

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

– 59 –

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2016

Anna Dolfi (Presidente)
Maria Boddi
Andrea Bucelli
Roberto Casalbuoni
Marcello Garzaniti
Maria Cristina Grisolia
Patrizia Guarnieri
Roberta Lanfredini
Anna Lenzi
Pierandrea Lo Nostro
Giovanni Mari
Alessandro Mariani
Paolo Maria Mariano
Simone Marinai
Rolando Minuti
Paolo Nanni
Giampiero Nigro
Angela Perulli
Maria Chiara Torricelli

Oleksandra Rekut-Liberatore

Metastasi cartacee

Intrecci tra neoplasia e letteratura

Metastasi cartacee : intrecci tra neoplasia e letteratura /
Oleksandra Rekut-Liberatore. – Firenze : Firenze University
Press, 2017.
(Premio Città di Firenze ; 59)

<http://digital.casalini.it/9788864535920>

ISBN 978-88-6453-591-3 (print)
ISBN 978-88-6453-592-0 (online)

Firenze University Press
2017

Metastasi cartacee : intrecci tra neoplasia e letteratura /
Oleksandra Rekut-Liberatore. – Firenze : Firenze University
Press, 2017.
(Premio Città di Firenze ; 59)

<http://digital.casalini.it/9788864535920>

ISBN 978-88-6453-591-3 (print)
ISBN 978-88-6453-592-0 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc
Immagine di copertina: Lorenzo Indrimi, *Il quadro malato*, acrilico su tela, 120x70, 2012, Courtesy
Collezione Lorenzo Indrimi (per gentile concessione degli eredi, IndrimiCollection@gmail.com).

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

This book is printed on acid-free paper

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

*A mio padre, a due Valentine, a Josette, a Marina e
a tutti coloro che non ce l'hanno fatta*

«Il quadro in copertina è l'ultimo lavoro di Lorenzo Indrimi ed è stato concepito come parte della sua esperienza con il tumore. Intitolato "Il quadro malato" è divenuto "performance" con la collaborazione dell'amico chirurgo Massimo Martelli. È stato oggetto di un cortometraggio di Sergio Rubini e Pierluigi Ferrandini. L'opera di Lorenzo Indrimi ed il cortometraggio sono stati presentati nell'estate del 2013 all'Accademia Filarmonica Romana, dall'allora direttore Sandro Cappelletto, nell'ambito di un incontro dell'artista e del chirurgo sul tema "Chi, tra l'artista e la sua opera, ricoverare, operare e curare?". Precedeva l'evento l'esecuzione del brano "Ombra, omaggio a Lorenzo Indrimi" per bayan solo del compositore Domenico Turi»¹.



Lorenzo Indrimi, *Il quadro malato*. Particolare della sutura post-operatoria.

¹ Nota a cura degli eredi del Maestro Lorenzo Indrimi.

Sommario

Introduzione	9
DALL'OTTOCENTO AL PRIMO NOVECENTO	17
1.1 Il romanzo ottocentesco e la neoplasia	19
1.2 Le varianti sull'epitelioma	29
1.3 Concezione, quasi Grazia	43
1.4 Le incognite di Giani Stuparich	49
SCRITTORI DELLA TERZA GENERAZIONE	57
2.1 Giuseppe Dessì: «i tentacoli di un'idra»	59
2.2 Vittorio Bodini: frammenti e lacerti di un « <i>a(em)plazado</i> »	69
2.3 Giuseppe Berto: unità metriche nel fluire del male oscuro	75
2.4 Giorgio Bassani: avvisaglie dell'irreversibile tra cecità e prefigurazioni	85
DALLE ESPERIENZE NON AUTOCTONE ALLA XENOGLOSSIA	97
3.1 Da Tolstoj ai «troppo poco pazzi» scrittori elvetici di Sciascia	99
3.2 Mauriac e Mann tradotti in Italia	141
3.3 Cancro inesistente e fantastico	153
3.4 L'afflizione in seconda persona	165
<i>LES MOTS POUR LE DIRE</i> : APPUNTI SUGLI ONCOLOGHEMI	185
4.1 Oncofonia e oncografia: registri e intersezioni	187
4.2 Una metaforica chiamata alle armi	201
4.3 Zoario	211
4.4 Antropomorfizzazioni	217
NEOPLASIE E ALTRE EMPIRIE	225
5.1 Viaggi accidentati dei malati oncologici	227
5.2 Rimembranze e cronotopi olfattivi	235
5.3 Visto e rivisto: riflessioni geo-oncografiche	247
5.4 Da «un lampione acceso» ai raggi radioterapici	257

Metastasi cartacee

TENDENZE POST 2000	267
6.1 Interludio sull'aspetto finzionale	269
6.2 <i>L'aggravato corpore</i> e l'angelo custode odierno	279
6.3 <i>Lit-web</i> e blogterapia	299
6.4 «Lo finirò? Non lo finirò?». Sfogliare la cancrumargherita	317
Postilla sulla poesia	337
Conclusioni	343
Bibliografia essenziale ragionata	349

Introduzione

La genesi

A. D. 2011, durante la lettura di *Chernobyl*² di Francesco M. Cataluccio³ rivivo una sconvolgente e lacerante aritmetica della catastrofe nucleare⁴: «migliaia di persone, profondamente contaminate»⁵ con «le cellule impazzite, il sistema genetico in subbuglio, la tiroide compromessa»⁶, scomparse a causa di una morte «invisibile, inodore, silenziosa»⁷. Scioccanti pagine da cui trasuda la sinossi del dolore. Ripesco dai fondali della memoria il ricordo più vivido della mia prima vita, le strade semi-deserte della Kiev che mi ha dato i natali, il sogno utopico, germinato sul momento, di abbracciare la professione di oncologa per tentare di salvare quella dolente umanità, ma anche, e nello stesso tempo, la voglia di dare un contributo, più immediatamente fattibile e d'altro tipo con la mia passione per la letteratura italiana e il personale bagaglio intellettuale di linguista e comparatista. Dall'unione di parti diverse del mio io, ha preso l'abbrivo *Metastasi cartacee: intrecci tra letteratura e neoplasia*.

Al confine tra arte e scienza

E ancora una data: 25 aprile 2013, giorno fissato per un surreale intervento. Quando al pittore romano Lorenzo Indrimi viene diagnosticato un cancro al polmone, ha un'idea: realizzare sulla tela, quasi per esorcizzarlo, il male che ha aggredito il suo corpo. Il dott. Massimo Martelli sottopone a intervento chirurgico il quadro dipinto dal suo paziente. Tutta l'équipe in sala operatoria imita alla perfezione la realtà: si adoperano i bisturi per asportare “il tumore” (un bioccolo d'ovatta colorata) e la ferita viene suturata con dei punti veri. La copertina di questo libro è un dovuto omaggio al lavoro del pittore/malato Indrimi.

² Tra le tante le opere sulla tematica di *Čornòbyl'*, uscite in questi anni in Ucraina, ho scelto di tradurre in italiano *Iván Drač, Madonna di Čornòbyl'*, in *Tradurre il Novecento. Antologia di inediti*, a cura di Laura Dolfi, Parma, MUP, 2014, pp. 169-175.

³ Francesco M. Cataluccio, *Chernobyl*, Palermo, Sellerio, 2011.

⁴ Ivi, p. 135.

⁵ Ivi, p. 92.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 116.

Considerazioni filosofiche

Siamo di passaggio (*sub specie mortalitatis*) eppure, ontologicamente immemori, diamo l'idea che ciò non riguardi il nostro destino ultimo. Finché l'empiria della malattia – una jaspersiana «situazione-limite» (*Grenzsituation*)⁸ – non determina il cedimento di tale *hybris* e/o il superamento del sonnambulismo esistenziale. «*La sagesse – secondo Ricœur⁹ – n'est-elle pas de reconnaître le caractère aporétique de la pensée sur le mal, caractère aporétique conquis par l'effort même pour penser plus et autrement?*»¹⁰. La sofferenza che trasforma il quotidiano in una *tranche de vie* unica, e per questo necessariamente da raccontare, costituisce un ampio orizzonte tematico. Se la vita, Bichat *docet*, è l'insieme delle forze che si oppongono alla morte¹¹, nel malato quelle fisiche evidentemente diminuiscono, ma aumenta, di converso, la profondità, che sommata all'epifania di una sollecitudine cognitiva, attribuisce le doti di un'aura speciale e ne fanno un alfiere della transitorietà. I suoi atti, i suoi pensieri si ipostatizzano.

Ho scelto di concentrarmi sulle tracce scritte di questo soggetto *borderline*¹², vergate sulla scorta di un vissuto di frontiera o di un astratto approccio mimetico all'argomento. «*Il ne s'agit plus de donner de quoi reconnaître la maladie, mais de restituer, au niveau des mots, une histoire qui en couvre l'être total*»¹³ – afferma

⁸ Karl Jaspers, *Filosofia* [1932], a cura di Umberto Galimberti, Torino, UTET, 1978, p. 708: «Nella situazione-limite il dolore può presentarsi solo nella sua inevitabilità. Lo considero come qualcosa che mi compete, mi lamento e soffro veramente, non cerco di nascondermelo, vivo in tensione tra la volontà di dir di sì al mio dolore e l'impossibilità di dirlo definitivamente; lotto contro di esso per limitarlo e differirlo, ma, anche se lo considero come qualcosa di estraneo, sento che mi appartiene, e anche se lo sopporto passivamente, o faccio di tutto per evitare di comprenderlo, non raggiungo la quiete dell'armonia. Ognuno deve sopportare fino alla fine il dolore che gli capita. Nessuno vi ci si può sottrarre»; pp. 696-697: «Nella situazione-limite la morte diventa qualcosa che appartiene alla storicità come *morte* determinata di chi mi è prossimo o come *mia morte*. Essa non è superata da una considerazione di ordine generale, né da un conforto oggettivo che con ragioni apparenti protegge il mio oblio, ma è superata solo nella manifestazione di un'esistenza che si accerta di sé».

⁹ Paul Ricœur, *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 2004, p. 23: «*A l'imputation qui centre le mal moral sur un agent responsable, la souffrance souligne son caractère essentiellement subi: nous ne la faisons pas arriver; elle nous affecte*»; p. 31: «*Au regard d'un sens même rudimentaire de la justice, la répartition présente des maux ne peut paraître qu'arbitraire, indiscriminée, disproportionnée: pourquoi celui-ci plutôt que celui-là meurt-il du cancer? Pourquoi la mort des enfants? Pourquoi tant de souffrances, en excès au regard de la capacité ordinaire d'endurance des simples mortels?*».

¹⁰ Ivi, p. 56.

¹¹ Xavier Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* [1801], Genève-Paris-Bruxelles, Alliance cult. du livre, 1962, p. 43.

¹² Arthur W. Frank lo definisce «*the wounded storyteller*» (*The wounded storyteller: body, illness, and ethics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995). Nell'arco di questa indagine sarà presente anche come «*the wounded storyobject*».

¹³ Michel Foucault, *Naissance de la clinique* [1963], Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 137.

Foucault. E Biasin puntualizza: «la malattia è il tema principale della letteratura, anche se non è stato sufficientemente riconosciuto come tale dai lettori e dai critici»¹⁴.

L'oggetto della ricerca

La peste o la malaria, con il venir meno del morbo, scompaiono o quasi dalle pagine letterarie; altre tipologie di male s'impongono diventando sempre più perniciose e imbattibili. La neoplasia, alla quale voglio rivolgere la mia attenzione, da comparsa episodica si è consolidata in una minaccia sempre più aggressiva e frequente, facendo registrare, in una fredda contabilità nosologica, uno dei più alti tassi di mortalità. Fagocitata e fatta propria dagli autori contemporanei, ha generato, di conseguenza, un aumento considerevole di scritti *ad hoc* che ho scelto di chiamare "oncografie" (lessema scaturito da una costola delle "patografie" di Anne Hunsaker Hawkins¹⁵). Una prassi votata a sottolineare il valore terapeutico dell'affabulazione o a essere utile alle *medical humanities* e alla medicina narrativa¹⁶, persino quando realizza una condizione di perdita o appronta un narrato disforico. Mentre il riconoscimento e l'importanza della psico-oncologia sono scontati, occorre fare ancora molto per ottenere il medesimo risultato per l'oncografia, studiata solo episodicamente finora in Italia¹⁷.

La quantità di malati e di coinvolti, che avvertono la pulsione di rendere partecipi gli altri del loro doloroso calvario, e un insieme, altrettanto vasto, di coloro che trovano uno sbocco catartico in queste letture comprova la consistenza di tale fenomenologia. Lo dimostra il fatto che gli elaborati sulla neoplasia contengono spesso espliciti rimandi ad altri libri in modo da creare un'interna intertestualità.

Mi focalizzerò dunque sugli scritti che si fanno terapeusi nel momento stesso in cui si esplicano sulla pagina, ma anche su quelli che ricorrono all'invenzione di personaggi con il male oncologico che si manifesta per interposta persona e, per completare il quadro, su quelli che vedono invece il *biòç* dello scrittore e dell'opera non

¹⁴ Gian Paolo Biasin, *Malattie letterarie*, Milano, Bompiani, 1976, p. 12.

¹⁵ Anne Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*, West Lafayette, Purdue Univ. Press, 1993, p. 27: «*If pathography is an imaginative reformulation of experience that reconnects the isolated individual sufferer with his or her world, the connecting "formula" needs to be both culture-specific and transcultural, for the patient's world includes both a particular society at a certain moment in history and the larger and more timeless human community that underlies it.*

¹⁶ Le *medical humanities* apparse negli Stati Uniti negli anni Settanta del Novecento cominciano, assieme alla medicina narrativa, a diventare d'interesse per altri paesi europei, compresa l'Italia. Segnalo, tra gli altri, i lavori di Giorgio Bert, *Medicina narrativa. Storie e parole nella relazione di cura*, Roma, Il pensiero scientifico, 2007 e *Specchi di carta. Percorsi di lettura in tema di Medicina Narrativa*, a cura di Donatella Lippi, Bologna, CLUEB, 2010.

¹⁷ Ad eccezione, tra le più recenti, delle ricerche di Roberto Carnero, *Il rischio di narrare la malattia*, in «Il Sole 24 Ore» 7 ottobre 2012; Ilaria Ciuti, *Io e lui, raccontarsi con il cancro. Così le donne affrontano la malattia*, in «la Repubblica», 16 aprile 2013; Giorgia Biasini, *Scrivere fa bene. Narrare la malattia, curarsi con un blog*, Arezzo, Zona, 2013; Francesco de Cristofaro, *L'efflorescenza tumorale. Figurazioni del 'male osceno': Verga, Kiš, Roth*, in *La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente*, a cura di Stefano Manferlotti, Napoli, Liguori, 2014, pp. 59-78.

coincidere più¹⁸. Frequenti sono incroci e osmosi: anche in autori già affermati che, ammalandosi, cambiano *ex abrupto* il tratto della loro penna.

Gli obiettivi

La malattia oncologica – seppur pervasa da un forte senso figurato e politico che in questa sede relegherò, per scelta, ai margini – sarà individuata piuttosto come una presenza fisio-patologica nei testi dei prosatori italiani. La ricerca prenderà l’abbrivo dal romanzo ottocentesco e, a seguire, un congruo spazio verrà dedicato agli sporadici componimenti d’inizio Novecento. Costituiranno invece un capitolo a parte gli scrittori della terza generazione novecentesca, i primi a dare continuità all’argomento. Predisporrò dei percorsi (*Da Tolstoj ai «troppo poco pazzi» scrittori elvetici di Sciascia; Mauriac e Mann tradotti in Italia; Cancro inesistente e fantastico; L’afflizione in seconda persona*) di taglio comparatista. La peculiarità di questa indagine è forse presentata e resa più evidente nel capitolo dedicato ai lessemi usati per raccontare il cancro, che definisco “oncologhemi”. La malattia tumorale – empiria cruciale dell’esistenza umana – si intersecherà, per forza di cose, con altre riflessioni e sensazioni¹⁹. La disamina si chiuderà sulle tendenze post 2000 che mi consentono di approdare alle modalità più attuali di affrontare il problema.

Il lavoro quindi si articola in cinque obiettivi distinti:

Congegnare un percorso diacronico degli scritti sulle neoplasie dall’Ottocento ad oggi, esaminando i cambiamenti e/o determinando le costanti psicofisiche ed essenziali.

Mettere in rilievo, a livello sincronico, il nesso tra la descrizione del morbo in questione e le coordinate storico-sociali.

Individuare i fili che legano l’elaborazione scritta e la comprensione biologica della malattia al resto della produzione dell’autore. Qualora il cancro costituisca un dato autobiografico, stabilire in che modo la diagnosi abbia influenzato la scrittura o, nel caso di un autore neofita, valutare se il suo destino non abbia rappresentato il movente della creatività.

Enucleare i lessemi che vengono adoprati per raccontare la neoplasia, raggrupparli e farne una esemplificazione dimostrandone lo scopo, prevalentemente catartico-ludico, d’ausilio nell’esorcizzare la malattia.

Riconoscere e classificare l’apparizione di nuove e/o diverse percezioni empatico-sensoriali provocate dalla scoperta del morbo negli scritti odierni.

Obiettivi plurimi, raggiungibili attraverso l’adozione di una metodologia variegata, tarata sull’autore e sull’argomento e sostenuta da analisi filologica, sociologica, ritmica, comparativa, lessicologica e strutturale. I percorsi che andrò a dispiegare sono germinati nel solco delle meditazioni sulla morte in seconda persona di

¹⁸ Classificazione ispirata dalla *Premessa* di Anna Dolfi, in *Malinconia. Malattia malinconica e letteratura moderna*. Atti di seminario. Trento, maggio 1990, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 7-19.

¹⁹ Mi riferisco ai percorsi *Viaggi accidentati dei malati oncologici, Rimembranze e cronotopi olfattivi, Visto e rivisto: riflessioni geo-oncografiche, Da «un lampione acceso» ai raggi radioterapici*.

Jankélévitch²⁰, della critica delle varianti di Contini²¹, del ritmo e melodia nella prosa italiana di Beccaria²², della teoria delle continuazioni di Genette²³.

La struttura

Alcuni autori di forte caratura rappresentano punti di snodo a spirale da cui necessariamente bisogna transitare e ripassare. Nella temperie dell'800 rari scrittori si permettevano limitati azzardi prosaici nel trattare la malattia tumorale; eppure restano così validi i loro "exempla" da poter essere considerati autentici antesignani di strategie tematiche e oncologiche. È il caso di Pellico, Nievo, Verga e De Roberto, obbligatoriamente presenti nel paragrafo iniziale, che si rimaterializzeranno nelle riflessioni lessicologiche, nonché sulle pagine dedicate all'olfatto e alle peregrinazioni dei feriti dal male. Pirandello, protagonista nell'analisi delle *Varianti sull'epitelioma*, sarà altrettanto centrale nei contributi sui viaggi e sul tessuto connettivo tra neoplasie e luci²⁴; lo ritroveremo, in degna compagnia, nei saggi e intertesti di Sciascia. Grazia Deledda verrà rievocata nei paragrafi *Concezione, quasi Grazia, Rimembranze e cronotopi olfattivi, Visto e rivisto: riflessioni geo-oncografiche, Da «un lampione acceso» ai raggi radioterapici* e anche, seppure per un accenno, nell'*Interludio sull'aspetto finzionale*. Giani Stuparich, sutura dell'iniziale capitolo sul primo Novecento, sarà di diritto presente, successivamente, nei percorsi lessico-empirici.

Considerazioni a parte meriteranno taluni scrittori della terza generazione, punti di riferimento di vari iter. In primis Landolfi, che riemergerà come un significativo antiesempio per la mia indagine e precederà altre sperimentazioni con il cancro inventato e indescrivibile²⁵. A seguire Dessì che nella sua parabola creativa arriverà, di testo in testo, a disvelare un corpus oncologico neppure tanto sottinteso. Bodini, considerato *prima facie* poeta, sarà presente, in una sorta di preveggenza antecedente il dato biografico, con una breve prosa dal titolo *S. Giuseppe*. L'impossibilità di scindere Berto da innovazioni ritmico-sintattiche, anche e soprattutto nei testi che

²⁰ L'espressione «morte in seconda persona» e le argomentazioni attorno a essa di Vladimir Jankélévitch (*La morte* [1966], a cura di Enrica Lisciani Petrinì, Torino, Einaudi, 2009) saranno fondamentali per il mio capitolo sull'*Afflizione in seconda persona*.

²¹ *Le varianti sull'epitelioma* non potranno prescindere dall'ormai classica edizione di Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1979 e di Dante Isella, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, Bellinzona, Archivio storico ticinese, 1985.

²² La più esaustiva indagine, a tutt'oggi, sul *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte* ([1964], Firenze, Olschki, 2013) di Gian Luigi Beccaria mi è parsa la più adatta e pertinente allo studio delle opere di Giuseppe Berto.

²³ Basandomi sulla teoria delle continuazioni – *proleptique, analeptique, elleptique e paraleptique* – di Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982), cercherò di portare a prova varie modalità d'incompiutezze d'opera sulla scorta delle empirie di scrittori post 2000.

²⁴ Pirandello sarà presente con *L'Avemaria di Bobbio* [1912], *Caffè notturno* [1918] (nelle edizioni successive *La morte addosso* e *L'uomo dal fiore in bocca*) e *Pena di vivere così* [1920] nelle *Varianti sull'epitelioma* e nelle riflessioni su *Viaggi accidentati dei malati oncologici* con la novella *Il viaggio* [1910].

²⁵ Landolfi verrà dislocato dall'alveo naturale Scrittori della terza generazione al capitolo Dalle esperienze non autoctone alla xenoglossia.

trattano il cancro, mi ha obbligato ad affrontare le sue pagine servendomi di un apparato critico-metodologico diverso. Bassani sarà evocato, invece, in ragione di molteplici varianti e riscritture delle stesse opere²⁶.

Dalle esperienze non autoctone alla xenoglossia prenderà le mosse da Tolstoj nella geniale rilettura di Sciascia. Tra i predecessori – sui quali il saggista e narratore riflette negli anni segnati da affezione corporale – annovero, come affini al tema: Georges Bernanos, Ivan Illich e una triade svizzera costituita da Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch e Fritz Zorn. Gadda, inserito a pieno titolo nella biblioteca sciasciana, non avrà, e me ne dolgo, un percorso a parte. La scelta, per nulla casuale, dell'argomento e una certa comunanza lessicale creeranno attorno alla malattia, tra l'originale e le traduzioni italiane, un vero e proprio cortocircuito comprovato da articoli e saggi, nonché da attinenze biografiche con Mauriac e Mann che hanno stimolato Orsola Nemi, Michele Prisco e Rossana Rossanda a tradurre, e talvolta persino ritradurre, lavori che trattano di neoplasia. Di rilievo l'esercizio di Tabucchi: raccontare, in *Requiem*, il cancro del padre in un idioma altrui. Nella faticosa elaborazione del lutto, si rivelerà utile la scrittura di chi ha già fatto i conti con una così dura prova, come nel caso di Pierluigi Battista, che misura il personale patimento con il sentire simile di Doris Lessing, Magda Szabó, Philip Roth e Michel Onfray.

A partire dagli anni '80 del Novecento, il racconto della malattia sfocia in una bulimica iperproduzione di pubblicazioni di ammalati. Dopo il caso dell'autobiografismo velato di Sciascia e quelli meno noti di Antonio Tronci²⁷ e di Mimi Zorzi²⁸, esce *Il male addosso* di Sandra Verda, di cui tratterò nel capitolo *Neoplasie e altre empirie*.

Il sommarsi di tanti scritti sul cancro nel primo segmento del 2000²⁹ – la loro quantità ha già ampiamente superato quella raggiunta in tutto il secolo scorso – e di pochi scrittori di rilievo mi indurrà a procedere, anziché per nomi, per nodi e tematiche che accomunano le opere. Il capitolo *Les mots pour le dire*³⁰: *appunti sugli oncologhemi* registrerà le voci di prosatori noti ed esordienti. L'argomento tabù del tumore e la reticenza o parsimonia nell'usare il lessema, vigente fino gli anni Settanta

²⁶ *Giorgio Bassani: avvisaglie dell'irreversibile tra cecità e prefigurazioni* sarà centrato fondamentalmente sul *Giardino dei Finzi-Contini* [1962]. In *Rimembranze e cronotopi olfattivi* verrà invece analizzato *Il muretto di cinta* [1946] (nelle edizioni successive *Il muro di cinta*, *L'odore del fieno*, *Altre notizie su Bruno Lattes*).

²⁷ Dopo l'autobiografico *L'ospite inatteso. La mia lotta per non morire...* (Presentazione di Manlio Brigaglia e Introduzione di Italo Alighiero Chiusano, Roma, Città Nuova, 1984, rielaborazione di *Stellette per vivere – Raggi β per non morire*, uscito nel '81) Tronci riapproda all'argomento della neoplasia con il saggio *Un'ipotesi sul cancro* (Merano, Tangram, 2009) e il romanzo *Pelle d'anima* (Saluzzo, Fusta, 2011).

²⁸ Alludo al romanzo *La vita a metà* (Milano, Rusconi, 1985) della scrittrice lombarda, che è stato oggetto di attenzione da parte di Luigi Fenga (*Un treno immobile*, in «Resine», ottobre-dicembre, 1985) e Leone Piccioni (*Imparare a convivere con l'intruso*, in «Il tempo», 20 dicembre 1985).

²⁹ Per una dettagliata bibliografia degli scrittori post 2000 rimando all'elenco bibliografico che chiude il mio lavoro. La scelta degli autori contemporanei non sarà necessariamente guidata da standard accademici.

³⁰ Titolo suggerito dal romanzo di Marie Cardinal, *Le parole per dirlo* [1975]. Traduzione di Natalie Banas, Milano, Bompiani, 1984.

ta, verrà meno nei testi contemporanei³¹, caratterizzati da descrizioni puntuali delle fasi e delle cure accompagnate da terminologie tassonomiche e da un estremo sperimentalismo linguistico. Dalle opere dove la problematica del cancro è accennata solo *en passant* si arriverà a quelle che ne fanno l'asse centrale o, per dirla con G. Thomas Couser, dal «*full-live narrative*» all'«*illness narrative*»³².

I cambiamenti del *modus vivendi* in questo evo hanno radicalmente modificato lo spettro dei tumori, facendo lievitare l'incidenza di alcuni e riducendo quella di altri³³. In tal senso è rilevante l'aumento delle iperplasie patologiche ai polmoni sulle pagine letterarie³⁴. Così come cambia la statistica, si diversificano le descrizioni e nasce una nuova fenomenologia di scrittura. Le preghiere tradizionali e le considerazioni teologiche non di rado vengono rimpiazzate da precisi ad angeli laicizzati. Acquistano forte rilevanza le orme digitali, lo scambio giornaliero e diretto in rete grazie all'apparizione di blog apprestati per l'argomento. La cosiddetta *lit-web* ha apportato un plusvalore notevole: l'immediatezza nel raccontare la malattia e un riscontro emotivo in tempo reale, tangibile *feedback* delle proprie sensazioni. È già stato edito, da Giorgia Biasini, un teorico riassunto di alcuni tentativi di tali diari *online* dal titolo *Scrivere fa bene*, che mette in evidenza la comunicazione veloce senza intermediazioni editoriali con *followers* potenzialmente illimitati ed eterogenei³⁵. Ma come le *œuvres non achevées* di autori deceduti spesso non rimangono tali, così la produzione da *web* assume di frequente *ex-post* veste cartacea a firma anche di importanti case editrici. Prenderò quindi in considerazione solo gli scritti pubblicati in modo tradizionale, seppur ideati inizialmente come confessioni elettroniche. Le oncografie odierne, data la prevalente tinta autobiografica, assumono, *nolens volens*, più spesso un carattere infinito rispetto alle opere d'invenzione, fino a far considerare questa loro incompiutezza una modalità espressiva consolidata. Ciò non contraddice la crescita quantitativa, altrettanto notevole, di autobiografie a lieto fine e di lavori dati alle stampe ad anni di distanza dalla guarigione³⁶. A chiudere, una *Postilla sulla poesia*, ovvero un tentativo di rimediare all'accantonamento di numerose e interessanti voci di poeti.

³¹ Valutando i numerosi testi dei contemporaneissimi ho giudicato opportuno, a mia discrezione, accantonare alcuni autori e ritornare invece in vari percorsi su altri come Tiziano Terzani, Stefano Baldi, Pietro Calabrese, Alessandro Cevenini, Alessandro Moscè.

³² G. Thomas Couser, *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life-Writing*, Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1997, p. 92.

³³ Siddhartha Mukherjee, *L'imperatore del male. Una biografia del cancro*, Vicenza, Neri Pozza, 2011, p. 81.

³⁴ A proposito delle neoplasie polmonari vengono in mente i nomi di Anonio Tabucchi, Orianna Fallaci, Stefano Baldi, Giorgio De Rienzo, Pietro Calabrese.

³⁵ G. Biasini, *Scrivere fa bene. Narrare la malattia, curarsi con un blog* cit., pp. 11-12.

³⁶ Segnalo, a tal riguardo, i casi di Mimi Zorzi, Antonio Tronci, Sandra Verda, Romina Fantusi.

Dall'Ottocento al primo Novecento

1.1 Il romanzo ottocentesco e la neoplasia

Lazzaro è morto, eppure questa malattia non era mortale; egli era morto, eppure questa malattia non è mortale.

Soeren Kierkegaard, *La malattia mortale*

Il 19 marzo 1845 un medico scozzese, John Bennett, aveva descritto un caso insolito, quello di un operaio ventottenne che posava tetti in ardesia e accusava un misterioso gonfiore alla milza [...]. Presto l'operaio si trovò in punto di morte, con altri tumori che spuntavano nelle ascelle, all'inguine e al collo. Fu curato con le solite sanguisughe e gli venne somministrata la consueta terapia a base di purganti, ma fu tutto inutile.

Siddhartha Mukherjee, *L'imperatore del male*

Nonostante che una delle prime menzioni scritte sul cancro nella civiltà occidentale risalga alle *Storie* di Erodoto³⁷, per il suo ingresso, a pieno titolo, nella letteratura italiana si dovrà attendere il romanzo ottocentesco. Nella temperie del diciannovesimo secolo la malattia oncologica compare solo in sporadici itinerari cartacei frammisti a intrichi politematici sciorinati dagli scrittori di turno. Mi limiterò, per perimetrare l'ambito della ricerca, a passare in rassegna e analizzare i frammenti nei quali si assiste alla rappresentazione del tumore.

A tutta prima vengono in mente i capitoli, convulsi e febbrili, sui tragici anni di prigionia di Pellico, ove il cancro erompe irrelato e come una delle innumerevoli *Krankheiten* che accusano i carcerati dello Spielberg: «Ebbi parecchi tumori glandulari dolorosissimi. Ne risanai, ed a questi successero affanni di petto, già provati al-

³⁷ Erodoto, *Le storie*. Libri III-IV. Introduzione, traduzione e note di Fulvio Barberis con un saggio di Luciano Canfora, Milano, Garzanti, 1989, p. 141: «Ad Atossa, figlia di Ciro e moglie di Dario, si formò sul seno un ascesso, che dopo essere scoppiato si andava estendendo. Finché rimase di piccole dimensioni Atossa lo nascondeva e non ne parlava con nessuno, per un senso di vergogna, ma quando divenne abbastanza grave, mandò a chiamare Democede e glielo mostrò».

tre volte, ma ora più soffocanti che mai, vertigini e dissenterie spasmodiche»³⁸. Il morbo tumorale più pernicioso aggredisce però il compagno di detenzione, Piero Maroncelli:

Intanto, già prima dell'uscita di Solera e Fortini, era venuto al mio povero Maroncelli un tumore al ginocchio sinistro. In principio il dolore era mite, e lo costringeva soltanto a zoppicare. Poi stentava a trascinare i ferri e di rado usciva a passeggio. // Un mattino d'autunno, gli piacque d'uscir meco per respirare un poco di aria: vi era già neve; ed in un fatal momento ch'io nol sosteneva, inciampò e cadde. La percossa fece immantinente divenire acuto il dolore del ginocchio. Lo portammo sul suo letto: ei non era più in grado di reggersi. Quando il medico lo vide, si decise finalmente a fargli levare i ferri. Il tumore peggiorò di giorno in giorno, e divenne enorme e sempre più doloroso. Tali erano i martirii del povero infermo, che non potea aver requie né in letto né fuor di letto³⁹.

«La malattia, lungi dall'essere un semplice aspetto della realtà, è un elemento integrante di una data struttura storico-sociale presa in considerazione dalla letteratura»⁴⁰. In virtù di questo euristico asserto, i rimedi per combattere la neoplasia nella prima metà dell'Ottocento, evidenziati nelle *Mie prigioni* – «sanguisughe», «fontanelle», «pietre caustiche», «fomenti ora asciutti, ora umidi»⁴¹ – ci rimandano un'idea d'ingenuità velleitaria e/o la testimonianza di uno stato embrionale dello studio delle malattie tumorali. È lo stesso Pellico a riconoscere la poca efficacia di tali trattamenti che, il più delle volte, non facevano altro che aggravare la condizione fisica, già di per sé precaria: «Erano accrescimenti di strazio e niente più. Dopo i bruciamenti con le pietre, si formava la suppurazione. Quel tumore era tutto piaghe; ma non mai diminuiva, non mai lo sfogo delle piaghe recava alcun lenimento al dolore»⁴².

Dai documenti scoperti nell'Archivio di Brünn da Domenico Chiattono, si appura che il Dr. Schlosser prescriveva a Maroncelli «la somministrazione di un buon vino»⁴³ per combattere il cancro. Nessuna meraviglia per siffatto singolare φάρμακον; basti segnalare che anche contro l'emicrania di Pellico, lo stesso medico ordinava, «a titolo di medicina», il caffè⁴⁴. I referti dello Spielberg ci introducono agli oncologhemi ottocenteschi: «tumore articolare bianco»⁴⁵ e ancora «tumore articolare linfatico del ginocchio sinistro... entrato in materia»⁴⁶.

³⁸ Silvio Pellico, *Le mie prigioni* [1832]. Commentate con documenti inediti degli archivi di Milano, di Roma, di Venezia, di Vienna e di Brünn da Domenico Chiattono, precedute da una prefazione di Costanzo Rinaudo, Saluzzo, Bovo, 1907, p. 452.

³⁹ Ivi, pp. 437-438.

⁴⁰ G. P. Biasin, *Malattie letterarie* cit., p. 35.

⁴¹ S. Pellico, *Le mie prigioni* cit., p. 439.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Mi riferisco al fascicolo VIII; N. 149 ex 1828. – N. 505 ex 1828, trascritto nell'Appendice all'edizione S. Pellico, *Le mie prigioni* cit., p. 511.

⁴⁴ *Ibidem*. Mi documento sul fascicolo V; N. 374 ex 1829, che riporta il parere del Dr. Schlosser in data 17 Agosto 1829.

⁴⁵ *Ibidem*. La diagnosi compare nel fascicolo VIII; N. 153. – N. 515 ex 1828.

⁴⁶ Ivi, p. 512. La prognosi si legge nel fascicolo V; N. 128 ex 1828 ed è riferita al rapporto del Dr. Schlosser in data 4 maggio 1828.

Pellico riconosce e ammira la forza d'animo dell'amico e la resistenza prometeica al cedimento evidente e inarrestabile del corpo: «Non potea più digerire, né dormire; dimagrava spaventosamente; andava frequentemente in deliquio; e tuttavia in alcuni istanti raccoglieva la sua vitalità, e faceva animo a me»⁴⁷. Dopo nove lunghi mesi di patimenti e tiriterie burocratiche viene infine tentata l'amputazione che, al tempo, non prevedeva anestesia⁴⁸. Ciononostante, conscio dell'esito funesto incombente, pur di continuare a coltivare tenui speranze di sopravvivenza, l'ammalato si sottopone a questa traumatica chirurgia, eseguita per giunta, a detta di Pellico, da un cerusico-barbiere⁴⁹. Dalle ricche annotazioni redatte da Chiattonne per *Le mie prigioni*, si deduce che «l'operatore» che rispondeva al nome di Linhardt, probabilmente esercitava anche il ruolo di barbiere dello Spielberg, come accadeva di frequente a quei tempi⁵⁰. Questa circostanza diventa centrale nel contraddittorio accesi tra gli intellettuali dell'epoca attorno al caso Maroncelli. Ecco la presa di posizione di Paride Zaiotti:

Tutta la lunga cura fu diretta personalmente dal Consigliere di governo, protomedico della Moravia... L'amputazione fu eseguita con la più rara felicità dal chirurgo primario dello stabilimento con l'assistenza di altri medici e chirurghi all'uopo soprachiamati⁵¹.

Pietro Giordani ribatte con una ben argomentata apologia della «candida narrazione del Pellico» e del «testimonio irrecusabile del Maroncelli»⁵²:

Tam vacui capitis populum Phaeaca putasti? Io, io stesso ho veduto, l'han veduto migliaia molte di gente in varie città d'Italia, molte in Francia; e in Parigi, nel palazzo della Città, la sera dei 5 marzo 1831, in quel ballo solenne, il Re di Francia, la reale famiglia, la corte, quel popolo a fatica numerabile, han veduto il povero Maroncelli reggersi molto penosamente su due grucce, e mostrare la coscia troncata; e l'amputazione così goffamente operata, che non fosse possibile adattarvi nessun artificio il quale alla gamba supplisse. Tu neghi temerariamente, anzi impunemente, che facesse l'opera di chirurgo un rozzo barbiere. Scuso Francesco Sauran ministro Cesareo in Toscana che gli paresse indegna di credersi tal cosa e alle affermazioni del paziente resistesse: pur finalmente dovette cedere alle ragioni evidenti; e persuadersi

⁴⁷ Ivi, pp. 441-442.

⁴⁸ Ivi, pp. 446-447: «Il malato fu seduto sulla sponda del letto colle gambe giù; io lo tenea fra le mie braccia. Al di sopra del ginocchio, dove la coscia cominciava ad esser sana, fu stretto un legaccio, segno del giro che dovea fare il coltello. Il vecchio chirurgo tagliò tutto intorno la profondità d'un dito; poi tirò in su la pelle tagliata, e continuò il taglio sui muscoli scorticati. Il sangue fluiva a torrenti dalle arterie, ma queste vennero tosto legate con filo di seta. Per ultimo si segò l'osso // Maroncelli non mise un grido».

⁴⁹ Ivi, p. 446.

⁵⁰ Ivi, p. 445n.

⁵¹ Ivi, p. 437n. Chiattonne si riferisce a *Semplice Verità* di Paride Zaiotti.

⁵² Ivi, p. 442n. Le carte di Pietro Giordani vengono conservate nel Museo Storico del Risorgimento Italiano, nel Castello sforzesco di Milano e riportate da Chiattonne per gentile concessione del dott. Lodovico Corio.

Metastasi cartacee

che la coscia fu tagliata da chi per otto anni e mezzo aveva raso al prigioniero la barba⁵³.

Forte e da *pamphlet* è l'attacco di Pellico alla disorganizzazione dell'infermeria dello Spielberg che prolunga l'afflizione del mutilato, facendolo attendere ancora due ore dopo l'operazione, prima di fornire una «tela incerata, ghiaccio, bende»⁵⁴. Pleonastiche si rivelano le precisazioni sulla guarigione, preannunciata come prossima nel rapporto di Schlosser⁵⁵, e che, più realmente, soltanto dopo circa un anno vide il tronco dell'osso – «mal segato»⁵⁶ – presentarsi in via di risanamento.

Le *Addizioni alle Mie prigionie*, vergate dallo stesso Maroncelli, ci fanno rivivere l'attesa dei chirurghi prima dell'amputazione:

I chirurghi stavano nella camera contigua, da tre quarti d'ora, ordinando i preparativi della operazione. Dopo le speranze che mi si erano fatte concepire in aprile e maggio, di racquistare l'uso della mia gamba, tutta la primavera era passata, ed ecco ove tutto andava a risolversi. Pieno di questo pensiero, e da una parte confidando poco che l'esito fosse buono, – dall'altra non molto temendolo, se cattivo, – cantai così. Ma questi versi erano destinati per mia madre e gli altri miei cari, quand'io non fossi più: doveano quindi portare sembianza di calma, onde fossero meno indegni de' nobili oggetti a cui erano destinati⁵⁷.

Nella stessa nota di Maroncelli si acclude anche la lettera ad Antoine de La-tour⁵⁸, laddove vengono spiegate le motivazioni che l'hanno spinto a comporre una sorta di testamento cantato prima di predisporre sotto i ferri dei chirurghi⁵⁹. Maron-

⁵³ Ivi, pp. 440-442n.

⁵⁴ Ivi, p. 449.

⁵⁵ Ivi, p. 513: «Maroncelli è completamente guarito: solo si lagna di un vivissimo dolore ai diti ed ai polpacci del piede statogli amputato, dolore così vivace, ch'egli porta la mano al posto dove era il piede per sentire la parte addolorata». Anche Pellico riporta il fenomeno dei dolori nella parte amputata della gamba sulle pagine delle *Mie prigionie*.

⁵⁶ Ivi, p. 454.

⁵⁷ Piero Maroncelli, *Addizioni alle Mie prigionie* [1833], in S. Pellico, *Le mie prigionie*. Nuova edizione conforme alle più autorevoli stampe. Preceduta dai «cenni biografici» di Pietro Maroncelli e annotata da Luigi Galeazzo. In appendice «Addizioni alle mie prigionie» di P. Maroncelli, Milano, Zibetti, 1962, p. 279: «Primaverili aurette / Che Italia sorvolate, / Voi qui non mai spirate / Sull'egro prigionier. / Quando d'aprile e maggio / Chiamata ho la reddita! / Venner... ma non han vita / Per l'egro prigionier. / Sotto moravo cielo / Bella natura langue, / Né ricomporre il sangue / Può all'egro prigionier. / Quanto durai di spasimi! / Quanto a durarne ho ancora / Sin che una dolce aurora / Disciolga il prigionier? / Surga! e che alfine io senta / Madre, fratello e suore / Sanar col loro amore / Lo sciolto prigionier. / Ahimè! – speranze tante / Vidi voltarsi in guai, / Che più speranza omai / Non ride al prigionier».

⁵⁸ Il traduttore francese delle *Mie prigionie*.

⁵⁹ P. Maroncelli, *Addizioni alle Mie prigionie* cit., p. 280: «Signore, Le invio i poveri versi che improvvisai, canterellando, nel momento che si preparavano i ferri per amputarmi la gamba – e quell'indugio pareami lungo! Ad essi allude Pellico nelle sue *Memorie* ch'ella sta traducendo con tanta grazia e soavità. Quando li feci, li destinava a mia madre, ed erano quasi un mio testamento ch'io confidava alla memoria dell'amico, onde fosse religiosamente trasmesso parola per parola a' MIEI CARI. Se questo testamento fosse stato in prosa, QUE' MIEI CARI avrebbero potuto dubitare della sua autenticità; ma un tal dubbio non può nascere su parole legate a ritmo. Ciò mi mosse; – e non voglia di far versi. Le conseguenze dell'amputazione non mi uccisero. Uscii in libertà, dopo due anni, e mia madre non ha potuto abbraccia-

celli soprassiede sui dettagli delle tribolazioni e dell'operazione, credendo le descrizioni di Pellico più che bastevoli. L'ascesso veniva considerato nel primo Ottocento la malattia stessa e non, come si è ben capito in seguito, l'effetto di una crescita inarrestabile di cellule. Un equivoco che nutre l'illusorio convincimento di poter risanare solo con una chirurgia riuscita, sterile senza un tentativo parallelo di frenare il processo patologico. Una volta estirpato, il tumore recidivo torna ad aggredire Maroncelli appena due anni dopo «coi medesimi sintomi e con le stesse manifestazioni»⁶⁰, come chiosa opportunamente Schlosser nella sua relazione del 16 marzo 1830:

Maroncelli aveva da alcun tempo osservato un tumore all'angolo del piede destro, che da molto tempo lo tormentava e gliene impediva l'uso; anche adesso non era del tutto scomparso. Spaventato temeva, perché il caso rassomigliava al principio delle sue passate sofferenze, per le quali era pure stata necessaria l'amputazione dell'altro piede [...]. Così terribilmente preso l'ammalato era tentato di farsi amputare anche il secondo piede, piuttostoché sopportare nuovi lenti tormenti e con intollerabile fetore allontanarne i circostanti⁶¹.

A differenza delle atroci e dettagliate descrizioni della malattia che permeano il testo di Pellico, Nievo prediligerà nelle *Confessioni d'un italiano* un registro più velato per raccontare il male. Il risaputo autobiografismo delle *Mie prigioni* è in netta antitesi con l'approccio mimetico di Nievo che Mengaldo così bene sintetizza: «Carlino è distinto accuratamente dall'autore: per età, grado e tipo di cultura, collocazione storica, infine anche – per quanto della psicologia di Nievo possiamo dedurre dalle *Lettere* – per conformazione psicologica»⁶². L'ottuagenario Carlino, io narrante delle *Confessioni*, svela, in modo indiretto, il «cancro immedicabile» della nuora Gemma. È sempre Mengaldo a sottolineare «il gesto frequente con cui il narratore cede la parola, affidando un tratto di racconto al testo scritto da altri personaggi»⁶³. Nievo si serve di riferimenti deittici, ricorrendo all'artificio di una testimonianza pervenuta da conoscenti:

Costei [Gemma] non sapeva decidersi a partire da quel continente malaugurato nel quale riposavano i suoi più cari. S'attardò a Saladilla per quanto gli insorgenti le permettessero di tornare a Buenos Aires per imbarcarsi: vi tornò finalmente nel Giugno, ma la sua vitalità era già corrosa da un cancro immedicabile: i Martelli scrivevano di averla veduta piegarsi sulla tomba ogni giorno più colla rassegnazione d'una martire; soltanto piangeva di abbandonar i suoi figliuoli ma consolavasi col pensiero che affidati a tali amici essi sarebbero giunti a salvamento nella famiglia del padre loro⁶⁴.

re suo figlio, né leggere quelle parole ch'io avea dettate per lei. Ben la mia vita è tessuta di sventure!
PIERO MARONCELLI».

⁶⁰ S. Pellico, *Le mie prigioni* cit., p. 454n.

⁶¹ Ivi, pp. 454-455n.

⁶² Pier Vincenzo Mengaldo, *Appunti di lettura sulle Confessioni di Nievo*, in «Rivista di letteratura italiana», II, 3, 1984, p. 479.

⁶³ Ivi, p. 478.

⁶⁴ Ippolito Nievo, *Le confessioni d'un italiano* [1867]. Vol. III, a cura di Sergio Romagnoli, Milano, Fabbri, 2002, p. 911.

L'episodio è presente nell'ultimo capitolo delle *Confessioni*, nel quale l'affabulatore consegna, per una precisa strategia narrativa, il testimone della narrazione al figlio Giulio. «Tale sovrapposibilità è tanto più notevole perché in queste pagine, ricordiamolo, Carlino cede al figliolo anche il ruolo che più lo caratterizza nel romanzo, quello di esserne pure il narratore»⁶⁵. Il diario contiene un'elegante postilla della moglie di Giulio, letta dall'ottuagenario dopo la morte di Gemma: «Padre, diceva ella, mi rivolgo a voi, perché altro padre, né fratello, né parente io ho più sulla terra; soltanto due figliuoletti mi siedono ora sulle ginocchia che domani giocheranno su una tomba»⁶⁶. Non ci si trova davanti alla rappresentazione esplicita delle pene corporee. Nessun lamento per il dolore fisico, nessuna cura tentata, ma solo la preoccupazione per il destino della prole e l'aspettativa, di preta derivazione cattolica, di essere chiamata dal coniuge trapassato nell'Aldilà: «Io ho amato il vostro Giulio come lo amaste voi; ora egli mi chiama dall'alto dei cieli ed io per volontà di Dio son la prima a seguirlo»⁶⁷. La prefigurazione di una vita paradisiaca *post mortem* fa da contraltare all'inferno terreno. L'eziologia della malattia grave è una promessa di liberazione dal peso esistenziale: «Oh padre mio, voi tarderete a seguirci. Tarderete pel bene dei figli nostri. Lo so; ci invidierete, e il tardare vi sarà un tormento»⁶⁸.

La fede cattolica, che regala sollievo ai detenuti dello Spielberg⁶⁹ e ai personaggi delle *Confessioni*, è improponibile nell'orizzonte di Mastro don Gesualdo che, esente da ideologie o idee metafisiche e/o trascendenti, mette fine al suo *transitus* dopo aver impostato il personale itinerario terrestre con l'adesione a un'unica religio: quella della roba. «Anche la malattia di Gesualdo è simbolo della sua voracità economica, e il male gli “gonfia il ventre come un otre”, mentre [...] Diego Trao [è] destinato ad andarsene, con la sorella Bianca, in punta di piedi, spegnendosi come una candela, per consunzione»⁷⁰. Il romanzo di Verga si situa in un displuvio storico-cronologico e *a fortiori* nosologico: «il “baco” della tubercolosi corrode i corpi

⁶⁵ P. V. Mengaldo, *Appunti di lettura sulle Confessioni di Nievo* cit., p. 504.

⁶⁶ I. Nievo, *Le confessioni d'un italiano* cit., p. 911.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ivi, p. 912.

⁶⁹ Mi riferisco, oltre alle *Mie Prigioni*, alla *Relazione del Cooperatore padre Vincenzo Ziak sopra i prigionieri italiani relegati allo Spielberg per ragioni di alto tradimento*. Fascicolo V; N. 80 ex 1829, in Appendice a S. Pellico, *Le mie prigioni* cit., p. 514: «Pietro Maroncelli ha riconosciuto colla maggiore schiettezza che egli, prima del suo imprigionamento, non conosceva il Cristianesimo, ma che ora ha riconosciuto con riconoscenza nella sua pena il dito di Dio, che in prigione è tornato alla vera fede, e che prega il buon Dio tanto più volentieri in quanto attribuisce a grazia di Lui la guarigione ottenuta mediante l'amputazione del suo piede».

⁷⁰ Ernestina Pellegrini, *Il grande sonno. Immagini della morte in Verga, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Bufalino*, con un percorso fotografico di Cecilia Tosques, Firenze, Florence Art, 2013, p. 103. Ivi, p. 108: «La morte è svuotata di qualsiasi sostanza immaginaria e passa nella realtà più banale, assume il volto del principio di razionalità, nella volontà di Gesualdo che vuol fare, anche con i medici che lo visitano, un affare»; p. 111: «È morte selvaggia, privata di ogni esuberanza fantastica e simbolica, che si limita a significare solo il corpo nelle ultime fasi fisiologiche della degenerazione»; p. 117: «Il padre vuol spiegare alla figlia qualcosa, trasmettergli una saggezza, ma non può fare altro che elencare un catalogo dei suoi oggetti d'affezione, scoprendo al fondo del proprio individualismo proprietario solo la nebbia che lo separa dal desiderio e dalla passione di un tempo».

dei Trao; il colera, quasi “bava di lumaca”, miete vittime; infine, una violentissima febbre malarica strazia Mastro Nunzio»⁷¹. La narrazione fluisce dalla tesi della vecchia famiglia aristocratica al cancro del Mastro – un personaggio *avant garde*, un *parvenu*, un *self-made man*. Anche Foucault accosterà, vari anni dopo, la tubercolosi al tumore⁷². Di certo, più significative, per la mia indagine, sono le osservazioni di de Cristofaro che ribadisce «un’antitesi di ordine metaforologico fra la tara tisica dei Trao e l’accidente-castigo che tocca a Gesualdo»⁷³ e della Sontag che estrae dalla galassia narrativa del tempo la differenza tra la tbc, estetizzata dai romantici e portata a livello nobile e spirituale, e il καρκίνος da nascondere e vergognarsene, perché legato esclusivamente al corpo caduco e spesso ai suoi organi vitali che sovrintendono alle azioni più basse: digerire, fare sesso, produrre escrementi⁷⁴.

I medici fanno acquistare a Gesualdo «un’intera farmacia»; ciò dimostra, ce ne fosse ancora bisogno, l’inadeguatezza della medicina ottocentesca, primordiale e inefficace:

Gli avevano fatto comperare [...] un’intera farmacia: dei rimedi che si contavano a gocce, come l’oro, degli unguenti che si spalmavano con un pennello e aprivano delle piaghe vive, dei veleni che davano delle coliche più forti e mettevano come del rame nella bocca, dei bagni e dei sudoriferi che lo lasciavano sfinito, senza forza di muovere il capo, vedendo già l’ombra della morte da per tutto⁷⁵.

Dalle pagine di Verga, traspare un nuovo tema socio-relazionale che resiste, per certi versi, a tutt’oggi; ovvero l’indifferenza e l’ostracismo della società, parenti compresi, nei confronti del malato. Gesualdo muore assistito solo dall’abulico e distratto servitore nella foresteria del palazzo ducale del genero⁷⁶. Già in questo romanzo, l’umano, col progredire del male, si reifica riducendosi a pura corporalità e

⁷¹ F. de Cristofaro, *L’efflorescenza tumorale. Figurazioni del ‘male osceno’: Verga, Kiš, Roth cit.*, p. 73.

⁷² M. Foucault, *Naissance de la clinique cit.*, p. 210: «Dans le cas [...], où un tissu nouveau est créé, c’est que les lois de l’organisation sont perturbées fondamentalement; le tissu lésionnel s’écarte de tout tissu existant dans la nature: ainsi l’inflammation, les tubercules, les squirres, le cancer»; p. 211: «La phtisie est caractérisée par une “désorganisation progressive” du poumon, qui peut prendre une forme tuberculeuse, ulcéreuse, calculeuse, granuleuse, avec mélanose, ou cancéreuse [...]»; p. 213: «La maladie est une déviation intérieure de la vie. De plus, chaque ensemble morbide s’organise sur le modèle d’une individualité vivante: il y a une vie des tubercules et des cancers; il y a une vie de l’inflammation; le vieux rectangle qui la qualifiait (tumeur, rougeur, chaleur, douleur) est insuffisant à restituer son développement au long des diverses stratifications organiques: dans les capillaires sanguins, elle passe par la résolution, la gangrène, l’induration, la suppuration et l’abcès [...]».

⁷³ F. de Cristofaro, *L’efflorescenza tumorale. Figurazioni del ‘male osceno’: Verga, Kiš, Roth cit.*, p. 77.

⁷⁴ Susan Sontag, *Malattia come metafora: il cancro e la sua mitologia*, Torino, Einaudi, 1992, p. 15.

⁷⁵ Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo* [1889], Milano, Garzanti, 1981, p. 363.

⁷⁶ Ivi, pp. 374-375: «“Mia figlia!” borbottò don Gesualdo con una voce che non sembrava più la sua. “Chiamatemi mia figlia!” “Ah, signora. Ora vado a chiamarla”, rispose il domestico, e tornò a coricarsi. Ma non lo lasciava dormire quell’accidente! [...] Stette un momento a guardarlo così, col lume in mano, pensando se era meglio aspettare un po’ o scendere subito a svegliare la padrona e mettere la casa sottosopra. Don Gesualdo intanto andavasi calmando, col respiro più corto, preso da un tremito, facendo solo di tanto in tanto qualche boccaccia, cogli occhi sempre fissi e spalancati. A un tratto s’irrigidì e si chetò del tutto».

prelude all'avvento di attanti-manichini in De Roberto. Luigi Baldacci insiste molto sul rapporto essenziale tra il *Mastro* e *I Viceré*:

Resta indubbio per noi che *I Viceré* non si potrebbero immaginare senza l'esempio precedente di *Mastro-don Gesualdo*; ma De Roberto volle dal suo romanzo eliminare proprio il protagonista, abolendo la pietà, rifiutando la melodia: quel che resta è il mondo come Verga lo aveva visto soprattutto nel *Mastro*⁷⁷.

Dal cancro vissuto *uti singuli* si arriva alla pluralità dei tumori della vecchia razza Uzeda, predestinata a perire in concomitanza col tramonto del secolo.

In primis l'ipotesi, mai smentita né confermata, del tumore della principessa: «Margherita non ha voluto mai chiamare un dottore... ma io ho una gran paura... m'hanno detto che forse ha un cancro allo stomaco»⁷⁸. Una congettura che non avrà seguito, perché Margherita – madre dell'ultimo erede Consalvo – già indebolita per la presunta malattia tumorale spirerà, nell'arco di poche ore, di colera.

Anche Ferdinando recalcitra al solo sentire nominare il medico: «Lo zio Ferdinando credutosi affetto da tutte le malattie⁷⁹ quando vendeva salute, adesso che deperiva visibilmente credeva invece d'esser sanissimo e non poteva soffrire che la gente gli consigliasse di chiamare un dottore»⁸⁰. La crescente idiosincrasia ai sanitari e l'aggravarsi del male disegnano un *climax* nella struttura narrativa⁸¹. E mentre il patimento di Margherita è stroncato in un fiat da un'epidemia, il tumore del cognato si manifesta in tutti i suoi sintomi, dilatato in un'estesa durata: «Ferdinando deperiva da un anno. Nel viso emaciato, negli occhi gialli, nelle labbra bianche, gli si leggeva da un pezzo un malessere secreto, un'intima sofferenza»⁸². Non è solo l'aspetto fisico a subire le conseguenze della malattia; anche il carattere dell'ammalato si trasforma nel "pato-fisiologico" romanzo derobertiano. Così Ferdinando, a causa del morbo, asseconda la sua ancipite natura: da giovanotto mite, pacifico e sempliciotto si trasforma in un tipico Uzeda con tutti i risaputi difetti familiari:

⁷⁷ Luigi Baldacci, *Il «mondo» di Federico De Roberto*, in Federico De Roberto, *I Viceré* [1894], Torino, Einaudi, 2012, p. XIII.

⁷⁸ F. De Roberto, *I Viceré* cit., p. 429.

⁷⁹ Ivi, p. 369: «La cosa era andata a questo modo: che il libraio, dal quale aveva comperato le opere d'agricoltura, di meccanica e di storia naturale, trovandosi una quantità di opuscoli di medicina d'ignoti autori, tesi di laurea di dottori asini, vecchi ricettari farmaceutici, fascicoli spaiati di enciclopedie anonime, tutta cartaccia che non si poteva vendere altrimenti che a peso, gliene propose un giorno l'acquisto dandogli a intendere che c'era dentro il fior fiore della dottrina. Egli la pagò salata, e si mise a leggere tutto. Allora la sua mente cominciò a turbarsi. La descrizione dei morbi, l'enumerazione dei sintomi, l'incertezza delle cure lo atterrirono: chiuso nella sua camera, col libro in una mano, egli si teneva l'altra sul cuore per verificare il numero dei battiti, o si palpava dappertutto con lo spavento di scoprire i tumori, gli incordamenti, le infiammazioni di cui parlavano i medici».

⁸⁰ Ivi, p. 451.

⁸¹ Ivi, p. 473: «All'arrivo del principe e alla proposta di mandare a chiamare un medico, l'infermo gridò che non voleva nessuno, che s'era rimesso interamente. Ma adesso tutti comprendevano che il caso era grave».

⁸² Ivi, p. 472.

La sorda diffidenza destatasi in lui contro i fratelli, il secreto sospetto che non gli aveva consentito di attribuire all'affezione le loro premure fastidiose, erano cresciute di giorno in giorno e invaso talmente il suo cervello che non capiva più nessun'altra idea. Egli che per trentanove anni aveva dato prova di tanto disinteresse da meritar dalla madre il nome di Babbeo, da lasciarsi rubar da tutti, si rivelava a un tratto dei Viceré con quel sospetto buffo e pazzo, adesso che non aveva più nulla da lasciare⁸³.

La paranoia di essere avvelenato e il rifiuto del cibo e dei medicinali accelerano la sua agonia. Il medico, camuffato da ingegnere, dichiara dopo averlo visitato: «Il sangue vecchio e impoverito dei Viceré»⁸⁴ è la causa della malattia, come quella di suo fratello Giacomo. Anche nelle elucubrazioni del figlio di quest'ultimo, Consalvo, entrambi i casi sono legati dal nesso consanguineo:

Consalvo non diceva nulla. Pensava, con paura, a quel male terribile che un giorno avrebbe potuto rodere, distruggere il suo proprio corpo in quel momento pieno di vita. Era il sangue impoverito della vecchia razza che faceva, dopo Ferdinando, un'altra vittima precoce, poiché suo padre aveva appena cinquantacinque anni. Sarebbe anch'egli morto prima del tempo, prima di conseguire il trionfo, ucciso da quei mali terribili che ammazzavano gli Uzeda giovani ancora?⁸⁵

La profonda metanoia interiore è un asse argomentativo negli eroi-malati della triade *fin de siècle*: Tolstoj, Verga, De Roberto. In tutti e tre l'irascibilità immotivata di Ivan Il'ič⁸⁶, di Gesualdo Motta⁸⁷, di Ferdinando e Giacomo Uzeda⁸⁸ coincide con l'insorgenza di un tumore. Il cancro si fa preannunciare con avvisaglie di carattere psico-fisico: «malumore», «inappetenza» e «debolezza»⁸⁹. Si evidenzia inoltre il passaggio dall'ineffabile alla sua articolazione; l'esplicitazione verbale del morbo del principe Giacomo, ma anche la sua cruenta resezione – nei *Viceré* solo con l'ausilio del bisturi – che non prelude alla guarigione, ma aggiunge un ennesimo tocco di orrido di gusto grottesco-espressionistico. Dalla malattia che «non si sa che cosa sia...»⁹⁰, dalle «misteriose sofferenze»⁹¹ e dall'incapacità di «confessarsi am-

⁸³ Ivi, pp. 480-481.

⁸⁴ Ivi, p. 474.

⁸⁵ Ivi, p. 636.

⁸⁶ Lev Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič* [1886]. Introduzione di Serena Vitale. Traduzione di Giovanni Buttafava, Milano, Garzanti, 1993, p. 36: «Non si poteva certo chiamare malattia quello strano gusto che Ivan Il'ič a volte diceva di sentirsi in bocca e quel certo fastidio che sentiva a destra del ventre. Ma accadde che quel fastidio cominciò a crescere e a trasformarsi non in un vero e proprio dolore, ma in una sensazione di costante pesantezza al fianco e in malumore. Questo cattivo umore, diventando sempre più forte, finì per guastare quella gradevole atmosfera di esistenza leggera e decorosa che stava formandosi in casa Golovin [...]. In verità i litigi ormai scoppiavano sempre per colpa di Ivan Il'ič. Cercava pretesti di lite prima di ogni pasto e spesso proprio a tavola, quando incominciava a mangiare la minestra».

⁸⁷ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 330: «Era diventato una bestia feroce, verde dalla bile, la malattia stessa gli dava alla testa».

⁸⁸ F. De Roberto, *I Viceré* cit., p. 610: «la salute sempre malferma di suo padre, l'umor tetro che lo rodeva dopo l'operazione chirurgica. Chiuso, cupo, cruccioso, con più bisogno di prima di prendersela con qualcuno, egli era tornato a rimugginar l'idea di dar moglie a Consalvo».

⁸⁹ Ivi, p. 599.

⁹⁰ Ivi, p. 578.

Metastasi cartacee

malato»⁹² si arriva gradualmente a «quel tumoretto»⁹³, al «tumore»⁹⁴ e alla «formazione maligna»⁹⁵. Il cancro è il segnale fisiologico della degenerazione di una casata, seppur smentita in parte dall'*explicit* che riconosce l'iterazione perenne della miseria umano-corporea, racchiusa nelle strette della finitudine, che fa ricadere questo destino nel campo gravitazionale della pura casualità⁹⁶.

⁹¹ Ivi, p. 580.

⁹² Ivi, p. 599.

⁹³ Ivi, p. 607.

⁹⁴ Ivi, p. 622.

⁹⁵ Ivi, p. 623.

⁹⁶ Ivi, pp. 699-700: «Fisicamente, sì; il nostro sangue è impoverito; eppure ciò non impedisce a molti dei nostri di arrivare sani e vegeti all'invidiabile età di Vostra Eccellenza! [...] No, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa».

1.2 Le varianti sull'epitelioma

Rimarrebbe comunque sempre aperta una domanda importante, se cioè possiamo fare a meno della malattia, persino ai fini dello sviluppo della nostra virtù, e se la nostra sete di conoscenza e autocoscienza non abbiano bisogno tanto dell'anima malata come di quella sana: in breve, se l'univoca volontà di salute non sia un pregiudizio, una vigliaccheria e, forse, un resto di raffinatissima barbarie e arretratezza.

Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*

Per fortuna o meno, molti malati riescono a mantenere, finché muoiono, un mondo fittizio in cui essi sono sani e stanno bene. Quando la prima fase di rifiuto non può più durare, viene sostituita da sentimenti di rabbia, invidia e risentimento.

Elisabeth Kübler-Ross, *La morte e il morire*

Il naturale processo di sedimentazione frammisto a una sorta di ripensamento continuo fa tornare Luigi Pirandello *in variatio* reiterate al medesimo argomento: un cancro alla cavità boccale. A partire da una neutra indicazione spazio-temporale *Caffè notturno* (uscito inizialmente nel 1918 sulla «Rassegna italiana», e poi nel 1919 incluso nella raccolta di novelle *Il carnevale dei morti*) Pirandello arriva a puntualizzare la tematica di questa prosa breve, rinominandola *La morte addosso* (inclusa in *Novelle per un anno*, 1923) concretizzandola e metaforizzandola, infine, nell'*Uomo dal fiore in bocca* (prima rappresentazione il 21 febbraio del 1923 al Teatro degli Indipendenti di Roma con la Compagnia di Anton Giulio Bragaglia, cui seguono due pubblicazioni in vita: nel 1926 per la casa editrice Bemporad e Figlio e nel 1935 per Mondadori). Occorre subito chiarire che non reciteranno alcun ruolo, in questa indagine, le numerose edizioni delle *Novelle per un anno* e dell'*Uomo dal fiore in bocca*, logicamente non catalogabili come varianti d'autore in quanto successive alla morte

di Pirandello⁹⁷. Rovisterò piuttosto nell'officina dello scrittore concentrandomi, con mira ectodica, sulle varianti sostitutive, per usare la terminologia cara a Dante Isella⁹⁸.

Collazionando le prime due versioni di *Caffè notturno*, ci si rende subito conto che le divergenze sono minime, di scarso rilievo, e si possono ritenere eminentemente formali e/o individuabili solo dal punto di vista tipografico come nel caso della terza persona singolare del verbo sapere: «sà»⁹⁹ e «sa»¹⁰⁰. La differente grafia tra «guaio»¹⁰¹ (1918) e «guajo»¹⁰² (1919) offre invece interessanti spunti di riflessione. A proposito della pirandelliana predilezione eufonica per la lettera “j” rispetto alla “i”, Leonardo Sciascia appronta una mirabile voce *J in Pirandello dall’A alla Z*:

J. Lettera che Pirandello preferiva alla i in parole come «gajo» e «guajo» (parole che non casualmente portiamo in esempio), ma anche lettera iniziale di Jenny, Jenny Schulz-Lander, la ragazza cautamente amata da Pirandello a Bonn. Cautamente, diciamo, poiché mai, anche nell’ardore del desiderio e nella felicità di stare con lei, pensò che quell’amore potesse durare al di là del soggiorno a Bonn¹⁰³.

Dalla collazione delle due versioni di *Caffè notturno* emerge il passaggio dalla “v” maiuscola alla “v” minuscola: «Ecco... vede là? Dico là, a quel cantone... Vede quell’ombra malinconica di donna?»¹⁰⁴ e «Ecco... vede là? Dico là, a quel cantone... vede quell’ombra malinconica di donna?»¹⁰⁵. Un rimaneggiamento che si rivela un’anafora intenzionale, evidenziata con più sollecitudine nella seconda edizione. Un’allusione alla consorte del protagonista che accompagna empaticamente il lento spegnersi del coniuge consumato dalla malattia; una ripresa anaforica atta a preparare, con gradualità, l’interlocutore all’introduzione di questa tragica figura coinvolta, *malgré elle*, nel calvario del morente.

⁹⁷ La morte di Pirandello avvenne il 10 dicembre 1936.

⁹⁸ Dante Isella, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, Bellinzona, Archivio storico ticinese, 1985, p. 79 (5).

⁹⁹ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in «Rassegna italiana politica letteraria e artistica», 15 agosto 1918, p. 363.

¹⁰⁰ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti*, Firenze, Battistelli, 1919, p. 23.

¹⁰¹ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in «Rassegna italiana politica letteraria e artistica» cit., p. 363.

¹⁰² L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 24.

¹⁰³ Leonardo Sciascia, *Pirandello dall’A alla Z*, Supplemento al n. 26 dell’«Espresso» del 6 luglio 1986 (successivamente uscito ampliato come *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989), p. 20: «E se ne faceva, sì, un rimorso [per l’abbandono della ragazza]: ma lieve e divagato; e trovando giustificazione gretta e retorica insieme nel fatto di essere siciliano: «sono dell’isola / dei briganti: serpi e sole / sole e serpi assai...»; e sentendosi un po’ serpe per aver lasciato la ragazza «sola sola sola». // A quanto pare, Jenny Schulz-Lander emigrò poi in America, scrisse un libro di memorie in cui un lungo capitolo è dedicato a Pirandello. Ce ne informa il Nardelli (“L’uomo segreto”, 1932); e aggiunge: «quasi recentemente, cinque anni fa, sapendolo in America e leggendo le sue nuove nei giornali, gli scrisse che avrebbe desiderato vederlo. Ma egli non volle». // Comportamento che può anche essere giudicato di ulteriore crudeltà: dettato però, sicuramente, dal pudore di non farsi vedere vecchio e dalla volontà di mantenere l’illusione di lei giovane. Il sentimento, appunto, che gli ha fatto scrivere la novella “Il capretto nero”».

¹⁰⁴ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in «Rassegna italiana politica letteraria e artistica» cit., p. 366.

¹⁰⁵ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 24.

Le modifiche d'autore si fanno più sensibili quando Pirandello, non limitandosi al semplice cambiamento del titolo, decide di trasformare *Caffè notturno* nella *Morte addosso*. Nell'*Avvertenza alle Novelle per un anno*, pubblicate per la prima volta in ventiquattro volumi, lo scrittore ci ragguaglia sulla sua *intentione*:

Una novella al giorno, per tutt'un anno, senza che dai giorni, dai mesi o dalle stagioni nessuna abbia tratto la sua qualità. // Ogni volume ne conterrà non poche nuove, e di quelle già edite alcune sono state rifatte da cima a fondo, altre rifuse e ritoccate qua e là, e tutte insomma rielaborate con lunga e amorosa cura¹⁰⁶.

La morte addosso, inclusa in questa edizione, appartiene, per citare sempre l'autore, alla serie di novelle già edite, ma «rifuse e ritoccate qua e là» e «rielaborate con lunga e amorosa cura».

Sovrapponendo *La morte addosso* a *Caffè notturno*, appare subito evidente una brachilogia. Pirandello si mostra incline a una laconicità ancora più stringata e asciutta che crea i presupposti agogici per una più alta tensione del racconto, già di per sé intenso, considerando la tematica affrontata. Segnalo vocaboli e locuzioni sparse, sopresse nella rielaborazione del testo *Novelle per un anno* («al muro o»¹⁰⁷, «dentro»¹⁰⁸, «nascosto»¹⁰⁹, «a distanza»¹¹⁰) a fronte di una sola e unica aggiunta («una bottega»¹¹¹). Riporto, inoltre, due frammenti presenti in *Caffè notturno*, eliminati nella *Morte addosso*:

Non crede? Davanti alle vetrine dei negozi, proprio: dall'una all'altra¹¹².

decente... sobrio... questo canapè, queste poltrone di stoffa scura che, per quanto forte, si logora presto per il troppo uso e per la gente che viene a consulto, si sa, d'ogni condizione...¹¹³

Gli estratti hanno un peso specifico rilevante in considerazione della concisione del testo. Entrambi afferiscono ad avventure della mente del protagonista malato che non comportano cambiamenti di senso come nella sottostante parziale soppressione/sostituzione:

Ma che povera signora! Vorrebbe, capisce? ch'io me ne stessi a casa, quieto, tranquillo, a coccolarmi in mezzo a tutte le sue più amorse e sviscerate cure¹¹⁴.

¹⁰⁶ L. Pirandello, *La morte addosso*, in *Novelle per un anno*, V. VI. *In silenzio*, Firenze, Bemporad, 1923, p. VI.

¹⁰⁷ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 26.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Ivi, p. 28.

¹¹⁰ Ivi, p. 30.

¹¹¹ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 65.

¹¹² L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 25.

¹¹³ Ivi, p. 27.

¹¹⁴ Ivi, p. 30.

Ma che povera signora! Vorrebbe, capisce? ch'io me ne stessi a casa, mi mettesi là fermo placido, come vuol lei, a prendermi tutte le sue più amoroze e sviscerate cure¹¹⁵.

L'avvicendamento degli aggettivi «fermo placido» nella *Morte addosso* con «quieto, tranquillo» in *Caffè notturno* realizza un'appena apprezzabile dislocazione di prospettive. I sinonimi «quieto» e «tranquillo» denotano in modo irrefutabile l'incomprensione della consorte, mentre «fermo» e «placido», seppur derivati dallo stesso ceppo semantico, hanno una valenza più ponderata. Si riscontrano altre sostituzioni brevi: «canapè»¹¹⁶ / «divani»¹¹⁷, «mi ci sento proprio»¹¹⁸ / «ci respiro»¹¹⁹, «questo»¹²⁰ / «quell'»¹²¹, «quieti e tranquilli»¹²² / «intanto tranquilli»¹²³, «quieto»¹²⁴ / «alieno»¹²⁵. E se il binomio «canapè» / «divani» non sembra apportare sviluppi significativi all'attività speculativa del malato, la seconda, la terza e la quinta coppia mostrano invece un accresciuto distacco psicologico del personaggio dalle cose terrene e transeunti. Così «questo arredo» dello studio medico, laddove è stato pronunciato il verdetto, diventa nella *Morte addosso* «quell'arredo». Nel primo testo il desiderio della moglie, perché il marito morente si mostri «quieto», si trasforma e puntualizza nell'aggettivo «alieno», impassibile al dolore. Ancora più calzante *l'esprit d'observation* e l'attaccamento del Nostro alla vita altrui:

Vedo la casa di questo e di quello, ci vivo dentro, mi ci sento proprio, fino ad avvertire... sa quel particolare alito che cova in ogni casa?¹²⁶

Vedo la casa di questo e di quello, ci vivo, ci respiro, fino ad avvertire... sa quel particolare alito che cova in ogni casa?¹²⁷

L'anonimo pirandelliano avverte la dimora altrui come propria fino a subodorarne l'ambiente. Un enunciato che si chiude con un'allusione perifrastica alla morte. Pirandello adotta lo stesso procedimento logico-sillogistico, surrogando nella *Morte addosso*, rispetto al *Caffè notturno*, l'aggettivo plurale «quieti» con il sinonimo «tranquilli» preceduto dall'avverbio «intanto». «Intanto tranquilli»¹²⁸ è l'agnizione del preludio della fine imminente.

¹¹⁵ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., pp. 69-70.

¹¹⁶ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 27.

¹¹⁷ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 66.

¹¹⁸ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 26.

¹¹⁹ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 66.

¹²⁰ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 27.

¹²¹ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 67.

¹²² L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 31.

¹²³ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., pp. 70-71.

¹²⁴ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 32.

¹²⁵ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 71.

¹²⁶ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 26.

¹²⁷ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 66.

¹²⁸ Ivi, pp. 70-71.

Sorvolando su minuzie meramente editoriali (il rimpiazzo dei caporali con virgolette alte o l'elisione grafica del pronome oggetto «lo aspetta»¹²⁹ / «l'aspetta»¹³⁰), occorre porre in evidenza volontari ritocchi interpuntivi. Così nella *Morte addosso* alcuni punti di sospensione presenti in *Caffè notturno* vengono cassati; una scelta che denota una specifica valenza ermeneutica, ovvero un minor senso di esitazione nell'eloquio del malato:

goder dell'ordine perfetto di tutte le stanze... della lindura di tutti i mobili... di quel silenzio di specchio che c'era prima in casa mia, misurato dal tic-tac della pendola nel salotto da pranzo...¹³¹

goder dell'ordine perfetto di tutte le stanze, della lindura di tutti i mobili, di quel silenzio di specchio che c'era prima in casa mia, misurato dal tic-tac della pendola nel salotto da pranzo...¹³²

Un'altra osservazione va fatta a proposito delle pause più lunghe, che dividono le locuzioni paratattiche. Un risultato, frutto della sostituzione della virgola con il punto e virgola:

Le si sono impolverati per sempre anche i capelli, qua sulle tempie, ed ha appena trentaquattro anni...¹³³

Le si sono impolverati per sempre anche i capelli, qua sulle tempie; ed ha appena trentaquattro anni¹³⁴.

A fine novella, le sperimentazioni con i segni di interpunzione si fanno più audaci. Nel *Caffè notturno* il massimo di *evidentia* all'effetto della *suspense* pre-diagnosi si raggiunge con il raddoppio dei segni di punteggiatura e con la collocazione della lineetta – assente nella *Morte addosso* – dopo i due punti:

Ah, un nome dolcissimo... più dolce d'una caramella: – *Epitelioma*, si chiama¹³⁵.

Ah, un nome dolcissimo... più dolce d'una caramella: *Epitelioma*, si chiama¹³⁶.

Per rappresentare il sentimento della compassione della coniuge, Pirandello si serve, nella *Morte addosso*, di un asindeto che surroga la congiunzione coordinata semplice in *Caffè notturno*:

¹²⁹ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 28.

¹³⁰ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 68.

¹³¹ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., pp. 30-31.

¹³² L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 70.

¹³³ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 30.

¹³⁴ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 69.

¹³⁵ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 32.

¹³⁶ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 71.

Metastasi cartacee

Ma sa che ha fatto? Con uno spillo, l'altra settimana, s'è fatto uno sgraffio qua, sul labbro, e poi m'ha preso la testa e mi voleva baciare... baciare in bocca... Perché dice che vuol morire con me¹³⁷.

Ma sa che ha fatto? Con uno spillo, l'altra settimana, s'è fatto uno sgraffio qua, sul labbro, e poi m'ha preso la testa: mi voleva baciare... baciare in bocca... Perché dice che vuol morire con me¹³⁸.

L'aggiunta della lineetta, dopo il punto fermo che chiude la *Morte addosso*, assolve una funzione simile alla pausa che segue l'ultimo accordo dello spartito letterario.

Divaricazioni ancora più esiziali si possono rilevare a seguito della trasformazione della novella in un atto unico. È Pirandello che suggerisce già nell'edizione del '26, che la sua *pièce* è un dialogo; ma lo era già, e a pieno titolo, la versione novellistica precedente:

Il fatto davvero singolare di questo testo [*La morte addosso*] è che esso consiste nel puro dialogo fra i due personaggi, senza alcun intervento della voce narrativa. La mancanza assoluta di un sia pur minimo tessuto narrativo che inquadri e colleghi il dialogo dei due personaggi potrebbe mettere in dubbio che *La morte addosso* possa, a rigore, essere definita "novella". In effetti sarebbe più giusto attribuire anche a questo testo la definizione, "dialogo", impegnata dall'autore per la versione teatrale. È un fatto tuttavia che Pirandello utilizzò questo testo come una novella inserendola appunto nelle sue raccolte novellistiche (mentre destinò l'altra versione, con didascalie, al teatro)¹³⁹.

La maggior parte delle innovazioni apportate all'*Uomo dal fiore in bocca*, *verus* novella, consistono in aggiunte e acquisti (occorre ricordare che la trasformazione di *Caffè notturno* nella *Morte addosso* è caratterizzata, al contrario, da numerose soppressioni o correzioni per l'eliminazione¹⁴⁰), spesso, ma non sempre giustificabili da esigenze commutative da un genere all'altro:

La perfetta sovrapponibilità del dialogo della *Morte addosso* con le battute dell'*Uomo dal fiore in bocca*, e il "grado zero" della diegesi (cioè l'assenza assoluta di tessuto diegetico) della novella, producono un singolarissimo confronto, in seguito al quale, invece di valutare come e se si siano trasformate teatralmente le informazioni narrative e descrittive della novella, possiamo solo rilevare la "crescita" unilaterale di informazioni a vantaggio del testo teatrale per la presenza delle didascalie, soprattutto delle due didascalie preliminari¹⁴¹.

¹³⁷ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 32.

¹³⁸ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 71.

¹³⁹ L. Pirandello, *Dalle novelle al teatro*, a cura di Paolo Briganti, Milano, Bruno Mondadori, 1990, p. 183.

¹⁴⁰ I termini di "correzione per l'acquisto" e "correzione per l'eliminazione" sono ripresi da Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1979, p. 42.

¹⁴¹ L. Pirandello, *Dalle novelle al teatro* cit., p. 185.

Fanno la loro comparsa due figure epitetiche o «persone del dialogo», per dirla con Pirandello: L'uomo dal fiore in bocca e Un pacifico avventore:

Al levarsi della tela, l'Uomo dal fiore in bocca, seduto a uno dei tavolini, osserverà a lungo in silenzio l'Avventore pacifico che, al tavolino accanto, succhierà con un cannuccio di paglia uno sciroppo di menta¹⁴².

Ed è forse proprio meditando su questi ruoli che l'autore, optando per la centralità del protagonista malato, devia l'attenzione dal titolo tematico *La morte addosso* a *L'uomo dal fiore in bocca*. Entrambi germinano da citazioni interne (rispettivamente «Se la morte, signor mio, fosse come uno di quegli insetti strani, schifosi, che qualcuno inopinatamente ci scopre addosso...»¹⁴³ e «La morte, capisce? è passata. M'ha ficcato questo fiore in bocca...»¹⁴⁴).

Oltre i preliminari, estesi e articolati, compaiono *diktat* comportamentali sparsi ed efficaci. Così «*Poi, cupo, come a se stesso*»¹⁴⁵ segna una svolta emotiva, in un'enunciazione fin là apparentemente piana attorno alla villeggiatura e ai giovani commessi dei negozi fino all'approdo a un entimema, espresso in forma di anadiplosi «Ma mi serve. Mi serve questo. // Le serve? Scusi... che cosa?»¹⁴⁶. Un *qui pro quo* sorge sul presunto piacere dell'immaginazione. La didascalia, stavolta parentetica, inquadra la reazione dell'Uomo dal fiore in bocca: «*con fastidio, dopo averci pensato un po'*»¹⁴⁷. Ed è il segmento, dove il Nostro soppesa la vita come «sciocca e vana»¹⁴⁸ e, senza esserne del tutto convinto, inserisce l'ennesima nota-piega dell'anima: «*Con cupa rabbia*»¹⁴⁹. L'annotazione successiva è rivolta alla moglie dell'ammalato che non ha partecipazione diretta al dialogo e che lo spettatore fa appena in tempo a intravedere in due veloci epifanie:

A questo punto dal cantone a destra sporgerà il capo a spiare la donna vestita di nero¹⁵⁰.

Di nuovo, a questo punto, la donna sporgerà il capo¹⁵¹.

Già nella pagina preliminare dell'atto unico, in un N.B., Pirandello ritiene necessario puntualizzare e dare indicazioni su posture e nascondimenti corporei:

Verso la fine, ai luoghi indicati, sporgerà due volte il capo dal cantone un'ombra di donna, vestita di nero, con un vecchio cappellino dalle piume piangenti¹⁵².

¹⁴² L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca*, in *Maschere nude*, Vol. XX, Firenze, Bemporad, 1926, p. 115.

¹⁴³ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 31.

¹⁴⁴ Ivi, p. 32.

¹⁴⁵ Ivi, p. 119.

¹⁴⁶ Ivi, p. 120.

¹⁴⁷ Ivi, p. 121.

¹⁴⁸ Ivi, p. 124.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Ivi, p. 125.

¹⁵¹ Ivi, p. 126.

Al culmine del *récit*, quando l'Uomo dal fiore si risolve a rendere finalmente compartecipe della malattia il suo interlocutore, vengono seminati indizi sull'apparizione della donna. Fino a quel momento la *pièce* si presenta caratterizzata da sensibile entropia, da inazione e nullo movimento scenico, posto l'interagire statico dei due attanti adinamicamente assisi a un tavolino del Caffè notturno. Dopo aver disvelato l'arcano del morbo, il Nostro torna («*con ira*»¹⁵³) al tema della compassione della moglie. «*Riderà*»¹⁵⁴, riferito all'Uomo dal fiore, viene reiterato tre volte. L'atto unico si conclude con un dilatato *explicit*, ricco di indicazione geo-comportamentali, assenti nella *Morte addosso*:

*E s'avvierà, canticchiando a bocca chiusa il motivetto del mandolino lontano, verso il cantone di destra; ma a un certo punto, pensando che la moglie sta lì ad aspettarlo, volterà e scantonerà dall'altra parte, seguito con gli occhi dal pacifico avventore quasi basito*¹⁵⁵.

In *Varianti e altra linguistica*, Gianfranco Contini distingue 1) correzioni che rinviano ad altri passi del medesimo componimento; 2) correzioni che rinviano a passi d'autore fuori del componimento presente e 3) correzioni che rinviano a luoghi esorbitanti dell'opera dell'autore, cioè a sue abitudini culturali, a letture immanenti alla coscienza¹⁵⁶. Per quanto riguarda il secondo gruppo, si può intuire un nesso tra l'anonimato dei dialoganti della novella/atto unico in questione e la tendenza di Mattia Pascal o Vitangelo Moscarda a disassociarsi dal proprio nome. Una piega animistica – l'antropomorfizzazione delle seggiole – che si ritrova, come un motivo ricorrente, anche in *Uno, nessuno e centomila*:

Avrebbero piacere quelle seggiole d'immaginare chi sia il cliente che viene a seder su loro in attesa del consulto? che male covi dentro? dove andrà, che farà dopo la visita? – Nessun piacere¹⁵⁷.

E la malinconia disperata di quelle poche seggiole d'antica foggia, presso i tavolini, su cui nessuno sedeva, che tutti scostavano e lasciavano lì, fuori di posto, dove e come per quelle povere seggiole inutili era certo un'offesa e una pena esser lasciate¹⁵⁸.

¹⁵² Ivi, p. 113.

¹⁵³ Ivi, p. 129.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 129-130.

¹⁵⁵ Ivi, p. 130.

¹⁵⁶ G. Contini, *Varianti e altra linguistica* cit., p. 42. A proposito del terzo gruppo è utile ricordare la novella pirandelliana, laddove viene citato Montaigne che a sua volta riporta la testimonianza del *saint Augustin* sulla guarigione «d'un cancro col segno della croce fattovi sopra da una donna di recente battezzata» (L. Pirandello, *L'Avemaria di Bobbio* [1912], in *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo. Premessa di Giovanni Macchia. Vol. 1, T. I, Milano, Mondadori, 1996, p. 512).

¹⁵⁷ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 28. / *La morte addosso* cit., p. 67. / *L'uomo dal fiore in bocca* cit., p. 11.

¹⁵⁸ L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* [1926]. Introduzione di Remo Bodei. Cura di Ugo M. Olivieri, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 71.

Ancora più pregnante e pertinente, per la mia ricerca, è la reiterazione del cancro in bocca che ricorre nel testo in questione e in *Pena di vivere così*:

Guardi qua, sotto questo baffo... qua, vede che bel tubero violaceo? [...]. Ora mi dica lei, se con questo fiore in bocca, io me ne posso stare a casa tranquillo e alieno, come quella disgraziata vorrebbe. Le grido: – Ah sì, e vuoi che ti baci?¹⁵⁹.

Perché è venuto fuori a colei, da alcuni mesi, qua al labbro di sotto, come un ovolino duro duro, un nodo che s'è a poco a poco ingrossato e fatto livido, quasi nero [...]. A ogni modo, per scrupolo, non bacia più le bambine. Bacia lui, la notte, apposta, ridendo di rabbia e tenendogli acciuffata la testa con tutt'e due le mani perché non si muova e lei glieli possa mettere lì su la bocca, quei baci, tutti quelli che vuole, lì, lì; ché se è vero che il male è quello che le vicine di casa le han lasciato intravedere, glielo vuole attaccare: lì, allo stesso posto¹⁶⁰.

Pubblicata sul «Nuovo romanzo mensile», 15 dicembre 1920, *Pena di vivere così* verrà successivamente integrata, unitamente alla *Morte addosso*, in *Novelle per un anno*. Anch'essa oggetto di numerose varianti d'autore: le prime cinque parti e l'inizio della sesta furono rimaneggiate nel 1936 da Pirandello, che venne a mancare prima di aver portato a termine il lavoro sull'intera novella.

A proposito del primo gruppo della partizione-Contini, occorre notare che l'epifania della figura femminile preannunciata in un N.B. comporta successivamente due consecutivi acquisti didascalici rilevati in precedenza. Si possono fornire altre testimonianze prelevate dalla didascalia preliminare che vengono echeggiate nelle correzioni successive: «*il cantone sul viale*»¹⁶¹ – «*dal cantone a destra sporgerà il capo a spiare*»¹⁶² e «*il suono titillante d'un mandolino*»¹⁶³ – «*s'avvierà, canticchiando a bocca chiusa il motivetto del mandolino lontano, verso il cantone di destra*»¹⁶⁴.

Oltre alle già analizzate, passo in rassegna ulteriori correzioni:

La morte addosso¹⁶⁵

capisce (p. 64)
una (p. 64)
Perché? (p. 64)
Non sono sicuri? (p. 64)
ripiegata (p. 64)
o (p. 65)

L'uomo dal fiore in bocca¹⁶⁶

- (p. 117)
- (p. 117)
Perché me lo domanda? (p. 118)
Non vi stanno forse sicuri? (p. 118)
piegata (p. 118)
- (p. 119)

¹⁵⁹ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 71.

¹⁶⁰ L. Pirandello, *Pena di vivere così* [1920], in *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo. Introduzione di Giovanni Macchia. Vol. 2, t. I, Milano, Mondadori, 1996, p. 225.

¹⁶¹ Ivi, p. 115.

¹⁶² Ivi, p. 125.

¹⁶³ Ivi, p. 115.

¹⁶⁴ Ivi, p. 130.

¹⁶⁵ L'edizione di riferimento è L. Pirandello, *La morte addosso* cit.

¹⁶⁶ L'edizione di riferimento è L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca* cit.

Metastasi cartacee

attaccarmi (p.65)	- (p. 119)
questo (p. 66)	codesto (p. 120)
Ma che piacere! (p. 66)	- (p. 121)
No no! (p. 66)	Non s'allarmi (p. 121)
Quei divani (p. 66)	Divano (p. 121)
splendido (p. 66)	bello (p. 122)
per (p. 67)	con (p. 122)
lei (p. 67)	- (p. 122)
nascosto (p. 67)	segreto (p. 123)
malinconica (p. 69)	- (p. 125)
lì (p. 70)	- (p. 127)
tranquilli (p. 70)	placidi (p. 127)
gliela (p. 70)	la (p. 128)
gliela (p. 70)	- (p. 128)
pronunzii (p. 71)	- (p. 128)
lo (p. 71)	- (p. 129)

Una sostituzione significativa segue la scelta dell'adozione di un linguaggio endofasico:

Non capisce? Neanche io. Ma è che certi richiami d'immagini, tra loro lontane, sono così particolari a ciascuno di noi, e determinati da ragioni ed esperienze così singolari, che l'uno non intenderebbe più l'altro se, parlando, non ci vietassimo di farne uso. Niente di più illogico, spesso, di queste analogie¹⁶⁷.

Non vede la relazione? Neanche io. // *Pausa*. // Ma è che certi richiami d'immagini, tra loro lontane, sono così particolari a ciascuno di noi; e determinati da ragioni ed esperienze così singolari, che l'uno non intenderebbe più l'altro se, parlando, non ci vietassimo di farne uso. Niente di più illogico, spesso, di queste analogie. // *Pausa*¹⁶⁸.

Per *L'Uomo dal fiore in bocca* occorre menzionare cinque rettifiche delle elisioni grafiche presenti nella *Morte addosso*: «quegl'» (p. 63 e p. 70) – «quegli» (p. 115 e p. 128), «legar» (p. 65) – «legare» (p. 119), «stan» (p. 67) – «stanno» (p. 122), «d'» (p. 70) – «di» (p. 127), «metter» (p. 70) – «mettere» (p. 127), oppure «l'» (p. 68) – «lo» (p. 124). Si realizzano operazioni destitutive, riprese parziali della versione antecedente. Così nel passaggio che è stato oggetto di analisi, ci s'imbatte in un amalgama delle due varianti novellistiche e in una diversa gestione interpuntiva delle virgole e del punto e virgola:

Vedo la casa di questo e di quello, ci vivo dentro, mi ci sento proprio, fino ad avvertire... sa quel particolare alito che cova in ogni casa?¹⁶⁹

¹⁶⁷ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 67.

¹⁶⁸ L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca* cit., p. 123.

¹⁶⁹ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 26.

Vedo la casa di questo e di quello, ci vivo, ci respiro, fino ad avvertire... sa quel particolare alito che cova in ogni casa?¹⁷⁰

Vedo la casa di questo e di quello; ci vivo; mi ci sento proprio, fino ad avvertire... sa quel particolare alito che cova in ogni casa?¹⁷¹

Sorprendente è l'insistenza di Pirandello nel ritoccare i medesimi passi. Seguendo da vicino il testo teatrale sono obbligata a tornare alla descrizione dello studio medico. Gli aggettivi soppressi nella *Morte addosso* rivivono con una punteggiatura ritoccata nell'*Uomo dal fiore in bocca*:

questo arredo così, alla buona, decente... sobrio...¹⁷²

quell'arredo così, alla buona¹⁷³.

questo arredo così, alla buona, decente, sobrio.¹⁷⁴

Lo stesso vale per il ripristino della locuzione avverbiale «a distanza»¹⁷⁵, per le triplette sinonimiche «quieti e tranquilli»¹⁷⁶ / «intanto tranquilli»¹⁷⁷ / «quieti e tranquilli»¹⁷⁸, «quieto»¹⁷⁹ / «alieno»¹⁸⁰ / «quieto»¹⁸¹ e per il passaggio sottostante:

Ma che povera signora! Vorrebbe, capisce? ch'io me ne stessi a casa, quieto, tranquillo, a coccolarmi in mezzo a tutte le sue più amorse e sviscerate cure¹⁸².

Ma che povera signora! Vorrebbe, capisce? ch'io me ne stessi a casa, mi mettesi là fermo placido, come vuol lei, a prendermi tutte le sue più amorse e sviscerate cure¹⁸³.

Ma che povera signora! Vorrebbe, capisce? ch'io me ne stessi a casa, quieto, tranquillo, a coccolarmi in mezzo a tutte le sue più amorse e sviscerate cure¹⁸⁴.

Persino alcune varianti interpuntive rifluiscono nell'alveo del *pre-existent*. Mi riferisco alla ripresa della congiunzione «e» («m'ha preso la testa e mi voleva bacia-

¹⁷⁰ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 66.

¹⁷¹ L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca* cit., p. 120.

¹⁷² L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 27.

¹⁷³ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 67.

¹⁷⁴ L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca* cit., p. 122.

¹⁷⁵ Ivi, p. 126.

¹⁷⁶ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 31.

¹⁷⁷ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., pp. 70-71.

¹⁷⁸ L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca* cit., p. 128.

¹⁷⁹ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 32.

¹⁸⁰ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 71.

¹⁸¹ L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca* cit., p. 129.

¹⁸² L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 30.

¹⁸³ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., pp. 69-70.

¹⁸⁴ L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca* cit., p. 127.

re »¹⁸⁵) in sostituzione dei due punti nella *Morte addosso* («m'ha preso la testa: mi voleva baciare»¹⁸⁶) e alla lineetta dopo i due punti che precedono il vocabolo *epitelioma*:

Ah, un nome dolcissimo... più dolce d'una caramella: – *Epitelioma*, si chiama¹⁸⁷.

Ah, un nome dolcissimo... più dolce d'una caramella: *Epitelioma*, si chiama¹⁸⁸.

Ah, un nome dolcissimo... più dolce d'una caramella: – *Epitelioma*, si chiama¹⁸⁹.

Nella locuzione successiva, Pirandello apporta una modifica di valore. In tutte le versioni il nome del morbo, evocato due volte, è in corsivo. E così ancora nell'*Uomo dal fiore in bocca*, con una non trascurabile divaricazione: la sillabazione della seconda evocazione «*epiteli-o-ma*»¹⁹⁰ in *Caffè notturno* e nella *Morte addosso* scompare nell'atto unico, trasformandosi in un incompitato «*epitelioma*»¹⁹¹. La pronuncia sillabata del dittongo «*i-o*», nonché la *mise en relief* della desinenza «*ma*» certificano l'attenzione alla resa fonetica:

Pronunzii, pronunzii... sentirà che dolcezza: *epiteli-o-ma*...¹⁹²

La dolcezza dei fonemi, presentata con evidente ironia, enfatizza l'acuirsi del male e l'approssimarsi della fine e si riallaccia all'antica passione del Pirandello giovane per questa branca linguistica affrontata, tra l'altro, nella sua tesi, discussa all'Università di Bonn nel lontano 1891, dedicata a *Fonetica e sviluppo fonico del dialetto di Girgenti*. La rinuncia alla sillabazione può alludere all'affidamento dell'autore al talento autarchico degli interpreti.

Occorre evidenziare le numerose correzioni interpuntive che si rilevano all'altezza della trasformazione della *Morte addosso* nell'*Uomo dal fiore in bocca*. I trattini medi spazati di apertura, atti a decretare il passaggio dalla battuta di un dialogante all'altro nella novella, sono, seguendo il canone metodologico del testo teatrale, logicamente sostituiti dall'indicazione dei ruoli degli attori sul proscenio: L'uomo dal fiore e L'avventore. Altrettanto significativa è la ripresa dell'indicazione «Pausa» che sostituisce frequentemente i puntini di sospensione nelle versioni novellistiche. Varie le alterazioni di punteggiatura: l'inserimento dei due punti, dei punti e virgola e dei punti fermi; l'aggiunta/rinuncia dei punti esclamativi (più volte riscontrata sulla prima pagina) e interrogativi (registro in un *hapax* sia l'eliminazione che l'acquisto); delle virgole (più di venti casi tra accrescimento,

¹⁸⁵ Ivi, p. 129.

¹⁸⁶ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 71.

¹⁸⁷ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 32.

¹⁸⁸ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 71.

¹⁸⁹ L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca* cit., p. 128.

¹⁹⁰ L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 32. / L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 71.

¹⁹¹ L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca* cit., p. 128.

¹⁹² L. Pirandello, *Caffè notturno*, in *Il carnevale dei morti* cit., p. 32.

soppressione e sostituzione), dei trattini (cancellazione di tutti i necessari alla struttura dialogica compensati da un'addizione intratestuale).

In conclusione, occorre menzionare l'edizione Mondadori dell'*Uomo dal fiore in bocca*, uscita nel 1935, un anno avanti la scomparsa dello scrittore. Com'è stato già rilevato a proposito delle due prime edizioni di *Caffè notturno*, anche tra l'atto unico del '26 per la casa editrice Bemporad e quello del '35 le correzioni autoriali sono riconducibili alla soppressione del periodo «Andarmene a dormire in un albergo?»¹⁹³, alla sostituzione di «chi era»¹⁹⁴ versus «chi è che...»¹⁹⁵, e all'apporto di un superlativo assoluto ottenuto per via di epanalepsi «placidi placidi»¹⁹⁶ in vece dell'*unicum* «placidi»¹⁹⁷. Nella seconda versione, si rinuncia al corsivo, usato per riportare le parole dei personaggi extradialogo, si materializzano le parentesi attorno a una breve didascalia e si riscontrano insignificanti e rade correzioni interpuntive.

¹⁹³ L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca* cit., p. 117.

¹⁹⁴ L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca*, in *Tutto il teatro di Luigi Pirandello*, vol. III, Milano, Mondadori, 1935, p. 14.

¹⁹⁵ L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca*, in *Maschere nude* cit., p. 125.

¹⁹⁶ L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca*, in *Tutto il teatro di Luigi Pirandello* cit., p. 15.

¹⁹⁷ L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca*, in *Maschere nude* cit., p. 127.

1.3 Concezione, quasi Grazia

Si dice che [Giano] avesse due volti, che gli permettevano di vedere davanti e di dietro.

Macrobio, *I saturnali*

In illness words seem to possess a mystic quality.

Virginia Woolf, *On Being Ill*

La chiesa della solitudine di Grazia Deledda oltre che rispecchiare, con fedeltà, le profonde fragilità e la quintessenza di una malata in un intreccio psicologico-letterario intrigante e ben congegnato è sintomatica e, in un certo qual modo, *avant-garde* rispetto alla tematica della malattia oncologica che affiorerà, sempre più insistentemente, con l'avanzare degli anni e l'aumento esponenziale dei casi. Nei nostri giorni, infatti, i racconti autobiografici sul cancro producono una folta fioritura, scritti come sono, in dosi cospicue, perlopiù, dalle stesse malate. Diventa, quindi, di rilevante interesse valorizzare lo *Zeitgeist* e mettere a confronto la temperie a noi coeva – caratterizzata da chirurgia plastica ricostruttiva e/o da supporti umano-specialistici con gruppi di sostegno formati da pazienti – con il vissuto della patologia oncologica dei primi del secolo scorso, impasto di angoscia, solitudine amara e femminilità irrevocabilmente negata. Grazia Deledda è stata una delle prime donne, in Italia, a rendere pubblica testimonianza delle stigmate di questo devastante calvario psico-fisico, avvalendosi di una poetica istintivo-pulsionale e servendosi di uno «spazio sospeso» di tipo winnicottiano. Già prima della *Chiesa della solitudine*, il tema della neoplasia aveva adombrato alcuni percorsi mimetici deleddiani: ricordiamo un tumore metaforicamente inteso nella *Via del male*¹⁹⁸, in *Storia di un cavallo*¹⁹⁹ e nel *Piccione*²⁰⁰; la malattia vera e propria in *Medicina*²⁰¹, in *Sino al confi-*

¹⁹⁸ Grazia Deledda, *La via del male* [1896], in *Romanzi e novelle*. Vol. II, Milano, Mondadori, 1955, p. 409: «Ella [Maria] sentiva che questo era il suo maggior dolore: restare con lui [con Pietro Benu]! averlo sempre vicino, sempre con sé, entro di sé come un male fisico, come un cancro inguaribile!».

¹⁹⁹ G. Deledda, *Storia di un cavallo*, in *La casa del poeta*, Milano, Fratelli Treves, 1930, p. 117: «Nessuno sapeva della mia maledizione; io solo, da quel giorno, mi trovo con questa davanti a Dio, che me ne chiede conto. Saranno superstizioni, ma la mia coscienza è diventata come un tumore maligno».

ne²⁰², nel *Bacio del gobbino*²⁰³ e nella *Casa del rinoceronte*²⁰⁴ (anche se, a onor del vero, nei quattro ultimi testi il morbo non è che un episodio d'ordine secondario), un falso malato teatrante in *Canne al vento*²⁰⁵ e, per completare l'elenco, un cancro come componente indissolubile delle maledizioni nel *Dio dei viventi*²⁰⁶.

Ma è solo nella *Chiesa della solitudine* che una malata oncologica (Maria Concezione) assume al ruolo di protagonista, simile, per alcuni aspetti, alla sua artefice. Nonostante la riconosciuta rilevanza del romanzo che in maniera testamentaria trascrive l'ultimo atto di una parabola creativa non comune, *La chiesa della solitudine* rimane, paradossalmente, a tutt'oggi, l'opera meno letta e studiata della scrittrice nuorese. Per tentare di venire a capo della sua poca fortuna, si possono tracciare due ipotesi: *in primis* l'uscita quasi contemporanea di *Cosima* che gli sottrasse luce e, in seconda battuta, l'ostico argomento.

In effetti, il testo postumo dato alle stampe con il titolo abbreviato *Cosima* (1937), conosciuto già un anno prima dai lettori della «Nuova Antologia» come *Cosima, quasi Grazia*, germina in contemporanea e in parallelo alla *Chiesa della solitudine* (1936). Entrambi inquadrano le ambivalenze, i dissidi e le lacerazioni che

²⁰⁰ G. Deledda, *Il piccione*, in *Romanzi e novelle*. Vol. III, Milano, Mondadori, 1955, p. 732: «Per la prima volta [Agata] sente la sua cattiveria, il fluido velenoso che irradia intorno a sé; lo spirito del male che si annida nel suo petto come il pus in un tumore mortale. // – Ma perché? – si domanda. Perché il gobbo, povero e solo, ha la ricchezza del bene, e lei tanta miseria? // Ella non sa risponderci ancora, ma già qualche cosa si è aperta, nel suo cuore: ed è lì, il tumore maligno. Forse si creperà; forse, col tempo, potrà guarire».

²⁰¹ G. Deledda, *La medicina*, in *Il nonno*, Roma, Nuova Antologia, 1908, p. 195: «[Il dottore Suelzu] È stato medico condotto in parecchi paesi e dappertutto lo hanno cacciato via. È stato anche sotto processo perché diede il veleno a un uomo che aveva un cancro inguaribile, e lo fece morire prima dell'ora».

²⁰² G. Deledda, *Sino al confine* [1910], in *Romanzi e novelle*. Vol. IV, Milano, Mondadori, 1955, p. 416: «Nel letto attiguo giaceva una donna giovane, il cui viso d'un roseo acceso spiccava fra una massa di capelli neri ondulati. I suoi grandi occhi scuri brillavano e parevano sorridenti; una striscia di pelle, con una placca argentea, le circondava il collo nudo. Mentre Gavina la osservava, l'infelice, da pochi giorni operata di un tumore alla gola, fu presa da una crisi nervosa: allora Francesco aiutò l'infermiera a toglierle la placca dalla gola squarciata, ed a cambiar la cannula, e Gavina vide il buco nerastro, e le parve di soffocar anche lei».

²⁰³ G. Deledda, *Il bacio del gobbino*, in *La casa del poeta* cit., p. 42: «E furono giorni di pena indicibile: poiché le notizie della malata erano gravi, e nonostante le visite in automobile del professore di Parma, il tumore maligno si allargava e si sprofondava mortalmente».

²⁰⁴ G. Deledda, *La casa del Rinoceronte*, in *Romanzi e novelle*. Vol. III cit., pp. 776-777: «In quell'andirivieni insolito e smarrito dell'uccellino [il Rinoceronte] leggeva come una misteriosa avvertenza: forse era morto il suo unico fratello, da lungo tempo malato di cancro, e il suo spirito, alleggerito dalla divina bontà della morte, gli passava accanto: ritornato bambino giocava nell'orto, tentava di rivedere la casa, di rientrare nel cuore del fratello. Gli occhi di questo si lucidarono di lagrime: le sue braccia si aprirono sul legno dell'altana, con un desiderio di abbraccio; e non si accorgeva ch'era lui, a ritornare fanciullo, solo perché pensava che forse il fratello aveva finalmente cessato di soffrire».

²⁰⁵ G. Deledda, *Canne al vento* [1913], a cura di Anna Dolfi, Torino, SEI, 1993, p. 143: «Accanto a loro stavano altri due mendicanti, un vecchio cieco e un giovane che prima d'arrivare si era punto il petto sotto la mammella destra sfregandovi su il latte di un'erba velenosa per formarvi un gonfiore che esponeva alla folla come un tumore maligno».

²⁰⁶ G. Deledda, *Il Dio dei viventi* [1922], in *Romanzi e novelle*. Vol. III cit., pp. 258-259: «[...] che ti si marcisca la mano con la quale mi hai spogliato, e l'altra mano ancora, e ogni giuntura ti si rallenti; che tu possa essere divorato vivo dai vermi, e ogni moneta rubata a me, frutto del mio sudore, ti serva a comprare medicinali, e ti caschino gli occhi, e tua figlia e i suoi figli siano dispersi membro per membro, rosi dalla malattia e dal cancro, davanti a te impotente ad assisterli».

proliferano negli stadi significativi – alba/crepuscolo – della vita dell'autrice. Le analogie, le simpatie palesi e le più attenuate, le corrispondenze simboliche, frutto di un *humus* poroso che dà luogo a un'osmosi dei due lavori, sono così chiare da rappresentare il nucleo tematico e il filo conduttore e da permettere di concentrare queste riflessioni attorno a una ipotiposi *Concezione, quasi Grazia* che via via andrà a dispiegare. Così Anna Dolfi nel tratteggiare il profilo della scrittrice: «Colpita da quello stesso male di cui avrebbe parlato in uno dei suoi ultimi romanzi, *La chiesa della solitudine*, la Deledda morì a Roma il 15 agosto 1936, lasciando alla pubblicazione postuma la sua opera più direttamente e scopertamente autobiografica, *Cosima, quasi Grazia*»²⁰⁷. Effettivamente, mentre l'autobiografismo innerva sensibilmente *Cosima*, nella *Chiesa della solitudine* si presenta più sotteso. Le divergenze tra Maria Concezione e Grazia sono più d'una: l'età, il mestiere, la posizione familiare e sociale. Ma la coesistenza e gestione dolorosa dell'identico gravoso male – un tumore al seno – in un connubio che attenua la struttura della finzione pura, è già di per sé più di un indizio, una notevole tangenza sufficiente a prefigurare i presupposti di un'agnizione identitaria. «La malattia è il gran confessionale»²⁰⁸, affermava Virginia Woolf negli anni Trenta, poco prima della pubblicazione del romanzo *deleddiano*.

L'io biologico, che si può accreditare come esterno al testo, e il vicario, ovvero due soggettività distinte, si condizionano a vicenda in un rimpallo di unità/differenza, *un pas de deux* fatto di nessi, incroci, consonanze e isotopie, coincidenti anche nelle parziali sovrapposizioni onomastiche (il nome per esteso della scrittrice è Grazia Maria Cosima Damiana Deledda). L'immagine bifronte più evidente è interna al testo e si materializza in Maria Pasqua, una delle «volubili vezzose fanciulle» dai costumi leggeri che, come nota Silvio Ramat, «talvolta l'assai meno piacente Grazia invidia e rappresenta nella loro flessuosità animalesca, selvatica, quali oggetti di brama»²⁰⁹. Scorrendo le pagine della *Chiesa della solitudine*, si appura che Maria Pasqua è sorellastra di Concezione, concepita dal padre con una serva. Entrambe affascinanti, magnetiche, dotate di forza seduttiva e parecchio somiglianti, ma, al contempo, agli antipodi. Pure le rispettive età risultano invertite e confuse causa malattia: Pasqua più adulta sembra, in realtà, più giovane.

Le *dramatis personae* che interagiscono sul proscenio finzionale sono altrettanto speculari. Per primo appare Aroldo, crocevia umano della contesa tra forze divine e diaboliche. Rifiutato da Maria Concezione, che preferisce tacergli la malattia (ricordiamo, per inciso, che la Deledda è reticente sul male persino quando usa un tono discorsivo e familiare come nelle lettere a parenti e amici), Aroldo si getta per disperazione tra le braccia di Maria Pasqua, salvo abiurare nell'*explicit* e, resipiscente, imboccare un percorso spirituale di tutt'altro ordine.

²⁰⁷ Anna Dolfi, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979, p. 171.

²⁰⁸ Virginia Woolf, *Sulla malattia* [1930], a cura di Nicola Gardini, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 14.

²⁰⁹ Silvio Ramat, *Il vecchio della montagna: un romanzo nuovo per il nuovo secolo?*, in *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, a cura di Angelo Pellegrino, Città di Castello, Tibergraph, 1990, p. 71.

Un secondo attante maschile, presente per assenza, tanto da non avere nemmeno un nome, se non una descrizione con generici epiteti come «un ragazzone bruno»²¹⁰ o un vicino di casa si erge, già per questi elementi distintivi somatico-spaziali, ad antitesi del forestiero biondo Aroldo. La vaghezza onomastica non deve far pensare a una minore importanza nel viluppo della storia, o meglio, della preistoria della *Chiesa della solitudine* di quello che è l'occulto demiurgo della trama. Il ragazzo bruno, il chierico che ambiva a diventare prete, finisce – dopo aver tentato di arricchiarsi in fretta e fraudolentemente per poter realizzare il sogno di impalmare Concezione – in prigione dove si impiccherà. Un crudo retroscena, cui segue la nemesi del castigo della malattia e la definitiva resezione di parti della femminilità che determinano la chiusura della stagione dell'amore e dell'eros.

Don Serafino viene accostato a Concezione in quanto suo *alter ego* (si rassomigliano perfino le loro madri²¹¹). Ambedue malati e predestinati a *vita brevis*, sono accomunati *ad abundantiam* dalla costrizione alla castità. Il «male ai polmoni»²¹² di Serafino non può che evocare Verga e i principali personaggi di *Mastro don Gesualdo* alle prese con le sofferenze legate a tubercolosi e cancro, ma anche e soprattutto, per la fragile salute e la perseveranza nel compiere la missione religiosa *Diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos, pubblicato il medesimo anno della *Chiesa della solitudine*.

E infine i tre spasmanti che, seguendo i consigli di compare Felice e comare Maria Giuseppa, sensali attivi, interessati e simmetrici, chiedono, senza successo, la mano di Concezione. Pietro e Paolo Giordano – perfettamente interscambiabili – fratelli di don Serafino incarnano il suo esatto contrario a riguardo di spiritualità, finezza d'animo e delicatezza fisiognomica e dei modi. E, per chiudere il cerchio, l'ebete Costante che si autoaccusa dell'omicidio di Aroldo e che ottiene la libertà solo quando il forestiero viene rinvenuto vivo.

L'edificio teorico del doppio prevede anche per il medico dell'ospedale un replicante, il «flebotomo»²¹³ del paese, privo di requisiti professionali, ma forte del carisma di un'indubbia umanità, per qualche verso allegoria del padre deceduto. E, da ultimo, merita un cameo un'altra presenza paterna e protettiva, ovvero don Calogero, il brigadiere dei carabinieri.

Non si può fare a meno di rilevare una tensione messianica, una *religio* che tiene insieme il tutto, un'obbedienza ai dogmi cristiani – presente a chiare lettere – con le icone di Maria Vergine e Maria Maddalena, di Giuda paragonato al ragazzo impiccato e del Cristo sofferente che alimenta sia la pietà di Aroldo per la malata, che la compassione di lei per la sua indigenza e sete d'amore.

Tornando alla coppia magistrata, resta da chiederci: che cosa unisce e rende simbiotiche Concezione e Grazia, oltre la sventura di un grave male? La sordità, *ça va sans dire*, ma anche, seppur in modo del tutto singolare, una sorta di geografia

²¹⁰ G. Deledda, *La chiesa della solitudine* [1936], Milano, Mondadori, 1966, p. 45.

²¹¹ Ivi, p. 197: «La figura della madre di Serafino rassomigliava a quella della madre di Concezione, ma con un aspetto tragico, del resto giustificato dallo stato doloroso del figlio».

²¹² Ivi, p. 46.

²¹³ Ivi, p. 38.

della mente. Grazia e Concezione condividono il medesimo morbo, e mettono a fuoco, in modalità omozigote, i contorni paesaggistici, le cimase e l'*habitat* che le circondano. Negli ultimi romanzi la Deledda ripiega sull'*Heimat* primigenia: la Sardegna rimemorata e realmente vissuta in *Cosima* e la böckliniana anelata come approdo ultimo.

Nella *Chiesa della solitudine* pure lo spazio scenico è formato da elementi duplici e coincide con la chiesetta-abitazione:

Solo due finestruole munite d'inferriata si aprivano sul muro della vecchia costruzione, dove la strada svoltava sotto lo spiazzo: il tetto di tegole nere, incrostate di musco e di erbe parassite, copriva egualmente la chiesetta e l'abitazione; e due segni, due simboli, vi si guardavano, da uno spigolo all'altro, sopra le due valli del promontorio: si guardavano come fratelli che, pure lontani, separati da tutto un mondo, si ricordano con tenerezza, e son pur figli della stessa madre: quello in cima alla facciata, sopra un piccolo arco dal quale pendeva la campana, era una croce; l'altro, dalla parte dell'orto, e quasi sopra la porticina dell'abitazione, era un conigliolo: e ne usciva una bandiera di fumo, che rallegrò il cuore di Concezione²¹⁴.

Ancora più frequenti sono le comparazioni tra il corpo malato e mutilato e gli elementi della natura: «Che hai fatto Maria Concezione? Ti sei rinsecchita: sei come un albero che ha perduto le foglie»²¹⁵.

Del tutto similmente, il precluso à *jamais* Aroldo è rappresentato con l'ausilio di dolci metafore vegetali: «ha i capelli che sembrano di seta dorata, e gli occhi e la bocca come fiori; ecco, quei fiori lì, quelli del fioraliso e quelli della peonia: anzi, la bocca è più bella ancora; è come la prugna rossa ben matura, quando si spacca e lascia colare il miele»²¹⁶. Anche l'oggetto del primo amore peccaminoso è reso, nel ricordo, a guisa di un Arcimboldo: «ed ecco la figura del ragazzo di bronzo, con gli occhi di leopardo in amore, che vien su fra le erbe e le pietre, agile e silenzioso, la bocca e le gengive in colore degli oleandri»²¹⁷. Gli altri due contendenti, i fratelli Giordano vengono zoomorfizzati in «cagnolini»²¹⁸, «leoni»²¹⁹, «caprioli»²²⁰, «leprotti»²²¹, «orsacchiotti»²²², «asini»²²³, «cinghiali»²²⁴, nello stesso tempo umiliati e divertiti nell'offrirsi a Concezione «in società, affinché lei scegliesse uno di loro “come si sceglie la pera più matura”»²²⁵. E infine Costante presentato «con gli occhi di montone e la bocca quasi sempre aperta come il becco degli uccelli che aspettano il

²¹⁴ Ivi, p. 9.

²¹⁵ Ivi, p. 31.

²¹⁶ Ivi, p. 122.

²¹⁷ Ivi, p. 132.

²¹⁸ Ivi, p. 41.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Ivi, p. 101.

²²¹ *Ibidem*.

²²² Ivi, p. 102.

²²³ Ivi, p. 104.

²²⁴ Ivi, p. 114.

²²⁵ Ivi, p. 50.

cibo»²²⁶ e altri connotati bestiali, che lo rendono una via di mezzo tra un «satiro»²²⁷ e un «centauro»²²⁸.

Non assecondare le istanze naturali del mondo botanico-animale, i richiami e i cicli biologici continui e iterati che gli appartengono, risulta una delle concause della malattia. Il male è inevitabile e teleologico; non resta che conviverci, usandolo come scudo contro la miseria del reale.

Ed è proprio la via-crucis del cancro e l'impossibilità dell'oblio e dell'archivio totale dell'esperienza che fanno biforcare, per forza di cose, le strade di Aroldo e Concezione. La città ideale, dipinta e mitizzata, che Aroldo progetta di edificare in America, dove sogna di emigrare, viene smantellata come un fragile castello di carte dal diniego dell'amata e, consequenzialmente, dalla scelta della chiusura nel nichilistico carapace intaccato dalla malattia²²⁹.

Fatalista, vittima/beneficiaria di un castigo divino, persevera in un obiettivo autolesionista e privo d'orizzonti e sprona Aroldo a portare seco, nei luoghi della sua fortuna anelata, un'altra donna, forte e sana²³⁰. Dalla consapevolezza del morbo che la consuma, nonché dal vuoto, invece che dal pieno del seno, sortisce la renitenza al vincolo sacro del matrimonio. L'arcano della preclusione della vita in comune viene svelato solo nelle ultime pagine, laddove il cancro è perifrasiato in un'irrimediabile scissione.

²²⁶ Ivi, p. 112.

²²⁷ Ivi, p. 149.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ Ivi, p. 24: «La parola era detta: taglio lieve che però, come un colpo furtivo ma sicuro, divideva nettamente il destino sognato da Aroldo: da una parte lui con la sua fantastica città, dall'altra Concezione nella sua spelonca».

²³⁰ Ivi, p. 25.

1.4 Le incognite di Giani Stuparich

L'isola paterna, a forza di ascoltare e di connettere cenni e racconti che se ne facevano a casa, era diventata il regno vivo delle mie scorriere fantastiche.

Giani Stuparich, *Ricordi istriani*

Mais que dira-t-on à maman quand le mal reprendra, ailleurs – Ne vous inquiétez pas. On trouvera. On trouve toujours. Et le malade vous croit toujours.

Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*

Il '900 è innervato da un'esponenziale crescita di casi con consequenziale *enflure* di opere sulla neoplasia. Dopo gli scritti di due Nobel italiani, passerò ora a considerare la produzione di Giani Stuparich. Postulato che, all'altezza della prima metà del secolo, il male persevera nel caratterizzarsi come ineluttabile, risulta illusorio e vano ogni tentativo di estirparlo. Così i personaggi di Pirandello²³¹ non intraprendono cure, avvertendosi in una *Waste Land* dominata del destino, allo stesso modo di Concezione che, nelle pagine della Deledda, vegeta remissiva sull'orlo del nulla in una rassegnata attesa del rimanifestarsi della malattia. Neanche Stuparich concede alcuna *chance* ai suoi eroi: «Un tumore, molto avanzato. Rimedio? Nessuno. Ossia... volendo prolungare le sofferenze di qualche mese, restavano le applicazioni radio. Ma, anche così, poteva durare qualche anno; non si sa...»²³².

Già nel 1929 Stuparich si cimenta con il tema scottante del tumore, raccontando tolstojanamente²³³ la vita, nella *Morte di Antonio Livesay* attraverso lo schermo della malattia e trova conclusione con il riuscito esercizio di descrivere, in soggettiva, il momento del trapasso. *La morte di Antonio Livesay* è architettato su vie espressive

²³¹ Mi riferisco non solo all'uomo dal fiore in bocca, ma anche all'amante di Marco Lèuca e ad Adriana, della quale si tratterà più approfonditamente in *Viaggi accidentati dei malati oncologici*.

²³² Giani Stuparich, *L'isola* [1942], in *L'isola e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1969, p. 230.

²³³ Oltre il titolo e l'età del protagonista di chiara influenza tolstojana, ci sono vari altri richiami alla *Morte di Ivan Il'ič* che saranno oggetto di questa ricerca.

segnate da pietre miliari di cronologie significanti che decretano sbocchi esiziali, cadenzano il ritmo e la timbrica e misurano aporie temporali.

La cronosequenza ha inizio dal «venti d'ottobre»²³⁴ – quarantatreesimo e ultimo compleanno del protagonista – che coincide con l'apice della storia già nel primo periodo del testo e, vista la reiterazione, può essere considerato, senz'altro, il *fulcrum* della narrazione²³⁵. Il genetliaco di un anno ignoto e mai precisato costituisce l'*incipit* e, nello stesso tempo, la svolta del narrato segnandone anche la durata temporale, considerando che l'azione romanzesca si dipana, fatte salve alcune reminiscenze sparse qua e là e un breve epilogo, in tale unico giorno (20 ottobre). Nel medesimo dì fatale Livesay redige il testamento, confessa alla moglie di sentirsi a pochi passi dalla morte e, dopo un improvviso e illusorio miglioramento, si avverte definitivamente annichilito dal dolore e non più in grado di alzarsi dal letto.

A seguire, l'attenzione viene puntata sul 3 gennaio, ricorrenza dell'impiego «nella ditta che portava il nome di suo padre e di cui ora egli era il padrone»²³⁶. Altre 24 ore faticose, queste, per Livesay che delimitano il crinale tra il periodo felice dell'infanzia e la successiva esistenza lastricata di rinunce²³⁷. Sottomettendosi alla volontà paterna all'età di diciotto anni, egli abbandona *vita natural durante* il sogno di diventare pianista e compositore, occupandosi per quasi 25 anni, senza un giorno di malattia fino al 16 maggio, della ditta paterna. Il sedici maggio risulta per Livesay, per l'appunto, una tappa decisiva nella discesa agli inferi, il primo gradino di una personale e dolente china. Una premonizione onirica, una febbricciattola, alla quale inizialmente non ha dato alcun peso, dei capogiri inspiegabili e soprattutto «qualche sottile veleno» che «gli era sceso per il sangue» da «qualche cosa nella cassa del petto»²³⁸ sono i primi sintomi della malattia che inesorabile metterà fine ai giorni del Nostro. E ancora la mesta giornata canicolare e oracolare del 30 di luglio, visto il responso di una diagnosi ferale: «dopo tre visite e due radioscopie, la malattia non fu più dubbia, si trattava d'un cancro»²³⁹. Rifugiandosi in una gelateria, Livesay, dopo aver meditato sulle opzioni del suicidio e/o della dilapidazione scriteriata del denaro accumulato, decide infine, più saggiamente, di cercare conforto dalla moglie, confessandole l'opprimente stato d'animo. L'anelito di una liberatoria auto-

²³⁴ G. Stuparich, *La morte di Antonio Livesay* [1929], in *Notte sul porto*, Roma, Tumminelli, 1942, p. 171.

²³⁵ Ivi, p. 171: «Il venti d'ottobre. Dopo innumerevoli giorni di pioggia e di fango, ecco sin dalla mattina una giornata che, a guardar in alto come in basso, c'era da esserne consolati: ogni pozzanghera aveva il suo raggio di sole, ogni nuvoletta il suo splendore»; p. 172: «Il 20 d'ottobre Antonio Livesay festeggiava il suo quarantatreesimo anno d'età»; p. 192: «qualche cosa di nuovo avveniva in lui. Proprio quel giorno, quel 20 d'ottobre, in cui aveva voluto andare all'ufficio, per quanto fosse il suo compleanno, dopo aver guardato il cielo, dopo essersi sentito rivivere, il suo pensiero s'era concentrato in Ghita»; p. 205: «Tutto il suo sforzo spirituale consisteva nel ritornar con la mente a quella giornata del 20 di ottobre, perché sentiva che solo in quel ricordo c'era la salvezza; se non avesse avuto la grazia di quella giornata, sarebbe morto disperato».

²³⁶ Ivi, p. 172.

²³⁷ Ricordiamo, a tal proposito, la trasformazione del piccolo Vanja in Ivan II'ic nell'opera di Tolstoj.

²³⁸ G. Stuparich, *La morte di Antonio Livesay* cit., p. 175.

²³⁹ Ivi, p. 180.

coscienza risulta differito *sine die* e trova compimento, chiudendo in modo ciclico il racconto, «tre mesi meno dieci giorni dopo»²⁴⁰ e cioè il venti di ottobre.

Ma nonostante l'elucubrare tassonomico – proprio del paesaggio mentale di Livesay – l'esistenza del protagonista smette di svolgersi in modo limpido e semplice e si ingarbuglia e complica, scossa dal vento di interrogazioni interiori moltiplicatesi all'eccesso prima del silenzio e dello svanire definitivi. Il titolo *Le incognite di Giani Stuparich* e il taglio dell'indagine risentono volutamente dello stile elusivo, dell'*understatement* dello scrittore che temporeggia ogni volta che si tratta di «esporre esplicitamente i sentimenti che inondano i personaggi. Raramente dice paura, gioia, felicità, stanchezza e preferisce coinvolgerci in un modo astuto, nascosto, senza troppe parole»²⁴¹. *La morte di Antonio Livesay* è segnato dall'«alternarsi dello smarrimento, della rivolta e della rassegnazione fino al definitivo spegnersi d'ogni facoltà vitale, e su tutto ciò il motivo dell'amor coniugale con le sue cecità e incomprendimenti di fronte all'evento ineluttabile»²⁴². Così l'incognita primaria di Antonio Livesay è rappresentata proprio dall'amata moglie (Ghita) e dall'indecifrabile postura psico-comportamentale da lei assunta al cospetto del suo peggioramento. Livesay, con le ultime forze, tenta di venire a capo del «mistero di Ghita»²⁴³ e di cercare di arguire se lei sospetti dello strazio, in divenire, nella sua carne²⁴⁴. Un'incertezza che rinvigorisce l'assunto: «come si conoscono poco gli uomini tra di loro, anche quelli che vivono tutti i giorni insieme e che si amano»²⁴⁵, fino allo sviluppo del teorema che «sotto il cervello di ogni uomo si nasconde un abisso»²⁴⁶. Un abisso che trasforma il vissuto – fino all'esperienza della malattia «stabilito, regolato dalle sue leggi e riconoscibile»²⁴⁷ – in un coacervo di traiettorie inusitate e in un universo non più interpretabile secondo categorie usuali: «Si trovò davanti a un mondo esterno che non capiva più, perché non capir più Ghita era non capir più il mondo»²⁴⁸. Nel vortice del suo divenire non insegue più la chimerica guarigione (in effetti non ci pensa nemmeno), ma più realmente la capacità di ritrovare, per dirla con Hans Blumenberg, una leggibilità del mondo. «Venirne in chiaro, venirne in chiaro»²⁴⁹ o «nulla di chiaro ancora»²⁵⁰, ripete in continuazione il malato.

²⁴⁰ Ivi, p. 186.

²⁴¹ Danijela Maksimović, *I sensi e i movimenti in L'isola e altri racconti di Giani Stuparich*, in *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo: atti del Convegno internazionale*, Trieste, 20-21 ottobre 2011, a cura di Giorgio Baroni e Cristina Benussi, Pisa, Roma, Serra, 2012, p. 275.

²⁴² Sergio Solmi, «*Racconti*» di Stuparich, in *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, Garzanti, 1963, p. 97.

²⁴³ G. Stuparich, *La morte di Antonio Livesay* cit, p. 190.

²⁴⁴ Ivi, p. 188: «qualche volta dalle cure attente ch'aveva per lui, pareva proprio che fosse conscia del suo male inguaribile, perché lo trattava come una madre tratta il figliolo moribondo; ma tuttavia il suo occhio era sempre limpido, senza lagrime, e le sue parole, quando parlava della malattia, erano leggere e tranquille come se discorresse d'una malattia lunga ma non grave. E allora? Poteva ella ingannarlo?».

²⁴⁵ Ivi, p. 189.

²⁴⁶ Ivi, p. 190.

²⁴⁷ Ivi, p. 191.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Ivi, p. 192.

²⁵⁰ Ivi, p. 194.

Inizialmente Antonio bleffa sul suo stato di salute, onde evitare di allarmare oltremodo Ghita e pure dopo aver preso atto della natura esatta del suo male indugia ancora lungamente prima di darle rivelazione. Quando infine decide di capitolare al *kairos*, la consorte, del tutto inaspettatamente, finge di non comprendere la gravità della situazione e usa un atteggiamento relativizzante e provocatorio, insistendo sulla possibile prossima guarigione, non affrontando mai l'argomento in modo adeguato alla serietà del problema. La non aderenza della Ghita immaginata alla reale²⁵¹ tormenta Livesay più della malattia. A un passo dalla morte, Antonio riesce finalmente a «venirne in chiaro» con il mistero di Ghita, ma non per questo a farsi finalmente comprendere da lei:

Ghita doveva aver sempre saputo, fin dal principio, ch'egli sarebbe morto di cancro; ma proprio questa sua consapevolezza la rendeva dura e ostinata nel dirgli bugie, per una falsa persuasione di rendergli così meno penosa la morte. Questa scoperta lo aveva soffocato più di tutti gli assalti del male, perché anche la morte gli era parsa meno terrificante di questa assurda impossibilità di farsi capire, di ritrovarsi nella verità con la donna che gli rappresentava tutta la vita e che egli amava sopra tutti gli uomini²⁵².

Come in Tolstoj, il morbo riveste il ruolo di cartina al tornasole dell'insincerità dei rapporti interpersonali. Oltre la moglie, anche «gl'impiegati della ditta sapevano che il loro padrone era minato da un cancro e perciò, quando lo udivano entrare s'affondavano nel lavoro»²⁵³. Nella chiusa del racconto, ancora d'impronta tolstoiana, si cerca di penetrare nel segreto degli intenti del moribondo visualizzando, in *slow motion*, la sua mano che lascia quella di Ghita, «quasi sapesse che cogliendolo la morte in quell'istante, ella avrebbe fatto fatica e sofferto a trarsela dalla gelida stretta»²⁵⁴. Anche l'ultima parola di Antonio, «grazie» – pronunciata «debolmente ma chiaramente» – fa da *pendant*, in qualche modo, al «ridona» che Ivan Il'ič farfuglia alla moglie pochi istanti prima di morire, non riuscendo ad articolare il pensato «perdonami»²⁵⁵. Per l'attenzione riservata alla reazione psicologica al cedimento corporeo, Sergio Solmi accosta *La morte di Antonio Livesay* a Svevo, anche in ragione delle evidenti influenze:

²⁵¹ Ivi, pp. 203-204: «Antonio Livesay aveva avuto la debolezza d'immaginar che alle sue parole Ghita sarebbe scoppiata in pianto, e tra le lagrime, brillanti sulle sue ciglia come le più delicate goccioline di rugiada, lo avrebbe scongiurato di dirle di più, di confessarle tutta la verità; aveva visto il suo petto sollevarsi e le sue mani muoversi disperatamente come in cerca d'un appoggio troppo lontano per aver la fiducia d'arrivarci. A questo egli era preparato. E invece Ghita, che tre mesi prima, al solo annuncio blando e impreciso della sua malattia, era stata scossa dalla paura come una betulla dal primo strattone della bufera, ora, dopo le sue parole crude e terribili, era rimasta calma e sorrideva; sorrideva e gli si avvicinava col passo cauto ma sicuro, con cui l'infermiera s'avvicinava a un maniaco. // Gli mise una mano sulla testa, e quella mano era più ghiaccia ancora del suo sorriso e lo fece rabbrivire».

²⁵² Ivi, pp. 206-207.

²⁵³ Ivi, p. 195.

²⁵⁴ Ivi, p. 207.

²⁵⁵ L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič* cit., p. 86.

Si pensa allo Svevo appunto per quel tono e movimento di commedia interiore, per la delicata preparazione dei trapassi psicologici che il più lieve degli avvenimenti basta a spingere dall'uno all'altro estremo, e in cui la sottigliezza delle motivazioni vale a rendere più sorprendente l'enormità dei risultati. E, se lo Stuparich resta naturalmente addietro allo Svevo per l'acume e la novità di quelle subitanee illuminazioni con cui l'autore della *Coscienza di Zeno* giunge a rivelarci il doppio fondo più risposto d'un gioco psicologico, come la complicata diramazione d'un albero al chiarore di certi lampi, egli ha un accento ben suo di rattenuta pietà che pervade tutto il racconto e lo soffonde di dolente poesia²⁵⁶.

Le allusioni quasi scherzose all'ereditarietà del cancro che, come in una fiera dell'est, in intarsi famigliari passa dagli zii ai nipoti («tocca a me ora, dopo zio Luigi»²⁵⁷) mutano ben presto nell'*Isola*²⁵⁸ intrisa di sfumature autobiografiche, in pesanti rintocchi gravati di *melancholia*²⁵⁹. Il figlio, adocchiando sulla lastra le stimulate radiologiche del tumore paterno, si sente minacciato dal medesimo destino:

Prima di rivedere nella luce, sopra la gabbia, il volto consunto di suo padre, egli aveva provato un senso di terrore nelle *radici*: come una giovane pianta che potesse scorgere nelle proprie radici una intaccatura mortale. In quella sospensione del tempo, fuori delle contingenze, aveva vissuto con orrore, in un lucido paralizzarsi di tutto il proprio essere, la morte: su quello schermo egli aveva visto una parte di se stesso²⁶⁰.

Come Stuparich confessa in *Trieste nei miei ricordi*, trascorrono vari anni dalla morte del padre prima che il progetto dell'*Isola* si concretizzi: «Tuttavia ciò ch'io avevo sentito per mio padre in quei giorni tragici, rimaneva in fondo a me ed agiva in modo lento, sotterraneo. Ci vollero quasi dieci anni, perché tutto mi fosse sempli-

²⁵⁶ Sergio Solmi, «*Racconti*» di Stuparich cit., p. 96.

²⁵⁷ G. Stuparich, *La morte di Antonio Livesay* cit, p. 181.

²⁵⁸ È definita unanimemente dalla critica e dagli amici scrittori il vertice della narrativa di Stuparich. Come prova di un giudizio positivo riporto la missiva di Bonaventura Tecchi al Nostro, redatta in San Remo il 28 gennaio 1943, in Giani Stuparich, *Con fedeltà immutata. Lettere a Bonaventura Tecchi (1925-1961)*. Introduzione e cura di Rossana Maria Caira, Casoria, Loffredo, 2006, p. 188: «Caro Stuparich, ho letto *L'isola*. Per me essa è la tua cosa più bella. Più bella anche di *Un anno di scuola*, del quale mi pare che fui uno dei primi a indicare i pregi. Non dimenticherò mai *L'isola*».

²⁵⁹ G. Stuparich, *Trieste nei miei ricordi* [1948], in *Cuore adolescente. Trieste nei miei ricordi*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 212: «Io posso dire senz'altro che noi, tanto io quanto i miei fratelli, eravamo sotto il dolce dominio della madre, anche perché lei ci stava sempre vicina e viveva di noi, mentre nostro padre era per lunghi periodi lontano dalla famiglia. Di lui avevamo un senso misterioso e inquieto e certi sfoghi di lagrime di nostra madre non erano per farcelo apparire nella più giusta luce. // Di questa "mancanza di giustizia" verso mio padre io soffersi fin da bambino; dapprima inconsciamente e più tardi con turbata coscienza e con delle oscillazioni (d'ambivalenza, direbbero gli psicanalisti) che me lo facevano vedere in forte contrasto di luci e d'ombre. E si può dire che così continuai a vederlo fin quasi ai giorni in cui, colpito da una malattia che non perdona, lui, sano e robusto come una quercia, andò declinando con stoicismo verso la morte. // In quel suo tragico crepuscolo gli fui molto vicino, quanto non gli ero stato mai, da uomo a uomo».

²⁶⁰ G. Stuparich, *L'isola* cit., p. 229.

ce chiaro e scoperto. Nel mettermi a scrivere il racconto, avvertii che quella chiarificazione prodottasi lentamente nel mio fondo, saliva di colpo a galla»²⁶¹.

Nell'*Isola* il discorso indiretto libero è rimpallato a mo' d'un *ballon d'essai* dal padre al figlio e viceversa. Seppur anonimi, è fuor di dubbio che dietro le loro vesti si celino, inequivocabilmente, Marco e Giani Stuparich. L'iniziativa del viaggio verso l'«isola patria»²⁶² appartiene al padre. L'isola in questione – la terza incognita della storia, «una sorta di laboratorio dove potevano registrarsi efficacemente i paradigmi delle speranze e delle paure dell'uomo in termini esistenziali»²⁶³, uno scenario concentrato e separato da più ampi contesti²⁶⁴ – non viene mai esplicitamente nominata, anche se è ragionevolmente identificabile con Lussino. Il quarto addendo in-nominabile è invece la malattia del padre che, aggravandosi, decreta la brusca interruzione della permanenza a Lussinpiccolo. I personaggi, fusi all'atollo che li ospita, perdono concretezza, immedesimandosi uno con l'altro, nella luce abbagliante della piena estate. Non suoni casuale dunque la scelta dell'anonimato, per il quale opta Stuparich. L'opera s'interroga sul modo di affrontare correttamente l'argomento cancro con il malato. Così i Nostri tacciono sulla malattia, e il figlio, che ne è al corrente, non si risolve a renderne edotto e partecipe il genitore:

Era giunto il momento. Su quella strada aperta, egli doveva dire a suo padre tutto ciò che da un anno gli si era andato formando nell'animo e in molte occasioni gli era venuto alle labbra, ma che egli aveva sempre ricacciato dentro di sé. // «Papà, tu muori. Ecco, tu mi cammini accanto, ma i tuoi giorni, forse le tue ore sono contate [...]. // Tu hai un cancro, e di cancro non si guarisce. Non l'acino d'uva t'ha chiuso l'esofago; sono i tessuti, che si son gonfiati. Non potrai più mangiare, non potrai più bere [...]. Non è giusto che io continui questa commedia...»²⁶⁵.

La messa in scena di un possibile dialogo «senza più il filtro della menzogna»²⁶⁶ non avrà mai luogo e i cupi pensieri emergenti traspasano unicamente dal rimando dei riflessi che «vengono rivelati ai rispettivi sguardi soltanto attraverso la manifestazione del volto, maschera e nello stesso tempo espressione di sentimenti e di stati d'animo»²⁶⁷. «Menzogna» risulta lungo tutto il testo – dalla traversata verso l'isola alla partenza – uno dei lemmi più frequentati dal vocabolario di Stuparich: «Quando sarai guarito... – la menzogna tremò sulle labbra del figlio»²⁶⁸, «Quanti tentativi vanni, quante sconfitte doveva aver provato in quel breve spazio di tempo ch'era rimasto solo lassù, prima d'arrivare a questa menzogna»²⁶⁹, «È necessaria una *piccola*

²⁶¹ G. Stuparich, *Trieste nei miei ricordi* cit., pp. 212-213.

²⁶² G. Stuparich, *L'isola* cit., p. 222.

²⁶³ Elvio Guagnini, *Paradigmi narrativi, paradigmi esistenziali. Su L'isola di Giani Stuparich*, in G. Stuparich, *L'isola*, Trieste, Il Ramo d'Oro, 2003, p. 13.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ G. Stuparich, *L'isola* cit., pp. 266-267.

²⁶⁶ Maria Pagliara, *L'immagine dell'isola in due scrittori triestini: Giani Stuparich, Pier Antonio Quarantotti Gambini*, in *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo* cit., pp. 40-41.

²⁶⁷ Ivi, p. 41.

²⁶⁸ G. Stuparich, *L'isola* cit., p. 235.

²⁶⁹ Ivi, p. 273.

operazione: meglio te la facciano in città. La menzogna continuava, fatale ormai, e inesorabile fino alla fine»²⁷⁰. Questa la litania che, come in un proscenio di illusionisti, incarna l'ipocrisia, mutualmente protettiva, instauratasi nella comunicazione padre/figlio. Il desiderio di aprirsi e dar sfogo al peso opprimente della sofferenza resta frustrato, bloccato dall'*intentio* opposta di proteggere il padre in un gioco speculare di ruoli invertiti, in un'entropia generatrice di un'infinità di pensieri inespressi:

Ma forse ciò che prima il figlio aveva pensato di dire a suo padre, era inumano. Forse bisognava parlargli in modo opposto, rispondere alla sua generosità con uguale generosità, fargli piacere, distrarlo [...]. // Ma un altro fantasma venne a turbargli il corso dei pensieri. In quella luce spietata non più due uomini camminavano per la strada, ma due pagliacci. Un morto e un vivo s'accompagnavano in una buffonesca alleanza, mascherati allo stesso modo, discorrendo allegramente e facendo ogni tanto risonare in mancanza d'argomenti i buboli del berretto e delle maniche. // Ancora una volta il figlio non poté parlare²⁷¹.

I protagonisti si rendono, nelle proiezioni immaginarie del figlio, simili a due pagliacci che abbozzano – ciascuno con i propri strumenti espressivi – una finzione attorno alla malattia. Un altro struggente interrogativo, lungo e tormentoso come una ferita aperta, è, se e quanto il padre sappia della gravità della situazione. L'agognato *nostos*, il desiderio del riapprodo al suolo natio e all'impercettibile musica dei ricordi e diversi frammenti del flusso discorsivo («è la vita che se ne va»²⁷², «son presso alla fine»²⁷³, «gli uomini da noi o periscono o si consumano prima»²⁷⁴) fanno propendere per una risposta affermativa, mentre l'allegria e l'entusiasmo vitale – soprattutto in azioni semplici come la pesca o la degustazione di pietanze isolate – sembrano suggerire un genitore ignaro. Un gioco arcano, criptico, misterioso, una lacuna di senso agli occhi del figlio, che cova un lutto immedicabile e vive comunque, nei momenti più dolorosi, il bisogno di non arrendersi. A ragione Gianni Cimador sottolinea l'aspetto enigmatico del *pater familias* necessario per nutrire, in questo rosario di amarezze, il sentimento devozionale dell'erede:

Nello stesso tempo, l'Istria, completamente identificata con il padre, è anche il teatro di una separazione improvvisa, si rivela cioè l'immagine di un ritorno che non può più avvenire, di una meta e di una totalità sempre sfuggenti, come sembra ribadire, nel finale dell'Isola, l'ennesima sottrazione del padre che viene riassorbito nuovamente nel proprio mistero, lasciando il figlio senza risposte²⁷⁵.

Ma forse il modo più naturale per risalire alla verità, suggerito da Stuparich, consiste nel non-articolarla, riuscendo a farla percepire e intuire «nel silenzio, al di là del silenzio, nella coscienza dell'entità di quella perdita, collocata sullo sfondo

²⁷⁰ Ivi, p. 279.

²⁷¹ Ivi, pp. 268-269.

²⁷² Ivi, p. 234.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Ivi, p. 274.

²⁷⁵ Gianni Cimador, *Stuparich e il mito del padre*, in *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo* cit., p. 175.

Metastasi cartacee

della partenza dall'isola, punto di incontro e di comunicazione interiore»²⁷⁶. Il finale equipara l'allontanamento dalla terraferma circondata dalle acque alla perdita del padre²⁷⁷.

²⁷⁶ E. Guagnini, *Paradigmi narrativi, paradigmi esistenziali. Su L'isola di Giani Stuparich* cit., p. 15.

²⁷⁷ Ivi, p. 282: «Il figlio vide l'isola impiccolire, svanire all'orizzonte nell'immenso bagliore del mare. Fu quello il primo momento ch'egli ebbe precisa e semplice la coscienza di che cosa perdeva perdendo suo padre».

Scrittori della terza generazione

2.1 Giuseppe Dessì: «i tentacoli di un'idra»

Se la malattia fosse la nostra condizione ordinaria e la salute l'eccezione, noi saremmo meravigliosamente pervasi da questo grande bene, e avvertiremmo meno i nostri mali; ma non è forse meglio essere solitamente sani e solo di rado malati?

Gottfried Wilhelm Leibniz, *Saggi di teodicea*

Chi sa mai se varrà la pena di parlare della mia malattia. Per ora penso di descriverla nel romanzo del nonno, attribuendola al vecchio Pierangelo Uras. Credo che mi aiuterà a raccontare.

Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*

Nelle pagine dessiane rintracciamo patologie di ogni genere, ma sarebbe azzardato definire il nostro, *tout court*, uno scrittore della malattia. Nel solco del suo stile introspettivo, riflessivo, pacato e pudico, le alterazioni, anche gravi, dello stato fisiologico non mostrano una faccia brutale. Il corpo non è mai decrepito, compromesso, corrotto; non vengono descritti pus, umori, fetori, nessun *ecce homo* con la sua putredine viene esposto a monito. La *mobadia* è presente soffusa dietro un velo, sotto teca, in una dimensione di trascendenza e di fatalismo cosmico, camuffata e celata, priva di dettagli atroci e ripugnanti, ma resa come un fenomeno ordinario, parte integrante della vita che trasforma la pesantezza della sofferenza umana in leggerezza della parola. In Dessì l'equazione è semplice: all'epifania fatale della malattia inviata *ex alto* corrisponde un prescelto che ne porta il peso terrestre; una declinazione del destino che si annida tra le pieghe della vita, cui è difficile opporsi. Niente spettacoli crudeli alla Artaud, né naturalismo alla Zola.

È difficile decodificare, all'occasione, il quadro clinico negli scritti di Dessì; i sintomi sono vaghi e poco concreti, le *descriptio* tendono all'astrazione mescolate a riflessioni psicologiche e filosofiche ed è quindi problematico arguire, nel caso, di quale malattia si tratti. Passando in rassegna i racconti dessiani, ricordiamo la malattia della moglie di Vagulanu²⁷⁸ e quella di Gilla²⁷⁹ (una cancrena o un tumore alla

²⁷⁸ Giuseppe Dessì, *I piedi sotto il muro* [1932], in *La sposa in città* [1939], Nuoro, Ilisso, 2009, p. 86: «In un angolo della stanza era un letto con la materassa di crino legata con una vecchia corda, e accanto al letto un piccolo tavolo carico d'ampolle di medicinali e di fiale. Vagulanu urtò con la spalla la spalla

gamba?) nei *Piedi sotto il muro*, il morbo grave di Nina²⁸⁰ nelle *Amiche* o il malanno mortale di Candida²⁸¹ in *Fuochi sul molo*. Tra i romanzi, la neoplasia è intuibile in *Michele Boschino* e nei *Passeri*, mentre è certa, perché dichiarata dall'autore, in *Paese d'ombre*. Inoltre non è smentita nei testi, laddove lo scrittore ricorre alla tecnica del malanno innominabile (*San Silvano*, *La scelta*), ma l'insufficienza dei dati e delle indicazioni non permettono di spingerci a formulare ipotesi poco fondate. In un contesto diffuso di reticenza (siamo dentro la temperie che avalla il concetto che la verità atterrisce e può risultare deleteria), la diagnosi esatta non viene pronunciata, né dai sanitari né da altri attanti e il nome della patologia è, specie nei lavori giovanili²⁸², assente. Si torna nel campo semantico del *male aptus*, di cui si deve tacere.

Nel primo romanzo, *San Silvano*, si accenna al male che ha portato alla morte la madre di Elisa, Giulio e Pinocchio, ma nulla di ulteriore viene svelato; tutto resta criptico, adombrato e avvolto nel mistero²⁸³. La malattia viene rappresentata attraverso una sensibilità particolarmente acuta per le creature deboli e sofferenti. Una realtà materiale, il patimento durevole e innominabile di Angela Uras, si trasforma in metafisica²⁸⁴. Anche la malattia di Elisa prosegue la tendenza all'anomia e si svi-

dell'amico e gliel'indicò: stettero un poco a guardarlo in silenzio, come si sta davanti a una tomba. Anche in Gilla il ricordo della moglie dell'amico era assai vivo, benché l'avesse vista una sola volta quando non lasciava più il letto, negli ultimi tempi, già prostrata dal male; ma era come se l'avesse conosciuta quand'era sana, tanto l'amico gliene aveva parlato».

²⁷⁹ Ivi, p. 88: «Gli si sedette vicino e gli chiese da quanto tempo era ammalato. Gilla non parlò di malattia; disse solo che il giorno prima s'era fatto fare un salasso. Il salasso lo aveva lasciato così debole che era caduto in mezzo alla strada: i vicini lo avevano portato a casa su una sedia, a braccia. Vagulanu lo guardava cupamente. Gli pareva che tutto si compisse secondo il segreto desiderio di Gilla, che anche la malattia fosse desiderata, chiamata, voluta. Gilla teneva la gamba destra un poco più avanti dell'altra, poggiato il piede sul tallone, e sotto i legacci allentati della scarpa si vedeva la garza della fasciatura. – Vuoi vedere? – chiese. No, Vagulanu non voleva vedere: ma la durezza della sua voce fece male a lui stesso».

²⁸⁰ G. Dessì, *Le amiche* [1935], in *La sposa in città* cit., p. 109: «Giaceva supina, con gli occhi fissi al soffitto. Le tre amiche si strinsero intorno al letto chinandosi su di lei e chiamandola piano [...]. Mercedes prese la mano dell'ammalata, che non rispondeva, e non pareva accorgersi di nulla: una piccola mano smagrita, fatta irricognoscibile ed estranea da un anello con una grossa pietra nera, che Mercedes non aveva mai visto prima».

²⁸¹ G. Dessì, *Fuochi sul molo* [1959], in *Lei era l'acqua* [1966], Nuoro, Ilisso, 2003, p. 80: «La vecchia improvvisamente si senti male. Bianca come un foglio di carta, si afflosciò sulla poltrona, e Camilla fece appena a tempo a sorreggerla. Quella volta l'iniezione gliela fecero lì, sul terrazzo, nella luce del crepuscolo, e lei così grande, abbandonata, pallida, con le ampie vesti vedovili, distese e afflosciate, sembrava morta».

²⁸² Nei lavori maturi di Dessì appare un lungo elenco di malattie: tubercolosi (*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, *La scelta*), cancro, malaria (*Paese d'ombre*), tifo (*La frana*, *Il pozzo*), epilessia (*È successo a Livia*), peste (*Eleonora d'Arborea*) e un episodio di peritonite (*La certezza*).

²⁸³ G. Dessì, *San Silvano* [1939], a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2003, p. 52: «Elisa mi parlava di certe lontane serate domenicali passate con la mamma, già ammalata in quel tempo, dietro i vetri del salotto nella vecchia casa di via Gialetto. Pensando a quelle serate Elisa doveva sentirsi sola e orfana, più di quanto non ci sentissimo soli e orfani io e Giulio, che, si può dire, non avevamo conosciuto la mamma».

²⁸⁴ Ivi, p. 104: «Era l'aspetto di un dolore profondo, di un amore esasperato e represso per tutte le creature che soffrono, il quale solo con gli anni si chiari in una più consapevole solidarietà umana, che era anche serenità e doveva comportare una dolente e rassegnata limitazione della fiducia negli uomini, e allo stesso tempo un compatimento della loro debolezza e dei loro errori. La fiducia era in un bene lontano,

luppa in parallelo a una gravidanza che la condurrà alla morte *post-partum*²⁸⁵. Esplicitamente, in *San Silvano*, il *pathos* si concentra intorno a un dito infiammato, un sintomo fievole, quasi ridicolo e banale che non sembra preludere o far presagire la fine tragica dell'eroina. Al ritorno di Pinocchio, Elisa non va a prenderlo alla stazione di Acquapiana a causa di «un piccolo disturbo»²⁸⁶, come definisce la cognata Maria questo malessere ermetico. Lo sminuire la gravità del male si svilupperà progressivamente fino all'ultimo telegramma, laddove la minimizzazione iniziale si trasforma in una vera e propria menzogna: «Elisa desidera vederti – vieni»²⁸⁷. Dalle riflessioni e dai pentimenti tardivi si appura che il presentimento della morte, raggrumato negli anfratti dell'inconscio, è taciuto solo per un periodo e, a fatto compiuto, la verità, seppure parziale, posticipata e ormai inutile, vista l'irreversibilità dell'accaduto, non può che svelarsi, essere confessata ed espressa in un'interrogazione a quel punto puramente retorica: forse sono state la tristezza e l'indifferenza a uccidere Elisa?

In *Michele Boschino* rintracciamo almeno due malattie indefinite e mai conclamate nominativamente; quella di Giuseppe che appare nella prima parte del romanzo, e quella del figlio Michele nella seconda. L'acribia creativa diventa ancora più raffinata rispetto a *San Silvano*. Dessì scarica la responsabilità di svelare l'indicibile dall'autore-narratore al medico incompetente:

Alcuni anni dopo, sul finir dell'inverno, Giuseppe cadde ammalato. Cos'avesse, non lo seppe dire neppure il medico. In poche settimane sembrava invecchiato. Dovette stare a letto, e mandar giù una quantità d'intrugli che non servivano che a farlo star peggio²⁸⁸.

Si osserva il risaputo scetticismo nei confronti della medicina e l'immagine debole e poco incisiva della figura del medico che non riesce mai ad essere determinante nell'aiuto al paziente²⁸⁹. Ne conseguono diversi tentativi del/la malato/a di diffidare dell'*ars medica* e dei suoi rappresentanti; così Elisa prova una gioia liberatoria e taumaturgica nell'uscire con la carrozza sollecitando il cavallo a galoppare a forte velocità o Nina, che vuole tentare un rimedio *déliré* nutrendosi di chicchi di grandine²⁹⁰. Anche Giuseppe Boschino, malfidato, prova a seguire solo la propria intuizione:

segreto, che nessuno poteva distruggere; il dolore, fatto sangue, diventava accettabile, diventava chiarezza di pensiero, sereno occhio aperto sul mondo».

²⁸⁵ Un motivo ricorrente, basti rammentare la fine di Valentina in *Paese d'ombre* la notte successiva all'aver dato alla luce Maria Cristina; quella di Pia nella *Cometa* o quella di Severina occultata tra le due partiture di *Michele Boschino*.

²⁸⁶ G. Dessì, *San Silvano* cit., p. 50.

²⁸⁷ Ivi, p. 146.

²⁸⁸ G. Dessì, *Michele Boschino* [1942], Milano, Mondadori, 1975, p. 20.

²⁸⁹ Già in *San Silvano* il dottore viene a far una incisione sul dito di Elisa senza percepire o penetrare l'eziologia del suo malessere e tentare di impedire l'irreversibile.

²⁹⁰ G. Dessì, *Le amiche* cit., p. 113: «Sai cosa voleva? Voleva che le portassi un po' di grandine, in un piatto. Voleva mangiarne, per guarire».

Finalmente si ribellò, non volle più medicine, e si sarebbe anche alzato se ne avesse avuto la forza. Allora il riposo cominciò a giovargli [...]. S'era messo in testa di star meglio, che quei dolori insopportabili era il letto che glieli dava, che la vera medicina per lui era l'aria della campagna; e voleva farla finita una buona volta, se no ci lasciava la pelle davvero²⁹¹.

Non solo l'ostinazione di non voler stare a letto²⁹², ma pure il danno epatico si ripete, formando *correspondances*, in ambedue gli spartiti di *Michele Boschino*. Il fegato, come in una sorta di enclave anatomica, è l'organo più esposto e i suoi disturbi permeano le pagine di Dessì. Accusano sofferenze epatiche, oltre Giuseppe e Michele Boschino²⁹³, anche Massimo Scarbo nei *Passeri* e Sofia Curreli in *Paese d'ombra*. Nel finale di *Michele Boschino*, Dessì sostiene il prevalere del male dell'animo sul dolore fisico. La malattia, pur grave e probabilmente mortale, viene percepita come un problema secondario, a cui anteporre il tormento della coscienza. Boschino cerca un sollievo morale e dunque la morte, anziché la guarigione. Un desiderio di alleviare la sofferenza che sfocia in un'eutanasia *ante-litteram*. Ed è la vicina di casa Maria, l'ultima confidente, che svolge *lato sensu* il ruolo di accabadora. L'incontro cruciale con Linda che ha subito un torto presunto rimane dietro le quinte del testo; soltanto dopo la liberazione dalla pena interiore, Michele ritrova la serenità perduta e si consegna rassegnato alla morte.

La malattia nei *Passeri* si mostra leggermente più concreta, ma sempre senza nome. Gli ultimi giorni della seconda moglie di Massimo Scarbo, Alina Eudes, restano misteriosi e formano un arcano e insolubile mosaico. Il linguaggio è privo di terminologia medica, ma pregno di concetti esistenziali e trascendentali. L'infermità di Alina, diluita nel tempo perduto e introvabile, si manifesta nei ricordi vedovili del conte²⁹⁴. Da una raffigurazione vaga che potrebbe far presumere una semplice melanconia o tutt'al più uno stato depressivo si arriva non già alla denominazione, ma almeno all'individuazione/localizzazione di un organo anatomico, il seno:

È la voce di Alina che dice: «Giacomo, mi sento molto male». Ma era cominciato tanto tempo prima. Era un dolore al fianco. Qui. No, non il cuore, qui. Gli prende la mano per fargli sentire il punto preciso. Questo è il suo seno. Si consuma, si spegne. Per un momento ringiovanisce, eppoi si spegne ed è di nuovo la piccola delicata vecchia coi capelli grigi²⁹⁵.

²⁹¹ G. Dessì, *Michele Boschino* cit., pp. 20-21.

²⁹² Ivi, p. 123: «Fino a un mese fa si ostinava ad alzarsi. Io e Lavinia gli facevamo promettere di stare a letto, secondo le prescrizioni del medico, ma quando ci affacciavamo al muro, Boschino non c'era. Anche in quelle condizioni continuava il suo piccolo commercio di frutta, che ormai era la sua unica risorsa».

²⁹³ *Ibidem*: «È un pezzo che non si alza più dalla sua branda. Pare si tratti di una malattia al fegato».

²⁹⁴ G. Dessì, *I passeri* [1955], Nuoro, Ilisso 2004, pp. 102-103: «Ora è di nuovo davanti al letto di Alina. Le hanno messo un cuscino troppo alto e le hanno tagliato la treccia. In tutto quel tempo la sua morte si è maturata in lei. Quale tempo? Tutto quel tempo. Anni. Si sapeva che si stava maturando [...]. Aveva solo trentasette anni, ma la sua vita è consumata. I suoi anni erano pieni di tutto quel tempo [...]. Era tanto giovane, Alina. Si era consumata vicino a lui perché era troppo giovane. Era stato lui a prendersi la forza della giovinezza di lei. Anzi la delicatezza».

²⁹⁵ Ivi, p. 103.

Dall'insieme della sintomatologia (un dolore al petto, la lunga durata della malattia, l'invecchiamento precoce e la magrezza eccessiva) si può presupporre che la causa della morte di Alina sia da addebitare a un tumore mammario, ma il testo aiuta poco, perché Dessì, come già segnalato ripetutamente, è reticente, pieno di indefinità e opacità che gli precludono *la clarté* surrogata da eufemismi e dallo scriver figurato: «Alina si consumava come una candela»²⁹⁶, «diafana e trasparente»²⁹⁷, «era tutta occhi e capelli»²⁹⁸. Anche l'operazione viene accennata astrattamente a proposito della spesa imprevista del conte²⁹⁹.

La malattia di Massimo Scarbo non sembra causata dalla senescenza (il personaggio appare nei *Passeri* già in età avanzata), ma da una patologia legata al fegato che assomiglia, in tutte le sue manifestazioni, ai morbi di Giuseppe e Michele e al tumore di Sofia: «Quasi sempre era il dolore che svegliava lui, qual che altra volta era lui che svegliava il dolore. Ora il dolore dormiva. Tra poco si sarebbe svegliato, ma per il momento dormiva. Forse era il fegato, come diceva Cabruno»³⁰⁰. Anche in questo caso la diagnosi, oscillante tra malanni diversi, spinge il medico a perdersi in questo bosco anamnestico:

Ora il ragazzo vuole portare qui lo specialista. A che serve? Vuol fare un consulto. Specialista di che? Bisognerebbe prima sapere di che malattia si tratta, perché se uno è specialista dei polmoni, non è specialista del cuore, e se è specialista del cuore, cosa ne capisce del fegato e dello stomaco? Sbaglia di certo. Se sapessero il fatto loro, non farebbero tante storie, e direbbero che non ci possono fare niente³⁰¹.

Si assiste al primo tentativo di definire il malanno che dilania Massimo con una chiara allusione: «un male dentro», sulla cui guarigione il giudizio pacificamente disincantato è affidato ai puntini di sospensione: «I medici possono aggiustare una gamba rotta, possono cucire una ferita... ma quando c'è un male dentro...»³⁰². L'argomento del morbo taciuto non è estraneo ai *Passeri*. Però in questo caso va in senso opposto a quello percorso in *San Silvano*; qui è il paziente che pretende di sapere la verità nonostante il silenzio eloquente dei medici³⁰³. Verso la conclusione si passa al concetto ben più complesso di indicibilità, legato spesso alla diagnosi di un tumore o di altre patologie ritenute, all'epoca, incurabili: «[Il dottor Cabruno] non lo

²⁹⁶ Ivi, p. 105.

²⁹⁷ Ivi, p. 106.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ Ivi, pp. 50-51: «Quando la sua seconda moglie, Alina, era stata operata da un grande chirurgo romano, aveva dovuto fare un debito e accendere un'ipoteca».

³⁰⁰ G. Dessì, *I passeri* cit., p. 106.

³⁰¹ Ivi, p. 111.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ Ivi, pp. 113-114: «Se ne stava disteso con le coperte fino al mento e aspettava, benché il responso lo avesse già letto negli occhi dei tre medici [...]. Lo avevano visitato, si erano guardati tra loro come se lui non vedesse [...]. Stavano lì per cortesia, e questa cortesia lo offendeva, come se chiaramente gli dimostrassero che non lo stimavano abbastanza per dirgli la verità».

stimava abbastanza per dirgli la verità così come stava? O forse quella verità era di tale natura da non poter essere detta a parole, apertamente?»³⁰⁴.

In *Paese d'ombra* ci si imbatte nel cancro della madre di Angelo Uras, Sofia Curreli. Il decorso occupa poche pagine. Non essendo né articolata né squadrinata minuziosamente, anche questa infermità risulta nebulosa ed evanescente. Sintomi vaghi tra i quali: «la pesantezza al fianco destro all'altezza del fegato»³⁰⁵, «il dolore sotto le costole, qualche volta anche allo stomaco»³⁰⁶, «il corpo invecchiato e magro»³⁰⁷, «la nausea e la stanchezza»³⁰⁸. L'involuzione fisiognomica del viso di Sofia, a seguito della progressione del male, si rileva attraverso gli occhi del dott. Fulgheri. Così il primo *input* è «un viso patito»³⁰⁹ che, a una osservazione più attenta, si oggettivizza in un «viso cachettico, di un colore giallognolo tra quei capelli invecchiati»³¹⁰ fino ad arrivare a un «viso terreo con gli occhi gialli»³¹¹. Fulgheri fa subito l'ipotesi giusta sulla malattia della Curreli, ma non osa verbalizzarla, celandola con la dissimulazione: «è il fegato. Ma ho bisogno di visitarvi»³¹². La conferma la troviamo qualche riga dopo:

Don Tommaso sentiva sotto le dita il fegato gonfio, quasi tumefatto, e, incurante dei lamenti, cercava i piccoli noduli che s'era aspettato di trovare. Ne trovò uno più grosso degli altri. «Vi fa molto male? Ecco, qui vi fa male?» chiese dolcemente, come se parlasse a un bambino. Sentiva pietà per lei. L'aveva vista giovane e forte, e anche bella, desiderabile, e sapeva che niente avrebbe potuto arrestare il processo di quel male, al quale lui pensava e di cui era quasi certo³¹³.

Curioso è che il medico nemmeno nel discorso indiretto libero trasmetta i suoi pensieri, non nomini il tumore, definendolo con un neutro sintagma «quel male» (un segno dei tempi o il risultato di un'inefficienza già riscontrato a più riprese?) e non tenti di guarire Sofia, proponendo qualche rimedio. I medici in Dessì si prendono cura del paziente, ma non debellano il male che resta, per loro, un Leviatano imbattevole³¹⁴. La prescrizione dei medicinali appare inutile e superficiale, un gesto meccanico che serve soltanto a rispettare i dettami della deontologia professionale. Le pagine di *Paese d'ombra* mostrano un medico disincantato, disilluso; nulla da spartire con la determinazione e i sogni utopici del dottor Živago di Pasternak, intento a curare e a far guarire il mondo tutto. È la degente (come Massimo Scarbo nei *Passerri*) che si dimostra pronta a recepire la diagnosi vera rinunciando alle bugie di circo-

³⁰⁴ Ivi, p. 116.

³⁰⁵ G. Dessì, *Paese d'ombra* [1972], Milano, Mondadori, 1989, p. 241.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ Ivi, p. 242.

³⁰⁸ Ivi, p. 245.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ Ivi, p. 242.

³¹¹ Ivi, p. 246.

³¹² Ivi, p. 242.

³¹³ Ivi, pp. 242-243.

³¹⁴ Ivi, p. 243: «Con lo stetoscopio, più freddo delle sue dita, le auscultò il cuore. Avrebbe sofferto a lungo, il cuore era forte. Indugiò su quel battito sicuro, regolare, profondo, che sembrava salire dalle viscere stesse della terra ed era come la voce della vita, della vita che a ogni battito si accorciava».

stanza³¹⁵. I consigli e le ricette (a mo' dei romanzi precedenti) non sono diretti e non hanno l'obiettivo di risolvere il problema centrale. La prescrizione dell'antidolorifico e del digestivo sono, ovviamente, dei palliativi rispetto alla gravità del mai nominato. Però chi è afflitto e abita il proprio corpo intuisce, infallibilmente, di trovarsi davanti a un decorso fatale:

Ora il male che Sofia s'era portata per mesi e mesi senza dire nulla non era più un segreto, quel dolore sordo che a volte diventava lancinante e le strappava gemiti [...]. Via via, col passare dei giorni, Sofia diventava più consapevole e l'idea vaga che prima aveva avuto della malattia si faceva in lei più concreta [...]. A Norbio e nei paesi vicini, diverse persone, donne specialmente, erano morte di "quel male che non perdona"³¹⁶.

A questo punto Dessì si avvicina a Proust³¹⁷ non solo per un apparentamento a livello di sensibilità, ma anche per una comunione lessicale. La spia di uno statuto di riferimento è l'uso della perifrasi *un mal inéluctable*, tradotta da Giovanni Raboni «un male ineluttabile»³¹⁸ e da Elena Giolitti «un male che non perdona»³¹⁹.

Davanti a «quel male che non perdona» si riscontrano in Dessì due constatazioni – trovarsi di fronte a una malattia incurabile e, in successione, ricevere un ostracismo dalla società: «Chi ne era affetto non era nemmeno curato, tanto si sapeva che ogni cura era inutile, e in breve tempo, veniva a trovarsi come escluso, tagliato fuori dalla comunità, di cui continuava a far parte solo in apparenza»³²⁰. Un'ulteriore intersezione con gli autori maggiori è rappresentata dall'inutilità e quindi dall'assenza di qualsiasi tentativo, da parte dei medici, di curare il tumore. Il cancro come male interiore, impossibile da sconfiggere per mezzo dell'intervento chirurgico, emerge da ricchi e profondi parallelismi psicofisiologici tra Proust³²¹ e il Nostro:

³¹⁵ *Ibidem*: «Sofia lo guardava con la coperta tirata fin sotto il mento, con un sorriso scettico, al di là della barriera della malattia, al di là del dolore. "C'è una medicina per me, Don Tommaso?" e continuava a guardarlo con quegli occhi scrutatori».

³¹⁶ Ivi, pp. 245-246.

³¹⁷ Similmente a Proust, la malattia costituisce un *trait d'union* nella produzione prosastica di Dessì (si che anche per il nostro autore possiamo, a ragione, parlare di un'opera 'unica' modulata in più libri), definito da Contini, per l'appunto, e non a torto, il Proust sardo e come nota Anna Dolfi in «*San Silvano*» *Un romanzo 'filosofico'* (in *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 263): «Non solo per il respiro europeo che fece subito fare a un grande critico come Gianfranco Contini il nome di Proust (Gianfranco Contini, *Inaugurazione di uno scrittore*, in «Letteratura», aprile 1939 e poi in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp.175-180), non solo per la struttura ritmicomelodica della frase, per la cadenza inconfondibile della prosa, ma per l'esemplare chiarezza con cui un intero mondo culturale si restituiva dalla conoscenza alla 'passione', per la possibilità che il romanzo offriva di tracciare e concludere la storia di educazioni sentimentali rivelate e maturate in un colloquio appassionato e dialettico coi libri»

³¹⁸ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto IV. Sodoma e Gomorra* [1989]. Traduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 2012, p. 45.

³¹⁹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto IV. Sodoma e Gomorra*. Traduzione di Elena Giolitti, Torino, Einaudi, 1978, pp. 49-50.

³²⁰ G. Dessì, *Paese d'ombre* cit., p. 246.

³²¹ Cfr. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto II. All'ombra delle fanciulle in fiore* [1986]. Traduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2012, p. 76: «In ogni caso, l'amante è nella posizione peggiore per conoscere la natura degli ostacoli che l'astuzia della donna gli nasconde e che il suo stesso buonsenso,

Metastasi cartacee

I chirurghi avevano tentato di intervenire col ferro, ma senz'altro risultato che quello di esasperare il male e di vederlo riprodursi come i tentacoli di un'idra. Questo spiega i silenzi degli altri e l'ostinazione con cui i malati di cancro rifiutano di riconoscersi tali anche nel segreto dei propri pensieri³²².

Non si tratta solo di dissimulare davanti agli altri come nella *Recherche*³²³ o in *San Silvano*, ma di ricorrere a puerili mistificazioni persino con se stessi:

Le capitava persino di chiedere ad Angelo di portarla con Maria Cristina a Balanotti, e l'aria della campagna, sapida di profumi selvatici, completava la sua illusione, fino a quando una fitta non la riportava alla realtà³²⁴.

Le conoscenze di Sofia si limitano al nome del male e alla convinzione dell'impossibilità di curarlo. Una popolana non può servirsi di una terminologia appropriata per rendere l'idea della proliferazione delle metastasi che viene sostituita da un'immagine efficace presa in prestito dal mondo acquatico, ovvero il «riprodursi come i tentacoli di un'idra»³²⁵, quasi un calco della *pieuvre* di Proust³²⁶.

Posto che non esiste alcuna *chance* di guarigione, ciò che atterrisce non è tanto il dogma del male incurabile, ma le sofferenze fisiche e morali che esso comporta: «Non pregava mai di non morire, pregava di non morire di quel male»³²⁷. Nella descrizione stereotipata della patologia s'inscrive il *cliché* sulla donna sarda: forte, paziente, coraggiosa, riservata, combattiva e resistente al dolore e alle avversità del destino³²⁸. Da uno stato stagnante il morbo si aggrava improvvisamente, facendo rilevare, vieppiù, le qualità del mondo muliebre isolano avanti rimarcate:

ingannato dall'amore, gli impedisce di valutare esattamente. Essi somigliano a tumori che il medico finisce col ridurre senza averne identificato l'origine».

³²² G. Dessì, *Paese d'ombre* cit., p. 244.

³²³ Cfr. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto III. La parte di Guermantes* [1986]. Traduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2012, pp. 331-332: «Quando mia nonna soffriva, il sudore le colava sulla sua gran fronte livida, incollandovi le ciocche bianche, e se le sembrava che nella stanza non ci fosse nessuno, gridava: "Ah! è terribile!"; ma, non appena scorgeva mia madre, concentrava ogni sua energia nel tentativo di cancellarsi dal volto le tracce del dolore; oppure ripeteva gli stessi lamenti accompagnandoli con spiegazioni che davano retrospettivamente un altro significato a quelli che mia madre avesse potuto udire: "Ah! Figlia mia, è terribile starsene a letto quando, con questo bel sole verrebbe tanta voglia d'andare a passeggio! Piango di rabbia per le vostre prescrizioni..."».

³²⁴ G. Dessì, *Paese d'ombre* cit., p. 245.

³²⁵ Ivi, p. 244.

³²⁶ Cfr. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto III. La parte di Guermantes* cit., p. 305: «Ma chiedere pietà al nostro corpo è come pretendere di conversare con una piovra, per la quale le nostre parole non possono avere più senso del rumore dell'acqua, e con la quale ci atterrirebbe essere condannati a vivere».

³²⁷ G. Dessì, *Paese d'ombre* cit., p. 245.

³²⁸ Ivi, p. 246: «La pazienza e la docilità della donna lo stupiva e provava per lei una sorta di ammirazione, per le qualità che non avrebbe mai supposto in una contadina. A dispetto della sua "mente scientifica" e del suo razionalismo era portato a confondere in Sofia la resistenza fisica al male con una forza morale di cui non conosceva altri esempi».

I dolori erano cresciuti fino a diventare insopportabili, e spesso Angelo la sentiva lamentarsi, specialmente di notte. Per quanto forte e coraggiosa, di notte era presa dall'angoscia della morte e ne aveva orrore. Tuttavia non disse nulla a Don Tommaso; fu Angelo, che gliene parlò. Il male faceva il suo corso inarrestabile, disse il medico. Se Angelo voleva un consulto, lui poteva chiamare il dottor Belgrano, un giovane di grande valore che aveva studiato a Roma e a Parigi³²⁹.

Il vero nome della malattia appare verghianamente in un *hapax* con l'ausilio del latinismo «*cancer*»³³⁰. Un caso raro sia per la narrativa di quegli anni che, specificamente, per la scrittura di Dessì. *L'estrema ratio*, il ricorso al luminare cittadino si riscontra anche in *Mastro-don Gesualdo*³³¹ (è letteratura che nasce dalla letteratura o un semplice accostamento di realtà simili in piccoli borghi isolani?). Pure in *Paese d'ombre* la visita dello specialista più dotto non è né risolutiva, né apportatrice di sollievo:

Aveva chiesto a Don Tommaso di far venire il professor Belgrano per un consulto, e il luminare non aveva potuto fare altro che confermare la diagnosi e approvare l'uso della morfina. Tentare l'operazione non era possibile. Belgrano era stato anche più preciso: Sofia aveva ormai pochi mesi di vita³³².

Si può rilevare un altro aspetto antropologico-culturale; il rapporto del malato e, da ultimo moribondo, con i familiari. I personaggi di Dessì muoiono a casa circondati dall'affetto e dalla presenza dei propri cari e dei compaesani³³³. Del male non si vocifera, lo si percepisce, lo si fiuta nell'aria e ci si comporta di conseguenza. Così Elisa in *San Silvano* e Sofia in *Paese d'ombre* e nello stesso modo, confuso di *pietas* e compassione, Angelo Uras si prepara alla fine terrena. Anche i topoi sono casalinghi. Quasi tutti i malati terminali, a parte Michele Boschino e Joséphine de la Haye, spirano tra le mura domestiche. Impossibilitato a morire nel proprio spazio abitativo, Saverio nel *Disertore* termina la vita comunque nelle vicinanze di Cuadu e sembra che abbandoni il servizio militare spinto da una *Sehnsucht* irresistibile. Non assoggettata al regime ospedaliero, Sofia fa i conti con il male, ricorrendo, per lenirlo, alla morfina:

Per tutta la vita Sofia era andata a dormire tardi, per ultima, e s'era sempre alzata per tempo [...]. Aveva sempre dormito poco. Ora invece doveva andare a letto presto, quando Efisina veniva a farle l'iniezione, prima che cominciassero i dolori, e il son-

³²⁹ Ivi, pp. 245-246.

³³⁰ G. Dessì, *Paese d'ombre* cit., p. 244.

³³¹ Cfr. G. Verga, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 363: «Neppure i migliori medici di Palermo avevano saputo trovar rimedio a quella malattia scomunicata! tal quale come i medici ignoranti del suo paese, e costavano di più, per giunta!».

³³² G. Dessì, *Paese d'ombre* cit., pp. 252-253.

³³³ Ivi, p. 259: «Sofia che, dal suo letto, ormai si alzava solo raramente, era a conoscenza delle novità e dei pettegolezzi. Qualche volta era Maria Rosario che le raccontava i fatti, qualche volta Efisina o Angelo stesso che si sedeva accanto al letto e pensava a voce alta; così seguiva con interesse sempre vivo ciò che succedeva, e comare Verdiana, quando veniva a farle compagnia, si meravigliava di trovarla tanto bene informata».

no la coglieva quando Maria Rosario non aveva ancora messo a letto Maria Cristina³³⁴.

Gli ultimi momenti estatici di Sofia, vissuti in assenza di dolore, possono essere definiti un racconto narratologicamente impossibile, poiché l'eroina morente non può più esteriorizzare le sue riflessioni e sensazioni³³⁵. La morte libera non solo dalla sofferenza, ma restituisce la bellezza perduta: «Poi, improvvisamente, Sofia trasalì; scomparve pian piano ogni segno di sofferenza. Fu un lungo momento, e il suo viso, tornato bello, restò immobile»³³⁶. Un *déjà-vu* intrinsecamente e pienamente dessiano. Ricordiamo il viso diventato ancora più bello di Valentina deceduta³³⁷, di Elisa nel finale di *San Silvano*³³⁸ o il recupero della statura *post-mortem* nelle *Scarpe nuove*³³⁹.

La visione della neoplasia rientra nella *Weltanschauung* di Dessì: non si chiede ragione del male come non si cerca un rimedio; l'ammalarsi e il morire costituiscono una svolta nel continuo farsi e disfarsi, trasformarsi e rigenerarsi all'infinito di ogni materia, evitando di turbare l'equilibrio della cosmogonia universale³⁴⁰.

³³⁴ G. Dessì, *Paese d'ombre* cit., p. 251.

³³⁵ Ivi, pp. 265-266: «Avrebbe voluto dire che non le dava fastidio l'aria, e non le dava fastidio la gente; che la cosa più bella, in quel momento, sarebbe stato avere l'aria e la gente insieme. Sentiva che rimaneva poco tempo e senza quelle facce vive anche gli ultimi istanti erano spenti, finiti. Avrebbe voluto dire questa cosa, ma sapeva che non ci sarebbe mai riuscita. Era troppo difficile, impossibile. Impossibile afferrare in fondo alla memoria le parole che, appena affiorate, spariscono, si cancellavano e restava nel silenzio quel brulichio di pensieri inespresi».

³³⁶ Ivi, p. 266

³³⁷ Ivi, p. 206: «Barbara si svegliò quando la luce del mattino inondava già la stanza. Valentina dormiva ancora, così le parve. Vide il suo profilo infantile e il viso pallidissimo. Le sfiorò i capelli. Aveva le labbra socchiuse e sorrideva. Né il petto né i capelli si muovevano, come se non respirasse; la sua immobilità era irrealistica come la sua bellezza. Barbara non aveva visto mai Valentina così bella e non poté resistere alla tentazione di toccarla e di baciarla: ma come la sfiorò ebbe un brivido di orrore. Era gelida».

³³⁸ G. Dessì, *San Silvano* cit., p. 165: «A un tratto vidi Vincenzo impallidire. Aveva smesso di far cadere le gocce di aranciata sulle labbra di Elisa e la guardava fisso. Solo io m'accorsi che lo faceva di proposito, in seguito a una risoluzione disperata. Dopo un poco il viso di mia sorella si tese in uno spasimo e solo con grande sforzo le labbra si dissaldarono. Allora la bocca si aprì come per uno sbadiglio e tutto il corpo si contrasse. Quando riaprì gli occhi s'era ricomposta. Era bellissima. La bellezza cresceva visibilmente sul suo viso».

³³⁹ G. Dessì, *Le scarpe nuove* [1949], in *Come un tiepido vento*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 61: «Jacopo rideva e li lasciava ridere, perché sapeva che cosa è un vecchio che rimpicciolisce. Sapeva che rimpicciolisce fino a un certo punto e poi muore, se distende tutto e riprende la sua bella statura, se mai l'ha avuto, prima di disfarsi del tutto e diventare terra da pipe».

³⁴⁰ G. Dessì, *Il disastro* [1960], in *Come un tiepido vento* cit., p. 138: «Io stesso preferivo pensare alla morte, che ci era passata così vicina, come a una cosa astratta: la conclusione fulminea, la dissoluzione istantanea nel nulla; un atto della mente che non portasse modificazioni nel mondo circostante, che non lasciasse tracce altro che nella memoria, e per poco».

2.2 Vittorio Bodini: frammenti e lacerti di un «a(em)plazado»

*Aprinde a cruzar las manos,
y gusta los aires fríos
de metales y peñascos.
Porque dentro de dos meses
yacerás amortajado.*

Federico García Lorca, *Romance del emplazado*

Io avevo una pietra
e questa pietra aveva un orizzonte
e l'orizzonte un desiderio
di spaccarsi, di fendersi
in melagrane,
in bianchi muri di calce
secondo un disegno che era
il disegno della mia morte.

Vittorio Bodini, *Io avevo una pietra*

Il nucleo tematico che guiderà la mia disamina nasce e s'irradia da una missiva spedita a Oreste Macrí il 28 dicembre 1958, laddove Vittorio Bodini, nella sua qualità d'ispanista e di studioso di letteratura spagnola, esprime un parere a proposito della traduzione di alcuni componimenti di Lorca:

può darsi che vorrai tener conto d'un paio di osservazioni che credo opportuno farti. L'una riguarda il significato di *aplazado* (*Romance del emplazado*) che tu traduci "Convenuto". In realtà "aplazado" nel senso che ha nel *romance* è intraducibile: è colui a cui è stato dato un termine, un *plazo*, di tempo da vivere. È una scadenza di morte: morrai entro tanto tempo, o il tale giorno. Perciò meglio che il convenuto, dovrebbe essere "il minacciato di morte", ma questo non rende la terribilità della scadenza, del *plazo*³⁴¹.

³⁴¹ Vittorio Bodini – Oreste Macrí, "In quella turbata trasparenza". *Un epistolario 1940-1970*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 292-293.

Sulla resa del titolo Bodini mediterà parecchio e, dopo due lunghi lustri, risolverà l'*impassé* traduttivo in *Romanzo dell'avvertimento di morte*³⁴², per un testo tratto dal *Romancero* lorchiano, da cui traspare chiaro l'ammonimento, o meglio, una letale profezia rivolta a un gitano di nome Amargo: di lì a due mesi, sarebbe giaciuto nel sudario.

Una perturbante, prolettica premonizione dell'analogo destino di Bodini: infatti, pochi giorni trascorreranno tra la diagnosi inequivocabile – cancro ai polmoni con metastasi cerebrali – e le sue infauste conseguenze. A tal proposito riprendiamo la testimonianza di Macrí dall'introduzione all'opera poetica bodiniana: «[Bodini] cadde sul lavoro il 29 ottobre 1970 a Pescara, di ritorno da Bari, rivelatosi il morbo di cui morì»³⁴³ meno di due mesi dopo. Valentina Bodini, figlia dello scrittore, rettifica la data del disvelarsi della malattia (collocandola al 19 novembre), attribuendo la morte precoce del padre alle cure erranee prestategli in prima battuta. La prima a scorgere un legame, seppur recondito, tra la perplessità di rendere in italiano il vocabolo spagnolo e la biografia dello scrittore è Anna Dolfi nel saggio *Mitologia e verità – Il barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un'amicizia*:

Ma perfino della morte, senza saperlo, Bodini aveva parlato [a Macrí] tanti anni prima, tra traduzione [...] e Spagna, a proposito di Lorca, del flamenco, e di una singolare unione tra il Salento e la terra dei gitani che, per sintonie linguistiche tra il leccese antico e il castigliano, prevedeva assieme mancanza di tempo e scadenza della vita³⁴⁴.

Ricorrendo direttamente alla fonte, possiamo constatare che Lorca non ha mai scritto un *Romance del aplazado*, ma un *Romance del emplazado*. Non si tratta di una trascrizione errata del carteggio Bodini-Macrí da parte della curatrice, ma di una vera e propria frattura del linguaggio. Bodini, senza dubbio alcuno, scrive ben due volte «*aplazado*» nella sopraindicata lettera (il cui originale è stato riletto e, di recente, nuovamente controllato). Ho accolto, dunque, nel titolo di questo percorso, la versione di Bodini, che non è solo verbale, ma fisiologica e vitale e che prende spunto dalla divergenza fra i due vocaboli, per altro entrambi esistenti nella lingua spagnola, pur se con una valenza di senso e un peso specifico diversi. Postulando che in ogni parola qualcosa resta sempre inespresso, *aplazado* significa evidentemente differito, dilazionato, mentre *emplazado* ha l'etimo dell'irrevocabilità, del termine stabilito e non dilazionabile della vita, come nel caso dell'Amargo lorchiano.

Applicando queste due unità semantiche a un paziente allo stadio ultimo, si avverte ancor più lo stridore di una palese asimmetria linguistica. La diagnosi che con-

³⁴² Traduzioni poesia e prosa. Lorca Federico García. *Poesie*, in *Archivio Vittorio Bodini*. Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici. Inventario a cura di Paola Cagiano de Azevedo, Margherita Martelli e Rita Notarianni, Arti Grafiche Pannetto & Petrelli, Spoleto, 1992, p. 124.

³⁴³ Oreste Macrí, *Introduzione*, in Vittorio Bodini, *Tutte le poesie*, a cura di O. Macrí, Nardò, Besa, 2010, p. 72.

³⁴⁴ Anna Dolfi, *Mitologia e verità. Il barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un'amicizia*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 410.

tiene nella sua formulazione il verbo *emplazar* afferisce a un ammalato che non sopravvivrà oltre il termine prestabilito, mentre l'uso di *aplazar*, prediletto e scelto da Bodini, ha in sé una sfumatura più ottimistica, frutto dell'alea che può determinare una posticipazione o una dilazione della morte e rendere meno cogente il verdetto imposto e/o previsto. E perfino la scelta bodiniana di rendere il *romance* spagnolo, «romanzo» e non «romanza», come sarebbe stato più istintivo, rientra in una traduzione che privilegia più l'aspetto esistenziale che il letterario: una storia di vita che prevale sulla forma *cantada* che riveste il *plot*.

Analizzando i racconti (un genere congeniale a Bodini) considerati particelle preliminari, prodromi e lacerti di un unico volume di prose vagheggiato lungo l'arco della vita³⁴⁵, troviamo una prefigurazione della propria morte in *Ritratto di Don Giovanni*³⁴⁶ e nella *Lobbia di Masoliver*³⁴⁷. Sulla fine terrena anticipata/rinviata rispetto al *plazo* e che non coincide mai con se stessa, Bodini torna a riflettere assieme ai suoi protagonisti che passeggiano tra le tombe di un cimitero in *Morte fatta in casa*:

Guarda quei due serpenti. Se ne vedono molti così. Il senso è chiaro: è il ciclo che si chiude; ma ecco, quello che non so spiegarmi è perché si mordano la coda sempre un po' più su della punta. Che vuol dire quel pezzettino che rimane fuori? // – Non lo so. Forse che la morte arriva sempre con un piccolo anticipo? // – Non mi soddisfa. Non potrebbe invece indicare un piccolo ritardo della vita dopo che siamo morti? // – Vuoi dire quando continuano a crescere la barba e le unghie alle mani e ai piedi?³⁴⁸.

Il cancro esplicitato appare però soltanto in un'agiografia pubblicata postuma dal titolo *San Giuseppe*, dove la figura centrale è appunto San Giuseppe da Copertino, al secolo Giuseppe Maria Desa, vissuto nel Seicento e conterraneo del Nostro. A tal proposito occorre riprendere un'illuminante pagina di Macrí che evidenzia l'identificazione di Bodini nel santo: «Vittorio si proietta per intero in Giuseppe³⁴⁹». Un isomorfismo ricavato dal critico dalla lettera del 24 novembre del 1949, in cui Bodini svela l'intenzione di dedicare la vita al santo. Proseguendo, Macrí alla mano, ci si accorge che non è la santità di Giuseppe a stimolare Bodini, «ma la "realità" re-trostante»³⁵⁰, l'analogo retroterra del loro vissuto:

³⁴⁵ Luca Isernia, *Vittorio Bodini prosatore*, Ravenna, Longo, 2005, p. 7.

³⁴⁶ *Ritratto di Don Giovanni*, in *Corriere spagnolo* (1947-1954), a cura di A. L. Giannone, Nardò, Besa, 2013, p. 92: «La vera parabola, quella che il protagonista [don Juan] deve ignorare sino alla fine, anche se è nota allo spettatore, è che si finisce col morire ugualmente. (Anche Fina morrà. E non mi duole tanto che io debba morire quanto che debba morir lei)».

³⁴⁷ *La lobbia di Masoliver*, in *Il sei-dita e altre visioni*, Nardò, Besa, 2010, p. 70: «E io qualche volta, meditando quanto sia improbabile l'illusione della immortalità, dico a me stesso: ma c'è qualcosa qui che muore sempre dentro di me, e se muore sempre dovrebbe pur seguitare a vivere quanto basta per dover morire sempre, quando io e la Spagna non ci saremo più».

³⁴⁸ V. Bodini, *La morte fatta in casa*, in *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Nardò, Besa, 2003, p. 42.

³⁴⁹ O. Macrí, *Introduzione* cit., p. 55.

³⁵⁰ *Ibidem*.

Metastasi cartacee

da una parte, schiaffi, coltello, mutismo, malinconia, mugugno (è la “brutalità copertinese” dei testoni compagni di scuola di Vittorio bambino, ma estrosi d’improvvisa intelligenza); dall’altra, levitazioni ed estasi. // Attraverso la vita del Santo gli si esacerba l’archetipo familiare: Giuseppe “è cacciato di casa dalla madre” (Vittorio aveva cinque anni quando la madre, secondo nome Anita anagrammato in Antina, si risposò [...]), “perseguitato dal padre custode”; allude Bodini alla morte del padre e all’abbandono con quel: “Dio non basta a lievitare. Dio è lontano”³⁵¹.

Oltre i tasselli biografici che punteggiano gli esordi e i primi dolori di esistenze agre, ciò che affascina Bodini nell’immagine di Giuseppe è l’atteggiamento volitivo, la risoluta capacità di affrontare di petto il male, sollevandosi in aria sopra «il mondo dei coltelli, dei tumori tagliati»³⁵². Un carisma che appartiene anche al poeta e che lo avvicina, quando è impegnato nella scrittura, al santo:

[San Giuseppe] volò per l’aria simile a uccello, dal centro della chiesa sino all’altare maggiore e ne abbraccia i sacramenti e le sante immagini per oltre quindici minuti senza bruciarsi ai ceri che vi ardono in gran copia, e soprattutto senza spegnerne alcuno: goffaggine celeste tanto la grazia questo monaco volante dal goffo copertinese che si tagliava un tumore con un coltello da cucina³⁵³.

La parola «tumore» risulta reiterata nel tracciato agiografico. La maestria del santo nell’estirparsi il cancro ogni volta che si materializza, da solo e senza aiuti di sorta e per giunta con un semplice coltello da cucina, fa parte di un incredibile campionario di miracoli. Il tumore, che nel Seicento veniva asportato solo nella modalità descritta da Bodini e, nella maggior parte dei casi con conseguenze disastrose e letali, non minaccia direttamente la vita di Giuseppe e il taglio, reciso e ripetuto, che esegue sul proprio ginocchio ha una valenza semiotica: la vittoria sul male mercé l’intercessione divina: «Un tumore al ginocchio, che si tagliò con un coltello, lasciando a Dio ogni altra cura»³⁵⁴.

Nel Novecento italiano, come ha già evidenziato Gino Pisanò, vari scrittori e artisti s’interessano a San Giuseppe tralasciando o rendendo meno dettagliata, a differenza di Bodini, l’esperienza del tumore. In *Fontamara* di Ignazio Silone l’evocazione di San Giuseppe si presenta come una *mise en abîme* in una predica minatoria pronunciata davanti ai cafoni. Il pane bianco che San Giuseppe vuole consumare in Paradiso richiama, in qualche modo, il concetto del lievito e dunque della lievitazione, su cui concordano tutti gli agiografi: pittori, scrittori e cineasti che attribuiscono al suo volare sfumature diverse. Antonio Prete, in *Portenti di frate Giuseppe da Copertino*³⁵⁵, associa il talento del volo alla semplicità leggera, all’ignoranza intesa positivamente come vicinanza alla natura e persino alla «sapien-

³⁵¹ Ibidem.

²³ V. Bodini, *San Giuseppe*, in «Rassegna trimestrale della Banca agricola popolare di Matino e Lecce», marzo 1982, p. 108

³⁵³ Ivi, p. 107.

³⁵⁴ Ivi, p. 105.

³⁵⁵ Antonio Prete, *Portenti di frate Giuseppe da Copertino*, in *L'imperfezione della luna*, Milano, Feltrinelli, 2000.

za antica»³⁵⁶. Bodini stesso attribuisce al «monaco rissoso che vola tra gli alberi»³⁵⁷ la levità dello spirito confinante con la rozzezza e testardaggine che, in un'efficace miscela alchemica, produce la capacità di non deprimersi a causa della malattia e di trovare le energie per asportarsi il tumore: «San Giuseppe si tagliò da solo, con un coltello da cucina, un ascesso»³⁵⁸. In *A Boccaperta* di Carmelo Bene ho rinvenuto il «corpo canceroso di Giuseppe»³⁵⁹ che per curarsi ricorre all'aiuto di un eremita-taumaturgo. Giuseppe chirurgo del proprio tumore in Bodini diventa nel *Frate volante* di Ennio De Concini risanatore del cancro altrui³⁶⁰ e la sua malattia si presenta come un'opzione altruistica che aiuta a evitare la sofferenza del prossimo³⁶¹.

Soffermandosi sul *San Giuseppe* di Bodini, Pisanò ne sottolinea il carattere frammentario, definendolo: «una prosa sospesa a metà del guado»³⁶², «una scrittura creativa mai sortita dal limbo delle intenzioni e rimasta nel perimetro dell'*infectum*», «un abbozzo intessuto di abrupte e asistematiche notazioni», «un materiale ruvido da centrifugare», «trapunto di lacerti latini apografati» e di «sequenze giustapposte senza alcun nesso»³⁶³, «appunti di viaggio che precedono il percorso creativo», «un coacervo di segmenti che avrebbero dovuto armonizzarsi e metaforizzarsi nell'immaginario»³⁶⁴. Nei puntini di sospensione che lasciano il finale aperto, Pisanò intravede un'inserzione formalista della dimensione autobiografica nella vita di San Giuseppe: «Io vi andai [alla festa di San Giuseppe a Copertino] una volta molti anni fa, e ricordo...»³⁶⁵. Questa prosa breve risale al 1945, antecedente quindi di venticinque anni i sintomi dello stesso male che affliggeranno l'autore. Perfino del tumore, di cui all'epoca era ignaro, Bodini, con visionarietà creativa, scrive astrattamente e riflette con proprietà e sensazioni forti e concrete presentandone, come col senno di poi si è rivelato, la venefica e mortale presenza.

³⁵⁶ *Il frate volante. San Giuseppe da Copertino nella cultura e nella memoria*, San Cesario di Lecce, Manni, 2003, p. 10.

³⁵⁷ V. Bodini, *Foglie di tabacco*, in *Tutte le poesie* cit., p. 98.

³⁵⁸ V. Bodini, *San Giuseppe* cit., p. 107.

³⁵⁹ Carmelo Bene, *A boccaperta*, Torino, Einaudi, 1976, p. 31.

³⁶⁰ Ennio De Concini, *Il frate volante. Vita miracolosa di san Giuseppe da Copertino*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1998, p. 49: «Giuseppe benedice il seno malato della donna, il cui tumore regredisce a vista d'occhio».

³⁶¹ Ivi, pp. 152-153: «Anzi, facciamo una cosa... Tu te sei fatto male al ginocchio, e il tuo male al ginocchio me lo prendo io che comincio ad entrare nel deserto [...] Giuseppe tira su la tonaca sulle sue gambe magre. // "Allora me sente ancora Giesù" dice tutto felice. "Lo male tuo me l'ha passato a me come volevo io... Guarda che melone ci ho su 'sta gamba?!...". // E scopre sopra lo stinco un'escrescenza abnorme, grossa e rotonda proprio come un melone».

³⁶² Gino Pisanò, *S. Giuseppe da Copertino nella letteratura del Novecento (I. Silone, V. Bodini, C. Bene, A. Prete)*, in «Studi Salentini», Lecce, LXXXI, 2004, p. 162.

³⁶³ Ivi, p. 159.

³⁶⁴ Ivi, p. 160.

³⁶⁵ V. Bodini, *San Giuseppe* cit., p. 108.

2.3 Giuseppe Berto: unità metriche nel fluire del male oscuro

Le violazioni di un normale uso del dialogo narrativo non hanno in genere luogo al livello lessicale, bensì a quello fonico-ritmico e sintattico.

Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*

Durante tutto il contorto, confuso, goffo processo che Ti portò a morire, Tu il padre lo sentisti in Te.

Giuseppe Berto, *La gloria*

Il metro, inteso come una misura liberamente stabilita, cambia, in Berto, da un'opera all'altra e addirittura nell'arco dello stesso testo. Scientificamente fondato ed evidente risulta il nesso compenetrante tra metrica e sintassi. *Il male oscuro* (1964) è caratterizzato dalla soppressione dei segni d'interpunzione³⁶⁶. I due punti, il punto e virgola, le virgolette e le parentesi latitano. Della gamma della punteggiatura Berto utilizza solo il punto fermo (usandolo con estrema parsimonia) e la virgola (anch'essa quantitativamente rara). Tutto ciò è strettamente legato all'organizzazione ritmica, perché la funzione principale dei segni d'interpunzione, com'è noto, è creare pause nel discorso. Il punto realizza un intervallo lungo e le virgole cesure brevi. La loro penuria crea invece un andamento narrativo ininterrotto e continuativo che si avvale del primato delle protasi sulle apodosi. La protasi, come osserva Gian Luigi Beccaria, tiene desta l'attenzione e concentra l'interesse del lettore³⁶⁷ senza soddisfare, per mancanza di apodosi, la curiosità accumulata.

Non lasciamoci abbacinarci da ciò che appare di primo acchito; in realtà l'esperimento ritmico di Berto è più sottile e profondo. Lo conferma Giorgio Pullini: «Naturalmente la prosa di Berto non è sconnessa, non arriviamo a quel flusso caoti-

³⁶⁶ Lo stesso esperimento Berto ripeterà a due anni di distanza con *La cosa buffa*.

³⁶⁷ Gian Luigi Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte* [1964], Firenze, Olschki, 2013, p. 57.

co di coscienza che si può trovare in altri narratori Beckett, Joyce»³⁶⁸. Andrea Zanzotto individua due fasi nella stesura del *Male oscuro*: «Si avverte, anche nello stile, la dinamica del vomito incontrollato, che poi in un secondo tempo è stata corretta da una ristrutturazione, con un rimodellamento della sintassi, al di là della disgregazione»³⁶⁹. Per mettere a punto una coerenza strutturale, Berto ricorre al polisindeto; ciò permette di rallentare il ritmo della prosodia. La *ratio* che lo spinge invece a omettere i segni d'interpunzione – definiti da Beccaria non a torto «gli strumenti della disgiunzione»³⁷⁰ e delle «sospensioni interpretative»³⁷¹ – è un tentativo di allentare le regole grammaticali per regalare una maggiore libertà musicale e prosodica al periodo. Berto propone sostanzialmente una notevole apertura espressiva ed esegetica del testo. «Se noi volessimo, con pazienza, riusciremmo a mettere la punteggiatura nel discorso del protagonista de *Il male oscuro*, perché la punteggiatura c'è, anche se non è segnata, i periodi hanno un loro nesso [...] c'è una logica, una concatenazione interna»³⁷², ha scritto Pullini nella sua agile monografia dedicata a Berto. Poste queste premesse, si possono condividere alcuni attributi, seppur impressionistici e parziali, che Ferruccio Monterosso propone per il ritmo nel *Male oscuro*, definendolo «incalzante», «precipitoso» e «drammatico»³⁷³, ed esprimere riserve su altri come «pacato» (che non corrisponde alla tensione creata dalla protasi), «sincero», «compiaciuto»³⁷⁴ «molteplice»³⁷⁵ (che non qualificano il ritmo), «veloce»³⁷⁶ e «convulso»³⁷⁷ (smentiti entrambi dall'uso del polisindeto).

I segni d'interpunzione, non visibili come grafemi ma esistenti in filigrana, permettono dunque *variatio* interpretative e determinano una mancanza d'uniformità e di divisione in unità metriche che ripete una lassa in diverse occasioni³⁷⁸; tutto ciò genera il senso aggiuntivo dell'enunciato. Già Benveniste distingueva due modi di produzione del senso: il semiotico e il semantico³⁷⁹, con una riflessione che anticipava quella di Meschonnic: «I significanti sono sia sintattici che prosodici; il “senso” non è più nelle parole, lessicalmente»³⁸⁰. La confessione di Berto tende a essere pronunciata tutta d'un fiato, echeggiando, in questo modo, il discorso che reca le stigmate della nevrosi, del male oscuro, appunto, che nasconde in *nuce* il cancro del padre. La manifestazione della malattia è priva di sintomi precisi; rileviamo solo un

³⁶⁸ Giorgio Pullini, *Giuseppe Berto da “Il cielo è rosso” a “Il male oscuro”*, Modena, Mucchi, 1991, p. 34.

³⁶⁹ Andrea Zanzotto, *Giuseppe Berto, oggi*, in *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, a cura di Everardo Artico e Laura Lepri, Venezia, Marsilio, 1989, p. 301.

³⁷⁰ G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana* cit., p. 106.

³⁷¹ Ivi, p. 110.

³⁷² G. Pullini, *Giuseppe Berto da “Il cielo è rosso” a “Il male oscuro”* cit., p. 34.

³⁷³ Ferruccio Monterosso, *Come leggere Il male oscuro di Giuseppe Berto*, Venezia, Mursia, 1977, p. 62.

³⁷⁴ Ivi, p. 33.

³⁷⁵ Ivi, p. 75.

³⁷⁶ Ivi, pp. 33 e 75.

³⁷⁷ Ivi, p. 62.

³⁷⁸ G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana* cit., p. 112.

³⁷⁹ Giuditta Isotti Rosowsky, *Introduzione*, in Henri Meschonnic, *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 10.

³⁸⁰ H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 217.

semplice fastidio a cinque vertebre lombari, oltre i disagi causati da un rene mobile e l'ossessione di «un fantasma concreto e persecutorio nelle anse del colon»³⁸¹, pericolosamente identico al carcinoma del genitore. L'ordine sintattico non confermato da corrispettive norme di punteggiatura è legato al doppio statuto del narratore³⁸², che unisce in sé lo psicoanalista (che tenta di riorganizzare in una catena logicamente interpretabile i lacerti dei propri ricordi) e lo psicoanalizzato (che prova a svincolarsi dalla trappola dell'ontologicamente ostico linguaggio dell'inconscio). Prezioso, in tal senso, è il contributo di Corrado Piancastelli che analizza la commistione del linguaggio associativo della psicanalisi con il linguaggio letterario in Berto: «Impossibile a essere gestito linguisticamente, l'inconscio si muove tra pulsioni aggressive riconducibili alla normalità soltanto se l'emersione è graduale e all'interno di una strategia che si conforma, appunto, nell'analisi psicoterapeutica e si sublima attraverso l'atto della poesia qualunque sia l'arte applicativa»³⁸³. Si approda, Piancastelli alla mano, dalla dottrina psicanalitica a un *modus* ironico: «Sappiamo bene che Berto opta per l'ironia, la cui adozione rientra nell'ambito dei moti di spirito che rappresentano un'altra variante dell'abreazione»³⁸⁴. Riunendo i due principali modi musicali (il maggiore che germina da una serena autoironia che si alterna, nel *Male oscuro*, con il minore, frutto acerbo di una malcelata melanconia), si ottiene la nervatura di un'unica tablatura. Zanzotto nota che «il sentimento dell'ironia su se stesso, fatta dal nevrotico guarito in parte», è stato aggiunto da Berto in una seconda fase della rielaborazione³⁸⁵. A livello sonoro i modi si esprimono, corrispettivamente, nel pianto e nel riso, mentre, dal punto di vista dell'iterazione temporale, le fasi distensive seguono le crisi dell'io narrante.

Infine, bisogna segnalare il ruolo non trascurabile della categoria del numero e l'importanza dell'aritmetica nella prosa d'arte. L'aveva sottolineato, ancora nel 1930, Pius Servien: «*Nous ne parlerons jamais de rythmes, sinon sur des représentations ou traductions numériques des phénomènes*»³⁸⁶ oppure «*on peut laisser de côté le texte et faire l'analyse sur le nombre lui-même*»³⁸⁷. Anche in Berto le frequenti riprese di congiunzioni, lessemi e sintagmi che afferiscono al male, dettano i tempi e le scansioni della *fabula*.

Per tentare di suffragare questa serie di osservazioni, ho selezionato un frammento significativo, microsinossi del nucleo semantico-connettivo dell'opera. Occorre precisare che questo estratto non è un periodo completo, che normalmente, in Berto, occupa una cinquantina di pagine:

³⁸¹ Salomon Resnik, *Berto e la funzione del padre*, in *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo* cit., p. 160.

³⁸² Olga Lombardi, *Invito alla lettura di Berto* [1974], Milano, Mursia, 1986, p. 61.

³⁸³ Corrado Piancastelli, *Il problema psicanalitico di Berto*, in *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo* cit., p. 148.

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ A. Zanzotto, *Giuseppe Berto, oggi* cit., p. 301.

³⁸⁶ Pius Servien, *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique. Nouvelles méthodes d'analyse et leur application, notamment à la musique, aux rythmes du français et aux mètres doriens*, Paris, Boivin et Cie, 1930, p. 20.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 101.

Metastasi cartacee

arrivo a vedere il mio cervello fuori di me con tutte le volute sanguinolenti che hanno comunemente i cervelli e tuttavia molto simile nell'aspetto ad un cancro estratto dalle viscere del padre mio, senonché questo mio cervello esteriorizzato non è morte cancro è paura di abissi e di tenebre oltre la morte, sicché molto a ragione mi sembra mi metto a dire ecco che sono matto eccolo là il mio cervello matto, c'è mia moglie e lei non lo vede si capisce, a dire il vero manco guarda dove io le dico che c'è il cervello eppure è lì lo vedo benissimo, e lei si mette a piangere poveretta non sa che fare, questa volta non sa che fare perché non le do retta e dico di essere matto col mio cervello già messo fuori di me, e lei piange e piange dicendo non fare così amore mio non fare, e io vorrei non farlo però non sento niente per lei proprio niente siamo soltanto io e il mio cervello fuoriuscito e il ricordo attivo del carcinoma³⁸⁸

In questo breve segmento «cervello» viene ripetuto 7 volte; «fare» e «fuori di me», con i suoi sinonimi «esteriorizzato» e «fuoriuscito» 4; «cancro» e il derivato «carcinoma» 3; «matto» e «piangere» parimenti 3; «morte» e «niente» 2. Osserviamo la costante ascensione dell'intonazione causata dal deficit di punti fermi. La protasi si realizza (nella divisione melodico-ritmica che propongo e che può essere contraddetta) tramite una trentina di unità metriche che corrispondono a nove unità sintattiche, stabilite da Berto e separate da otto virgole. Il polisindeto si palesa dalla reiterazione della congiunzione coordinata «e», che determina un rapporto paritario tra le parti del frammento citato. Oltre ciò, ci imbattiamo in varie altre congiunzioni correlate alle coordinate: «senonché», «sicché», «eppure», «però».

Riporto un altro *exemplum*, altrettanto indicativo, del fluire della malattia che certifica che l'estratto appena analizzato è la regola e non l'eccezione:

da un certo punto di vista era indubitabile che si trattava di esaurimento o meglio sia nevrosi ma da un altro punto si poteva benissimo pensare che avendo io un male cane allo stomaco si trattasse di un bel cancro e la disgrazia mi sembrava molto probabile dato che pure mio padre ne aveva avuta una tale e quale che l'aveva portato alla tomba, e in questo caso io certo non chiedevo che mi guarisse ma che in un modo o nell'altro mi evitasse le sofferenze sì, e anzi queste sofferenze sarebbe stato meglio eliminarle o perlomeno attenuarle anche nel caso che non si trattasse di cancro ma di colite come molti medici in precedenza consultati pensavano, e lui che finora mi aveva ascoltato senza dire parola ora pacatamente disse che l'idea del cancro dovevo togliermela dalla testa, non avevo il cancro e a pensarci bene neppure la colite come malattia organica, ossia non era ammalato il colon bensì la psiche e in altre parole era la nevrosi che mi faceva venire mal di pancia e non viceversa come magari potevo credere io³⁸⁹.

Anche qui il vocabolo «cancro» riappare quattro volte; «male», «malattia» e «ammalato» ugualmente 4; due la «sofferenza» e la «nevrosi». A una ventina di unità metriche fanno da corredo cinque virgole. Il polisindeto e la protasi sono sempre presenti.

³⁸⁸ Giuseppe Berto, *Il male oscuro*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 265.

³⁸⁹ Ivi, p. 282.

Riepilogando l'analisi di entrambi i frammenti si nota, dunque, il medesimo pentagramma ritmico che rappresenta una costante stilistica dell'intero romanzo. All'insistente prevalenza del lessico che riguarda il male psicofisico, le cui colonne d'Ercole sono il cancro e la nevrosi, si somma lo sfoltimento delle pause grafiche rispetto all'oralità, il legame polisindetico tra le parti della frase e il levare incessante in ragione d'assenza dell'apodosi. Le conclusioni, alle quali si addiuvano, dimostrano come il ritmo mentale sia strettamente legato al fonetico, di cui Meumann, Meyer e Smith parlano come di una emozione che si scarica in movimenti ordinati³⁹⁰. La pagina dalla resa grafica senza soluzioni di continuità, priva di dialoghi e a capo, è frutto della nevrosi. Di questa scelta Elio Chinol è testimone: «Poco dopo dell'uscita del *Male oscuro*, [Berto] mi disse che secondo lui il dialogo era roba vecchia che nel romanzo non aveva più posto e che doveva essere interamente assorbito nel tessuto della narrazione»³⁹¹.

Dieci anni dopo Berto ci ripensa e rinnega la sua scelta stilistica. A proposito di questa inversione espressiva, l'allontanamento dalla scrittura idiosincrastica e personale del *Male oscuro*, mi servo ancora dell'opinione di Chinol: «Ma difficilmente Berto avrebbe potuto continuare in quella tecnica del flusso ininterrotto senza finire per ripetersi e magari per parodiare se stesso»³⁹². In effetti, il periodare torna allo *status quo ante* in *Anonimo veneziano* (1976), trasposizione romanzesca della sceneggiatura iniziale, contenente dialoghi contrappuntati da rapide notazioni che creano il diapason giusto tra protagonisti e patologie: al male oscuro di ordine esistenziale si somma un tumore al cervello. «Niente di più naturale che Berto abbia lasciato il dialogo “press'a poco com'era” [nel film], facendone l'architave del romanzo, agguinandovi i brani descrittivi e operando altri interventi a commento dello svolgimento dell'azione»³⁹³, ha ancora ricordato Chinol. Berto «espande», «chiarisce» e «approfondisce»³⁹⁴ il testo drammatico del '71. Ovviamente tutto ciò ha condizionato la struttura e lo stile di *Anonimo veneziano*. Si ritorna alla frase ordinaria, con tutti i segni d'interpunzione regolari. Diverso, rispetto al romanzo analizzato precedentemente, è anche il rapporto causa/effetto nell'affrontare il cancro: non più la malattia del padre, che si presenta nel *Male oscuro* in forma di un ricordo-rimorso, di un lutto mal elaborato e della paura della nemesi, ma quella vissuta in prima persona da uno dei personaggi centrali. Il ritmo viene scandito non già da unità metriche costantemente ascendenti all'interno del periodo, ma da una sorta di libro delle ore laico, da frazioni di tempo nell'arco di un solo pomeriggio. Presento qui la struttura ritmica di *Anonimo veneziano* con l'ausilio di un rigo musicale che vede i numeri soprastanti corrispondere alle pagine e i sottostanti alle ore che scandiscono il tempo del racconto:

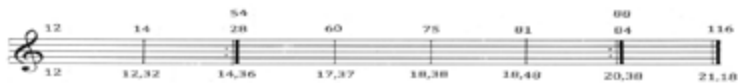
³⁹⁰ G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana* cit., p. 34.

³⁹¹ Elio Chinol, *Anonimo veneziano*, in Giuseppe Berto. *La sua opera, il suo tempo* cit., p. 198.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 196.



L'attacco orchestrato del racconto, eseguito da varie fonti sonore all'unisono, corrisponde alle ore dodici:

Poi, un campanile via l'altro, il cielo opaco fu raggiunto dal mezzogiorno, ma non bastò a fare allegria nell'umido mezzogiorno di novembre [...]. I mori dell'orologio batterono a turno, anch'essi due volte, le dodici ore sui tetti e sopra la vasta piazza del santo evangelista. // Nella stazione, il rapido delle ore dodici da Milano arrivò a fermarsi con innaturale dolcezza sul finire del binario numero quattro, senza un rumore proprio, finché non si senti il soffiare dell'aria compressa che apriva le porte automatiche³⁹⁵.

L'orario ferroviario si muta nel metronomo del testo. L'incontro tra i due protagonisti, anonimi come il compositore veneziano del concerto, presumibilmente Alessandro Marcello, avviene a mezzogiorno, ma il termine e il *telos* di questo *rendez-vous* viene esplicitato solo gradualmente. La prima *tranche* temporale, ovvero sia l'iniziale battuta sincopata in termini musicali, viene stabilita in trentadue minuti:

«Al binario sei» lui dice «c'è l'Orient Express: parte tra trentadue minuti»³⁹⁶.

Ma la durata dell'azione, equivalente a trenta minuti, non è sufficiente per confessare il male che rode e corrode il Nostro:

«Se ti bastano, trentadue minuti» lei dice, accentuando sfiducia e stanchezza. // Lui esita, tentato di dirle di sì, mandandola a farsi fottare. «No», dice³⁹⁷.

Si ricorre a un lungo indugio; la malattia è accennata, cautamente, per allusioni:

«Qualche volta era come una forza al di fuori di me, che mi spingeva a fare, a dire cose che non volevo. Forse ero già toccato». Toccato in testa, egli voleva dire, e davvero s'era toccato la testa, mentre lo diceva, ma lei guardava altrove³⁹⁸.

³⁹⁵ Giuseppe Berto, *Anonimo veneziano*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 12.

³⁹⁶ Ivi, p. 14.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ Ivi, p. 27.

Il lento comunicare e verbalizzare il tumore trattiene l'eroina che ritarda la partenza per Milano, differita da un treno all'altro. La seconda stanghetta del rigo coincide con il seguente scambio di parti:

«Siamo a San Samuele. Se vuoi, scendi qui e torni alla stazione. Hai un rapido alle 14,36. Alle 17,10 sei a Milano». // Il motoscafo attracca a San Samuele e lei non accenna a muoversi. «Ho il posto prenotato sul rapido delle 20,38. Mi basta essere a casa prima di mezzanotte»³⁹⁹.

Il gioco delle allusioni, intermedio tra indicibile ed equivoco, continua per un'altra, piuttosto lunga, battuta:

Lui ha una leggera esitazione, può anche darsi che si trovi sul limite d'una qualche verità o rivelazione, ma ancora sfugge⁴⁰⁰.

L'insistenza sulla seconda stanghetta, l'impossibilità di dichiarare la malattia, rallentano il fluire del racconto, rischiando di rendere vano il *vis-à-vis*:

«Il rapido delle 14,36 forse fai ancora in tempo a prenderlo». // Lei scuote la testa. «Sono io che voglio parlarti, adesso»⁴⁰¹.

Il prolungamento forzato, ma voluto dello spartito viene annunciato a metà testo:

«Mi dispiace» egli dice pacatamente, e guarda l'orologio al polso, e si ha l'impressione che il dispiacere sia per l'ora che l'orologio segna. Infatti aggiunge: «Ormai il rapido delle 14,36 non arrivi più a prenderlo. Il prossimo treno è alle 17,37. Non vorresti andare a mangiare?»⁴⁰².

La terza stanghetta, quella delle 17,37, rimane occultata. I ricordi e la passione per la musica fanno obliterare lo scorrere del *tempus fugit*, prolungando l'incontro *ad libitum*. In questo arco temporale si sta approssimando ad una vera e propria autoscienza, il confidare la malattia:

Le prende il viso tra le mani, le guarda dentro gli occhi, senza parole, chiedendo tuttavia aiuto, ormai è evidente che sta chiedendo aiuto. «Cos'hai?», essa ripete⁴⁰³.

L'*Unheimliche* freudiano (non possiamo dimenticare il ruolo del linguaggio psicoanalitico in Berto) si fa sempre più presente, senza però essere ancora pronto a svelarsi. E la successiva stanghetta determina la chiusura del passo:

³⁹⁹ Ivi, p. 28.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 48.

⁴⁰¹ Ivi, p. 54.

⁴⁰² Ivi, p. 60.

⁴⁰³ Ivi, p. 75.

Metastasi cartacee

E lui, sforzandosi di recuperare una dignità fin troppo compromessa, ribatte: «C'è il rapido delle 18,38. Arriva a Milano alle 21,23. Prima delle dieci sei a casa, come dici tu. Protetta dai soldi»⁴⁰⁴.

La battuta seguente è la più breve dopo la prima sia valutandola dalla lunghezza temporale – dieci minuti trascorsi tra un treno (18,38) e l'altro (18,48) – che dalla quantità di pagine (meno di sei). Eppure realizza l'apogeo del crescendo ritmico di tutta un'intavolatura. A questo punto il cancro smette finalmente di essere un male oscuro, attorno al quale gravitano invano, con circonlocuzioni, i protagonisti per ben due terzi del testo:

«Ma io morirò presto» dice lui pacatamente, senza mostrare molto lo sforzo che quella pacatezza gli costa. «Cinque o sei mesi, press'a poco, hanno detto i medici. E ormai sono cinque mesi che l'hanno detto» [...]. // Non è facile parlare con semplicità di cose tanto estreme. «Ho male qui» dice toccandosi sopra una tempia. «E non c'è niente da fare»⁴⁰⁵.

Lei intuisce perfettamente ciò che *Lui* rivela, però il nome della malattia resta oscuro. La stanghetta non tarda a segnare la chiusa di questo passaggio:

E quasi volesse far credere che gli basta quanto lei gli ha già dato di pietà e comprensione, aggiunge: «Su, prendiamo un vaporetto e andiamo alla stazione. Il rapido delle 18,48 arrivi a prenderlo»⁴⁰⁶.

Ma il bisogno reciproco di trascorrere e condividere una giornata non si affievolisce. Gli attanti non sono convinti di separarsi con il rapido delle 18,48. La battuta successiva è composta *ex novo* da Berto rispetto al testo drammatico del '71. Lo iato tra i due atti dell'edizione precedente viene compensato da riflessioni sulla musica, sulla città, sulla finitudine dell'uomo. «Posso dire che in vita mia non avevo mai lavorato tanto per scrivere tanto poco»⁴⁰⁷, dirà Berto a proposito della trasformazione del dramma in romanzo. Curioso è che, tra le numerose modifiche, Berto cambi *pro domo sua* anche l'orario ferroviario. Così, ad esempio, il treno delle cinque e quaranta viene sostituito da quello delle 18,48. Nel frattempo *Lei* propone di protrarre la sua permanenza, che *Lui*, da buon musicista, in possesso di un innato senso ritmico, recisamente rifiuta:

«Io resto con te» lei dice. «Non torno a Milano. Attilio capirà». // «Tu prendi il rapido delle otto e mezzo» ribatte lui brusco⁴⁰⁸.

⁴⁰⁴ Ibidem.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 78.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 81.

⁴⁰⁷ G. Berto, *Prefazione*, in G. Berto, *Anonimo veneziano* cit., p. 8.

⁴⁰⁸ G. Berto, *Anonimo veneziano* cit., p. 84.

La capacità di donare una cadenza armonico-melodica valida e giusta non riguarda solo un pomeriggio, raccontato e vissuto in *Anonimo veneziano*, ma si estende alla durata della vita, del ritmo che la morte apporta alla nostra esistenza:

Lei si alza, va a metterglisi vicina, per forzarne l'attenzione. «Tu non vuoi tentare l'operazione?» domanda. // «Non ci penso nemmeno» lui risponde. [...]. E poi, sono preparato alla morte, devi credermi»⁴⁰⁹.

Nell'arco di questo frammento, per la prima volta, il cancro viene chiamato con il suo vero nome⁴¹⁰, ma in senso metaforico e in riferimento alla lenta agonia di Venezia. La partenza continua ad essere differita, ma non può oltrepassare in ossequio al *pacta sunt servanda*, la durata di un solo giorno:

«Però tu non dire più che resterai qui o che mi porterai a Milano. Io sono psichicamente debole. Lo sono sempre stato, immagina ora. Perciò devi andartene col tuo rapido, senza fare storie». // «C'è ancora un treno dopo il rapido». // «L'espresso delle 21,18. Arriva a Milano alle 0,12». // «Lasciami prender quello»⁴¹¹.

L'argomentare disvelatore e senza infingimenti, con l'ausilio dell'alcool e della serata che volge al termine, si concretizza nella battuta successiva: «Ci vuole qualcuno che si prenda una parte del tuo dolore. Le puttane scappano, quando gli dico che ho un cancro al cervello»⁴¹². Il finale previsto dalla figura femminile alle ore 20,38 risulta abortito e rinviato *sine die*:

«È stato uno sbaglio farti venire» lui dice. «Ma ormai il rapido non lo prendi più. E tra poco arriveranno i ragazzi, mi sorprende che non siano già qui.» Parla composto, sforzandosi di riprendere un difficile controllo. Vuol essere duro dentro di sé, non lasciare posto a stupide debolezze⁴¹³.

Un sintagma nella replica drammatica, che fa trasparire ed evoca il cancro, si ripete nel discorso autoriale del romanzo:

LUI (Con forzata disinvoltura) I ragazzi. Peccato. Stavamo baciandoci così bene. Forse ce l'avremmo fatta, questa volta. Davvero, m'ero dimenticato del cancro in testa⁴¹⁴.

Ormai sono così vicini e uniti che non possono fare a meno di baciarsi, un altro bacio con un'accresciuta voglia di esaurirsi e di finire, le labbra di lei dischiuse subito arrese, dolci e fresche da sentire, ogni sensibilità concentrata nella bocca, non corpo né sesso, e neppure cancro in testa, solo anima con perduto bisogno di santità e natu-

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ Ivi, p. 86.

⁴¹¹ Ivi, p. 88.

⁴¹² Ivi, p. 95.

⁴¹³ Ivi, p. 108.

⁴¹⁴ G. Berto, *Anonimo Veneziano. Testo drammatico in due atti*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 68.

ralmente di eternità, e si perde anche il senso di quanto ciò effettivamente duri. Ma d'un tratto suonano il campanello da sotto, e il miracolo subito finisce⁴¹⁵.

Il racconto procede inflessibilmente verso l'epilogo con l'arrivo degli allievi che partecipano alla registrazione del concerto in re minore che il protagonista vorrebbe, come *de cuius*, lasciare al figlio:

Comunque passano i cinque lunghissimi tempi, e infine lui fa un appena percettibile cenno col capo, e gli archi cominciano perfettamente, all'unisono. Un pianissimo che viene crescendo in accordi cadenzati, mentre lui sta già con l'oboe alle labbra e al momento giusto attacca, le note tristi cominciano ad uscire dallo strumento nella lentezza dovuta, insieme strazianti e pacificatrici, tirate su di una purezza di suono e di ispirazione che finisce per arrivare oltre ogni incertezza e peccato e malattia [...]. // Ma poi apre gli occhi e li fissa su di lei che sta affascinata vicino alla porta, con in mano il libriccino e il pacco del vestito da regina, pronta per una partenza per sempre differita, rapportata ad un tempo che probabilmente non è destinato a passare, se un'emozione legata ad un suono e ad un sentimento può pervenire ad una sua eternità. // Ma ecco che le note dell'oboe si fanno insicure, distorte, e i ragazzi lo guardano increduli, qualcuno smette di suonare, e anche lui subito smette⁴¹⁶.

In una libera catena di associazioni mi viene in mente la riflessione di Jean Starobinski sugli «obblighi di periodicità sonora o metrica che assicurano il piacere della ripetizione o pongono le norme rispetto alle quali potrà essere valutata la sorpresa di uno scarto»⁴¹⁷. La possibilità di modificare il corso previsto della giornata non avviene. La cadenza, finale ormai inevitabile del brano intero, coincidente con la partenza dell'ultimo treno da Venezia a Milano, si presenta in forma di doppia stanzetta:

«Penso che dovrete andare» dice. «Il treno non aspetta nessuno». // Lei ha un attimo d'incredulità, sembra quasi che accenni a dire di no con la testa, ma poi raccoglie ogni sua forza ed esce in fretta, senza più guardarlo, ed è bene che così sia, per tutti e due⁴¹⁸.

Anonimo veneziano non finisce però con il suo dileguarsi. La perfetta cadenza viene seguita da una postilla musicale. Cessano le parole e perfino l'insinuarsi continuo del male e dal golfo mistico prende le mosse l'esecuzione impeccabile di «Anonimo Veneziano. Concerto in Re Minore per oboe ed archi. Secondo movimento: Adagio. Registrazione prova»⁴¹⁹. Il finale conferma la struttura rondò dell'opera, in un alternarsi continuo tra fine terrena e infinitudine dell'arte.

⁴¹⁵ G. Berto, *Anonimo veneziano* cit., pp. 109-110.

⁴¹⁶ Ivi, pp. 114-115.

⁴¹⁷ Jean Starobinski, *Le ragioni del testo*, Milano, Mondadori, 2003, p. 32.

⁴¹⁸ G. Berto, *Anonimo veneziano* cit., p. 116.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

2.4 Giorgio Bassani: avvisaglie dell'irreversibile tra cecità e prefirgurazioni

*And, after many, many years, a new grave was delved,
near an old and sunken one, in that burial-ground be-
side which King's Chapel has since been built. It was
near that old and sunken grave, yet with a space be-
tween, as if the dust of the two sleepers had no right to
mingle. Yet one tombstone served for both.*

Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*

forse torneremo in un muto patto d'intorno a questa
tavola, sotto la lampada, commensali distratti;
fermi, le labbra sigillate, seduti di contro ai ritratti
pallidi dei nostri morti, ad una eterna festa.

Giorgio Bassani, *Cena di Pasqua*

Il grandangolo che userò abbraccia sia il piano narrativo formato dalla Storia con la S maiuscola che quello caratterizzato dalla malattia tumorale senza trascurare sovrapposizioni diversamente declinate. Il male progredisce in parallelo al corso degli eventi; la Shoah e la fragilità fisica incidono sui tragici *explicit* delle opere di Bassani. La sua è una riscrittura della Storia, una ricostruzione mentale, dove la parte mnemonica ha un peso specifico minore rispetto all'aspetto poetico-sentimentale⁴²⁰. Il registro stilistico adottato è quello della verosimiglianza o meglio della credibilità, basato su una moralità di stampo bantiano⁴²¹: «Il problema mio, come narratore e come poeta, è quello della credibilità, e la credibilità è legata a dei fatti che non sono di tipo illusionistico, ma esattamente il contrario, cioè è legata alla moralità,

⁴²⁰ Anna Dolfi, *Bassani, la storia, il testo e l'“effet de réel”*, in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di Roberta Antognini e Rodica Diaconescu Blumenfeld, 2012, p. 119, in <http://www.ledonline.it> (consultato il 17/05/2014): «Se ‘realismo’ in Bassani doveva essere, doveva trattarsi di un realismo diverso, diversamente ‘vero’, capace di dar voce anche e soprattutto ai valori assoluti, che ‘restano’ al di là di tutto, attraverso modalità narrative che, più che al neorealismo italiano in voga in quegli anni, dovevano probabilmente ispirarsi e passare da qualcosa che potremmo esemplificare facendo ricorso all'effet de réel di Flaubert».

⁴²¹ Anna Banti, *Romanzo e romanzo storico*, in *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 41.

all'avvento e al diritto di parlarne»⁴²². Nel *corpus* unitario del *Romanzo di Ferrara* ricorrono, come un *refrain*, gli stessi siti geo-antropologici (la città e i suoi dintorni) e l'identico segmento crono-temporale (gli anni della dittatura, delle persecuzioni razziali o l'immediato dopoguerra)⁴²³, correlato, in modo evidente, al desiderio ossessivo della testimonianza⁴²⁴.

A livello empirico-esistenziale l'avvenire risulta frustrato da un destino segnato, un *topos* che sarà una costante in Bassani. Un esempio significativo è rappresentato dal *Muro di cinta*:

Lo zio Giacomo, rimasto vedovo, si era risposato con la serva cattolica, dalla quale aveva avuto, a sessant'anni suonati, ben cinque figli. Ma a che cosa gli sarebbero serviti, allo zio Giacomo, i suoi cinque figli cattolici, che cosa gli sarebbe servito essersi fatto cattolico egli stesso, secondo la voce generale, quando anche per lui fosse venuta l'ora del cancro?⁴²⁵.

Dal testo emerge l'insinuarsi della guerra: si può tentare di sposare una cattolica onde evitare la persecuzione della razza, ma non esiste possibilità alcuna di sfuggire all'onnipotenza del cancro che «non perdona»⁴²⁶ e dal quale non c'è scampo, se malauguratamente ci si ammala. L'alea di un futuro negato si fa ancora più forte quando il racconto viene inglobato, con le rispettive modifiche, in *Altre notizie su Bruno Lattes*. L'innovazione sostanziale è data dall'esplicitazione del fatidico '38 e dalla rottura forzata con la fidanzata per via delle leggi razziali⁴²⁷ (un accadimento autobiografico).

Anche nel *Giardino dei Finzi-Contini* Bassani fonde, in un processo di osmosi, storia europea, dell'ebraismo e di una famiglia. Innanzitutto un *prius* logico: i Finzi-Contini afferiscono alla realtà effettuale? Certo che sì, solo che il cognome scelto per il romanzo viene echeggiato e modificato dall'originale Finzi Magrini. Le tombe tuttora esistenti nel cimitero israelitico di Ferrara suffragano ancora più la forbice tra testo e verità. Bassani, nel *Giardino*, sceglie di eliminare dal suo laboratorio creativo i loculi degli attanti realmente esistiti⁴²⁸, ad eccezione di quello di Alberto⁴²⁹:

⁴²² A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 174.

⁴²³ Ivi., p. 75.

⁴²⁴ A. Dolfi, *Bassani, la storia, l'«onticità» del tempo*, in Giorgio Bassani, *Uno scrittore da ritrovare*, a cura di Maria Ida Gaeta, Roma, Fahrenheit 451, 2004, p. 63.

⁴²⁵ G. Bassani, *Il muro di cinta*, in «Palatina», I, 1, Parma, SEDIT, gennaio-marzo 1957.

⁴²⁶ *Ibidem*: «Soltanto l'insistenza del padre aveva potuto indurre Girolamo Camaioli a seguire il funerale dello zio Celio. «Il cancro non perdona», aveva detto».

⁴²⁷ G. Bassani, *Altre notizie su Bruno Lattes*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1998, p. 875: «Già da allora, in ogni caso, e si era al principio, Bruno non usciva quasi mai. Le leggi razziali erano state appena promulgate. Inoltre lui aveva detto all'Adriana che per finire la tesi avrebbe cambiato università [...]. Ma aveva mentito».

⁴²⁸ Un altro atto creativo dona nuovi connotati a Gabriele, scomparso all'età di un anno nella vita reale, successivamente alla nascita di Alberto e Micòl, che si trasforma, nel libro, nel maggiore dei tre fratelli e viene battezzato, da Bassani, Guido e muore all'età di 5 anni prima della venuta al mondo degli altri due.

⁴²⁹ È proprio dalla figura dell'amico deceduto che nasce e s'irradia *Il giardino dei Finzi-Contini*. Così in *Caduta dell'amicizia* (Giorgio Bassani, *Racconti, diari, cronache* (1935-1956), a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 97-103), embrione del romanzo, si narra della malattia che sfocerà nella

E mi si stringeva come non mai il cuore al pensiero che in quella tomba [...] uno solo, fra tutti i Finzi-Contini che avevo conosciuto ed amato io, l'avesse poi ottenuto, questo riposo. Infatti, non vi è stato sepolto che Alberto, il figlio maggiore, morto nel '42 di un linfogranuloma; mentre Micòl, la figlia secondogenita, e il padre professor Ermanno, e la madre signora Olga, e la signora Regina, la vecchissima madre paralitica della signora Olga, deportati tutti in Germania nell'autunno del '43, chissà se hanno trovato una sepoltura qualsiasi⁴³⁰.

Dalla lapide di Uberto, Alberto nel romanzo, si evince che le date di nascita e di morte (1912-1942), distanziate di soli 30 anni, favoriscono e rafforzano l'ipotesi sulla malattia mortale. Dalle epigrafi di Silvio e Albertina Finzi Magrini, presunti genitori di Alberto e Micòl, veniamo a sapere che le loro sepolture sono prive di spoglie e che nel febbraio 1944 furono deportati ad Auschwitz. Ne discende una *consecutio* nelle alterazioni successive: l'anticipazione cronologica di un anno (dal '44 al '43) e l'indicazione, nel romanzo, della Germania, anziché della Polonia, come luogo di deportazione⁴³¹. A proposito dell'ostinazione di fornire all'universo finzionale coordinate reali, Bassani dichiara: «Credo proprio di essere uno dei pochi scrittori odierani, dei pochissimi, che usa mettere le date dentro il contesto di ciò che scrive»⁴³². Un caso ancora più complesso è rappresentato dalla morte di Giuliana Magrini⁴³³ avvenuta nel '57 e non nel '43, come afferma Bassani nella sua opera di finzione. Un'istanza che induce a interrogarci sullo scopo sotteso al far morire Micòl ancora giovane e attraente, nei campi di concentramento, anziché a Ferrara⁴³⁴. Una delle motivazioni, che avrebbe spinto l'autore ad allontanarsi dalla precisione documentaria, si coagula nell'intenzione, neppure tanto recondita, di testimoniare la tragedia degli ebrei ferraresi e di trasformare i Finzi-Contini, Micòl inclusa, in un emblema dello sterminio del popolo ebraico.

Il Giardino dei Finzi-Contini si discosta dal rischio di una trita reiterazione della Ferrara degli anni del fascismo solo grazie alla cornice narrativa. Riprendiamo

prematura scomparsa di Stefano, trasformato, già nel frammento del 1942 (G. Bassani, *Racconti, diari, cronache* cit., pp. 335-340), in Alberto.

⁴³⁰ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in *Opere* cit., p. 322.

⁴³¹ Una simile modificazione, per motivi finzionali, si realizza con le date di nascita: Bassani fa invecchiare il professor Ermanno e ringiovanire la signora Olga donando un tocco di stravaganza e distanziando i coniugi di 25 anni l'uno dall'altra, mentre la differenza d'età, nella vita reale, consisteva in soli 2 anni. Di questo passo anche Alberto e Micòl diventano ambedue di 3 anni più giovani rispetto alla realtà.

⁴³² G. Bassani, *In risposta (VI)*, in *Opere* cit., p. 1322.

⁴³³ Il prototipo più probabile di Micòl secondo la tradizione orale ferrarese, anche se la figlia dello scrittore Paola, facendo leva sulle parole del padre nega recisamente che Bassani si sia ispirato a figure reali per questo personaggio.

⁴³⁴ Forse, uno dei motivi risiede nell'evitare la delusione accusata dai lettori nelle ultime pagine di *Guerra e Pace* (le influenze tolstojane in Bassani sono comprovate da diversi studiosi, nonché da lui stesso) dopo la comparsa dell'ingrassata e sfatta, per varie gravidanze, Natascia Rostova. G. Bassani, *A proposito di Tolstoj*, in *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984, p. 343: «Certo è che da giovanotto, quando già studiavo lettere a Bologna, Tolstoj era diventato uno dei miei *livres de chevet*. A differenza di altri miei condiscipoli, le cui letture preferite erano ormai quelle di Baudelaire, di Rimbaud, eccetera, e, magari, dei loro tardi seguaci nostrani, io ritornavo sempre là, a riprendere per conto mio a fantasticare su Nataša, sul principe Andrea, su Ivan Il'ič».

dall'*incipit* lo scarto decisivo: «Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini [...]. Ma l'impulso, la spinta a farlo veramente, li ebbi soltanto un anno fa, una domenica d'aprile del 1957»⁴³⁵. L'«arioso prologo»⁴³⁶, sposta uno degli estremi della frazione temporale in avanti, al 1958, anno in cui si trova l'autore nel momento dell'avvio della stesura e porta, di converso, l'altro estremo venticinque secoli addietro, alla necropoli etrusca di Cerveteri, ai tempi posteriori alla conquista romana. La curiosità della bambina che accompagna l'io narrante («erano più antichi gli etruschi o gli ebrei?»⁴³⁷) evoca un ricordo/racconto sui Finzi-Contini che disegna una diade, uno snodo tra la Storia grande e la piccola o affettiva. Il discorso è volutamente frammentario e poco coerente⁴³⁸, perché nonostante tutte le differenze e persino la delinearazione di diverse sinagoghe a Ferrara – l'italiana, la spagnola, la tedesca, la levantina, detta anche fanese – di fronte alle norme discriminatorie sulla razza, per dirla con Micòl, tutti i *judim* sono sulla stessa barca: «Al punto in cui ci troviamo, continuare a fare tante distinzioni trovo anche io che sarebbe stato piuttosto ridicolo»⁴³⁹.

Oltre ad essere estensiva, la cornice svolge un ruolo esplicativo-nominativo. Così la malattia di Alberto viene descritta e menzionata con il vero nome solo due volte, nel proemio e nell'epilogo appunto. Riprendo dall'*explicit*:

Alberto morì di linfogranuloma maligno prima degli altri, nel '42, dopo un'agonia lunghissima a cui, nonostante il solco profondo scavato nella cittadinanza dalle leggi razziali, si interessò di lontano tutta Ferrara. Soffocava. Per aiutarlo a respirare c'era bisogno di ossigeno, di ossigeno in quantità sempre maggiore. E poiché in città, a causa della guerra, le bombole scarseggiavano, negli ultimi tempi la famiglia ne aveva compiuto una vera e propria incetta attraverso l'intera regione, mandando gente ad acquistarle a qualsiasi prezzo a Bologna, a Ravenna, a Rimini, a Parma, a Piacenza...⁴⁴⁰

Lo sviluppo narrativo del tumore si sovrappone agli avvenimenti della guerra e somma difficoltà a difficoltà, mostrando più crudele e cruenta la sofferenza. «*Juden sind dappertutto unerwünscht*», commenta Alberto mescolando in due lingue la situazione di ammalato perseguitato. Il lungo e graduale soffocamento si rende metafora e presagio della sorte imminente che tocca inevitabilmente al popolo ebraico. Il linfogranuloma diventa un contrappunto al cancro del nazi-fascismo e alle leggi razziali che corrodono l'Europa agli albori della Seconda guerra mondiale. Parimenti al morbo di Alberto, la deportazione dei Finzi-Contini viene affidata a un *fuori scena*:

⁴³⁵ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 317.

⁴³⁶ Giorgio Caproni, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in «Nazione», 1 aprile 1962.

⁴³⁷ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 319.

⁴³⁸ Bassani abbozza una ricostruzione della storia dell'ebraismo, accennando alla ricerca incompiuta del professor Ermanno sulla Comunità veneziana del Cinque e Seicento. Non manca un breve intermezzo ottocentesco legato alla morte di Moisè Finzi-Contini, bisnonno paterno di Alberto e Micòl avvenuta nel 1863, «poco dopo l'annessione dei territori delle Legazioni pontificie al Regno d'Italia, e la conseguente, definitiva abolizione, anche a Ferrara, del ghetto per gli ebrei» – p. 323.

⁴³⁹ Ivi, p. 414.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 577.

Gli altri, nel settembre del '43, furono presi dai repubblicani. Dopo una breve permanenza nelle carceri di via Piangipane, nel novembre successivo furono avviati al campo di concentramento di Fòssoli, presso Carpi, e di qui, in seguito, in Germania⁴⁴¹.

Nell'ultima immagine dell'epilogo, Micòl si presenta occultata dietro i cristalli della vecchia Dilambda che segue il carro funebre del fratello. La morte nel *Giardino* è solitamente celata come quella di Geo Jozs in *Una lapide in via Mazzini*, di Athos Fadigati negli *Occhiali d'oro* e di Edgardo Limentani nell'*Airone*.

Senza considerare la cornice (assente, con forte dissenso dello scrittore, nella trasposizione cinematografica di De Sica⁴⁴²), il testo non è altro che un inarrestabile progressione di avvisaglie dell'irreversibile che condizionano i protagonisti e gravano su di loro. Il racconto è trapuntato di esclamazioni e domande retoriche: «ma chi può mai prevedere?»⁴⁴³, e la manzoniana «ma che sa il cuore?»⁴⁴⁴ a chiusa del *Giardino* e a esergo dell'intero *Romanzo di Ferrara*. Lo stesso anno della pubblicazione dei *Finzi-Contini*, Giorgio Caproni, rifacendosi alle sepolture etrusche riproduzioni delle abitazioni, è uno dei primi a notare l'endiadi tomba/casa, «dove i Finzi-Contini, più o meno consciamente, abbiano voluto vivere in anticipo la loro morte, presaghi forse di non poter godere il riposo perpetuo»⁴⁴⁵. Argomentando in tal senso, Franco Fortini riserva alla *magna domus* – collocata da Bassani sulla stessa direttrice nord e alle stesse condizioni di luce del cimitero⁴⁴⁶ – la definizione di «suntuoso antinferno»⁴⁴⁷. Dopo la rievocazione di un episodio adolescenziale del '29, già a partire dal sesto capitolo (temporalizzato nel '38, anno spartiacque del *Romanzo di Ferrara*) la tragedia storica, intrecciandosi alla vicenda sentimentale e al progredire della patologia, si risolve in una cadenza fatale preannunciata da indizi per lungo tempo sottovalutati. La guerra penetra nel tessuto connettivo del romanzo e dunque nelle abitazioni degli eroi attraverso la radio e i giornali:

Lo scorso 22 settembre dopo il primo annuncio ufficiale del 9, tutti i giornali avevano pubblicato quella tale circolare aggiuntiva del Segretario del Partito che parlava di varie «misure pratiche» di cui le Federazioni provinciali avrebbero dovuto curare l'immediata applicazione nei nostri riguardi⁴⁴⁸.

La cosiddetta tecnica dei documenti interpolati serve da tramite per le infiltrazioni della Storia nel mondo chiuso ed ermetico dei Finzi-Contini e dello stesso nar-

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² Per un'analisi esaustiva si veda G. Bassani, *Il giardino tradito*, in *Opere cit.*, pp. 1255-1265 e A. Dolfi, *Un film quasi impossibile: qualche appunto in margine all'uso del codice di realtà*, in *Ritorno al «Giardino»*. Una giornata di studi per Giorgio Bassani, a cura di Anna Dolfi e Gianni Venturi, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 117-125.

⁴⁴³ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini cit.*, p. 480.

⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 578.

⁴⁴⁵ G. Caproni, *Il giardino dei Finzi-Contini cit.*

⁴⁴⁶ Paola Frandini, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, San Cesario di Lecce, Manni, 2004 p. 88.

⁴⁴⁷ Franco Fortini, *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, p. 240.

⁴⁴⁸ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini cit.*, p. 370.

ratore-testimone. Peter Demetz sostiene che: «*Le résultat ontologique de telles interpolations est imprévu: le document interpolé, loin de transformer la fiction en histoire, est lui-même sans difficulté transformé en "fiction" par son contexte fictionnel*»⁴⁴⁹. Lo sguardo endogeno in Bassani è privo di appigli per veder chiaro e solo l'esogeno – stazioni-radio estere: Monteceneri, Parigi, Londra, Beromünster – aiuta a focalizzare.

Nel testo viene riconosciuto che, a Ferrara, nessuna delle sanzioni contro i rappresentanti del popolo ebraico veniva inizialmente applicata. Fino al primo campanello d'allarme: l'espulsione dal Circolo del Tennis Eleonora d'Este⁴⁵⁰, punto cruciale che lega il destino dei singoli a quello delle comunità. La comunicazione è affidata a una telefonata di Alberto che esordisce con un'interrogazione che si può, con le dovute riserve, etichettare come finzionale: «Era vero, o no»⁴⁵¹. L'enfasi viene potenziata da un'epanalessi a livello sintattico⁴⁵²:

Era vero, o no [...] era vero, o no, che io e «tutti gli altri», con lettere firmate dal vice-presidente e segretario del Circolo del Tennis Eleonora d'Este, Marchese Barbicinti, eravamo stati dimessi in blocco dal club: «cacciati via, insomma»⁴⁵³.

Gli echi distanti delle pagine dei giornali si trasformano in quotidianità vissuta e diretta, alla quale non ci si può opporre. Alberto stenta a credere a questo primo segno tangibile di persecuzione. Vari gli indizi ulteriori propedeutici all'«antivisione» (concetto bassaniano esplicitato nella *Passeggiata prima di cena*⁴⁵⁴) e che si possono elencare in ordine di accadimento: l'interruzione della gara per non riconoscere la vittoria di Bruno Lattes⁴⁵⁵; il divieto di studiare nella Biblioteca Comunale di via Scienze⁴⁵⁶; l'emigrazione di Ernesto a Grenoble⁴⁵⁷; l'estromissione dalla scuola italiana di Fanny⁴⁵⁸; l'espulsione dal partito e dal Circolo dei Negozianti del padre della voce narrante⁴⁵⁹; il licenziamento della servitù imposto alle famiglie ebraiche⁴⁶⁰; il

⁴⁴⁹ Cfr. Peter Demetz, *Formen des Realismus: Theodor Fontane*, Munich, Hanser, 1964, p. 21.

⁴⁵⁰ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 367. «Tossicchiò» (p. 462) – il primo sintomo della malattia di Alberto, anche se fiavole e trascurabile, appare all'incirca a metà testo, dopo l'incidente al Circolo del tennis.

⁴⁵¹ Ivi, p. 367.

⁴⁵² Paola Polito, *L'officina dell'ineffabile. Ripetizione, memoria e non detto in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2014, p. 5: «L'alta frequenza di iterazioni "lessicali, sintattiche, semantiche, modale-temporali, e in dimensione sia frastica che transfastica" viene evidenziata già nella prima di cinque storie ferraresi *Lida Mantovani*».

⁴⁵³ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 367.

⁴⁵⁴ G. Bassani, *La passeggiata prima di cena*, in *Opere* cit., p. 77: «E le bastava antivederlo, Elia, immaginarselo solamente, per sapere una volta di più che [...] lei, la sorella e cognata nubile, non avrebbe in ogni caso potuto occupare che un posto in disparte, un piccolo posto molto secondario e in sottordine».

⁴⁵⁵ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 382.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 462.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 463.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 464.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 463.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 476.

rifiuto di dare la lode, in sede di discussione di tesi di laurea, a Micòl⁴⁶¹; l'invito a smettere di giocare a tennis nella proprietà dei Finzi-Contini⁴⁶².

Così attraverso vari sintomi del corpo («una lievissima ostentazione di fatica»⁴⁶³, «le gengive e il volto esangui»⁴⁶⁴; «la faccia smunta, emaciata, come raggrinzita da una vecchietta precoce»⁴⁶⁵; «il grigio del suo viso, la magrezza patita delle sue spalle sperdute dentro un pullover diventato ormai troppo ampio»⁴⁶⁶; «il collo ingrossato, rigonfio»⁴⁶⁷) arriviamo alla rappresentazione cruda, seppur breve, dell'agonia in una Ferrara isolata e ferita dalle azioni belliche. La malattia rimanda fatalmente a una morte di diversa natura rispetto agli altri personaggi, e si manifesta di colpo, come si trattasse non di qualcosa visibile ai più, ma di un male segreto, la cui origine è di difficile decifrazione; un male che aleggia nella storia⁴⁶⁸. La conscia cecità verso la patologia di Alberto della famiglia Finzi-Contini contrappunta e fa da *pendant* al rifiuto di verbalizzare la gravità di ciò che sta accadendo sul proscenio dell'epoca: «Perfino la malattia di Alberto mostravano di non vederla, in casa. Era il loro sistema»⁴⁶⁹. Una lucida presa di posizione, «il loro sistema» appunto. Luigi Baldacci osserva che «Alberto era morto [...] quando ancora i Finzi-Contini potevano disporre di tutta la loro ricchezza»⁴⁷⁰. La reazione verso l'imponderabile non si spiega con un ottimismo naïf, politico o esistenziale che dir si voglia, ma con una rassegnata e premeditata indolenza che include il lato eidetico del dolore:

La mamma ha sempre avuto l'ossessione dei microbi [...]. Lo zio Giulio la prendeva in giro; ma lui, sebbene medico, non ci crede mica tanto, alla medicina, crede anzi all'inevitabilità e all'utilità delle malattie⁴⁷¹.

Traspare l'approvazione, sottilmente ironica, del male («non sarebbe certo mancato chi, a vederci, avrebbe benedetto le leggi razziali»⁴⁷² o «Bruno doveva accendere un cero alle leggi razziali»⁴⁷³ e ancora «le leggi razziali, non sempre improvvide»). Si torna a meditare sulla romantica positività dell'esperienza dolorosa, rinforzata dall'ungarettiano «*Non mi lasciare ancora, sofferenza*», leggermente modificata rispetto all'originale⁴⁷⁴.

⁴⁶¹ Ivi, p. 485.

⁴⁶² Ivi, p. 522.

⁴⁶³ Ivi, p. 445.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 521.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 523.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 549.

⁴⁶⁸ Francesco Longo, *Lettura retorica del Giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani*, in *Poscritto a Giorgio Bassani* cit., p. 269.

⁴⁶⁹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 575.

⁴⁷⁰ Luigi Baldacci, *Il giardino dei Finzi-Contini*, «Letteratura», marzo-giugno 1962.

⁴⁷¹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 412.

⁴⁷² Ivi, p. 512.

⁴⁷³ Ivi, p. 427.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 428. Giuseppe Ungaretti, *Auguri per il proprio compleanno*: «Non mi lasciare, resta, sofferenza!». Il disappunto di Bassani per l'opinione avversa che Carlo Calcaterra aveva manifestato sulla poesia di Ungaretti è un dato biografico. G. Bassani, *Un vero maestro*, in *Opere* cit., pp. 1073-1074: «Se ripen-

Le chiare congetture sul divenire non offuscano, nella particolarissima *forma mentis* dei Finzi-Contini, il presente. Si può ricordare, a tal riguardo, lo scetticismo del professor Ermanno per le aspirazioni di carriera della gioventù ebraica e la paradossale e apparente serenità mostrata nonostante la morte imminente del figlio: «E fece con la mano un gesto vago, come per dire che, con quello che stava succedendo, tanto io quanto i suoi figlioli di tempo davanti a noi ce ne avevamo anche troppo. // Ma aveva ragione mio padre. In fondo non sembrava granché addolorato, di questo. Tutt'altro»⁴⁷⁵. Il locutore, psicologicamente distante dai Finzi-Contini, non riesce a penetrare le profonde ragioni di una tale postura spirituale: è proprio lui a rompere il tabù dell'accordo sottaciuto parlando, per primo, della malattia di Alberto: «Penso che la montagna ti farebbe bene. Cosa ne dice tuo zio? Ti ha visitato?» // «Come no. Lo zio Giulio garantisce che non ho un accidente; e dev'essere vero, ti pare?, altrimenti una qualche cura me l'avrebbe pure ordinata...»⁴⁷⁶. Il dubbio che s'insinua nell'argomentazione di Alberto e nella cauta supposizione dell'amico Malnate («Ho l'impressione che non stia bene»⁴⁷⁷) diventa gradualmente una certezza per gli estranei alla famiglia. Lo sguardo di *fuori*, come già a proposito delle stazioni-radio estere, è spesso più lucido di quello di *dentro*, fino a far preconizzare:

Mi risolsi di parlare con lui [con Malnate] della salute di Alberto. Non c'era dubbio – dissi – secondo me Alberto aveva qualcosa. Non aveva notato come respirava a fatica? E non gli sembrava perlomeno strano che nessuno di casa sua, né suo zio né suo padre, avesse preso finora la benché minima iniziativa per curarlo? Lo zio medico, quello di Venezia, non credeva nelle medicine, e sta bene. Ma tutti gli altri, la sorella compresa? Calmi, sorridenti, serafici: nessuno muoveva un dito⁴⁷⁸.

L'impossibilità di evitare il pericolo gravante sul popolo ebraico o di deviare il percorso della malattia, considerata all'epoca incurabile, suggerisce ai Finzi-Contini di divagare, di occuparsi d'altro:

D'altra parte – soggiunse –, eravamo proprio sicuri, noi due, di non agitarsi a vuoto? Se i suoi familiari più stretti non si muovevano, se nemmeno la faccia del professor Ermanno tradiva la più piccola inquietudine, ebbene... Il professor Ermanno, ecco: nel caso che Alberto stesse davvero male, era da supporre che non gli sarebbe venuto nemmeno in mente di far venire da Imola quei due camion di terra rossa per il campo di tennis!⁴⁷⁹

Il sospetto che il professor Ermanno fosse al corrente del tumore del figlio lievi-
ta simultaneamente al fatalismo mostrato per l'avvenire di Alberto che contrasta con

savo alle lezioni di Storia della letteratura italiana [...]; se ricordavo l'invincibile soper che mi prendeva ogni volta, negli assolati pomeriggi della passata primavera, ascoltando dal banco la voce sommissa e monotona del professore d'italiano, a cui oltre tutto non potevo perdonare di aver parlato male di Ungaretti in un suo famigerato volume sulla letteratura del Novecento [...], la carriera dello Storico della letteratura italiana, non poteva assolutamente essere per me».

⁴⁷⁵ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 404.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 549.

⁴⁷⁷ Ivi, 538.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 550.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

l'entusiasmo partecipe a proposito del futuro del narratore. L'epifania improvvisa della verità si concretizza nel capitolo finale: «Il professor Ermanno aveva mantenuto la sua promessa: il terreno di gioco stavano già ingrandendolo [...]. Alberto era ammalato, gli restava poco da vivere. Bisognava pure nascondergli in qualche modo, anche in *quel* modo, la gravità del suo male»⁴⁸⁰. Per la prima volta l'io narrante si approssima alla comprensione del sistema dei Finzi-Contini che esercita il suo credo nel nascondere, occultare la malattia, ma anche, tra le righe, il risultato già allora prevedibile degli incombenti sviluppi storico-politici:

Nei primi tempi Alberto non faceva che annunciare la propria imminente partenza per Milano. Poi, a poco a poco, smise di parlarne, e quella della sua tesi di laurea finì per diventare una questione imbarazzante da girarci attorno con cautela. Lui non ne discorreva, e, si capiva, desiderava che anche noi lasciassimo perdere [...]. // Perfino fisicamente tendeva a defilarsi, a cancellarsi, a sparire⁴⁸¹.

Da buon erede del carattere «finzi-continico» (un neologismo per indicare innanzitutto l'originale idioma in uso nel microcosmo familiare), Alberto non vuole ammettere, nemmeno con se stesso, la causa del suo stato fisico: «Variando le coppie, impiegavamo interi pomeriggi in lunghe partite di doppio, con Alberto, anche se a corto di fiato e stanco, sempre pronto chissà perché a ricominciare, a non darsi e a non darci mai tregua»⁴⁸².

Lo stesso atteggiamento è tangibile dall'avvicinarsi inevitabile dell'Olocausto. La comunicazione dell'espulsione dal Circolo del tennis è accolta con una pacata rassegnazione, senza isterie collettive, né indignazioni di sorta. Non ci si oppone all'irreversibile, non si lotta contro il Leviatano, ma si cerca soltanto di ritagliarsi un ristretto spazio esistenziale e alternativo, che conceda l'agio di prolungare l'agonia vera (quella di Alberto) e la metaforica. Opponendosi in maniera blanda alle leggi razziali, i Finzi-Contini mettono a disposizione il loro giardino per i set di tennis dei ragazzi ebrei e riescono a mantenere in servizio tutte le domestiche. E quando il personaggio vicario dello scrittore viene espulso dalla sala di lettura, il professor Ermanno, per nulla colto di sorpresa, mette a disposizione la sua biblioteca privata, permettendogli di riuscire a portare avanti e a discutere la tesi su Panzacchi (nella vita reale Bassani si laurea su Tommaseo). Le mezze-misure o i rimedi tampone rappresentano, in tutta onestà, solo un sollievo temporaneo e non risolvono il problema alla radice.

L'io narrante percepisce in modo più agitato e ansiogeno, rispetto ai Finzi-Contini, tutte le avvisaglie del pericolo – storico e fisiologico – che sta per materializzarsi:

Io guardavo mio padre e mia madre, entrambi in pochi mesi molto invecchiati. Guardavo Fanny, che aveva ormai quindici anni, ma come se un arcano timore ne avesse arrestato lo sviluppo non ne dimostrava più di dodici [...]. Guardavo infine

⁴⁸⁰ Ivi, p. 573.

⁴⁸¹ Ivi, p. 460.

⁴⁸² Ivi, p. 524.

Metastasi cartacee

me, riflesso dentro l'acqua opaca della specchiera di fronte, anch'io già un po' canuto, preso anche io nel medesimo ingranaggio⁴⁸³.

E ancora:

La salute di quest'ultimo [di Alberto] mi preoccupava, mi angustiava. Non facevo che pensarci. Gli guardavo il viso che il dimagrimento faceva sembrare più lungo, mi sorprendevo a verificare attraverso il suo collo invece ingrossato, rigonfio, il passaggio del respiro, e il cuore mi si torceva. Mi sentivo opprimere da un senso arcano di rimorso. C'erano momenti che avrei dato qualsiasi cosa pur di vederlo rifiorire⁴⁸⁴.

Oltre ai cenni realistici e concreti, le prefigurazioni, a volte, si basano sulla pura sensibilità e contengono perfino qualche tocco magico. Così prima dei sintomi palesi e della consapevolezza della malattia di Alberto, il narratore viene invaso da una serie di negativi presentimenti, come «un senso via via crescente di disagio e di oppressione»⁴⁸⁵ o la sensazione (nata la sera di *Pesah*), che il vento d'uragano soffiava via i suoi cari «come foglie leggere...»⁴⁸⁶ (riepilogo del precedente componimento poetico dal titolo *Cena di Pasqua*). Nella stessa direzione, matura la rinuncia di Alberto a ogni forma di coinvolgimento, politico o morale⁴⁸⁷. E similmente la diffidenza per l'avvenire di Micòl, che gli preferisce «*le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*» e soprattutto «il caro, il dolce, il *pio* passato»⁴⁸⁸. Ma l'acme della profezia mistica viene raggiunto per mezzo del calice veggente:

Gli avevamo chiesto, per esempio – continuò – se [Alberto] un giorno o l'altro ci sarebbe riuscito a prendere la laurea in ingegneria; e il calice, pronto, aveva ribattuto con un secchissimo «no» [...] // Ma era stato soprattutto in materia di politica che il calice aveva compiuto meraviglie. Presto, tra pochi mesi, aveva sentenziato, sarebbe scoppiata la guerra: una guerra lunga, sanguinosa, dolorosa per *tutti*, tale da sconvolgere il mondo intero⁴⁸⁹.

Il narratore di Bassani adopera la memoria anticipante e procede, per recuperi mnestici, «tra un futuro già accaduto e un passato ancora da verificarsi»⁴⁹⁰. La visione consapevole del *dopo* si sovrappone all'*allora* nell'esecuzione di un bipartito temporale:

Guardavo in giro ad uno ad uno zii e cugini, gran parte dei quali di lì a qualche anno sarebbero stati inghiottiti dai forni crematori tedeschi, e certo non lo immaginavano che sarebbero finiti così, né io stesso lo immaginavo, ma ciò nondimeno già allora,

⁴⁸³ Ivi, pp. 478-479

⁴⁸⁴ Ivi, pp. 548-549.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 446.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 480.

⁴⁸⁷ Tim Parks, *Controllo e negazione. L'allarmante modernità dei Finzi-Contini*, in *Poscritto a Giorgio Bassani* cit., p. 378.

⁴⁸⁸ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 578.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 489.

⁴⁹⁰ P. Frandini, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara* cit., p. 22.

quella sera [...], anche se li sapevo tanto ottusi di mente, tanto disadatti a valutare la reale portata dell'oggi e a leggere nel domani, già allora mi apparivano avvolti della stessa aura di misteriosa fatalità statuaria che li avvolge adesso, nella memoria⁴⁹¹.

Queste, per riepilogare, sono le differenze sensibili tra il cancro del corpo e quello metaforico in Bassani: il male fisiologico è inevitabile, mentre quello delle leggi razziali è provocato dalla volontà umana; i deceduti per un tumore ricevono degna sepoltura, mentre gli ebrei bruciati nei forni a gas giacciono, nel migliore dei casi, nelle fosse comuni. Ed è proprio il *gap* tra malattia fisica e guerra a risultare decisivo, considerato che l'aspirazione a una dignitosa morte e a una stele funebre rappresenta un punto cruciale nell'architettura morale dell'opera bassaniana.

⁴⁹¹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., pp. 478-479.

Dalle esperienze non autoctone alla xenoglossia

3.1 Da Tolstoj ai «troppo poco pazzi» scrittori elvetici di Sciascia

Prendi la tua ispirazione da quel mirabilmente profondo rame di Dürer, *Cavaliere Morte e Diavolo*. Riguardalo riprodotto nella splendida monografia *Dürer und Seine Zeit* di W. Waetzoldt, austero e triste, ma deciso e risoluto, il cavaliere prosegue, impassibile e imperturbato, il suo cammino tra la Morte e il Demonio, senza lasciarsi deviare e muovere né dall'una né dall'altro.

Giuseppe Rensi, *Lettere spirituali*

Parlarono della guerra appunto, dei loro ricordi. E poi di libri, dentro la bella biblioteca: e grande, armoniosa, calda del colore degli scaffali e di estrema grazia, da sfiorare il rococò e da anticipare il liberty, nelle decorazioni, negli intagli.

Leonardo Sciascia, *Porte aperte*

Alla domanda sul *modus operandi* nella ricerca di opere che trattano di un tumore, replico che, nella maggior parte dei casi, sono gli scrittori stessi a indicarmi le voci della bibliografia. *Obtorto collo* costretti a convivere con una malattia oncologica è esiziale, per loro, confrontarsi con l'esperienza fondante dell'altro, impressa nella scrittura; stigmatizzati da questa esperienza estrema o semplicemente interessati ad un angolo visuale socio-sanitario e/o psico-narrativo allestiscono una vera e propria biblioteca, funzionale all'arricchimento del testo e, al contempo, antidoto al male.

Per questi motivi, ho deciso di sondare e approfondire il *corpus* di scritti di Leonardo Sciascia, coevi alla frazione temporale che lo vede, con un forte impatto emotivo, impegnato nella impari lotta contro un mieloma micromolecolare. In questa straziante temperie esistenziale, lo scrittore di Racalmuto si dedica a lavori che favoriscono l'emersione in un ricco archivio librario forgiato da una folta teoria di autori⁴⁹². Sciascia usa il metodo delle risposdenze, riuscendo consciamente a far as-

492 Matteo Collura, *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*, Milano, TEA, 2007, p. 372: «La mattina del 19 ottobre, quando Sciascia ha in mano il suo quarantatreesimo libro, ha un sorriso di compiacimento. Per qualche minuto di quella lugubre domenica, si libera del pensiero della malattia, la

somigliare i suoi personaggi a quelli di scrittori da lui amati e venerati da sempre⁴⁹³. La parola che si incrocia sia sulle orizzontali che sulle verticali del cruciverba intertestuale di Sciascia è, come suggerisce Marco Belpoliti, di cinque lettere ovvero «morte». Altrove il critico ricorda che per Sciascia la fine terrena è il «*chiarchiaro* dove si incontrano tutti»⁴⁹⁴, un accadimento fenomenologico omologo a quello che si riscontra sugli scaffali della biblioteca che sto ricostruendo. Per assemblare una biblioteca sul cancro, tra l'ampio ventaglio di testi e pensatori passati in rassegna da Sciascia, ho isolato solo i volumi strettamente legati alla malattia per antonomasia. Sulla base di siffatta ragione, ho selezionato dodici titoli: *La morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj, *Mastro don Gesualdo* di Verga, *I Viceré* di De Roberto, *Sotto il sole di Satana* e *Diario di un curato di campagna* di Bernanos, *Il giudice e il suo boia* e *Il sospetto* di Dürrenmatt, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda, *Homo Faber* di Frisch, *Nemesi medica* di Illich, *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Zorn e *Malattia come metafora* della Sontag. Ho preso, inoltre, in considerazione gli ammiccamenti, le allusioni e gli intertesti dell'ultimo Sciascia, segnato dall'esperienza del male, a partire da *Porte aperte*, nonché i saggi – sparsi e/o raccolti in volume – che consentono di approfondire tali riferimenti e dimostrarne la funzionalità.

Aprire le porte di una biblioteca

In *Porte aperte* (1987) Sciascia affronta il tema della pena di morte e, per proprietà transitiva, della malattia diagnosticatagli. Il vissuto psico-fisico di un malato di cancro viene, in un *hapax*, paragonato a quello di un condannato che resta appeso a un filo nell'ansiosa attesa dell'esecuzione della punizione capitale:

«Ma l'agonia» continuò il giudice «è uno stato, propriamente, nel giusto senso della parola, in cui la vita ha più parte che la morte; e posso anche ammettere, dunque, che la sentenza gliel'abbia prolungata. Ma ecco: o questa nostra vita è soltanto caso e assurdità e vale soltanto in sé, nelle illusioni in cui la si vive, al di qua di ogni altra illusione, e dunque il viverla ancora per qualche anno, per qualche mese o addirittura per qualche giorno, appare come un dono: così come ai malati di cancro o di tubercolosi, assurdamente nell'assurdo; o è invece parte, questa nostra vita, di un disegno imperscrutabile: e allora varrà, quest'agonia, a consegnare quest'uomo a un qualche aldilà con più pensieri, con più pensiero, magari con più follia, se non vogliamo dire con più religione»⁴⁹⁵.

sofferenza miracolosamente messa a tacere. Aspira persino alcune boccate da una sigaretta che però subito spegne: ormai non riesce a gustare neanche il fumo. I libri sono la sua ultima, più grande consolazione».

⁴⁹³ Marco Belpoliti, *Gli enigmi e la morte*, in «Il manifesto», 7 maggio 1998: «Il gioco delle somiglianze “è in Sicilia uno scandaglio delicatissimo e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza”. Con l'aria di chi fa un'affermazione legata al buon senso – e al tempo stesso non crede che sia così – Sciascia descrive il gioco che nella sua Isola si fa con il bambino appena nato, il vicino di casa, il compagno di viaggio, ma anche con le immagini sacre custodite nelle chiese: a chi assomiglia? Per lui “non c'è ordine senza somiglianze, non c'è conoscenza, non c'è giudizio”».

⁴⁹⁴ M. Belpoliti, *Sciascia, la luce e la morte*, in «Nuova corrente», gennaio-giugno 1996, p. 121.

⁴⁹⁵ Leonardo Sciascia, *Porte aperte*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 107-108.

A parte l'escamotage della similitudine, in *Porte aperte* il morbo, presumibilmente mortale, non è mai *apertis verbis* esplicitato. Come un motteggio e in senso ellittico viene usato il pronome indefinito «qualcosa»: il procuratore desidera ignorare «qualcosa che nel suo corpo accade»⁴⁹⁶ e fa il gesto di portare la mano al petto «muovendo le dita come a stringere qualcosa»⁴⁹⁷. Si registrano solo due lievi accenni al male in apertura/chiusura che realizzano una simmetria *incipit/explicit*. Nell'epilogo, da navigato *detective writer*, Sciascia tenta di distrarre l'attenzione dall'articolazione esatta del nome della malattia e semina una pista falsa: «è “angina pectoris” pensò il giudice, ricordando il gesto di suo padre, che ne era morto»⁴⁹⁸. Le riflessioni sul problema che lo tormenta alla fine degli anni Ottanta vengono distribuite tra vari inserti autoriali e sapientemente messe in bocca al giudice e al procuratore – suoi *alter ego*.

Riporto, in ordine di apparizione, gli intertesti alla base di *Porte aperte*: Salvatore Satta⁴⁹⁹, Arnold Zweig⁵⁰⁰, Dostoevskij⁵⁰¹, Borges⁵⁰², Shakespeare⁵⁰³, Alfieri⁵⁰⁴, La Rochefoucauld⁵⁰⁵, Giuffredi⁵⁰⁶, Cervantes⁵⁰⁷, Savinio⁵⁰⁸, Gambino d'Arezzo⁵⁰⁹, Manzoni⁵¹⁰, Lorenzini e De Amicis⁵¹¹, Guicciardini e Verga⁵¹², Tasso⁵¹³, Monti⁵¹⁴ e Della Porta⁵¹⁵. Alcuni scrittori non appaiono – direttamente o attraverso le loro opere – ma nella rilettura di altri. Così Sciascia inserisce lo stendhalista Léon Blum⁵¹⁶, Paul-Louis Courier studioso di Longo Sofista⁵¹⁷, Milton e Leopardi⁵¹⁸ nella lettura di

⁴⁹⁶ «Sbadigliava di frequente: per qualcosa che nel suo corpo accadeva e che voleva ignorare» (ivi, p. 13).

⁴⁹⁷ «Qualcosa, in quell'affermare la legge fino a quel punto, mi infastidisce, mi inquieta... Sulla soglia della vecchiaia, della pensione, forse anche della morte» la mano al petto, muovendo le dita come a stringere qualcosa; è “angina pectoris” pensò il giudice: ricordando il gesto di suo padre, che ne era morto» (ivi, p. 105).

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

⁴⁹⁹ Al testo è premissa un'epigrafe da *Soliloqui e colloqui di un giurista* di Salvatore Satta.

⁵⁰⁰ L. Sciascia, *Porte aperte* cit., p. 22.

⁵⁰¹ Ivi, pp. 27. Evocato perifrasticamente “un altro russo” accanto a Tolstoj, appare anche tramite una citazione.

⁵⁰² Ivi, p. 41 (nella forma citata).

⁵⁰³ Ivi, p. 52 (menzionato attraverso il personaggio di Amleto).

⁵⁰⁴ *Ibidem* (probabilmente Sciascia si riferisce a una delle lezioni di Brancati).

⁵⁰⁵ Ivi, pp. 54-55 (sia direttamente che nella forma di una citazione virgolettata).

⁵⁰⁶ Ivi, pp. 63-64 (attraverso varie evocazioni e citazioni).

⁵⁰⁷ Ivi, p. 75 (menzionato per il personaggio di don Chisciotte).

⁵⁰⁸ *Ibidem* (ipotetica attribuzione di un pensiero a Savinio).

⁵⁰⁹ Ivi, p. 81. Evocato attraverso un solo verso caratteristico “Ghiribizzando mie' pensieri asciutti” che il giudice non ricorda di chi è.

⁵¹⁰ Ivi, p. 86 (attraverso l'aggettivo “manzoniano”).

⁵¹¹ Ivi, p. 95 (evocati entrambi dai titoli dei loro libri).

⁵¹² *Ibidem* (menzionati direttamente in una replica del personaggio del giudice).

⁵¹³ Ivi, p. 96 (evocazione scaturita da *Aminta*).

⁵¹⁴ *Ibidem* (sia direttamente che tramite *Aristodemo*).

⁵¹⁵ Ivi, p. 97. Nelle nn. 23-26 tutti gli scrittori sono nominati direttamente.

⁵¹⁶ Ivi, p. 99.

⁵¹⁷ Ivi, p. 60.

⁵¹⁸ Leopardi riapparirà nel *Cavaliere e la morte* associato al morbo oncologico.

Vitaliano Brancati⁵¹⁹. La biblioteca, a questo punto ricostruita e assemblata senza difficoltà grazie all'evocazione di ogni singolo volume menzionato, prelude all'accesso, più sotteso, dello Sciascia-autore, al retroterra cartaceo, all'*humus* bibliofilo scaturigine del testo. Non potendo, per motivi di vastità e densità dell'argomento, soffermarmi su ciascuno degli scrittori sciasciani, ho preferito andare a colpo sicuro e prelevare dall'ampia biblioteca di *Porte aperte* un volume di Tolstoj.

Ivan Il'ič e Ivan Illich

Tolstoj – abbrivo di questa indagine – è per Sciascia una pietra miliare letteraria, osannato come «un grande scrittore russo che nessuna traduzione riuscirà mai a tradire»:

Parole che, inseguendo i pensieri del giudice, noi non siamo riusciti a trovare nella traduzione che lui, ragazzo, aveva acquistato intorno al Natale del 1913 (lo ricordava precisamente, poiché soltanto in quei giorni di festa, per il regalo di un parente d'America, disponeva della lira e mezza, o due, che ci volevano per acquistarla); e ci siamo serviti di altra più recente: nella convinzione che nessuna traduzione, né la più brutta né la più bella (più pericolosa forse la più bella), riuscirà mai a tradire un grande scrittore russo⁵²⁰.

Il suo nome resta celato nelle pagine di *Porte aperte* e si intuisce solo attraverso una citazione:

«Quando vidi come la testa si staccava dal corpo e come l'una e l'altro, separatamente, andavano a sbattere nella cassa, allora capii, non con l'intelligenza, ma con tutto il mio essere, che non vi è alcuna teoria della razionalità dell'esistere e del progresso che possa giustificare un simile atto e che quand'anche tutti gli uomini al mondo, fin dalla sua creazione, basandosi su teorie quali che siano, trovassero che ciò fosse necessario, io so che ciò non è necessario, che ciò è male e che, quindi, arbitro di quel che è bene e necessario non è quel che dicono e fanno gli uomini, e neppure lo è il progresso, ma lo sono io, col mio cuore»⁵²¹.

Sciascia rumina e medita sulle *Confessioni*⁵²², sul *Diavolo*⁵²³, sul *Cadavere vivente*⁵²⁴, ma soprattutto e in particolare sulla *Morte di Ivan Il'ič*. Ed eccoci a una prima tangenza: Ivan Il'ič – come il protagonista di *Porte aperte* – esercita la professione di giudice e – similmente a Sciascia – è malato di cancro. Un altro punto di

⁵¹⁹ L. Sciascia, *Porte aperte* cit., p. 26.

⁵²⁰ Ivi, p. 27

⁵²¹ Ivi, pp. 26-27.

⁵²² L'esplicita citazione nella nota precedente è riferita alle *Confessioni* di Tolstoj in *Porte aperte*.

⁵²³ In *Nero su nero* (in *Opere* [1971-1983], a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 2004, pp. 720-721), Sciascia analizza in chiave autobiografica i due finali (il primo inventato e il secondo suggerito da un fatto di cronaca vera) del racconto postumo *Il diavolo* di Tolstoj.

⁵²⁴ In *Alfabeto pirandelliano* cit., Sciascia, in un ineludibile paragone, lega la sorte di Fedja Protasov del *Cadavere vivente* a quella di Mattia Pascal.

contatto, a seguire, risalta da un'omissione: la malattia ha le caratteristiche dell'indicibilità. Matteo Collura, nel primo capitolo della biografia del maestro racalmutese – intitolato significativamente *La luce di Ivan Il'ič* –, testimonia l'importanza del libro di Tolstoj per l'ultimo Sciascia:

Molte volte, a Milano, tormentato dalle inutili cure, aveva ricordato agli amici che gli stavano vicino quel racconto di Tolstoj. Ma senza mostrare di ricavarne conforto, anzi rievocandolo come esatto e implacabile ritratto della sua situazione: familiari, medici, amici, il suo stesso atteggiamento nei confronti della malattia, tutto coincideva con quelle pagine. Qualche mese dopo, stremato, sparuto e solo (di quella definitiva e invincibile solitudine che i moribondi forse avvertono), eccolo percepire la luce aurorale che filtra dalle imposte. «Vorrei raccontare il morire, la morte come esperienza», aveva detto quando ancora per lui la vita era avventura lontana da concludersi. E in quell'occasione aveva ricordato Tolstoj e il suo «impareggiabile tentativo». E così aveva soggiunto: «Mi limito dunque ad avere, nei riguardi della morte, della mia morte, un'ultima suprema curiosità intellettuale»⁵²⁵.

Un tratto caratteristico dello scrivere sciasciano è rappresentato dalla cessione della propria esperienza ai suoi eroi di carta. Nel *Cavaliere e la morte*, giallo uscito un anno dopo *Porte aperte*, il protagonista anonimo, il Vice, fa riaffiorare esplicitamente dall'archivio mentale il volume sul cancro per eccellenza. Sciascia, con la faticosa cooperazione del Vice, rivolge uno sguardo nuovo, fisiologico, all'opera redatta un secolo prima; non indugia mai sulla sofferenza morale, rilevata dai più nella *Morte di Ivan Il'ič*, ma si concentra esclusivamente sul dolore fisico del personaggio tolstojano. Il Vice cerca di astenersi dall'uso di analgesici oppiacei, nonostante gli spasmi insopportabili causati dal morbo. Una scelta morale e razionale, suggerita dal sentimento di dignità e da un impulso etico-deontologico (stanare e perseguire chi usa e spaccia droghe⁵²⁶), che trova riscontro e corrispondenza in Ivan Il'ič:

La morfina, dunque. E gli venne un curioso pensiero, propriamente di curiosità: se nell'anno in cui Tolstoj raccontava la morte di Ivan Il'ič, la morfina, per quell'uso, la si conosceva già. 1886, 1886? C'era da credere la si conoscesse. Ma se ne faceva cenno, nel racconto? Gli pareva di no. E ne ebbe come un conforto: Tolstoj aveva allontanato la morfina dal suo personaggio forse per lo stesso suo sentimento. E pensando a quel racconto, cominciò a cercare dentro di sé i riscontri. La morte come un quid, un quantum, che girava nel sangue tra ossa, muscoli, ghiandole: finché non trovava il piccolo anfratto in cui esplodere, la nicchia, la culla⁵²⁷.

Sempre su queste dolenti pagine, il cancro, oltre che per la sua oggettiva gravità, diventa un disvalore aggiunto, una cartina di tornasole della falsità dei rapporti familiari e antropologico-sociali. A guisa del cortocircuito che intercorre tra Tolstoj e Sciascia, anche nel *Cavaliere e la morte* una marcata ipocrisia sociale maschera il

⁵²⁵ M. Collura, *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia* cit., pp. 15-16.

⁵²⁶ Mark Chu, *Dei cavalieri, della morte e del diavolo. Sciascia e gli scrittori svizzeri*, in *Troppo poco pazzi. Leonardo Sciascia nella libera e laica Svizzera*, a cura di Renato Martinoni, Firenze, Leo S. Olshki, 2011, p. 68.

⁵²⁷ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, Milano, Adelphi, 1988, p. 75.

delitto⁵²⁸. In una cittadina anonima dell'Italia del Nord, il Vice porta avanti un'indagine poliziesca con un condizionante pregiudizio: il Presidente delle industrie Riunite, Aurispa, non può essere, per ragioni di opportunismo socio-politico e dunque per partito preso, processato e nemmeno sospettato. L'investigazione sull'assassino dell'avvocato Sandoz imbecca volontariamente una direzione sbagliata, con una deviante e depistante accusa di colpevolezza a carico dei cosiddetti «figli dell'ottantanove».

E da ultimo, il cancro si fa sfondo soteriologico: Tolstoj riconosce ai giusti la morte istantanea che li rapisce in sogno, mentre punisce coloro che hanno vissuto una vita inautentica. Polarità che fanno attrito anche nel *Cavaliere e la morte*. Il Vice segue un percorso investigativo ben impostato per smascherare i veri colpevoli, ma l'intentio di sanzionare gli assassini risulta frustrata dagli spari che mettono fine alla sua esistenza, sottraendolo ai patimenti causati dalla mortale malattia:

La vita se ne andava fluida, leggera; il dolore era scomparso. Al diavolo la morfina, pensò. E tutto era chiaro, ora: Rieti era stato ucciso perché aveva parlato con lui. Da quel momento avevano cominciato a seguirlo?⁵²⁹

Giuseppe Traina avvalorà, *ad abundantiam*, l'isotopia tra il Vice e Ivan Il'ič:

La sua morte viene da Sciascia scomposta minuziosamente in una suggestiva successione di pensieri, sensazioni, visioni. Egli, come già Ivan Il'ič, avverte la morte come cessazione del dolore provocato dal cancro⁵³⁰.

Ad ogni buon conto, la conferma della metabolizzazione tolstoiana, la riscontriamo ancor più nella *Medicalizzazione della vita*, incluso nella raccolta *Cruciverba*. Su queste pagine Sciascia tesse il suo ordito a partire dalla lettura degli *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* di Philippe Ariès, servendosi di personali grumi mnemonici che gli rimandano l'atmosfera e il clima emotivo attorno al morente nelle realtà sicule. Nella seconda parte del saggio, rifacendosi alla *Morte di Ivan Il'ič*, Sciascia addiviene al concetto del discrimine che sancisce il passaggio evolutivo e cruciale dall'antica percezione del trapasso a quella moderna:

Ivan Il'ič muore, al tempo stesso, come si moriva prima, e come si morirà dopo: e siamo al 1884 (la stesura definitiva del racconto è del 1886). Soggettivamente, Ivan Il'ič vive (propriamente: vive, e nel senso che proprio dal morire ha rivelazione della vita) l'antica morte: indignantissima, senza nome. Oggettivamente, la sua è una morte «moderna»: per coloro che lo circondano, per noi lettori di oggi. La sua morte ha

⁵²⁸ Già Alberto Moravia (*Il cavaliere di Sciascia*, in «Corriere della Sera», 2 gennaio 1989), a pochi giorni dall'uscita del libro, evidenziava l'accostamento tra malattia fisiologica e metafora della corruzione della società: «Il Male, a sua volta, è duplice: è il diavolo cioè la corruzione; è la morte cioè al tempo stesso il cancro di cui il Vice è malato e la mafia di cui è malata la Sicilia; un Paese può morire di mafia esattamente come un uomo può morire di cancro».

⁵²⁹ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 90.

⁵³⁰ Giuseppe Traina, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, Presentazione di Romano Luperini, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1994, p. 155.

un nome, per noi; e forse l'ebbe anche per i familiari, che già «modernamente» glielo nascosero: cancro⁵³¹.

Nella *Morte di Ivan Il'ič*, Tolstoj precorre la nozione di “medicalizzazione”, ovvero il processo per cui il senso tradizionale e culturale della sofferenza si perde e soltanto gli arcipelaghi del dolore restano a simboleggiare il fulcro sul quale basare lo studio medico, come sarebbe più consono, e non semplicemente una porzione di un'esperienza significativa della vita umana:

I familiari non credono ai medici e alle medicine più di quanto ci creda lo stesso Ivan, ma all'ammalato impongono le visite di tre medici celebri (Ivan Il'ič, nei momenti in cui spera nella medicina, preferisce andare da quelli non celebri di cui ha sentito che hanno guarito qualcuno; e una volta, di nascosto, da un omeopatico) e quelle assidue del medico curante, tanto più assidue quanto più si avvicina la fine. Gli impongono anche di seguirne le prescrizioni, di prendere le medicine. E vigilano, lo colgono nelle infrazioni e glielie rimproverano, con uno zelo che va al di là di quello che il mantenimento delle apparenze richiede. Vediamo così che una nuova, diversa, tremenda ipocrisia – non più quella soltanto voluta dal decoro – comincia ora a circondare la malattia, la morte. I familiari non credono che medici e medicine possano far qualcosa per Ivan Il'ič: ma si comportano intorno a lui – questo è il punto – come se assolutamente ci credessero⁵³².

Sciascia sottolinea la doppiezza rilevata da Tolstoj, che Foucault più tardi definirà, fuor di metafora, *renferment*, il tentativo di allontanare, rinchiudere e punire tutto ciò che può sembrare scandaloso, folle, malato o patologico:

È possibile, ritengo, avanzare l'idea che i medici e le medicine siano per loro [i familiari di Ivan Il'ič], inconsciamente, strumenti punitivi: verso colui che impudicamente li fa spettatori della propria morte, della morte [...]. Del resto, il luogo in cui Ivan Il'ič vive la propria morte («Da quando s'era ammalato dormiva solo, in una piccola stanza vicino allo studio») già prelude alla morte «fuori di casa», alla morte in ospedale. «Si sentiva con tre porte chiuse in mezzo», il lamento di Ivan Il'ič: «era una cosa insopportabile, non so come io abbia fatto a resistere», dice la moglie. Tre porte chiuse in mezzo, evidentemente non bastavano; ci volevano mura, occorreva una dislocazione istituzionale. Che allora non c'era, che allora era impensabile se non al livello dello squallore economico: e quindi in un venir meno al decoro⁵³³.

E dopo questa accurata anamnesi, Sciascia porta a prova la personale esperienza (un tratto tipico, già ribadito, del suo argomentare saggistico) di testimone lungimirante del passaggio da una concezione di degenza ospedaliera che, al tempo, stendeva un'ombra di vergogna sui familiari all'odierno sentire, che percepisce il ricovero in nosocomio un «segno di decoro e di mentalità moderna e civile».

Lo scrittore evidenzia tre cardini, che sostengono e delineano *mutatis mutandis* uno statuto morale e stilistico della morte in società anche in Tolstoj. Il primo ri-

⁵³¹ L. Sciascia, *La medicalizzazione della vita*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, p. 251.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ Ivi, pp. 251-252.

guarda la confessione/comunione del morente che già a fine Ottocento diventa via via più formale; il posto del prete, sempre più frequentemente, comincia a essere occupato dal medico:

In effetti, quel che a questo punto accade a Ivan Il'ič [«Ricominciò per un momento a pensare all'intestino cieco e alla possibilità di guarirlo. Si comunicò con le lacrime agli occhi. Quando lo ridistesero, stava quasi bene. Si mise a pensare alla possibilità dell'operazione che gli avevano proposto»] conferma il suo trovarsi, nel morire, sul crinale tra due epoche, tra due concezioni del mondo. In lui si sta operando una sostituzione, ma confusamente, ma larvaticamente, che nel futuro sarà precisata e perfezionata: il medico, in cui non è riuscito a credere, sostituisce il prete, in cui non crede più. E come se al suo capezzale il prete avesse fatto consegna al medico della vecchia, antica idea della morte; e il medico non potrà che vanificarla, che surrogarla totalmente con l'idea della vita medicalizzata⁵³⁴.

Sciaccia accredita Tolstoj dell'evidenziazione della metamorfosi che modifica il vissuto della morte (ostentata nelle epoche precedenti/rimossa e occultata nel Novecento):

Il secondo punto è in quella specie di saluto [di Ivan Il'ič] al figlio (che nella sua apparente casualità è come una sopravvivenza del saluto dei familiari al morente nel mondo contadino) che è per il moribondo sollievo e preoccupazione insieme: sollievo, pacificazione, avvento di serenità, in quel che s'appartiene alla sua morte secondo l'antica idea della morte; preoccupazione in quel che s'appartiene alla vita del figlio: che non veda la morte, che cominci a rispettare l'interdizione che sta per cadere sulla morte⁵³⁵.

E ancora la «straordinaria, mirabile, “avveniristica” intuizione» del medico – Sciaccia *dixit* – che in una eterogenesi dei fini, assume sempre più il potere di un giudice. Ivan Il'ič si reputa polivalente (soggetto e oggetto, giudice e ammalato):

Imperscrutabile, come il giudice. Come il giudice, non tenuto a render conto di nulla – e soprattutto delle sentenze che emette. E così come il giudice può dar torto o ragione facendo astrazione dal torto e dalla ragione, poiché quel che conta è l'affermazione della legge comunque interpretata, il medico fa astrazione dalla malattia e dalla salute, poiché quel che conta è l'affermazione della medicina, cioè della «*médicalisation de l'idée de la vie*»⁵³⁶.

Rinveniamo la simmetria medico-giudice e conseguentemente malato-condannato, quattro anni dopo l'uscita di *Cruciverba*, nel monologo dialogato nella chiusa di *Porte aperte* che ha dato la stura alla mia ricognizione del pensiero di Sciaccia su Tolstoj.

⁵³⁴ Ivi, p. 253.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ Ivi, pp. 253-254.

La medicalizzazione della vita, nell'epilogo, associa omofonicamente il personaggio tolstojano a uno scrittore, sociologo e teologo che risponde al nome di Ivan Illich⁵³⁷:

Cinquanta anni dopo, il problema della medicalizzazione viene assunto – contestativamente, polemicamente, come in un grido di allarme, – dalla sociologia. La punta avanzata di tale contestazione ha un nome: Ivan Illich, nato a Vienna nel 1926. // Nelle tre traduzioni italiane del racconto di Tolstoj che ho sotto gli occhi, il nome del protagonista è trascritto in tre modi diversi: Ivan Il'ič, Ivàn Iljič, Ivàn Ilíč. Si potrebbe, forse, trascrivere più semplicemente Ivan Illich. E siamo in una dimensione da racconto di Borges⁵³⁸.

In realtà, il personaggio di Tolstoj si chiama Ivan Il'ič (cioè il figlio di Il'ia) Golovin. Il titolo, dunque, include solo il nome e il patronimico come si usa spesso nella tradizione russofona, mentre l'Ivan Illich, al quale guidato da un richiamo onomatopico, Sciascia si riferisce, risulta il nome e cognome dell'autore di svariati saggi su argomenti scientifico-ideologico-letterari. Per tener fede ai propositi che mi son prefissa e raggiungere lo scopo della creazione di una biblioteca sul cancro, estrapolo dalla produzione saggistica di Illich, *Medical Nemesis*, tradotto come *Nemesi medica – L'espropriazione della salute*. Ed è proprio attraverso lo specchio rifrangente di questo lavoro che Sciascia mette a fuoco un'ermeneutica della *Morte di Ivan Il'ič*: i concetti di «medicalizzazione», di «vita medicalizzata», di «ospedalizzazione» e di «dislocazione istituzionale», nonché lo spirito critico contro la società ipocrita e medicalizzante sono, evidentemente, ispirati e mutuati da Illich.

Anche per il libero pensatore croato-austriaco l'esperienza oncologica ha un approccio autobiografico. La crescita tumorale sul volto, definita da lui stesso «la mia mortalità», gli è compagna fedele per un ventennio e lo spinge in *Nemesi medica* alla critica aperta alla medicina ufficiale. A suo dire, la medicalizzazione radicale trasforma l'esperienza profonda della sofferenza in una sensazione puramente fisiologica di dolore percepito. «Ora, la civiltà medica moderna tende a trasformarlo in un problema tecnico e in tal modo spoglia la sofferenza del suo intrinseco significato personale»⁵³⁹. Ciò avvalorava l'assunto che lo spasimo non si esprime più in termini esistenzial-religiosi, come nelle cosiddette culture tradizionali, ma è un semplice e diretto oggetto di assistenza medica, spesso inutile e talvolta persino dannosa. Un processo chiamato «iatrogenesi», ovvero l'insieme delle conseguenze nefaste – effetti collaterali, patologie o complicanze – imputabili a trattamenti sanitari. In *Nemesi medica*, Illich ricorre di frequente all'argomento del cancro⁵⁴⁰ per suffragare il funzionamento della sua dottrina.

⁵³⁷ Sciascia riprende Illich anche sulle pagine dell'«Espresso» del 18 febbraio 1979, dove in *Molière secondo Ivan Illich* approda al metasaggismo.

⁵³⁸ L. Sciascia, *La medicalizzazione della vita* cit., p. 254.

⁵³⁹ Ivan Illich, *Nemesi medica. L'espropriazione della salute* [1976], Lavis, LEGO, 2013, p. 144.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 24: «[...] i tassi di sopravvivenza per i tipi più comuni di cancro (quelli che costituiscono il 90 per cento dei casi) sono rimasti virtualmente immutati nell'arco degli ultimi 25 anni [...]. Il tasso di sopravvivenza a 5 anni nei casi di cancro alla mammella è del 50 per cento, indipendentemente dalla frequenza dei controlli medici e dal tipo di trattamento applicato. Né esiste la prova che questo tasso sia

Dal gioco verbale di omofonia nell'epilogo della *Medicalizzazione della vita* (Ivan Il'ič/Ivan Illich) perviene al *ludus* omonimico in *Alfabeto pirandelliano*, lad-dove all'inizio della voce Mosjoukine si può leggere: «Ivan Mosjoukine. Ivan Il'ič Mosjoukine: per intridere nel suo nome quello del personaggio di cui Tolstoj racconta la morte (e la racconta, inarrivabile vertice della letteratura, come esperienza vissuta)»⁵⁴¹. In questo originale *Alfabeto pirandelliano*, lo scrittore siciliano aggiunge un'altra sfumatura alle considerazioni sul libro di Tolstoj. Tutto il periodo del lento spegnersi di Ivan Il'ič è raccontato fino all'ultimo respiro con un empatico coinvolgimento che smentisce quasi la risaputa impossibilità ontologica di narrare la propria morte. Ivan Il'ič Mosjoukine è, come ci aggiorna Sciascia, un attore russo del primo Novecento, interprete di Fedja Protasov in *Cadavere vivente*, noto in Occidente soprattutto grazie al ruolo di Mattia Pascal. E dunque e infine la presenza di questa voce – con l'evocazione tolstoiana – all'interno di *Alfabeto pirandelliano* è perfettamente intonata⁵⁴².

A margine di una biblioteca sul cancro

Il Vice patisce gli spasmi causati dal tumore proprio come il suo autore all'epoca della stesura del *Cavaliere e la morte*. Trattandosi di sventure simili non possono non corrispondere anche le personali biblioteche. Non tutti i volumi presi in conside-

diverso da quello delle donne non sottoposte a cura. Per quanto i medici curanti e i propagandisti dell'industria sanitaria sottolineino l'importanza dell'individuazione e del trattamento precoci in questo e in parecchi altri tipi di cancro, gli epidemiologi hanno cominciato a dubitare che l'intervento precoce riesca a incidere sul tasso di sopravvivenza»; p. 71: «Il fatto è che la medicina non può far molto per i mali associati alla senescenza [...]. Non può guarire le malattie cardiovascolari, la maggior parte dei tumori, l'artrite, la cirrosi avanzata, neppure il raffreddore comune»; p. 85: «Nei casi di cancro all'ultimo stadio non c'è differenza, quanto ad attesa di vita, fra quelli che restano a casa e quelli che muoiono in clinica. Solo un quarto dei malati di cancro all'ultimo stadio arriva ad aver bisogno di assistenza specializzata a domicilio, e soltanto durante le ultime settimane; per più della metà, le sofferenze si limitano a un senso di debolezza e di disagio, e i dolori, quando ci sono, di solito possono essere alleviati. Ma restando a casa essi evitano l'esilio, la solitudine e il trattamento indegno che li aspettano, tranne eccezioni, in tutti gli ospedali. Gli oppiacei non sono disponibili a richiesta. Un paziente che per mesi o anni ha dolori acuti che un narcotico potrebbe rendere tollerabili si vedrà quasi certamente negare la medicazione tanto in ospedale quanto a casa, perché non si crei un'abitudine nel suo stato incurabile ma non immediatamente letale»; pp. 89-90: «Quanto meno prove esistono che una maggiore quantità di denaro accresca il tasso di sopravvivenza in una determinata branca della cancerologia, tanto più denaro affluisce alle divisioni mediche schierate in quel particolare teatro di operazioni. Soltanto degli obiettivi estranei alla terapia (quali posti per gli specialisti, uguaglianza di accesso da parte dei poveri, consolazione simbolica per i pazienti o sperimentazione su esseri umani) possono spiegare lo sviluppo che ha avuto la chirurgia del cancro polmonare negli ultimi venticinque anni»; p. 237: «[...] la persona che, appreso d'aver il cancro, preferisce un intervento chirurgico a una vacanza nelle Bahama non sa quale effetto avrà la sua scelta sui giorni di grazia che le rimangono».

⁵⁴¹ L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano* cit., p. 45.

⁵⁴² «Nel 1925, ormai famoso, il regista Marcel L'Herbier lo chiama a interpretare il Mattia Pascal di Pirandello: da Fedja Protasov a Mattia Pascal, già si intravede la linea di un destino. Indimenticabile Mattia Pascal: nonché tutti i lettori del romanzo che hanno visto il film, forse lo stesso Pirandello non riuscì più a ricordare il suo personaggio se non con la figura, i movimenti e le espressioni di Mosjoukine. Fu poi Casanova [...]. Dopo questo film, la vita di Mosjoukine, già sufficientemente pirandelliana, lo diventa del tutto. Il problema dell'identità: e angosciosamente lo eredita lo scrittore Romain Gary, suo figlio naturale. Estremo caso di pirandellismo. Fino al suicidio» (ivi, pp. 45-46).

razione afferiscono al cancro, nondimeno sono significativi per questa disamina. La loro funzione può estensivamente essere definita «una terapia coadiuvante», considerando l'evidente sostegno che tali letture forniscono al malato bibliofilo nel procelloso periodo che sta affrontando. Nel *Cavaliere e la morte* viene proposta una specifica *ars moriendi*, per riprendere il lemma usato da Traina⁵⁴³, all'esercizio della quale, per dirla con Massimo Onofri, si approda «confutando tutta una varietà di opere, richiamate appunto per via intertestuale, nelle quali si può rintracciare una serie di proposte alternative per una “buona morte”»⁵⁴⁴. Inoltre, Sciascia suggerisce un esercizio divertente: associare al tumore i testi che non lo trattano.

Così nel complesso legame tra finitudine corporea e svanire dell'anima, echeggiato alla fine del *Cavaliere e la morte*, si avverte, inequivocabilmente, una risonanza di Gogol': «Ancora bella, la vita; ma per chi ancora ne era degno»⁵⁴⁵. La sensazione che accompagna spesso il malato di essere «già sbarcato su un'isola deserta»⁵⁴⁶ induce il Vice a prelevare, dal suo scaffale mentale, il celeberrimo volume di Stevenson:

Quel colloquio lo aveva innervosito, ma il dolore gli si era allontanato: stava come una bestia – piccola, feroce ed immonda – agguantata in un solo punto del suo corpo, del suo essere. Poteva dunque, dall'ultima battuta di quel colloquio, vagheggiare l'isola deserta, come su una mappa svolgersi antico sogno, antica memoria; per quanto antiche gli erano diventate certe cose dell'infanzia, dell'adolescenza. *L'isola del tesoro*: una lettura, aveva detto qualcuno, che era quanto di più si poteva assomigliare alla felicità. Pensò: stasera lo rileggerò. Ma ne aveva precisa memoria, avendolo tante volte riletto in quella vecchia e brutta edizione che una volta gli avevano regalato⁵⁴⁷.

L'isola del tesoro rappresenta il dagherrotipo di una felicità apofatica (meno pensieri ossessivi ed evasione immaginaria in un altro microcosmo) che rende avulsi dalla quotidianità, ma liberi dall'assillo diuturno della sofferenza psico-fisica.

Seguendo, tomo per tomo, la biblioteca cerebrale del Vice è sorprendente imbattersi nell'accostamento e nella comparazione inaspettata dei *Canti* leopardiani all'effetto che provoca la morfina sul corpo prostrato. Sulla falsariga dell'acquietamento della natura posteriore a una fragorosa e improvvisa tempesta, il farmaco regala una benefica stasi dolorifica:

«La morfina è bella: bisogna prenderla quando non se ne può più», lo aveva ammonito l'amico medico nel consegnargliene un pacchetto. Belli gli effetti della morfina, più se succedevano all'insopportabile sofferenza. Più forte la tempesta, più dolce poi la quiete. *La quiete dopo la tempesta, Il sabato del villaggio, Il passero solitario, L'infinito*: quali grandi e profondi sentimenti, con assoluta semplicità, e magari con immagini banali, quel poeta di felice infelicità aveva rivelato e indelebilmente im-

⁵⁴³ G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., p. 129.

⁵⁴⁴ Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza&Figli, 2004, p. 273.

⁵⁴⁵ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 83.

⁵⁴⁶ Ivi, p. 67.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 68.

presso nella memoria degli italiani che si potevano ora dir vecchi: negli anni lontani della scuola, e da allora⁵⁴⁸.

Proseguendo su un mnestico-umanistico itinerario, il Vice transita dalla poesia di Leopardi a quella di Hugo, dando ludicamente all'espressione francese *par cœur* una valenza paramedica:

Lo [Leopardi] si leggeva ancora, nella scuola? Forse ancora; ma certo nessun ragazzo ne sapeva i versi a memoria. *Par cœur*, come diceva la professoressa di francese quando assegnava le poesie di Victor Hugo, quasi sempre di Victor Hugo. Le ricordava ancora: «Devant la blanche ferme où parfois vers midi Un vieillard vient s'asseoir sur le seuil attiédi...»; «Oh! combien de marins, combien de capitaines Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines, Dans ce morne horizon se sont évanouis...»; e questa più *par cœur*, ormai. Bellissima espressione; e la traduceva «nel cuore, dal cuore, per il cuore». Si scopriva sentimentale fino alle lacrime. Ma il medico intendeva soltanto sconsigliare l'assuefazione, con quella frase sibillina, contraddittoria. // Ma qual era il punto del non poterne più? Lo spostava sempre più in avanti, come un traguado: della volontà in gara col dolore⁵⁴⁹.

Il protagonista è proustianamente convinto dell'incomunicabilità della sofferenza e dunque dell'incomprensione scontata e *a priori* che intercorre tra sanitari e paziente. Anche in questo caso lo scrittore si avvale di una citazione estrapolata da un libro della biblioteca astratta del Vice:

Curiosamente, però, l'affanno metteva in fuga il dolore. Pensò che bisognava parlarne a un medico: chi sa non ci fosse una terapia dell'affanno [...]. Che può saperne, un medico? Anche a volergli comunicare quel poco che ognuno di noi ne sente – del cuore, dei polmoni, dello stomaco, delle ossa – lui non può che riferirlo alle astrazioni, agli universali: anche se si riesce a riferirglielo con la massima precisione, come Proust, nell'anticamera di un dentista, descrisse a Roditi il proprio mal di denti, Roditi avendo la consolazione di scoprirselo uguale⁵⁵⁰.

Dall'elenco mnemonico forte di Dante, Stevenson, Leopardi, Tolstoj, Verga, Hugo, Proust, Feydeau, Gozzano, Ungaretti, Gadda, Borges, ci si approssima agli scaffali reali del Vice che, da malato incurabile, rinuncia – con la significativa eccezione di Gide – ai suoi libri. La sua biblioteca reale s'incastona perfettamente con la parallela interiorizzata ed elaborata mentalmente. Tra i numerosi volumi viene scelto e salvato il memorizzato anni prima *Montaigne* di Gide⁵⁵¹ che porta alla riflessione dell'eroe sul pudore di sé morti⁵⁵². Il malato di cancro vive della rendita delle riserve intellettuali tesaurizzate in precedenza. Nelle sue *flâneries* il Vice si crogiola in varie associazioni che disegnano un arco letterario che si tende da Shakespeare

⁵⁴⁸ Ivi, p. 73.

⁵⁴⁹ Ivi, pp. 73-74.

⁵⁵⁰ Ivi, pp. 76-77.

⁵⁵¹ «Passò dal suo ufficio, aprì i cassetti della scrivania: prese delle lettere, il piccolo Montaigne di Gide che sapeva quasi a memoria, un pacchetto di sigarette. Lasciò altre sigarette, altri libri» (ivi, p. 83).

⁵⁵² Ivi, p. 87.

all'Alfieri⁵⁵³. Le sue speculazioni fan venire a galla un cruccio che lo incupisce e deprime, ossia il pensiero del futuro dei bambini che cresceranno senza Memoria, ontologicamente intesa, e dunque privi di biblioteche mentali, inconsapevoli orfani di Leopardi, Manzoni, Carducci:

Non più, nella memoria, la tavola pitagorica, «La donzelletta vien dalla campagna...», «Scendeva dalla soglia...», «I cipressi che a Bolgheri...»: sevizie del passato. La memoria era da abolire, la Memoria; e quindi anche quegli esercizi che la rendevano duttile, sottile, prensile⁵⁵⁴.

Forse è proprio l'ansia per la perdita che suggerisce *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*, un testo postumo, che raccoglie i polemici interventi degli ultimi anni.

E per completare l'assemblaggio della biblioteca virtuale del *Cavaliere e la morte*, attingo ancora ai riferimenti di Nunzio Zago nel *Primo e l'ultimo Sciascia*⁵⁵⁵, a quelli di Giuseppe Traina nella *Soluzione del cruciverba*⁵⁵⁶, a Antonio Di Grado in *Un cruciverba italo-franco-belga*⁵⁵⁷ e a Matteo Collura nel *Maestro di Regalpetra*⁵⁵⁸. Per restare fedele all'obiettivo di questa ricerca, tra i numerosi testi e pensatori passati in rassegna, procedo con *Mastro don Gesualdo*.

Il metasaggismo

Nelle scansie di Sciascia ho rinvenuto, finora, Stendhal di Blum, Longo di Courier, Milton e Leopardi di Brancati, Molière di Illich e Montaigne di Gide, ai quali bisogna senz'altro aggiungere *Mastro don Gesualdo* nella coraggiosa e singolare rilettura di David H. Lawrence: «Non so se lei conosce quella pagina di Lawrence sul *Mastro don Gesualdo* di Verga. Ad un certo punto dice: ma Gesualdo è siciliano, e qui salta fuori la difficoltà...»⁵⁵⁹. Il corno del problema, chiosa lo scrittore inglese, risiede nel fatto che i siculi, ai tempi di Verga, erano privi di una pur «minima idea soggettiva delle proprie anime»⁵⁶⁰, intese in senso psicoanalitico, perseverando piuttosto nella valenza e simbologia obsoleta che le rappresenta tradizionalmente come «piccoli esseri ignudi che saltellano penosamente su mattoni roventi finché non viene loro concesso di ascendere a un giardino pieno di musica e fiori e popolata da gente pia, il paradiso»⁵⁶¹. Sciascia non si sbilancia su *Mastro don Gesualdo*; preferisce ri-

⁵⁵³ Ivi, pp. 83-84.

⁵⁵⁴ Ivi, p. 85.

⁵⁵⁵ Nunzio Zago, *L'ombra del moderno. Da Leopardi a Sciascia*, Presentazione di Giorgio Bàrberi Squarotti, Caltanissetta-Roma, 1992, pp. 138-139 (Tomasi di Lampedusa).

⁵⁵⁶ G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., pp. 143-144 (Pirandello), p. 135 (Praz), pp. 137-138 (Bernanos), pp. 149-151 (Dürrenmatt), pp. 135-137 (Zorn), p. 138 (la Sontag).

⁵⁵⁷ Antonio Di Grado, *Un cruciverba italo-franco-belga. Sciascia-Bernanos-Simenon*, Roma, Bonanno, 2014, pp. 37-48 (Bernanos).

⁵⁵⁸ M. Collura, *Il maestro di Regalpetra* cit., p. 357 (Dürrenmatt), p. 358 (Frisch, Zorn).

⁵⁵⁹ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 46.

⁵⁶⁰ David H. Lawrence, *Prefazione* [1922], in Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo* [1889], Milano, Feltrinelli, 2014, p. 10.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

mandare allo *Studio su Giovanni Verga e le sue opere* (uscito nella primavera del 1922 come prefazione all'edizione inglese del romanzo) di Lawrence:

Mastro don Gesualdo però non è affatto “tesoro degli umili” quanto *I Malavoglia*. In *Mastro don Gesualdo*, Verga non si interessa al disastro della povertà e non lo chiama tragedia. Anzi, appare piuttosto stanco della povertà. Ha bisogno di avere un personaggio che la vinca, che faccia il suo gruzzolo e soccomba sotto il gruzzolo. // Mastro don Gesualdo entra nella vita da moccioso contadinello scalzo, niente affatto da “don”. Poi diventa ricchissimo. Ma non altro ottiene dalla ricchezza che un grande tumore di sofferenza, un amaro tumore che lo uccide⁵⁶².

Sintetizzando lo scavo psico-narrativo lawrenciano, si può affermare che Gesualdo, nato in un'epoca «democratico-realistica ha risolto astutamente il problema della mancanza di eroi col fare di ogni uomo l'eroe di se stesso»⁵⁶³. Lawrence, seppur agli antipodi, pone don Gesualdo a ridosso dei grandi della letteratura russa⁵⁶⁴, in cui notoriamente persino gli umili e i semplici sono dotati di una profonda autocoscienza dei personali stati interiori; una prosa di «fenomenali lampeggiamenti d'anima di persone volgari, comuni»⁵⁶⁵. Per Lawrence, la distanza tra Mastro-don Gesualdo e i russi, ovvero tra Sud e Nord del globo, si attesta nella rispettiva oggettività e soggettività⁵⁶⁶. Don Gesualdo non s'interroga, non rimesta sentimenti in spossanti elucubrazioni, ergo non si tortura cerebralmente come tanti suoi predecessori cartacei. Tra varie antitesi, Lawrence fa mostra di prediligere quelle su Gesù e Amleto. «“Perché un uomo dovrebbe tormentarsi da sé”, chiede stupefatto Gesualdo. “Non ci sono forse abbastanza bricconi a questo mondo per tormentarlo?”»⁵⁶⁷. Ed è proprio questo *habitus* che gli fornisce la forza, ad esempio, a mantenere *vita natural durante* il rapporto con Diodata⁵⁶⁸. Il suo mondo interiore è romito, inaccessibile per la clausura e reticenza verbale che frantuma il dicibile: «Sembra così po-

⁵⁶² Ivi, pp. 8-9.

⁵⁶³ Ivi, p. 9.

⁵⁶⁴ «Ma in *Mastro-don Gesualdo* si ha, ad ogni modo, l'antitesi più assoluta di quello che si ha nei *Fratelli Karamazov*. Nulla si può immaginare che sia meno russo di Verga; salvo Omero [...]. Mentre in Russia la gente, almeno nei libri, è sempre occupata a farsi confidenze, a versarsi l'un l'altro anima e tè per serate intere; in Sicilia appena cade la notte, ognuno si barriera in casa» (ivi, pp. 10-12).

⁵⁶⁵ Ivi, p. 9.

⁵⁶⁶ «Gesualdo non aveva nessun sentimento della sua anima. Egli era oggettivo senza rimorso e senza remissione, come lo sono tutti coloro che vivono nelle terre del sole. Al sole si è oggettivi, nella nebbia e sotto la neve si è soggettivi. La soggettività è in gran parte una questione proporzionale allo spessore del pastrano che si porta» (ivi, pp. 11-12).

⁵⁶⁷ Ivi, p. 10.

⁵⁶⁸ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1961, pp. 24-25: «“La relazione amorosa di Gesualdo con Diodata, che dura tutta la vita”, dice Lawrence, “è, secondo le nostre idee, quasi impossibile. Gesualdo non dà nessun valore al sentimento; o quasi nessuno... È una cosa del vecchio, antico mondo, di quando l'uomo era intensamente conscio di quello che gli apparteneva, ma non aveva che una coscienza confusa di quello che sentiva. E i sentimenti di cui non si ha coscienza non esistono”. Degradata da persona ad oggetto di piacere (e, s'intende, d'onore) la donna, il siciliano ha una particolare morale sessuale e un particolare comportamento erotico: la morale del possesso esclusivo e un comportamento che, riconoscendo nella donna una vita soltanto istintiva, tende a soddisfarne i sensi per ridurre il margine di apprensione, di insicurezza, relativamente alle sue azioni».

tente, così pieno di vigore, Gesualdo. Pure nulla emerge di lui, e nulla egli dice. È l'esatto contrario del russo che parla e parla, per impotenza»⁵⁶⁹. Verga è realista, e parimenti agli scrittori slavi, possiede e coltiva la stessa compassione. Ed è in ragione di tali motivi, che la sensazione di profonda amarezza e di solitudine invincibile traspare evidente dai discorsi della servitù riunita attorno al suo cadavere. In una silente maestà, perfino *in limine mortis* e nella ferrea resistenza alle difficoltà della vita e al male incurabile, don Gesualdo viene visto, da Lawrence, alla stregua di un eroe greco⁵⁷⁰. Una profonda fascinazione e persino una forma di nostalgia della vita meridionale lo conquistano; e con tali fremiti interiori mette fine al suo lavoro critico schierandosi contro lo snobismo intellettuale che attacca e mette in dubbio il valore letterario e umano di Verga:

Il povero Gesualdo non seppe mai nulla di «essere o non essere» e, se qualcosa ne avesse saputo, non vi avrebbe certo fatto caso. Egli visse ciecamente, sotto l'impeto del sangue e dei muscoli, con l'astuzia e la volontà, e mai ebbe coscienza di sé. Sarebbe stato migliore se l'avesse avuta? Nessuno può dirlo⁵⁷¹.

Un'apologia, quella di Lawrence, riscontrabile non solo nel *Cavaliere e la morte*. Ritenendola fondamentale per la critica verghiana («per nulla al mondo farei una verifica: di quello che si è scritto su Verga, migliaia di pagine sono inutili»⁵⁷²), Sciascia vi fa riferimento in numerosi saggi. Così in *Nero su nero*, ricorda *en passant* l'edizione inglese di *Mastro don Gesualdo* con la premessa di Lawrence che associa l'immagine di Rosso malpelo al ritratto giovanile dello stesso Verga⁵⁷³. In *Alfabeto pirandelliano*, alla voce «Siria», viene riproposto il giudizio del britannico, tratto dalla *Prefazione* in questione, sui siciliani:

Nel suo saggio sul Mastro-don Gesualdo, ad un certo punto Lawrence dice dei siciliani: «E presi uno per uno, gli uomini hanno qualcosa della noncuranza ardita dei greci. È quando stanno insieme come cittadini che diventano gretti». Giudizio acutissimo (e a «gretti» si può anche sostituire «micidiali»), che di fatto Pirandello condivide e discioglie in gran parte dell'opera sua⁵⁷⁴.

⁵⁶⁹ D. H. Lawrence, *Prefazione* cit., p. 13.

⁵⁷⁰ «Egli è greco soprattutto nel non avere un'anima, né sublimi ideali. I greci inclinavano assai più a dare un'impressione di splendore e di audacia che ad adempiere qualche nobile proposito. Amavano la bella apparenza di una cosa, la bella risonanza delle parole. La tragedia stessa non era per loro che una questione di gesti grandiosi, non già un fatto su cui meditare. Essi non volevano farsi cattivo sangue, e non si davano pena per i loro peccati, i loro e quelli degli altri, che quando entravano in ballo le persecuzioni delle Furie. // Non erano tanto sciocchi da lasciarsi opprimere dal peso dell'anima» (ivi, p. 11).

⁵⁷¹ Ivi, pp. 13-14.

⁵⁷² L. Sciascia, *Cruciverba* cit., p. 155.

⁵⁷³ L. Sciascia, *Nero su nero* cit., p. 704: «Quasi nessuno ci ha fatto caso. Di un Verga rosso ci parlò parecchi anni fa un vecchio catanese che lo conobbe; e ne parla D.H. Lawrence – “con grandi baffi rossi” – in quel saggio che doveva fare da introduzione alla versione in inglese del *Mastro don Gesualdo*. A parte il dettaglio dei baffi: la cosa più bella che sia mai stata scritta su Verga».

⁵⁷⁴ L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano* cit., p. 63.

Facendo a questo punto un repentino salto indietro e tradendo, per un momento, la scansione temporale dell'impostazione iniziale, desidero menzionare due raccolte saggistiche: *Pirandello e il pirandellismo*⁵⁷⁵ del 1953 e *Pirandello e la Sicilia*⁵⁷⁶ del 1961, che comprovano come l'osservazione di Lawrence sul carattere dei siciliani sia stata già oggetto di attenzione da parte di Sciascia che nel secondo volume definisce l'*essay* su *Mastro-don Gesualdo* «la cosa più bella ed intensa che sia stata finora scritta su Verga»⁵⁷⁷. La sintassi dell'eziologia e della capacità di sopportare e reagire al male diventano motivo d'approfondimento in *Pirandello e il pirandellismo*. I personaggi verghiani sono, di frequente, contemplati attraverso il soggettivo grandangolo di Lawrence e paragonati da Sciascia a quelli del drammaturgo girgentano⁵⁷⁸. In *Pirandello e la Sicilia*, Sciascia, nello stesso tempo, discute e condivide il pensiero di Lawrence, cercando appoggi in Giacomo Debenedetti:

Grande romantico di antiromantiche illusioni, il Lawrence ammirava i siciliani perché «non erano così sciocchi da abbandonarsi al sentimento della propria anima»: tutto il contrario di quei russi che, dice, non fanno che versare tè nella tazza e anima nei discorsi. «Al sole si è oggettivi, nella nebbia e sotto la neve si è soggettivi» afferma: ma in verità si è soggettivi anche sotto il sole, e forse quel che lui definisce come grettezza non è che una particolare e sgradevole manifestazione della soggettività. Stando insieme, i siciliani diventano gretti: gretti di quel particolare individualismo, di quell'assoluto amor proprio che Giacomo Debenedetti finemente rileva, nel mondo pirandelliano, come «diuturno servaggio in un mondo senza musica»⁵⁷⁹.

Nel tentativo di ricostruire la parabola della *poiesis* verghiana, Sciascia si avvale *more solito* delle valutazioni di Debenedetti e Lawrence – veri dioscuri della critica che riconoscono in *Mastro don Gesualdo* l'apogeo del suo genio:

Dice Debenedetti: «Niente è più inconciliabile col genio che la mediocrità; peggio poi se questa mediocrità sia addirittura aurea. E il Verga ci propone proprio lo spettacolo dell'inconciliabile: quando sale diligentemente, lungo i primi romanzi, all'aurea mediocrità di *Eva* e di *Tigre reale*, per poi rompere nell'imprevisto geniale di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*; donde, attraverso il *Gesualdo*, geniale sforzo d'uomo che riesce ad ancorarsi sulla frana, ridiscende alla mediocrità di nuovo aurea di tutta la novellistica successiva, con cui tenta di rinviare il momento inevitabile del silenzio». // Per parte mia, e per parte di D. H. Lawrence che sul *Mastro don Gesualdo* ha scritto pagine di appassionata acutezza, questo romanzo sta al vertice

⁵⁷⁵ L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo. Con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1953, p. 71.

⁵⁷⁶ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia* cit., pp. 19-20.

⁵⁷⁷ Ivi, p. 19.

⁵⁷⁸ L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo* cit., p. 69: «Verga ha della tragedia il senso che ne avevano i greci antichi: vede le passioni scattare stupendamente, con veramente tragica e fatale irruenza, con un vigore imponderabile; è ancora una questione di grandi gesti, di grandi parole – e il corrusco cielo della fatalità. Pirandello scopre che quei grandi gesti, quelle grandi parole hanno un nascosto meccanismo, e lo smonta [...]. Quel sentimento della propria anima di cui i personaggi di Verga 'oggettivi come i greci antichi, non sono tanto sciocchi da lasciarsi opprimere (Lawrence), diventa per i personaggi di Pirandello un gioco continuo fisso allucinato».

⁵⁷⁹ Ivi, p. 20.

dell'opera di Verga; e accanto, e magari un tanto più su di *Vita dei campi*, metto le *Novelle rusticane*; e dunque dal vertice del *Gesualdo* si può parlare addirittura di caduta invece che di discesa, di un salto dal genio alla mediocrità brusco quanto quello dalla mediocrità al genio⁵⁸⁰.

Il Verga di Debenedetti e quello di Lawrence calzano perfettamente nel metodo metasaggistico prediletto, di cui si serve a piene mani Sciascia che, in *Pirandello e la Sicilia*, realizza una vera e propria anamnesi della malattia:

Solo incidentalmente la roba è reddito e strumento: effettivamente non è cosa da *usare*, ma cosa da *lasciare*. È legata in eguale misura al sentimento della famiglia, all'apprensione per il futuro della famiglia, e al sentimento della morte. Col crescere della ricchezza cresce ciò che della vita lasceremo, cresce la nostra morte. Il ritmo dell'accumulazione è un ritmo di morte. Così è in Mastro-don Gesualdo, il quale, dice Lawrence, «non altro ottiene dalla ricchezza che un grande tumore di sofferenza, un amaro tumore che lo uccide», personaggio che fa il suo gruzzolo e sotto il gruzzolo soccombe. Il gruzzolo sarebbe un po' come l'oggettivazione della morte⁵⁸¹.

Dopo *Mastro-don Gesualdo*, Verga progetta altri romanzi (*La duchessa di Leyra*, *L'Onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*) del ciclo dei «vinti»⁵⁸² mai realizzati per un esplicito e dichiarato rifiuto di descrivere i rappresentanti «del gran mondo», come ben osserva Sciascia:

Insomma: quando nelle ultime pagine del *Mastro-don Gesualdo* il portone del palazzo dei Leyra vien chiuso in segno di lutto, Verga esce per sempre da quel mondo. Morto Gesualdo, che in quel palazzo era andato a finire i suoi giorni, estraneo e dolente, Verga si allontana definitivamente dalla gente del gran mondo: lasciandovi, come personaggio in cerca d'autore, la figlia di Gesualdo e di una Trao, divenuta duchessa di Leyra⁵⁸³.

Il gruzzolo o tumore come oggettivazione della morte è il precipitato dei beni accumulati, che opprimono e uccidono il loro artefice, assumendo una cifra generalizzante, non riferibile ovviamente a un solo personaggio: «Gesualdo Motta muore sotto il peso di quel che aveva costruito, così come sono destinati a soccombere la duchessa di Leyra e l'onorevole Scipione»⁵⁸⁴. Claude Ambroise soppesa gli attanti di Sciascia, trovandoli «diversi dai vinti verghiani, ma vinti»⁵⁸⁵ e, nello stesso tempo, prende atto della scelta di campo dello scrittore che privilegia la *Weltanschauung* di De Roberto⁵⁸⁶.

⁵⁸⁰ L. Sciascia, *Verga e la memoria*, in *Cruciverba* cit., p. 155.

⁵⁸¹ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia* cit., pp. 23-24.

⁵⁸² *La duchessa di Leyra* è rimasto soltanto abbozzato, mentre *L'Onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso* non furono nemmeno iniziati.

⁵⁸³ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia* cit., p. 155.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 157.

⁵⁸⁵ C. Ambroise, *L'amico del vinto. Sciascia e Verga*, in *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 2000, p. 30.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 23.

Sciascia contro Croce

In compagnia dei predestinati a essere schiacciati sotto il fardello della finitudine che gradualmente lievita dentro, troviamo le maschere dei *Viceré* di Federico De Roberto, non di rado oggetto del vaglio critico di Sciascia⁵⁸⁷. Su «Libera Stampa» del 22 marzo 1960, il nostro scrittore pubblica *Ritorno di Federico De Roberto*, un contributo che fa da ponte tra il percorso su Verga e quello su De Roberto. Sciascia mette a confronto la volizione verghiana di realizzare un cielo dei «vinti» e la diametralmente opposta derobertiana con il suo cielo di «vincitori». Inoltre, riflette sulla «commedia storica» di De Roberto che si muove su un piano diverso rispetto alla «tragedia esistenziale» di Verga⁵⁸⁸. Già su queste pagine, De Roberto è riconosciuto come «scrittore tra i più immeritabilmente dimenticati»⁵⁸⁹ e dopo aver obiettivamente preso atto che «in tutte le sue opere c'è qualcosa di mancato», Sciascia si prodiga a riaccreditarlo, collocando *I Viceré*, *L'imperio* e *L'illusione* nell'empireo dei migliori romanzi italiani⁵⁹⁰.

I Viceré deve molta della sua fortuna all'intervento più tardo di Sciascia, *Perché Croce aveva torto*, uscito su «la Repubblica» del 14-15 agosto 1977. Prendendo le mosse da impressioni giovanili sul primo approccio a De Roberto, sulla pagina dedicata al cinquantesimo anniversario della scomparsa dello scrittore, precisa: «Tra il '36 e il '38, nella scuola che io frequentavo insegnavano due giovani professori che si erano laureati con una tesi su De Roberto. Uno dei due era Vitaliano Brancati»⁵⁹¹. A Brancati spetta il merito di aver fatto infatuare l'adolescente Leonardo di De Roberto:

Non più letto e quasi dimenticato, Federico De Roberto era dunque noto ad una ventina di ragazzi, e da tre o quattro amato. Trovare i suoi libri non era facile: qualcuno in biblioteca, qualche altro in prestito dagli stessi professori; ma siamo arrivati, credo, a leggere tutti i romanzi e i racconti⁵⁹².

Metabolizzati tutti i romanzi e i racconti, Sciascia assegna una valutazione alta ai *Processi verbali*, alla *Sorte* e a *Cocotte*. Esprime invece un giudizio severo sui saggi di De Roberto: «al primo assaggio, noiosi», puntualizzando però che quest'impressione rimonta ai suoi anni verdi. Il posto centrale dell'articolo spetta ai *Viceré* che Sciascia tenta di sottrarre al destino dell'oblio causato da una solenne stroncatura di Benedetto Croce⁵⁹³:

⁵⁸⁷ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia* cit., pp. 24-25 e L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo* cit., p. 62n.

⁵⁸⁸ L. Sciascia, *Ritorno di Federico De Roberto*, in *Troppo poco pazzi. Leonardo Sciascia nella libera e laica Svizzera* cit., p. 105

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ *Ivi*, p. 107.

⁵⁹¹ L. Sciascia, *Perché Croce aveva torto*, in «la Repubblica», 14-15 agosto 1977.

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ Benedetto Croce, *Enrico Castelnuovo – Federico De Roberto – “Memini”*, in «la Critica», 29 luglio 1939 (poi in *La letteratura della nuova Italia*, vol. VI, Roma-Bari, Laterza, 1940, p. 143).

Su *I Viceré* pesava, come ancora pesa, il giudizio di Croce e dei crociani: ed era difficile, nella scuola di allora, mandare al diavolo Croce e i crociani, la poesia e la non poesia, e leggersi *I Viceré*, come poi durante la guerra li lessi, pensando che tanto peggio per la poesia, se poesia non c'era. Mi pare di aver sempre detestato quel ridurre un testo, per i buchi della non poesia, a una specie di colabrodo: ma senza riuscire a farmene consapevolezza e ragione se non poi, fuori della scuola, e appunto sulle pagine di De Roberto, del De Roberto de *I Viceré*⁵⁹⁴.

Attribuisce il *flop* del romanzo alla recensione *tranchant* di Croce, indiscussa autorità all'epoca:

«Se ci fossero cinquanta pagine in meno!», sospiravano coloro che amavano il libro ma non volevano mancare di rispetto a Croce. E perché avrebbero dovuto esserci cinquanta pagine in meno? E quali poi?⁵⁹⁵

Alla sinossi della feroce critica di Croce fa seguito il contrattacco di Sciascia, una ferma e decisa difesa dell'opera di De Roberto, per lui «una perfetta narrazione ciclica»⁵⁹⁶:

Tecnicamente, è un romanzo «ben fatto», senza ingorghi e dispersioni. Una tecnica così sicura; un tempo, un ritmo tanto vigilato e costante, danno ai personaggi una situazione – per dirla con una espressione di Ortega – di «democrazia ottica»: a lettura finita, e anche nel ricordo più lontano, i personaggi stanno tutti sullo stesso piano, nella stessa cruda luce, equamente indimenticabili così come equamente necessari ed importanti, nell'idea che muove il libro, sono stati concepiti [...]. Dopo *I Promessi sposi* il più grande romanzo che conti la letteratura italiana. Ma chi se ne è accorto, a suo tempo? Chi se ne accorge, oggi? [...] De Roberto continua ad occupare il posto che Croce gli ha assegnato: «ingegno prosaico, curioso di psicologia e di sociologia, ma incapace di poetici abbandoni»; e *I Viceré* «un'opera pesante, che non illumina l'intelletto come non fa mai battere il cuore». La definizione di «ingegno prosaico» la si può accettare in pieno e anche con entusiasmo, nell'ordine del discorso che Coleridge fa sulla prosa («sentir fluire ininterrotto il preciso linguaggio della ragione, in una forma costantemente preordinata: la Z già implicita mentre veniva pronunciata l'A: questo deve essere parso divino...»), tanto la letteratura italiana, la società italiana, è povera di ingegni prosaici. E in quanto alla «curiosità» per la psicologia e la sociologia, alle quali senza il permesso di Croce va aggiunta la storia, non arriverà magari al risultato di far battere il cuore, ma altro che se illumina l'intelletto! L'illumina a tal punto che anche dei mali presenti possiamo in quelle pagine trovare rappresentazione e ragione⁵⁹⁷.

I Viceré, a detta di Sciascia, si regge su una struttura narrativa senza protagonisti con un'unica eccezione: donna Teresa Uzeda di Francalanza, anche lei però, «presente per assenza», ovvero solo con l'esplicitato – *ab initio* – testamento che «con-

⁵⁹⁴ L. Sciascia, *Perché Croce aveva torto*, cit.

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

⁵⁹⁶ L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo* cit., p. 62n.

⁵⁹⁷ L. Sciascia, *Perché Croce aveva torto* cit.

tiene *in nuce* il romanzo, la storia» e determina, in una reazione a catena, la sorte di tutti:

Il libro – 669 pagine nell’edizione originale: Milano, Galli, 1894 – si svolge tra due documenti: un testamento e un comizio. Due documenti sapientemente ricostruiti: della sapienza, intendo, e del romanziere e dello storico. Il primo contiene il tema della feudalità storica e della feudalità familiare; il secondo quello in cui le due feodalità si nascondono, si interrano, trovano un corso segreto: la mistificazione risorgimentale, il trasformismo e il conformismo, la demagogia, le false e alienanti mètte patriottiche e coloniali, il mutar tutto affinché nulla muti, che il sistema democratico – nuova forma di antica egemonia offre alla classe feudale⁵⁹⁸.

La prova narrativa di De Roberto «si svolge tra due documenti», esattamente come il *Consiglio d’Egitto* di Sciascia⁵⁹⁹.

Non sfugge al Nostro una piega amara, una «delusione, se non addirittura una disperazione storica» che si avverte nella stesura dei *Viceré*, né la sua ironia che ne costituisce «il filo conduttore»; un romanzo pensato contro l’«inattuazione», l’«inattuabilità» e l’«omertà» che «nel fascismo finirà col trovare il suo alveo congeniale»⁶⁰⁰. Una riflessione che addivene alla sua logica conclusione col paragone della delusione e dell’ironia, a distanza di mezzo secolo, in De Roberto e in Brancati: la prima è «sostanzialmente identica» e la seconda «della stessa natura, ma da Brancati più goduta e coltivata, più sfaccettata, più deformante»⁶⁰¹. Nella stessa pagina culturale della «Repubblica» si può leggere il contributo di Brancati su De Roberto, *Quella sua testa calva sotto una lampada blu* (ristampa postuma del luglio 1939), testimonianza dell’approccio tormentato alla scrittura derobertiana⁶⁰². Con la presentazione del testo brancatiano, Sciascia si avvia a chiudere il suo intervento attingendo di nuovo al metasaggismo, a lui consustanziale:

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

⁵⁹⁹ Rosario Castelli, *Sciascia-De Roberto: le scatole cinesi della Storia e della Letteratura*, in *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani* cit., p. 65: «Due documenti, come quelli che aprono e chiudono il *Consiglio d’Egitto*: il codice artefatto dall’abate Vella e la lettera consegnata nelle mani di Monsignor Airoldi con cui il fra cappellano sancisce e suggella la definitiva sconfitta della scommessa caracciolina»

⁶⁰⁰ L. Sciascia, *Perché Croce aveva torto* cit.

⁶⁰¹ *Ibidem*.

⁶⁰² Vitaliano Brancati, *Quella sua testa calva sotto una lampada blu*, in «la Repubblica», 14-15 agosto 1977: «Il Verga era più amato; non tanto, io credo, per il suo genio ma perché in lui sembrava dimostrata la nuova regola che, in arte, basti affidarsi all’istinto. In verità, il Verga non era affatto uno scrittore di puro istinto, e aveva forse più dubbi, esitazioni, e rimorsi che non lo stesso De Roberto; ma in Verga era più facile non vedere questa pesante armatura di onestà. In De Roberto, invece, le fatiche, gli scrupoli, le esitazioni si leggevano con troppa chiarezza. Al di sopra delle magnolie del giardino pubblico, quella testa di signore calvo, chinata sopra un libro e illuminata da una lampada blu, nelle sere di estate, in cui era così gradevole andare per i viali, sembrava l’ultimo avanzo di letterato ottocentesco il cui esempio fosse insieme solenne e fastidioso, intimidatorio e sbagliato [...]. E la sera in cui il *Giornale dell’Isola* mi mandò da lui a riprendere un fascio di bozze, ch’egli non si decidesse mai a restituire, quando ebbi fra le mani i fogli e, guardandoli, nella scala, li vidi coperti di parole a penna, li avrei portati di corsa ai miei amici come un mostriciattolo vivo, se egli non mi avesse richiamato dalla porta perché voleva ancora correggere le sue correzioni».

Nel 1939, Brancati così concludeva quel suo «ricordo di De Roberto» che è riprodotto in questa pagina: «Sulla diversità di tono fra le pagine dei *Viceré* o dei *Processi verbali*, e le nostre pagine, tutti sono in grado di giudicare. Lo possiamo anche noi». Ma appena dieci anni dopo avrebbe potuto aggiungere: «Così come tutti sono in grado di giudicare la somiglianza delle sue delusioni alle nostre. E lo possiamo soprattutto noi»⁶⁰³.

Un impasto diegetico, nutrito di curiosità letterarie, psicologiche, sociologiche, storiche e anche mediche, posto che *I Viceré* verte sulla morte per cancro di Ferdinando e soprattutto del principe Giacomo. «Il sangue povero e corrotto della vecchia razza»⁶⁰⁴ è causa e ragione del morbo, imbattibile nell'Ottocento, nonostante i ripetuti interventi chirurgici, con l'ausilio del solo cloroformio come anestetico generale. La deriva oncologica, correlativo di decadenza e sparizione della dinastia Uzeda di Francalanza, riemerge nei pensieri di Consalvo, ultimo erede. In *Pirandello e la Sicilia*, Consalvo Uzeda viene tirato in ballo come un azzecato prototipo del *cacichismo* siciliano⁶⁰⁵. I privilegi, frutto di albero genealogico, ma anche la risultante di furbizia e mancanza di scrupoli, sono anteposti da Consalvo alla salute e, al netto di tutte le considerazioni, all'esistenza stessa:

Suo padre avrebbe dato tutte le proprie ricchezze per vivere un anno, un mese, un giorno di più. Che avrebbe dato egli stesso, perché nelle proprie vene scorresse il sangue vivido e sano di un popolano?... «Niente!...» Il sangue povero e corrotto della vecchia razza lo faceva quel che era: Consalvo Uzeda, principino di Mirabella, oggi, domani principe di Francalanza. A quello storico nome, a quei titoli sonori egli sentiva di dovere il posto guadagnato nel mondo, la facilità con cui le vie maestre gli s'aprivano innanzi. «Tutto si paga!...» pensava; ma piuttosto che dare qualcosa per vivere la vita lunga e forte d'un oscuro plebeo, egli avrebbe dato tutto per un solo giorno di gloria suprema, a costo d'ogni male...⁶⁰⁶

Morire con Pirandello

Una storia semplice, prova finale della narrativa di Sciascia, è segnato dalle stigmate del male che l'autore viveva, al tempo, in modo acuto. Uscito in libreria il giorno della sua scomparsa, è imperniato su tematiche portanti come malattia, omicidi, sostanze stupefacenti – classici registri sciasciani. Come una sottile filigrana, il segno autobiografico si imprime su altre vite e storie, ergo anche su queste pagine dove è presente un malato (il professor Carmelo Franzò), con il quale si identifica Sciascia⁶⁰⁷. Il delinquente viene smascherato con l'ausilio dell'autore preferito del professore che è, *ça va sans dire*, Pirandello:

⁶⁰³ L. Sciascia, *Perché Croce aveva torto* cit.

⁶⁰⁴ Federico De Roberto, *I Viceré* [1894]. Scritti introduttivi di Luigi Baldacci e Leonardo Sciascia, Torino, Einaudi, 1990, p. 636.

⁶⁰⁵ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia* cit., p. 22.

⁶⁰⁶ F. De Roberto, *I Viceré* cit., p. 636.

⁶⁰⁷ G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., pp. 164-166: «In *Una storia semplice*, come già nel *Cavaliere e la morte*, Sciascia si è rifranto in tre personaggi, il professore (la coscienza critica), il brigadiere Lagandara (il detective), il console Roccella (la vittima). Ad ognuno ha prestato qualcosa, rispettivamente

«L'interruttore... Aveva detto di non essere mai stato in quella casa: l'ha sentito anche lei... Io avevo consumato un'intera scatola di fiammiferi, cercando quell'interruttore; gli altri erano poi venuti a cercarlo con lampadine tascabili... E lui invece l'ha trovato subito, a colpo sicuro». // «Incredibile errore, da parte sua» disse il professore. // «Ma come ha potuto farlo, che cosa gli è accaduto in quel momento?». // «Forse un fenomeno di improvviso sdoppiamento: in quel momento è diventato il poliziotto che dava la caccia a se stesso». Ed enigmaticamente, come parlando tra sé, aggiunse: «Pirandello»⁶⁰⁸.

La presenza del Nobel agrigentino è «perfettamente calcolata»⁶⁰⁹ nella struttura dell'ultima *detective story* ed è anche una costante nel pensiero critico sciasciano⁶¹⁰ a cominciare dall'esordio saggistico *Pirandello e il pirandellismo con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*⁶¹¹. Non per caso la corrispondenza con Pirandello riapparirà trentasei anni dopo in *Una storia semplice*. Nell'ultimo anno di vita, Sciascia, in un riapprodo letterario, riprende l'amato conterraneo in *Alfabeto pirandelliano*, lavoro di revisione e ampliamento di un manualetto uscito tre anni prima dal titolo *Pirandello dall'A alla Z*⁶¹². Pirandello, quindi, apre e chiude il cerchio della saggistica di Sciascia, ma anche del suo *itinerarium mentis* nel senso più intellettuale e letterale. Significativo, a tal riguardo, è *Il gioco dei padri Pirandello e Sciascia*⁶¹³, dato alle stampe dalla figlia dello scrittore. Innumerevoli gli incroci tra i due, ma uno in particolare, la scelta della tematica del cancro, trascurato e sottovalutato da critici e lettori. La malattia, in Sciascia, fa da contrappunto all'epitelioma nella breve prosa pirandelliana, successivamente trasformata nell'atto unico. A proposito della migrazione da un genere all'altro, Sciascia puntualizza: «Ma il mondo del teatro di Pirandello era già, in fatto e in potenza, nelle sue novelle e nei suoi romanzi; e non ricevette che una trattazione tecnicamente diversa, e del resto magistrale»⁶¹⁴.

te l'amara saggezza *in limine mortis*, l'ostinata pazienza e il buon senso, la passione per i vecchi documenti, le vecchie lettere [...]. Sarà però l'uomo della Volvo [...] il quarto *alter ego* di Sciascia, a lanciare al lettore il messaggio più allarmante quando alla fine del racconto viene meno al dovere civico della testimonianza; a conferma del fatto che il gesto di Lagandara non serve, perché questo sistema mafioso di Potere ha prodotto i guasti maggiori proprio nelle coscienze degli onesti, di chi si presenta spontaneamente a testimoniare e invece viene inquisito da un commissario omicida».

⁶⁰⁸ L. Sciascia, *Una storia semplice* [1989], Milano, Adelphi, 1991, p. 55.

⁶⁰⁹ Fernando Gioviale, *Marta e Nietta: Pirandello ovvero l'eterno ritorno*, in *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani* cit., p. 83.

⁶¹⁰ *Pirandello e il pirandellismo*, *Pirandello e la Sicilia*, *Alfabeto pirandelliano*, le mirabili *Note pirandelliane* all'interno di *Corda pazza*, *La biblioteca di Mattia Pascal* in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*. Come nota Giuseppe Traina in *La soluzione del cruciverba* cit., p. 142-144, nel *Cavaliere e la morte*, Sciascia battezza un'attante signora De Matis, ascendente diretta di Mattia Pascal e significativo *alter alter ego* dell'autore.

⁶¹¹ Anche in *Pirandello e il pirandellismo*, come si è visto a proposito dei *Viceré*, Sciascia «mirava, infatti, da un lato, a smontare le 'illazioni' crociane sulla solidità dell'arte di Pirandello e, dall'altro, a dimostrare, sulla scorta di Cajumi, come il pirandellismo, inaugurato da Tilgher (cui lo stesso Pirandello, per alcun tempo, soggiacque), contribuì all'incomprensione dimostrata dalla critica, "per circa un quarto di secolo", dell'arte sublime del 'genio'» – Giuseppe Rando, *Verga Pirandello e altri siciliani*, Milano, FrancoAngeli, 2014, p. 267.

⁶¹² L. Sciascia, *Pirandello dall'A alla Z* cit.

⁶¹³ Anna Maria Sciascia, *Il gioco dei padri. Pirandello e Sciascia*, Roma, Avagliano, 2009.

⁶¹⁴ L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo* cit., p. 6.

In *Una storia semplice*, è invece la dialisi a fraporsi al desiderio del professor Franzò di accompagnare Giorgio Roccella al suo villino abbandonato da anni. Un impedimento che, per combinazione, provoca lo scemare della possibilità di prevenire ed evitare l'omicidio dell'amico. E, come a voler entrare nel dettaglio del proprio io biologico, Sciascia scrive: «Gli chiese di accompagnarlo, nel pomeriggio, al villino; ma il professore aveva, proprio quel pomeriggio, da fare la periodica e inalienabile dialisi, pena per giorni l'intossicata immobilità»⁶¹⁵. Del tutto consonanti le dense testimonianze sulla malattia di Sciascia riportate nel *Maestro di Regalpetra*:

Era il marzo del 1989, il mese in cui la malattia dello scrittore si era manifestata in tutta la sua irrimediabile gravità. In aprile Sciascia sarebbe partito per Milano, eccezionalmente avrebbe viaggiato su un aereo. Poi le tante analisi, lui sempre più stremato, e la chemioterapia e la dialisi, i reni ormai distrutti⁶¹⁶.

E ancora

All'inizio di settembre, in una mattina di domenica, Leonardo e Maria Sciascia lasciano Milano per fare ritorno a casa [...]. All'aeroporto, lo scrittore che stenta a reggersi in piedi, viene accompagnato su una sedia a rotelle. All'avambraccio destro ha una vistosa tumefazione che i medici chiamano «fistola artero-venosa», vale a dire un accesso preconstituito all'arteria, attraverso il quale gli si può praticare la dialisi [...]. // A Palermo non uscirà più di casa, tranne che per la dialisi, tre volte la settimana. Ma quando anche questo per lui diventerà insopportabile, un apparecchio per depurargli il sangue verrà installato nella sua camera da letto⁶¹⁷.

Il diplomatico in pensione Roccella torna, in *Una storia semplice*, da Edimburgo in Italia dopo circa quindici anni di assenza per recuperare, da una cassapanca del solaio, i pacchi di lettere di Garibaldi e di Pirandello. E sono proprio queste ultime missive indirizzate al nonno di Roccella, che il professore, in dialisi, vuole visionare dopo la tragica fine dell'amico:

Il povero Roccella lo [il dipinto arrotolato] aveva perciò visto prima ancora di aprire la cassapanca e cercare le lettere: che stavano lì, impacchettate: quelle di Garibaldi, quelle di Pirandello. Il professore, in anni lontani, le aveva anche viste. Sfogliò quelle di Pirandello, si soffermò su qualche frase. A diciotto anni, Pirandello pensava quel che avrebbe scritto fin oltre i sessanta. // Nel viaggio di ritorno il professore disse al brigadiere: «Queste lettere di Pirandello mi piacerebbe leggermele bene». // «Non credo sarà difficile ottenere che gliele affidino»⁶¹⁸.

La passione debordante per Pirandello e la decisione di dedicare al suo approfondimento anche gli ultimi giorni che gli restano da vivere concretizzano un ennesimo *trait d'union* che rende ancor più simbiotici Sciascia e Franzò. L'esplicito mo-

⁶¹⁵ L. Sciascia, *Una storia semplice* cit., p. 30.

⁶¹⁶ M. Collura, *Il maestro di Regalpetra* cit., p. 25.

⁶¹⁷ Ivi, pp. 368-369.

⁶¹⁸ L. Sciascia, *Una storia semplice* cit., p. 54.

to eutanasiaco messo in bocca al docente cartaceo tradisce una *intentio* spirituale dell'*animus* sciasciano:

Fecero il breve viaggio loro due soli, con grande contentezza da parte del brigadiere cui il parlare con persone che avevano fama di intelligenza e cultura dava una specie di ebrezza. Ma il professore parlò dei propri mali, lasciando memorabile al brigadiere (ma non condivisibile nell'energia dei suoi trent'anni) la frase che ad un certo punto della vita non è la speranza l'ultima a morire, ma il morire è l'ultima speranza⁶¹⁹.

Nella chiusa del *récit*, come nota Zago, viene ripreso l'amaro aforisma di ascendenza lampedusiana⁶²⁰.

Satana e il diavolo

Il raffronto tra Sciascia e Bernanos si sviluppa su due imprescindibili versanti: l'impegno politico (che interessa meno in questa sede) e la malattia. Per quanto riguarda il primo rinveniamo sulle mensole di Sciascia i volumi (i soli ordinati nella sua libreria⁶²¹) dedicati alla resistenza del popolo spagnolo, tra cui *I grandi cimiteri sotto la luna* di Bernanos, oggetto di una recensione pubblicata nell'81 sul «Giornale di Sicilia» e ristampato nel 2000 su *Ore di Spagna*. Sulle pagine di *Nero su nero*, Sciascia avverte la prossimità di Bernanos⁶²². Antonio Di Grado così inquadra la sua presenza negli scritti sciasciani:

Quello di Bernanos non è tra i nomi più ricorrenti, nelle opere di Sciascia, fra quelli degli autori da lui amati: certo non quanto i nomi di Montaigne o Diderot, di Stendhal o Manzoni, di Pirandello o Unamuno o dello stesso Gide. Una presenza più impalpabile e intimamente pervasiva, la sua⁶²³.

⁶¹⁹ Ivi, p. 51.

⁶²⁰ N. Zago, *L'ombra del moderno* cit., pp. 139: «[...] una frase che evoca irresistibilmente quella di don Fabrizio Salina, 'Finché c'è morte c'è speranza', che sintetizza la fondamentale angolazione nichilista del *Gattopardo*, il *cupio dissolvi* che ne è il martellante basso continuo».

⁶²¹ L. Sciascia, *Ore di Spagna*. Introduzione di Natale Tedesco, Milano, Bompiani, 2000, pp. 28-29: «Ho scritto più di venticinque anni fa, in quello che io considero il mio primo libro: 'Avevo la Spagna nel cuore'. L'ho ancora. Ecco, allineati in uno scaffale, insieme a quelli di cose stendhaliane e di cose siciliane, i soli ordinati nella mia libreria, tutti i libri che riguardano quell'avvenimento; e non sono pochi. C'è, particolarmente caro, quello di George Orwell: *Omaggio alla Catalogna*. Poi *I grandi cimiteri sotto la luna* di Bernanos, *La speranza* di André Malraux, *L'esperienza della guerra di Spagna* di Matthews, *Il diario* di Koltsov, le memorie dell'ambasciatore americano Pietro Nenni, di Constancia de la Mora, di Camillo Berneri, di Lister, del Campesino; ci sono tutti i libri di poesie di quella splendida pleiade che è stata la generazione del '27, quella di Lorca, di Salinas, di Guillén, di Cernuda; ci sono tutte le storie di quella guerra, gli opuscoli allora pubblicati e che sono riuscito a trovare, i manifestini, le cartoline di propaganda».

⁶²² L. Sciascia, *Nero su nero* cit., p. 804: «Uno scrittore cattolico che io (laico, illuminista, voltairiano): e tutto quello che di me si dice e che non nego) sento in questo momento più di ogni altro vicino, quel Georges Bernanos che contro il franchismo dalla cui parte avrebbe dovuto stare, e dalla cui parte i suoi figli combattevano, ha scritto, rovente atto d'accusa, *I grandi cimiteri sotto la luna*».

⁶²³ Antonio Di Grado, *Un cruciverba italo-franco-belga* cit., pp. 37-38.

L'attestazione del morbo tumorale, riscontrabile in numerosi romanzi di Bernanos, fa da *pendant* agli ultimi lavori di Sciascia. Già a partire da *Sous le soleil de Satan* si assiste all'evocazione del cancro sia come metaforizzazione del peccato⁶²⁴ che come scotto da pagare per una vita travagliata⁶²⁵. Il *péché*⁶²⁶ e l'*ennui*⁶²⁷, paragonati al tumore, appaiono in *Journal d'un curé de campagne*. La variegata produzione di Bernanos consta di un unico giallo (genere prediletto da Sciascia), *Un crime*. Effettivamente, in *Breve storia del romanzo poliziesco* Sciascia classifica – uno dei pochi a farlo – Bernanos come giallista⁶²⁸. Di Grado⁶²⁹ nota che il gruppo sostantivale reiterato «piccolo giudice» in *Porte aperte*⁶³⁰ è un diretto ascendente sintagmatico di *Un delitto*⁶³¹. E lo stesso Sciascia, ancor più incurvato e rimpicciolito nell'ultimo periodo segnato dal male, sembra proprio la controfigura del «piccolo giudice»⁶³². Inoltre, già in questo *noir*, Bernanos, *medium* un magistrato, solleva il problema di un'indagine lineare resa appositamente complicata da una pista falsa (il caso del *Cavaliere e la morte* per Sciascia) e un'altra estremamente ingarbugliata dichiarata *prima facie* agevole (il titolo *Una storia semplice* è eloquente)⁶³³. Sempre in *Un delitto*, seppur in un episodio laterale, si materializza un tumore maligno, nel senso letterale di malattia vera e propria: «Il padrone, il signor Pouce, che non lasciava più

⁶²⁴ Georges Bernanos, *Sotto il sole di Satana* [1926]. Traduzione di Gabriella Mezzanotte. Prefazione di Elio Guerriero. Torino, San Paolo, 2010, p. 199: «Da ogni parte, il peccato squarciava il suo involucro, mostrava il mistero della sua generazione: decine di uomini e donne avvinti nelle fibre di un medesimo cancro».

⁶²⁵ Ivi, p. 265: «L'avaro roso dal suo cancro, il lussurioso ridotto a un cadavere, l'ambizioso riempito da un unico sogno, l'invidioso sempre all'erta».

⁶²⁶ G. Bernanos, *Diario di un parroco di campagna* [1936]. Traduzione di Paola Messori, Milano, Mondadori, 2013, p. 91: «Fatti a questo modo, che cosa possono dire del peccato? Che cosa ne sanno? Il cancro che li devasta è simile a numerosi tumori – indolore».

⁶²⁷ «La mia parrocchia è divorata dalla noia, è proprio 'noia' la parola giusta. Come tante altre parrocchie! [...] Un giorno forse ne subiremo il contagio, scopriremo dentro di noi questo cancro» (ivi, p. 3).

⁶²⁸ L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in *Opere* [1971-1983] cit., p. 1196.

⁶²⁹ A. Di Grado, *Un cruciverba italo-franco-belga* cit., p. 42.

⁶³⁰ L. Sciascia, *Porte aperte* cit., pp. 92-93: «E ancora mi è avvenuto di chiamarlo il piccolo giudice non perché fosse notevolmente piccolo di statura, ma per una impressione che di lui mi è rimasta da quando per la prima volta l'ho visto. Era insieme ad altri; e, indicandomelo tra gli altri come il più piccolo, qualcuno mi disse: 'Aveva una brillante carriera da fare, se l'è rovinata rifiutando di condannare uno a morte'; e mi raccontò sommariamente e con qualche imprecisione la storia di quel processo. Da quel momento, ogni volta che poi l'ho visto, e nelle poche volte in cui gli ho parlato, il dirlo piccolo mi è parso ne misurasse la grandezza: per le cose tanto più forti di lui che aveva serenamente affrontato».

⁶³¹ G. Bernanos, *Un delitto* [1935]. Traduzione di Enrico Piceni. Introduzione di Valerio Volpini, Milano, Mondadori, 1974, p. 113: «Il dottore non si curava di nascondere la propria simpatia per quel piccolo giudice nel quale credeva di riconoscere, secondo la sua espressione, un accento balzachiano».

⁶³² M. Collura, *Il maestro di Regalpetra* cit., p. 350: «Sembra di vedere lui, Sciascia, mentre nell'affollato Municipio di Marsala parla con il giudice Borsellino, o mentre, nella sua silenziosa casa, risponde alle domande dei giornalisti che lo descrivono 'smagrito', 'come rimpicciolito dall'acutizzarsi della malattia'. Si gioca la carriera, il 'piccolo giudice'; si gioca il suo 'posto al sole', le piacevolezze di una tranquilla fama, il 'piccolo scrittore'».

⁶³³ G. Bernanos, *Un delitto* cit., p. 90: «La mia conoscenza è piuttosto..., siamo franchi, pessimista. Questo... questo pessimismo – mi dispiace di non riuscire a trovare un'altra parola – mi ha permesso di risolvere un certo numero di problemi in apparenza complicati, in apparenza soltanto, e ne ha invece ingarbugliati degli altri talvolta in modo irreparabile».

nemmeno la sua camera, e finiva lentamente di morire per un tumore maligno, era venuto apposta nel salone per vedere il suo ospite»⁶³⁴.

In *Sotto il sole di Satana*, viene modulata la figura mistica del curato che attraverserà orizzontalmente quasi tutta la produzione bernanosiana. Come bene evidenzia Isaia Sales, nonostante l'ignoranza e/o il cinismo dei suoi preti, in Sciascia si rinviene l'esatto corrispettivo, il rovescio della medaglia laico, dei votati, impegnati, tormentati ed esaltati curati di Bernanos. Fatta eccezione per il vescovo di Patti (*Dalle parti degli infedeli* di Sciascia), ben diverso è lo spirito e lo spessore cultural-solidaristico dei religiosi francesi rispetto ai confratelli siculi⁶³⁵:

Il paragone va fatto, innanzitutto, con Georges Bernanos, autore assai caro a Sciascia. Certo, non c'è nessun tormentatissimo curato di Ambricourt nelle parrocchie siciliane, nessun parroco in polemica con i superiori in difesa di un intransigente e umanissimo credo; né il confronto tra i due va fatto in rapporto ai temi che trattano: per fortuna nelle campagne di Francia non si incontrano mafiosi. Sciascia trasferisce ciò che Bernanos attribuisce ai suoi protagonisti preti negli uomini che rappresentano la legge (commissari, carabinieri, magistrati): sono loro le figure inquiete, tormentate dalle domande sull'utilità di quello che fanno, e al tempo stesso pronti a fare ciò che si deve fare. Sono il Vice del *Cavaliere e la morte*, il brigadiere di *Una storia semplice*, il giudice di *Porte aperte*, il capitano Bellodi del *Giorno della civetta*, l'ispettore Rogas nel *Contesto* e anche il professore Laurana di *A ciascuno il suo*, i tormentati «religiosi della giustizia» che in Sicilia (e in Italia) prendono il posto degli uomini di Chiesa che stanno dalla parte del male. Bernanos e Sciascia rappresentano due contesti profondamente diversi e due universi ispiratori altrettanto diversi, ma sono accomunati dalla stessa aspirazione alla coerenza e alla giustizia⁶³⁶.

Anche le cellule impazzite migrano dai prevosti francesi ai rappresentanti della legge sciasciani. Molti gli indizi che suffragano un parallelismo tra gli attanti di Sciascia e Bernanos. *In primis* il coraggio di opporsi all'opinione pubblica e, a seguire, la consapevolezza del medesimo male coevo alla donchisciottesca lotta avverso le menzogne e ingiustizie terrene:

Cancro... Cancro allo stomaco... La parola soprattutto mi ha colpito. Ne aspettavo un'altra. Mi aspettavo "tubercolosi". Ho dovuto fare un grande sforzo di concentra-

⁶³⁴ Ivi, p. 227.

⁶³⁵ Isaia Sales, *I preti e i mafiosi. Storia dei rapporti tra mafie e chiesa cattolica*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2010, pp. 277-278: «Diversamente dai personaggi di Bernanos, preti di campagna impegnati fino alla morte nella lotta contro il male presente nella loro comunità, due tipi di prete prevalgono nelle opere di Sciascia: 'In primo luogo, il prete siciliano ignorante e anche peggio, voglio dire gaudente e privo di scrupoli... L'altro tipo di prete, simboleggiato dal don Gaetano di *Todo modo*, è un prete colto, letterato... È da loro e tramite loro che traggono origine molti dei mali che affliggono l'Italia. I preti mi interessano anche come personaggi: gli ignoranti perché ignoranti, materializzazione dell'intolleranza allo stato grezzo; e i colti per il cinismo raffinato da secoli d'esperienza, per la tremenda saggezza che in loro si è accumulata'. Nessuno scrittore ci ha fatto sentire più di Sciascia l'ignoranza e la grettezza dei preti, o il loro raffinato cinismo, il loro essere quasi sempre indifferenti ai valori civici. Nessun scrittore cattolico in Italia ha posto così tanti ecclesiastici al centro della propria ispirazione». Sales, a sua volta, cita L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979.

⁶³⁶ Ivi, p. 289.

zione per persuadermi che sarei morto di un male che in effetti è rarissimo in persone della mia età. Penso di aver semplicemente aggrottato le sopracciglia come all'enunciato di un problema difficile. Ero così assorto che non credo di essere impallidito. Lo sguardo del dottore non si distoglieva dal mio, vi leggevo la fiducia, la simpatia, non so che altro ancora. Era lo sguardo di un amico, di un compagno [...]. Nel frattempo dica messa, confessi i fedeli, mantenga tutte le sue abitudini⁶³⁷.

«Lei sta proprio male». E premuroso, persuasivo: «Si prenda una vacanza; uno, due mesi di congedo. Ne ha diritto; glielo accordo subito, se vuole». // «La ringrazio. Ci penserò»⁶³⁸.

In entrambi, l'amore per il prossimo non sbiadisce al cospetto della fine imminente, ma, al contrario, ne risulta rinvigorito e fortificato. La coerenza nel portare avanti fideisticamente il proprio credo fino all'ultimo respiro prevale sui disagi causati dal morbo. L'equivalenza si desume dalla gestione del patimento corporeo che si tenta di relativizzare con la forza del pensiero astrattivo:

Ma impossibile prevedere alcunché, il mio stomaco è di un capriccioso da non credere. Alla minima avvisaglia il solito doloretto mi punge il fianco destro, come fosse uno scatto, uno spasmo. La bocca mi si prosciuga all'istante, non posso più inghiottire niente. // Sono fastidi, non più di questo. Li tollero abbastanza bene, non sono un delicatino: assomiglio a mia madre⁶³⁹.

Una piccola esplosione, un punto di fuoco, una brace, dapprima intermittente, poi di continuo e invadente dolore; e cresceva, cresceva al punto che il corpo sembrava non più contenerlo: e traboccava intorno su ogni cosa. Soltanto il pensare gli era nemico, con piccole, momentanee vittorie⁶⁴⁰.

Come viene ricordato in *Nero su nero*⁶⁴¹, Sciascia s'apparenta a Bernanos⁶⁴² anche per la vocazione alla solitudine e al silenzio, cercati e necessari per un'ascesi e

⁶³⁷ G. Bernanos, *Diario di un parroco di campagna* cit., pp. 219-221.

⁶³⁸ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 72.

⁶³⁹ G. Bernanos, *Diario di un parroco di campagna* cit., p. 33.

⁶⁴⁰ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 75.

⁶⁴¹ L. Sciascia, *Nero su nero* cit., p. 805: «Sembra un paradosso: che uno scrittore possa perdere la fiducia dei lettori per l'ostinazione a non tradirla. Ma è un paradosso che due scrittori tra loro diversi, che stavano da parti politiche diverse, vissero negli stessi anni: Gide di ritorno dall'Unione Sovietica, Bernanos di ritorno dal fronte franchista. Lo vissero drammaticamente, ognuno nella sua parte riducendosi alla condizione di "uomo solo". Ed è una condizione in cui oggi, in Italia, per uno scrittore, vale la pena di trovarsi. Alla lettera: la pena».

⁶⁴² G. Bernanos, *Un uomo solo*, a cura di Valerio Volpini. Traduzione di Rienzo Colla, Vicenza, La Locusta, 1962, p. 95: «Se Aragon avesse condannato Gide in nome del suo partito, non avrei niente da dire. Non gli riconosco però il diritto di condannarlo in nome di tutti, e quindi anche in nome mio. // Quasi tutto mi divide da Gide, nulla mi avvicina a lui, se non la carità di Cristo che in casi come questo si esprime in una straziante compassione. // Ma Gide è un uomo solo. // E anch'io sono un uomo solo, come Gide».

una meditazione profonda⁶⁴³. Sia il Vice che il parroco di Ambricourt periscono *d'emblée* senza riuscire nell'intento di adempiere la personale utopica missione terrena: far volgere al meglio la piccola porzione di universo affidatagli in gestione.

Un'altra con(di)vergenza di linee prospettiche, la si può desumere dal *Cavaliere e la morte* e *Sotto il sole di Satana*. Scaccia attraversato da laicità corrosiva – pur traendo ispirazione dal quadro di Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel* – espunge il diavolo dal titolo della sua *sotie*; Satana e i suoi *avatar* sono invece una presenza costante in Bernanos⁶⁴⁴. La lotta, continua e impari, del curato di Lumbres contro il diavolo in *Sous le soleil de Satan*, viene contrapposta all'osservazione neo-illuminista del Vice afferente al lavoro di Dürer:

In quanto al diavolo, stanco anche lui, era troppo orribilmente diavolo per esser credibile. Gagliardo alibi, nella vita degli uomini, tanto che si stava in quel momento tentando di fargli riprendere il vigore perduto: teologiche terapie d'urto, rianimazioni filosofiche, pratiche parapsicologiche e metapsichiche. Ma il Diavolo era talmente stanco da lasciar tutto agli uomini, che sapevano fare meglio di lui⁶⁴⁵.

Traina fa notare che il sincretismo tra il travagliato cristianesimo di Bernanos (che si concentra nello giungere al «cancello della preghiera» smentito dal laico e scettico *explicit*) e il pragmatismo scienziata, propugnato da Susan Sontag, non appaiono il Vice ammalato⁶⁴⁶:

Non voglio morire coi religiosi conforti della scienza: che non solo sono religiosi quanto quegli altri, ma strazianti in di più. Se mai sentissi il bisogno di un conforto, ricorrerei a quello più antico. Mi piacerebbe, anzi, sentirne il bisogno; ma non lo sento⁶⁴⁷.

Ho deciso di non dedicare un percorso a parte alla Sontag che, argomentando nell'ultimo periodo della sua vita di libri sul cancro, avrebbe potuto far supporre una *lectio facilior*. Mi limito a un'analogia, una, forse un po' azzardata, fonte retorica comune tra *Malattia come metafora* e l'intervista *La Sicilia come metafora* di Marcelle Padovani a Sciascia, uscita nel '79 e quindi a distanza di un solo anno. E ancora, proseguendo nella medesima serie analogica, segnalo *Die Mafia als Metapher*, un articolo di Alice Vollenweider, pubblicato su «Neue Zürcher Zeitung» il 22 novembre 1989 in occasione della scomparsa di Sciascia.

⁶⁴³ G. Bernanos, *Diario di un parroco di campagna* cit., p. 209: «Il silenzio interiore – quello che Dio benedice – non mi ha mai isolato dal resto degli uomini. Mi sembra che essi accedano a questo silenzio: li ricevo come sulla soglia della mia casa».

⁶⁴⁴ A. Di Grado, *Un cruciverba italo-franco-belga* cit., p. 41.

⁶⁴⁵ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 70.

⁶⁴⁶ G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., p. 138.

⁶⁴⁷ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 55.

Zio Pepe e «Gli zii di Sicilia»

La stima e l'ammirazione per Carlo Emilio Gadda risalta dall'epilogo del già menzionato *Breve storia del romanzo poliziesco*:

Dovremmo parlare dei grandi scrittori che, per divertimento o congenialità, hanno scritto dei «gialli». Greene, appunto. Bernanos. E Gadda. Ma è un discorso diverso. Ci basta ora finire con Gadda: che ha scritto il più assoluto «giallo» che sia mai scritto, un «giallo» senza soluzione⁶⁴⁸.

«Il più assoluto “giallo” che sia mai stato scritto» è un'asserzione *clou* che ritorna in un passaggio del *Cavaliere e la morte*. Il calco spirituale di Gadda è presente senza equivoci; non a caso l'ufficio del Vice si trova nella stessa strada del commissariato – via Santo Stefano del Cacco a Roma – dove lavora Ingravallo:

Non andartene in giro tutta nuda. Ricordò, di molti anni prima, in un piccolo teatro di Roma (in via Santo Stefano del Cacco, dove c'era anche il suo ufficio e quello del commissario Ingravallo, don Ciccio Ingravallo: poiché gli pareva, tanta era la verità delle pagine di Gadda, di averlo conosciuto in quegli uffici e non in quelle pagine), ricordò Franca Rame camminare per la scena non nuda, ma in non trasparente camicia da notte: ché allora anche la trasparenza, e figurarsi la nudità, poteva essere ragione che un qualche suo collega, cingendosi di fascia tricolore, imponesse di calare il sipario⁶⁴⁹.

«La verità delle pagine di Gadda», sorta di *plagiat par anticipation*⁶⁵⁰, si rivela fatale alla luce del delitto, vero e proprio, raccontato da Sciascia in un articolo uscito il 30 dicembre 1958 su «Libera Stampa». Partendo da un motteggio del titolo gaddiano, in *Quer pasticciaccio brutto de via Monaci*, Sciascia narra una storia realmente accaduta nei pressi di via Merulana a distanza di qualche mese dalla pubblicazione dell'ormai famoso romanzo poliziesco⁶⁵¹. Il racconto prende le mosse da un furto di gioielli in casa Menegazzi riportato sulla cronaca romana del «Messaggero», che a Sciascia capitò di adocchiare casualmente dal barbiere. Dall'«identità onomastica tra il personaggio di Gadda e la derubata della cronaca»⁶⁵², Sciascia si ritrova ad almanaccare e ad architettare euristiche congetture sull'omicidio di via Monaci commesso «ad un anno di distanza»⁶⁵³. La differenza con il libro di Gadda si attesta nell'oggettivazione delle indagini della polizia che si avviano a conclusione con «gli arresti del geometra Fenaroli, dell'elettricista Ghiani e del commerciante Inzolia»⁶⁵⁴. Sciascia porta a prova gli erratici percorsi di vita reale e letteratura – dualità consustanziali – che s'intrecciano e influenzano a vicenda:

⁶⁴⁸ L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco* cit., p. 1196.

⁶⁴⁹ Ivi, p. 77.

⁶⁵⁰ Così suona il titolo di un saggio di Pierre Bayard.

⁶⁵¹ L. Sciascia, *Quer pasticciaccio brutto de via Monaci*, in «Libera stampa», 30 dicembre 1958 (poi in *Troppo poco pazzi. Leonardo Sciascia nella libera e laica Svizzera* cit., p. 99).

⁶⁵² *Ibidem*.

⁶⁵³ *Ibidem*.

⁶⁵⁴ Ivi, p. 100.

Ora sarebbe interessante che la realtà, che del libro di Gadda ha finora mutato tanti elementi, offrisse in cambio a Gadda gli elementi del poliziesco scioglimento del *Pasticciaccio*: che Gadda cioè si decidesse, usando dei suggerimenti della cronaca, a dare la soluzione del suo straordinario «giallo». // Forse, come libro, il *Pasticciaccio* è già concluso; ma come «giallo» è propriamente interrotto⁶⁵⁵.

Dopo l'analisi del libro di Gadda a favore di quei lettori di «Libera Stampa» che non l'avessero letto, Sciascia riapproda al cosiddetto caso Fenaroli, ipotizzando cautamente l'innocenza di Ghiani, uno degli accusati. Una deduzione *ad excludendum*, perché la sua presunta colpevolezza sarebbe un segnale allarmante per tutta la società italiana, «segno “che non si può più dormire” tranquilli. E non per il timore che il nostro vicino sia un assassino; ma per la paura che l'assassino sia in noi»⁶⁵⁶.

L'insicurezza creata dalle reazioni inaspettate e imprevedibili della propria anima e del corpo è legata alla malattia che interrompe *tout d'un coup* la vita sia nel *Pasticciaccio* che nei due ultimi testi narrativi di Sciascia. In Gadda si materializza un ciondolo di opale, ereditato dal nonno, che, ipoteticamente e superstiziosamente, contagia del morbo lo zio Pepe:

«Nun lo vojo più vede, in famija, l'opale. Che me pare che ce sta portando jella a tutti quanti. No, no, basta: non lo vojo [...]. // Dicheno che porta male. E difatti er povero zio Pepe... hai visto? Un cancro. Doppio, poi! Chi se lo sarebbe immaginato! Tanto bono, povero zio Peppino!»⁶⁵⁷.

Non a caso il Vice, misurandosi con l'esperienza del male, tira fuori dalla sua biblioteca mentale proprio il *Pasticciaccio* di Gadda. Non solo il cancro, ma anche la passione per il fumo lo accomunano allo zio Pepe:

lo zio Pepe, difatti, oblatore per forza del fascio nomentano, tirava ancora tabacco dalla tartaruga nel 1925, a viale della Regina 326⁶⁵⁸.

Dalle tante sigarette fumate nella notte, il dolore di sempre aveva perso di consistenza, di pesantezza, trascolorando in uno strazio più diffuso⁶⁵⁹.

Il pretesto del fumo, indissolubile dall'immagine mitica di Sciascia, ritorna nel primo racconto degli *Zii di Sicilia*, uscito a un anno di distanza dal *Pasticciaccio*, laddove il parente, accanito fumatore e possessore della tessera del fascio⁶⁶⁰, sembra richiamare e alludere all'«indimenticabile» zio Pepe di Gadda:

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ Ivi, p. 101.

⁶⁵⁷ Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* [1957], Milano, Garzanti, 1989, p. 134.

⁶⁵⁸ Ivi, p. 117.

⁶⁵⁹ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., pp. 12-13.

⁶⁶⁰ L. Sciascia, *Gli zii di Sicilia*, in *Opere* [1956-1971], a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 2004, p. 180: «Il giorno in cui si disse che gli americani stavano arrivando, e invece erano i due tedeschi di passaggio, la notizia misteriosamente si diffuse per il paese: mio padre e mio zio si diedero a bruciare

Nessuno voleva guastarsi con me per via di quelle sigarette che procuravo a mio zio, quando mio padre si arrabbiava per quel mio agire da strozzino lo zio lo calmava temendo quel commercio morisse. Mio zio si aggirava per la casa dicendo sempre “senza fumare muoio” mi guardava con odio e poi dolcemente mi chiedeva se non avessi una milit⁶⁶¹.

Tra le numerose contiguità onomastiche, occorre aggiungere – quasi come un calco gaddiano – Peppi o don Peppino Genco Russo da *Incontro con lo «zio di Sicilia»*⁶⁶².

A partire da un'effigie

Ciò che in Gadda si presenta in modalità duale (il cancro patito dallo zio Peppe e la giustizia rappresentata da Ingravallo) si concretizza, in Friedrich Dürrenmatt, in un'unica figura. La simbiosi tumore/trama poliziesca è un solco narrativo toccato in sorte al commissario Bärlach, chiaro prototipo dei personaggi sciasciani. L'omaggio al grande scrittore e drammaturgo elvetico diventa esplicito nell'epigrafe a *Una storia semplice*, tratta da *Giustizia*. L'intreccio del «giallo», chiosa Onofri, è un presupposto delle opere di Sciascia, di conseguenza non può essere una novità all'altezza del *Cavaliere e la morte*. Per il critico, il vero e imprevedibile *coup de théâtre* è invece il cancro del Vice⁶⁶³.

Come il commissario Bärlach nel *Giudice e il suo boia*, il Vice è afflitto da un tumore. Pur prostrato da continue fitte allo stomaco, Bärlach persevera nella sua attività investigativa sul delitto del tenente di polizia Schmied, portandola, a differenza del protagonista sciasciano, a compimento. L'indagine conduce di straforo il commissario alla scoperta accessoria del carattere maligno della sua malattia e del poco tempo rimastogli da vivere. Il malvivente, che si occulta dietro lo pseudonimo di Gastmann, accede alla cartella clinica di Bärlach e appura che, nell'eventualità di un intervento chirurgico urgente, al commissario resterebbe ancora solo un anno di vita. Userà quest'informazione come una carta vincente e risolutiva in una discussione con Bärlach che brancolava nell'oscurità. Nonostante la diagnosi da ultima spiaggia, indugia a ricoverarsi e, dopo aver invitato l'assassino di Schmied come commensale, si concede persino un pasto, luculliano e dannoso, posta la sua situazione clinica. Vinta la causa e la scommessa con se stesso, anche la lotta contro il male fisico scema e perde rilevanza.

Le risposdenze tra *Il giudice e il suo boia* e *Il cavaliere e la morte* sono molteplici: il cancro di Bärlach e del Vice che entrambi rifiutano di curare; la preoccupazione esclusiva dei capi della polizia per l'apparire (la reputazione) più che per l'essere (la giustizia); l'uso della malattia come pretesto per congedarsi dal lavoro e

tessere del fascio ritratti di Mussolini opuscoli sul Mediterraneo e l'impero; i distintivi e i fregi metallici delle divise li buttarono sul tetto della casa di fronte».

⁶⁶¹ Ivi, p. 177.

⁶⁶² L. Sciascia, *Incontro con lo «zio di Sicilia»*, in Antonio Motta, *Il sereno pessimista. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Manduria Bari, Lacaita, 1991, pp. 199-201.

⁶⁶³ M. Onofri, *Storia di Sciascia* cit., p. 271.

avere tempo libero per svolgere un'indagine parallela; il legame, seppur recondito, tra una cena d'alta società e l'assassinio; il sospetto che cade su una persona ricca e ben vista nella mondanità borghese e dunque difficile da interrogare e inquisire; il successo apparente del colpevole nel depistare l'indagine; il rischio che corrono Bärlach e il Vice di perire per una morte violenta anziché per l'esito infausto della malattia che, in entrambi i casi, non viene mai nominata. E facendoci ancora più addentro, l'accostamento lessico-semantico è presente in piccoli frammenti, nei dialoghi tra Bärlach e Tschanz nel *Giudice e il suo boia* e tra il Vice e Rieti nel *Cavaliere e la morte*:

«Ho dormito. La prima volta da giorni. Quel maledetto stomaco». // «Allora è proprio grave», chiese Tschanz. // «Sì, è proprio grave», rispose freddo il commissario⁶⁶⁴.

«Ma lei di che male ha sofferto, precisamente?». // «Precisamente di un male per cui dovrei essere in terapia da cobalto, o qualcosa di simile». // «Non pensavo fino a questo punto». // «Anche oltre: sto morendo», e lo disse con tanta serenità che all'altro si gelarono di falsità le parole che stava per dire⁶⁶⁵.

Si assomigliano anche le biblioteche di Bärlach e del Vice, se non altro per la cospicua quantità di volumi. Analizzando la ricca collezione da bibliofili e l'immagine intellettuale del Vice/Sciascia nel *Cavaliere e la morte*, non si possono ignorare incontrovertibili analogie nelle ambientazioni del *Giudice e il suo boia*:

Le pareti erano coperte di libri, e sul divano era sdraiato Bärlach. Il commissario dormiva, ma sembrava pronto per il viaggio sul lago di Biemme perché aveva addosso un cappotto d'inverno. Nella mano teneva un libro⁶⁶⁶.

Il primo interagire di Bärlach con il suo capo, esattamente come nel *Cavaliere e la morte*, ruota attorno alla dipendenza dal fumo, vizio nel quale il commissario, nonostante il morbo, continua a perseverare. Sciascia fa un passo avanti rispetto a Dürrenmatt, trasformando il discorso moralistico sul disvalore della nicotina in una condanna generale dei convertiti:

«Ci si converte sempre al peggio, anche quando sembra il meglio. Il peggio, in chi è capace di conversione, diventa sempre il peggio del peggio». // «Ma il convertirsi a non fumare non c'entra per niente: ammesso che il convertirsi sia generalmente un'abiezione». // «C'entra, c'entra: dal momento che si diventa persecutori di coloro che ancora fumano»⁶⁶⁷.

Il cancro, innominato nel *Giudice e il suo boia*, si fa esplicito nel *Sospetto*, logico prosieguo del primo; pagine legate dal protagonismo di Bärlach, gravemente ma-

⁶⁶⁴ Friedrich Dürrenmatt, *Il giudice e il suo boia* [1952]. Traduzione di Enrico Filippini, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 25.

⁶⁶⁵ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 55.

⁶⁶⁶ F. Dürrenmatt, *Il giudice e il suo boia* cit., p. 24.

⁶⁶⁷ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 15.

lato, e da altri *revenants* come il dott. Lutz (il giudice istruttore) e Hungertobel (il medico). Il delinquente passa, nei due testi, il testimone, dal poliziotto che uccide un collega per banale invidia e aspirazione a ottenere il suo posto all'ex-chirurgo delle SS Emmenberger che opera senza narcosi. Anche qui la vera malattia del commissario tende a essere trasfusa in una metafora del crimine: «“Caro dottore”, disse, “non vorrò dire che in certi paesi il cancro non esiste”. // “Ma ciò non significa che in Svizzera esistano criminali di guerra!” rise divertito Emmenberger»⁶⁶⁸. Che Sciascia sia stato influenzato dal *Sospetto* è pacifico e confermato da vari studiosi:

Il sospetto di Friedrich Dürrenmatt, sicuramente il testo più simile a quello di Sciascia (ma è una somiglianza che, stranamente, il racalmutese non volle suggerire per via intertestuale): il Cavaliere è qui l'anziano commissario Bärlach, malato di cancro, in lotta con la Morte, ma soprattutto con il Diavolo, incarnatosi in un chirurgo ex-boia nazista che prospera indisturbato nella compiacente Svizzera⁶⁶⁹.

Il cavaliere e la morte di Sciascia contiene molti elementi che fanno riferimento al romanzo di Dürrenmatt, *Der Verdacht*, e rendono omaggio alla tecnica e al modo di raccontare del suo contemporaneo svizzero ammirato dallo scrittore siciliano⁶⁷⁰.

Al tema della giustizia nel *Cavaliere e la morte* si aggiunge quello altrettanto radicale della malattia, molto vicino all'atmosfera dei romanzi di Bärlach. Del resto, l'immagine del quadro rievoca i motivi centrali del duello conclusivo del *Sospetto*, quelle domande radicali sulla fede⁶⁷¹.

Traina sottolinea che Sciascia non esplicita *Il sospetto* per via intertestuale⁶⁷², ma piuttosto, oserei dire, per via intermediale. La prova lampante risiede nella richiesta di Bärlach di sostituire nella sua camera d'ospedale, gestito dall'ex-chirurgo dei nazisti, *La lezione di anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt con *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Dürer echeggiato nel titolo sciasciano:

«Qui siamo a Sonnenstein», disse l'infermiera intrecciando le mani sul ventre. «Noi accontentiamo tutti i desideri», continuò compiaciuta, «quelli pii e anche gli altri. Parola d'onore, se l'Anatomia non le piace può avere la Nascita di Venere di Botticelli oppure un Picasso». // «Allora preferisco Il Cavaliere, la Morte, e il Diavolo», disse il commissario⁶⁷³.

Emblematiche, nella rete semantica del *Sospetto*, due osservazioni dell'operaio incaricato di appendere l'incisione di Dürer nella camera di Bärlach: 1) «Il diavolo non esiste»⁶⁷⁴ e 2) «Cavaliere liquidato [...] Cavaliere morto, morto!»⁶⁷⁵. Nel pro-

⁶⁶⁸ F. Dürrenmatt, *Il sospetto* [1953]. Traduzione di Enrico Filippini, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 71.

⁶⁶⁹ G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., p. 150.

⁶⁷⁰ M. Chu, *Dei cavalieri, della morte e del diavolo* cit., p. 63.

⁶⁷¹ Fabio Pierangeli, *Indagini e sospetti: Pirandello, Camus, Dürrenmatt, Sciascia, Betti*, L'Epos, Palermo, 2004, p. 177.

⁶⁷² G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., p. 150.

⁶⁷³ F. Dürrenmatt, *Il sospetto* cit., pp. 77-78.

⁶⁷⁴ Ivi, p. 96.

sieguo dell'opera tale diade concettuale viene ridefinita con ulteriori sfumature fino ad arrivare a ribaltarne il senso. Le diaboliche sperimentazioni sugli umani continuano a svolgersi nel prestigioso ospedale svizzero ancora vari anni dopo la caduta del nazismo. Il *dàimon* è personificato nella figura di Emmenberger, ma per estensione è demoniaca anche la società che permette il sussistere di un tale orrore. E da ultimo, in Dürrenmatt il diavolo si materializza nella neoplasia con l'appellativo d'«inesorabile malattia»⁶⁷⁶ e di «cancro, vorace e inarrestabile»⁶⁷⁷. «Stanca la Morte, stanco il suo cavallo»⁶⁷⁸ – constata il Vice, notando già in questo distico le differenze tra Dürer, Picasso e il *Trionfo della morte* (trattasi verosimilmente dell'affresco staccato che si conserva nella Galleria regionale di Palazzo Abatellis a Palermo). Il commento del Vice all'incisione di Dürer è frutto della fusione di due dimensioni: la visiva e la linguistica. E ancora, «la morte che si mendica» si trasforma nel già citato «morire è l'ultima speranza» di *Una storia semplice*. La stanchezza e l'ignavia diventano un tratto caratteristico del diavolo.

Non meno spiazzante è l'interpretazione della figura del cavaliere che delinea Sciascia:

Cristo? Savonarola? Ma no, ma no. Dentro la sua corazza forse altro Dürer non aveva messo che la vera morte, il vero diavolo: ed era la vita che si credeva in sé sicura: per quell'armatura, per quelle armi⁶⁷⁹.

La malattia, in Dürrenmatt e in Sciascia, pur rendendo deboli e sfiniti, non sfocia mai in una condizione spirituale di apatia e/o indifferenza. Utilizza, al contrario, un idioma di tensione inesausta: infonde coraggio nel combattere la delinquenza e nel rischiare con più sprezzo del pericolo la vita appesa già a esili fili. «Il triste cavaliere senza macchia e senza paura»⁶⁸⁰ è, senza dubbio, Bärlach che tenta di sconfiggere il male similmente al Vice, un combattente solitario, una *silhouette* chimerica nel contesto novecentesco:

Oggi non si può più combattere il male da soli, come un tempo, quando i cavalieri scendevano soli in campo contro i draghi. Sono passati i tempi in cui bastava essere astuti per smascherare i criminali. Pazzo di un poliziotto; il tempo stesso ti ha portato l'assurdo⁶⁸¹.

A Bärlach si presentano due opzioni di morte: o per cancro o per mano del medico criminale. In Dürrenmatt il commissario riesce a sfuggire al pericolo d'essere ucciso, ma il finale aperto fa supporre il suo venir meno per malattia. In Sciascia invece la fine terrena ascrivibile al morbo viene anticipata da un proiettile:

⁶⁷⁵ *Ibidem*.

⁶⁷⁶ Ivi, p. 5.

⁶⁷⁷ Ivi, p. 39.

⁶⁷⁸ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 70.

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

⁶⁸⁰ Ivi, p. 119.

⁶⁸¹ F. Dürrenmatt, *Il sospetto* cit., p. 121.

La battaglia del vecchio Cavaliere di Dürrenmatt contro il Diavolo che lo vuole morto sarà coronata dal successo, ma il suo appuntamento con la Morte per cancro è solo rimandato: egli ha comunque sperimentato una sua combattiva, modernamente donchisciottesca *ars moriendi*⁶⁸².

A partire dal profilo della rappresentazione del cavaliere di Dürer e del ritratto di Aurispa, che la signora De Matis immagina «come un novello cesare (e Cesare è infatti il suo nome di battesimo) su moderne monete»⁶⁸³, Traina inferisce l'unica e triste possibilità di un esodo:

Se inarrestabile è la marcia del Cavaliere-Aurispa verso la «cittadella della suprema verità, della suprema menzogna», meta coerente con l'ossimorica confusione odierna, cosa resta da fare ad un impotente, onesto funzionario di polizia, per giunta malato di cancro? Uscire di scena, come già il diavolo, uscire da una scena che non gli appartiene, non senza essersi prima forgiata un'*ars moriendi* originale⁶⁸⁴.

Neppure in Dürrenmatt il bianco e il nero si presentano come manichei. Le vittime sopravvissute al campo di concentramento diventano assassini a loro volta, seppur frequentemente in ossequio all'istinto di vendetta o in ragione del cancro dell'animo causato da sofferenze disumane. Così i deuteragonisti del *Sospetto*: Edith Marlock, il nano e l'ebreo soprannominato Gulliver, che si presenta «cantando un ingenuo ritornello»⁶⁸⁵. Gli ultimi due abdicano ai fondamenti narcisistico-identitari e sembrano creature fiabesche. Fabio Pierangeli nota una profonda e tormentata ambivalenza degli attanti di Dürrenmatt che danno il via ai quesiti di Sciascia:

In Dürrenmatt il ricorso alla favola dell'innocenza, in Sciascia l'ubriacatura dell'ironia ci donano ancora un filo di speranza dentro l'eterna lotta tra il cavaliere, la morte, il diavolo, dove il Bene e il Male restano avvinti in un abbraccio indistricabile⁶⁸⁶.

Discernere il bene dal male, non confondere la «cittadella della suprema verità» con quella «della suprema menzogna»: tante le scelte esistenziali che dovrebbe porsi il giustiziere/il morente in Dürrenmatt e in Sciascia. Altrettanto importante è il concetto del tempo che incide e lascia il segno sugli epiloghi del *Sospetto* e del *Cavaliere e la morte*:

Ora il tempo era in lui, i palpiti meccanici del tempo; non aveva più bisogno di guardare, sapeva che gli restavano quattro minuti, ancora tre, ancora due: ora contava i secondi, che coincidevano con i battiti del suo cuore, ancora cento, ancora sessanta, ancora trenta⁶⁸⁷.

⁶⁸² G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., p. 151.

⁶⁸³ Ivi, p. 152.

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

⁶⁸⁵ F. Pierangeli, *Indagini e sospetti* cit., p. 172.

⁶⁸⁶ Ivi, p. 181.

⁶⁸⁷ F. Dürrenmatt, *Il sospetto* cit., p. 119.

Die Zeit in Dürrenmatt, o per meglio dire una sorta di *count down*, viene rielaborato e riscandito dal Vice, preoccupato più che dalla fine terrena, di come sarà il nostro pianeta dopo la sua morte:

Camminava ora per il parco. I bambini, ecco: così graziosi, tanto meglio nutriti che un tempo (l'infanzia gracile e affamata di quelli ora vecchi), forse più intelligenti e certamente, di tutto, molto più informati; ma ne aveva grande apprensione e compassione. Ci saranno, pensava, nel 1999, nel 2009, nel 2019: e che cosa il susseguirsi di questi decenni avrebbe portato per loro?⁶⁸⁸.

Nello sforzo di proiettare lo sguardo in un futuro ormai precluso (1999, 2009, 2019), il 20 novembre 1989, un anno esatto dopo la pubblicazione del *Cavaliere e la morte*, si spegneva Leonardo Sciascia.

Un'addenda per Frisch

Stilemi omologhi portano Sciascia a rapportarsi dialetticamente con Dürrenmatt e altri autori svizzeri di lingua tedesca. Nel contesto tematico-strutturale di questa ricerca basti evocare, a tal proposito, *Homo Faber* di Max Frisch con il protagonista colpito da un tumore. Sciascia inquadra quest'opera in un articolo pubblicato su «L'Ora». E già in quel lontano 1960, quando lo scrittore siciliano era ancora in salute, il suo intervento su Frisch contiene un'illuminante e preveggente definizione del cancro come «l'antica eterna tragedia che l'uomo porta dentro di sé»⁶⁸⁹, sottolineando la connotazione dicotomica di questo male, data dal carattere antico e dall'immanenza alla umana natura⁶⁹⁰: «L'*homo faber* ha avuto dal destino la sua punizione; ed il cancro non è “una malattia che la scienza non sa ancora curare”, ma l'antica eterna tragedia che l'uomo porta dentro di sé»⁶⁹¹. L'articolo di Sciascia enuclea *d'abord* gli indiscutibili pregi della Svizzera, definendola inopinatamente, nella seconda metà, «uno dei Paesi più drammatici del mondo»⁶⁹², troppo precisa e normale per lo sviluppo armonico dell'uomo: «A pensarci, si ha il senso di un ambiente sterilizzato, asettico, in cui vengono tenuti in vitro campioni delle culture (dei bacilli culturali, se si vuole forzare il giuoco) tedesca, francese e italiana»⁶⁹³. Ed è proprio

⁶⁸⁸ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., pp. 84-85.

⁶⁸⁹ L. Sciascia, *Su Frisch*, in «L'Ora», 18 febbraio 1960.

⁶⁹⁰ A proposito della caratteristica immanente del tumore mi sembra pertinente citare la giovane contemporanea francese Claire Marin e la sua suggestiva e travolgente storia letteraria *Hors de moi*, Paris, Allia, 2008, p. 13: «*Pas de corps comme support, pas de port d'attache, pas d'appui. Se méfier. Et surtout de soi*» e p. 67: «*Le danger n'est pas à l'extérieur. Il est en moi. Il n'y a pas d'endroit où je sois en sécurité. Je porte en moi le détonateur. C'est une bombe liquide qui erre dans le corps, d'un organe vital à un autre, sans que l'on sache sur lequel elle s'échouera – le cœur, les poumons, les reins, le cerveau*».

⁶⁹¹ L. Sciascia, *Su Frisch* cit.

⁶⁹² *Ibidem*.

⁶⁹³ *Ibidem*.

in questa chiave drammatica, che Sciascia rilegge le opere di Frisch, rilevandone l'identità messa in discussione⁶⁹⁴ e l'irresponsabilità conscia degli attanti:

Nell'*Homo Faber*, il protagonista, cioè l'ing. Walter Faber, parte da una condizione essenzialmente *svizzera* («Faber» – scrive il critico Gerhard Kaiser – «non vuole il matrimonio e non vuole bambini: in generale egli vuole una vita che non implichi obblighi verso gli altri e che non sia intrecciata con quella degli altri»: un po' come la Svizzera, che non ha obblighi verso gli altri Paesi e che non vuole intrecciare la propria vita alla storia degli altri popoli): e diventa il simbolo universale dell'uomo della tecnica⁶⁹⁵.

Homo Faber, a parere di Sciascia, è una parabola della trasformazione dell'individuo olistico in un *homo technicus*:

Tra la condizione dell'uomo *svizzero* e la condizione dell'uomo *tecnico* c'è evidente analogia: la tecnica opera in una paurosa neutralità storica. L'uomo *tecnico* comunica all'uomo *storico* dei risultati, indifferente agli effetti che dai risultati potranno scaturire: ma l'analogia vale soltanto per la neutralità, non per l'indifferenza. // Quest'*homo faber*, questo ingegnere Walter Faber del Politecnico di Zurigo, quest'uomo che di fronte alla natura e ai sentimenti, alla vita e alla morte, all'amore e alla storia afferma «io sono un tecnico», ritiene che la tragedia sia stata fugata dal mondo, insieme agli dei. La tragedia in cui può credere un uomo come lui è, se mai il cancro: un male di cui la scienza cerca di individuare le cause, e certamente riuscirà a trovarle⁶⁹⁶.

Il tumore nel finale dell'opera appare come una punizione per lo scetticismo estremo, per il peccato seppur inconsciamente commesso e, *last but not least*, per l'eccessiva fiducia nella scienza tanto criticata dal Vice/da Sciascia:

Ma Walter Faber muore, sì di cancro: ma anche di tragedia, di destino, di vendetta degli dei. Protagonista di un incesto con la propria figlia, egli dapprima ne rifiuta la rivelazione: poi sempre rifiutandolo in quanto peso di tragedia o di peccato, sembra accettarlo nei limiti, per così dire tecnici, matematici, della probabilità; ma i segni degli dei sono imperiosi. In Grecia, appunto, sua figlia è morsa da una serpe e muore.

⁶⁹⁴ *Ibidem*: «Quando si parla del problema dell'identità, il riferimento a Pirandello è obbligatorio: ma il problema dell'identità di Stiller non ha niente a che fare con quella di Vitangelo Mostarda, protagonista di *Uno, nessuno, centomila*. In Pirandello i termini del problema appartengono alla filosofia della conoscenza; mentre Frisch li assume nella filosofia della storia. Stiller vuole evadere fa una identità che gli impedisce di essere se stesso: ed è sintomatico che lo faccia cambiando passaporto (un passaporto intestato all'americano Mr. White). Insomma: l'italiano Mattia Pascal cambia carta di identità, diventa Adriano Meis: e dunque il suo problema è quello dell'identità particolare; lo svizzero Stiller cambia passaporto, diventa l'americano White: ed è evidente che il suo è il problema dell'identità storica».

⁶⁹⁵ *Ibidem*.

⁶⁹⁶ *Ibidem*.

Tra Fritz Zorn e Anders Zorn

Trattando la fitta trama dei legami letterari e saggistici intessuti con altri scrittori, non ho ancora preso in considerazione il nesso bio-esistenziale che unisce Sciascia ad alcuni di loro. È quindi tempo di soffermarci su Fritz Zorn, scomparso a causa di una malattia tumorale, così come Bernanos, Illich e la Sontag.

Notevole la somiglianza lessicale tra *Il cavaliere e la morte* di Sciascia, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* di Mario Praz e *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Zorn. La titolazione sciasciana, ad ogni buon conto, oltre a subire la suggestione dell'incisione di Dürer, presente sia come ecfrafi nel testo che sulla copertina dell'edizione Adelphi, è una clonazione del titolo della traduzione italiana di Zorn. «Aveva letto, Sciascia, questo testo? Lui non ne parla, e non ne esiste traccia nella sua pur vasta biblioteca»⁶⁹⁷. Zorn riceve, a poche ore dalla morte, la notizia che il suo manoscritto sarà pubblicato⁶⁹⁸; di lì a qualche mese uscirà, in effetti, con il titolo *Mars* la prima edizione tedesca. Come *Il cavaliere, la morte e il diavolo* apparirà per i tipi della Mondadori nel 1978 nella traduzione di Amina Pandolfi. La Pandolfi sceglie come titolo generale quello che Zorn utilizza solo per la terza e più significativa parte della sua tormentatissima autobiografia. Ed è proprio questa versione italiana che capitò, probabilmente, tra le mani di Sciascia. Dei tre addendi che lo scrittore elvetico pone in evidenza – il cavaliere, la morte e il diavolo – Sciascia capitalizza solo i primi due. Eliminando il terzo, l'autore siciliano avvalorava l'ipotesi che la questione teologica, che in Zorn provoca turpiloquio e blasfemia, non lo stimoli intellettualmente più di tanto. La scelta di Satana che, secondo l'interpretazione zorniana, si lasciò precipitare nelle «buie caverne degli inferi» pur di non vedere Dio⁶⁹⁹, corrisponde alla vicenda autobiografica dell'autore che sceglie la via della ribellione⁷⁰⁰ allo «spirito zurighese, al borghesismo e svizzerismo nelle sue espressioni più deteriori»⁷⁰¹, ovvero alla classe social-politica alla quale appartenevano i genitori: «Forse devo pagare con la morte proprio il mio voler essere diverso dai miei genitori. Forse persino il cancro è una scelta volontaria, il prezzo che sono disposto a pagare per liberarmi di loro»⁷⁰². In Zorn, Satana non è il tentato-

⁶⁹⁷ M. Collura, *Il maestro di Regalpetra* cit., p. 358.

⁶⁹⁸ Adolf Muschg, *Storia di un manoscritto*, in Fritz Zorn, *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, Milano, Mondadori, 1978, p. 224: «Finalmente l'editore comunicò la sua risposta affermativa all'autore per lettera; non la spedì per espresso per risparmiarsi al momento l'impressione della fretta; il gesto cadde nel vuoto. Quando il 2 novembre telefonai all'ospedale per annunciare a Zorn la mia visita, seppi che era morto quella stessa mattina. Per alcune ore io e altri fummo tormentati dal pensiero che la notizia – l'unica che ancora aspettava e che poteva recargli una gioia – non lo avesse raggiunto. Ma l'aveva raggiunto. Lo psicoterapeuta che lo seguiva ci assicurò di avergliela portata lui stesso la sera precedente – la vigilia della morte – e Zorn l'aveva percepita».

⁶⁹⁹ Fritz Zorn, *Marte – il cavaliere, la morte e il diavolo* [1977]. Introduzione di Italo Alighiero Chiusano. Traduzione di Amina Pandolfi, Mendrisio, Gabriele Capelli, 2006, p. 220.

⁷⁰⁰ «Con la mia letale malattia io sono la dimostrazione della malvagità del mondo di Dio e costituisco il punto debole nell'organismo "Dio" che, appunto come organismo, non può essere più forte del suo membro più debole, cioè io. Io sono il carcinoma di Dio. Visto in un quadro più vasto, naturalmente sono solo un piccolo carcinoma – ma un carcinoma lo sono comunque» (ivi, p. 215).

⁷⁰¹ Ivi, p. 192.

⁷⁰² Ivi, p. 175.

re dell'uomo probo, come in Bernanos, e nemmeno un attore passivo e stanco come successivamente in Sciascia, ma un «rivoluzionario» e un «libero pensatore», l'unico in grado di insidiare il potere del Signore e dunque l'ultima corte d'appello dell'io. L'insofferenza zorniana all'eredità paterna, seppur simbolica e verbale, e quindi, necessariamente e per forza, alla legge divina, latita in Sciascia che evidentemente, anche per tale motivo, cassa il diavolo dal suo titolo. Testimoniando con il corpo la ribellione, il cavaliere di Zorn diviene, con il rivelarsi del morbo, franco e coraggioso e redige un forte ed efficace *j'accuse*. Anche la morte, aggettivata come «stanca» da Sciascia, è, di converso, in Zorn «un'esplosione di disperazione»⁷⁰³.

Tra rifrangenze e giochi di specchi assortiti, si può notare che ambedue sono insofferenti verso il sistema che favorisce e realizza, attraverso il «chi tace acconsente», un pregiudizio verso i singoli *cives*. Analogamente al siciliano *engagé* e fustigatore di costumi, l'elvetico denuncia la doppiezza della società borghese svizzera in un unico, denso e sofferto libro:

Chi sono i miei nemici? È difficile a dirsi, anche se per loro ci sono moltissimi nomi: i genitori, la famiglia, l'ambiente, la società borghese, la Svizzera, il sistema⁷⁰⁴.

Nei piccoli paesi c'era ancora, per i bambini, la libertà di una volta; ma nelle città tutto era, per necessità e per scienza, da pollaio. E c'era chi si preparava a farli nascere come mostri, magari prodigiosi, per un mondo mostruoso⁷⁰⁵.

Simili sono inoltre le commistioni, i grovigli pittorico-cromatici Zorn/Sciascia. I colori che il Vice attribuisce al proprio spasimo si adeguano alla preferenza netta per il grigio e nero in Zorn. Ambedue evocano la pittura di Picasso: Zorn per riportare il giudizio negativo degli snob svizzeri e Sciascia per un paragone *Guernica*/Dürer sulla rappresentazione della morte. La contemplazione solitaria dell'incisione, acquistata dal Vice, richiama l'identica postura psico-attitudinaria del personaggio autobiografico dello svizzero:

Stavo a osservare i raggi del sole morente che cadevano su un quadro sulla parete di fronte, fino a che la luce si spostava lentamente e poi il quadro cadeva in ombra e il sole era tramontato⁷⁰⁶.

Quando alzava gli occhi dalle carte, e meglio quando appoggiava la testa sull'orlo dell'alto e duro schienale, la vedeva nitida, in ogni particolare, in ogni segno, quasi il suo sguardo acquistasse un che di sottile e puntuto e il disegno rinascesse con la stessa precisione e meticolosità con cui, nell'anno 1513, Albrecht Dürer lo aveva inciso⁷⁰⁷.

⁷⁰³ Ivi, p. 174.

⁷⁰⁴ Ivi, p. 171.

⁷⁰⁵ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 85.

⁷⁰⁶ F. Zorn, *Marte* cit., pp. 117-118.

⁷⁰⁷ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 11.

Diversi studiosi rinvennero *phantasma* zorniani nel *Cavaliere e la morte*. Oltre il titolo, la malattia e l'impegno comuni, Traina sottolinea una maliziosa e per nulla casuale allusione all'autore svizzero nella *silhouette* della bellissima, seppur *bête*, signora Zorni⁷⁰⁸ (cognome d'evidente ascendenza dello zurighese^{709,710}). Come nell'omofonia Ivan Il'ič/Ivan Illich, si intravede anche qui la possibilità, ancor più pregnante, di un altro probabile intertesto:

Ma il cognome della bella signora («davvero bella, fino all'insipida perfezione») allude anche ad Anders Zorn, pittore e, con risultati migliori, incisore svedese, del quale Sciascia parla in una nota di viaggio a Stoccolma: il riferimento è coerente, perché le opulente bellezze nude che popolano i quadri di Zorn bene s'accordano alla «perfezione da statua intatta dissepolta» della Zorni. // Se si aggiunge che Zorn, come incisore, «è un virtuoso di sconcertante abilità, [...] incide nudi e ritratti di intensa vitalità», concluderemo che la signora Zorni, depositaria di una vitalità estranea al poliziotto morente (che infatti preferirà di prim'acchito l'umbratile bellezza della De Matis, la bellezza dell'intelligenza) ma anche di una loquacità fastidiosa che potrebbe far pensare al loquacissimo *zorn* dello scrittore svizzero, si colloca in posizione assolutamente alternativa a quella del Vice⁷¹¹.

L'analisi di Traina a proposito del raffronto Zorn/Sciascia è definita da Onofri «la vera scoperta filologica»⁷¹².

Rispetto ad altri scrittori e intertesti presi in considerazione, Zorn, in un'autocoscienza decisamente originale, ritiene la sua malattia l'effetto dell'eccessiva normalità⁷¹³ e tranquillità⁷¹⁴ degli svizzeri – anche da Sciascia ritenuti come «troppo poco pazzi»⁷¹⁵. La poca follia degli elvetici va ricondotta alla pirandelliana «corda pazza» necessaria per la sopravvivenza quanto le altre due: «la seria» e «la civile».

Occorre qui menzionare il volume di Sciascia, *La corda pazza*, che prende il titolo dal saggio eponimo, ma anche un passo del tutto consonante dell'unico libro che Fritz Zorn ha fatto in tempo a redigere:

⁷⁰⁸ «Il gomito non lo sostenne più, ricadde. Vide il volto bello e quieto della signora Zorni animarsi di malizia; lo vide poi dissolversi, nella fine del tempo di cui stava varcando la soglia, nei titoli dei giornali dell'indomani: *I figli dell'ottantanove colpiscono ancora. Ucciso il funzionario di polizia che sagacemente li braccava*» (ivi, pp. 90-91).

⁷⁰⁹ Lo svizzero abbandona l'angoscia paterna (cognome Angst) per approdare a un *nom de plume* caratterizzato dall'autodichiarata ira (Zorn).

⁷¹⁰ G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., p. 136.

⁷¹¹ Ivi, pp. 147-148.

⁷¹² M. Onofri, *Storia di Sciascia* cit., p. 273.

⁷¹³ F. Zorn, *Marte* cit., p. 40: «Ero quel che si dice un ragazzo di 'buon senso'».

⁷¹⁴ «Ogni ora della giornata ha il suo particolare tipo di quiete e di silenzio e quando questa quiete non viene rispettata e ci si permette di cantare a mezzogiorno accanto a una fontana, o qualcuno la sera si permette di cantare una canzone su una terrazza, subito arriva la polizia, perché per i buoni borghesi la quiete non è soltanto il primo dovere, ma anche un sacrosanto diritto» (ivi, pp. 199-200).

⁷¹⁵ Non a caso nel 2010, la casa editrice Olschki pubblica *Troppo poco pazzi. Leonardo Sciascia nella libera e laica Svizzera* un volume di saggi dedicato alla memoria dello scrittore di Racalmuto e alle sue frequentazioni elvetiche.

L'elemento particolare del mio caso è semplicemente che il male della vita e il male dei genitori sono stati di quel fatale "pochino" più grandi che in altri, normali o anormali. Vorrei spiegarlo con un esempio di carattere ecologico [...]: in un bosco vivono lupi e caprioli. I lupi mangiano i caprioli, i caprioli mangiano le foglie degli alberi e il bosco costituisce per entrambi lo spazio vitale [...]. Che i lupi fino ad un certo limite debbano mangiare i caprioli è quindi giusto e persino necessario per la vita di tutti; solo non devono mangiare *troppo* e neppure *troppo poco*⁷¹⁶. // Vorrei paragonare la mia situazione esistenziale a un equilibrio biologico disturbato di questo tipo: essere un po' divorato non avrebbe ecceduto dai limiti della norma, del biologicamente sano; il mio problema è che sono stato divorato *troppo*⁷¹⁷.

È nell'ovattata realtà borghese zurighese, la cosiddetta costa d'oro, che vengono adoperate esclusivamente due corde: la seria e la civile, che si propaga il morbo. Per Zorn, il linfoma maligno viene incubato dall'accumulo di milioni di «lacrime non piante»⁷¹⁸ – poetica definizione aforistica a rappresentazione d'un microcosmo diametralmente opposto all'universo siciliano, caratterizzato sovente dallo «scatenarsi della "corda pazza"»⁷¹⁹.

A determinati argomenti della sfera privata che afferiscono all'anima e al corpo (sessualità, nevrosi, depressione), ritenuti disdicevoli dalla rigida opinione pubblica zurighese, si sommano altri divieti e tabù che Zorn soffre e biasima allo stesso modo. Tra questi, quello geo-politico, l'avversione anticomunista sintetizzata da un semi-čechoviano «Ma vai a Mosca!»⁷²⁰ rivolta a chi si permetteva il minimo accenno di critica al capitalismo elvetico: «I "russi", questo popolo esotico e totalmente inimmaginabile sul nostro parallelo, parlavano magari anche dell'anima, ma nel nostro mondo un tema simile era assolutamente impensabile»⁷²¹.

Le divergenze e le lontananze – temporali, spaziali e mentali – tra la Russia di Tolstoj e l'Elvetia di Zorn vengono superate e trovano infine conciliazione nella macchinazione narrativa e nel pensiero critico e artistico dell'ultimo Sciascia.

⁷¹⁶ Il corsivo è nel testo.

⁷¹⁷ F. Zorn, *Marte* cit., p. 186.

⁷¹⁸ Ivi, p. 128.

⁷¹⁹ L. Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970, p. 72.

⁷²⁰ F. Zorn, *Marte* cit., p. 164.

⁷²¹ Ivi, p. 51.

3.2 Mauriac e Mann tradotti in Italia

Ma il cancro non è anche un venir meno delle difese del corpo quando la stanchezza della mente è illimitata?

Rossana Rossanda, *La ragazza del secolo scorso*

Probabilmente tanto mistero immagino sia dipeso dalla sua stessa morte avvenuta, a quanto ho potuto capire, per un cancro alla gola: malattia in quei tempi rarissima e della quale perciò si evitava di parlare in famiglia, come d'un fatto a dir poco vergognoso.

Michele Prisco, *Inventario della memoria*

La scelta, per nulla casuale, dell'argomento e una certa comunanza lessicale hanno creato attorno alla malattia, tra l'originale e le traduzioni italiane, un vero e proprio cortocircuito comprovato da articoli e saggi, nonché da attinenze biografiche con Mauriac e Mann che hanno spinto gli scrittori: Orsola Nemi, Michele Prisco e Rossana Rossanda a tradurre, e talvolta persino ritradurre, lavori che trattano di neoplasia. Utilizzando tale filtro, ho selezionato tre testi che affrontano esistenze spezzate dal cancro: *Le mystère Frontenac* (1933) e *Le Sagouin* (1951) di François Mauriac e *Die Betrogene* (1953) di Thomas Mann, tradotti in Italia per la prima volta rispettivamente da Leone Bortone (1947), Michele Prisco (1959) e Lavinia Mazzucchetti (1954). La traduzione di *Le Sagouin*, fatta da Prisco, non è stata in seguito sostituita; *Le mystère Frontenac* e *Die Betrogene*, a distanza di anni, sono stati invece riproposti da Orsola Nemi (pseudonimo di Flora Vezzani) nel 1960 e da Rossana Rossanda nel 1992.

Occorre prendere subito le mosse dall'adattamento e dal valore ostensivo dei titoli. Mentre *Le mystère Frontenac* resta immutato nella versione di Bortone (*Il Mistero Frontenac*), in quella della Nemi subisce l'aggiunta della preposizione genitiva «di»: *Il Mistero di Frontenac*. Una modifica non da poco che sposta il focus e la direzione dal mistero plurimo, che avvince tutti i membri della famiglia, all'arcano concentrato su di un singolo rappresentante, lo zio Xavier Frontenac. Il lessema francese «*sagouin*» è poco usuale e si biforca in una connotazione binaria corrispondente in italiano a bertuccia e sozzone. Per rendere *Le Sagouin*, Prisco ricorre, con un alto tasso di creatività traduttiva, a *Lo scimmiottino*, un vocabolo altrettanto desueto e ambiguo con l'etimo oscillante tra il verbo scimmiottare e il diminutivo di

scimmia, riferito, in questo caso, a un bambino. *Die Betrogene*, che dovrebbe suonare letteralmente *L'ingannata*, fa la sua fortuna traslato come *L'inganno*. Pur cambiando veste grammaticale, il titolo permane dentro l'area semica originale a differenza delle versioni inglese e russa che propongono l'ultima novella di Mann come *The black swan/Черный лебедь (Il cigno nero)*.

In Mauriac Blanche e Paule periscono, a similitudine della Rosalie di Mann, a causa di una neoplasia. Lo scrittore di Bordeaux è colpito, a sua volta, da un cancro alla faringe; quattro mesi dopo l'operazione, nel luglio 1932, inizia a Font-Romeu la stesura di *Le mystère Frontenac*. Blanche Frontenac, ritenendo di avere un tumore al seno, si prodiga, da madre, a organizzare la vita dei cinque figli prima di mettere fine al suo viaggio terrestre. Nel *Mistero di Frontenac* e nello *Scimmiettino* le premesse e le note dei traduttori sono assenti; è giocoforza allora, per carpire l'*intention auctoris*, indagare i fili segreti delle fonti extratestuali. È il caso di segnalare che lo stesso anno della pubblicazione del *Mistero di Frontenac* esce *Il sarto stregato* di Orsola Nemi. In una sorta di consonanza/concatenazione, una vera e propria esperienza di fraternità e comunione traduzione/romanzo, si possono rileggere e valutare le aspirazioni letterarie, le trame esistenziali e i tormenti di Yves Frontenac⁷²² e di Alfredo Fantappiè⁷²³ (protagonista del *Sarto stregato*); entrambi frutto di un *humus* privo di retroterra artistico-culturale, quindi, per forza di cose, scettico sulla validità e tenuta della carriera di scrittore. L'aspirazione a un mestiere sicuro e redditizio per la prole si spiega, nel caso di Blanche Frontenac, con la convinzione di essere alle prese con una malattia incurabile che comprometterà inevitabilmente il futuro prossimo:

Passò vicino a Yves senza vederlo, ma egli la osservava. La luna illuminava il volto tormentato della madre. Si credeva sola e aveva infilato una mano nel corpetto; si preoccupava di quella glandola. Si aveva un bel ripeterle che non era nulla... ella tastava quella glandola. Bisognava che, prima della sua morte, Jean Louis divenisse il capo della ditta, il padrone del patrimonio, il protettore dei fratelli minori. Pregava per la sua nidiata; gli occhi levati al cielo vedevano la Madonna del Perpetuo Soccorso, davanti alla quale alimentava una lampada sempre accesa nella cattedrale, stendere sui ragazzi Frontenac il suo manto⁷²⁴.

⁷²² François Mauriac, *Il Mistero di Frontenac*. Traduzione di Orsola Nemi, Milano, Longanesi, 1960, pp. 92-93: «Yves entrò in salotto con i capelli arruffati, gli occhi accesi, traverso la nebbia di fumo nella quale l'eterna sigaretta di zio Xavier avvolgeva mobili e volti. // "Come potete paragonare", gridò con voce penetrante, "il mestiere di venditore di legname con l'occupazione di un uomo che vota la sua vita alle cose dello spirito? È... è sacrilego!" // Gli adulti, stupiti, guardarono quell'energumeno senza giacca, con la camicia aperta e i capelli sugli occhi. Con voce tremante lo zio gli disse di non immischiarsi in cose che non lo riguardavano e sua madre gli ordinò di uscire dalla stanza».

⁷²³ Orsola Nemi, *Il sarto stregato*, Milano, Ceschina, 1960, p. 28: «La mattina dopo, Fantappiè si alzò presto, andò dall'ortolano suo vicino, si fece prestare un carretto e vi pose la macchina da cucire. Sua madre uscì sulla soglia di casa e domandò inquieta: "Dove vai? Dove la porti?". "A venderla", rispose Fantappiè, "devo comprarmi una macchina da scrivere". // Sua madre arrossì e cominciò a lanciare grida penetranti, prive di un significato preciso. Fantappiè spinse il carretto e si mosse senza rispondere».

⁷²⁴ F. Mauriac, *Il Mistero di Frontenac* cit., pp. 99-100.

In *Taccuino di una donna timida (1955-1965)*, la Nemi puntualizza: «Longanesi⁷²⁵, in quegli anni, ci mandava da tradurre un libro dietro l'altro e anche traduzioni di cui non era soddisfatto da rivedere e ripulire. Si stava alzati fino a tardi nella notte»⁷²⁶. Altre meditazioni sulla natura e la religione, presenti nel *Taccuino*, risultano imprescindibili punti d'intersezione con Mauriac che viene però esplicitamente evocato nel saggio più tardo della Nemi, *I cristiani dimezzati*. Il titolo si riferisce a coloro che mantengono scisse le attività pratico-materiali dalla fede, professando un cristianesimo *part-time*. «Mauriac era invece – scrive la Nemi – un cristiano intero»⁷²⁷, come i personaggi del simil-autobiografico *Mistero di Frontenac* ugualmente intrisi di empiti messianici.

L'ispirazione spirituale si fa ancora più intensa nell'opera tarda, *Le Sagouin*, che segna il ritorno all'ideazione e alla stesura di un romanzo dopo una stasi di vari anni. In *Nouveaux mémoires intérieurs*, Mauriac annota a proposito del desiderio di riprendere il mestiere letterario: «*J'en avais assez de la politique. Un dernier désir me posséda: prouver que le romancier en moi était encore vivant*»⁷²⁸. Le pagine, come in un teatro d'ombre, riverberano risonanze nuovo-testamentarie: tutta la vicenda del disconoscimento e della morte del bambino si svolge in tre giorni (solo i numerosi *flash back*, l'epilogo sulla malattia di Paule e il pentimento del maestro esulano da questo quadro temporale)⁷²⁹.

Lo stesso anno dell'uscita dello *Scimmiettino*, sul periodico «Ragioni Narrative», Prisco pubblica il saggio *A proposito del personaggio*, laddove cita Mauriac⁷³⁰ e si interroga sulle dinamiche della causalità⁷³¹. L'interesse di Prisco, saggista e traduttore, per Mauriac viene potenziato da caratteristiche e intrecci di traiettorie personali che combaciano con quelle dello *Scimmiettino*. Il caso, ad esempio, di un cancro alla gola della zia Emma raccontato in *Inventario della memoria*⁷³² da sommare a una poetica affine che così l'autore delinea, parlando di sé in terza persona in *Autodizionario degli scrittori italiani*:

⁷²⁵ Il *Mistero di Frontenac* è pubblicato da Longanesi.

⁷²⁶ O. Nemi, *Taccuino di una donna timida (1955-1965)*, Milano, Borghese, 1969, p. 132. Il noi è riferito a Orsola Nemi e a suo marito Henry Furst, noto letterato americano.

⁷²⁷ O. Nemi, *I cristiani dimezzati*, Milano, Rusconi, 1972, p. 30.

⁷²⁸ F. Mauriac, *Nouveaux mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1965, p. 355.

⁷²⁹ F. Mauriac, *D'autres et moi*, Paris, Grasset, 1966, p. 30: «*Cette œuvre de hasard est peut-être ce que j'ai écrit de plus achevé*».

⁷³⁰ Michele Prisco, *A proposito del personaggio*, in «Le ragioni narrative», maggio 1960, p. 18: «Mauriac ha descritto molto bene la nascita d[ella] libertà nel personaggio: “Quando uno dei miei eroi avanza docilmente nella direzione che gli ho assegnato, quando egli compie tutte le tappe fissate da me e fa tutti i gesti che da lui attendevo, io mi inquieto: questa sottomissione ai miei disegni prova che egli non ha una vita propria, che egli non s'è ancora staccato da me, che resta ancora un'entità, una astrazione... Non sono mai tanto sicuro del valore d'una mia opera quando il mio personaggio mi obbliga a cambiare la direzione del mio libro, mi spinge, mi trascina verso orizzonti che prima non avevo ancora intravisti”».

⁷³¹ *Ibidem*: «In questa resistenza e quasi autonomia morale del personaggio rispetto all'autore [...] risiede il particolare carattere di verità che assume la finzione del romanzo».

⁷³² M. Prisco, *Inventario della memoria*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 51.

Certa insistenza agli odori ai sapori e ai sopori d'un ambiente quasi sempre provinciale e borghese, certi indugi o lentezze della pagina dovuti all'effetto cumulativo dei particolari, alla forte interiorità dei personaggi, alla manipolazione del punto di vista, alla presenza pressoché costante della natura, e ottenuti attraverso un labirintico procedere nell'impasto narrativo in cui si confondono paesaggi e psicologie, storie e atmosfere morali e sentimentali, nascono per lui dalla convinzione della impossibilità di distinguere dove finisca il dramma umano e cominci l'espressività delle cose che di quel dramma imbevendosi e quel dramma imbevendo assumono volto⁷³³.

Una fabula, quella di Mauriac, sugli automatismi della quotidianità, vera prosa del mondo ambientata in un piccolo e insignificante borgo che risponde al nome di Cernès⁷³⁴. L'aroma della pipa e soprattutto della rivista che l'istruttore «annusa con una specie di ghiottoneria»⁷³⁵, i fagioli, «i vasi di marmellata in fila e due prosciutti sospesi alle travi»⁷³⁶ rassicurano e mettono a suo agio Guillaume, detto Scimmiottino, a casa del maestro privato⁷³⁷. Le *dramatis personae* macerano in un magma psichico le loro problematiche senza riuscire a esplicitarle⁷³⁸. Disforici e melanconici stati d'animo sono di continuo sintonizzati sui paesaggi circostanti e su fenomeni naturali: il freddo, l'incessante pioggia e nebbia, le civette d'autunno che «urlano alla luna come cani, mille volte meno odiose che gl'implacabili usignuoli di primavera»⁷³⁹ o il canto del gallo foriero di tradimenti⁷⁴⁰. Lo sfondo sociologico provinciale e perbenista – familiare a Prisco già dalla raccolta dei racconti d'esordio *La provincia addormentata* – è un'assonanza evidente dell'ambiente dello *Scimmiottino*. Ed è proprio l'aspirazione borghese di Paule a diventare baronessa di Cernès che la spinge a convolare a nozze, senza entusiasmo, con Galéas e a provare sdegno e ripulsa verso il figlio, frutto del loro matrimonio. Un'unione-farsa che – testimoni i pini giganti nei pressi del cimitero – si trasforma in tragedia con il doppio suicidio di Galéas e del bimbo e con il cancro sopravvenuto di Paule. La «mantellina» e il libro sfogliato dal discente restano le uniche tracce della sua effimera esistenza terrena⁷⁴¹. Il misfatto dalle infauste conseguenze e la successiva conversione inducono l'insegnante a ripensare e rivalutare l'importanza di essere istitutore a Cernès e lo portano ad abdicare ai sogni di carriera a Parigi, a differenza di Paule che, neppure *in limine mortis*, mostra pentimento alcuno per la crudeltà usata verso i familiari, ritenendosi responsabile e colpevole solo del concepimento di Guillaume durante il primo e unico contatto col marito.

⁷³³ M. Prisco, *Michele Prisco*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di Felice Piemontese, Milano, Leonardo Editore, 1989, p. 287.

⁷³⁴ *Ibidem*: «un ambiente quasi sempre provinciale e borghese».

⁷³⁵ F. Mauriac, *Lo scimmiottino*, in *Siepi dorate, Lo scimmiottino*. Traduzione di Carlo Castellaneta (*Préséances*) e Michele Prisco (*Le Sagouin*), Milano, Mondadori, 1959, p. 234.

⁷³⁶ *Ivi*, p. 233.

⁷³⁷ M. Prisco, *Michele Prisco* cit., p. 287: «Certa insistenza agli odori ai sapori».

⁷³⁸ *Ibidem*: «una forte interiorità dei personaggi».

⁷³⁹ F. Mauriac, *Lo scimmiottino* cit., p. 188.

⁷⁴⁰ M. Prisco, *Michele Prisco* cit., p. 287: «la presenza pressoché costante della natura».

⁷⁴¹ *Ibidem*: «l'espressività delle cose».

D'altra caratura, a differenza del funesto desiderio di morte di Paule, è la soddisfazione della cinquantenne Rosalie, nel testo di Mann, che equivoca, in uno snodo decisivo della trama, un apparente ritorno di sangue mestruale. Lo studio della Rossanda su *L'inganno* si differenzia dal coro dei critici per la particolare attenzione al concetto del femminile nella novella:

Non spetta a queste assai più modeste note fare i conti con ben più impegnati sondaggi dell'opera manniana. Ma soltanto osservare che essa si presta oggi a una parzialmente diversa lettura: *L'inganno* appare una trattazione del legame fra vita e morte, dunque dell'ambiguità del naturale, nel suo punto massimo di estrinsecazione che sarebbe la donna [...]. Il tragico come dilemma dell'io non sarebbe pertinente al femminile più vero, in quanto il femminile sarebbe determinato dal ciclo del corpo più che dagli erramenti dell'intelletto⁷⁴².

Riflessioni ideologicamente previste e prevedibili per coloro che conoscono il *cursus honorum* socio-politico, gli interventi giornalistici schierati e il territorio narrativo *engagé* della Rossanda. È una *Introduzione*, la sua, che pur sostenendosi su un ben congegnato apparato critico, non tralascia un personalissimo e intimo rapporto con il testo. Così veniamo a sapere che l'*imprinting* dell'*Inganno* risale, per lei, alla prima edizione italiana pubblicata dalla Mazzucchetti a puntate sul «Mondo», quasi subito dopo l'uscita in tedesco⁷⁴³; ma ancora prima, già che nel volume *Le altre*, la Rossanda svela, tra le righe, che la sua passione per Mann è da ascrivere alla prima giovinezza⁷⁴⁴. L'amore adolescenziale, mai sopito, per Mann⁷⁴⁵ e l'esperienza autobiografica della malattia tumorale spingono la Rossanda, nei primi anni Novanta, a riprendere le pagine del libro:

mi vidi in mano l'immagine gentilmente colorata di alcune cellule impazzite; altro che Monod, i temibili incroci di quei temibili anni mi avevano avvilita in me stessa fino a produrre quello scherzo di natura⁷⁴⁶.

La condivisione di giorni gravi con le compagne di un viaggio periglioso la portano a far risaltare «la domestichezza che le donne hanno con la malattia»⁷⁴⁷. Di grande interesse risultano le puntualizzazioni sul morbo vissuto al femminile e quelle sulla genesi e la storia dell'*Inganno*, il primo lavoro pubblicato dopo il ritorno di

⁷⁴² Thomas Mann, *L'inganno*, a cura di Marco Meli. Introduzione e traduzione di Rossana Rossanda, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 14-15.

⁷⁴³ R. Rossanda, *Introduzione*, in Th. Mann, *L'inganno* cit., pp. 10-11.

⁷⁴⁴ R. Rossanda, *Le altre. Conversazioni a Radiotre sui rapporti tra donne e politica, libertà, fraternità, uguaglianza, democrazia, fascismo, resistenza, stato, partito, rivoluzione, femminismo*, Milano, Bompiani, 1979, p. 10: «E quando il fascismo esplose nella guerra dentro la guerra, violenza e persecuzione e morte (non più la morte con la quale da adolescente avevo flirtato, fra Leopardi e Thomas Mann, nelle sale della biblioteca Querini o fra i cipressi delle isole discoste della laguna, ma i morti, compagni, amici, mai visti, appesi agli alberi o ammucchiati in fondo a una strada), non bastò capire, occorreva intervenire».

⁷⁴⁵ Segnalo a questo proposito la «malinconia manniana» di Rossana Rossanda nella *Ragazza del secolo scorso*, Torino, Einaudi, 2005, p. 161.

⁷⁴⁶ R. Rossanda, *Le altre* cit., p. 44.

⁷⁴⁷ Ivi, p. 45.

Mann in Europa e, senza considerare due saggi, l'ultima sua opera in assoluto⁷⁴⁸. Al centro della vicenda l'itinerario esistenziale di Rosalie von Tümmeler, interrotto sul più bello, al tempo dell'innamoramento e dell'infatuazione per un giovane americano, Ken Keaton. «Per la prestanta fisica di Ken, Thomas Mann può essersi anche ispirato a quell'assistente del Billings Hospital, conosciuto durante il periodo di degenza in seguito all'operazione subita per rimuovere un tumore al polmone»⁷⁴⁹. Dalla *Introduzione* della Rossanda si appura ancora che la trama fu suggerita da un racconto della moglie Katia Pringsheim. Colpito dalla profonda ambiguità e dal potere espressivo della natura umano-corporea, Mann decide di crearne un'esile storiella (*eine knappe Kurzgeschichte*), definendola altrove anche una *Novelle*, una *Anekdote*⁷⁵⁰; ma per evitare, come alla protagonista, gaffe dal punto di vista sanitario, chiede delucidazioni a Frederick Rosenthal, un amico medico. La necessità di informazioni specialistiche supplementari è più che giustificata per *L'inganno*, definito dallo scrittore tedesco, senza mezzi termini, un esperimento su una «storia crudamente clinica nello stile della novella classica». Da una delle ricche note della Rossanda conosciamo il contenuto della corrispondenza Mann/Rosenthal. Dalle due lettere del 5 e del 13 maggio 1952, spedite ancora dall'indirizzo californiano dello scrittore – Pacific Palisades – risulta chiara l'intenzione di Mann di dedicarsi all'argomento del carcinoma e vengono sollevate una serie di domande sul decorso della malattia al fine di ricostruire i tempi narrativi:

In quale stadio di sviluppo del cancro (che come è noto nell'utero non dà segno né dolore) può presentarsi un'emorragia che può essere scambiata per una nuova mestruazione? Verosimilmente in uno stadio molto avanzato? In che consiste l'operazione, se la si tenta? Nell'intera ablazione dell'utero? E perché, rimosso l'organo malato, la malata non si salva? Da che cosa il medico riconosce, anche se troppo tardi, che si tratta d'un cancro alla matrice? E un'emorragia che segue la cessazione delle funzioni sessuali, ne è un segno indiscutibile e dunque di esito infausto del male? Quanto tempo passa dal primo apparire del cancro al suo diventare inoperabile? L'utero in sé è insensibile, ma può il cancro manifestarsi e essere temuto se non altro nelle condizioni generali del corpo, nel suo indebolirsi? Come succede che sia diagnosticato così tardi?⁷⁵¹

La Rossanda cita la missiva in una nota e commenta ulteriori passi della corrispondenza tra Mann e il suo destinatario: «È pensabile anche che la risposta del dottor Rosenthal abbia reso verosimile quella devastazione finale del corpo di Rosalie che Mann subito ebbe in mente, anche se non sapeva se, nella vicenda reale, l'operazione aveva avuto luogo o no»⁷⁵². Quando Rosenthal (la Rossanda confessa di non conoscere la minuta se non attraverso la risposta di Mann) gli invia un breve

⁷⁴⁸ *L'inganno* va in stampa quando lo scrittore aveva 78 anni.

⁷⁴⁹ M. Meli, *Notizie storico-critiche*, in Th. Mann, *L'inganno* cit., p. 215. Un'ipotesi ripresa da George C. Schoolfield, Thomas Mann's «Die Betrogene», in «The Germanic Review», XXXVIII, 1963, p. 99.

⁷⁵⁰ Ivi, p. 218.

⁷⁵¹ Le lettere di Mann del 5 e 13 maggio 1952 vengono citate dalla Rossanda nella nota 2 che riprende a sua volta l'edizione Th. Mann, *Briefe*, 1948-1955, Fischer, 1965, p. 253.

⁷⁵² R. Rossanda, *Introduzione* cit., p. 28.

scritto pertinente all'argomento, ipotizzando che più che all'utero dev'essersi trattato d'un cancro alle ovaie che avrebbe provocato un iperestrogenismo, Mann, fiero di sé, riprende alcune chiose del racconto, nelle quali aveva già evidenziato come la malattia avesse eccitato la passione e non già, seguendo una personale illusione, l'amore ringiovanito il corpo: «chiamo eccitazione quel che lei chiama iperestrogenismo»⁷⁵³. E afferma, prosegue la Rossanda, di aver intuito che questa accensione dei sensi di Rosalie è morbosa e corrisponde a ciò che Rosenthal definisce con un termine scientifico "iperestrogenismo"⁷⁵⁴.

Il 24 giugno '52 Mann lascia l'America e dal primo gennaio dell'anno successivo si stabilisce a Erlenbach; qui tenta di ricostruire in modo verosimile non solo la malattia, ma anche l'ambiente toponomastico e linguistico della storia, svoltasi in realtà a Monaco, ma collocata, dalla fantasia creativa dello scrittore, a Düsseldorf:

Il 2-II-1953, da Erlenbach [Mann] scrive a Grete Nikisch [un'amica conosciuta ancora negli anni venti] chiedendole schiarimenti sulla topografia di Düsseldorf e sulla ubicazione del castello di Benrath. Alla stessa (Erlenbach-Zürich, 7-II-1953) su alcune particolarità del dialetto renano. Poi (a Rudolf Oberloskamp Erlenbach-Zürich, 5-II-1953) s'informa sulle modalità per raggiungere Benrath da Düsseldorf. In febbraio Mann ricevette l'ultimo materiale richiesto ai suoi corrispondenti; la novella fu terminata nel marzo successivo⁷⁵⁵.

La Rossanda nota l'attinenza tra *plot* e ambientazione, insinuando – in analogia al canonico *Morte a Venezia* – che *L'inganno* avrebbe potuto intitolarsi *La morte a Düsseldorf*; una similitudine riconosciuta da vari critici e studiosi, ma negata con fermezza dall'autore. Mann «stende il racconto dopo il ritorno in Europa, ancora nella casa provvisoria di Erlenbach e nell'infuriare delle polemiche sulla decisione di non tornare in Germania dopo la guerra»⁷⁵⁶. Le idee politiche, il rifiuto di stabilirsi nella *Heimat* e, da ultimo, l'argomento ostico del tumore all'utero e delle mestruazioni – innominabili nel 1953 e soprattutto da un maschio – rendono l'uscita dell'*Inganno* uno scandalo. «Un altro fattore di disturbo risiede nel fatto che una vicenda così scabrosa è raccontata in uno stile classico, che nelle ultime pagine passa rapidamente a quello clinico-cinico»⁷⁵⁷. È interessante constatare che, contrariamente alle recensioni dichiaratamente ostili in Germania e nei paesi anglofoni, gli interventi critici italiani (Cases, Santini, Traverso, Zampa) risultano favorevoli⁷⁵⁸. La Rossanda sottolinea la distanza che lo stesso Mann prende dal suo lavoro, quando nel *Rückkehr* (*Ritorno*) del 1954 scrive «Sono il primo ad ammettere che è un'opera discutibile»⁷⁵⁹ ed evidenzia l'ironia verso la sua protagonista, confermata, tra l'altro, dal menzionato epistolario intercorso con il medico Rosenthal: «in contraddizione con lo stato tardo, "Spätzustand", del suo corpo», Rosalie innamorata sembra un po'

⁷⁵³ *Ibidem*.

⁷⁵⁴ Ivi, p. 22.

⁷⁵⁵ Note, a cura di Roberto Fertonani, in Th. Mann, *Romanzi brevi*, Milano, Mondadori, 1977, p. 735.

⁷⁵⁶ R. Rossanda, Introduzione cit., pp. 9-10.

⁷⁵⁷ M. Meli, *Notizie storico-critiche* cit., p. 213.

⁷⁵⁸ Ivi, pp. 212-213.

⁷⁵⁹ R. Rossanda, *Introduzione* cit., p. 10.

ridicola⁷⁶⁰. Buffa persino nel nome – «volutamente comico» – come scriverà Mann a Theodor W. Adorno⁷⁶¹. E ancora, Rossanda alla mano, «Al tragico si sostituisce l'ironico, nel rivelarsi d'un inganno del corpo che sembra ritornar giovane nel mestruo mentre secerne sangue da un'efflorescenza mortale, le cellule divoratrici del cancro»⁷⁶².

Oltre al titolo (*Il Mistero Frontenac/Il Mistero di Frontenac*), una differenza da rimarcare la rinveniamo subito nei nomi propri che Bortone traduce in Saverio, Michele, Bianca, Gianluigi, Ivo, Daniela, Maria⁷⁶³ e che la Nemi preferisce mantenere in francese: Xavier, Michel, Blanche, Jean Louis, Yves, Danièle, Marie⁷⁶⁴. Passerò ora in rassegna brevi frammenti che trattano del cancro, in ciascuno dei tre testi presi in esame, analizzando stilemi, scelte lessicali e sintattiche:

*Blanche Frontenac, si maigre naguère, devenait épaisse, s'inquiétait de sa santé, croyait avoir un cancer et, ravagée par cette angoisse, pensait au sort de ses enfants lorsqu'elle aurait disparu*⁷⁶⁵.

Bianca Frontenac, un tempo così magra, diventata grassa, si preoccupava della sua salute, credeva di avere un cancro e tormentata da quell'angoscia pensava al destino dei suoi figli quand'essa fosse scomparsa⁷⁶⁶.

Blanche Frontenac, così magra un tempo, si appesantiva, si angustiava per la sua salute, temeva di avere un cancro, e tormentata da quest'angoscia, pensava alla sorte dei suoi bambini quando ella fosse scomparsa⁷⁶⁷.

Mettendo a confronto il medesimo testo nelle due traduzioni, si può rilevare che quello della Nemi si distingue per qualità letterarie più alte. Il predicato nominale «*devenait épaisse*» – in Bortone «diventata grassa» – viene reso dalla Nemi con il verbo riflessivo «si appesantiva»: più vicino all'originale e che allude sia all'aumento di volume corporeo, che alle difficoltà motorie causate dal morbo. Inoltre, la Nemi aggiunge una nuova sfumatura semantica «temeva di avere un cancro» per rendere «*croyait avoir un cancer*»⁷⁶⁸, preferendo all'intuitivo «credere», un «temere» più carico di valenza sentimentale. Identica all'originale «*sort*» è la scelta del vocabolo «sorte» (la Nemi) rispetto al «destino» (Bortone). Più pertinente è la traduzione di «*enfants*» come «figli» più che come «bambini»; infatti quando Blanche Frontenac muore i figli sono già adulti.

In *Le Sagouin* la vita da frustrata, accanto a un marito e a un figlio odiati, costringono Paule a cercare evasione in una esistenza artificiale con l'ausilio di un

⁷⁶⁰ Ivi, p. 17.

⁷⁶¹ M. Meli, *Notizie storico-critiche* cit., p. 214.

⁷⁶² R. Rossanda, *Introduzione* cit., p. 12.

⁷⁶³ F. Mauriac, *Il Mistero Frontenac*. Traduzione di Leone Bortone, Roma, Anonima Veritas, 1947.

⁷⁶⁴ F. Mauriac, *Il Mistero di Frontenac*. Traduzione di O. Nemi, cit.

⁷⁶⁵ F. Mauriac, *Le mystère Frontenac* [1933], Paris, Grasset, 2013, p. 35.

⁷⁶⁶ F. Mauriac, *Il Mistero Frontenac*. Traduzione di L. Bortone cit., p. 31.

⁷⁶⁷ F. Mauriac, *Il Mistero di Frontenac*. Traduzione di O. Nemi cit., p. 44.

⁷⁶⁸ In Bortone «credeva di avere un cancro».

climax di additivi e stupefacenti: sigarette, alcolici e morfina somministratale durante la malattia⁷⁶⁹:

La vieille baronne se réjouissait parce que ses enfants Arbis auraient Cernès; et puis Paule disparaissait de sa vie. Les Meulière l'avaient recueillie. Elle leur était retombée sur les bras, comme ils disaient. Mais elle avait une tumeur «de mauvaise nature» [...]. Elle était contente que sa mort à elle fût si proche. Elle répétait à l'infirmière que la morphine lui faisait mal, que son foie ne supportait aucune piquûre, elle voulait boire ce calice jusqu'à la dernière goutte [...]. // La douleur parfois était si aiguë que Paule cédait à la tentation de la morphine. Alors dans la rémission un instant obtenue, elle songeait à d'autres vies qui eussent été possibles [...]. Elle ne savait pas quelle heure du jour ou de la nuit il était. Déjà la douleur cognait à la porte, pénétrait en elle, s'installait, commençait à la dévorer lentement⁷⁷⁰.

La vecchia baronessa si rallegrava, perché i suoi prediletti Arbis avrebbero avuto Cernès; e Paule era scomparsa dalla sua vita. I Meulière l'avevano raccolta. Ella era loro ricaduta sulle braccia, com'essi dicevano. Ma aveva un tumore maligno [...]. Era contenta che anche per lei si avvicinava la morte. Ripeteva all'infermiera che la morfina le faceva male, che il suo fegato non sopportava alcuna iniezione: voleva bere questo calice fino all'ultima goccia [...]. // Sovente il dolore era così acuto che Paule cedeva alla tentazione della morfina. Allora, in quella distensione per un momento raggiunta, sognava le altre vite che avrebbe potuto esserle possibili [...]. Non sapeva più quale ora del giorno o della notte fosse. Ormai il dolore bussava alla porta, penetrava in lei, vi si installava: cominciava lentamente a divorarla⁷⁷¹.

Nello *Scimmiettino* di Prisco, c'è da segnalare, rispetto all'originale, una divaricazione dei tempi e delle forme verbali: prendo come esempio la sostituzione dell'*imparfait* («disparaissait») con il trapassato prossimo («era scomparsa»), la traduzione del *subjonctif plus-que-parfait* («eussent été») con il condizionale passato («avrebbe potuto essere») o dell'*imparfait de l'indicatif* («était») con il congiuntivo imperfetto («fosse»). Si notano spostamenti sintattici di avverbi: la trasposizione di «sovente», più intenso di un «parfois», all'inizio della frase o l'anticipazione di «lentamente» rispetto alla collocazione francese. Però il passo più significativo per la mia ricerca è «elle avait une tumeur “de mauvaise nature”». La perifrasi di Mauriac è vanificata da Prisco con il crudo e inequivocabile «un tumore maligno». Il passaggio dalla figura retorica alla traduzione *apertis verbis* comporta l'omissione delle virgolette.

Doch die Eröffnung der Bauchhöhle bot Ärzten und Schwestern im weißen Licht der Bogenlampen ein zu furchtbares Bild, als daß auch nur auf vorübergehende Besserung zu hoffen gewesen wäre. Der Zeitpunkt, sie zu bewirken, war offenbar längst versäumt. Nicht nur, daß alle Beckenorgane bereits vom Verderben befallen waren: auch das Bauchfell zeigte, dem bloßen Auge schon, die mörderische Zellenansied-

⁷⁶⁹ Luisa Borella, *Le Sagouin de François Mauriac*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1980, p. 45.

⁷⁷⁰ F. Mauriac, *Le Sagouin* [1951], Paris, Plon, 2012, pp. 134-136.

⁷⁷¹ F. Mauriac, *Lo scimmiettino* cit., pp. 253-255.

Metastasi cartacee

*lung, alle Drüsen des lymphatischen Systems waren carcinomatös verdickt, und kein Zweifel war, daß es Krebszellenherde gab auch in der Leber*⁷⁷².

Ma, aperto l'addome, si presentò ai medici e alle infermiere, alla luce bianca delle lampade ad arco, un quadro troppo spaventoso per sperare anche solo in un miglioramento transitorio. Era chiaro che il momento di tentarlo era passato da un pezzo. Non solo tutti gli organi del bacino erano alterati: anche nel peritoneo si vedeva a occhio nudo la mortale proliferazione delle cellule, tutte le ghiandole del sistema linfatico erano ingrossate e cancerose e non c'era dubbio che ci fossero dei focolai anche nel fegato⁷⁷³.

In questo lungo passaggio tratto dall'*Inganno*⁷⁷⁴, il senso del lemma «*Eröffnung*» («apertura») va oltre il semplice atto di «aprire» e prelude alla macabra «scoperta» che i chirurghi faranno nell'addome di Rosalie. La Rossanda rende il sostantivo *Eröffnung* con il participio «aperto», antepoendolo ad «addome»; un breve indugio prima di prendere atto di «un quadro troppo spaventoso» («*ein zu furchtbares Bild*»). Efficace è la scelta di traslare l'avverbio + il participio dell'originale («*carcinomatös verdickt*») con due aggettivi («ingrossate e cancerose») e di sottendere la ripetizione della parola «*Krebs*», troppo forte nell'arco di una sola frase, semplificando «*Krebszellenherde*» in «focolai» generici, anziché «focolai di cellule del cancro». Ed è proprio nell'ultima frase di questo estratto che la genialità di Thomas Mann unisce i dati scientifici forniti dal medico Rosenthal (il termine «*carcinomatös*») a elementi di lingua parlata (il verbo «*geben*», posto dopo il soggetto e non alla fine della subordinata come esigerebbe la correttezza grammaticale).

*Sehen Sie, ich leugne gar nicht, daß die Gebärmutter das Freßgezücht selbst produziert. Und doch rate ich Ihnen, meine Vermutung zu übernehmen, daß die Geschichte vom Eierstock ausging, – von unbenützten granulösen Zellen nämlich, die seit der Geburt da manchmal ruhen und nach dem Einsetzen der Wechseljahre durch Gott weiß welchen Reizvorgang zu maligner Entwicklung kommen. Da wird denn der Organismus, post festum, wenn Sie so wollen, mit Estrogenhormonen überschüttet, überströmt, überschwemmt, was zur hormonalen Hyperplasie der Gebärmutter-Schleimhaut mit obligaten Blutungen führt*⁷⁷⁵.

Vede, io non nego che sia l'utero a produrre questa razza divoratrice. Però le consiglio di stare alla mia ipotesi, che tutto è partito dalle ovaie e precisamente da cellule granulose superflue, a volte ferme fin dalla nascita, che all'instaurarsi della menopausa, per dio sa quale sollecitazione, vanno a una crescita maligna. Ed ecco l'organismo, *post festum* se vuole, superinvaso, superinondato e supertravolto da

⁷⁷² Th. Mann, *Die Betrogene und andere Erzählungen [1940-1953]*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2008, p. 240.

⁷⁷³ Th. Mann, *L'inganno* cit., p. 193.

⁷⁷⁴ Evocherò solo *en passant* alcune opzioni traduttive, scontate ed inevitabili, (poste le diverse strutture linguistiche) come il binomio aggettivo + nome in tedesco che viene necessariamente invertito in nome + aggettivo («*im weißen Licht*» – «alla luce bianca», «*vorübergehende Besserung*» – «un miglioramento transitorio») ⁷⁷⁴ o alcune parole composte che la Rossanda logicamente separa («*Bogenlampen*» – «lampade ad arco», «*Zellenansiedlung*» – «proliferazione delle cellule»

⁷⁷⁵ Th. Mann, *Die Betrogene und andere Erzählungen [1940-1953]* cit., pp. 240-241.

ormoni estrogeni che producono l'iperplasia ormonale della mucosa uterina, con conseguente emorragia⁷⁷⁶.

Vede, io non nego che sia l'utero a produrre questa mala razza divoratrice. Le consiglio tuttavia di accettare la mia ipotesi che tutto sia partito dall'ovaia, e precisamente da cellule granulose oziose, che vi si annidano talvolta sin dalla nascita e che dopo l'inizio della menopausa, Dio sa per quale processo irritativo, assumono uno sviluppo maligno. L'organismo allora, in certo modo *post festum*, viene inondato, allagato, sommerso da ormoni estrogeni e questo porta ad una iperplasia ormonica della mucosa uterina, con le inevitabili emorragie⁷⁷⁷.

Nel dialogo tra il dott. Muthesius e il suo assistente Knepperger, ci imbattiamo, di nuovo, in inserti di parlato («*Sehen Sie*», «*da*» invece di «*dort*», «*denn*» anziché «*dann*», «*wenn Sie so wollen*»). La Rossanda mantiene intatta la saldatura tra approccio colloquiale («vede», «ecco», «se vuole»), linguaggio scientifico e latinismi: «cellule granulose superflue», «ormoni estrogeni», «iperplasia ormonale», «mucosa uterina», «*post festum*». Ricorre invece coraggiosamente a intarsi accrescitivi «superinvaso, superinondato e supertravolto» – una soluzione innovativa rispetto alla traduzione della Mazzucchetti – legati dal prefisso comune che asseconda la stesura originale «*überschüttet, überströmt, überschwemmt*».

Pacificamente riconosciuto il legame/l'opposizione tra lo scrittore e i suoi malati di carta, ho cercato di dimostrare la possibilità di un rapporto di “secondo grado”, più nascosto, tra il traduttore e l'opera sulla malattia. Se l'interesse saggistico-narrativo per il cancro e/o la scoperta di episodi autobiografici legati al morbo sono dimostrabili, molto più arduo è stato provare la loro influenza a livello lessicale, poiché l'attività traduttiva è obbligata a esercitarsi in un'area di vocaboli già ben definita dagli autori. Ciò nonostante la Rossanda, aggiornata sul lessico medico dei primi anni Novanta, ci mette del suo e sostituisce «cellule granulose oziose» e «iperplasia ormonica», scelte fatte dalla Mazzucchetti fatte nel 1954, con «cellule granulose superflue» e «iperplasia ormonale». Prisco, biasimando il segreto che aleggiava attorno al tumore⁷⁷⁸ nel primo Novecento e che è stato una delle concause della morte di una sua giovane zia, decide di passare dalla perifrasi alla traduzione esplicita.

⁷⁷⁶ Th. Mann, *L'inganno* cit., p. 193.

⁷⁷⁷ Th. Mann, *L'inganno*. Traduzione di Lavinia Mazzucchetti [1954], in Th. Mann, *Romanzi brevi* cit., p. 699.

⁷⁷⁸ M. Prisco, *Inventario della memoria* cit., pp. 52-53: «Ma l'operazione poi era veramente riuscita?, e si poteva, se la malattia era quella, parlare di guarigione? Forse, penso, un motivo che spinse il nonno a trattenere la figlia ancora lontana da casa era anche quello d'impedire che la gente frequentando il suo studio la sapesse malata: non lo so: non so nemmeno chi fossero, precisamente, questi amici presso i quali zia Emma andò a stare una volta dimessa dalla clinica e dove improvvisamente morì di lì a qualche giorno, una sera di primo autunno (ecco, ignoro anche la data esatta di questa morte)».

3.3 Cancro inesistente e fantastico

Ma chi potrebbe immaginare che la storia di Akakij Akakievič non finisce qui, che egli era destinato per qualche giorno a una vita clamorosa dopo la sua morte, quasi in compenso d'un'esistenza oscura? Eppure così fu, e il nostro umile racconto volge inaspettatamente a un finale dei più fantastici.

Nikolaj Gogol', *Il mantello*

À partir du quatrième jour, je n'essayais même plus de reconnaître le réel parmi les choses absurdes de la fièvre qui entraînent dans ma tête les unes dans les autres en même temps que des morceaux de gens et puis des bouts de résolutions et des désespoirs qui n'en finissaient pas.

Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*

Alle opere novecentesche sul cancro si possono ascrivere rare autobiografie. Più frequentemente la malattia per eccellenza viene attribuita a un personaggio fittizio o storico, seguendo criteri mimetici di verosimiglianza o attingendo a fonti scientifiche e documentarie. Per completare il quadro, occorre ricordare testi che non trascrivono il reale e non cercano di imitarlo. A quest'ultimo filone appartengono *Cancroregina* (1949) di Tommaso Landolfi e *Igiene dell'assassino* (1992) di Amélie Nothomb. Entrambi sono a-referenziali e non nascono dall'esperienza empirica, ma sono frutto di una sfrenata fantasia artistico-letteraria, dove il fenomenologico non è l'asse attorno al quale ruotano il senso e il non senso dell'esistenza. Si evita di percorrere la strada dell'intertestualità, per volgere l'attenzione alla letteratura che si autoriproduce, che prende le mosse dall'invenzione negando le esperienze della *mimesi*.

Cancroregina è un testo che realizza un'alterità semantica, già a partire dal titolo, poiché non esiste un malanno, né una nave spaziale appellata con questo neologismo composto. Il protagonista, nauseato dalla vita e dalle faccende miserabili e transeunti degli umani, acconsente ad accompagnare lo sconosciuto ideatore dell'astronave facendosi coinvolgere in una fuga suicida. Il viaggio verso la luna, che non verrà mai raggiunta, viene usato solo come pretesto, come lo studio di una

lingua illusoria, spacciata per persiano, nel racconto di esordio *Dialogo dei massimi sistemi*.

Alcuni critici catalogano *Cancroregina* nella casella di *science-fiction* o addirittura nel genere fantastico nel senso più vasto del termine⁷⁷⁹. Altri tendono a un'interpretazione psicoanalitica e/o allegorico-esistenziale. Per Sergio Givone, *Cancroregina* è un viaggio nel fondo della propria disperazione⁷⁸⁰. Ernestina Pellegrini vi scorge la scissione fra volto autobiografico e maschera narrativa⁷⁸¹. Dando per pacifica l'inafferrabilità dell'opera landolfiana, ho tentato un percorso poco battuto, basato su inferenze, ovvero sul paradigma della malattia.

In *Cancroregina* il narratore, in balia dell'astronave che non sa guidare né governare, si trova in un punto fermo tra la terra e la luna, osservando il continente natale dallo scafo; nella stessa posizione di osservatore forzato è il malato che vede il mondo dalla finestra di una camera ospedaliera e non può cambiare il quadro visivo: «Oh, non potrei almeno essere condannato a contemplare una parte di essa terra a me sconosciuta, da me meno odiata?»⁷⁸². L'impossibilità di uscirne e quindi la costrizione a rimanervi *vita natural durante* portano a ipotizzare l'intenzione recondita dell'autore di creare una parafrasi di un male incurabile. Lo conferma il lessico usato già nelle pagine introduttive: «condannato»⁷⁸³, «implacabilmente»⁷⁸⁴, «inevitabile fine»⁷⁸⁵. Apprendiamo subito che la navicella è seguita incessantemente da un cadavere volante. Prospettando, per ipotesi, questo *iter* come una parabola dell'esistenza, possiamo leggere il corpo sospeso come un rimorso del narratore-omicida che riaffiora, in modo più acuto, quando la fine terrestre si avvicina: «Il cadavere dell'ucciso mi segue implacabilmente»⁷⁸⁶. La luna – un Aldilà o un Altrove – appare priva di fascino alla vigilia del trapasso imminente: «Sopra di me, la luna, la romantica luna... che non mai spirò tanto orrore dalla sua faccia risucchiarne, bianca e nera, dai suoi spalancati gurgiti di pietra calcinata»⁷⁸⁷. Segue una breve analisi dello scopo effimero della stesura del diario di bordo che non raggiungerà mai i lettori viste le condizioni in cui si trova il Nostro:

io sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla dal principio. A chi, e perché? Per giustificarmi forse? E di che? A chi, dico, dovrei inviare questo messaggio? E supposto anche che raggiungesse gli uomini, quale utilità potrebbero essi ricavarne? // Non lo so, non m'importa saperlo. Forse, perché do-

⁷⁷⁹ Mario Lerardi, *Fuori dall'ingrato mondo: Tommaso Landolfi scrittore di "Fantascienza"*, in «Solaris di Stanislaw Lem, Tarkovskij, Kubrick» <http://romanticaemodern.altervista.org/landolfi.htm> (consultato il 7 maggio 2013).

⁷⁸⁰ Sergio Givone, *Riflessione su Cancroregina*, in *Un linguaggio dell'anima*. Atti della giornata di studio su Tommaso Landolfi, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, p. 53.

⁷⁸¹ Ernestina Pellegrini, *L'arte di «aprire una finestra sul buio»*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 37.

⁷⁸² Tommaso Landolfi, *Cancroregina* [1949], Milano, Guanda, 1982, pp. 7-8.

⁷⁸³ *Ibidem*.

⁷⁸⁴ *Ivi*, p. 8.

⁷⁸⁵ *Ibidem*.

⁷⁸⁶ *Ibidem*.

⁷⁸⁷ *Ibidem*.

vrò pure fingermi un lettore, sarò così meno solo, e tanto basta. Forse lo sarò di più, e meglio ancora: ciò affretterà l'inevitabile fine, ciò mi darà il coraggio di...⁷⁸⁸.

Il mero bisogno di scrivere, senza meta o scopo preciso, ma per esteriorizzare il proprio dolore sarà il lievito del moltiplicarsi degli scritti di oncomalati. Il racconto di Landolfi è un lungo sguardo a ritroso sulla vita disperata, solitaria e priva di senso che viene interrotta dalla visita inaspettata di uno sconosciuto chiamato, con una significativa allusione paragrammatica, Filano⁷⁸⁹. «Un visitatore», «un ospite», «un alieno»⁷⁹⁰ sono metafore che continueranno a essere usate anche nelle opere a noi contemporanee per definire un cancro che talora si mostra come un'occasione liberatoria, una fuga dalla terra, ovvero la scelta dell'opzione della morte:

Ero anche tornato un paio di volte al Corno del Diavolo, e avevo cominciato a prender confidenza con Cancroregina [...]. Essa era d'altronde la liberatrice, quella che sulle sue ali (del tutto metaforiche) doveva trasportarmi (non metaforicamente) fuori del mio ingrato mondo e... e basta: ché io dell'avvenire di questo, a differenza del mio compagno di spedizione, non mi davo al postutto alcun pensiero, e solo ambivo a lasciarlo⁷⁹¹.

Del resto, già Idolina Landolfi accennava a una «primigenia estraneità al mondo che si incancrenisce secondo un meccanismo per cui il sentimento di esclusione conduce di necessità all'autoesclusione»⁷⁹². Siccome il narratore medita la possibilità di mettere fine ai suoi giorni⁷⁹³, l'avventura selenica (la malattia) gli si para davanti come «un alibi alla non-vita costituito da una disgraziata fatalità [...] dunque un rifiuto della vita non per scelta o impotenza ma per mera necessità»⁷⁹⁴. L'apparizione di Filano è decisamente inquietante, paragonata per giunta a quelle del corvo di Poe, classico uccello del malaugurio, presagio di morte imminente. Dall'originale Landolfi riprende solo «*weak and weary*»⁷⁹⁵, ergo lo stato d'animo che caratterizza il personaggio vicario dello scrittore quando l'ospite inatteso irrompe nella sua abitazione. Il riferimento implica però una netta linea di demarcazione tra il prima e il dopo preannunciata dal noto «*Nevermore*» della chiusa reiterata dalle strofe dell'ipotesi. Filano si dichiara l'ideatore di Cancroregina (potenza rivelatrice

⁷⁸⁸ *Ibidem*.

⁷⁸⁹ Maria Carla Papini, *L'altra faccia della luna*, in *Gli 'Altrove' di Tommaso Landolfi*, Atti del Convegno di studi. Firenze 4-5 dicembre 2001, a cura di I. Landolfi ed E. Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004, p. 55.

⁷⁹⁰ Per un'analisi più approfondita si veda *Antropomorfizzazioni* del capitolo *Les mots pour le dire: appunti sugli oncologhemi*.

⁷⁹¹ T. Landolfi, *Cancroregina* cit., pp. 31-32.

⁷⁹² Idolina Landolfi, *Solipsismo di Landolfi. Un amore del nostro tempo quale testo esemplare*, in *Le lunazioni del cuore* cit., p. 127.

⁷⁹³ T. Landolfi, *Cancroregina* cit., p. 8: «Il mondo mi appariva senza senso e, per me almeno, senza avvenire: mi preparavo, o almeno avrei voluto prepararmi, a lasciarlo...».

⁷⁹⁴ I. Landolfi, *Solipsismo di Landolfi* cit., pp. 128-129.

⁷⁹⁵ T. Landolfi, *Cancroregina* cit., p. 9.

del nome: una regina di morte⁷⁹⁶) nascosta nella «più eccelsa chiostra»⁷⁹⁷ della catena montagnosa – un archetipo classico del passaggio a un altro mondo.

L'inventore si paragona esplicitamente a Galileo, ma tra le righe si può rinvenire, ad esempio, la figura di Enrico Fermi che invano avvisa il governo statunitense del pericolo nucleare incombente: «Infine, voi sapete bene che a un pazzo non si riconosce il diritto di rivelare la verità, tanto meno di dimostrarla, ché tutto il loro edificio andrebbe all'aria; e, pari a Galileo, io per due anni porsi loro invano un cannocchiale a cui non vollero metter l'occhio»⁷⁹⁸. Mentre l'ipotesi sull'energia nucleare è storicamente fondata (il manoscritto di *Cancroregina* redatto a Pico nell'agosto 1949⁷⁹⁹, sette anni dopo la realizzazione della prima bomba atomica), quella sullo spazio cosmico è valida solo in chiave fantascientifica (il racconto precede di otto anni l'inizio della corsa allo spazio inaugurata con il lancio dello Sputnik 1 e anticipa di diciannove il primo vero atterraggio lunare). La scoperta dell'energia nucleare, pur pensata *ab initio* a fin di bene, ha provocato conseguenze disastrose compreso l'aumento quantitativo dei tumori. Allo stesso modo l'entusiasmo filantropico di Filano non è foriero del bene alla luce della tragedia:

io mi sarei contentato di rimanere tutta la vita in quell'orrido carcere, tra quegli infelici privi d'ogni lume di ragione sol che ella, la mia creatura, potesse a tutti gli uomini di buona volontà mostrare nuove vie, vie ai corpi, intendetemi bene, e agli spiriti; sol che avesse fatto rifulgere al mondo intero, al piccolo mondo, in particolare, dei pensosi ricercatori della verità, i principi che l'avevano generato e la informavano; che potevano, che dovevano inevitabilmente trovare più vasta applicazione in un avvenire molto prossimo⁸⁰⁰.

Una doppia modalità di lettura è implicita nel testo: «neanche io credevo alle sue scoperte, fisiche o metafisiche che fossero, tanto meno all'esistenza della sua creatura, come la chiamava»⁸⁰¹. L'anno di pubblicazione, a cui ci stiamo riferendo, è un costruito extratestuale, ma la tecnica narrativa landolfiana evita volontariamente ogni esattezza temporale, ambientando il testo in un non meglio precisato marzo del '900. Così la prima datazione è «...23 marzo 19...». Un *ludus* analogo a quello quasi coevo di Orwell e al suo *1984* scritto in realtà, secondo regole speculari, nel 1948 o al racconto fantascientifico *La valigeria* di Ray Bradbury, pubblicato nel 1950, ma proiettato nel 2005.

La parte che ci interessa maggiormente è quella che inizia il 30 marzo (di un anno indefinito del Novecento), perché assomiglia, a livello filosofico-esistenziale, alla parabola della malattia. Possiamo scorgere nella solitudine infinita del viaggiatore,

⁷⁹⁶ E. Pellegrini, *L'arte di «aprire una finestra sul buio»* cit., p. 37.

⁷⁹⁷ T. Landolfi, *Cancroregina* cit., p. 19.

⁷⁹⁸ Ivi, p. 12.

⁷⁹⁹ I. Landolfi, Nota al testo, in T. Landolfi, *Cancroregina*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Adelphi, 1993, p. 97: «nel caso in questione si tratta di «Botteghe Oscure» (Quaderno IV, 1949), il semestrale romano di cui era allora redattore unico Giorgio Bassani; e rimarrà questo il solo episodio di collaborazione dell'autore alla testata».

⁸⁰⁰ T. Landolfi, *Cancroregina* cit., p. 11.

⁸⁰¹ Ivi, p. 13.

perduto tra le galassie, una similitudine con il ricoverato («Ma come si può vivere così senza nulla, senza neppure una lontana speranza?»⁸⁰²). Fatta salva la disperazione esistenziale del protagonista prima del volo (la diagnosi), si notano involuzioni progressive nel post-decollo (un progredire inarrestabile del male). Di nuovo riappare un dubbio metatestuale sul senso della scrittura senza destinatario. Si arriva a ribadire l'ipotesi iniziale sullo scrivere che dà sollievo in una situazione difficile come durante una malattia grave e incurabile. Landolfi nega, a quest'attività, una funzione catartica e di sostegno psicologico, mettendo in discussione il valore costruttivo della medicina narrativa:

Ecco, ora l'ho raccontata questa storia. Perché torno a ripetere, e a chi? Se anche un giorno cadessimo sulla terra, costei ed io, chi potrebbe trovar traccia di noi o di questo manoscritto? Non andremmo forse disfatti, e prima ancora di arrivarci, non svaniremmo in particole infinitesime? E ho forse ingannato l'angoscia, il terrore, il rimorso, la noia, il gelo, il vuoto di dentro e di fuori, la disperazione infine? Neanche per ombra. Eppure ho passato quasi una settimana di questa eternità che è la mia vita⁸⁰³.

Alla malattia fisica si somma quella mentale. In *Cancroregina* osserviamo un disturbo psichico triplicato: 1. quello di Filano, il più evidente, visto il suo passato di ex-internato in una struttura psichiatrica e vari altri sintomi che lo portano a una fine drammatica; 2. quello dell'affabulatore che, aggravandosi, arriva alla sindrome di *fatigue*⁸⁰⁴; 3. quello di Cancroregina⁸⁰⁵ che rifiuta di seguire il percorso stabilito permettendoci di ribadire il concetto di cellule impazzite e di aggiungere un'altra osservazione sull'aumento della velocità dell'astronave che una volta uscita dalla sua orbita segue esattamente lo stesso principio delle cellule tumorali che moltiplicano velocemente la loro crescita.

Ispirandoci al suggerimento di Vittorio Sereni che intravede in Filano «la presunta parte suprema di sé»⁸⁰⁶, si può tentare un'operazione di *reductio* dei tre personaggi a uno; l'inconscio, la parte buia della psiche (Filano) fa impazzire il narratore inventando un cancro (il vascello spaziale). L'omicidio commesso non è altro che un atto di difesa dalla propria forza autodistruttiva. Il cadavere, anziché sprofondare negli abissi, rimane inseparabilmente attaccato alla navicella⁸⁰⁷ in modo tale che il nostro è costretto a vederlo fino alla fine dei suoi giorni:

⁸⁰² T. Landolfi, *Cancroregina* cit., p. 52.

⁸⁰³ Ivi, p. 50.

⁸⁰⁴ Un termine oncologico per definire una situazione di malessere generalizzato di carattere psicosomatico che si osserva nei malati di cancro.

⁸⁰⁵ Silvana Castelli, *La bella e il nichilista. Tre Landolfi*, in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 63: «Ma il viaggio sfugge al controllo, la macchina Cancroregina del libro omonimo diventa pazza come il suo inventore e, infine, va malignamente a ripercorrere sempre e solo la stessa rotta».

⁸⁰⁶ Vittorio Sereni, *Viaggio sulla luna*, «Milano sera», 30-31 gennaio, 1951.

⁸⁰⁷ S. Castelli, *La bella e il nichilista. Tre Landolfi* cit., p. 63: «Come un enorme utero che ha espulso il suo artefice, continua a girare intorno fra terra e luna trascinando accanto a sé, nello spazio nero e stellato, il cadavere di Filano, e dentro di sé una larva d'uomo. Un cordone ombelicale lega l'astronave al suo inventore, in un silenzio totale che certo parla fin troppo eloquentemente».

Per non so quale diabolico effetto, che magari ai fisici risulterà familiare; forse perché quassù la gravità terrestre ha perduto, su un corpo così piccolo almeno, gran parte del suo rigore e non vale comunque, a vincere l'attrazione della prossima Cancroregina; o, più verosimilmente, perché egli era rimasto preso, “come in ambra aurea zanzara”, nell'atmosfera da costei emessa, sì da fare con essa tutt'uno; Filano non era affatto precipitato, ma seguiva la sua creatura nello spazio fedelmente oh fedelissimamente. Filano, cioè il suo cadavere rasciugato, svuotato senza dubbio, come preparato nello spirito o piuttosto nell'aria liquida, fragile per avventura come un vetro di Bologna, ma infine esteriormente intatto; che, rappigliato nel suo ultimo atteggiamento, ben visibile traverso il cristallo posteriore, contro il cielo nero, al tenue riflesso cui ho precedentemente accennato, cogli occhi sbarrati, recando, dico, ancora sul volto l'orribile, la feroce smorfia che era stata l'ultima espressione di lui vivente, seguiva, segue Cancroregina nello spazio; segue nello spazio infinito e nell'eternità me, suo uccisore⁸⁰⁸.

Da «liberatrice» l'astronave si trasforma in una «nemica» (un sostantivo che rende Landolfi un precursore e che sarà spesso usato per il cancro nella contemporaneità). Al suo interno si trova il protagonista, l'immagine allegorica del male che ingloba la vittima. Anche l'espressione «modificare il suo corso» vale sia per la navicella spaziale che per il morbo: «Solo, oltreché con me stesso e in me stesso, nel ventre di questa, ormai, odiata e beffarda nemica, della quale non posso in alcun modo sperare di modificare il corso»⁸⁰⁹.

Il Nostro cerca di studiare il meccanismo di funzionamento di Cancroregina (un atteggiamento tipico di molti malati oncologici è la volontà di capire l'eziologia del tumore⁸¹⁰): «Ho già detto che non sapevo nulla di lei né dei suoi organi; e senza frutto mi sono studiato, rimasto solo, di capirci qualcosa [...]. E nulla: al suo primitivo corso essa non ha voluto in nessuna maniera tornare»⁸¹¹.

Il cancro aiuta a rivalutare la vita precedentemente disprezzata:

Piuttosto, ecco, amo la vita stessa, che non m'era mai riuscito neanche di tenere per tollerabile; sì, l'amo, ho cominciato forse ad amarla (sia questa una legge del cuore o un moto anarchico e personale) quando cominciava a farsi disperata la mia propria, e quanto più disperata questa si faceva, tanto più l'amavo. Cosicché l'amo ora sopra ogni altra cosa⁸¹².

⁸⁰⁸ T. Landolfi, *Cancroregina* cit., pp. 48-49.

⁸⁰⁹ Ivi, p. 51.

⁸¹⁰ Cfr. Alessandro Cevenini, *Il segreto è la vita*, Milano, Piemme, 2012, pp. 65-66: «Mi inchiodo al computer e comincio davvero a studiare la mia nemica, la leucemia. Ho avuto il notebook anche in ospedale e ho preso a leggere qua e là, ma senza sistematicità, tanto da farmi cogliere impreparato il giorno in cui Lambertenghi e il Frac [gli oncologi di Alessandro] mi hanno annunciato che avrei ripreso la chemioterapia: in quell'occasione ho fatto la figura dello sciocco. Con me stesso, intendo. Mi ero ripromesso di conoscere il mio avversario per combatterlo ad armi pari, ma la vita d'ospedale si è rivelata una trappola e non ho pensato a “studiare”. D'ora in poi la musica cambierà».

⁸¹¹ T. Landolfi, *Cancroregina* cit., p. 51.

⁸¹² Ivi, p. 53.

Il problema teorico-interpretativo è capire se, nell'opera, si alluda davvero a una malattia tumorale. I critici concordano sul fatto che si tratti di una parabola, di una situazione *borderline*, in bilico tra il vivere e il morire. E il cancro rientra, senza dubbio, in tale categoria. Inoltre, ritroviamo questa parola chiave sia nel titolo che in una sorta di sproloquio, simil-dadaista, che precede la morte del protagonista: «Morirò presto, me lo sento [...]. Cancroregina, Cancroré, Cancroprincipessa, Cancrofamigliareale, Cancroecceteraeccetera; Cancrocancero. Si è messo forse in testa, questo Cancro, di dominare l'universo?»⁸¹³. Un cancro che «si è messo forse in testa», ovvero una malattia più psicosomatica che effettiva, che rintracceremo quindici anni dopo anche nel *Male oscuro*. «Il cervello fuoriuscito»⁸¹⁴ di Berto è comparabile, in qualche modo, agli esseri indefinibili «usciti dalla bocca, dal naso, dagli orecchi, dall'ombelico, dall'ano»⁸¹⁵ del protagonista di Landolfi. Il cancro psicologico è raffigurato anche dal vipistrello gigante entrato «tra le pareti della scatola cranica»⁸¹⁶. La voce mutevole dell'astronave, nella mente compromessa del narratore, proviene da vari organi; e la neoplasia, a differenza di altre malattie, è capace di presentarsi e di metastatizzarsi ovunque. In un dialogo folle tra la voce narrante e Cancroregina appaiono il fegato, la milza, le ovaie, le trombe di Falloppio, lo stomaco⁸¹⁷ – tutti organi predisposti all'insorgenza di un tumore – fino ad arrivare al cuore e alle viscere: la descrizione che precede il delirio agonizzante è incomprensibile e costellata di parole che si storpiano e si trasformano nella forma grottesca e aberrata del «porrovio»⁸¹⁸. Mario Domenichelli associa il cancro in Landolfi alla graduale dissipazione del linguaggio, a «un proliferare di una metastasi linguistica⁸¹⁹», alla «parola come crescita abnorme, mostruosa, grottesca»⁸²⁰, perché «il cancro è quello di questo linguaggio neoplastico, grottesco, che si metastatizza, e *Cancroregina* è una macchina di Tinguely che si mette in moto per dissiparsi; è la letteratura stessa, il linguaggio letterario come luogo di crescita abnorme e difforme verso la morte»⁸²¹.

Un finale improbabile, un tentativo di raccontare gli ultimi momenti vitali e l'esperienza *post mortem*, è abbastanza comune nei lavori autobiografici e finzionali sul cancro. Il motivo di questo tipo di *explicit* è ovvio: è proprio la vicinanza immediata della morte e l'incertezza su ciò che accadrà nell'Aldilà che spaventa il malato terminale. Nel 1948, un anno prima dell'uscita di *Cancroregina*, Landolfi pubblica la sua traduzione della *Morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj. Confrontiamo le chiuse di queste opere:

⁸¹³ Ivi, p. 78.

⁸¹⁴ G. Berto, *Il male oscuro* cit., p. 265.

⁸¹⁵ T. Landolfi, *Cancroregina* cit., p. 69.

⁸¹⁶ Ivi, p. 73.

⁸¹⁷ Ivi, p. 76.

⁸¹⁸ Ivi, p. 77.

⁸¹⁹ Mario Domenichelli, *Il mondo anglosassone, poliglottismo, europeismo e lingua d'altrove in Tommaso Landolfi*, in *Gli 'Altrove' di Tommaso Landolfi* cit., p. 31.

⁸²⁰ *Ibidem*.

⁸²¹ *Ibidem*.

Non ho detto che me lo sentivo? Son morto da due giorni. Però niente è cambiato, aveva ragione lei. Eh, se l'avessi saputo che era così facile e che niente doveva cambiare, sarei morto prima. Ma per far che, se niente doveva cambiare? Beh, non so, ma mi pare che sia, in tutte le maniere, meglio esser morti che vivi⁸²².

Per lui tutto s'era compiuto in un attimo, e il significato di quell'attimo non cambiò più. Per i presenti la sua agonia durò ancora due ore. Qualcosa gorgogliava nel suo petto; il suo corpo esausto sussultava. Poi il gorgoglio e il rantolo si fecero sempre più radi. // «È finita!» disse qualcuno su di lui. // Egli sentì quelle parole e le ripeté nel suo animo. «È finita la morte», disse a se stesso. «Non c'è più». // Aspirò l'aria, a metà del respiro si fermò, si distese e morì⁸²³.

Il racconto tolstojano di gusto realistico, a differenza di quello di Landolfi, si svolge totalmente in terza persona, ma, a pensarci bene sembra improbabile che qualcuno venga a conoscere, in una sorta di processo alle intenzioni, gli ultimi pensieri mai pronunciati di Ivan Il'ič.

La scrittura landolfiana, com'è ben noto, è polisemica e si presta a più interpretazioni e possibili letture. Intravedere in *Cancroregina* una parabola della malattia oncologica è solo uno dei modi che non preclude altri sentieri semantici.

Quarantadue anni dopo la parabola landolfiana, Amélie Nothomb, esordiente all'epoca, ripropone un cancro che non esiste. Paragonando *Cancroregina* a *Igiene dell'assassino* (laddove le descrizioni dei dolori e dei tentativi di curarsi sono altrettanto assenti⁸²⁴), si può affermare che, nonostante nel libro della Nothomb il cancro delle cartilagini sia inventato di sana pianta, il testo fa pensare che si tratti di una malattia, seppur poco frequente e conosciuta. L'approccio metodologico che propone Landolfi è invece molto più complesso e potrebbe essere formulato ed espresso nel modo seguente: come si fa a creare un cancro completamente fantastico che non assomigli in nessuna maniera al malanno e si presti a una lettura puramente allegorica. *Cancroregina* è un'evidente realizzazione di questo metodo. Il titolo della Nothomb richiama invece l'opera che ha preceduto la *Recherche*, ovverosia *Hygiène du neurasthénique*, composta nel 1897 dal padre del grande Marcel, Adrien Proust, assieme al collega-neurologo Gilbert Ballet.

In *Igiene dell'assassino* abbiamo a che fare con Prêtextat Tach, un fantomatico Nobel della letteratura, mai entrato nell'albo dei vincitori del premio. Inesistenti i suoi ventuno romanzi⁸²⁵, a cui sommare il ventiduesimo incompiuto, una *mise en abîme* al limite tra mondo fantastico (l'opera *inachevée* di Tach) e reale (il testo della Nothomb). Vengono sostenute tesi universitarie sulla sua opera fittizia⁸²⁶. Anche la malattia che l'ha minato non può essere altro che inventata. L'acribia della scrit-

⁸²² T. Landolfi, *Cancroregina* cit., p. 79.

⁸²³ L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič* cit., p. 87.

⁸²⁴ Amélie Nothomb, *Igiene dell'assassino* [1992]. Traduzione di Biancamaria Bruno, Parma, Guanda, 2002, p. 10: «Signor Tach, il mondo intero ha ammirato la determinazione con cui lei ha rifiutato di ricoverarsi in ospedale, nonostante le insistenze dei medici. Dunque, la prima domanda che si impone è questa: come si sente?» // «Mi sento come mi sento da vent'anni» // «E cioè?» // «Mi sento poco».

⁸²⁵ Ivi, pp. 92-93.

⁸²⁶ Ivi, p. 73.

trice ci depista subito, negando la possibilità di approfondire il malanno di Tach dal punto di vista oncologico: i giornalisti che si occupano di scienza medica non ottengono il nulla osta per accedere alla corte dello scrittore: «il segretario scoraggiò garbatamente le richieste di reti televisive, di riviste femminili, di giornali giudicati troppo politici, e soprattutto delle riviste mediche che avrebbero voluto sapere in che modo il grand'uomo si fosse preso un cancro tanto raro»⁸²⁷. Il testo afferma, per fugare dubbi sull'esistenza di una malattia inventata, che il cancro di Tach è inusuale e poco diffuso. Riaffiora un *Leitmotiv* comune a molte opere – autobiografiche e non – il sottile piacere che si prova a essere gravemente ammalati:

Non senza legittimo orgoglio il signor Tach si seppe colpito dalla temibile sindrome di Elzenveiverplatz, chiamata più volgarmente «cancro delle cartilagini», che lo studioso eponimo aveva scoperto nel XIX secolo alla Cayenna in una dozzina di ergastolani reclusi per violenza sessuale con annesso omicidio, e che da allora non si era mai più ripresentata⁸²⁸.

Per la prima volta compare il termine pseudo-scientifico della neoplasia di Tach: *Elzenveiverplatz*. In un forum tenutosi nella redazione fiorentina de «la Repubblica» l'11 aprile 2013 – a cui ho partecipato – l'autrice ha spiegato l'origine fantastica della denominazione del morbo: «Per il mio protagonista, il terribile premio Nobel Prétextat Tach, volevo un tumore che non esistesse nella realtà, e così ho immaginato che ne avesse uno alle cartilagini. E gli ho dato un nome tedesco, perché nella mia testa tutte le malattie più gravi e insolite hanno un nome teutonico»⁸²⁹. Appuriamo così che *Elzenveiverplatz* è lo studioso – creato ad arte – che ha scoperto questa *maladie imaginaire*, allo stesso modo di altre neoplasie vere che portano il nome dello scopritore: basti citare il morbo di Hodgkin, il sarcoma di Ewing, il linfoma di Burkitt, il tumore di Krukenberg, quello di Warthin etc. Oltre la denominazione – sia pseudoscientifica che volgare – l'autrice ricostruisce la storia di questo tumore come se risalisse realmente al XIX secolo: un modo per raccontare la malattia sia nei trattati scientifici che in alcuni testi autobiografici sul tumore vero. L'affermazione che di questo cancro furono colpiti «ergastolani, reclusi per violenze sessuali con annesso omicidio» corrisponde alla cosiddetta regola drammatica del fucile čechoviano⁸³⁰. La divagazione sugli omicidi svela anticipatamente il legame tra la pseudo-storia dell'*Elzenveiverplatz* e il passato di Tach. L'avventura extratestuale di *Igiene dell'assassino* è la dimostrazione di come i prodotti dell'immaginario puro possono incidere e influire sul fattuale: «La cosa divertente è che molti lettori hanno mostrato il libro al loro medico e, in alcuni casi, c'è stato chi ha confermato loro l'esistenza di questo cancro immaginario»⁸³¹.

⁸²⁷ Ibidem.

⁸²⁸ Ivi, pp. 7-8.

⁸²⁹ Fulvio Paloscia, Gaia Rau, Amélie Nothomb, *Il mio Barbablù simpatico mostro una fiaba su potere ed erotismo*, in «la Repubblica», 12 aprile 2013.

⁸³⁰ Se nel primo capitolo dici che c'è un fucile appeso al muro, nel secondo o terzo capitolo devi assolutamente farlo sparare. Se il fucile non viene usato, non dovrebbe neanche starsene lì appeso.

⁸³¹ F. Paloscia, G. Rau, Amélie Nothomb, *Il mio Barbablù simpatico mostro una fiaba su potere ed erotismo* cit.

Lo scrittore interpreta il suo malanno come una malattia nobile. Il cancro di Tach appare incongruo, quasi bello, rispetto ai morbi che di solito aggrediscono gli obesi:

Accolse questa diagnosi come una nobilitazione inaspettata: con il suo fisico di obeso imberbe che aveva tutto dell'eunuco tranne la voce, temeva morire di un'insulsa malattia cardiovascolare. Redigendo il proprio epitaffio, non dimenticò di citare il nome sublime del medico teutone grazie al quale sarebbe trapassato in bellezza⁸³².

Un altro tratto caratteristico della creazione di un tumore inventato è il gusto di tacerne particolari, con dissimulazioni, allusioni e reticenze che moltiplicano il mistero. Non solo l'aspetto fisico, ma anche quello psicologico restano nell'ombra:

«Sarebbe stato idiota impormi delle privazioni visto che, arrivato al capolinea, il mio cancro non ha origine alimentare» // «E che origine ha?» // «Misteriosa, ma non alimentare. Secondo Elzenveiverplatz» l'obeso pronunciava quel nome con delizia, «bisognerebbe vederci un incidente genetico, programmato prima della nascita. Dunque ho avuto ragione a mangiare di tutto»⁸³³.

Tach è evidentemente ironico ed evasivo. Sfugge, evita di rispondere alle domande dirette dei giornalisti a proposito della sua fine imminente, perché «le questioni biografiche non interessano più a nessuno»⁸³⁴: si tratta di un altro intertesto proustiano, stavolta dal *Contre Sainte-Beuve*. Chiare ed estese sono invece le riflessioni del presunto Nobel su Omero⁸³⁵, Madame de La Fayette⁸³⁶, Kant⁸³⁷, Hugo⁸³⁸, Wilde⁸³⁹, Malet⁸⁴⁰, Simenon⁸⁴¹, Queneau⁸⁴², la Highsmith⁸⁴³, ma soprattutto, e a varie riprese, viene ricordato il prediletto medico/malato Céline⁸⁴⁴. Oltre le elucubrazioni su *Viaggio al termine della notte*⁸⁴⁵ e su *Morte a credito*⁸⁴⁶, Tach riconosce le influenze reciproche tra la sua scrittura e quella cèliniana.

Spesso le descrizioni in *Igiene dell'assassino* non seguono le regole dell'invenzione pura, come ho rilevato a proposito di Landolfi, ma quelle della verosimiglianza come, ad esempio, nel passaggio successivo: «“Signor Tach, ha paura di morire?” // “Per niente. Non credo che la morte sia un grande cambiamento. In com-

⁸³² A. Nothomb, *Igiene dell'assassino* cit., p. 8.

⁸³³ Ivi, p. 14.

⁸³⁴ Ivi, p. 25.

⁸³⁵ Ivi, p. 53.

⁸³⁶ Ivi, p. 36.

⁸³⁷ Ivi, p. 88.

⁸³⁸ Ivi, p. 65.

⁸³⁹ Ivi, p. 140.

⁸⁴⁰ Ivi, p. 55.

⁸⁴¹ Ivi, p. 54.

⁸⁴² *Ibidem*.

⁸⁴³ Ivi, p. 63.

⁸⁴⁴ Ivi, pp. 55-57, p. 64.

⁸⁴⁵ Ivi, p. 55.

⁸⁴⁶ Ivi, p. 57.

penso, ho paura di soffrire. Ho fatto scorta di morfina che potrò iniettarmi da solo. Ragion per cui, non ho paura”⁸⁴⁷. Il tentativo di evitare il dolore con l’ausilio della morfina è un elemento realistico che diventa disvelatore sia per i testi autobiografici sia per quelli che tendono al verosimile che per quei pochi che pretendono di trasportare la neoplasia fuori da ogni criterio referenziale.

La *Weltanschauung* di Tach non ha nulla a che fare con la rassegnazione o l’umiltà, ma, al contrario, con un senso di alterigia e superiorità che gli regala, come a un eletto, questa rara e unica diagnosi:

«Bene, giovanotto, concepisca dunque quel che è stata la mia vita: un sacrificio di ottantatré anni. In confronto cos’è il sacrificio di Cristo? La mia passione è durata cinquant’anni di più. E avrò tra poco un’apoteosi infinitamente più importante, più lunga, più esclusiva e forse anche più dolorosa: un’agonia che lascerà sulla mia carne le gloriose stimmate della sindrome di Elzenveiverplatz. Nostro Signore mi ispira i migliori sentimenti, ma con tutta la sua buona volontà, non sarebbe potuto morire del cancro delle cartilagini». // «E allora?» // «Come, e allora? Crepare per una crocifissione, all’epoca banale come la pioggia, o di una sindrome rarissima, lei trova che sia lo stesso?»⁸⁴⁸.

Nell’ultimo capitolo viene a galla finalmente la verità sulla vita del romanziere, a carico del quale emerge l’assassinio della cugina. Un delitto che risale a circa sessantacinque anni prima. Il cancro ha un effetto liberatorio – non solo in senso esistenziale come in Landolfi – deresponsabilizzando Tach davanti alla giustizia: «Non ho niente da temere dalla giustizia, muoio tra meno di due mesi»⁸⁴⁹. Anche questo potrebbe risultare un episodio realistico, se valutassimo la situazione indipendentemente dal fatto che, oltre la malattia, abbiamo a che fare con un crimine altrettanto inesistente che rivela viepiù la funzione romanzesca della scrittura.

Passando ai meccanismi, talvolta malsani, che regolano il successo letterario, notiamo che i fatti privati, turbolenti e poco edificanti, della vita dell’autore giovano alla sua fama. In *Igiene dell’assassino* si assiste all’assoluta parodia di questo procedimento. Il *mélange*, la prurigine che accompagna l’incesto, l’omicidio e, *last but not least*, la malattia incurabile – si rivelano macchinazioni seduttive per contribuire alla gloria di chi scrive. Tach giunge alla conclusione che il suo male è causa diretta del crimine commesso – il famoso fucile čechoviano, apparso nella prima pagina del testo, che colloca o risistema tutti i tasselli al posto giusto. Una ragione, questa, del tutto assente nei manuali di oncologia per i tumori veri e poco accettabile persino nei testi di psiconcologia, dove un omicidio potrebbe solo trasformarsi in senso di colpa, di vuoto, di depressione – tutte concause indirette della neoplasia. D’altronde, la conclusione non è associata a nessuna delle scienze mediche o psichiatriche, ma alla teologia:

⁸⁴⁷ Ivi, p. 15.

⁸⁴⁸ Ivi, pp. 44-45.

⁸⁴⁹ Ivi, p. 110.

«Chi ha ucciso di cartilagini, perirà di cartilagini». // Stupefatto, l'obeso fissò la giornalista [...]. // «Com'è che non ci avevo mai pensato? Era noto che la sindrome di Elzenveiverplatz colpisse gli assassini, ma ci mancava una spiegazione: eccola! Quei dieci ergastolani della Cayenna se la dovevano essere presa con le cartilagini delle vittime! Nostro Signore lo aveva detto: le armi degli assassini si ritorceranno sempre contro di loro. Grazie a lei, signorina, so finalmente perché ho il cancro delle cartilagini! Quando le dicevo che la teologia è la scienza delle scienze!»⁸⁵⁰.

Un argomento contiguo al nostro è quello dell'opera non-finita: in questo caso abbiamo un'incompiutezza doppia. La prima volta la stesura del romanzo *Igiene dell'assassino* (non mi sto riferendo al libro della Nothomb, ma a quello di Tach) viene sospesa per una crisi esistenzial-poetica, la seconda e definitiva per lo strangolamento dello scrittore che evita, in questo modo, le sofferenze causate dal cancro. A penetrare questo *chef-d'œuvre inachevé* arriviamo contestualmente alla comprensione delle cause della malattia inesistente:

Grazie a lei, signorina, potrò finalmente scrivere il seguito e forse la fine di quel romanzo. A *Igiene dell'assassino* aggiungerò un sottotitolo: *Storia di cartilagini*. Il più bel testamento del mondo, non trova? Ma bisogna che mi sbrighi, mi resta così poco tempo per scrivere! Mio Dio, che urgenza! Che ultimatum!⁸⁵¹.

Ci imbattiamo nel problema della malattia incurabile che minaccia la vita e mette sotto scacco la compiutezza e la congruenza di qualsiasi progetto, compreso quello dell'opera. Un apparato concettuale contiguo al non-senso della scrittura in Landolfi. Ma il secondo e definitivo tentativo di ultimare *Igiene dell'assassino* risulta fallimentare. Tach muore non per un cancro, ma a cagione di un omicidio-suicidio motivato da un'inequivocabile volontà d'eutanasia: «Lei mi stupisce. Morire per morire, un bell'omicidio non è meglio di una lunga agonia cancerosa?»⁸⁵². Una domanda esistenziale che è abbastanza tipica anche in un contesto reale.

Come in Landolfi, la malattia diventa sempre più vaga e indefinibile, si mescola e confonde col crimine e con la scrittura artistica, perdendo definitivamente contorni, fino a quel punto vagamente verosimili:

«Mi guardi le mani. Guardi le falangi che stringono quel collo di cigno, guardi le dita che premono sulle cartilagini, che penetrano il tessuto spugnoso, quel tessuto spugnoso che diventerà il testo». // «Signor Tach, la sorprendo in flagrante delitto di metafora». // «Non è una metafora. Che cos'è il testo, se non una gigantesca cartilagine verbale?»⁸⁵³.

Il cancro alle cartilagini e il delitto formano il tessuto testuale, l'apoteosi della crescita abnorme e della corrosione letteraria, giustamente evidenziata da Domenichelli a proposito di *Cancroregina*.

⁸⁵⁰ Ivi, p. 147.

⁸⁵¹ Ivi, p. 148.

⁸⁵² Ivi, p. 163.

⁸⁵³ Ivi, pp. 148-149.

3.4 L'afflizione in seconda persona

La morte di chi mi è prossimo, della persona più amata con cui sto in comunicazione, è il taglio più profondo che possa verificarsi nella vita fenomenica.

Karl Jaspers, *Filosofia*

Quando mio padre aveva la diverticolite, ho fatto un viaggio in Olanda. Ma lo sapevo benissimo che non era diverticolite. Era cancro. Così quando è morto non c'ero. Ne ho rimorso. Ma è vero che a un certo punto della nostra vita i rimorsi li inzuppiano nel caffè la mattina come biscotti.

Natalia Ginzburg, *Caro Michele*

Vladimir Jankélévitch distingue tre tipi di morte:

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.

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».

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 caro è quasi come la nostra, quasi altrettanto lacerante della nostra⁸⁵⁴.

Partendo dall'assioma che lega, in modo scontato e indubitabile, il trauma al tumore, diventa 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 sco-

⁸⁵⁴ Vladimir Jankélévitch, *La morte* [1966], a cura di Enrica Lisciani Petrini. Traduzione di Valeria Zini, Torino, Einaudi, 2009, pp. 22-26.

nosciuto 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 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 teste⁸⁵⁵.

Servendoci di questa perfetta, inoppugnabile riflessione, si possono passare in rassegna le opere sul cancro del congiunto e/o dell'emotivamente vicino, pubblicate negli ultimi decenni.

Se la seconda persona fosse un genitore...

La mia indagine può prendere l'avvio da un periodo ipotetico: se la seconda persona fosse un genitore⁸⁵⁶... A tal proposito Jankélévitch annota: «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»⁸⁵⁷. Il nucleo narrativo, il punto centrale di *Requiem* di Antonio Tabucchi⁸⁵⁸ – 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'onirica epifania del padre scomparso. Gli altri incontri con anime defunte in *Requiem* – Tadeus, Isabel e presumibilmente Fernando Pessoa (nel testo un «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”»⁸⁵⁹. La *rêverie*, come unica tipologia comunicativo-relazionale con un trapassato nell'Aldilà, è frequente nelle opere sul cancro del prossimo.

⁸⁵⁵ Ivi, pp. 30-31.

⁸⁵⁶ Tra i miei percorsi saggistici sul primo Novecento, *L'isola* di Gian Stuparich è il romanzo archetipo sulla morte del padre.

⁸⁵⁷ V. Jankélévitch, *La morte* cit., p. 26.

⁸⁵⁸ È comprovata l'influenza di Jankélévitch su Tabucchi. Basta consultare, tra gli altri, Eleonora Pinzuti, *Sub specie Jankélévitch*, in *I «notturni» di Antonio Tabucchi*. Atti di seminario. Firenze, 12-13 maggio 2008, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 143-154; Anna Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 25n, 50, 95 e n., 114, 123n; Antonio Tabucchi, *Les objets d'Álvares de Campos*, in *La Nostalgie, l'Automobile et l'Infini. Lectures de Pessoa*, suivi de *De la cardiopathie de Fernando Pessoa*, Paris, Seuil, 2013, p. 65.

⁸⁵⁹ Antonio Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* [1999], Milano, Feltrinelli, 2003, p. 37.

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* il rimorso è potente verso il padre ammutolito a causa di un intervento chirurgico e deceduto per un cancro alla laringe: «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»⁸⁶⁰. 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 del padre che «ha attraversato il mediastino ed è arrivato al polmone»⁸⁶¹ ed evoca inconsciamente – l'Inconscio, scritto maiuscolo, è nominato a varie riprese – il genitore per esserne consolato. Il padre ridimensiona il senso di colpa del figlio, e approva il suo self-control che gli ha evitato di 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*⁸⁶².

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 cazzotti⁸⁶³.

⁸⁶⁰ A. Dolfi, *Tabucchi. La specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 259.

⁸⁶¹ A. Tabucchi, *Requiem. Un'allucinazione* [1992]. Traduzione di Sergio Vecchio, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 61.

⁸⁶² A. Tabucchi, *Requiem. Uma alucinação* [1992], Alfragide, Dom Quixote, 1995, pp. 57-58.

⁸⁶³ A. Tabucchi, *Requiem. Un'allucinazione* cit., pp. 62-63.

Nel capitolo successivo a quello del sogno, il significato della frase, scritta da Tadeus poco prima di esalare l'ultimo respiro: «è stata tutta colpa dell'herpes zoster», si chiarisce per merito del Copista che, fornendo un'acuta e profonda analisi del quadro di Bosch *Le Tentazioni di Sant'Antonio*, presume che «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»⁸⁶⁴. 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»⁸⁶⁵. Ai presumibili tormenti interiori di Tadeus e di Isabel, seguiti da tragiche e irrimediabili conseguenze, si somma il già riscontrato *remorso* dell'io verso il padre.

L'opera tabucchiana è filiazione di un delirio allucinatorio come ben si riscontra nell'eloquente sottotitolo; non ci si deve meravigliare più di tanto, quindi, delle palesi incongruenze che si realizzano nel *vis-à-vis* sognato, sottolineate già dallo scrittore stesso. 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»⁸⁶⁶.

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, appoggiandosi alla xenoglossia, può dunque essere espresso in una lingua diversa dalla propria. Come testimonia Tabucchi, già a partire dal titolo significativo, *Un universo in una sillaba*, il centro d'irradiazione di *Requiem* è il sema «pa», diversamente accentato in portoghese («pá» da *rapaz*, ragazzo) e in toscano rustico («pa'» in vece di padre); l'unico monosillabo lusitano, imparato e usato dal babbo prima di perdere la voce: «Una sillaba per dire, in lingue diverse e mischiate, una inalterabilità originaria, e per giustificare l'evocazione di quell'unica altra, equivalente scrittura»⁸⁶⁷.

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»⁸⁶⁸) si realizza anche nella vita reale quando ci si trova al cospetto di genitori gravemente malati.

⁸⁶⁴ Ivi, p. 79.

⁸⁶⁵ Flavia Brizio, *Dal fantastico al postmoderno: Requiem di Antonio Tabucchi*, in «Italice», 1, 1994, p. 105.

⁸⁶⁶ A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* cit., pp. 27-28.

⁸⁶⁷ A. Dolfi, *Tabucchi. La specularità, il rimorso* cit., p. 261.

⁸⁶⁸ A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* cit., p. 28.

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 – «appena me ne sarò uscito dalla Pensione Isadora mi dimenticherò tutto»⁸⁶⁹ – è permessa, al figlio, l'autocoscienza.

Come osserva la Brizio⁸⁷⁰, mentre è l'io-narrante a interloquire per primo con Tadeus, Isabel e il Poeta, il dialogo con il genitore sembra l'unica eccezione: è il padre a esordire con la domanda-trabocchetto «Quante sono le lettere dell'alfabeto latino?»⁸⁷¹. Un evidente pretesto per dare il la a veri e propri quesiti esistenziali: «voglio sapere come va a finire la mia vita»⁸⁷² e «come hai reagito col medico che mi aveva operato?»⁸⁷³. Alla constatazione del babbo che è stata la volontà del figlio a farlo venire, il quadro si ribalta: è l'io stavolta 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 racconto di gusto verista in *Vita e morte di un ingegnere* di Edoardo Albinati. Il vocabolo “cancro” 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 padre⁸⁷⁴, il testo è caratterizzato da una quasi contemporaneità tra la malattia 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 servito⁸⁷⁵.

Rendere per iscritto lo spegnersi del congiunto è, a volte, così difficile tanto quanto raccontare il proprio cancro per via di un'incapacità oggettiva, nonostante i tentativi che risultano sempre velleitari, di estraniarsi e di guardare la vicenda dal di fuori. In tal modo 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 esistere⁸⁷⁶. Lo scopo di descrivere il patimento altrui, anziché sfuggire e allontanare il ricordo dell'esperienza traumatizzante, nasconde il bi-

⁸⁶⁹ A. Tabucchi, *Requiem. Un'allucinazione* cit., p. 60.

⁸⁷⁰ F. Brizio, *Dal fantastico al postmoderno: Requiem di Antonio Tabucchi* cit., p. 102.

⁸⁷¹ A. Tabucchi, *Requiem. Un'allucinazione* cit., p. 58.

⁸⁷² Ivi, p. 59.

⁸⁷³ Ivi, p. 62.

⁸⁷⁴ Si può ricordare, di nuovo, *L'isola* di Gianni Stuparich composta dieci anni dopo la scomparsa del padre.

⁸⁷⁵ Edoardo Albinati, *Vita e morte di un ingegnere*, Milano, Mondadori, 2012, p. 31.

⁸⁷⁶ Ivi, p. 32: «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”».

sogno di non dimenticare, manifestato attraverso l'elaborazione luttuosa portata avanti 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»⁸⁷⁷.

Un altro aspetto che attiene agli scritti sul cancro del prossimo è il rapporto tra malattia e finzione. Albinati svela che il malato non sempre confessa la sua vera e profonda essenza⁸⁷⁸. Si intuisce il rimpianto del figlio di non riuscire ad avvicinarsi e rompere la distanza invalicabile tra l'altro e sé.

Argomentando del padre, si possono citare altri due libri: *La fabbrica del panico* di Stefano Valenti e *Al di là della barricata* di Vittorio Gatto. Il lavoro di Gatto unisce, in una sincronizzazione simmetrica, le figure dell'esperienza della malattia (medico/paziente). Il genitore dell'autore, radiologo di professione, passa di punto in bianco, scoprendosi affetto da un adenocarcinoma al pancreas, dall'altro lato della barricata. L'idea di scrivere e d'intitolare in tal modo il libro è del padre, ma la realizzazione e la voce solista della vicenda appartengono al figlio che riceve uno stimolo dagli appunti trovati fra le cartelle del pc paterno. Per motivi professionali, nonché caratteriali, il padre ritiene remote le *chance* di uscire dall'abisso di sofferenza nel quale è precipitato, ma ugualmente cerca di preservare e proteggere i familiari, mescolando le carte e tentando di mantenere segreta la gravità della situazione:

Mio padre diventava tante persone in una sola. Il medico cinico che deve dare la cattiva notizia, annunciare la presenza di un male, portando già nei suoi occhi il colore del dolore. Il medico amico che tenta di celare quella stessa notizia, grazie ad un "ma" che infonde speranza e sfida la sorte. Il medico esperto e sicuro che racconta la propria patologia, che, appassionato, ne descrive le caratteristiche. Diventava il paziente impaziente, quello che, in attesa della diagnosi, prova a farsela da solo. Quello consapevole della condanna, ma fiducioso nella cura. Quello che non veste i panni del malato fino a che il nemico non si mostra così forte da stremarlo. // Si trasformava nel padre premuroso che, persino quando raggiunge la consapevolezza di non avere più scampo, prova ad immaginare il suo domani, descrivendone al figlio aspettative e sogni⁸⁷⁹.

Con *La fabbrica del panico*, Stefano Valenti tenta di uscire dal perimetro emotivo della sofferenza personale, della malattia e perdita del prossimo. Il morbo e la morte paterna s'inseriscono in un contesto più ampio segnato dalle plaghe del mondo industriale con miriadi di vittime predestinate. Il cancro va emendato dalla valenza sistemico-filosofica: non rappresenta più una punizione fatale come nelle epoche precedenti, né un'assurda e inspiegabile casualità dello sviluppo biologico di ogni

⁸⁷⁷ *Ibidem*.

⁸⁷⁸ Ivi, p. 36: «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».

⁸⁷⁹ Vittorio Gatto, *Al di là della barricata*, Roma, Albatros, 2015, p. 115.

materia corrosiva, ma si esplica nella logica e inevitabile conseguenza del lavoro a contatto con l'amianto e con altre sostanze cancerogene:

Comincia tutto con una conta in quartiere, un passaparola tra le famiglie allarmate dalle notizie che arrivano dagli studi medici, dalle infermerie, dai reparti oncologici degli ospedali. Operai ammalati di asbestosi, di diversi tumori, di uno in particolare, il mesotelioma. // Le prime notizie sui morti d'amianto si diffondono nelle fabbriche all'inizio degli anni novanta. Nella fabbrica di mio padre, in particolare, e in un reparto più di altri, la saldatura, il reparto in cui lui ha lavorato per quasi dieci anni⁸⁸⁰.

I brevi racconti *O mio babbino caro*⁸⁸¹ di Paola Benedetti, *Di mio padre*⁸⁸² di Sabrina Bartoli e *Ciao babbo*⁸⁸³ di Rachele Ignesti innervano e mettono a confronto i ricordi mitici dell'infanzia e il tempo della malattia oncologica, durante il quale – in un ludo di ruoli scambiati e di un *do ut des* emotivo – le figlie provano a rendere al genitore l'affetto ricevuto.

Un anti-esempio dell'argomento sull'afflizione emotiva in seconda persona è rappresentato dalla *Ferocia* di Nicola Lagioia, laddove il figlio – oncologo di professione – viene preso da una ilarità irrefrenabile dopo aver visionato le lastre, disvelatrici di un tumore del padre:

Suo padre era spacciato. Ruggero chiuse gli occhi, prese un respiro e sbatté entrambi i pugni sulla scrivania. Rimase in questa posizione dei secondi, il capo chino, le mani doloranti [...]. // Smaltita la scarica di pura gioia, provò a recuperare la compostezza dei minuti precedenti⁸⁸⁴.

Profezia di Sandro Veronesi fa da ponte tra il campo di tensioni polari degli scritti sulla scomparsa del padre e quelli sulla perdita della madre, una vera inclemenza del destino abbattutasi sui punti di riferimento primari:

Ti dico che, malgrado l'ineluttabilità del male che lo affligge, ti sforzerai di sostenere tuo padre nello spirito e nell'ingegno, cercherai di fare in modo che non pensi mai

⁸⁸⁰ Stefano Valenti, *La fabbrica del panico*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 82.

⁸⁸¹ Paola Benedetti, *O mio babbino caro*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 60: «Ricordo una sera d'estate: è sabato sera, cammino in mezzo a te e alla mamma: vi tendo le mie piccole mani. Sento il vostro amore e la vostra protezione e sono la bambina più felice del mondo [...]. // Sono trascorsi tanti anni. Ti tengo le mie grandi mani: accarezzo la tua fronte, i tuoi occhi socchiusi che cercano un po' di riposo dal dolore e dalla sofferenza. Sono vicino a te per coccolarti, proteggerti e per renderti il babbo più felice del mondo».

⁸⁸² Sabrina Bartoli, *Di mio padre*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 89: «Oggi è la Festa del papà, per regalo gli ho fatto una torta allo yogurt a forma di cuore e un cuscino, sempre a forma di cuore, della sua squadra preferita il Milan. Per la prima volta sono andata a trovarlo all'ospedale, insieme a mia cugina Silvia e alla zia Roberta. Appena mi ha visto con tutti quei regali si è commosso, poi ha iniziato a scherzare ed a fare battute».

⁸⁸³ Rachele Ignesti, *Ciao babbo*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 143: «Vorrei proteggerti così come hai fatto tu con me quando ero piccola, vorrei per te il meglio sia in casa che all'ospedale così come lo hai fatto tu per me, vorrei, vorrei, vorrei, tante cose ma quello che ora mi rimane non sono altro che tante lacrime soffocate».

⁸⁸⁴ Nicola Lagioia, *La ferocia*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 368-369.

di essere un uomo morto, e ogni venerdì pomeriggio continuerai a condurlo al centro oncologico dell'ospedale di Pescia a fare la chemioterapia secondo i protocolli stabiliti dal dottor Filippo de Braud di Milano e ivi praticati dal responsabile della struttura dottor Fabio Battaglini. So e dico che farai questo pochi mesi dopo averlo fatto per tua madre⁸⁸⁵.

Il racconto è un trapasso dal *fieri* al *factum* come volesse alludere a eventi di là da venire e invece già realizzatisi. L'innovazione grammaticale non si limita solo al tempo verbale, ma riguarda anche la focalizzazione attribuita stavolta a una sorta di anonimo oracolo che profetizza il decesso dei genitori, a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro a causa della stessa identica malattia. Questo vissuto non viene però percepito, dal figlio, in modo simile. Il patimento paterno è più articolato e tragico, anche perché *Profezia* ci induce a pensare che toccherà proprio all'erede accompagnare il padre in una lenta l'agonia. La decisione di contraffare il referto medico – per ingannare il genitore al riguardo della reale situazione del suo morbo – si rivela un *escamotage* inconsueto rispetto ai binari di una via segnata da verità parziali, alle quali ricorrono gli altri autori in casi simili.

Mamma ha il cancro ma fa la marmellata di Silvana Feola è il paradigma perfetto dell'afflizione in seconda persona, perché, come afferma l'autrice (figlia della malata), «il cancro non è solo di chi ce l'ha, ma anche di chi gli vive accanto»⁸⁸⁶, facendo una sintesi efficace della sua situazione familiare:

Quella che state per leggere è la testimonianza di una battaglia combattuta con coraggio e determinazione. Forse lo avrete già intuito, è la battaglia di mia madre, una persona semplice e speciale allo stesso tempo, alla quale ad un certo punto hanno detto: «Hai un cancro al seno!» e il secondo dopo è improvvisamente cambiato tutto⁸⁸⁷.

Ancora più crudo risulta il calvario materno nell'*Invenzione della madre* di Marco Peano. Il protagonista Mattia – anagramma di malattia – rende filmicamente gli ultimi mesi di vita della mamma. Non è di certo casuale che egli, per un lasso di tempo, eserciti l'attività di venditore di dvd, dopo aver «diretto un paio di cortometraggi – autoprodotti e mai distribuiti –, e aver provato a partecipare, senza successo, a qualche festival»⁸⁸⁸. Le pagine di Peano sono farcite di effetti speciali e di immagini incisive, come se si trattasse di un film più facile da ricordare che da vivere. La collezione delle videocassette di Mattia che custodiscono fotogrammi della madre viene disfatta e trasformata in un unico nastro lungo alcuni chilometri, un vero cordone ombelicale di celluloidi: «Davanti alla tomba della madre svolge di un poco la bobina, la assicura intorno all'unico lumino. Stringe bene il nastro, e poi con l'altro rotolo s'incammina verso l'uscita del cimitero»⁸⁸⁹. Facendo il percorso inverso a quello del corteo funebre e tenendo in mano l'altra estremità della pellicola, Mattia

⁸⁸⁵ Sandro Veronesi, *Profezia*, in *Baci scagliati altrove*, Roma, Fandango, 2011, pp. 5-6.

⁸⁸⁶ Silvana Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata*, Melegnano, Montedit, 2013, p. 10.

⁸⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸⁸ Marco Peano, *L'invenzione della madre*, Roma, Minimum fax, 2015, p. 26.

⁸⁸⁹ Ivi, p. 229.

rientra a casa, proclive simbolicamente al ritorno della madre dall'Aldilà: «Mai nessuno è tornato dal cimitero, si dice spesso. Eccetto sua madre»⁸⁹⁰. Nell'*Invenzione della madre* la morte in seconda persona viene paragonata a un simile trauma osservato nel mondo botanico: «Be', lo sapevi che, in certi casi, si può risalire all'età che aveva l'albero nel momento in cui gli esemplari intorno sono stati abbattuti, e invece lui se l'è scampata?»⁸⁹¹.

L'approccio mimetico alla malattia risulta anche da *Nel bosco di Aus* di Chiara Palazzolo: «Sua madre è morta l'anno scorso, all'incirca quando Dema è andata via e Nikka ha preso il suo posto. Un cancro al pancreas, quando se n'è accorta non c'era molto da fare. Carla l'ha assistita per un anno. Da sola, è figlia unica»⁸⁹².

Il ricordo diventa la spinta per ripensare la madre deceduta in *Mancavano pochi giorni*⁸⁹³ di Elisabetta Carnasciali o la nonna in *Quartiere non è un quartiere* di Luciano Curreri. Il mondo di Curreri è incarnato nella figura della nonna Dolenes, testimone di un passato irrecuperabile e perduto irrimediabilmente. Il rimorso per non aver accompagnato Dolenes malata nel paese natio diventa il *Leitmotiv* della narrazione:

Non l'ho aiutata, la Dolene, a ritornare. Ho aspettato che il cancro se la portasse sotto, su quella tavola fredda d'obitorio che sembrava mare appena increspato; un mare gelido dove il corpo di mia Nonna già non c'era più, nudo per un attimo, velato per sempre; velato alla vista di chi già non voleva guardare, né riusciva a guardare, consapevole del suo peccato e dell'orrore⁸⁹⁴.

Se la seconda persona fosse un figlio...

Nel racconto degli ingranaggi del reale e quindi del pulsare della vita e delle sue ferite, un posto a parte spetta alle madri che hanno perso un figlio e che Nicole Loraux qualifica come τὰς πενθοῦσας⁸⁹⁵ *exemplaires*. Riflettendo sulla morte in seconda persona, Jankélévitch riporta un esempio crudo e significativo: «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»⁸⁹⁶. *Stabat mater dolorosa*: il silenzio o lo sfogo logorroico, l'isolamento o la disponibilità verso gli altri, la fede o la scelta laica, l'abbattimento o l'incredulità sono alcune delle possibili modalità espressive della madre afflitta, *axis mundi familiare*, nel suo impervio tentativo di un cammino

⁸⁹⁰ *Ibidem*.

⁸⁹¹ Ivi, p. 62.

⁸⁹² Chiara Palazzolo, *Nel bosco di Aus*, Milano, Piemme, 2011, p. 17.

⁸⁹³ Elisabetta Carnasciali, *Mancavano pochi giorni*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 91: «Mia madre è morta a 48 anni, per metastasi ossee: non è stato il tumore ad ucciderla, ma la solitudine della sua anima».

⁸⁹⁴ Luciano Curreri, *Quartiere non è un quartiere. Racconto con foto quasi immaginarie*, Venezia, Amos, 2013, p. 74.

⁸⁹⁵ Sintagma greco per definire le «donne in lutto», in Nicole Loraux, *Le madri in lutto* [1990], Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 23.

⁸⁹⁶ V. Jankélévitch, *La morte* cit., p. 26.

di redenzione, quando al figlio viene diagnosticato un tumore e il supplizio si fa misura della vita che anticipa l'elaborazione del lutto, freudianamente inteso.

In alcuni testi presi in esame – *Sia fatta la tua volontà* di Stefano Baldi, *Il segreto è la vita* di Alessandro Cevenini e *Il talento della malattia* di Alessandro Moscè – la voce narrante è ascrivibile al figlio colpito da cancro. Elaborare una narrazione è un processo di costituzione di un senso della sofferenza; in questo caso la propensione mimetica appartiene ad autori giovanissimi che decidono di rendere pubblica (in modo più scopertamente autobiografico Cevenini e Moscè) la loro dimensione empirica, fatta di presente immobile e inesorabile approssimarsi della fine. La *mater dolorosa* appare dunque attraverso la filigrana della visione del figlio: più realistica nel *Segreto è la vita* e nel *Talento della malattia*, quasi astratta – icona dell'oblatività dell'amore senza limiti – in *Sia fatta la tua volontà*. Il suo tacito dolore è sia il silenzio riluttante di Tiresia che vuole e deve celare verità indicibili che quello di Giocasta che fa presagire al coro l'erompere di un'inevitabile sciagura. Non si trovano le parole giuste per descriverla, né per attenuarla con l'ausilio della pagina letteraria: *les mots n'ont de pouvoir véritable qu'à condition de mettre à nu leur fondamentale impuissance à réparer quoi que ce soit du désastre du monde*⁸⁹⁷. Significativo è il fatto che non sia stato mai stabilito un vocabolo per definire il genitore che ha perso un figlio⁸⁹⁸. L'ineffabilità dell'evento straziante, che ancora oggi impone spesso il silenzio alle madri, non impedisce ai figli, che stanno per congedarsi da questa esperienza terrena, di rappresentarle.

In *Sia fatta la tua volontà* di Baldi ci imbattiamo in una tipologia di madre che riesce a vivere il *maelstrom* dove è precipitato Luca – colpito da un «carcinoma bronchiolo alveolare mucinoso»⁸⁹⁹ – privilegiando la fede in una gerarchia cosmica e tentando l'ardua trasformazione alchemica del negativo in positivo. L'autore, riuscendo ad abitare i pensieri materni, proietta sul terreno finzionale la rottura del *continuum* della vita; in tal modo può proporle una prospettiva escatologica e, al contempo, suggerirle la postura mentale più appropriata *quando corpus morietur*. Un forte stimolo per non soccombere al lutto è la presenza del primogenito Giorgio, diversamente abile e dunque bisognoso della forza materna. Così Teresa Pagnozzi – la madre mimetica – vive i primi momenti seguenti al funerale di Luca:

Come rapito da un'urgenza improvvisa, Giorgio si alzò da tavola e, senza dire una parola, corse in camera sua. La madre lo accompagnò con lo sguardo fin dove poté. Poi lui sparì, dietro la porta della cucina. Sentì i pesanti passi, su per la scala, e sentì la porta al piano di sopra. // Non lo vedeva più, e ora nemmeno lo sentiva. Però c'era, al di là di qualche muro, soltanto un po' più in alto. E questo doveva valere anche per Luca. Non era cancellato: c'era. In un modo diverso, al di là di qualche muro, soltanto un po' più in alto. // Era ora di alzarsi. La polvere doveva essere

⁸⁹⁷ Philippe Forest, *L'enfant éternel*, Paris, Gallimard, 1997, p. 219. A proposito del silenzio materno, Forest evoca il rimprovero della moglie a Stéphane Mallarmé di coprire il corpo del loro figlio scomparso con la follia verbale incarnata in *Pour un tombeau d'Anatole*.

⁸⁹⁸ Quando muore un compagno di vita chi rimane è «vedovo»; quando muore un genitore, il bambino è «orfano». Quando muore un figlio, non c'è una parola che possa dire cosa sono quell'uomo, quella donna. Manca un nome, manca la parola per dirlo.

⁸⁹⁹ Stefano Baldi, *Sia fatta la tua volontà*, Bologna, Pendragon, 2009, p. 140.

spazzata via. //E il mondo andava spinto avanti. Le sue mani servivano a quello. A stringere quelle di Luca, ora c'era qualcun altro. Si concesse un'ultima lacrima, che subito asciugò. Poi si alzò in fretta, infilandosi il grembiule⁹⁰⁰.

Una Cariatide che si appresta, con la sua dimensione emotiva incava e ricettiva, a sostenere il mondo tutto. Alla comunicazione del cancro non ha versato lacrime, per rispetto e per essere alla pari col figlio che ha dimostrato, trovando le parole per comunicarlo, coraggio e temperamento:

Per tutto il viaggio in macchina, aveva pensato alle parole da dire e a come avrebbe potuto sostenere lo sguardo della madre. Non voleva ucciderla, povera donna. Non lo meritava [...]. // come il più stronzo dei figlioli prodighi, stava tornando da lei solo per spezzarle il cuore dicendole «muoio». // Aveva paura: non sarebbe mai riuscito a dirle tutto senza sentirsi la voce rotta, senza cedere al desiderio di mettersi a piangere lui stesso come un bambino. // Invece ci riuscì, anche se non per merito suo⁹⁰¹.

Il testo, oltre a tessere una storia sul cancro, effigia una mater fons amoris; è grazie a lei che il dominio del tempo, che collassa e dilegua, assume un senso e una pienezza inaspettati. Pilastro portante sostenuto da un'ostinazione che è un modo altro di nutrire la relazione e declinare l'amore filiale pur nel cuius animam gementem trova sempre una parola, un gesto o un momento di silenzio appropriati:

Non avrebbe mai dimenticato, Teresa, la faccia di Luca, quel giorno. Non avrebbe mai dimenticato quegli occhi già troppo gonfi di sofferenza per poter parlare. Lo ascoltò, crollando pian piano, in silenzio. Cercando di non fare rumore o fumo con le sue macerie. Sforzandosi di non far divampare le lacrime. Gli accarezzò semplicemente la testa, dolcemente, con la sua mano ruvida di lavoro e di mille anni di fatiche, trattenendo con forza lacrime che avrebbe pianto volentieri. // Non gli disse «non ti preoccupare», perché non voleva mentirsi. // Non gli disse «ce la faremo», perché una voce le diceva che non ce l'avrebbero fatta. Preferì essere sincera, e disse solo l'unica cosa di cui fosse certa, in quel momento «Il Signore non ti abbandonerà»⁹⁰².

Nel *Segreto è la vita* di Alessandro Cevenini la mamma entra in scena quando il figlio accusa un vago malessere. Non sottovalutando la gravità della febbre alta e altri sintomi in apparenza poco preoccupanti immediatamente si attiva ed è grazie alla sua prontezza che Alessandro viene ricoverato d'urgenza. Qui l'ordine delle rivelazioni risulta invertito. È la madre che, conscia della diagnosi di leucemia mieloide acuta, si mostra titubante sull'opportunità di renderne edotto il figlio. La voce tremante e il pianto davanti ai medici non ostano al fatto che è proprio lei – nel cerchio stretto degli affetti – a decidere *oborto collo* di svelargli la verità. «Mamma!»⁹⁰³, in una sorta di reiterazione del primigenio sillabare, risulta la prima parola

⁹⁰⁰ Ivi, pp. 318-319.

⁹⁰¹ Ivi, p. 148.

⁹⁰² Ivi, p. 151.

⁹⁰³ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 36.

profferita dal figlio, improvvisamente consapevole dopo lunghe settimane di coma. È di nuovo lei, attenta e vigile, ad accorgersi di questo risveglio miracoloso. Il male si fa σύμβολον e riunisce, per forza maggiore, i genitori divorziati in una preghiera collettiva. Ed è sempre per l'azione unificante della famiglia, temporaneamente ricostituita, che più di duecento amici si dichiarano disposti a donare il sangue ad Alessandro. Nonostante l'unità d'intenti e la somma delle forze, la malattia riprende vigore dopo un ritrarsi illusorio e breve. La madre – come il Dio della tradizione cristiana – legge nel pensiero e sa indovinare i desideri reconditi e le paure del figlio assillato dalla degenerazione corporea. La dolcezza avvolgente del suo sguardo e la sua stretta di mano sono un caldo conforto mentre si è al cospetto del volto oscuro e tirannico della malattia – memori del freudiano primo soccorso all'esordio traumatico della vita:

Io me la stringo. Mi fa tenerezza, così agitata, così emozionata. Mi guarda con l'intensità che hanno i suoi occhi in questi mesi. Le faccio l'occhiolino. Sì, voglio dirle, sto bene. E non «abbastanza bene», ma proprio bene. Sono appena un poco gonfio per il cortisone e per gli antibiotici. Ma la «stronza» è sotto controllo, stavolta l'abbiamo davvero presa in contropiede⁹⁰⁴.

Dopo vari tentativi infruttuosi, si ricorre all'*extrema ratio* di un trapianto con le cellule compatibili del fratello. Anche stavolta è la madre ad accompagnare al nosocomio e ad apprendere, col figlio a fianco, che le terapie stanno per finire in un vicolo cieco:

Mamma conosce la mia determinazione e io gliela mostro ancora una volta, perché so che ne ha bisogno. So che i medici non le hanno dato buone notizie. Lo vedo nel suo sguardo, nella sua calma studiata, voluta, nei suoi gesti di affetto, che non sono mai mancati, sempre gli stessi, eppure oggi sono carichi di un'intensità nuova⁹⁰⁵.

Quando c'è di mezzo un figlio adulto, il rapporto si evolve in una protezione vicedevole. Lo struggimento si avvita in un climax che culmina, nonostante il coraggio e la determinazione inesausti, con la morte del suo «amoroso giglio»:

«Io guarirò, mamma. Ci credi?» // Mamma si siede sul letto, sospira. Anche oggi mi ha portato da mangiare cose buone. La mamma che nutre il suo bambino: l'abc dell'amore umano. // «Certo che ci credo, Alex. Ci credo perché ti vedo così forte e perché qui nessuno si arrende, lo sai». // L'abbraccio forte. Non riesco ad alzarmi in piedi, ma voglio che sappia che non le mancherà mai, il mio abbraccio, qualunque cosa dovesse succedere⁹⁰⁶.

⁹⁰⁴ Ivi, p. 122.

⁹⁰⁵ Ivi, p. 217.

⁹⁰⁶ Ivi, p. 218.

Gradualmente le parole si trasformano in carezze e in «singhiozzi trattenuti a forza»⁹⁰⁷ negli ultimi sguardi della madre e degli altri familiari che il morente riesce a percepire.

Altre sfumature sul medesimo tema sono presenti nel *Talento della malattia* di Alessandro Moscè. Pagine autobiografiche a lieto fine che raccontano il patimento materno a causa del sarcoma di Ewing del figlio. Disvelare alla madre, dopo un lungo periodo di occultamento del male da parte dell'adolescente, la presenza di una ciste addominale risulta ostico. Solo quando i dolori si fanno strazianti e la tumefazione cresce a dismisura, si approda, dopo varie perifrasi, all'articolazione dell'inconfessabile. La fiducia accordata «ai medici e alle cure»⁹⁰⁸, dalla mamma di Alessandro, non è pari a quelle di altre che, talvolta, scaramantiche, intravedono tra le scaturigini della malattia oncologica le energie negative dei malocchi, dei demoni, delle fattucchiere e dei maghi che «preparano gli influssi malefici, oggetti che si mettono nei cibi, nei cuscini, dentro i cassetti»⁹⁰⁹. Memorabile, in tal senso, è la madre del compagno di stanza, Sergio, sofferente per una metastasi che gli gonfia l'arto:

La madre, superstiziosa, pregava la Madonna. Era convinta che Satana si impossessasse dei ragazzi. Uno strumento maligno per le persone cattive. Il diavolo si presentava sotto forma di malattia. // – Gli spiriti cattivi cercano tutte le vie possibili per togliere gli uomini alla vita, specie i più deboli, gli indifesi – ripeteva. // Lo diceva credendo che il figlio potesse guarire solo con un esorcismo. E pensava che il male fosse contagioso⁹¹⁰.

La donna, sorta di santona visionaria, disturba e impedisce la gestione delle terapie, opponendosi ferocemente all'amputazione della gamba del figlio. Il graduale peggioramento di Sergio trova infine una mesta conclusione con la morte nella stanza ospedaliera. È la madre che per prima ha l'inequivocabile percezione tattile del corpo freddo del figlio; rifiuta, in ogni caso, la verità e pensa, ingannando se stessa, alla bassa temperatura dell'ambiente o alla semplice noncuranza e sbadataggine del personale sanitario:

Una mattina [Sergio] incominciò a tossire. Quel suono gutturale sembrava provenire da un corpo cavernoso e distante, era un grido senza parole, strozzato in gola, finché divenne un sibilo. A un certo punto la tosse non lo tormentava più. Dormivo, finché la madre di Sergio mi svegliò toccandomi un braccio. – È freddo, è freddo. Ha il ghiaccio addosso, bisogna accendere i termosifoni. // – Suoni il campanello – le dissi. Accorse un'infermiera sbadigliando. Gli copri la testa con un lenzuolo. // – Ma cosa fa? Così non respira più. // – Si sieda, signora. // – Perché ha le mani fredde? // – Suo figlio ci ha lasciati. // – Non ci credo... L'avete ucciso⁹¹¹.

⁹⁰⁷ Ivi, p. 225.

⁹⁰⁸ Alessandro Moscè, *Il talento della malattia*, Roma, Avagliano, 2012, p. 167.

⁹⁰⁹ *Ibidem*.

⁹¹⁰ Ivi, p. 166.

⁹¹¹ Ivi, p. 168.

L'incredulità per la fine della vita è una delle reazioni più diffuse che si può riscontrare nei testi odierni sul cancro. Ancora più lacerante ed estrema è l'esperienza quando a essere colpito è un bimbo – depositario per excellence della pietas – che porta su di sé le impronte di un destino avverso. Il critico e romanziere francese Philippe Forest⁹¹² afferma: Si le cancer apparaît comme *un scandale supplémentaire lorsqu'il touche les enfants, les raisons en sont assez évidentes. Elles tiennent à l'extrême rareté statistique d'une maladie dont les cas, en pédiatrie, se comptent au nombre de quelques milliers seulement chaque année. Elles tiennent aussi au caractère contre nature de la menace de mort extraordinairement prématurée qu'elle fait peser sur une existence qui vient tout juste de commencer et à laquelle davantage de temps devrait équitablement être dû*⁹¹³. E altrove: *Dans la vraie vie, les enfants meurent rarement. Dans les livres, l'événement est plus improbable encore. Les écrivains reculent devant ce qui leur semble n'appeler que le silence, ils ne se sentent jamais de taille à forcer les frontières de cet indicible-là. Ce scandale fait taire toute métaphysique. En comparaison, tout drame prend des allures de pirouette savante*⁹¹⁴. La specificità di una morte così precoce è l'inconsapevolezza dell'infante ignaro. Il peso di un così devastante dolore viene sostenuto dai genitori, anche se con un'asimmetria emotiva. A differenza dei testi precedenti, la voce narrante del *Regno di Op* – acronimo di oncologia pediatrica – appartiene alla madre. Rivolgendosi a se stessa con il tu, Paola Natalicchio – mamma di Angelo ricoverato, a soli due mesi, nel Regno di Op – 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?»⁹¹⁵. L'atteggiamento della narratrice è esente da tristezze neghittose foriere di vittimismo e passività; anzi il τέλος evidente del libro è spronare e incoraggiare i parenti degli oncomalati a coltivare la speranza affinché il cancro si trasformi in una malattia da cui si possa guarire:

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 questo⁹¹⁶.

Siamo al cospetto di una pedagogica educazione alla prossimità. Il racconto del felice superamento di un fibrosarcoma addominale, un tumore «alla pancia impossibile da prevedere e da spiegare»⁹¹⁷ s'intreccia alle storie dei tanti bambini ricoverati nel Regno di Op. Non esiste una linea di demarcazione; *crucifixo condolare*, gioie e sofferenze, vengono condivise da tutto il reparto. Loraux, sempre nel saggio *Le ma-*

⁹¹² Il decesso infantile per tumore è una delle sue tematiche più frequentate.

⁹¹³ Ph. Forest, *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard, 2007, p. 69.

⁹¹⁴ Ph. Forest, *L'enfant éternel* cit., p. 193.

⁹¹⁵ Natalicchio Paola, *Il Regno di Op*, Torino, Einaudi, 2013, p. 5.

⁹¹⁶ *Ibidem*.

⁹¹⁷ Ivi, p. 4.

dri in lutto, osserva che «tra madri afflitte esiste una sorta di terribile complicità»⁹¹⁸, o meglio «una società»⁹¹⁹ per dirla con Shakespeare. Emblematico, in questo senso, è l'episodio della morte di Bernardo nel *Regno di Op* per un ependimoma, «un rarissimo tumore del midollo spinale»⁹²⁰. L'ineffabile dolore della madre Serena la porta a interagire con un'empatia superiore con i genitori di malati oncologici:

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 lì. Mi ha detto che ci pensa lui»⁹²¹.

Ma un libro ancora più struggente, segnato dalla morte del giovanissimo protagonista (Manuel 9 anni) colpito da neuroblastoma al IV stadio, è *Il piccolo guerriero della Luce*. La madre di Manuel – Enza Maria Milana – col figlio ancora in vita, ma in realtà senza più speranze, prende appunti, colleziona disegni, raccoglie le preghiere e le lettere che compaiono nel racconto. La ritrosia iniziale per questa attività dall'acre sapore di «testamento, di morte annunciata»⁹²² viene accantonata, davanti alle numerose richieste di uomini di chiesa di conoscere meglio i pensieri e i sentimenti di un giovane martire, ma soprattutto per tener fede al desiderio del figlio che ha scelto lei – mamma Enza – come testimonial della sua sofferenza e della sua fede. Colpisce la maturità dell'imberbe malato e il fatalismo della madre che rassegnata, riconosce *malgré elle* le arcane e poco eque dinamiche del destino che prevalgono sul bisogno primario materno di vivere accanto al figlio, il più a lungo possibile. L'allusione a una figura evangelica, presente d'altronde a chiare lettere, è quindi giustificata:

Conoscendo l'intesa con il suo Amico [Gesù], nell'ultimo ricovero all'ospedale, Enza lo [il figlio] supplica di chiedergli di alleggerire le sue sofferenze. E lui, quasi stizzito: // «Mamma, ma che ti prende? Non lo sai che non posso pregare per me?». // Risposta profonda ma difficile da accettare. Si può solo accoglierla nel silenzio e rimanere accanto al figlio come Maria quel giorno sul Calvario⁹²³.

Manuel, seppure in uno stato afflittivo, si mostra protettivo e promette alla madre, per consolarla, di visitarla quotidianamente dopo la morte. Ed è proprio Enza, esaurite le scorte di coraggio e forza, tenendolo per mano, che «gli si avvicina all'orecchio e gli sussurra: “Manuel, basta soffrire. Vai dal tuo amico Gesù. Vai, gioia

⁹¹⁸ N. Loraux, *Le madri in lutto* cit., p. 7.

⁹¹⁹ *Ibidem*.

⁹²⁰ P. Natalicchio, *Il Regno di Op* cit., p. 22.

⁹²¹ *Ivi*, p. 72.

⁹²² Enza Maria Milana, Valerio Bocci, *Manuel. Il piccolo guerriero della Luce*, Torino, Elledici, 2015, p. 65.

⁹²³ *Ivi*, p. 143.

mia, ti sta aspettando"»⁹²⁴. Quattro giorni dopo la faticosa autorizzazione alla resa, Enza avverte che i battiti del cuore di Manuel perdono forza e ritmo e fa appena in tempo a chiedere ai sacerdoti di impartirgli la Comunione e l'unzione. Ma come testimonia la recente pubblicazione del *Piccolo guerriero della Luce*, l'impegno costante di Mamma Milana nel sostenere i bambini e i genitori che popolano i reparti oncologici, il lascito del bimbo e il fertile dialogo madre/figlio permane vivo e fruttifero.

Se la seconda persona fosse il coniuge...

Passando a “se la seconda persona fosse il coniuge...”, viene subito in mente *Approssimato per difetto* di Gina Lagorio. Nata Bernocco, la Lagorio prende ispirazione da un dato biografico: la malattia e la precoce scomparsa del marito Emilio, del quale assume le generalità onomastiche. Il profondo senso di compassione spinge la scrittrice a immedesimarsi con il coniuge malato, narrando la sofferenza dal suo punto di vista. Un gioco autofinzionale che viene svelato da un epilogo al testo; la moglie prende finalmente la parola per spiegare il funzionamento di questo *transfert*⁹²⁵, sul quale si raggruma *Approssimato per difetto*:

*A volte quei pensieri non detti hanno la violenza di un grido: raramente, perché si ribellava sempre meno, in quelle ultime notti: la trama gli si era tutta snodata con chiarezza e ribellarsi voleva dire sprecare le energie che gli servivano ancora per mettere l'estrema parola alla sua storia, quella che si è venuta raccontando mentre noi gli giravamo intorno senza capire, ciechi e fortuiti strumenti di un gioco che non ci riguardava se non di riflesso. // Ricordo che quando, avvertita in me la violenza di un suo grido, balzavo accanto a lui, e l'infermiere mi avvertiva che stava dormendo, invariabilmente lo trovavo a occhi spalancati terribile nel volto smagrito [...]. // Io sono te, gli dicevo senza parole; son venuta perché ti ho sentito gridare nel buio. // Anche ora è così, la sua voce afferra la mia e le si sovrappone, e ricerca non la sua verità accanto o contro la mia: la verità, che è una*⁹²⁶.

A partire dall'afflizione della moglie (nel testo Silvia) per un tumore al polmone, Pierluigi Battista trasferisce, nella *Fine del giorno*, 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

⁹²⁴ Ivi, p. 186.

⁹²⁵ Giovanna Ioli, *Dal Ciclone a Cápita: 'un campionario del mondo'*, in Gina Lagorio: *la scrittura tra arte e vita*. Atti della giornata di studio «Inventario» e le carte di Gina Lagorio, Università degli Studi di Milano, 26 aprile 2007, a cura di Luca Clerici, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, p. 10: «Il risultato è un'autoanalisi a rovescio, dove chi dice 'io' si annida nelle ultime pagine, in corsivo, come per sparire in quanto soggetto, in una testarda tensione verso l'oggettività che deve farsi timbro narrativo».

⁹²⁶ Gina Lagorio, *Approssimato per difetto*, Milano, Garzanti, 1976, p. 191.

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 sature di pianto trattenuto restava orgogliosamente integro il rispetto per il dolore degli altri, qualcosa che non voleva cedere di schianto⁹²⁷.

Non usuale è il taglio narrativo che Battista adopra 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 [...]. «Sua moglie sta molto male. Veda lei come dirglielo. 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 pezzi⁹²⁸.

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 la 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»⁹²⁹.

La fine del giorno – l'intento intertestuale dell'autore è evidente già dal titolo palealmente baudelairiano – è un vero e proprio crogiolo letterario. I libri citati sono numerosi e possono essere divisi in tre categorie: 1. quelli che trattano il rapporto tra un uomo maturo e giovani donne (la ricerca interrotta che interessava P. prima della malattia della moglie); 2. gli aggiornamenti Internet-medico-saggistici sul cancro (durante il decorso della stessa); 3. gli scritti sull'elaborazione del lutto per la perdita di un/a compagno/a (dopo l'esito fatale). In questa sede, di tutta la bibliografia segnalata da Battista, saranno rilevanti solo le voci che afferiscono al 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 moglie 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 nel testo citato⁹³⁰, sia da Battista nella *Fine del giorno*⁹³¹. Il

⁹²⁷ Pierluigi Battista, *La fine del giorno*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 143-144.

⁹²⁸ Ivi, pp. 20-21.

⁹²⁹ Ivi, p. 22.

⁹³⁰ Michel Onfray, *Il corpo incantato. Una genealogia faustiana* [2003]. Traduzione di Michele Zaffarano e Luigi Toni, Milano, Salani, 2012, pp. 27-28.

⁹³¹ P. Battista, *La fine del giorno* cit., pp. 42-43.

dolore e la reazione immediata alla diagnosi di Marie-Claude si riassumono in un urlo; e da quel suono – equivalente alla sillaba «pa» in Tabucchi⁹³² – nasce e si sviluppa un testo di taglio filosofico-saggistico sulle infinite fragilità e potenze del corpo umano. Il suicidio viene considerato da Onfray come una delle conseguenze del trauma in seconda persona⁹³³, un *escamotage* per risolvere l'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 deflagrare⁹³⁴.

Alla pena psichica si sommano 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. *Pilátus* è non a caso il titolo originale, in lingua ungherese, della *Ballata di Iza*:

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 dilaniarne, alimentato dal solo fatto di conoscere il segreto di un destino segnato⁹³⁵.

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 togliersi la vita non è simultanea alla scomparsa del marito per un cancro, ma – maturata e provocata da una concatenazione di eventi che valutati singolarmente sarebbero insignificanti – viene presa dopo lunga elaborazione⁹³⁶.

Occorre menzionare, sempre Battista alla mano, il senso di colpa che prova Jane Somers – *alter ego* di Doris Lessing – per non aver empaticamente vissuto il cancro

⁹³² L'incrocio casuale tra *Requiem* di Tabucchi e *Il corpo incantato* di Onfray sono i quadri di Hieronymus Bosch.

⁹³³ M. Onfray, *Il corpo incantato* cit., pp. 17-18.

⁹³⁴ P. Battista, *La fine del giorno* cit., pp. 21-22.

⁹³⁵ Ivi, pp. 41-42.

⁹³⁶ Magda Szabó, *La ballata di Iza* [1963]. Traduzione di Bruno Ventavoli, Torino, Einaudi, 2008, pp. 244-246.

del marito e della madre⁹³⁷. Per recuperare cerca di imporsi, *ex post*, punizioni e auto-afflizioni, prendendosi cura di un'anziana ed estranea signora:

E P. leggeva *Il diario di Jane Somers* e *Se gioventù sapesse* della solita Doris Lessing 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 andato⁹³⁸.

Inoltre, a proposito del cancro vissuto in seconda persona, Battista segnala gli scritti di Philip Roth, più lontani dalla sua sensibilità rispetto ai libri sopracitati. 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 affetti⁹³⁹.

La seconda persona, come hanno ben presente sia la Lessing che Roth, non è necessariamente e sempre un parente⁹⁴⁰, 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:

⁹³⁷ Doris Lessing, *Il diario di Jane Somers* [1983]. Traduzione di Marisa Caramella, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 13.

⁹³⁸ P. Battista, *La fine del giorno* cit., p. 154.

⁹³⁹ Ivi, pp. 104-105.

⁹⁴⁰ Tra gli autori post 2000, Alessandro D'Avenia in *Bianca come il latte, rossa come il sangue* (Milano, Mondadori, 2010) e Matteo Marchesini in *Atti mancati* (Roma, Voland, 2012) descrivono, in termini commoventi, lo sconvolgimento emotivo dei protagonisti per un tumore di un'amica. *Mi riconosci* (Milano, Feltrinelli, 2013) di Andrea Bajani è un *memento*, frammentario e concentrato sulla malattia e sul lento morire di Antonio Tabucchi: «Gli ultimi mesi le tue mail erano soltanto dei referti, poche righe scritte l'una sotto l'altra e poi liquidate premendo il rasto Invio. A volte erano scritte in maiuscolo dall'inizio alla fine. Le parole si raccoglievano in gruppi di lettere imparite pigiate le une contro le altre, immobili e atterrite di fronte a chi poi le avrebbe giustiziate [...]. In mezzo ci stavano la chemioterapia, i ricoveri, il letto d'ospedale, la fatica di provare ad accettare il corpo non soltanto come un nemico pronto a uccidere, non soltanto come uno che ha tradito, un doppiogiochista, uno passato dall'altra parte a fare da complice alla morte. Quelle mail erano dolore sterilizzato, messo sottovuoto e poi spedito dall'altra parte dell'Europa. Io maneggiavo le tue parole cercando di trovarci almeno una ferita, una qualche fessura a cui avvicinare gli occhi per vederti, anche se debilitato e sofferente. Eppure la fessura non c'era da nessuna parte. Le parole che inviavi erano parole senza ferite, asserragliate dentro una cozza come tartarughe spaventate» – p. 79.

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»⁹⁴¹.

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 e percorre entrambe le possibilità. In *The dying animal* la notizia della malattia grave della ragazza viene preceduta da un'inquietante visione notturna. Dal *sonho* sul padre di Tabucchi arriviamo al *dream* premonitore sulla giovane donna sofferente in Roth: «*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*»⁹⁴².

⁹⁴¹ P. Battista, *La fine del giorno* cit., p. 106.

⁹⁴² Philip Roth, *The dying animal* [2001], London, Vintage, 2002, p. 113.

Les mots pour le dire: appunti sugli oncologhemi

4.1 Oncofonia e oncografia: registri e intersezioni

Seriously ill people are wounded not just in body but in voice. They need to become storytellers in order to recover the voices that illness and its treatment often take away. The voice speaks the mind and expresses the spirit, but it is also a physical organ of the body. The mystery of illness stories is their expression of the body: in the silences between words, the tissues speak.

Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller*

Me gusta la palabra cáncer. Hasta me gusta la palabra tumor. Puede sonar macabro, pero es que mi vida ha estado unida a estas dos palabras. Y nunca he sentido nada horrible al decir cáncer, tumor u osteosarcoma. Me he criado junto a ellas y me gusta pronunciarlas en voz alta, proclamarlas a los cuatro vientos. Creo que hasta que no las dices, que no las haces parte de tu vida, difícilmente puedes aceptar lo que tienes.

Albert Espinosa, *El mundo amarillo*

L'ossatura concettuale dell'oncografia, di solito associata al discorso scientifico, presenta nei testi letterari, autobiografici e divulgativi, sorprendentemente e al contempo, un elevato numero di espressioni colloquiali. Esistono, in sintesi, due strutture logico-argomentative per raccontare la malattia tumorale: far parlare la scienza apersonale e distaccata che si avvale di terminologie settoriali e criptiche ai più e/o un modo diametralmente opposto con il ricorso a forme di narrato 'orale', ovvero a un parlato diretto, caldo ed emotivo, che dà vita a un universo sentimentale facilmente accessibile alla maggioranza dei lettori. Pur riconoscendo la pregnanza dell'assioma di Henri Meschonnic: «posso comunicare solo la nozione, non il dolore che provo»⁹⁴³, è evidente l'importanza della selezione dei segni – da me battezzati oncologhemi – e delle modalità espressive per esplicitare la sofferenza del corpo e i

⁹⁴³ H. Meschonnic, *Il ritmo come poetica* cit., pp. 60-61.

disagi psico-esistenziali che essa comporta. L'oncografia risulta un'enclave caratterizzata da una incredibilmente ricca e variegata tavolozza lessicale, rispetto agli scritti che riguardano altre malattie. Poste queste premesse, si propongono qui dei *tableaux* degli aspetti linguistici adottati per raccontare la neoplasia.

Dal «*Pylori cancer*» al «*mal dolent*»

In *Mastro-don Gesualdo* di Giovanni Verga accanto al «*Pylori cancer*, il *pyrosis* dei greci», riscontriamo una litote («Non avete mica una spina di fico d'India nel ventre!»⁹⁴⁴) e varie perifrasi («quella malattia scomunicata»⁹⁴⁵, «un male di quella sorta»⁹⁴⁶ e, tipica in Verga, «la roba»⁹⁴⁷), autentici emblemi figurativi d'oralità di carattere percettivo. Anche in *Paese d'ombre* di Giuseppe Dessì il nome della malattia di Sofia Curreli appare sia verghianamente in un *hapax* con l'ausilio del latinismo «*cancer*»⁹⁴⁸ che con una circonlocuzione «quel male che non perdona»⁹⁴⁹. Sostituire con allusioni e dicerie la prassi cognitivo-scientifica («si parlava sempre come di una malattia a cui non si deve dare importanza, perché la cura è facile e certa»⁹⁵⁰) è il modo adottato dalla gente di Norbio di affrontare verbalmente e *vis-à-vis* il problema.

La polarità prestiti aulici dalle lingue classiche e perifrasi di ascendenza popolare è integrata e superata dal ricorso a idiomi stranieri e dialetti: è proprio il gioco combinatorio di schegge di parlato e scatti di umore a provocare inserzioni di oralità in un circoscritto gruppo etnico-sociale, ovvero un nuovo orizzonte linguistico, un rinnovato registro oracolare che dà luogo a una singolare koinè fonica. Le sofferenze sopite, i sentimenti impalpabili si sostanziano così in un dettaglio dialettale o importato, un vero e proprio istmo espressivo, che conferisce maggiore forza sensoriale alla soglia cruciale. Pensiamo ancora a Dessì che nella *Scelta* si affida alla lingua sarda; il tumore resta celato e per capire a cosa si alluda con il sintagma «*su male mandiadore*»⁹⁵¹ (reso in italiano con «il male che mangia, che rode»⁹⁵²) è necessario il presupposto della conoscenza dei dati biografici, nonché della sua opera omnia. L'avo dello scrittore, chiamato in *Paese d'ombre* Angelo Uras, non riesce nella *Scelta* a curarsi una prostatite. Già qualche riga dopo si viene a sapere che anche la madre del nonno è deceduta a causa dalla medesima patologia. Com'è possibile, per una donna, morire di prostatite? In tutta evidenza, si tratta di altro: probabilmente dell'innominabile stesso male che uccide Sofia, la madre di Angelo.

⁹⁴⁴ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 351.

⁹⁴⁵ Ivi, p. 363.

⁹⁴⁶ Ivi, p. 369.

⁹⁴⁷ Ivi, p. 351.

⁹⁴⁸ G. Dessì, *Paese d'ombre* cit., p. 244.

⁹⁴⁹ Ivi, p. 246

⁹⁵⁰ *Ibidem*.

⁹⁵¹ G. Dessì, *La scelta* [1987], a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2009, p. 83.

⁹⁵² *Ibidem*.

Nei testi ayurvedici, ai quali si richiama Tiziano Terzani, il cancro è «adbhuta roga», alias «la malattia eccezionale»⁹⁵³. In Francesca Camisoli si può leggere: «Chi è it? It. Esso/a. Pronome personale neutro singolare in lingua inglese. It. È il nome che ho dato a questa roba che mi sta crescendo dentro»⁹⁵⁴.

In *Un cappello pieno di ciliege* Oriana Fallaci ricorre invece al catalano «*mal dolent*», un *Leitmotiv* nevralgico che le fa da guida nel tentativo di riannodare frammenti di passato; un vero *puzzle* genetico che la porta ad abbozzare l'albero genealogico della propria famiglia. La prima a morire ripercorrendo le tappe di una cognizione del destino, è la capostipite del ramo spagnolo, María Isabel Felipa che «aveva scoperto d'averne un cancro. Iattura che in Catalogna veniva chiamata *mal dolent*. Anzi, un *mal molt dolent*»⁹⁵⁵. Dopo averne narrato il calvario fisico, a cui si somma quello subito dalla figlia Montserrat per la scomparsa della madre («Piangendo la rivedeva nel patio [...], poi nel letto dove languiva consunta dal *mal dolent*»⁹⁵⁶), Oriana sottolinea *d'un coup* il risvolto positivo di questa malattia. Infatti, è in ragione del cancro che un giovane prete, don Julián, riesce a ideare la partenza di Montserrat e, seppur indirettamente, a determinare, per legge di casualità, la venuta al mondo del bis-bis-nonno della scrittrice: «Se non fosse stato per il *mal dolent*, anzi *molt dolent*, probabilmente [don Julián] non sarebbe mai riuscito a convincerla. Montserrat non avrebbe mai lasciato Barcellona, incontrato Francesco, e di nuovo io non sarei nata»⁹⁵⁷. L'interpretazione del morbo non più in chiave disforica attiene, innanzitutto, a coordinate temporali: «Grazie al lato positivo del *mal dolent* [María Isabel Felipa] vagliò bene il presente, il passato, quel po' di futuro che le rimaneva»⁹⁵⁸. Oriana persevera nel vivere il cancro come una risorsa emotiva, chiamandolo ostinatamente con il lemma scelto dagli avi: «nella sua perfidia il *mal dolent* include qualcosa di positivo: un'attesa di solito abbastanza lunga dell'inevitabile traguardo chiamato Morte»⁹⁵⁹. L'esemplificazione del lungo periodo, trascorso tra l'insorgere della malattia e la fine terrena, viene incarnata dalla sorte del marito di Montserrat, Francesco: «si sa solo che [Francesco] morì il 17 gennaio del 1816 e che morendo scopri qual era il male misterioso con cui dal 1799 duplicava le sue infinite infelicità: il *mal dolent* [...]. A lui era venuto alla gola»⁹⁶⁰. Un'anamnesi che ricollega la scrittrice alle sue radici più profonde: «Lo spietato *mal dolent* che aveva ucciso María Isabel Felipa, che attraverso i suoi cromosomi e quelli di Montserrat avrebbe ucciso un mucchio di gente in famiglia, e che prima o poi ucciderà anche me»⁹⁶¹. Anche nel suo tirocinio da malata, la Fallaci si riappropria del sintagma catalano: «al

⁹⁵³ Tiziano Terzani, *Un altro giro di giostra*, Milano, Longanesi, 2004, p. 387.

⁹⁵⁴ Francesca Camisoli, *A spasso con it*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 176.

⁹⁵⁵ Oriana Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege*, Milano, Rizzoli, 2010, p. 205.

⁹⁵⁶ Ivi, p. 216.

⁹⁵⁷ Ivi, p. 205.

⁹⁵⁸ *Ibidem*.

⁹⁵⁹ *Ibidem*.

⁹⁶⁰ Ivi, p. 285.

⁹⁶¹ *Ibidem*.

posto di Montserrat vedo una giovane donna che non le assomiglia, che da lei e da suo marito ha ereditato solo i geni del mal dolent»⁹⁶².

Maledizioni e impropri

I grandi autori dell'Otto-Novecento praticavano l'uso del sostantivo «cancro» in contesti estranei alla malattia come, ad esempio, Ippolito Nievo che nelle *Confessioni di un Italiano* se ne serve come rafforzativo nelle imprecazioni: «il dottor Ormentata guardava sospettoso dalla finestra e mandava il canchero nel cuore a quei maledetti gridatori»⁹⁶³. Il vocabolo ricorre tre volte: due come una peculiarità del gergo di un «soldatuccio»: «Canchero, ci siamo iscritti per far la guerra, per distruggere la stirpe dei re e degli aristocratici, noi!»⁹⁶⁴, «Canchero, che Dio li [Lucilio Vianello, Amilcare Dossi, Giulio Del Ponte] maledica, li conosco tutti e tre!»⁹⁶⁵. La struttura narrativa nieviana si misura anche con la malattia vera: la tubercolosi – il morbo ottocentesco per eccellenza – s'incrocia con un tumore che, seppur risalente alla notte dei tempi, comincia a far parte, a pieno titolo, del genere romanzesco. Una neoplasia uccide invece Gemma, nuora dell'ottuagenario Carlo Altoviti, l'io narrante delle *Confessioni*. Anche l'amore non ricambiato per Pisana dell'amico di Carlo, Giulio Del Ponte, affetto contemporaneamente da tisi, viene infatti definito «cancro segreto e inesorabile d'una passione infelice»⁹⁶⁶, metafora di un male parimenti grave.

Concentrandoci su una dimensione autobiografica nella temperie del primo Novecento non ci si può esimere dall'evocare Concezione che, colpita dall'identica malattia della sua artefice Grazia Deledda, diventa protagonista della *Chiesa della solitudine*. Già nei due lustri precedenti il misurarsi con la sofferenza corporea nella vita reale, la scrittrice nuorese ricorre al malaugurio nel *Dio dei viventi*: «che [...] tua figlia e i suoi figli siano dispersi membro per membro, rosi dalla malattia e dal cancro, davanti a te impotente ad assisterli»⁹⁶⁷.

Un corrispettivo al binomio male autobiografico / uso imprecativo del cancro nel secondo Novecento si sostanzia in Leonardo Sciascia che accenna nelle opere tarde (*Porte aperte, Il cavaliere e la morte, Una storia semplice*) al proprio mieloma micromolecolare, attribuendolo a personaggi *alii*. Anni prima, nelle *Parrocchie di Regalpetra*, Sciascia ci propina una rosa di bestemmie di regalpetresi – un popolo inventato, ma ben conosciuto dagli studiosi sciasciani e identificabile con quello vero di Racalmuto – tra le quali estraiamo gli «auguri di un sollecito canchero»⁹⁶⁸.

A partire dal decennio 1980-'90 il cancro viene augurato meno *in abstracto*, perché statisticamente più spesso vissuto e maledetto in un contesto poco mimetico e molto oraleggiante, costeggiando la sintassi del parlato. Dagli abissi della malasorte emergono maledizioni e impropri, presenti in gran copia, a misurare i perimetri di

⁹⁶² Ivi, p. 257.

⁹⁶³ I. Nievo, *Le confessioni d'un italiano*, Vol. III, cit., p. 855.

⁹⁶⁴ Ivi, p. 579.

⁹⁶⁵ Ivi, Vol. II, pp. 578-579.

⁹⁶⁶ Ivi, vol. II, p. 363.

⁹⁶⁷ G. Deledda, *Il Dio dei viventi* cit., pp. 258-259.

⁹⁶⁸ Leonardo Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra* [1956], Milano, Adelphi, 1991, p. 27.

un quotidiano sofferto che implementa la tematica dell'apocalisse psico-fisica di un corpo che si sfalda nel contenzioso tra la vita e la morte. Così Alessandro Cevenini in un mantra dell'epiteto, in un furore che riveste la parola di energia nervosa, dà alla leucemia della «stronza» o rincarando la dose della «brutta stronza»⁹⁶⁹ e dello «stupido cancro!»⁹⁷⁰. E, in altri autori, in un climax del furore parolario rinveniamo: «carogna»⁹⁷¹, «fottuto stronzo»⁹⁷², «questa cazzo di leucemia»⁹⁷³, «un pezzente, il più lercio di tutti»⁹⁷⁴. Dalle pagine di Romina Fantusi emerge il «bastardoma»⁹⁷⁵, ironico neologismo che echeggia la resa fonica della maggior parte delle malattie tumorali con la desinenza finale in «oma» fusa all'aggettivo ricorrente nelle imprecazioni rivolte al cancro. Anche al malato impossibilitato all'autosufficienza vengono, tra lo scherzoso e affettuoso, dedicati «edificanti epiteti» che rispondono a un «cerotto», un «impiastro», una «piaga», una «primadonna» e una «rognia sociale»⁹⁷⁶.

Il registro colloquiale non si limita solo all'uso di espressioni popolari e maledizioni, ma si estende fino all'instaurazione di una relazione orale con il proprio tumore. Siamo in presenza di una dialettica tra co-protagonisti: l'ammalato e la malattia. La scrittrice Mimi Zorzi è una delle prime a rapportarsi al cancro come fosse un essere vivente, del quale immagina il controbattere sfacciato e dispettoso: «E l'intruso se la rideva beatamente: ti sei rilassata, vero? Credevi forse di essere a Sirmione? Ad Acqui Terme? Pensavi di farti bella la pelle coi fanghi caldi? Te lo do io il fango, non temere, il fango, la polvere e tutto il resto»⁹⁷⁷. Julia Set ci svela il suo interagire con il male: «Così rimaniamo soli io e te. Ti guardo negli occhi, brutto cancro stronzo che non sei altro. Ci provi sempre, eh?»⁹⁷⁸. Frequentemente, soprattutto se penso ai contemporaneissimi, anche l'organo colpito presenta caratteristiche antropomorfe e dunque potenzialmente dotato di parola, come in Pietro Calabrese. Nel suo caso, il polmone va blandito e rassicurato contro il morbo: «Gli faccio domande al mio polmone ferito, e aspetto [...]. Ma lui non mi dà alcuna risposta [...]. Penso sia ostaggio dei pipistrelli e del male che esce da quella maledetta caverna. Sono sicuro che amerebbe parlarmi»⁹⁷⁹.

Terminologia medica e linguaggio perifrastico

Negli anni post 2000 la terminologia oncologica entra a far parte del vocabolario degli autori che si presentano aggiornati al pari dei medici. Sfogliando tutta una serie

⁹⁶⁹ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 159.

⁹⁷⁰ Ivi, p. 107.

⁹⁷¹ Romina Fantusi, *Il codice di Hodgkin. Quando la malattia incontra l'ironia*, Arcidosso, Effigi, 2012, p. 14.

⁹⁷² Susanna Mary Francini, *Il cancro ti fa bella*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 111.

⁹⁷³ A. D'Avenia, *Bianca come il latte, rossa come il sangue* cit., p. 100.

⁹⁷⁴ S. Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* cit., p. 31.

⁹⁷⁵ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., p. 199.

⁹⁷⁶ *Ibidem*.

⁹⁷⁷ Mimi Zorzi, *La vita a metà*, Milano, Rusconi, 1985, pp. 84-85.

⁹⁷⁸ Julia Set, *Un anno insieme a Julia*, Modena, Ilcestdiciliege, 2010, p. 122.

⁹⁷⁹ Pietro Calabrese, *L'albero dei mille anni. All'improvviso un cancro. La vita all'improvviso*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 281-282.

di testi, si può ricostruire un larghissimo spettro di tumori specifici: nella *Fabbrica del panico* di Stefano Valenti ci imbattiamo in «un mesotelioma pleurico»⁹⁸⁰; nel *Regno di Op* di Paola Natalicchio in «un fibrosarcoma addominale»⁹⁸¹, «un ependimoma»⁹⁸², «un raiobiosarcoma»⁹⁸³; in Francesca del Rosso in «un carcinoma duttale bifocale»⁹⁸⁴; in Alessandro Moscè in «un sarcoma di Ewing»⁹⁸⁵; in Marco Peano in «un carcinoma mammario»⁹⁸⁶ e «una carcinosi meningeae»⁹⁸⁷; in Alessandro Cevenini in «una leucemia mieloide acuta»⁹⁸⁸; in Tony Laudadio in «un adenocarcinoma, scaturito dalle mucose del seno paranasale»⁹⁸⁹, insomma un elenco che rischia di farci annegare in un freddo pelago tassonomico. Per bilanciare tali aridi tecnicismi che ergono un muro invalicabile alla possibilità della comprensione del testo, il linguaggio diventa volontariamente meno ricercato, molto più semplice e sciatto rispetto al passato e forte di espressioni colloquiali e immediate: «Sì, ho un cancro. Ho pochi mesi di vita, a ferragosto dovrei aver stirato le zampe»⁹⁹⁰, «credetemi, c'è qualcosa di peggio che fare la chemio. C'è la sfiga di non poterla nemmeno fare»⁹⁹¹.

Ogni mezzo verbale è utile per ovviare al criptico linguaggio dei medici, adattandolo a un pubblico più vasto e/o per esorcizzare la malattia; si prediligono parole d'uso comune e reali dell'inanimato che ci circonda. Così gli echi della verghiana «palla di piombo»⁹⁹² nello stomaco, attribuita al personaggio fittizio, risuonano da più di un secolo in forma di neoformazione tumorale, fino a farsi «palla di stracci»⁹⁹³ e «palla da tennis»⁹⁹⁴ nell'*Invenzione della madre* di Marco Peano, un «pallino»⁹⁹⁵ in *Mani sul mio corpo* di Luciana Coèn, una «pallottola»⁹⁹⁶ nel corpo di Anna Lisa Russo e «piombo»⁹⁹⁷ che Giorgio De Rienzo usa nell'autobiografia per descrivere la chemioterapia. Il «fiore» pirandelliano, in vece dell'epitelioma, appare anche nella *Fabbrica del panico* di Stefano Valenti, nella variante più aggressiva di «fiore

⁹⁸⁰ S. Valenti, *La fabbrica del panico* cit., p. 82.

⁹⁸¹ P. Natalicchio, *Il Regno di Op* cit., p. 4.

⁹⁸² Ivi, p. 22.

⁹⁸³ Ivi, p. 118.

⁹⁸⁴ Francesca del Rosso, *Wondy. Ovvero come si diventa supereroi per guarire dal cancro*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 41.

⁹⁸⁵ A. Moscè, *Il talento della malattia* cit., p. 185.

⁹⁸⁶ M. Peano, *L'invenzione della madre* cit., p. 33.

⁹⁸⁷ Ivi, p. 35.

⁹⁸⁸ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 75.

⁹⁸⁹ Tony Laudadio, *L'uomo che non riusciva a morire*, Milano, Enne Enne, 2015, p. 16.

⁹⁹⁰ Niccolò Ammaniti, *Branchie* [1994], Torino, Einaudi, 1997, p. 29.

⁹⁹¹ Anna Ganesini, *On the Widepeak. Le mie cellule impazzite, la mia vita e il mondo*, Roma, Ponte Sisto, 2015, p. 269.

⁹⁹² G. Verga, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 351.

⁹⁹³ M. Peano, *L'invenzione della madre* cit., p. 54.

⁹⁹⁴ Ivi, p. 104.

⁹⁹⁵ Luciana Coèn, *Mani sul mio corpo. Diario di una malata di cancro*, Vicenza, Il Punto d'Incontro, 2008, p. 43.

⁹⁹⁶ Anna Lisa Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso*, Milano, Mondadori, 2012, p. 11.

⁹⁹⁷ Giorgio De Rienzo, *Raccontami nonno... La mia vita, a modo mio*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2012, p. 15.

carnivoro»⁹⁹⁸. Annoveriamo metafore prese in prestito dal microcosmo della didattica: «la lezione»⁹⁹⁹, «l'esame» e per giunta «questa prova pazzesca»¹⁰⁰⁰. Nel *Panico quotidiano* di Christian Frascella, l'iperplasia polmonare di un ex-operaio è associata alle «catene»¹⁰⁰¹. Peano fa registrare l'uso di prestiti reperiti nel settore gastronomico-alimentare: «un cancro grande quanto una susina»¹⁰⁰² (l'autore nota che a volte si precisa persino se è «una susina di quelle bianche e piccole o una di quelle viola e grosse»¹⁰⁰³), «metastasi disseminate lungo il corpo come tanti fiocchi di cornflakes»¹⁰⁰⁴, «un grappolo» dentro l'intestino»¹⁰⁰⁵. Julia Set afferma: «Lo trovai un anno fa, giusto, giusto. Era piccolo, tondeggiante: scoprii più avanti che forse era più simile ad una nocciolina americana»¹⁰⁰⁶. Giovanna Bartolozzi attribuisce la colorita espressione ai rappresentanti del personale medico-sanitario che in tal modo tentano di essere diretti e trasparenti con i pazienti: «La mia vicina di letto è stata operata come me ma sta morendo, la sua pancia ha generato non più figli ma cavoli neri contorti (così si sono espressi i medici), il tumore le ha preso il sopravvento»¹⁰⁰⁷. In Stefano Valenti ci imbattiamo in un tropo del tutto inaspettato e sorprendente, il «banchetto»¹⁰⁰⁸ che si tiene nei corpi dei malati. A volte il tumore viene dipinto con l'ausilio di paragoni meteo-naturalistici: «Il linfoma è come neve al sole, lo chiamano così perché si scioglie facilmente proprio come la neve al sole, e poi più nessun problema»¹⁰⁰⁹. Molti autori giocano sulla polisemia del nome della malattia e del corrispettivo segno zodiacale: «Anche laddove con cancro si intende il segno zodiacale, la sola parola provoca fastidio»¹⁰¹⁰, «Un libro sul cancro scambiato per un manuale di astrologia: era questo l'equivoco che aveva scatenato la risata beffarda di Silvia»¹⁰¹¹. Ogni *tranche*, seppur breve, dei prolungati cicli di terapie è definita «un altro giro di giostra»¹⁰¹², «un permesso di soggiorno rinnovato»¹⁰¹³.

Un nutrito gruppo lessicale, specie nel caso di autori e protagonisti molto giovani, è caratterizzato da riferimenti ai *cartoons* o a immagini di facile presa. Così Romina Fantusi ci intrattiene con un episodio sereno tratto dal suo tran-tran ospedaliero: «[Mia madre] mi aveva portato un piccolo regalo. Un pupazetto di Road Runner. Mi disse che ero io che scappavo da Willie il Linfoma e lo battevo sulla distanza»¹⁰¹⁴. Cristiana Niccoli s'ingegna a rendere l'essenza della malattia con l'ausilio di

⁹⁹⁸ S. Valenti, *La fabbrica del panico* cit., p. 39.

⁹⁹⁹ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., pp. 22-23.

¹⁰⁰⁰ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 81.

¹⁰⁰¹ Christian Frascella, *Il panico quotidiano*, Torino, Einaudi, 2013, p. 165.

¹⁰⁰² M. Peano, *L'invenzione della madre* cit., p. 104.

¹⁰⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁶ J. Set, *Un anno insieme a Julia* cit., p. 86.

¹⁰⁰⁷ Giovanna Bartolozzi, *Tradimenti e malattia*, in *Le donne si raccontano*, cit., p. 174.

¹⁰⁰⁸ S. Valenti, *La fabbrica del panico* cit., pp. 100-101.

¹⁰⁰⁹ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., p. 90.

¹⁰¹⁰ Ivi, p. 35.

¹⁰¹¹ P. Battista, *La fine del giorno* cit., p. 36.

¹⁰¹² T. Terzani, *Un altro giro di giostra* cit., p. 10.

¹⁰¹³ G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 183.

¹⁰¹⁴ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., p. 171.

una pseudo-fiaba: «Un giorno, come spesso accade nelle favole, successe un fatto alquanto brusco: Stella fu rapita – nuovamente – da un perfido orco nero, grande, grosso e spietato»¹⁰¹⁵. È un imperativo etico non nominarlo con i bambini e si ricorre, per edulcorarne la portata, a una retorica eufemistica, come in Giorgio De Rienzo con la nipote: «Le spiego che il bianchetto è l'effetto delle cure, che si fanno solo se i puntini rossi tornano a comparire»¹⁰¹⁶. Anche Francesca del Rosso si sforza di essere didascalica: «Sassolini. Così ho chiamato i miei due tumori. Ho voluto dar loro un nome per i miei bambini, che avevano due e quattro anni»¹⁰¹⁷.

Così come brillanti sono i ludi verbali ripresi da Sergio Zavoli nella dedica di *Dossier cancro*: «A quel bimbo di quattro anni malato di tumore che, in pigiama nel corridoio di un ospedale, a chi gli domandò quale malattia avesse, ha risposto “Ho il timore”»¹⁰¹⁸, e Anna Lisa Russo che, a causa di una mutazione genetica e di un «DNA impazzito» scopre di «non avere il cancro, ma di “essere cancro”»¹⁰¹⁹.

Anche gli oggetti d'uso quotidiano e le ricorrenze assumono connotati oncologici. Basti, a tal proposito, evidenziare i sostantivi composti «linfo-agenda»¹⁰²⁰ e «linfo-anniversario»¹⁰²¹. Un altro azzecato calembour è il «linfame di Hodgkin» volontaria storpiatura del linfoma di Hodgkin¹⁰²² o il «paese delle Chemioraviglie»¹⁰²³ sull'evidente falsariga carrolliana.

Malattia tabù e luoghi comuni

«Ida non osava mai pronunciare la parola *cancro*, che a lei evocava una forma fantastica, sacrale e innominabile, come ai selvaggi le presenze di certi demonii»¹⁰²⁴ – così Elsa Morante nella *Storia*, dove il vero nome del male viene bypassato con un'espressione ripresa dal «vociare del quartiere»: «la malattia del secolo»¹⁰²⁵. E «non bastandole quel suo piccolo esorcismo a scacciare gli spaventi della sua memoria»¹⁰²⁶, anche la voce, con la quale Ida lo pronunciava era «assottigliata e tremante»¹⁰²⁷. La parabola della Morante è una testimonianza significativa, visto che in tutte, o quasi, le opere del Novecento italiano la malattia viene taciuta.

Negli scrittori post 2000 si assiste, invece e senza tema di smentite, a una tendenza opposta. Ancora più evidente risulterebbe quest'assunto se analizzassimo solo i titoli; fino a pochi decenni fa non ne troveremmo alcuno contenente la parola «cancro», «neoplasia» o «tumore» che dir si voglia ad eccezione di *Cancroregina* di

¹⁰¹⁵ Cristiana Niccoli, *La principessa e il coniglio alieno*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 157.

¹⁰¹⁶ G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 162.

¹⁰¹⁷ F. del Rosso, *Wondy* cit., p. 53.

¹⁰¹⁸ Sergio Zavoli, *Dossier cancro. Un viaggio tra realtà e speranze*, Milano, Garzanti, 1999, p. 6.

¹⁰¹⁹ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 89.

¹⁰²⁰ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., p. 99.

¹⁰²¹ Ivi, p. 205.

¹⁰²² Ivi, p. 199.

¹⁰²³ Ivi, p. 139.

¹⁰²⁴ E. Morante, *La storia* [1974], Torino, Einaudi, 1995, p. 43.

¹⁰²⁵ *Ibidem*.

¹⁰²⁶ *Ibidem*.

¹⁰²⁷ *Ibidem*.

Tommaso Landolfi. Di frequente, le opere odierne vengono intitolate in modo ironico (e anche in questo risiede la novità): *Ho il cancro e non ho l'abito adatto* di Cristina Piga, *A parte il cancro tutto bene* di Corrado Sannucci, *Non sono malato – Ho soltanto un cancro* di Sandro Bartoccioni, *Il cancro ti fa bella* di Susanna Mary Francini, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* di Silvana Feola. Qualche volta gli autori riprendono e spiattellano senza remore una forma di una tipologia specifica, come nel *Codice di Hodgkin* della Fantusi, o si permettono giochi di parole tipo *Tumuori* di Gabriele Astolfi, *T... umore* di Nadia Teresa Ortis e/o *Chemiotour* di Maria Fumarolo. Pure i sottotitoli alludono alla neoplasia *apertis verbis*: *L'albero dei mille anni – All'improvviso un cancro, la vita all'improvviso* di Pietro Calabrese, *Come una funambola – Dieci anni in equilibrio sul cancro* di Giorgia Biasini, *Viola e nero – Una storia di cancro e gravidanza* di Rosanna Fiorino, *Wondy – Ovvero come si diventa supereroi per guarire dal cancro* di Francesca del Rosso.

Negli autori dei nostri giorni, talvolta divenuti scrittori proprio sulla spinta della malattia, l'eredità tabù del cancro ha lasciato tracce evidenti. Per esprimere l'indicibile Valenti adotta una perifrasi estesa: «malattia che ha seminato lutto»¹⁰²⁸. Sandra Verda ne propone una addirittura nel frontespizio: *Il male addosso*. In Lisa Ginzburg troviamo «un male brutto»¹⁰²⁹; in Cevenini «questa vile malattia»¹⁰³⁰; in Calabrese «una malattia fetente»¹⁰³¹, «una lesione»¹⁰³², «il male assoluto»¹⁰³³, «la malattia più crudele del secolo»¹⁰³⁴; in Matteo Marchesini «il male nascosto»¹⁰³⁵; in De Rienzo una più ricercata e inquietante «ombra scontrosa della morte»¹⁰³⁶, mentre la causa della scomparsa di Antonio Tabucchi, in un articolo-ricordo pubblicato su un quotidiano, viene definita «una malattia né troppo lunga né breve»¹⁰³⁷. In *Perché proprio a me?* Melania Rizzoli trascrive e commenta diversi modi di dirlo: «il male incurabile (più frequente)», «quel brutto male (c'è un male bello?)», «quel male lì» (per allontanarlo un po'), «quella brutta cosa (per non chiamarlo malattia)», «la malattia del secolo (le altre si curano)»; «il male che ti consuma», «il male che ti porta via», «la malattia senza scampo», «la malattia maledetta da Dio» e «il male di Veronesi»¹⁰³⁸. Da Corrado Sannucci sezioniamo un paragrafo che riflette e argomenta attorno al linguaggio che si arresta al di qua dell'esprimibile: «Qualche volta le perifrasi potranno essere macchinose, non importa: descriveranno meglio il tentativo di oppormi alla mia apocalisse. Adotterò anche epiteti che si avvicinano all'impronunciabile: affezione, patologia. Altri più neutri, come situazione, condi-

¹⁰²⁸ S. Valenti, *La fabbrica del panico* cit., p. 15.

¹⁰²⁹ Lisa Ginzburg, *Cucciolo Argo*, in *Colpi d'ala*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 9.

¹⁰³⁰ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 210.

¹⁰³¹ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 23.

¹⁰³² Ivi, p. 39.

¹⁰³³ Ivi, p. 120.

¹⁰³⁴ Ivi, p. 223.

¹⁰³⁵ M. Marchesini, *Atti mancati* cit., p. 53.

¹⁰³⁶ G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 32.

¹⁰³⁷ Antonio Gnoli, *Il mio amore per Tabucchi protetto dal fantasma di Pessoa*, in "la Repubblica", 29 novembre 2015.

¹⁰³⁸ Melania Rizzoli, *Perché proprio a me? Come ho vinto la mia battaglia per la vita*, Segrate, Sperling&Kupfer, 2008, p. 212.

zione»¹⁰³⁹. L'impossibilità di sillabare chiaramente la parola «cancro» viene ribadita nel *Panico quotidiano* da Christian Frascella; stavolta non per censurare la malattia, ma per non far lievitare il dolore altrui. In Stefano Valenti non è necessario nemmeno accennare al nome della patologia causata dall'amianto: tutti sanno di cosa si tratti. In queste pagine la reticenza assume un'altra *nuance*; gli operai tacciono sul punto per non perdere il lavoro e i capi negano le conseguenze disastrose dell'amianto per evitare responsabilità giuridiche: «Hanno cominciato a raccogliere materiale, informazioni e perfino le cartelle cliniche degli operai ammalati di tumore. Non è stato facile. Nessuno aveva voglia di parlarne»¹⁰⁴⁰. Residui del retaggio della malattia si palesano nei necrologi, analizzati da Pierluigi Battista nella *Fine del giorno*, addensati nell'avverbio «prematuramente» o nelle circonlocuzioni da riflesso condizionato come «dopo una lunga malattia»¹⁰⁴¹. Eduardo Albinati, in *Vita e morte di un ingegnere*, si tiene alla larga dal nome della malattia, ma non dalle cure che la riguardano: «la chemioterapia, i raggi, l'operazione»¹⁰⁴². Per Corrado Sannucci la «chemioterapia» equivale all'*imago* di una «stazione di un lager»¹⁰⁴³.

Anche Romina Fantusi s'arrovella parecchio nel suo *Codice di Hodgkin*: «Parlare di "brutto male" e non di "cancro" serve solo a inspessire la coltre di rigetto che ispira la malattia, cosa del tutto non necessaria, dal momento che è sufficientemente brutta così com'è»¹⁰⁴⁴. Anna Ganesini s'interroga sulla liceità del tacere: «Il cancro è il Voldemort delle malattie. Meno si nomina e meglio si pensa di evitarlo. Come nel caso di potteriana derivazione, anche questa è una cazzata»¹⁰⁴⁵.

I libri post 2000 toccano inoltre un altro tasto delicato, quello dell'interazione con il malato oncologico, un complice della nostra finitudine. Anna Lisa Russo, in *Toglietemi tutto ma non il sorriso*, suggerisce una rosa di "Frase da non dire", disseminate su varie pagine e propone nove lezioni atte a prevenire gaffe che possano ferire la sensibilità di chi vive in prima persona questa dura esperienza: «Vedrai, quando sarai guarita, sarai una persona più forte, migliore»¹⁰⁴⁶ ricorda Anna Lisa, nella prima lezione, un luogo comune che non fa altro che irritare. Agli ipocriti tentativi di relativizzare, l'autrice suggerisce una controreplica dell'oncomalato. La reazione all'invito a migliorare potrebbe essere: «Meglio di così?!»¹⁰⁴⁷. A seguire un'altra dimostrazione di vulnerabilità provocata dalla mancanza di tatto di un ipotetico interlocutore: «"Perché di cancro al seno si guarisce, sai?" Mi sa tanto di guffata»¹⁰⁴⁸. Alcuni di questi urticanti *cliché* consolatori, che capita di orecchiare con frequenza, vengono riportati nel testo: «Tanto i capelli ricrescono»¹⁰⁴⁹, «Vedrai come

¹⁰³⁹ Corrado Sannucci, *A parte il cancro tutto bene. Io e la mia famiglia contro il male*, Milano, Mondadori, 2008, p. 19.

¹⁰⁴⁰ S. Valenti, *La fabbrica del panico* cit., p. 83.

¹⁰⁴¹ P. Battista, *La fine del giorno* cit., p. 153.

¹⁰⁴² E. Albinati, *Vita e morte di un ingegnere* cit., p. 34.

¹⁰⁴³ C. Sannucci, *A parte il cancro tutto bene* cit., p. 17.

¹⁰⁴⁴ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., p. 26.

¹⁰⁴⁵ A. Ganesini, *On the Widepeak* cit., p. 246.

¹⁰⁴⁶ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 24.

¹⁰⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁹ Ivi, p. 26.

sarai bella del tuo colore»¹⁰⁵⁰ (seconda lezione), «Non ti preoccupare, il tumore al seno è quello con la percentuale più bassa di mortalità»¹⁰⁵¹ (terza lezione), «Ma magari i capelli non ti cascano...»¹⁰⁵² (quarta lezione), «Dai, tanto lo sapevi che avresti perso i capelli, no? Su, forza e coraggio»¹⁰⁵³ (settima lezione), «Certo che sei proprio una ragazza in gamba, sei forte, coraggiosa. Quanti riescono a trovare la forza che hai te?»¹⁰⁵⁴ (ottava lezione), «Ma l'hai preso in tempo, vero?»¹⁰⁵⁵, «Se te ne sei accorta da una TAC di controllo allora sarà piccolino, no?»¹⁰⁵⁶, «Di sicuro è più piccolo dell'altra volta, giusto?»¹⁰⁵⁷ (nona lezione). A tali provocazioni Anna Lisa replica talvolta con un pizzico di ironia, talaltra con evidente rammarico: «Ok, allora rasatevi tutti a zero. Oppure fatevi un giretto di chemio. Se mi piacevo del mio colore mi facevo bionda?»¹⁰⁵⁸ (seconda lezione), «Ho un tumore di serie B?!»¹⁰⁵⁹ (terza lezione), «No, infatti: se ce li [i capelli] incollo non mi cascano. Hai un mastice da consigliarmi?!»¹⁰⁶⁰ (quarta lezione), «Forza e coraggio una bella ceppa di minchia!»¹⁰⁶¹ (settima lezione), «Hai ragione! Infatti ora mi attacco alla canna del gas, o magari m'impicco, ora vedo... perché io sono forte proprio una bella ceppa di minchia»¹⁰⁶² (ottava lezione), «No, non mi hanno dato per spacciata, siete contenti?!? Grrrr...»¹⁰⁶³ (nona lezione). La presenza di epiteti in vernacolo tratti dal linguaggio colloquiale è stata già notata dai più in *Toglietemi tutto ma non il sorriso*. Tornando al decalogo in questione troviamo stereotipi che riverberano un imbarazzo comunicativo palese: «Anche la cugina della mia collega l'ha avuto»¹⁰⁶⁴, «Anche la zia della mia vicina l'ha avuto»¹⁰⁶⁵, «Anche la cognata di Pinco Pallino l'ha avuto»¹⁰⁶⁶, «Anche la sorella di Tizio l'ha avuto»¹⁰⁶⁷ (quinta lezione). Il valore unico e irripetibile di ogni singola vita umana, espresso così bene da Lev Tolstoj («Caio è mortale, certo, è giusto che muoia. Ma per me, per me, piccolo Vanja, per me, Ivan Il'ič, con tutti i miei sentimenti, i miei pensieri, per me è tutta un'altra cosa»¹⁰⁶⁸) e banalizzato nella maggior parte delle conversazioni odierne, porta la giovane autrice a ribadire mentalmente «E allora?!»¹⁰⁶⁹. E ancora a evidenziare stigmati di pressapochismo

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁵¹ Ivi, p. 28.

¹⁰⁵² *Ibidem*.

¹⁰⁵³ Ivi, p. 39.

¹⁰⁵⁴ Ivi, p. 45.

¹⁰⁵⁵ Ivi, p. 119.

¹⁰⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁸ Ivi, p. 26.

¹⁰⁵⁹ Ivi, p. 28.

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁶¹ Ivi, p. 39.

¹⁰⁶² Ivi, p. 45.

¹⁰⁶³ Ivi, p. 119.

¹⁰⁶⁴ Ivi, p. 28.

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁶ Ivi, p. 29.

¹⁰⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁸ L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič* cit., pp. 53-54.

¹⁰⁶⁹ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 29.

grezzo: «Ma non te ne eri mai accorta? E nemmeno il tuo ragazzo?»¹⁰⁷⁰ (sesta lezione). La derisione è evidente: «Sì, ce ne eravamo accorti entrambi, ma era il nostro segreto. Peccato, ci hanno scoperto»¹⁰⁷¹.

Due anni dopo la pubblicazione di *Toglietemi tutto ma non il sorriso* anche Francesca del Rosso in *Wondy* azzarda *Le dieci cose che non si devono dire a un paziente oncologico*. Nonostante le parziali sovrapposizioni, con le regole comunicative di Anna Lisa Russo (il punto tre a proposito della ricrescita dei capelli post-chemio, il quarto sulla presumibile guaribilità del tumore al seno e il sei che tira in ballo la malattia di terzi), pure Francesca del Rosso batte sul chiodo dell'importanza di un'etica orale nell'interazione con un malato. Le affermazioni che le danno più fastidio sono quelle con pretese filosofico-profetiche: «“Se ti ha colpito un peso così grande, significa che hai la forza per sostenerlo”. Vuoi che ti lanci una pietra in faccia, per vedere quanto peso puoi sopportare tu?»¹⁰⁷², «“Non ti preoccupare, sento che andrà tutto bene”. Vi prego! Non credo nella pranoterapia, figuriamoci se credo al “sentire” di un amico. Evitiamo, grazie»¹⁰⁷³, «“Pensa, io sono sano come un pesce. È solo una questione di pura sfortuna”. Grazie per la comprensione, mi comprerò l'ennesimo amuleto»¹⁰⁷⁴. Un altro insieme è formato dalle repliche pro-forma che esaltano la mancanza di sincerità: «“Eppure ti trovo benissimo!” o “Lo ammetto, oggi ti vedo un po' sciupata...” Mi vedi bene oppure sciupata? Comunque sia, non dirlo. Non ti credo o non voglio crederci»¹⁰⁷⁵, «“Non mi sono fatta sentire perché avevo paura di darti fastidio...” Inizia a farti viva, se mi dà fastidio te lo dico. O sii sincera, e dimmi che non ne hai avuto voglia»¹⁰⁷⁶. A seguire una coppia di fastidiose relativizzazioni: «“Vedrai che passa in fretta. E alla fine di tutto, dimenticherai in un battibaleno!” Ma come mai potrò dimenticare?»¹⁰⁷⁷ o «“Lo so che è difficile, ma pensa che c'è chi sta peggio di te...” C'è chi sta peggio di me? Sì, lo so e lo dico spesso anche ai miei figli. Ci sono anche la fame nel mondo e gli tsunami in Asia. Però ora si sta parlando di me, o sbaglio?»¹⁰⁷⁸. A volte è impossibile pure replicare, a ciò che capita di ascoltare: «“È successo anche a mia zia. Lei non ce l'ha fatta, ma tu ce la farai”. No comment»¹⁰⁷⁹. Francesca del Rosso deduce che: «Spesso le persone che ci stanno accanto non sanno cosa dire. Lo capisco. Parlino delle nuove tendenze fashion, di scuola, di esistenzialismo oppure tacciano»¹⁰⁸⁰. La reticenza e la scrittura risultano due opposte modalità comunicative usate alternativamente dai pazienti oncologici. Ciononostante i numerosi libri sul cancro non possono far a meno di una componente orale che inverte percezioni, itinerari, ritmi cerebrali, ed è in gra-

¹⁰⁷⁰ Ivi, p. 30.

¹⁰⁷¹ *Ibidem*.

¹⁰⁷² F. del Rosso, *Wondy* cit., p. 127.

¹⁰⁷³ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁰ Ivi, p. 128.

do di configurare una diversa struttura del rapporto io/mondo e l'invisibile della profondità.

I malati sentono, nel loro esercizio comunicativo-relazionale, la prevalenza orale più che scritturale («Mi piacerebbe tanto di parlarvi delle mie Principesse»¹⁰⁸¹), e preferiscono essere sentiti più che letti («A voi grazie di cuore di avermi ascoltato, incoraggiato, di aver condiviso, con me e con noi, le vostre riflessioni, esperienze, commenti»¹⁰⁸²). Queste pubblicazioni pensate con lo scopo di aggiornare lo stato della propria salute contengono svariate tracce di oralità, un ventaglio lessicale circoscritto e addensato: gli imperativi, il gergo, le bestemmie, le perifrasi, l'intercalare, il ripetersi, la semplificazione della sintassi e l'impovertimento del vocabolario. *En bref*, tutti i mezzi propri del linguaggio parlato o delle pratiche di meticciano assorbite dalla letteratura già nei secoli scorsi e ovviamente non solo nelle galassie narrative della scrittura sul cancro, innervano le pagine dei malati oncologici degli ultimi anni senza subire più nessuna autocensura, fino alla giustapposizione e all'amalgama, ormai non più dissolvibile, tra oncografia e oncofonia.

¹⁰⁸¹ J. Set, *Un anno insieme a Julia* cit., p. 12.

¹⁰⁸² A. Gianesini, *On the Widepeak* cit., p. 385.

4.2 Una metaforica chiamata alle armi

Maroncelli non mise un grido. Quando vide che gli portavano via la gamba tagliata, le diede un'occhiata di compassione, poi, voltosi al chirurgo operatore, gli disse: "M'ha liberato d'un nemico, e non ho modo di remunerarla".

Silvio Pellico, *Le mie prigioni*

Io sono pacifista. Non credo a nessuna forma di violenza. Ripudio la guerra, in ogni sua forma. Ripudio il messaggio che nel mio corpo sia in corso una battaglia contro il cancro.

Anna Ganesini, *On the Widepeak*

Il racconto del tumore in letteratura oscilla tra i poli metaforici del viaggio e della guerra; due topoi coincidenti, per combinazione, con i modelli classici dell'Odissea e dell'Iliade. Mentre la più parte degli intellettuali e scrittori propende per un eufemismo pacifico, un diario della *navigatio vitae*¹⁰⁸³, gli psicologi confermano che per rispondere meglio alle cure è necessario avvertirsi battaglieri e pugnaci concependo la malattia come un'avversaria da sconfiggere¹⁰⁸⁴. Per parlare del cancro nella contemporaneità si ricorre spesso a oncologemi di carattere bellico-militare come sottolinea con efficacia Susan Sontag:

È impensabile coccolare il malato. Dato che il suo corpo è ritenuto oggetto di un attacco ("invasione"), l'unica cura è il contrattacco. // Le metafore chiave delle descrizioni del cancro sono infatti attinte non dall'economia ma dal linguaggio bellico: ogni medico e ogni malato appena attento conoscono perfettamente, e forse anche accettano, questo linguaggio militaresco. Le cellule cancerose, per esempio, non si

¹⁰⁸³ Katy Waldman, *We're Finally Winning the Battle Against the Phrase "Battle With Cancer"*, in «Lex-i-con Valley», 30 July, 2015, http://www.slate.com/blogs/lexicon_valley/2015/07/30/how_battle_with_cancer_is_being_replaced_by_journey_with_cancer.html (consultato il 29 settembre 2016).

¹⁰⁸⁴ David J. Hauser, Norbert Schwarz, *The War on Prevention. Bellicose Cancer Metaphors Hurt (Some) Prevention Intentions*, in «Personality and Social Psychology Bulletin», Vol. 41, Issue 1, January 2015, <http://psp.sagepub.com/content/41/1/66.full> (consultato il 30 settembre 2016).

Metastasi cartacee

limitano a moltiplicarsi: “invadono” [...]. // Anche le cure hanno un che di militare. La radioterapia impiega le metafore della guerra aerea: i pazienti vengono “bombardati” con raggi tossici. E la chemioterapia è guerra chimica, in quanto si serve di veleni¹⁰⁸⁵.

Anne Hunsaker Hawkins individua nel cosiddetto *Myth of Battle* uno dei modi principali di raccontare la malattia. Tra gli esempi da lei forniti si possono rinvenire quantità cospicue di narrazioni di malati oncologici che adottano tale paradigma: «*The military myth seems particularly appropriate to cancer, since cancer is so often characterized as an alien intruder or an invading enemy, and its various therapies considered as weapons with which to attack or destroy the disease. As we might expect, military imagery is found in a great many pathographies about cancer*»¹⁰⁸⁶. Anche in *The Wounded Storyteller* di Arthur W. Frank ci imbattiamo nell'accostamento tra corpo ferito dal male e belligeranza. Parimenti in Thorwald Dethlefsen non c'è da meravigliarsi del ricorso frequente a tale analogia, visto che il paragone con la battaglia è connaturato nel morbo tumorale:

La persona non è entusiasta di offrire la propria vita per la vita della cellula cancerogena, però neppure la cellula cancerogena era entusiasta di offrire la sua vita per l'uomo. La cellula cancerogena ha argomenti altrettanto buoni dell'uomo, solo la loro ottica è opposta. Entrambi vogliono vivere e concretizzare i loro interessi e le loro idee di libertà. Ognuno di loro è disposto a sacrificare l'altro pur di ottenere questo [...]. Nessuna delle due parti si preoccupa dell'altra. L'uomo opera, irradia e avvelena le cellule cancerogene finché può – ma se sono loro a vincere, è l'uomo che soccombe alle cellule cancerogene¹⁰⁸⁷.

Una sorta di reciprocità fa sì che gli oncomalati si servano, a piene mani, di metafore belliche per raccontarsi e che gli scrittori di testi sulla vera guerra ricorrano con frequenza ad immagini di cancro metaforico. Non è casuale che Giorgio Bassani sia in *Altre notizie su Bruno Lattes* che nel *Giardino dei Finzi-Contini* rifletta parallelamente sul tumore e sullo scempio bellico-razziale.

Tra le autobiografie degli anni Ottanta viene in mente *L'ospite inatteso – La mia lotta per non morire...* di Antonio Tronci. Anche nella *Vita a metà* di Mimi Zorzi, nonostante il netto predominio del *Journey Myth*¹⁰⁸⁸, si palesano riflessioni da metodologia di combattimento:

Fiorina guardava quel cielo nemico e si sentiva piena di livore, un livore aggressivo, amaro, come se l'intruso, snidato con la forza dal suo corpo, l'avesse intossicata, fosse riuscito a lasciare qualcosa di sé, qualcosa della sua rabbia, della sua violenza¹⁰⁸⁹.

¹⁰⁸⁵ S. Sontag, *Malattia come metafora* cit., p. 53.

¹⁰⁸⁶ A. Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness* cit., p. 66.

¹⁰⁸⁷ Thorwald Dethlefsen, Rüdiger Dahlke, *Malattia e destino. Il valore e il messaggio della malattia* [1984], Roma, Edizioni Mediterranee, 2014, pp. 262-263.

¹⁰⁸⁸ Riprendo il concetto di Anne Hunsaker Hawkins, presente all'inizio del percorso.

¹⁰⁸⁹ M. Zorzi, *La vita a metà* cit., p. 30.

Spesso la resa semplicistica ed efficace dello stereotipo del male come nemico da combattere viene attribuita ai medici; la Zorzi, ad esempio, trasforma Umberto Veronesi in un fantomatico capotreno che mimeticamente dichiara: «Pensavo di riuscire a battere definitivamente l'intruso durante il corso della mia vita, ma ora che lo conosco meglio, temo di non disporre del tempo necessario»¹⁰⁹⁰.

Per arrivare però a un'esponenziale crescita di oncologhemi militari occorre attendere gli anni post 2000. Persino autori la cui *forma mentis* è del tutto estranea a connotazioni belliche, riprendono *cliché* di tal fatta:

Non so perché e non so come, ma poi durante il trattamento, ho sentito che la guerra era finita, che non serviva che io fossi in lotta con il tumore, il tumore era comunque una parte di me, non c'erano nemici, non ci sarebbero stati vincitori e vinti, c'erano solo delle cellule che, per chissà quali motivi, avevano seguito impulsi, informazioni diverse¹⁰⁹¹.

Il cancro è un «nemico» da «combattere»; la terapia è «un'arma»; ogni fase di un trattamento è una «battaglia». Il «male» è sempre visto come qualcosa di estraneo che viene dentro di noi a far pasticci e che quindi va distrutto, eliminato, cacciato via. Già dopo alcune settimane di frequentazione col cancro, quella visione non mi piaceva, non mi soddisfaceva più¹⁰⁹².

Attingendo, in una prospettiva olistica, allo spirito delle missioni di pace, Terzani ci fornisce «uno scudo», «un baluardo», «una difesa» sicura, strumenti difensivi intesi, in questo caso, come deterrenti nei confronti della superficialità e la trivialità che impera:

Lentamente mi accorsi che il cancro era diventato anche una sorta di scudo dietro il quale mi proteggevo, una difesa contro tutto quel che prima mi aggrediva, una sorta di baluardo contro la banalità del quotidiano, gli impegni sociali, contro il fare conversazione. Col cancro mi ero conquistato il diritto di non sentirmi più in dovere di nulla, di non avere più sensi di colpa. Finalmente ero libero. Totalmente libero. Parrà strano, e a volte pareva stranissimo anche a me, ma ero felice¹⁰⁹³.

Anche Luciana Coèn, animata da uno spirito fatalista e pacifista che le fa vivere come un segno divino la malattia, avverte la chiamata alle armi solo davanti a cure oncologiche invasive che favoriscono l'uso degli stessi registri di battaglia:

Adesso e per tanti mesi il mio corpo sarà “colpito”, “bombardato”, “invaso” (al solito metafore militari, leggi Susan Sontag!) da molecole, strumenti che lo rivolteranno, lo porteranno allo scoperto, gli leveranno la pelle e lo renderanno ancora più nudo¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁹⁰ Ivi, p. 31.

¹⁰⁹¹ Afra Slanzi, *La malattia come opportunità*, Trento, Drake, 2002, pp. 46-47.

¹⁰⁹² T. Terzani, *Un altro giro di giostra* cit., p. 17.

¹⁰⁹³ Ivi, p. 14.

¹⁰⁹⁴ L. Coèn, *Mani sul mio corpo* cit., pp. 88-89.

L'autrice sottolinea l'esplicita volontà di utilizzare oncologhemi militari contro i trattamenti che minano la sua integrità: «Penso a quanti attacchi invasivi (ancora il linguaggio militare...) stia avendo il mio corpo, dall'intervento all'investimento al posizionamento del port»¹⁰⁹⁵. Al contempo, è evidente la ritrosia della Coèn verso tali modalità narrative, preferendo piuttosto la comprensione e l'accettazione del morbo, come parte inscindibile del suo essere:

Messa sul tavolo operatorio stretto, mi fermano le braccia a croce; il tentativo di una conversazione mentre mi addormentavano (“ne uscirà vincitrice”, io rispondo “non ci saranno né vincitori né vinti perché non c'è nessuna guerra”, al che mi sento rispondere, “ahia, siamo entrati in un ginepraio, sarà meglio cambiare discorso, pensi a un bel viaggio...”)¹⁰⁹⁶.

Io vivo la malattia perché è entrata a far parte della vita, perché la sua cura, l'attenzione verso di lei è predominante rispetto ad altri aspetti della vita stessa. Non mi piace parlare di lotta, di vittoria. Questo linguaggio guerresco, militaresco conduce la vita a una condizione di competizione con/verso qualcosa/qualcuno, togliendole la forza, l'armonia per vivere ciò che propone¹⁰⁹⁷.

Contrariamente a Terzani, alla Slanzi e alla Coèn, altri autori/personaggi – soprattutto giovani e bambini – si mostrano dotati di velleità guerrafondaie e pulsioni violente. Manuel – «il piccolo guerriero della Luce» scomparso a soli nove anni dopo una lotta impari contro il male – che rovescia volontariamente un secchiello d'acqua sull'oncologo: «Il “guerriero” che non si arrende mai, si è finalmente “vendicato” delle torture a cui l'hanno sottoposto le sue terapie con la divertita comprensione dell'involontario “carnefice”»¹⁰⁹⁸.

Come nello svolgimento di una vera battaglia, per avere ragione del nemico bisogna coalizzarsi e sostenersi tra commilitoni. Non c'è da meravigliarsi quindi se gli ultimi volumi collettivi recano le impronte di un linguaggio combattivo. Viene in mente la raccolta di testimonianze e interventi di donne guarite dal tumore al seno dal titolo *Ho vinto io* e in particolare un passaggio da *Lettera al mondo* di Nadia Teresa Ortis: «Sai che ti dico? Non avrò pietà. Quando mi diranno che il signor tumore è debellato, che è morto, sarò felice, è la fine che meriti»¹⁰⁹⁹. Gli altri malati diventano, in questi testi, i veri compagni d'arme, come nelle *Possibilità della notte* di Marco Venturino: «Chiuse gli occhi e si addormentò sul sorriso benevolo del suo nuovo compagno d'arme»¹¹⁰⁰. La lotta che, per la più parte, va affrontata in solitudi-

¹⁰⁹⁵ Ivi, p. 107.

¹⁰⁹⁶ Ivi, p. 70.

¹⁰⁹⁷ Ivi, p. 160.

¹⁰⁹⁸ Enza Maria Milana, Valerio Bocci, *Manuel. Il piccolo guerriero della Luce*, Torino, Elledici, 2015, p. 27.

¹⁰⁹⁹ Nadia Teresa Ortis, *T... umore. Lettera al mondo*, in *Ho vinto io. Guarire dal tumore del seno: testimonianze e interventi*, a cura di Mauro Boldrini, Sabrina Smerrieri e Francesca Goffi. Con la partecipazione di Gianni Bonadonna e Umberto Veronesi. Prefazione di Francesco Boccardo, Firenze, Giunti, 2009, p. 51.

¹¹⁰⁰ Marco Venturino, *Le possibilità della notte*, Milano, Mondadori, 2010, p. 125.

ne¹¹⁰¹ (*body-relatedness*) viene resa, in altre occasioni, come si trattasse del combattimento di un grande esercito (*other-relatedness*)¹¹⁰². Così in *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* di Silvana Feola:

La gente che popola questi ambienti è figlia di un mondo senza confini e senza barriere, dove tutti appartengono alla stessa razza e si esprimono nella stessa lingua, dove non c'è distinzione, nessuna differenza. Vengono tutti concepiti nel letto della malattia. Sono figli della stessa madre, la speranza. Lottano. Combattono. Per amore di una stessa nazione, di una stessa patria. La guarigione [...] è stato osservando quel popolo di combattenti, e vedendo riflessa in loro l'immagine di mia mamma e la nostra, che ho compreso che scrivere di noi potesse avere un senso¹¹⁰³.

Dal reggimento cui aderiscono tutti i sofferenti per una neoplasia si arriva ai battaglioni e, più spesso, alle truppe composte dalle singole famiglie: «Un esercito silenzioso di mogli, mariti, figli che seguono come ombre i propri congiunti per non farli sentire mai soli in ogni fase di questa loro battaglia»¹¹⁰⁴. La Feola si focalizza sul suo nucleo familiare che sostiene la madre nell'acerrima sfida:

Questa è anche la battaglia di chi ha combattuto a fianco a lei [alla mamma...]. E ve la racconterò così come l'ho vissuta io, combattendo al suo fianco senza mai lasciarle la mano [...]. Eravamo insomma davanti a un bivio, il primo di una lunga serie: o ci lasciamo travolgere dalla disperazione dandogli la possibilità di schiacciarsi sotto il suo peso o ci rimboccavamo le maniche per lottare contro di lui e cacciarlo via dalla nostra esistenza. Scegliemmo la seconda ipotesi e, oggi, posso dirvi felice che è stata la cosa più giusta che potessimo fare perché mamma, mentre sto scrivendo, è ancora qui accanto a me. // L'input è stata una voce che da dentro, ad un certo punto, ha cominciato a ripetermi: «Chi ha mai detto che non lo possiamo combattere? Dov'è scritto che non lo possiamo vincere? E allora proviamoci, combattiamolo pure, questo maledetto rompiscatole canceroso. Chi ci dice che alla fine non lo possiamo distruggere»¹¹⁰⁵.

Nel *Segreto è la vita*, Alessandro Cevenini mette al primo posto i suoi alleati medici:

«Il midollo che ho ricevuto riconosce alcuni miei tessuti come nemici e li attacca. Così mi è venuto un nuovo eritema sulla pelle e lo combattiamo con alte dosi di cortisone...» // «Lo combattiamo?» // «Parlo sempre così dei miei medici, cioè dei medici e io. Siamo una squadra. Ne fanno parte anche gli infermieri, i miei famigliari, gli amici che non mi hanno mai abbandonato un attimo, le migliaia di contatti di Beat Leukemia...»¹¹⁰⁶.

¹¹⁰¹ Luigi Dinardo, *I braccialetti della speranza*, Tricase, Youcanprint, 2015, p. 119: «In questa battaglia sarò sempre e comunque da solo».

¹¹⁰² I sintagmi inglesi adoperati in questo paragrafo sono di Arthur W. Frank.

¹¹⁰³ S. Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* cit., pp. 149-150.

¹¹⁰⁴ Ivi, p. 150.

¹¹⁰⁵ Ivi, p. 10.

¹¹⁰⁶ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 203.

La coalizione contro l'avversario comune da battere si può realizzare non solo con un altro malato, familiare, amico o rappresentante del settore sanitario ma anche, in una *Weltanschauung* taoista, con l'organo colpito, come fa Pietro Calabrese con il proprio polmone:

Sono sicuro che amerebbe parlarmi e dirmi che non ha mai voluto tradirmi, che mi vuole sempre bene, ma che è stato fregato da quell'invasione crudele di alieni che un giorno, o magari una notte senza sogni, lo hanno aggredito, piazzando le loro tende e i loro carriaggi dentro la caverna e iniziando il lavoro sporco di distruzione delle mie cellule sane¹¹⁰⁷.

Generalmente "l'aspra pugna", durante il suo svolgimento, non dà tregua né riposo, esigendo una diuturna prontezza di riflessi; così anche quella contro il cancro tormenta psicologicamente e assilla pure di notte:

Quella notte lo sognai, il mostro malefico. Fu evidentemente il modo singolare in cui il mio inconscio decise di filtrare le informazioni assimilate dal dottore e farmi svegliare in preda ad un attacco di panico. // "Volete distruggere il mio accampamento principale? Fate pure. Ma manderò le mie truppe altrove cosicché possano costruire in altri luoghi nuovi stanziamenti. Che ne so, potrei mandarle verso i polmoni così non c'è troppa strada da fare. O lungo lo scheletro, perché con le ossa abbiamo solo l'imbarazzo della scelta, e che sia il femore o un'anca poco mi interessa. O magari le spedirò sul fegato, che è una distesa immensa, una prateria piena di spazio. Ma non crediate che sfrattandomi dal mio fortino vi liberiate facilmente di me"¹¹⁰⁸.

La guerra contro la neoplasia, come le vere in armi, necessita di mezzi, strategie e tattiche ben programmate:

La leucemia mi aveva colto di sorpresa e quasi mi aveva battuto. Avevo respinto il suo primo attacco, ma se volevo avere qualche probabilità di sconfiggerla dovevo entrarle dentro, dovevo penetrare la sua mente, carpirne le intenzioni, prevenirla, anticiparne le mosse. Sorprenderla. Per battere la leucemia dovevo mostrarmi più furbo di lei¹¹⁰⁹.

Tra restare a terra, impotente e sconfitta o rialzarmi in fretta, riprendere il controllo di me e aiutare mamma a combattere, ho scelto la seconda possibilità. Ed è lì, in quel preciso istante, che è iniziata la nostra lotta [...]. Nel giro di qualche ora organizzammo la mossa successiva della nostra battaglia: chiamare il chirurgo che le avrebbe asportato il mostro malefico¹¹¹⁰.

C'era bisogno di lottare, tirando fuori gli attributi¹¹¹¹.

¹¹⁰⁷ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., pp. 281-282.

¹¹⁰⁸ S. Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* cit., p. 66.

¹¹⁰⁹ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 73.

¹¹¹⁰ S. Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* cit., p. 59.

¹¹¹¹ Ivi, p. 61.

Come potete osservare, è sempre questione di tattiche e strategia: nella lotta contro il cancro ogni volta è così. È una guerra furiosa. Inutile inventarsi immagini meno cruente. È una guerra e basta. E noi in quel momento eravamo già al fronte¹¹¹².

Il Rosario è l'arma più potente con cui possiamo difenderci sul campo di battaglia¹¹¹³.

Come ogni sfida reale, anche quella contro la malattia non sempre è coronata dal successo. Però anche la battaglia il cui esito fallimentare è scontato non va interrotta, ma portata avanti fino allo stremo delle forze applicando, *mutatis mutandis*, il motto spartano *aut cum scuto aut in scuto*: «Sono stanca di combattere e di lottare, ma non ho alternative»¹¹¹⁴, «Mai piangersi addosso, mai chiedersi “perché a me?”», mai darsi per sconfitti sin da subito. Qualsiasi battaglia che la vita ti riserva merita tutto l'impegno possibile»¹¹¹⁵. In caso di sconfitta, secondo Corrado Sannucci, bisogna lasciare una testimonianza scritta che serva come monito e sostegno per i combattenti prossimi venturi: «L'eredità migliore della battaglia combattuta è che non si lascia il campo ritirandosi, ma camminando verso gli altri»¹¹¹⁶. Alla stessa conclusione/speranza giunge anche l'eroe nelle pagine di Luigi Dinardo:

Quella grande C [sta per il Cancro] nella mia testa non è invincibile. Può essere distrutta. Io ci ho provato con tutte le mie forze e mi sono meravigliato per la volontà con la quale alcune volte ho lottato la mia battaglia. Quella grande C l'ho fronteggiata come meglio potevo, riducendo notevolmente la sua potenza. Ha vinto lei, lo so, ma la grande C si è fatta un po' più piccola. Ora è solo una c piccina piccina. E spero che prima o poi qualcuno la abbatta definitivamente¹¹¹⁷.

Da questo *humus* si origina tutta una serie di oncologhemi militari – l'«invasore», «un nemico invisibile e spietato», l'«avversario», «un sadico dittatore dei paesi islamici» – indirizzati alla malattia:

Era una dura presa di posizione contro l'invasore. Non gli avrei mai permesso di scalfirmi. Il mio corpo era mio da molto prima che lui cercasse di impossessarsene e avrei venduto cara la pelle¹¹¹⁸.

E ora il nemico sta lì, tra i verdi e i gialli, fortificato dal tempo e dall'esperienza, e circondato dai suoi linfonodi-pipistrelli che vanno in giro a raziare e distruggere¹¹¹⁹.

Quella grande C [della parola Cancro] mi guarda sempre con circospezione. Ne ho paura ma non riesco a distogliere lo sguardo. Mi terrorizza ma la rispetto. Perché so che è un avversario forte. E se voglio vincere, devo combattere lealmente¹¹²⁰.

¹¹¹² Ivi, p. 64.

¹¹¹³ E. M. Milana, V. Bocci, *Manuel* cit., p. 20.

¹¹¹⁴ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 48.

¹¹¹⁵ L. Dinardo, *I braccialetti della speranza* cit., p. 69.

¹¹¹⁶ C. Sannucci, *A parte il cancro tutto bene* cit., p. 148.

¹¹¹⁷ L. Dinardo, *I braccialetti della speranza* cit., p. 186.

¹¹¹⁸ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., p. 130.

¹¹¹⁹ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 63.

Il Cancro non ha il coraggio di guardarti in faccia [...]. // Non vuole vederti morire subito. Vuole assaporare le tue sofferenze. Vuole godersi lo spettacolo. E, come uno di quei sadici dittatori dei paesi islamici, sorride ogni qual volta la tua mente rimugina sulle scelte della tua vita¹¹²¹.

Anche Cevenini – pronto e determinato a un'acerrima lotta – attribuisce alla leucemia le categorie mentali di un vero rivale:

Ancora poche ore fa volevo informarmi sulla mia avversaria, sulla leucemia, per iniziare a combatterla ad armi pari. Ma a che serve conoscere il nemico quando il nemico ti ha già levato tutto il terreno da sotto i piedi?¹¹²².

Innumerevoli gli *exempla* di codici linguistico-militari nei *Braccialetti della speranza* di Dinardo: dall'imperativo «non smettere di lottare»¹¹²³ a «questa terribile battaglia»¹¹²⁴, e ancora da «una lunga battaglia»¹¹²⁵ all'«onorevole sconfitta contro un avversario troppo forte»¹¹²⁶. Ciononostante, il protagonista Ivan critica la commercializzazione di libri sul cancro e il gioco disonesto di grafomani cinici che esagerano e si fanno avanti con titoli roboanti: «La mia battaglia contro il Cancro, Io e Lui, Insieme possiamo sconfiggerlo, Non è imbattibile»¹¹²⁷. Seppur, perlopiù, lavori di pura invenzione, la tendenza all'inflazione è evidente. Dinardo utilizza questo lessico non solo per descrivere la situazione del malato oncologico, ma, in una gerarchia della gravità, per paragonarlo alla guerra vera, male maggiore rispetto a quello fisico:

Ho combattuto nella seconda guerra mondiale. Niente è più spaventoso di uccidere qualcuno o di veder morire un tuo amico a mezzo metro da te. Un fottutissimo Cancro in confronto non è niente¹¹²⁸.

Accertato che il ricorso alla guerriglia è così diffuso nel raccontare il cancro, rimane da chiederci di quale scontro si argomenta. Una pagina ormai datata della Sontag contiene uno dei primi riferimenti utili: «Recentemente la lotta contro il cancro è venuta a somigliare a una guerra coloniale – con analoghi enormi stanziamenti di fondi governativi – e in un decennio nel quale le guerre coloniali non sono andate tanto bene, sembra far fiasco anche la retorica militaresca»¹¹²⁹. L'immaginario degli autori post 2000 predispone varie altre espressioni di ostilità. In Silvana Feola annoveriamo i lanci innocui delle saette, il ricorso all'immaginario *new generation* nutri-

¹¹²⁰ L. Dinardo, *I braccialetti della speranza* cit., p. 36.

¹¹²¹ Ivi, p. 29.

¹¹²² A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 32.

¹¹²³ Ivi, p. 154.

¹¹²⁴ L. Dinardo, *I braccialetti della speranza* cit., p. 13.

¹¹²⁵ Ivi, p. 43.

¹¹²⁶ Ivi, p. 68.

¹¹²⁷ Ivi, p. 124.

¹¹²⁸ Ivi, p. 45.

¹¹²⁹ S. Sontag, *Malattia come metafora* cit., p. 54.

to dai *videogame* delle battaglie virtuali e persino la ripresa dello stereotipo vintage del Far West:

La vita stava per dissipare ogni mio dubbio, scagliandomi addosso le sue risposte come fossero saette, ma io ancora non lo sapevo e mi ripetevo che in fondo non dovevo temere un qualcosa che già mi attendevo¹¹³⁰.

Comunque sia, mi sono ritrovata a vedere nel tumore una specie di navicella spaziale. Una di quelle che ogni tanto lanciano qualche missile, le metastasi, contro la terra. La terra è il nostro corpo, e noi dobbiamo difenderlo usando le munizioni che abbiamo a disposizione. La chemioterapia, ad esempio, è quell'arma con cui si annientano quei missili prima che tocchino le varie nazioni del pianeta, cioè gli organi del corpo, lasciandovi una sostanza in grado di riprodursi. Il gioco è a più livelli, in cui si stravince quando la navicella viene annientata del tutto, senza che abbia lanciato alcun missile. In quel caso si guadagnano dei bonus che prolungano la tua vita. Ma è difficile che ciò avvenga ai primi livelli, perché all'inizio la navicella è più veloce del giocatore e annientarla non basta, perché spesso fa in tempo a lasciare quella sostanza che la rigenera. E allora si ricomincia daccapo. Si prova a lottare in altro modo, facendole perdere potenza, e annichilendola con altre armi, rendendola così incapace di sganciare altro contro la terra. È un gioco che continua all'infinito, perché indebolendo la navicella aliena si acquistano sempre più vite, simboli reali degli anni di sopravvivenza che si guadagnano andando avanti. È vero che a volte si va in game over e il gioco finisce, perché non si è fatto in tempo a respingere gli assalti del nemico. Ma il più delle volte ce la si fa a continuare, perché ci si è dimostrati più forti e resistenti di lui¹¹³¹.

Guardai nelle mie tasche della fantasia e trovai due pistoleri del Far West, John e Tom, (che originalità!) che erano arrivati in città per far fuoco su dei briganti. Ogni volta che una goccia scendeva nella flebo pensavo che fossero loro, che, armi in pugno, penetravano dentro mia madre e si mettevano a caccia di che sappiamo noi. Guardavo il farmaco scendere lento e mi veniva da sorridere pensando che quei due, cappello in testa e pistola in pugno, mi salutassero col pollice alto, dicendomi di stare tranquilla, che ci avrebbero pensato loro¹¹³².

Ancora Dinardo paragona le conseguenze post chemio ai risultati devastanti prodotti dal passaggio di carri armati russi e le difese dell'organismo del malato ridotte a poco offensive fionde e/o ai kalashnikov del fronte avverso:

“Come stai oggi amico?” domanda Roger cercando di essermi amico. // “Male, mi sento come se fossi stato investito da una dozzina di carri armati russi”. // “Beh, poteva andarti peggio se erano tedeschi, no?” // Ride ma io non ci trovo nulla di esilarante nella sua pseudo battuta. // “La chemio dell'altro ieri è stata terribile. Ormai non la sopporto quasi più. Spero ogni volta che il mercoledì non arrivi più, ma purtroppo puntualmente arriva”¹¹³³.

¹¹³⁰ S. Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* cit., p. 43.

¹¹³¹ Ivi, p. 32.

¹¹³² Ivi, p. 154.

¹¹³³ L. Dinardo, *I braccialetti della speranza* cit., p. 168

Metastasi cartacee

Vaffanculo Cancro, vai a farti fottere. Sei cattivo, sei sleale. Attacchi dall'interno senza dare segni della tua presenza. Ti nutri dei più deboli e combatti contro le mie fionde con dei kalashnikov. Non è corretto. E poi sei anche uno stupido idiota. Vuoi uccidermi pur sapendo che così facendo moriresti anche tu¹¹³⁴.

La neoplasia è un invasore infido e difficile da debellare: sa aspettare e perseverare per anni e quando talvolta sembra apparentemente sconfitta, riesce a cambiare, come uno smalzato stratega, il fronte d'attacco provocando uno spiazzamento esiziale. L'uomo malato in stato d'allerta su vari fronti si mostra impreparato ovunque e incapace di flessibilità strategica. Se non esistono leggi per discernere l'imprevedibile sopravvivenza della malattia, ugualmente non ne risultano per la sua rappresentazione verbale. Come le fasi della remissione e di un relativo benessere si alternano alle peggiorative e alle ricadute, così l'uso di oncologhemi militari caratterizza di frequente un certo periodo per cedere il posto successivamente ad altre modalità per rendere il male a parole.

¹¹³⁴ Ivi, p. 151.

4.3 Zoario

L'orrendo Subotnik mi ha ripulito di tutto il cancro. Mi ha levato i polmoni ormai massacrati dalle metastasi ed è intervenuto sul sistema circolatorio: ha deviato, modificato, ricostruito e mi ha salvato. Ora vivo in un'enorme vasca, nell'acquario municipale di Berlino. Ho delle bellissime branchie filiformi intorno alla testa che mi permettono di respirare sott'acqua. Sono tornato al mio primo amore, i pesci, i migliori amici dell'uomo.

Niccolò Ammaniti, *Branchie*

Ora che ci penso, per me il problema principale è stato identificare bene questo subdolo personaggio, che all'inizio sembrava innocuo, e invece, come il lupo di *Cappuccetto Rosso*, si era solo travestito da nonna per farmi la festa. Ed in effetti io nella pancia del lupo ci sono finita di brutto, ed ho avuto molta paura, finché qualcuno non mi ha tirato fuori. A salvarmi non è stato propriamente un cacciatore, bensì un bravo Chirurgo Oncologo, aiutato da qualche altro angelo custode.

Julia Set, *Un anno insieme a Julia*

Nelle pagine di *Mastro-don Gesualdo* il cancro viene zoomorfizzato in un «cane», sia il reale che l'iconografico, attributo necessario della rappresentazione di San Vito:

Gli erano venuti dei crampi allo stomaco che gli mettevano come tanti cani arrabbiati dentro¹¹³⁵.

Ci aveva un cane, lì nella pancia, che gli mangiava il fegato, il cane arrabbiato di San Vito martire, che lo martirizzava anche lui¹¹³⁶.

I numerosi richiami all'universo zoologico, che vedremo in dettaglio più avanti (la «scimmia» in Terzani, i «pipistrelli» in Calabrese, il «lupo» in Set), sono dunque riconducibili all'antesignano Verga. Dal cane verghiano di San Vito martire si può

¹¹³⁵ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 329

¹¹³⁶ Ivi, pp. 347-348.

risalire a tutta una serie di animali mitologici, ripresi dalle Sacre Scritture e/o della tradizione folklorica e fiabesca. Una di queste creature fantastiche è incarnata in un «drago»:

Io e Barbara ci guardiamo e non sappiamo che fare. Come dire a Giovanni, davanti ad altri che conosciamo appena, che ventiquattro ore prima avevo iniziato il primo ciclo? Ero ancora, come ho tentato di spiegare, nella fase dell'eroe che va a combattere il drago tutto solo, armato del suo coraggio¹¹³⁷.

Ero un cavaliere che stava andando a combattere i draghi, un elfo a caccia di orchii nelle montagne del nemico, un re dei nani armato di ascia per spaccare la testa ai pipistrelli e togliere dalla loro faccia quel ghigno orrendo, ero un passator cortese armato di coltello con la punta avvelenata, un guerriero comanche con le strisce bianche e rosse disegnate sulla faccia e gli occhi rapaci, un apache che conosce tutti i trucchi della foresta e può stanare, catturare e uccidere gli animali feroci¹¹³⁸.

«Il mostro», «un mostro nero», «un mostro malefico», «quel mostro a nove teste» vengono condivisi, rispettivamente, da Natalicchio, De Rienzo, Frascella, Leri e Feola:

Il mostro che abita la pancia di Angelo non ha ancora un nome¹¹³⁹.

È un pregiudizio ben radicato, per quanto cifre trionfali tentino di smontarlo con ottimismo: il cancro resta sinonimo di morte e chi se lo porta addosso è un moribondo da scansare. Il mondo non ha tempo di fermarsi a cercare le parole adatte di un vero conforto per chi ha dentro di sé il mostro, o forse queste parole non esistono¹¹⁴⁰.

Tutto lo schifo che avevano respirato gli operai della sua generazione – dieci volte quello che era toccato a noi – si era raggrumato in un mostro nero nelle vie aeree, le aveva ostruite giorno dopo giorno e intendeva seppellire sotto il suo strato collosa la vita intera della gente¹¹⁴¹.

Non era più quel mostro a nove teste che divorava, straziava e lacerava senza speranza, ma un'entità con la quale si poteva scendere a patti, continuando a dare un senso alla propria vita¹¹⁴².

Io, quel pomeriggio, ho scelto l'espressione che più si avvicinava a qualcosa di disumano e criminale, come può essere uno che quando arriva cerca di ucciderti senza avere pietà, provando gusto e piacere solo nel farti del male. E da qui l'espressione «mostro malefico», con cui da quel giorno mi sono sempre rivolta a lui, senza farmi il minimo scrupolo¹¹⁴³.

¹¹³⁷ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 141.

¹¹³⁸ Ivi, pp. 124-125.

¹¹³⁹ P. Natalicchio, *Il Regno di Op* cit., p. 13.

¹¹⁴⁰ G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 19.

¹¹⁴¹ C. Frascella, *Il panico quotidiano* cit., p. 149.

¹¹⁴² Marta Leri, *Il riccio e la castagna*, Rossano, Ferrari, 2013, p. 24.

¹¹⁴³ S. Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* cit., p. 31.

Il paziente è un «pesce», un «vitello al macello»¹¹⁴⁴, un «cane al guinzaglio»¹¹⁴⁵, una «puledra che salta le barriere»¹¹⁴⁶ o una «mucca col marchio»¹¹⁴⁷, ma anche il male stesso, nell'immaginario degli autori, assume i tratti caratteristici dell'animale. A tal proposito la metafora ricorrente della bestia diventa un *locus communis*:

Pensavo che il dito di Dio li toccasse sulla lingua, come aveva fatto al padre, ed ecco, la strana bestia africana gliela rodeva¹¹⁴⁸.

Avrei imparato presto la spontaneità dell'espressione «una brutta bestia». La lunga processione di medici e infermieri che mi attendeva nei mesi seguenti avrebbe ripetuto spesso questa definizione, veniva loro naturale dirla. Già pochi giorni dopo, agli esordi del mio trattamento, disteso nella sala delle terapie per ricevere una trasfusione che arginasse la mia grave anemia, guardando i compagni di avventure attaccati alle loro flebo di vari colori, avrei appreso che le brutte bestie erano molte e che in molti eravamo visitatori davanti alle gabbie di questo brutto zoo. Anzi: che questo brutto zoo era davvero particolare, perché in realtà eravamo noi rinchiusi nelle gabbie e le brutte bestie libere di circolarci intorno, ed eventualmente di entrare nelle gabbie e di aggredirci¹¹⁴⁹.

I sintomi e i dolori provocati dalla malattia vengono, di conseguenza, definiti «il latrare della bestia» («Nel momento in cui sento il latrare della bestia sono arrivato a un centinaio di cartelle di un testo narrativo che mi frulla per la testa»¹¹⁵⁰). La Russo, in *Toglietemi tutto ma non il sorriso*, adotta la versione spregiativa «bestiaccia» («Bestiacciaaa!! Hai i giorni contati, te lo dico»¹¹⁵¹). In modo ondivago si alternano suffissi accrescitivi e diminutivi:

E dopo i polmoni è arrivato l'encefalo. // Eh già. È proprio così. Mi hanno trovato due bestioline in testa. Sono due coriandolini bastardi che giustificano tutta questa nausea, tutto questo vomito e lo sbandamento. Ho visto le immagini della risonanza e le ho viste quelle due palline bianche (sembra che mi sia nevicato in testa). Sono

¹¹⁴⁴ T. Laudadio, *L'uomo che non riusciva a morire* cit., p. 38: «Vitelli al macello, questo eravamo, o peggio – non scandalizzatevi – prigionieri in un campo di concentramento nazista. Non per come venivamo trattati – per carità, niente da dire – ma per come tutta l'operazione era organizzata e per gli effetti che provocava».

¹¹⁴⁵ G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 273: «Ma la vera mia ombra è lei: questo grosso cilindro d'acciaio montato su una base di rotelle, al quale sono legato come un cane al guinzaglio e dal quale non mi separerò neppure la notte».

¹¹⁴⁶ S. Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* cit., p. 31: «All'inizio pensavo alla malattia come un percorso ad ostacoli da affrontare con attenzione e concentrazione, in cui mamma era la puledra che saltava le barriere e noi i fantini che a turno la cavalcavamo per guidarla».

¹¹⁴⁷ M. Zorzi, *La vita a metà* cit., p. 100: «Nonostante l'umiliazione che sentiva addosso, Fiorino cercò, a operazione terminata, di scherzare: "Ecco," disse "ora mi sento una mucca col marchio. Serve per identificare chiaramente il padrone, non è vero?"».

¹¹⁴⁸ Elsa Morante, *Il ladro dei lumi* [1935], in *Lo sciale andaluso*, Torino, Einaudi, 1963, p. 15.

¹¹⁴⁹ C. Sannucci, *A parte il cancro tutto bene* cit., pp. 7-8.

¹¹⁵⁰ Ivi, p. 9.

¹¹⁵¹ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 39.

Metastasi cartacee

piccole queste bestie e, grazie a Dio, in punti dell'encefalo che non corrispondono al linguaggio, al movimento, ecc¹¹⁵².

Estraendo queste citazioni dal contesto generale, sembra che non si stia argomentando di una malattia neoplastica; siamo alle prese con una ordinarissima bestia che cresce, ha bisogni fisiologici e si riproduce in fretta:

La bestiaccia pare che si trovi veramente bene dentro di me (come darle torto...), se la spassa alla grande e cresce, cresce a vista d'occhio e c'è la paura che si possa riprodurre in fretta¹¹⁵³.

Il problema, però, è che uno dei due coriandoli pisciacchia nella mia testa (non c'è più rispetto... non solo le bestie che ho nei polmoni pisciacchiano qua e là, ma ora anche la bestia che ho in testa!) e quindi bisogna intervenire in qualche modo¹¹⁵⁴.

Dal generico si passa a rappresentazioni concrete del mondo zoologico. Terzani ricorre alla «scimmia» per spiegare il principio della chemioterapia:

La chemioterapia è una mistura – un «cocktail», si dice con un eufemismo – di fortissimi componenti chimici che, introdotti nel sistema sanguigno, vanno a giro per il corpo e distruggono tutte le cellule di quel tipo. Il problema è che le cellule del cancro non sono le sole ad avere quella caratteristica. Le cellule dei capelli, del palato, della lingua e di altre superfici mucose, come quelle all'interno dell'intestino, sono dello stesso tipo, per cui anche loro, pur utili e sane, vengono aggredite allo stesso modo di quelle malate. «Insomma, è come bombardare col napalm una giungla e distruggere migliaia di alberi per cercare di uccidere una scimmia appollaiata su una palma», dicevo all'infermiera intenta a preparare con cura il primo cocktail con cui mi avrebbe bombardato¹¹⁵⁵.

In Calabrese appaiono i «pipistrelli» («Io e la malattia. Io e la fessura da dove uscivano i pipistrelli assassini. Io e loro»¹¹⁵⁶).

Dall'effetto dell'impotenza davanti alla malattia per eccellenza ha origine la metalessi del «pesce», racchiuso in un acquario per rendere le sensazioni di un malato di cancro; un'immagine che Marco Venturino usa nel titolo *Cosa sognano i pesci rossi*. Anche Terzani, ammalandosi, si sente identico a questo muto rappresentante del mondo acquatico («La situazione era quella di un acquario. E io ero il pesce»¹¹⁵⁷). L'equazione pesce/tumore appare pure in *Un anno insieme a Julia*:

Una bella sera di maggio Dottor Ma mi telefonò, quando avevo deciso di lasciar perdere, di stabilire da sola che era tutto risolto. Mi fece uno strano discorso di mari, di pesci, di vetrini. Tuttora non ricordo se mi parlò di istologia o di ittologia. Co-

¹¹⁵² Ivi, p. 182.

¹¹⁵³ Ivi, p. 22.

¹¹⁵⁴ Ivi, p. 182.

¹¹⁵⁵ T. Terzani, *Un altro giro di giostra* cit., p. 31.

¹¹⁵⁶ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 123.

¹¹⁵⁷ T. Terzani, *Un altro giro di giostra* cit., p. 27.

Oleksandra Rekut-Liberatore

munque mi convinse, e lo acchiappammo. // Era solo un pesce piccolo e cattivo, che sembrava un'arachide. E non c'è più¹¹⁵⁸.

Significativo, in tal senso, è il finale di *Branchie* di Niccolò Ammaniti, presente in epigrafe a questo paragrafo.

¹¹⁵⁸ J. Set, *Un anno insieme a Julia* cit., p. 87.

4.4 Antropomorfizzazioni

Quell'estraneo non ha colori né profumi, non sa di niente. Non chiede permesso, non domanda né risponde. Si siede in mezzo a noi, cammina al nostro fianco, viaggia da una città all'altra, attraversa le strade. Invisibile. Poi, all'improvviso, senza un motivo, decide di entrare da qualche parte. Nella casa e nel cuore di uno di noi. Non bussa certo alla porta. Entra ed è già lì, sul divano del salotto, in cucina, sul posto di lavoro, in macchina. È il cancro.

Vittorio Gatto, *Al di là della barricata*

Il male che porto dentro di me lo sento comunque come estraneo. È un ospite non gradito contro cui posso fare ben poco o niente, o almeno così mi sembra in questo momento

Giorgio De Rienzo, *Raccontami nonno...*

Dagli autori contemporanei arriva un arricchimento del lessico cancrografico. Il cancro viene rappresentato come un essere animato e vivo, di solito un forestiero venuto *extra moenia*: «l'intruso» (Zorzi), «l'ospite» (Tronci, Terzani, De Rienzo), «l'alieno» (Fallaci, Calabrese), «il visitatore» (Terzani), «l'estraneo» (De Rienzo, Gatto), o in modo fantascientifico come «un marziano» o «un extraterrestre» (Feola):

Avevo un dolore tremendo ai polmoni e alla trachea e all'esofago, dove l'Alieno s'è fatto il nido¹¹⁵⁹.

A forza di starci assieme, quel mio interno visitatore mi pareva fosse diventato parte di me, come le mie mani, i piedi e la testa su cui, a causa della chemioterapia, non avevo più un capello [...]. // Ogni giorno mi misi a sorridere all'ospite dentro di me¹¹⁶⁰.

¹¹⁵⁹ O. Fallaci, *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci* cit., p. 17.

¹¹⁶⁰ T. Terzani, *Un altro giro di giostra* cit., p. 17.

Metastasi cartacee

C'è sempre un gesto di pura follia nella vittoria e nella speranza. // In questo caso, la follia era sperare che l'Alieno fosse quattro o cinque centimetri più al centro del polmone per essere considerato operabile¹¹⁶¹.

Questa volta corro di certo rischi minori: perché il male che porto dentro di me lo sento comunque come estraneo. È un ospite non gradito contro cui posso fare ben poco o niente, o almeno così mi sembra in questo momento¹¹⁶².

C'è chi lo chiama «extraterrestre», per sottolineare che appartiene ad un altro pianeta, nel senso che con la vita delle persone è un estraneo che non c'entra proprio niente, anche se in fondo nasce dentro di noi¹¹⁶³.

Non immaginavo che quella notte l'estraneo dal mantello nero si sarebbe rivelato in tutta la sua forza a mio padre¹¹⁶⁴.

In *Un altro giro di giostra* di Terzani diventa un «controllore»:

Mi parve che tutta la mia vita fosse stata come su una giostra: fin dall'inizio m'era toccato il cavallo bianco e su quello avevo girato e dondolato a mio piacimento senza che mai – me ne resi conto allora per la prima volta –, mai qualcuno fosse venuto a chiedermi se avevo il biglietto. No. Davvero il biglietto non ce l'avevo. Tutta la vita avevo viaggiato a ufo! Bene: ora passava il controllore, pagavo il dovuto...¹¹⁶⁵.

Nell'Albero dei mille anni di Calabrese i tumori si tramutano in «spie» e «vigliacchi» («Il male ha fatto il suo ingresso gelido nel mio corpo agendo nelle retrovie come le spie e i vigliacchi. Il tumore ha iniziato il suo losco lavoro senza mandare alcun segnale»¹¹⁶⁶).

Anche i gusti, le abitudini e i caratteri delle neoplasie hanno fisiologie umane. Così, l'alieno della Fallaci «si addormenta» e «si risveglia» a suo piacimento:

Per oltre due anni queste cose requisirono ogni istante della mia vita, e m'indussero a dimenticare l'Alieno che dormiva. Dio, che sciocchezza. Che suicidio [...]. // M'accorsi, sì, che l'Alieno s'era svegliato. Scrivevo e tossivo, scrivevo e tossivo. Una tossaccia secca, cattiva, e simile a quella che in pochi mesi s'era portata via mio padre con un cancro ai polmoni¹¹⁶⁷.

Giorgio De Rienzo, Romina Fantusi, Andrea Bajani, Anna Giancesini interagiscono con il cancro:

¹¹⁶¹ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 42.

¹¹⁶² G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 22.

¹¹⁶³ S. Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* cit., p. 31.

¹¹⁶⁴ V. Gatto, *Al di là della barricata* cit., p. 88.

¹¹⁶⁵ Ivi, p. 10.

¹¹⁶⁶ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 63.

¹¹⁶⁷ O. Fallaci, *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci* cit., pp. 22-23.

Il mio atteggiamento nei confronti del cancro è tornato sui soliti binari di un rapporto direi alla pari: c'è lui, ma ci sono anche io¹¹⁶⁸.

Non sono io però a scegliere e quindi i patti tra me e il mio timoma sono questi: io sono qui, e lui pure. Ci siamo cordialmente antipatici. Lui evita di crearmi noie e io in cambio gli consento di rimanere dov'è. Al primo passo falso, lo elimino¹¹⁶⁹.

Era lì che subdolo interveniva l'antidolorifico, il complice insidioso del tuo male, che ti portava in un angolo e ti parlava piano e con dolcezza mentre l'altro si prendeva casa tua come ne fosse l'unico padrone, metteva i piedi sul divano, il frigo aperto, l'armadio a soqqadro, e la notte giaceva con tua moglie¹¹⁷⁰.

Mi sono beccata un cancro con forti disturbi della personalità. Non è dove dovrebbe essere, e là dove sta si comporta come se fosse un altro, incostante, inorganico, imprevedibile, pericoloso e tignosissimo¹¹⁷¹.

In *Raccontami nonno...* è capace pure di «mostrare atteggiamenti tirannici», di «giocare», «meravigliarsi», «trovarsi impreparato» in caso di necessità:

Rabbia: è il sentimento più vero che si prova di fronte all'indisponente tirannia del cancro, che sembra divertirsi a giocare a dadi¹¹⁷².

Devo farla finita a ragionare, considerare, vagliare, sopporre. Via qualsiasi pensiero dalla mia mente: avrei voluto sentirmi libero d'inventare un mondo per te innocente. Ma ora è tardi. // A pensarci bene, forse sono ancora in tempo per provare. // Sì, ci provo. Continuo a scrivere tutte le altre storie che mi hai sempre chiesto, ma questa volta storie inventate e con un lieto fine. // Probabilmente persino il cancro sarebbe rimasto stupito da questo cambiamento di rotta improvviso, ne sarebbe uscito un po' destabilizzato¹¹⁷³.

Riflettendo sempre in questa direzione, la malattia viene apostrofata da Battista come «perfida», «volubile», «stramba», «pazza», «imprevedibile», «eccentrica»; da Calabrese come «spiazzante», «rapace», «tenace», ma non di rado anche come «vigliacca», «stupida» e «feroce» e da Sannucci come «monomaniaca»:

Medici premurosi nelle cure, attenti, delicati, sensibili, ma dai cui occhi traspare sempre un sentimento di attonita fatalità [...]. Rattristati per se stessi e per i loro pazienti, sono i primi a dolersi per il decorso di una malattia volubile, stramba, perfida. Dicono che non c'è una logica lineare, una progressione uniforme. E che i tumori sono pazzi, imprevedibili, amano i percorsi eccentrici, l'estro della sorpresa, l'acrobazia di una mossa bizzarra¹¹⁷⁴.

¹¹⁶⁸ G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 260.

¹¹⁶⁹ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., p. 190.

¹¹⁷⁰ A. Bajani, *Mi riconosci* cit., p. 61.

¹¹⁷¹ A. Giancesini, *On the Widepeak* cit., p. 208.

¹¹⁷² G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 88.

¹¹⁷³ Ivi, p. 287.

¹¹⁷⁴ P. Battista, *La fine del giorno* cit., p. 111.

Sapeva quanto è vigliacco il cancro, quanto è tenace, come rode e corrode, come si nasconde per attaccare all'improvviso, come sparisce per poi riapparire e colpire. Sapeva che non dà tregua. Sapeva che è talmente stupido e feroce che accetta di morire pur di uccidere il suo ospite: perché le cellule tumorali smetteranno anche loro di mangiare e crescere e vivere non appena avranno ammazzato l'uomo che hanno scelto per il loro macabro festino¹¹⁷⁵.

È un Alieno spiazzate e rapace. Colpisce a sorpresa e con durezza¹¹⁷⁶.

Si ignorano le cause per cui le plasmacellule perdano il controllo e si abbandonino a una loro monomania. Ne ho tante, io, di monomanie (le canzoni di Bob Dylan, l'apertura siciliana negli scacchi, le letture sulla guerra civile spagnola, la corsa di Jesse Owens, il battito cardiaco della mia moto Guzzi), posso ben capire che ne abbia anche la mia plasmacellula¹¹⁷⁷.

In Calabrese le cellule tumorali sono affette da ingordigia e mostrano sfacciatamente le loro preferenze alimentari:

Non ci crederete, ma in pratica funziona in questo modo: le cellule cancerogene sono ghiotte di zucchero, quindi appena se lo vedono scivolare davanti si agitano e cercano di acchiapparlo. Così facendo si muovono e segnalano la loro presenza. E la Pet le fotografa¹¹⁷⁸.

Persino una bombola di ossigeno viene umanizzata e l'ammalato, di conseguenza, diventa un subalterno: «Una volta tornato a casa non siamo più soli io e Vittoria. C'è anche "lei": la bombola»¹¹⁷⁹.

Gli oncologhemi e l'atteggiamento psichico sotteso del malato oscillano, in modo evidente, tra moti dell'anima opposti e contraddittori e attengono, secondo Zaoui, a due tendenze antagonistiche rispetto alla malattia¹¹⁸⁰, dalle quali prendono origine fondamentali gruppi di metafore atte a raccontarla: quelle dai connotati negativi e altre paradossalmente positive.

La Russo taccia il suo tumore di «carnefice». In Valenti invece, per proprietà transitiva, carnefice è colui che comunica la diagnosi all'ammalato:

È chiaro: tutto dipende da come lo si affronta, ma l'importante è, per l'appunto, affrontarlo, sfidarlo e non diventare vittima di un carnefice bastardo¹¹⁸¹.

Sono la persona incaricata di comunicare a mio padre la sua prossima morte. Sono il carnefice¹¹⁸².

¹¹⁷⁵ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 21.

¹¹⁷⁶ Ivi, p. 66.

¹¹⁷⁷ C. Sannucci, *A parte il cancro tutto bene* cit., p. 13.

¹¹⁷⁸ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 61.

¹¹⁷⁹ G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 272.

¹¹⁸⁰ Pierre Zaoui, *La traversée des catastrophes. Philosophie pour le meilleur et pour le pire* [2010], Paris, Seuil, 2013, p. 81.

¹¹⁸¹ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 203.

Parimenti importante, in questi testi, è il linguaggio scherzosamente lombrosiano. Il cancro viene presentato come un sospetto e potenziale omicida da ricercare e imprigionare («Per un attimo pensai che forse denunciare il linfoma non sarebbe stata una cattiva idea. Magari lo avrebbero arrestato impedendogli di nuocere ad altri»¹¹⁸³).

Cevenini e Dinardo si spingono più in là e lo definiscono «killer»:

Come direbbe un criminologo, avevo cominciato a «profilare» il mio killer. E non c'era modo migliore per controllarne le mosse. Forse così potevo perfino metterlo sotto scacco. // Leucemia Mieloide Acuta: ecco chi dovevo incastrare. // Per me, era solo questione di tempo¹¹⁸⁴.

Contrariamente al killer che ci sta uccidendo, noi malati siamo persone curiose. E, stranamente, ci appassioniamo a tutto quello che ci può far soffrire. Il Cancro non fa eccezione¹¹⁸⁵.

Pure in *Un anno insieme a Julia* viene apostrofato come «big killer»¹¹⁸⁶.

E solo gradualmente nel *Segreto è la vita* si addivene a una connotazione benigna che trasfigura la patologia in «alleata»:

Ebbene, io devo affrontare la minaccia e fare leva su di essa per mutarla in un mio vantaggio. La minaccia deve rendere, deve produrre qualcosa che giustifichi il prezzo pagato. Non so ancora come, ma so che troverò il modo. // E la leucemia diventerà la mia più grande alleata. // Che lo sappia o no. // Che lo voglia o no¹¹⁸⁷.

In Calabrese il tumore si presenta come «un folletto dei boschi», la cui innocenza viene smentita già nella pagina successiva:

Per la prima volta guardo con attenzione i miei polmoni [...]. Visto così, circondato da braccia bronchiali e tronchi tracheali, non lo distinguo chiaramente e, in ogni caso, non sembra una creatura malvagia. Un folletto dei boschi, una piccola invenzione degna del grande Shakespeare in una notte di mezza estate, una cosa buffa che non può essere la causa della mia morte e di tutta l'agitazione che da quasi ventiquattr'ore mi circonda¹¹⁸⁸.

Il folletto shakespeariano, a guardarlo bene, è meno simpatico e conviviale di quel che credevo. Non ride, ghigna. Non agita le braccia per un saluto, le muove come per una minaccia. Non sta ballando circondato da gnomi e fate dei boschi, avanza come per un assalto di ferro e fuoco. Non è l'arrivo di un araldo canterino che an-

¹¹⁸² S. Valenti, *La fabbrica del panico* cit., p. 23.

¹¹⁸³ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., p. 156.

¹¹⁸⁴ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 75.

¹¹⁸⁵ Luigi Dinardo, *I braccialetti della speranza*, Tricase, Youcanprint, 2015, p. 99.

¹¹⁸⁶ J. Set, *Un anno insieme a Julia* cit., p. 140.

¹¹⁸⁷ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 66.

¹¹⁸⁸ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 36.

Metastasi cartacee

nuncia una festa in un castello, ma l'inizio di un assedio alla mia vita. Non vuole giocare con me, mi vuole morto¹¹⁸⁹.

Non soltanto le malattie oncologiche, ma anche le cure per debellarle oscillano tra opposti estremismi («Cosi', giusto per fissare i concetti, stendo una nota sulla chemioterapia, lo strano alleato che è al tempo stesso un pericoloso nemico»¹¹⁹⁰).

Il cisplatino, uno dei più potenti chemioterapici, diventa per Calabrese un «amico», anche se questa affermazione, nell'arco di poche pagine, viene ribaltata:

Mentre la caposala, a un certo punto della giornata, mi cambiava la boccetta di liquido durante la prima flebo, ho visto che prendeva quella coperta dalla pellicola di alluminio. Il cisplatino. Le ho detto: «Ecco che arriva il mio amico che batterà il cancro»¹¹⁹¹.

Solo che adesso non dico più a Loredana che il cisplatino e i suoi due fratelli sono «amici». Me ne guarderei bene, ho capito che razza di amici possono essere i bastardi della tripletta¹¹⁹².

Pure De Rienzo, nonostante la disincantata ritrosia verso il tumore-nemico, prova a farci amicizia:

Ma non mi dimentico di cantare altri miracoli: quelli che fanno uomini come te, che trovano forza in sé e riescono a farsi amico il male nell'accettarlo senza scatti di inutile ribellione. Trovano cioè il modo quasi di neutralizzarlo, togliendogli la sua forza micidiale, con la pazienza e un ottimismo moderato, che non pretende nulla se non reclamare la sua presenza e opporla al male¹¹⁹³.

Il *Codice di Hodgkin* della Fantusi è permeato di una vena ironico-ottimistica:

Portai con me le medicine di cui avevo bisogno e andai, con la promessa di non strafare. Ci divertimmo moltissimo. Mi sembrava quasi di essere «normale». Se non che, il mio amico linfoma decise che comunque doveva farmi ben presente che lui era lì¹¹⁹⁴.

Buffa e pregna di ironia geo-politica è la divisione che fa Calabrese dei tumori in «meridionali» e «leghisti»:

E i medici aggiungono un altro particolare consolatorio. «Questo è un tumore indolente» dicono. Che può voler dire due cose. La prima, in termini strettamente clinici, che non provoca dolore. La seconda, che mi sembra scaramanticamente più ap-

¹¹⁸⁹ Ivi, p. 37. Cfr. S. Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* cit., p. 43: «Ovunque fosse, sapevo che da qualche parte s'era nascosto, a sghignazzare come un folletto dispettoso, deridendo me e tutte le mie preoccupazioni».

¹¹⁹⁰ A. Cevenini, *Il segreto è la vita*, cit., p. 81.

¹¹⁹¹ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 124.

¹¹⁹² Ivi, p. 175.

¹¹⁹³ G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 109.

¹¹⁹⁴ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., p. 142.

propriata, che è un tumore scansafatiche, che non ha voglia di lavorare, che procede molto lentamente. È, insomma, un tumore meridionale¹¹⁹⁵.

Altro che tumore meridionale che non ha voglia di faticare, questo è un osso duro, che a mollare non ci pensa proprio. Sembra un leghista arrabbiato della prima ora¹¹⁹⁶.

Originale è la *gender* partizione di Frascella che divide le malattie in muliebri (il panico) e maschili (il cancro): «Il mio male imbarazzante. Poco virile, niente macchie cancerose sui polmoni, niente emorragie nelle vie respiratorie. Un male da fighetta – paura, grida, svenimenti»¹¹⁹⁷.

¹¹⁹⁵ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 63.

¹¹⁹⁶ Ivi, p. 194.

¹¹⁹⁷ C. Frascella, *Il panico quotidiano* cit., p. 171.

Neoplasie e altre empirie

5.1 Viaggi accidentati dei malati oncologici

The journey remains a potent and ancient metaphor for any kind of heroic exploration of the unknown, the dangerous, and the frightening and is thus especially appropriate to experiences of serious illness.

Anne Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness*

Quando un elefante sente che è arrivata la sua ora si allontana dal branco, ma non va da solo, sceglie un compagno che vada con lui e partono. Cominciano a camminare nella savana, spesso al trotto, dipende dall'urgenza del moribondo... e vanno e vanno, magari per chilometri e chilometri, finché il moribondo non decide che quello è il posto per morire, e fa un paio di giri tracciando un cerchio... e in quel cerchio ci può entrare solo lui, perché la morte è un fatto privato, molto privato, e non ci può entrare nessuno oltre a chi sta morendo.

Antonio Tabucchi, *Tristano muore*

A partire dall'Ottocento gli scritti sul cancro possono essere raggruppati in due categorie: 1) quelli che vedono gli attanti impegnati a viaggiare alla ricerca di cure e/o di oblio 2) quelli con al centro malati che optano per una scelta sedentaria.

Il percorso ottocentesco evoca siti dal Nord al Sud della penisola, nonché località della Moravia nelle *Mie prigioni* di Pellico e dell'Argentina nelle *Confessioni d'un italiano* di Nievo. Piero Maroncelli e Gemma patiscono rispettivamente nel carcere dello Spielberg e nella città di Buenos Aires la malattia oncologica, aggravando la loro sofferenza con la nostalgia della terra natia. Tra l'ascissa del viaggio e l'ordinata del tumore si visualizza la breve trasferta di mastro don-Gesualdo dalla casa natale (Vizzini) a quella della figlia (Palermo). In Verga l'abbandono *à jamais* dei luoghi d'origine risulta l'effetto di una costrizione imposta dal morbo:

Metastasi cartacee

E si buttò all'indietro, col cuore gonfio di tutte quelle cose che si lasciava dietro le spalle, la viottola fangosa per cui era passato tante volte, il campanile perduto nella nebbia, i fichi d'India rigati dalla pioggia che sfilavano di qua e di là della lettiga¹¹⁹⁸.

Nei *Viceré* di de Roberto la malattia oncologica viene invece affrontata tra le mura di casa.

Pirandello assocerà, per induzione, il tumore al viaggio; è sua la paternità inopugnabile di questa catacresi generatrice di numerose trame che nutrono, ancor oggi, l'immaginario letterario. La novella *Il viaggio*¹¹⁹⁹, per l'appunto, ha una valenza polisemica connaturata al titolo. Quando il percorso esistenziale è agli sgoccioli, può iniziare un *tour d'Italie*, impensabile fino a quel momento, in un prevedibile e piatto vissuto. Un tracciato che emancipa la vedova di un piccolo borgo siciliano da un *habitus* stanziale portandola a una svolta totale, a causa della scoperta, posteriore a un lungo e attento controllo dopo un vago malessere, di un certo indurimento nelle «glandole sopra e sottoscapolari»¹²⁰⁰. Su consiglio dell'anziano medico condotto che sospetta «un tumore interno, forse irrimediabile»¹²⁰¹, il cognato accompagna Adriana Braggi a Palermo. La prima sortita *extra moenia* provoca vertigini emotive. Pur nel presentimento della sentenza di morte che le grava addosso e che il primario e il costernato parente s'ingegnano a celarle, l'universo urbano e marittimo – assoluta novità nel suo orizzonte psico-geografico – genera stupori e attenuazione di angosce:

E, senza volerlo, si voltò a guardare il cognato, e gli sorrise, per gratitudine. // Subito però quel sorriso le destò una viva e profonda tenerezza per sé condannata a morire, ora, ora che le si schiudevano davanti agli occhi stupiti tante bellezze meravigliose, una vita, quale anche per lei avrebbe potuto essere, qual era per tante creature che li vivevano. E senti che forse era stata una crudeltà farla viaggiare¹²⁰².

Le peripezie conseguenti alla malattia e il mitema del mare da attraversare – invisibile linea di confine e demarcazione tra la vita e la morte – sono i *topoi* che fanno intersecare, lungo l'asse mimetico, Pirandello e altri autori:

Poteva ella confessargli l'oscuro presentimento che la angosciava alla vista di quel mare, che cioè, se fosse partita, se si fosse staccata dalle sponde dell'isola che già le parevano tanto lontane dal suo paesello e così nuove; in cui già tanta agitazione, e così strana, aveva provato; se con lui si fosse avventurata ancor più lontano, con lui sperduta nella tremenda, misteriosa lontananza di quel mare, non sarebbe più ritornata alla sua casa, non avrebbe più rivalicato quelle acque, se non fosse morta?¹²⁰³.

¹¹⁹⁸ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 357.

¹¹⁹⁹ Pubblicata per la prima volta in «La lettura» nell'ottobre 1910 e integrata successivamente nella raccolta *Terzetti*, Milano, Treves, 1912 e, infine, definitivamente acclusa in *Novelle per un anno*, Firenze, Bemporad, 1928.

¹²⁰⁰ L. Pirandello, *Il viaggio* [1910], in *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo. Premessa di Giovanni Macchia. V. 3. T. I, Milano, Mondadori, 1990, p. 217.

¹²⁰¹ *Ibidem*.

¹²⁰² *Ivi*, p. 224.

¹²⁰³ *Ivi*, p. 226.

Col pretesto di cercare un medico specializzato, in realtà per impreziosire e rendere indimenticabili, dopo un quotidiano farcito di prevedibilità e negazioni, almeno gli ultimi giorni, la peregrinazione prosegue da Palermo a Napoli, da Roma a Firenze e Milano per approdare alla terminale e logica meta: Venezia, associata per antonomasia al culto tanatologico. Durante questo girovagare peninsulare, il sentimento *in pectore* nutrito per il cognato sfocia in un innamoramento improvviso e pieno. Quella di Adriana è un'andata senza ritorno: la via della guarigione è preclusa ed è impossibile riapparire davanti allo sguardo moralistico e censorio di figli e compaesani dopo un'avventura d'amore. Un'aporia esistenziale che trova il suo sbocco catartico nel suicidio nelle stanze di un albergo della «superba e malinconica città emergente dalle acque»¹²⁰⁴. Il velluto della gondola si sovrappone a quello della barca¹²⁰⁵, così come la conclusione del viaggio reale coincide, a perfezione, con la fine del transito terrestre.

La staffetta pirandelliana della morte a Venezia e dell'argomento del cancro verrà ceduta, anni dopo, a Giuseppe Berto. Anche se non può sfuggire una differenza sostanziale tra l'Adriana di Pirandello e l'anonimo veneziano di Berto, colpito da un tumore al cervello. Nella fabula bertiana Venezia infatti dà i natali e incarna, al contempo, l'ultimo approdo. Il protagonista, pur meditando di sfuggire alle inevitabili sofferenze con l'idea di togliersi la vita, non ritiene possibile nemmeno un minimo spostamento fino all'ospedale di Milano, preferendo morire dove è nato, in perfetta aderenza e sintonia con la sua città. Anche il padre di Giani Stuparich anela, nell'*Isola*, a rivedere l'atollo natio prima di chiudere gli occhi per sempre.

La maggior parte delle opere novecentesche che vertono sulla malattia sono caratterizzate da un approccio stanziale. Nella *Chiesa della solitudine* di Grazia Deledda, Concezione decide, una volta per tutte, di non trasferirsi altrove. Passando in rassegna gli scrittori della terza generazione, viene subito in mente Alberto Finzi-Contini che, nel romanzo di Bassani, muore e viene sepolto a Ferrara, nella tomba monumentale dei suoi avi. Anche Massimo Scarbo e Sofia Curreli, in Dessì, esalano l'ultimo respiro tra le mura domestiche. Quale interludio di rara originalità eteroclitica, ricordiamo la spedizione spaziale, fantastica, infinita e priva di un senso teleologico, coraggiosamente affrontata in *Cancroregina* di Landolfi.

Vari autori seguono il desiderio dei personaggi di non lasciare la casa paterna; altri assecondano invece gli attanti esuli dall'ostello primigenio che, esenti da νόστος, non vogliono tornarci, scegliendo, da adulti, nuove dimore vitali che non abbandoneranno nemmeno durante la malattia. Così al Vice nel *Cavaliere e la morte* di Sciascia non passerà nemmeno per l'anticamera del cervello di intraprendere un *voyage à rebours* verso la Sicilia.

Se si desidera controllare i diari degli spostamenti associati alla malattia oncologica, occorre mettere mano agli scritti pubblicati a partire dagli anni Ottanta del Novecento. Antonio Tronci nell'*Ospite inatteso* fa, a causa dei ricoveri per un carcinoma infiltrante, la spola tra Cuneo e Brescia, percorrendo sempre lo stesso tragitto

¹²⁰⁴ Ivi, p. 229.

¹²⁰⁵ *Ibidem*.

in treno. Durante una tregua concessagli dalle cure, ritorna a Nurri, il *délabré* paese natale, che, in un'inaspettata metamorfosi, gli appare ridente e seduttivo¹²⁰⁶.

La metafora del viaggio per raccontare il tumore, come nota giustamente Hunsaker Hawkins, è una delle più diffuse. In questa esatta chiave è scritta *La vita a metà* di Mimi Zorzi. Tutto il percorso della malattia, scaturito da una vicenda autobiografica, viene rappresentato come un tragitto in treno: appaiono il capotreno (l'oncologo Umberto Veronesi), i bigliettaii (il personale medico-sanitario), i viaggiatori (i pazienti): «Domani il capotreno avrebbe iniziato la battaglia. Ma sarebbe riuscito davvero a snidare l'intruso nel corso del viaggio come le aveva promesso?»¹²⁰⁷.

L'io vicario di Antonio Tabucchi vaga, in un'onirica avventura, nel dedalo di arterie di Lisbona. Ed è proprio in questo gironzolare di poco più di dodici ore, che la forza di una sincera fede nella devozione del ricordo fa avvenire l'agnizione del padre deceduto per cancro. In *Requiem* si officia, con un reliquario memore-affettivo, un rito della celebrazione del salto temporale che riporta agli anni verdi del genitore. Non siamo davanti all'unico testo di Tabucchi che fonda la tematica del viaggio con il tumore. In un episodio di *Si sta facendo sempre più tardi* un sarcoma alla prostata viene inizialmente scambiato per una malattia tropicale contratta in Brasile:

Sai, ieri sono passato dal dottor Baudino, il mio caro amico il cui laboratorio si occupa di malattie tropicali. Sapevo che Gianni era rientrato con la preoccupazione di aver contratto un'ameba o una malattia consimile, ma non è che questo mi preoccupasse più di tanto. Il mio amico non c'era, pare che fosse andato a festeggiare le sue nozze d'argento con le amebe, perché ormai sono più di vent'anni che si occupa di malattie tropicali [...]. // Le analisi di Gianni erano in bella evidenza. È un sarcoma, mia cara, un sarcoma alla prostata. Non so se tu sia al corrente, forse no, che il sarcoma è una forma di cancro delle più aggressive, si diffonde immediatamente, e infatti credo che Gianni sia già in metastasi. L'amico Baudino un giorno o l'altro te lo dovrà pur dire, perché è inutile che ti inganni con la scusa di una malattia tropicale, quando si tratta di ben altro¹²⁰⁸.

Negli autori post 2000 le traiettorie dell'*homo viator* oncologico si fanno sempre più larghe. Così nel *Segreto è la vita* di Alessandro Cevenini la diagnosi di leucemia mieloide acuta segue il rientro in Italia da Sharm el Sheikh. Anche Giorgio De Rienzo, in *Raccontami nonno...*, viene a sapere di essere affetto da una neoplasia polmonare al rientro da un viaggio in Messico. Nelle prime pagine della *Fine del giorno* di Pierluigi Battista, un'appassionante gita parigina e il fondato sospetto di un tumore, che si rivelerà mortale, procedono di pari passo:

Stavolta Silvia, che pure aveva camminato tutta la mattinata per non mancare il consueto appuntamento con il mercatino di Porte de Vanves, si stava stancando in modo insolito e durante la giornata voleva tornare spesso in albergo per riposare. Però era loquace come sempre, impaziente di usare la sua nuova macchina fotografica. Tra-

¹²⁰⁶ A. Tronci, *L'ospite inatteso* cit., p. 131.

¹²⁰⁷ M. Zorzi, *La vita a metà* cit., p. 16.

¹²⁰⁸ A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 133.

scinò tutti a una mostra di André Kertész al Jeu de Paume, e in una bella libreria di Rue de Rivoli acquistò l'ennesimo volumone fotografico su Parigi. Come una fame ingorda di immagini. Da scattare, da consultare, da sfogliare, da includere in un nuovo file del computer. Del nodulo al seno, almeno con P., non voleva parlare. Si comportava come ci si comporta normalmente a cinquantadue anni, immaginando di averne ancora tanti davanti a sé. E a ogni albergo carino che incrociavano, prima scattava una foto della facciata e poi entrava per farsi dare il biglietto da visita per le future prenotazioni. // Prendeva la cosa del nodulo con ironia sdrammatizzante¹²⁰⁹.

Ma il vero compendio, sorta di atlante oncologico, che propone, a seconda del paese visitato, una cura alternativa legata alla *forma mentis* e alla cultura antropologico-sociale del posto, è *Un altro giro di giostra* di Terzani. Eloquenti, a questo proposito, l'introduzione e la conclusione che rispondono alla titolazione di *Partenza e Arrivo*. La prima tappa di questa *via crucis* internazionale è New York. Nonostante la professionalità e l'eccellenza assoluta, i medici degli Usa vengono appellati con l'epiteto di «aggiustatori», visto che non si occupano della persona *in toto*, ma curano asetticamente parti separate del corpo. Nella stessa metropoli statunitense ci si può rivolgere all'oasi cinese *qi gong*, all'omeopatia, allo yoga e/o alla musicoterapia che mettono invece al centro l'uomo e il suo mondo interiore e sensoriale. Per lo stesso motivo l'ormai disilluso Terzani si dedicherà ai reiki in India, al lavaggio del colon in Thailandia, a trattamenti nel Centro Mondiale della Salute nel Nord delle Filippine, assaggerà l'estratto di un fungo «miracoloso» a Hong Kong e cercherà la pace interiore nei luoghi sacri del buddhismo.

L'*Albero dei mille anni* di Pietro Calabrese trattiene, già nel titolo, l'impronta dell'Africa orientale:

L'albero è veramente gigantesco e antico più di ogni casa o catapecchia di Malindi. Era già lì, il baobab che guardiamo a testa in aria, quando sbarcò Vasco da Gama proprio davanti a quel giardino, e l'Europa scoprì il Kenya¹²¹⁰.

Con la permanenza africana Calabrese non si propone di perseguire una *quête* terapeutica, ma si regala più semplicemente una pausa. Il baobab, rimirato nel giardino di un amico in Kenya, ha una funzione botanico-pedagogica illuminante nello sforzo di comprensione del valore positivo del cancro. Altre pagine vengono dedicate al ritorno a Cozzo Capraro, il paese avito, reliquia della memoria che riunisce il protagonista malato al cordone ombelicale siculo:

Non avevo bisogno di mantra da ripetere senza sosta, com'era accaduto davanti al mare della Tunisia pochi mesi prima. Sentivo che senza dire nulla, senza invocare nulla, senza chiedere nulla, la mia terra mi stava regalando tutto quello di cui avevo bisogno: la forza, il coraggio, l'energia vitale che governa il mondo e le stelle e ogni possibile firmamento¹²¹¹.

¹²⁰⁹ P. Battista, *La fine del giorno* cit., pp. 18-19.

¹²¹⁰ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 292.

¹²¹¹ Ivi, p. 216.

Nella *Stagione che verrà* di Paola Soriga, Matteo da Bologna riapproda alla sua Cagliari, dove preferisce combattere la malattia, similmente ai fenicotteri (*sa genti arrubia*) che da migratori sono diventati stanziali dopo aver trovato l'*habitat* perfetto in Santa Gilla:

Ottobre finisce e Matteo ha paura adesso della solitudine come non gli era mai accaduto. Ha paura di stare male, di vomitare, di svenire, ed essere solo a casa [...]. Continua a chiedersi se sia il caso o no di tornare a Cagliari per farsi curare ma dentro di sé ha già deciso. Ha chiamato un suo compagno di liceo che non sentiva da anni, è diventato un oncologo bravo, a dire di molti, ha lavorato negli Stati Uniti e in Francia. In fondo sarà bello, andare a riposare nel caldo dell'autunno isolano, sarà una consolazione¹²¹².

Lo scopo principale di tali viaggi è, di solito, il desiderio di vedere sparire il cancro; altre volte è la volontà di evitare devastanti cure a spingere verso l'ignoto. Un esempio lampante di fuga dai trattamenti sanitari lo si può reperire nelle *Possibilità della notte* di Marco Venturino che tratteggia l'alternarsi delle vicende di Pino Ravera e Pietro Quarenghi. A entrambi viene diagnosticata, quasi contemporaneamente, la medesima tipologia di neoplasia, ma i Nostri prendono decisioni diametralmente opposte che poi, a mo' di paradosso, si riveleranno coincidenti. Pino, accudito e circondato dall'affetto dei familiari, decide di perseguire la strada, accidentata e breve nonostante l'accanimento terapeutico, che porta al tentativo di una guarigione impossibile. Privo di qualcuno che lo possa rimpiangere, Pietro opta per una soluzione nichilistica: lasciarsi morire¹²¹³. Mentre l'uno si appresta al ricovero ospedaliero per l'esportazione di un tumore all'esofago, l'altro si reca, per la sua ultima missione terrena, nell'isola caraibica di Gran Roque, dove cerca di sopportare il dolore degli ultimi giorni con la penicillina, pronto, nell'eventualità che la scorta sottratta al nosocomio si esaurisca anzitempo, all'uso di droghe.

Rinuncia a qualsiasi tentativo di cura per un cancro al fegato anche Lucio Battistini, in *Cento giorni di felicità* di Fausto Brizzi, che organizza con moglie e due figli piccoli un indimenticabile *on the road* che tocca Craco in Lucania, il mare salentino, il Liechtenstein d'Italia ovvero il Molise, il Villaggio Neosapiens in Umbria, il Parco di Pinocchio in Toscana, il Monte Argentario, i carruggi di Genova, il lago di Garda e Gardaland, Imbersago, Villa d'Adda e la chiesetta gotica di San Rocco dove viene celebrata la «cerimonia di riconferma del matrimonio»¹²¹⁴ che riconcilia il protagonista con la sua metà. Questo è il resoconto dei venti giorni, precedenti l'eutanasia in una delle cliniche nei pressi di Lugano. A un chilometro della frontiera svizzera, Battistini si separa dalla famiglia per terminare, in solitudine, il suo percorso esistenziale, perché «l'ultimo viaggio gli elefanti lo fanno da soli»¹²¹⁵.

¹²¹² Paola Soriga, *La stagione che verrà*, Torino, Einaudi, 2015, p. 111.

¹²¹³ Cfr. Alessandro Piperno, *Con le peggiori intenzioni*, Milano, Mondadori, 2005, p. 23: «Bepy sceglie di morire: pian piano la sua figura si squaglia, i muscoli disciolti come un gelato al sole».

¹²¹⁴ F. Brizzi, *Cento giorni di felicità* cit., p. 361.

¹²¹⁵ Ivi, p. 368.

Un altro rifiuto ai trattamenti ufficiali lo rinveniamo nella *Porta celeste* di Susanna Fois che sceglie di sostituire il classico binomio chemio-radioterapia con la terapia Di Bella, l'ipertermia e la satterapia, tenendo testa a parenti e amici, avversi a tali modalità poco canoniche. Per sottoporsi a queste cure, Susanna è costretta ad abbandonare periodicamente la Sardegna per permanenze di varia durata in diverse città del continente. A differenza di altri autori sardi che anelano a un ritorno all'isola madre, la Fois è contrariata da questa eventualità dopo un mese di ipertermia e di turismo a Roma:

Questa notte un po' insonne mi separa ancora per poco tempo dal giorno del mio rientro a casa, quella vera, al di là del mare. È passato quasi un mese ormai e devo ammettere che quasi mi dispiace lasciare questo rifugio al quale mi sono abituata, forse anche affezionata [...]. Sono certamente contenta di tornare alla mia vita ma sento anche un po' di dispiacere nel dover lasciare la casa e il quartiere dove mi ero trovata così a mio agio, pur se nella condizione di dover "solamente" arginare una situazione critica. Sì, mi dispiace, mi dispiace davvero dover tornare!¹²¹⁶.

Il viaggio è una costante tematica anche nella struttura della *Porta celeste*, dove il racconto della malattia viene in continuazione interrotto da inserti estratti dal personale diario del *Cammino di Santiago* che Susanna ha affrontato un anno avanti.

Le mappe reali s'intrecciano alle virtuali. Così *Il codice di Hodgkin* di Romina Fantusi nasce dall'interfacciarsi elettronico, in chat, con l'amica Sissi (Silvia Rossi). Entrambe hanno alle spalle una dura lotta contro una forma tumorale di Hodgkin – Romina ha portato avanti questa triste esperienza in Italia e Silvia in Francia – eppure ne discutono ironicamente e con nonchalance:

Sissi: resto qui [a Parigi] perché posso fare chemio in stanza da sola: meglio soli che male accompagnati.

Romy: resto qui [a Roma] perché si fa chemio in dieci in una stanza e mal comune mezzo gaudio.

Sissi: resto qui perché per fare chemio posso portare tre amiche con me per avere compagnia.

Romy: resto qui perché le amiche le trovo direttamente nel Day Hospital [...].

Sissi: resto qui perché posso fare la chemio con comodo il pomeriggio.

Romy: resto qui perché posso fare la chemio solo la mattina, ma si sa che il mattino ha l'oro in bocca¹²¹⁷.

Nell'autobiografico *A parte il cancro tutto bene*, Corrado Sannucci sottolinea l'uso di immagini cinetiche per raccontare il cancro, a ragione definite, da *Touring Club*: «il cammino», «il percorso», «il tragitto», «la traiettoria», «il sentiero», «la strada»¹²¹⁸ e sintagmi dello stesso tenore come «una lunga camminata», «uno stretto sentiero»¹²¹⁹, «un terreno del tutto sconosciuto»¹²²⁰. Al farsi «strada nel mirabolante

¹²¹⁶ Susanna Fois, *La porta celeste*, Massarosa, Giovane Holden, 2013, pp. 138-139.

¹²¹⁷ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., pp. 21-22.

¹²¹⁸ C. Sannucci, *A parte il cancro tutto bene* cit., p. 19.

¹²¹⁹ Ivi, p. 8.

mondo del cancro»¹²²¹ della Fantusi fanno da contrappeso le «misteriose vie della malattia»¹²²² in Cevenini. Ancora più esplicito è Terzani:

Viaggiare era sempre stato per me un modo di vivere e ora avevo preso la malattia come un altro viaggio: un viaggio involontario, non previsto, per il quale non avevo carte geografiche, per il quale non mi ero in alcun modo preparato, ma che di tutti i viaggi fatti fino ad allora era il più impegnativo, il più intenso¹²²³.

Affine a questo campo semantico è il parallelismo con la «navigazione» che Vittoria Haziél, moglie di De Rienzo e curatrice di *Raccontami nonno...* inserisce nella premessa:

Ora sono davvero in mare alto. // Mio marito è morto nel mese di luglio. Negli ultimi tempi gli aquiloni non hanno avuto vento a sufficienza. Sono stata tirata giù, costretta ad ammarare tra le carcasse dell'uragano che s'è portato via tutto [...]. // E durante la navigazione, che ora si giova di un vento più amico, prometto che indicherò la stella polare di questo libro a quanti intorno a me vedo aggrappati alle zattere nel mare aperto in burrasca del Male Incurabile¹²²⁴.

De Rienzo si mostra più cauto; piuttosto che paragonare il morbo al mare aperto gli concede l'importanza di un affluente: «Il fiume ha un nome: si chiama cancro»¹²²⁵.

La circolarità relazionale uomo/viaggio/malattia vive un rimando continuo; la concretezza del viaggiare si fa metafora e la metafora si concretizza, cosicché la reale attinenza ai luoghi si tramuta in un *itinerarium mentis* di un'astratta geografia del pensiero basata su mitologemi e assonanze fonetiche. È quanto accade in *Tumuori* di Gabriele Astolfi, dove il cancro si presenta già di per sé come un *iter* impegnato di una forte, personale ed esclusiva carica riflessivo-emotiva:

Ogni città racchiude al suo interno, quanto matriosche, tre città più ridotte ben distinte fra loro: la città dei sani, quella dei morti, e quella dei malati. In sostanza, la città vera e propria, il cimitero e l'ospedale [...]. // Nella prima puoi fare tutto quello che ti è consentito dalle norme che reggono la convivenza civile – o incivile, se non le rispetti –, nella seconda niente – che obiettivamente, chiuso in una tomba, niente puoi fare –, nella terza assai poco, almeno ciò che ti è permesso dai medici e in generale dalle tue condizioni di salute. Gli abitanti della prima si chiamano cittadini, quelli della seconda defunti, e quelli della terza malati, più o meno gravi. I malati sono gli unici, dei tre, che, a seconda dell'età e della gravità della malattia, possono rientrare sia nell'una che nell'altra categoria. [...]. // Il malato è in una sorta di limbo, in una situazione di stallo, di attesa (di stand-by, come si usa dire oggi), in una specie di purgatorio mondano¹²²⁶.

¹²²⁰ Ivi, p. 10.

¹²²¹ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., p. 86.

¹²²² A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 202.

¹²²³ T. Terzani, *Un altro giro di giostra* cit., p. 14.

¹²²⁴ Vittoria Haziél, *Premessa*, in Giorgio De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 11.

¹²²⁵ G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 17.

¹²²⁶ Gabriele Astolfi, *Tumuori*. Prefazione di Ivano Mugnaini, Pasturana, Puntoacapo, 2013, pp. 11-12.

5.2 Rimembranze e cronotopi olfattivi

L'odeur est partout identique – sans doute celle des détergents dont use l'Assistance publique – et elle se confond avec celle de la maladie.

Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*

Si dice che uno dei primi sintomi del cancro al cervello sia percepire odori inesistenti, fra cui puzza di bruciato.

Marco Peano, *L'invenzione della madre*

In una concatenazione e mistura alchemica, odori e neoplasie intridono pagine letterarie in una sorta di nuova grammatica dei sensi, dando vita a originali e inusitati significati. Il malato di cancro vive un'esperienza di sommerso, *ergo* si predispose in modo più sensibile e aperto alla ricezione dei segnali del mondo circostante, specialmente agli olfattivi, che lo ancorano alla vita. A questo proposito riprendo una sintesi efficace e funzionale all'analisi: «Scopriamo, subito, che profumo non è il contrario di puzza. Profumo è il contrario di morte. La nuvola delle fragranze floreali contrasta con il lezzo di un cadavere»¹²²⁷. Lo sforzo di rendere l'ambiente innaturalmente asettico nel tentativo di eliminare ogni traccia mefitica negli ospedali, nelle case di cura o nelle dimore private degli ammalati è benefico per un verso, ma nello stesso tempo fa degradare e venir meno ogni sapore e sentore di vita¹²²⁸. L'olfatto, attraverso l'ipotalamo, evoca in maggior misura i ricordi: l'appercezione ne rivela la memoria emozionale. La reviviscenza del passato incombe con la possibilità di un ritorno visibile e respirabile: gli odori conosciuti e familiari dei tempi sereni – per lo più l'infanzia e l'adolescenza – aiutano a fronteggiare i lugubri presentimenti associati alla malattia. Nell'ambito di specifiche cure oncologiche, occorre osservare un'altra tendenza: il repentino cambiamento e la perdita parziale o totale delle preferenze sensoriali, frequente per questo genere di morbo. Così gli oggetti della quotidianità, i fenomeni naturali e le pietanze culinarie perdono i pesi specifici acquisiti e

¹²²⁷ Giovanna Zucconi, *La sua voce è profumo. Passeggiata letteraria tra aromi, odori, fragranze*, Milano, Mondadori, 2014, p. 45.

¹²²⁸ S. Baldi, *Sia fatta la tua volontà* cit., p. 42: «Ora però la stanza non sapeva di nulla: solo un triste profumo di detersivo, che non odorava certo di vita».

maturano nuove valenze nella scala valutativa dell'ammalato. Inoltre, l'olfatto rimemora la percezione diretta e favorisce il trasferimento immaginario in un altrove scevro da realtà opprimenti. Altre scie di essenze, come quelle farmacologiche dei trattamenti sanitari, provocano invece angoscia e disagio.

Una delle prime tanfate pestilenziali della malattia l'avvertiamo in Verga, che si rivela maestro nell'attribuire al corpo odori, sensazioni e aggettivi carichi dell'emotività legata al suo disfacimento. Don Gesualdo infatti, fiaccato dal cancro, per la serva Diodata «puzza di sepoltura»¹²²⁹. Qui c'è già tutto: l'immagine cadaverica foriera di rimembranze, l'odore marcescente della fine e l'approssimarsi della morte. Una costante tematica, un referente simbolico e permanente di tutta la ricerca. Anche la sorella di Gesualdo che stigmatizza l'atteggiamento, a suo parere approfittatore, di Diodata ricorre, per definire la situazione, all'«odor del carname»¹²³⁰ che attira i corvi.

La metafora dei «corvacci che fiutano la carne umana» nei *Viceré* di De Roberto, rivolta però ai Monsignori, viene ripresa dal principe Giacomo dopo che il tumore «scomparso da un pezzo nel punto dov'era passato il ferro del chirurgo» si è ripresentato più a destra, verso l'ascella¹²³¹. La figlia che assiste all'operazione sviene a causa delle «zaffate dell'acido fenico che si mescolano alle esalazioni dell'anestetico»¹²³². Il sangue abbondante e putrido che inquina l'aria e si somma al «frizzo della carne bruciata»¹²³³ aumenta l'orrore dell'asportazione della formazione maligna:

Non vedeva la piaga, ma il gesto circolare che l'operatore faceva col braccio, il sangue che sprizzò sui grembiali del chirurgo e degli assistenti che macchiò il letto e il pavimento, che fece più disgustoso l'odore dell'aria. Quanto sangue! Quanto sangue! Se ne colmavano le catinelle; vuotate, si ricolmavano...¹²³⁴

Nella *Chiesa della solitudine*, l'autopercezione olfattiva di Concezione si metaforizza. Non si tratta di qualcosa di realmente percettibile e descrivibile, ma piuttosto del senso e della convinzione di una mutazione biologica, ovvero il non sentirsi più quella di prima dopo l'asportazione del seno sinistro: «lei stessa era diversa, vuota e, le pareva, con un odore di morte nelle vesti; odore che non l'avrebbe lasciata mai più»¹²³⁵. Essenze domestiche (di mele cotogne, di vegetazione, di stoppia) regalano all'ammalata una sensazione di serenità ostinatamente cercata. Gli aromi della buona cucina, del porchetto al rosmarino, della farina impastata con uova e strutto, della mentuccia e del piccolo spiazzo con «la fila dei pomodoro che odorano come piante tropicali»¹²³⁶ rendono la casa ospitale e accogliente e quindi possibile ca-

¹²²⁹ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 348.

¹²³⁰ Ivi, p. 349.

¹²³¹ F. De Roberto, *I Viceré* cit., p. 622.

¹²³² Ivi, p. 623.

¹²³³ Ivi, p. 624.

¹²³⁴ *Ibidem*.

¹²³⁵ G. Deledda, *La chiesa della solitudine* cit, pp. 7-8.

¹²³⁶ Ivi, p. 157.

lamita di socializzazioni, nettamente in antitesi con l'anelito di clausura e raccoglimento di Concezione.

Nel *Muretto di cinta* di Bassani, uscito per la prima volta su «Il Mondo» nel 1946, i convenuti a una cerimonia funebre percepiscono *d'emblée*, all'ingresso del cimitero, l'odore acuto del fieno appena tagliato:

Varcando il cancello, il carro ebbe un lento sobbalzo; subito gli zoccoli dei cavalli pestarono l'erba, le ruote sottili affondarono senza rumore nel terreno molle, un odore acuto di fieno rianimò il corteo oppresso dal caldo. Parte si sparpagliò tra le tombe prossime all'entrata; gli altri, seguendo i famigliari, si raccolsero attorno al carro da cui i becchini prendevano a staccare le corone¹²³⁷.

Una modifica non da poco si rileva nell'edizione del '71 sul «Corriere della sera»: il lieve accenno olfattivo porta a suggerire un nuovo titolo, *L'odore del fieno*, e a rimaneggiare alcuni passaggi, compreso il sopracitato¹²³⁸. Gli accaldati convenuti al funerale, inaspettatamente investiti da un refole verde di erba falciata, vengono per questo colti, all'improvviso, da una benefica sensazione di sollievo e di pace, inusuali e inadeguati in circostanze simili. Un anno dopo, nel '72, uscirà presso Mondadori un volume di brevi prose, *L'odore del fieno* (nell'edizione definitiva dell'80 diventerà il sesto libro del *Romanzo di Ferrara*), titolo che prende le mosse da un episodio minore e laterale del racconto eponimo¹²³⁹. Un'agnizione sensoriale nella circostanza del funerale dello zio Andrea (nelle edizioni successive al *Muretto di cinta* – Celio), deceduto a causa di un cancro che, già nell'*Odore del fieno*, Bassani rende, con un *camouflage* creativo, un attacco di nefrite¹²⁴⁰:

In famiglia, più o meno, morivano tutti di cancro. Da anni, da quando il nonno Anselmo era morto di un tumore nello stomaco, il padre di Michele attendeva di morire della stessa malattia. Era il suo pensiero dominante; il pensiero dominante di tutta la famiglia. Dopo il funerale egli avrebbe parlato della malattia e della morte che ora come non mai prevedeva imminente. «Quante sofferenze prima di chiudere gli occhi, povero Andrea!»¹²⁴¹.

¹²³⁷ G. Bassani, *Il muretto di cinta*, in «Il Mondo», II, 25, Firenze, Vallecchi, 6 aprile 1946.

¹²³⁸ G. Bassani, *L'odore del fieno*, in «Corriere della sera», 25 novembre 1971: «Non appena il carro funebre ebbe varcato la soglia del grande cancello d'ingresso – e nel varcarla fece un lento sobbalzo –, un odore acuto, di fieno tagliato, sopraggiunse a rianimare il corteo oppresso dal caldo. Che sollievo. E che pace. Ci fu, subito, un brusco, quasi allegro agitarsi simultaneo. Parte si sparpagliò fra le tombe prossime all'entrata. Altri, i più, lasciatisi alle spalle il carro ormai fermo, da cui i becchini prendevano a staccare le corone, nonché il gruppo compatto dei famigliari e dei parenti rimasti in attesa del feretro, già si avviavano di buon passo, alla spicciolata, verso il lontano posto della sepoltura»

¹²³⁹ Nel '74 *L'odore del fieno* viene inglobato nel sesto libro del *Romanzo di Ferrara*.

¹²⁴⁰ G. Bassani, *L'odore del fieno* cit.: «E quanto al cancro, infine, che da quando il nonno Benedetto, nel '24, al termine di quasi un biennio di inenarrabili sofferenze, era stato ucciso da un tumore allo stomaco, il papà aveva deciso che *dovesse* essere, per forza, la malattia di famiglia (ma lo zio Celio no, in ogni caso, non stessero a contare balle: lo zio Celio era morto in seguito ad un attacco di nefrite, una vecchia nefrite, e quindi il cancro, una volta tanto, non c'era entrato né per molto né per poco...)»

¹²⁴¹ G. Bassani, *Il muretto di cinta* cit.

Tra *Il muretto...* e *Il muro di cinta*¹²⁴², anche Michele diviene Girolamo e successivamente, a partire dall'*Odore del fieno*, Bruno¹²⁴³. È da mettere in evidenza una malcelata apatia del personaggio verso la malattia, assente e non articolata nelle versioni precedenti. La neoplasia, pur sempre fortemente presente nel diuturno ricordo del nonno, cessa di essere per Bruno un «pensiero dominante» e viene scacciata e rimossa:

che venisse pure, un giorno o l'altro, se avesse avuto voglia di venire! Avanti. Si accomodasse. Lui, per quello che lo riguardava, si era proposto già da un pezzo di comportarsi, anche in una circostanza del genere, esattamente come, di certo, si sarebbe comportata la mamma, sempre così allegra, lei, poverina, sempre così semplice e naturale. Che il cancro potesse diventare assillo quotidiano, pensiero dominante da alimentare e coccolare dentro, fra paura e delizia, per anni e anni? Schifo! Questo, al cancro, lui non glielo avrebbe mai permesso. Mai e poi mai¹²⁴⁴.

Il fieno «falciato di fresco», esattamente come il giorno del funerale del nonno, riporta, sulla scia visivo-aromatica, all'agosto del 1922 nel *Muretto di cinta* (del '20 nel *Muro di cinta* e del '24 nell'*Odore del fieno*); ed è proprio questo *memento* – associato a un sentimento di profonda solitudine – a segnare l'epilogo.

Un anno dopo la versione definitivamente approvata del *Romanzo di Ferrara* – che raccoglie, com'è noto, l'opera omnia di Bassani – esce *Stellette per vivere - Raggi β per non morire* di Antonio Tronci, caratterizzato da ripensamenti e riscritture che portano il titolo a divenire *l'Ospite inatteso*. Il testo è accomunato a Bassani dall'orizzontalità del cancro e dalla verticalità di un *input* olfattivo che si risolve in una titolazione che prende spunto da un accadimento estemporaneo e periferico. Un capitolo del libro, *Il profumo di una pesca*, narra, per l'appunto, una vicenda che vede Tronci offrire questo frutto a una paziente allo stadio terminale. La donna, non più in grado di deglutire e ingerire bocconi, si commuove inalandone il profumo:

Si esprimeva a fatica, ma aveva lo sguardo che parlava per lei. Non poteva di certo mangiarle quelle pesche, tuttavia si accontentava di assaporarne il profumo che con voluttà e fatica insieme, faceva entrare nei polmoni malati [...]. // Era una delle poche volte che la vidi piangere! // Sì, è vero, ho conosciuto una donna sentirsi, non so, forse felice mentre moriva, per il profumo di una pesca¹²⁴⁵.

Per assemblare un più completo mosaico bio-olfattivo degli scritti sul cancro, occorre varcare la soglia del ventunesimo secolo. In *Toglietemi tutto ma non il sorriso*, Anna Lisa Russo, durante il noviziato della terapia antitumorale, s'imbatte in idiosincrasie irrefutabili e improvvise come, ad esempio, quella verso l'odore del latte¹²⁴⁶. Maddalena Rinaldo in *Rossa*: «Non ci sono pasti che scandiscano la giornata

¹²⁴² G. Bassani, *Il muro di cinta* cit.

¹²⁴³ Anche i nomi di altri deuteragonisti vengono rimescolati – così nonno Anselmo si trasforma nell'avo Benedetto.

¹²⁴⁴ G. Bassani, *Il muro di cinta* cit.

¹²⁴⁵ A. Tronci, *L'ospite inatteso* cit., p. 129.

¹²⁴⁶ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 46.

ta, ho dato disposizione di non far entrare mai cibo nella mia stanza, non riesco a tollerare neanche gli odori durante le ore di somministrazione»¹²⁴⁷. A volte, l'impossibilità di cibarsi – effetto collaterale delle terapie invasive – viene potenziata da intolleranze olfattive: «Gli odori della cucina, la vista degli altri che mangiano sono una tortura assai maggiore delle ferite che porto in bocca»¹²⁴⁸.

L'atteggiamento degli oncomalati verso gli aromi culinari – che costituiscono la maggioranza assoluta dei riferimenti associati alla malattia – potrebbe costituire una riflessione a parte nella nostra indagine. Ammalandosi Tiziano Terzani diventa più selettivo nelle scelte alimentari, guidato, oltre che dal raziocinio, dal radar dell'olfatto: «Tutto ciò che aveva conservanti o additivi di odore, sapore o colore non lo toccavo»¹²⁴⁹. I sentori chimico-sintetici segnalano una qualità scadente e dannosa delle pietanze che, a lungo andare, può rappresentare una concausa delle malattie oncologiche:

si mise a parlare del pan di ramerino che quando era ragazzo a Firenze si mangiava il venerdì di Pasqua. «Oggi lo si può comprare tutti i giorni», gli dissi. «Non è assurdo? E credo anche che l'odore del ramerino glielo mettono con lo spray! Sai che ora persino a Firenze c'è una catena di panetterie dove entri e dall'odore ti pare proprio che il forno sia lì dietro la cassa. Macché! È tutto artificiale! Il pane lo fanno da qualche altra parte, in una fabbrica, e il profumo glielo danno con le bombolette»¹²⁵⁰.

La chemioterapia si porta dietro l'anosmia. Si può leggere, al riguardo, un'altra testimonianza di Terzani: «I miei sensi avevano perso il loro senso: il tatto si era ottuso e così la mia capacità di sentire sapori e odori»¹²⁵¹. Un ulteriore possibile conseguenza delle cure oncologiche è il naso che gocciola in continuazione a causa di mucositi¹²⁵². Altri e simili inconvenienti delle cavità nasali si trovano tratteggiati, in modo dettagliato, in *Un altro giro di giostra*¹²⁵³.

Un caso illuminante della resezione definitiva di parti dell'apparato olfattivo, lo ritroviamo nell'*Uomo che non riusciva a morire* di Tony Laudadio. Colpito da un adenocarcinoma, scaturito dalle mucose del seno paranasale, il protagonista così descrive la sua situazione post-chemio-operatoria:

¹²⁴⁷ Maddalena Rinaldo, *Rossa*, Milano, Indies g&a, 2015, e-book, § 8.

¹²⁴⁸ Ivi, § 18.

¹²⁴⁹ T. Terzani, *Un altro giro di giostra* cit., p. 37.

¹²⁵⁰ Ivi, p. 107.

¹²⁵¹ Ivi, p. 45.

¹²⁵² A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 47.

¹²⁵³ T. Terzani, *Un altro giro di giostra* cit., pp. 485-486: «stendendomi sul lettino, non parlai del mio malanno, ma dissi soltanto: 'Ho una sinusite cronica'. // Orbito ordinò che gli portassero dell'olio di cocco. Intanto passò con le sue mani sulla mia fronte e sul naso, ma senza toccarmi. 'Chiudi gli occhi', disse. Sentii un suo dito, finissimo, forse il medio, entrarci in una narice poi nell'altra... e il puzzo delle interiora di polla fu quasi insopportabile. Suggerzione? // Non credo. Le dita di Orbito, infilate nel mio naso, avevano quell'odore. Un odore inconfondibile, l'odore di quel che era uscito dal collo di Dieter e dalla pancia della spagnola, un odore che non era andato via perché Orbito non aveva potuto lavarsi le mani. Nella stanza non c'era acqua».

L'operazione – e forse la chemio, di questo si dibatte ancora – aveva portato alcune conseguenze definitive sul mio organismo. // Prima fra tutte: non avrei più sentito gli odori. Era stato uno dei primi sintomi della malattia, ma ora era da considerarsi cronico. L'oncologo mi aveva spiegato che erano state rimosse, durante l'operazione, quasi tutte le cellule preposte a quella funzione, quindi quello stato era irreversibile¹²⁵⁴.

Nonostante la relativizzazione del medico nell'attenuare l'importanza dell'accaduto, il Nostro sente come una grave lacuna la perdita dell'olfatto, senso fondamentale, tramite dei ricordi e delle emozioni: «Per quanto uno possa razionalmente ritornare con l'immaginazione a un momento dato, a un giorno preciso, a un'epoca, quella non sarà mai un'esperienza della memoria, la quale si avvale, per essere davvero tale, di strumenti sensoriali»¹²⁵⁵.

Le tracce olfattive, associate a luoghi sanitari, assumono connotati negativi e provocano un sentimento di coazione a ripetere: «La giostra di Livorno era sempre la stessa: stessi odori, stessa poltrona, stesse infermiere, stessi “colleghi” verdi brutti e spelacchiati»¹²⁵⁶. Di solito si tratta di aromi asettici e artificiali come quello «di chiuso e di disinfettante dell'ospedale»¹²⁵⁷ o l'«acre di disinfettante stantio»¹²⁵⁸, ovvero il «pungente odore di aghi sterili»¹²⁵⁹. A questi si somma l'effluvio, tipicamente nosocomiale, «della minestra e delle verdure cotte»¹²⁶⁰, nonché il nauseabondo «fettore di vomito essiccato»¹²⁶¹. L'urgenza di nettarsi che segue un ricovero, il desiderio di togliersi di dosso il deterioro afrore di struttura sanitaria è un denominatore comune in questi testi¹²⁶². L'acqua, la saponetta, le creme e i profumi rappresentano antidoti fondamentali ai miasmi della malattia:

E così oggi, con l'aiuto della Mamy, mi sono lavata per bene e con tutta calma, mi sono data creme, cremine, profumi, deodoranti... che goduria!! // È bello lavarsi... magari senza aiuto lo è di più. // È bello respirare... magari senza [bombola dell'] ossigeno lo è di più. // È bella la libertà... e Dio solo sa quanto mi manca¹²⁶³.

Agli odori sterili delle cure ufficiali viene contrapposto il *pro-fumus* d'incenso della medicina alternativa che, impalpabile, congiunge ciò che è sensibile a ciò che è spirituale. Ad essa ricorrono talvolta i malati di cancro, come Giorgia Biasini in

¹²⁵⁴ T. Laudadio, *L'uomo che non riusciva a morire* cit., p. 74.

¹²⁵⁵ Ivi, p. 75.

¹²⁵⁶ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 65.

¹²⁵⁷ A. Moscè, *Il talento della malattia* cit., p. 136.

¹²⁵⁸ M. Rinaldo, *Rossa* cit., § 10.

¹²⁵⁹ Ibidem.

¹²⁶⁰ A. Moscè, *Il talento della malattia* cit., p. 142.

¹²⁶¹ M. Rinaldo, *Rossa* cit., § 10.

¹²⁶² Ivi, § 13: «L'acqua scorre. Fuma. Fuori fa caldo, ma ho bisogno di sentire la pelle che brucia. Continuo a strofinarmi la saponetta contro il bianco delle mie forme, ma l'odore dell'onta è diventato l'odore della pelle, l'aroma con cui mi detergo».

¹²⁶³ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 156.

*Come una funambola*¹²⁶⁴ o Susanna Fois nella *Porta celeste*, ma ancor prima Terzani che tenta di distrarre e sottrarre il suo corpo ai chirurghi e ai chemio-radioterapisti del Memorial Sloan-Kettering Cancer Center:

Non mi ci volle molto per scoprire uno dei principali centri di questa «resistenza». Fu l'odore a portarmici. Una mattina camminavo lungo Spring Street. Un portone di ferro, davanti al quale passavo, si aprì spinto da una ragazza che usciva, e una zaffata di un familiare odore d'incenso mi venne addosso. Avevo trovato il New York Open Center, un misto di università popolare, centro sociale, supermercato dell'alternativo¹²⁶⁵.

Non sempre gli *unguenta* della farmacopea etnico-pop sono gradevoli. Anzi, ci si può imbattere in profusioni di fetori urticanti che appestano sì l'aria, ma dovrebbero essere forieri di salvifiche guarigioni anche se talvolta appaiono meri effetti di rituali apotropaici. A questo proposito viene in mente la permanenza di Terzani all'Arya Vaidya Sala in India¹²⁶⁶ e gli originali trattamenti a cui veniva sottoposto come l'assunzione di una medicina diluita in urina di vacca che lo disillude definitivamente ad andare avanti in tali percorsi alternativi:

«Ecco, questa è parte della sua ricetta», disse il capo farmacista aggeggiando con una boccetta. // Era la gelatina. Chiesi di assaggiarla. Ne presi un cucchiaino e, istintivamente, prima di metterlo in bocca, lo portai al naso. Disgustoso. Il sospetto era diventato un odore: l'odore di piscio. // Insistetti, volli sapere, ma non cavai un ragno dal buco. Tutti ripeterono che la gelatina era fatta di erbe, che era stata preparata apposta per me su ordinazione speciale del Primario e che non si trovava in commercio. // L'idea mi piaceva: una medicina fatta su misura, una medicina tutta naturale. Naturale come il piscio di vacca?¹²⁶⁷.

Di simili lezzi taumaturgici da Terzani ironicamente battezzati «naturali» abbondano i rimedi curativi asiatici.

Agli afrori angoscianti e indigesti del nosocomio fanno da contraltare i benefici effluvi che danno un senso di tranquillità e protezione dal morbo come il sentore del *foyer*¹²⁶⁸, della persona amata¹²⁶⁹ o del *bouquet* floreale che sul tavolino della stanza

¹²⁶⁴ G. Biasini, *Come una funambola. Dieci anni in equilibrio sul cancro*, Roma, L'Espresso, 2011, p. 114.

¹²⁶⁵ T. Terzani, *Un altro giro di giostra* cit., p. 75.

¹²⁶⁶ Ivi, p. 391: «una struttura che inglobava anche una fabbrica dei medicinali che 'riempiva l'aria d'un piacevole profumo di erbe aromatiche'».

¹²⁶⁷ Ivi, pp. 393-394.

¹²⁶⁸ A. Moscè, *Il talento della malattia* cit., p. 114: «Mi riempivo il naso dell'odore della casa, mi scostavo come un gatto della cucina, riconoscevo l'errore e implodevo nella quiete»; M. Rinaldo, *Rossa* cit., § 27: «Rientrare alla tana, dopo settimane di perlustrazione e riscoprirla bellissima, intonsa, tutto è dove l'ho lasciato, il tempo non sembra passato e l'odore credevo di averlo dimenticato. Il dopobarba speziato di mio padre e le candele profumate di mia madre»; T. Terzani, *Un altro giro di giostra* cit., p. 276: «A quei tempi, uno che era stato portato all'ospedale nella speranza di una cura, quando i medici dicevano che non c'era più nulla da fare, veniva riportato dai familiari a morire a casa. E così le sue ultime sensazioni di questo mondo erano quelle a cui era più abituato: la consistenza del suo materasso, l'odore dei lenzuoli e quello del cinabrese dato al pavimento di cotto, lo scricchiolio di una porta. Oggi si fa esatta-

del ricovero evoca «odori forti e decisi di boschi e di foglie»¹²⁷⁰. Gli aromi della natura si contrappongono alla malattia, dando talvolta sollievo e talaltra sottolineando il contrasto tra due stati incompatibili¹²⁷¹. Per Giorgio De Rienzo in *Raccontami nonno...*, gli odori, come quello avvolgente del salmastro e della sabbia o di iodio sulla battigia¹²⁷², snidano ricordi esclusivi che provocano frustrazione e una dolente malinconia.

In *Sia fatta la tua volontà* di Baldi, la vita di Luca Lazzarini, seppur gravemente compromessa, viene stimolata da innumerevoli olezzi evocatori:

A seconda delle stagioni e dei giorni della settimana, tra quelle mura trovavano accoglienza tutti gli odori più sgradevoli. Il fetore di piedi che fuoriusciva dalle scarpe da campagna ne era sempre il substrato irrinunciabile. Poi le tute del padre, appese all'attaccapanni, che esalavano zaffate di veleno agricolo. Il tanfo soffocante del fritto, la domenica. Infine gli odori stagionali: il mosto in autunno, carico di fastidiosi moscerini, e i generosi prodotti del maiale in inverno che, per qualche strano processo chimico, durante la stagionatura diffondevano nauseabonde fragranze di carne marcia¹²⁷³.

Così la casa paterna da *locus horridus* o «caverna delle puzze»¹²⁷⁴ del Luca sano si trasmuta, col progredire del cancro ai polmoni – forse frutto di un'estetizzazione figurale provocata dalla malattia – in accogliente *habitat* vitale dal «profumo fresco di una faccia insaponata e della consistenza croccante del pane scaldato»¹²⁷⁵ con «finestre generose che non risparmiano sole e aria»¹²⁷⁶. Un caleidoscopio olfattivo che aiuta Luca a recuperare, come un fuoco dimenticato, quella parte del sé cronologicamente lontana e a evocare rimembranze piacevoli del mondo da cui sta per prendere congedo. In *Sia fatta la tua volontà* ci imbattiamo in odori semplici della quotidianità come quello del negozio di articoli sportivi¹²⁷⁷, dell'ultimo gelato consumato¹²⁷⁸ e/o del panno profumato di lana bianca, rievocato in un limbo di delirio pre-agonico¹²⁷⁹.

mente il contrario. La morte è un imbarazzo, è da nascondere, e il malato senza speranza viene mandato all'ospedale a morire dietro una tenda, immobilizzato da tubi e altri aggeggi, circondato da suoni e odori aggressivi».

¹²⁶⁹ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., pp. 96-97: «Quando Qualcuno non passa la notte da me, a me piace dormire nella sua parte di letto. // Il suo odore mi culla, mi avvolge, mi protegge, mi accompagna al sonno notturno».

¹²⁷⁰ S. Fois, *La Porta celeste* cit., p. 72.

¹²⁷¹ M. Marchesini, *Atti mancati* cit., p. 61: «È un pomeriggio soleggiato, ventoso, e la domenica ha un profumo già primaverile; ma lei arriva chiusa in un pesante cappotto invernale [...]. "Come va la cura? Come stai?" provo, pensando che gnorri per gnorri, tanto vale affrontare il tema più difficile».

¹²⁷² G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 251.

¹²⁷³ S. Baldi, *Sia fatta la tua volontà* cit., pp. 41-42.

¹²⁷⁴ Ivi, p. 41.

¹²⁷⁵ Ivi, p. 273.

¹²⁷⁶ *Ibidem*.

¹²⁷⁷ Ivi, p. 54: «All'interno del negozio si respirava quel meraviglioso profumo plastico di palestra e fitness. Era un odore galvanizzante, che veniva fornito in dotazione a tutti quei posti».

¹²⁷⁸ Ivi, p. 287: «L'odore di Bologna, giorno o notte che fosse, era sempre sgradevole alle sue narici, e rischiava di compromettere il piacere del gelato. Non si era mai abituato a quell'odore grigio... da città, né durante gli anni universitari, né da quando aveva cominciato a lavorare. Non vedeva l'ora di tornar-

Dalla penna di Calabrese nell'*Albero dei mille anni* si possono ricavare nuove note e sfumature utili alla ricostruzione di uno spartito sensoriale. A cominciare «dall'odore dei veleni della chemio»¹²⁸⁰ che è molesto, certo, per gli umani, ma allontana perfino le zanzare¹²⁸¹. Gli accenni ai miasmi della malattia, tra cui il sudore associato alla chemioterapia¹²⁸², sono, a dir la verità, pochi. Domina, di gran lunga, l'*odor suavitatis* della notte romana¹²⁸³ o della zagara degli aranci in fiore¹²⁸⁴ al Gianicolo. Un altro cronotopo olfattivo afferisce al continente africano che Calabrese continua a frequentare anche nel tempo greve della malattia:

Il continente africano ha un odore diverso da tutti gli altri. Quando si apre la porta dell'aereo e si scende dalla scaletta, la prima cosa che colpisce in faccia come una carezza d'amore è quell'odore. Non puoi sbagliare. A occhi chiusi e senza sapere dove sei atterrato lo riconosceresti tra mille. È l'odore caldo, secco, morbido, fatto di mille odori solitari che si cercano tra loro e si aggregano come attirati da un'antica calamita. È l'odore delle erbe e delle foglie, dei cespugli bassi della savana che macerano al sole insieme da migliaia di anni. È l'odore degli alberi antichi ognuno dei quali serve a qualcosa e dei fiori colorati che sembrano finti. È l'odore dell'Africa¹²⁸⁵.

Una delle qualità dell'*odeur d'Afrique* è la sua elusività, volatilità, inconsistenza e impossibilità a trattenerlo e portarlo via con sé, magari per avere una speziata compagnia durante l'arduo tempo delle cure¹²⁸⁶. Un profumo che non può essere

sene a casa, dove l'aria era verde del nulla di Maddalena. Dove magari c'erano pure i pesticidi, ma si respirava meno città, meno macchine. Non avrebbe mai potuto viverci, lui, a Bologna.

¹²⁷⁹ Ivi, p. 305: «*Ho freddo. Avete mica un panno? Sapete, da piccolo avevo un panno di lana bianca, e mi addormentavo sempre solo con quello. Era profumato. Mia madre dice che col tempo ho finito per mangiarmelo, quel panno, tanto l'ho consumato! Ci dev'essere ancora, in un cassetto, quel panno! Faceva profumo di fresco... certi profumi non si sentono più... [...]. // Vi hanno già spiegato dove dovete portarmi? Mi raccomando, non voglio il tombino di cemento! Mi fa paura. È rigido. Non si viene più fuori, da lì dentro. Voglio andare in mezzo alla terra, che è più morbida, più fresca. I vermi vanno e vengono, in mezzo alla terra, come pellegrini, non restano lì solo a divorare a sbafo*».

¹²⁸⁰ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 88.

¹²⁸¹ La stessa osservazione è presente in M. Rinaldo, *Rossa* cit., § 20: «Apro la finestra, odorò l'aria profumata dell'estate e un'armata famelica di zanzare si butta in camera. Sono assatanate, cercano disperatamente sangue, il loro siero rosso, fonte di vita, non di morte come il mio. Iniziano a svolazzare sopra il mio letto, annusano, curiosano, e rapidamente le guardo allontanarsi, rigorose una dietro l'altra. Due mesi fa, sarei impazzita trovandomi così prossima a un grappolo di insetti allupati. E invece stasera, gongolante e fiera di aver dato libero accesso a coloro che solitamente combatto e patisco, mi sorprende felice di avere il porter sottocutaneo, appagata da tutto il veleno che ho assimilato, faccio talmente schifo che nemmeno le zanzare osano più avvicinarsi».

¹²⁸² P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 141.

¹²⁸³ Ivi, p. 160: «A un certo punto ho aperto la finestra accanto a me. È entrata la notte di fine giugno con i suoi rumori e i suoi odori. Gli antichi poeti arabi dicevano che gli odori della notte sono almeno sette, tutti diversi. La notte romana. Per un attimo ho avuto la sensazione di sollievo che mi aspettavo».

¹²⁸⁴ Ivi, p. 171: «Ho abitato per anni, da scapolo felice, in una casa che s'affacciava su un giardino d'arance amare, e posso giurare che certe sere di aprile e di maggio l'odore di quei fiori bianchi di zagara stordiva. Era amore anche quello».

¹²⁸⁵ Ivi, pp. 276-277.

¹²⁸⁶ Ivi, pp. 279-280: «Il Sabaki è un fiume di colore giallo-oro perché ricco di quarzo che, dopo un percorso di trecentonovanta chilometri, si getta nell'oceano Indiano [...]. Non c'è una pietra, una sporgenza di roccia, uno scoglio, niente di niente. Solo sabbia color rame dorato e in certi periodi dell'anno una

esportato, ma, come spesso accade solo ricordato, immaginato ed evocato; una sorta di aroma prefigurato che sopravvivrà al protagonista infermo. Gli odori che i malati possono soltanto immaginare e/o pregustare, perché associati a quelli noti e conosciuti, danno vita a un «futuro ricordato», per dirla con Harold Fisch. Ad esempio «i gelsomini che avrebbero continuato – in Calabrese –, stagione dopo stagione, ad arrampicarsi sui muri, coprendoli e profumando l'aria intorno»¹²⁸⁷.

L'aura dell'ammalato è costituita anche da improvvise nuove *nuances* dell'essenza che lui stesso emana e che turba e fa soffrire le persone più vicine. Così in *Atti mancati* di Matteo Marchesini, l'epifania dell'acre nel corpo di Lucia prece-de, di pochi momenti, la rivelazione estemporanea della malattia oncologica: «Due grosse lacrime le colano lungo le guance. Di nuovo vorrei essere altrove, e una rabbia sorda mi sale dallo stomaco. Eppure la prendo tra le braccia, respiro il suo odore insolito e un po' acre, le tengo quella sua testa scarnificata sopra il petto»¹²⁸⁸.

Nella *Fabbrica del panico* di Valenti la diagnosi di mesotelioma pleurico succede all'usurante lavoro del genitore nel chiuso della fabbrica: anni a contatto col deleterio amianto sottratti alla pittura e alle benefiche passeggiate *en plein air*; due microcosmi (il primo distruttivo¹²⁸⁹ e il secondo rilassante¹²⁹⁰) caratterizzati da particolari effluvi.

Metaforico è il «cammino consapevole nei meandri di questa malattia»¹²⁹¹ nel *Segreto è la vita* di Cevenini. Sulla medesima falsariga è, in *Vita e morte di un ingegnere* di Albinati, lo spegnersi del padre a causa della malattia tumorale:

quella che si respirava in casa loro [dei genitori] era per forza di cose una normalità isterica, viziata da un sentore di malattia incombente come la puzza di cavolo o la piscia di gatto, la si annusava fin dalla porta di casa. La malattia si era insinuata negli angoli, impregnando ogni oggetto e ogni gesto [...]. Un sentimento impalpabile mi invadeva la gola e mi spingeva a spalancare porte e finestre in cerca di aria¹²⁹².

specie di conchiglia piatta, bianca e viola. Queste conchiglie sono chiamate dai masai 'occhi delle stelle', perché hanno al centro due tagli grandi, sgranati e obliqui che le fanno somigliare a facce aliene, a cose misteriose e distanti, venute da altri mondi. Sono inquietanti e fascinose, ed è un peccato raccogli-erle per conservarle nel salotto di casa. Dopo poco tempo perdono il loro odore pungente e il loro mistero, diventano oggetti ciechi e opachi, senz'anima».

¹²⁸⁷ Ivi, p. 221.

¹²⁸⁸ M. Marchesini, *Atti mancati* cit., p. 48.

¹²⁸⁹ S. Valenti, *La fabbrica del panico* cit., p. 51: «In forgia, scarponi rinforzati, guantoni e un caldo umido che infradicia la tuta. Le scintille del ferro bruciato irritano gli occhi e l'odore provoca nausea [...]. // Resisteva, non chiedeva di andare in bagno. Era la paura. La paura di svenire. La paura di cadere nel percorso necessario per raggiungere il gabinetto. E la debolezza. Un'emicrania gli devastava la testa, ed era invaso da un dolore lancinante. Era un fascio di nervi mio padre, e aveva vergogna. Un corpo fragile in un grembiule sgualcito».

¹²⁹⁰ Ivi, pp. 30-31: «Mio padre si ferma di frequente, riprende fiato, mi segue verso casa. Ora concentra tutta la sua attenzione sul respiro, cerca di inspirare ed espirare con calma. Nel silenzio in cui siamo immersi sento tutta l'oppressione di quel respiro, e quell'oppressione diventa la mia. Distinguo perfettamente il mondo intorno a noi, il terreno cedevole, lo sciabordio del fiume, l'odore di muschio».

¹²⁹¹ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 108.

¹²⁹² E. Albinati, *Vita e morte di un ingegnere* cit., pp. 100-101.

Nei testi presi in esame, frequentemente si affronta l'arcano odore della malattia, della paura e della morte. La battaglia contro il cancro al seno in Susanna Fois sprigiona, collateralmente, propaggini psico-olfattive che danno la stura ad afrori potenti e scatologici e immagini crude prive di ricami metaforici – riguardanti la macellazione del bestiame – che riaffiorano dall'anamnesi dell'infanzia sarda: «Ricordo ancora l'odore di sangue e di morte, di escrementi e carne fresca. E di paura, perché anche la paura ha un suo odore»¹²⁹³. Nel *Talento della malattia* di Moscè, la caposala si fa strada, mentre «uno strano odore esalò da una bottiglia stappata. Era questo l'odore della malattia»¹²⁹⁴.

Il cancro, probabilmente in ragione di protocolli specifici, si diversifica da altre patologie, anche e soprattutto dal punto di vista della preponderanza della sfera olfattiva, forse in ragione di processi allucinatori e percezioni particolari indotte da componenti delle terapie oncologiche; in ogni caso, tali effetti determinano un viagggio delle capacità sensorie del malato. Il campo di tensioni e le consequenziali pulsioni di morte, altrimenti inattingibili, vengono rese e relativizzate per comparazione icastica e irradiazione zoomorfica poiché, a ragione, si ritiene che ammalandosi di cancro si ha a che fare con una brutta bestia interiore e i connotati animaleschi simboleggiano, da sempre, la corporeità aggredita. L'attrazione per la carne malandata dei corvi, la paura paragonabile a quella dei quadrupedi che stanno per essere macellati o l'intolleranza delle zanzare per l'odore della chemio *specimen* di una proliferazione figurale entomo-zoomorfa. Anche il mondo vegetale non è da meno e lascia dense tracce olfattive sorprendenti e stranianti come quelle di fieno, delle pesche o di gelsomino nel racconto di un'esperienza fondante della caducità.

¹²⁹³ S. Fois, *La Porta celeste* cit., p. 109.

¹²⁹⁴ A. Moscè, *Il talento della malattia* cit., p. 131.

5.3 Visto e rivisto: riflessioni geo-oncografiche

Quando, al voltar della via, sulla cima del monte degli Olivi, vide la città distendersi sotto di lui, pianse (così si dice) sopra di essa e le volse un ultimo appello.

Ernest Renan, *Vita di Gesù*

Ma quanto tempo era passato! Quanto mi sembrò bello il mio paese con le strade sporche di sterco di pecora! Non avrei più voluto allontanarmi dalla mia terra, ma ero ancora malato di cancro e dovevo ripartire.

Antonio Tronci, *L'ospite inatteso*

Per questo studio ho scelto di concentrare l'attenzione su testi che raccontano luoghi geografici diversi, ma con un precipitato narrativo comune: lo sguardo che vede e rivede gli stessi siti prima, durante e/o dopo l'esperienza della malattia oncologica.

La chiesa della solitudine di Grazia Deledda esordisce con la dimissione dall'ospedale di Concezione, dopo la degenza per l'asportazione della «mammella sinistra»¹²⁹⁵. Il primario del reparto, «con olimpica e cristallina crudeltà»¹²⁹⁶, non rassicura per nulla la paziente, facendo trapelare la malaugurata ipotesi di una possibile ricaduta nel volgere di dieci o dodici anni. Il vissuto di un male così invasivo debilita il corpo e acutizza la sensibilità, rendendo la protagonista un'altra persona. Un'evidente alterazione psico-somatica, notata dai più¹²⁹⁷, addebitata a un invecchiamento precoce (ma ella ha soli 28 anni!¹²⁹⁸) e/o a una nuova *Weltanschauung*

¹²⁹⁵ G. Deledda, *La chiesa della solitudine* cit., p. 7.

¹²⁹⁶ *Ibidem*.

¹²⁹⁷ Ivi, pp. 11-12: «La madre la guardò bene in viso, e solo allora si accorse che la figlia era completamente cambiata: sembrava d'un tratto invecchiata, con la pelle appassita intorno agli occhi foschi, i capelli tirati sulle tempie e raccolti stretti sulla nuca come appunto usano le vecchie». L'apparizione di un alter ego a seguito dell'intervento chirurgico si materializza anche attraverso gli occhi innamorati di Aroldo. Ivi, pp. 15-16: «Ne vedeva chiaro il mutamento, ch'ella non ostentava ma non nascondeva; e anche a lui sembrava un'altra, come se all'ospedale [...], le avessero per opera malefica tolto il sangue, la carne, la giovinezza».

¹²⁹⁸ Ivi, p. 7.

che rimodella gli spazi contemplati. Una metamorfosi che fa avvertire ogni realtà in un modo inusitato con la potenza di uno sguardo deformante: «Tutto le sembrava diverso del come lo aveva lasciato»¹²⁹⁹. Attraverso lo *zoom* della sua essenza alterata, Concezione rimira torrenti, rivi, monti e le valli del Birchi e del Capro¹³⁰⁰, assegnando ai paesaggi le caratteristiche del fondo marino. Una resa di gusto fantastico, sorprendente per la vocazione letteraria della Deledda, accostata di solito a una scrittura di tipo verista, decisamente significativa in quanto tale *modus operandi*, con l'espedito funzionale del discorso indiretto libero, viene attribuito non già all'autrice, ma alla malata di tumore:

La terra era nera, così che in certi punti sembrava cosparsa di fondi di caffè; ma dai lati della strada, fra i due ciglioni che scendevano in chine lente alle valli del Birchi e del Capro, due fiumiciattoli adesso appena ingrossati dai torrenti ravvivati dalle ultime piogge, vi risaltavano meglio i massi di granito quasi argentei, picchiettati di scintille nere, che affioravano come scogli fra l'erba umida lunga e scura simile alle alghe [...] E i monti stessi, sopra la casa di Concezione, avevano un aspetto arido, scaglioso, con le coste frastagliate, corrose, come un tempo battute dalle onde¹³⁰¹.

Negli squarci descrittivi del quadro paesaggistico, l'insistenza sui verbi e sulle locuzioni verbali «sembrava», «avevano un aspetto» rimarca, ancor più, la caratura comparativa. Preziosa, a tal proposito, è l'osservazione di Clelia Martignoni: «Fortemente indicativa della scrittura della Deledda è poi la modalità d'uso del paesaggio di cui tutti i lettori percepiscono il rilievo e la suggestione: *tranches* paesistiche più o meno consistenti si insinuano spesso con effetti felici di trasfigurazione simbolica, più potente in quanto muta, non disturbata da commenti»¹³⁰². Evidente la convergenza tra l'orizzonte orografico e l'anima segnata dalla malattia. Concezione usa la debilitazione fisica per evitare di staccarsi dalle radici a similitudine del «macigno»¹³⁰³ insediato sopra il suo orto.

Nella pagina seguente *incipit* si può leggere: «Insolita era anche l'abitazione davanti alla quale ella si fermò»¹³⁰⁴; un attributo riferito non tanto all'apparenza esteriore della dimora quanto al soggettivo sguardo post-ricovero. Del tutto simile è il modo di vedere gli oggetti nell'altro romanzo¹³⁰⁵ portato avanti quasi simultaneamente alla *Chiesa della solitudine*, come se la piccola Cosima li mettesse a fuoco anch'essa attraverso una superficie acquatica o vitrea¹³⁰⁶. Le due *fabulae* si tangono anche nella *descriptio* degli interni.

¹²⁹⁹ *Ibidem*.

¹³⁰⁰ Ivi, p. 8.

¹³⁰¹ *Ibidem*.

¹³⁰² Clelia Martignoni, *Per un ritratto critico di Grazia Deledda*, in *Grazia Deledda a 80 anni del Premio Nobel per La Letteratura*. Atti del seminario di studi a cura di Gianluca Bavagnoli e Paolo Pulina, Pavia, Nuova Tipografia Popolare, 2006, p. 12.

¹³⁰³ G. Deledda, *La chiesa della solitudine* cit., p. 28.

¹³⁰⁴ Ivi, p. 8.

¹³⁰⁵ Mi riferisco a *Cosima*.

¹³⁰⁶ G. Deledda, *Cosima* [1937], a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Mondadori, 1947, p. 15: «Si trovò nella camera [...] e rivide le note cose: il letto grande con una sopracoperta di percalle a fiori, l'armadio, la consolle di noce, che era il mobile più elegante della casa, i quadri, il caminetto bianco: ma

La camera da letto dove, dopo le abluzioni di rito, Concezione si riappacifica finalmente con il corpo mutilato, ha un ruolo fondamentale; ma il *plot* trova il suo pieno svolgimento nel vano della cucina (che anche sulle prime pagine di *Cosima* si presenta come «l'ambiente più abitato, più tiepido di vita e d'intimità»¹³⁰⁷).

Un altro fattore spaziale che grava sulle pagine della *Chiesa della solitudine* è la soglia, *limes* psico-edilizio che separa l'ospedale, inteso come luogo di disperazione, dalla casa natia, unico *locus amoenus* che ella riapprezza al ritorno: «si fece il segno della croce, prima di spingere il cancelletto, e si pulì i piedi sull'erba quasi volendo lasciar fuori la polvere e il ricordo dei brutti luoghi e dei tristi giorni attraversati»¹³⁰⁸.

La modesta dimora appare alla convalescente «un palazzo luminoso»¹³⁰⁹ e, al contempo, una tomba, nella quale vegeta autosegregata assieme alla vecchia mamma («Io e mia madre si vive qui come già sepolte, lontane dal mondo, senza chiedere nulla ad anima viva»¹³¹⁰).

L'isola di Giani Stuparich ripescava dalla cavità della memoria il tempo arcadico dell'infanzia e delle origini, nell'imminenza del congedo del padre da questo mondo. Pier Antonio Quarantotti Gambini riconosce nell'opera omnia di Stuparich «un vero e proprio romanzo, che culmina e si chiude con *L'isola*»¹³¹¹ e consiglia come punto di partenza un altro racconto, *Il ritorno del padre*, evocato in uno degli episodi iniziali dell'*Isola*¹³¹². In un rimando continuo tra realtà e ricordo, l'immagine paterna è paragonata a un'altra, edulcorata in un virato seppia di grana antica, con il figlio infante e il genitore sano, giovane e nel pieno delle forze. Ed è proprio la discrasia tra tutti questi «allora»¹³¹³ e «adesso»¹³¹⁴ che lacera il figlio durante la traversata in mare per raggiungere Lussino. Il crollo del mito paterno, in una sorta di ciclicità narrativa, viene ritrattato – malgrado il progredire inarrestabile del tumore – nell'*explicit* del racconto. Per aderire a uno standard di invincibilità, il padre si sforza, *malgré lui*, di mostrarsi sempre all'altezza¹³¹⁵. *L'isola* segna il passaggio da una

tutto le parve mutato, come se una luce di miracolo avesse dato alle cose un aspetto diverso, d'incantamento, come quando si vedono riflessi nell'acqua od anche sui vetri spalancati di una finestra».

¹³⁰⁷ Ivi, p. 3.

¹³⁰⁸ G. Deledda, *La chiesa della solitudine* cit., p. 9.

¹³⁰⁹ Ivi, p. 14.

¹³¹⁰ Ivi, pp. 161-162.

¹³¹¹ G. Stuparich, *Il ritorno del padre*, in *Racconti scelti da P. A. Quarantotti Gambini*, Torino, Einaudi, 1961, p. V.

¹³¹² G. Stuparich, *L'isola* cit., pp. 225-226: «Si sentiva legato a quel figliolo, che aveva scoperto così per caso: ed era stato come se avesse scoperto qualche cosa di se stesso che non conosceva. Molti anni erano passati da allora»; Cfr G. Stuparich, *Il ritorno del padre* cit., p. 25: «Una nuova tenerezza aveva ripreso il padre, per quel figliolo che quasi non conosceva».

¹³¹³ Ivi, p. 224: «Come un dio gli era parso allora, potente, col volto luminoso, la voce sonora, i modi da conquistatore: dritto, semplice, gaio».

¹³¹⁴ *Ibidem*: «E adesso quel dio appoggiava la schiena e la nuca a una parete di legno, per farsi cullare, nella propria stanchezza, dal tranquillo moto della nave».

¹³¹⁵ Ivi, p. 282: «Non immaginar neppure di farmi trasportare al vapore. Ci vengo con le mie gambe. // Si alzò per farsi la barba. Vinse il primo barcollamento sostenendosi alla spalliera del letto [...]. // Così il figlio aveva sempre conosciuto suo padre e così, superata l'ultima insidia dell'avvilimento, suo padre

dimensione di *ritorno del padre* a una dimensione di *ritorno al padre*¹³¹⁶. Il sentore della morte fa virare, per proprietà transitiva, la percezione dei paesaggi insulari. Per dirla con Ernestina Pellegrini: «dopo questa agnizione dolorosa, non sarà più un nido intatto di memorie pietrificate, ma una realtà friabile e porosa, aperta alla lotta degli elementi e ai continui sconquassi del tempo storico»¹³¹⁷.

L'isola rappresenta, di per sé, la matrice toponomastica dalla quale Stuparich continuerà a far riaffiorare motivi mitopoietici e ispirazione negli anni a venire. Il ricordo del padre che nel momento imbarazzante e penoso dell'arsura nell'ora della canicola estiva, consapevole di non poter deglutire a causa di un cancro all'esofago, depista e s'ingegna a distrarre il figliolo incantandolo con l'affabulazione delle gesta del nonno¹³¹⁸ darà il la alla gestazione dei racconti brevi: *I doni dell'Istria*¹³¹⁹ e *Il nonno lussignano*¹³²⁰. Un'identica trafila narrativa troverà applicazione in uno degli episodi centrali dell'*Isola*, dove l'attività ludico-sportiva della pesca favorisce il risuonare di una nota gioiosa nell'atonale spartito del condannato a morte. L'aria isolana salubre e soprattutto la voglia di arpionare pesci giovano inizialmente alla salute e alla *Stimmung* del padre malato, ma provocano, nel medesimo tempo, amarezza per non poter condividere questo svago col figlio, ormai obnubilato dal disincanto per il mondo acquatico e ciò che contiene¹³²¹. Stuparich da ragazzo adorava la pesca:

moriva, restando lui, conservando la sua fierezza d'uomo superiore alle vicende, più forte del suo stesso destino».

¹³¹⁶ Come ritiene Quarantotti Gambini nell'*Introduzione* a G. Stuparich, *Il ritorno del padre* cit., pp. VI-VII.

¹³¹⁷ Ernestina Pellegrini, *Immagini dell'Istria*, in *Giani Stuparich fra Trieste e Firenze*. Atti della Giornata di Studi. Firenze, Gabinetto Vieusseux, 31 marzo 2000, a cura di Franco Zabagli, Fagagna, Associazione Nazionale Venezia Giulia e Dalmazia, 2001, p. 48.

¹³¹⁸ G. Stuparich, *L'isola* cit., pp. 273-274: «Qualche capitano, ritornando dopo lunghi viaggi, si metteva in panna là fuori, mandava la scialuppa a terra a prendere i famigliari e li imbarcava per arrivare insieme dopo poche ore in porto. Era la mia più grande gioia da ragazzo, quando il nonno ci mandava a prendere. Dopo tanti mesi, tutto ci pareva nuovo sul bastimento. Il nonno ci aspettava nella sua cabina e i regali dall'America o dalle Indie erano in mostra sul tavolo [...]. // È morto giovane. Io avevo appena quattordici anni».

¹³¹⁹ G. Stuparich, *I doni dell'Istria*, in *Ricordi istriani* [1961], Udine, Editoriale FVG, 2007, p. 16: «Vedevo gli squeri su cui nascevano i bastimenti e vedevo partire a vele spiegate il bastimento del nonno. Per l'America! [...] Sul bastimento c'era anche la nonna e c'era il babbo, allora più piccolo di me, che imparava a muovere i suoi primi passi in coperta, incespicando e rotolando ogni tanto in mezzo al cordame, fra le risa dei marinai».

¹³²⁰ G. Stuparich, *Il nonno lussignano*, in *Ricordi istriani* cit., p. 23-24: «Morì giovane, a quarantacinque anni. Neppure mio padre aveva di lui un ricordo diretto, poiché quando scomparve, mio padre era ancora bambino [...]. // Il nonno era capitano ed insieme armatore, faceva i viaggi di lungo corso, attraversava con le sue vele l'Atlantico, per mesi e mesi restava lontano dalla famiglia. Finalmente tornava nella sua Lussino [...] la lunga attesa sulla punta della Madonna tra chiesetta e faro e finalmente il bastimento, che mandava una scialuppa a riva a prendere la nonna, allora giovane, coi suoi due figlioletti; l'abbraccio a bordo e l'entrata insieme nel porto di Lussino [...]. E poi ogni volta c'era qualche sorpresa; egli non arrivava mai con le mani vuote».

¹³²¹ G. Stuparich, *L'isola* cit., p. 256: «Eppure da ragazzo ti piaceva. Io, la passione per la pesca l'ho mantenuta sempre. Mi calma: respiro questa aria che mi par d'aver il mare in bocca, vedo calar il sole, muoversi le barche silenziosamente, non penso a nulla, e intanto sono sempre in attesa d'un'emozione. Che vuoi di meglio? Se tutta lavita fosse così...».

un'affermazione ripresa in *Vacanze a Capodistria*¹³²², in *Una pescata di sgombri*¹³²³ e in *El parangàl*¹³²⁴. L'ambiente marittimo e montanaro¹³²⁵, come la luna e il sole, il giorno e la notte, presentati nell'*Isola* come complementari e reciprocamente utili, seppur «meravigliosi rivali»¹³²⁶, muovono la narrazione pure in *Istria e le Dolomiti*. Il padre prova rammarico per aver strappato il figlio alla pace silente del monte – visibile da Prato Piazza, ritiro estivo dello scrittore¹³²⁷ – per esporlo al fastidio del caldo e delle zanzare costringendolo ad assistere, impotente, al suo lento decadimento. L'importanza di un atollo esistenziale e dell'ultima esperienza dolorosa vissutavi, è bene sottolinearlo, sarebbe stata meno marcata senza il contrappunto della presenza muta, possente e solida della montagna, ugualmente imprescindibile per Stuparich.

Va invece escluso l'elemento autobiografico nella sceneggiatura di *Anonimo veneziano*, redatta da Berto nel 1967 su commissione del regista Enrico Maria Salerno¹³²⁸. Berto non era dunque libero dal punto di vista creativo, ma nel '71 trasforma questa resa filmica in un'opera drammatica in due atti e dopo appena un lustro ci rimette mano e converte il dramma in romanzo. Secondo le testimonianze degli amici e dei biografi, in questo frattempo Berto era già gravemente prostrato dal male. Ed è proprio la valutazione più attenta degli stati d'animo e dei pensieri del protagonista malato di cancro che disvela una similitudine tra i mondi interiori dell'autore e del personaggio. Vera dunque è la malattia che rode il corpo di Berto e reale anche la città indissolubilmente legata al suo esordio letterario, visto che proprio il «Gazzettino sera» – quotidiano di Venezia – registra la pubblicazione del suo primo lungo

¹³²² G. Stuparich, *Vacanze a Capodistria*, in *Ricordi istriani* cit., p. 43: «Ma forse la più grande meraviglia in quell'estate fu per la pesca. Papà veniva a trovarci ogni sabato; aveva affittato una barchetta, una di quelle battelline col fondo piatto, coi remi sporgenti a bilanciare, tanto comuni in Istria. La domenica mattina, molto presto, – noi aspettavamo con trepidazione quel sorgere dell'alba, tanto che i nostri sonni tra il sabato e la domenica erano piuttosto inquieti, – il sole non era ancora spuntato, nel freddolino umido della campagna, armati di secchie, di crivelli, di lenze, del barattolo dei vermi, salivamo sul carretto del signor Sabbadin e via di carriera verso il mare e il porto di Capodistria».

¹³²³ G. Stuparich, *Una pescata di sgombri*, in *Ricordi istriani* cit., p. 61: «Noi ascoltavamo quei discorsi fremendo, impazienti di calare le lenze e di provare l'emozione della pesca miracolosa».

¹³²⁴ G. Stuparich, *El parangàl*, in *Ricordi istriani* cit., pp. 111-112: «Ci alzavamo con l'alba. Veniva a scuoterci dal sonno profondo delle prime ore del mattino nostro padre, e, dopo un'affrettata colazione, carichi di arnesi da pesca, scendevamo per il viale ancora umido di rugiada al Lazzaretto e staccavamo dal molo la nostra battella [...]. Sarò grato per sempre a mio padre, che ci faceva svegliare a quell'ora in cui sembra davvero che il mondo rinasca nella sua freschezza. E mai potrò dimenticare il volto mattutino dell'Istria che, forse in nessun altro momento del giorno, è più delicatamente incarnato e dolce d'espressione; a quell'Istria vola ancor oggi il mio cuore con l'ansia di vederla risuscitare come allora: chiara e serena».

¹³²⁵ Sul ruolo del monte nella vita e scrittura di Giani Stuparich si può consultare Spiro Dalla Porta-Xydis, Giovanni Di Vecchia, *Giani Stuparich e la montagna: passione, ricordo, quiete, musa*, Trieste, Parnasso, 2008.

¹³²⁶ G. Stuparich, *L'isola* cit., p. 251.

¹³²⁷ Renato Bertacchini, *Introduzione e commento*, in *L'isola e altri racconti* cit., p. 221n.

¹³²⁸ In un'intervista concessa al giornale «L'Avanti» (il 6 aprile 1971) Enrico Maria Salerno svela: «L'idea è nata da un ricordo di mia madre, che era violinista, e che a diciott'anni si era innamorata di un altro suonatore. Lui morì dopo un anno. Questo pensiero del primo amore di mia madre mi aveva appassionato da sempre».

racconto, *La colonna Feletti*. In apparenza, i protagonisti di *Anonimo veneziano* sono due: Lui (un musicista) e Lei (sua moglie). In realtà, ne risultano almeno quattro: Lui, Lei, la musica e Venezia. Come ha giustamente notato Elio Chinol, Berto, nella redazione di questo romanzo, si propone un obiettivo duplice: procedere a uno scavo psicologico più profondo dei personaggi per i quali il solo dialogo del dramma è insufficiente e stabilire «un più pietoso legame» fra l'eroe che sta morendo e la sua città¹³²⁹. Il nesso tra la venezianità e la pulsione tanatologica è palese già dall'epigrafe tratta dalle *Pietre di Venezia* di Ruskin:

Questo popolo per mille anni
lottò coraggiosamente per la vita,
poi per altri trecento anni
non fece che invitare la morte.

La morte annunciata e inevitabile trasforma il ritmo vitale della figura centrale e della città lagunare che, in parallelo, si vanno spegnendo. L'epitaffio di Venezia compare ancor prima di quello dell'attore principale:

Sole e luna le segnavano un ritmo diverso, e come sospinta da un doppio scorrere di tempo essa [Venezia] incessantemente moriva nei marmi e nei mattoni, nei pavimenti avvallati, in travi e architravi ed archi sconnessi, in voli di troppi colombi, nell'inquietudine di miriadi di ratti che si andavano moltiplicando in attesa¹³³⁰.

I reiterati richiami all'orario dei treni, ai mori che battono l'orologio, ai rintocchi delle campane, all'andirivieni di barche, motoscafi, vaporetto e l'esecuzione finale, più di una volta preannunciata, del concerto in re minore per oboe ed archi, costituiscono il pulsare e l'ordito ritmico del male. «È altrettanto felice della dimensione temporale è quella spaziale, la cornice veneziana dentro cui l'azione si svolge. Anzi, ben più di una cornice. Una città cui il protagonista è intimamente legato e che sente partecipe del suo stesso destino. Una Venezia che sotto le vestigia dell'antico splendore è come lui irrimediabilmente votata al decadimento e alla morte»¹³³¹, come ben nota Chinol. Berto mette in luce una reciprocità: il malato che vede la città attraverso la malattia e Venezia che infetta gli abitanti con le stigmate del suo male:

Della gente, ognuno portava dentro di sé una particella di quella finalit  irrimediabile. Facevano le cose d'ogni altra gente, comprare il pane o il giornale, andare al tribunale o ad aprire bottega o a scuola e perfino in chiesa, e le facevano con pi  spensieratezza che altrove, con un ridere arguto e gentile, in una parvenza di commedia che peraltro era, appunto, un invito affin  che la morte facesse pi  in fretta¹³³².

¹³²⁹ Elio Chinol, *Anonimo veneziano* cit., p. 197.

¹³³⁰ G. Berto, *Anonimo veneziano* cit., p. 11.

¹³³¹ E. Chinol, *Anonimo veneziano* cit., p. 199.

¹³³² G. Berto, *Anonimo veneziano* cit., pp. 11-12.

Il parallelismo tra la morte del protagonista e quella prossima ventura di Venezia¹³³³ è pacifico: «il grande dramma dentro cui si consuma il dramma personale»¹³³⁴.

Quello del dignitoso morire è un altro snodo cruciale affrontato da Berto; il protagonista si ripromette, infatti, di non ricorrere ad aiuto alcuno, materiale o psicologico che dir si voglia, ad imitazione della sua città:

«Qualche volta, di notte,» dice «quando non ce la faccio a dormire, vengo a questa vetrata, la apro e ascolto. Ascolto a lungo, sebbene non ci sia niente da ascoltare all'infuori del silenzio. Sa morire con dignità, questa vecchia puttana. Non si cura di coloro che vogliono salvarla, vuol tornare ad essere fango, come dici tu. Del resto, sono sparite Ninive, Babilonia, Menfi, perché dovrebbe sopravvivere questa? Anche la morte è necessaria, quando viene il suo tempo»¹³³⁵.

Metabolizzando la lezione sulla finitudine nell'*Ecclesiaste*, il protagonista si amalgama gradualmente a Venezia in uno stretto connubio a formare un unico e indissolubile corpo. Così alla proposta della moglie di farlo ricoverare in un ospedale milanese oppone un reciso rifiuto: «Non potrei aspettare la morte in una città diversa da questa. E non perché vi sono nato e vissuto, o perché la amo e la odio, ma perché le appartengo, come fossimo una cosa sola. È malata come me. Milioni di cancri se la stanno mangiando, moriamo insieme, e per me è meno duro accettare»¹³³⁶. A questo punto, siamo a tre quarti del libro, il lessema «cancro» appare per la prima volta: una parsimonia evidente rispetto all'ossessione e all'inflazione registrate nel testo bertiano più noto, *Il male oscuro*. In *Anonimo veneziano* il cancro viene evocato con il suo vero nome solo quattro volte: la prima con un uso plurale («milioni di cancri») afferente metaforicamente a Venezia e altre tre intrecciate inequivocabilmente alla malattia fisica. Postulato che ciò che qui interessa è lo sguardo dell'ammalato, si possono ignorare le ultime due evocazioni che rispondono al discorso autoriale. Dal principale attante il cancro è menzionato due volte rispetto alla città e al personaggio maschile con una cercata simmetria tra il male corporeo e quello cittadino sia a livello concettuale che lessicale.

Tra i rimandi espliciti, oltre l'*Ecclesiaste* e Ruskin, annoveriamo *La morte a Venezia* di Thomas Mann. Decisamente condivisibile, a tal proposito, è la lettura di Chinol:

«In Mann l'immagine di una Venezia malata e infetta dal colera sta come simbolo, certamente efficace, di quanto accade nell'animo del protagonista, il vecchio scrittore, famoso e rispettabile, che vive appunto come malattia e infezione il suo improvviso, impossibile amore per Tazio [...]. // In *Anonimo veneziano* invece non ci sono corrispondenze o richiami simbolici. Il legame fra il protagonista e la città che

¹³³³ Ivi, p. 83: «Questa sera registreremo l'Adagio [...] pensa che è stato scritto quasi trecento anni fa, nel pieno splendore di Venezia, ed è il lamento funebre per questa città che finalmente va a farsi fottere. E io con lei, a quanto pare».

¹³³⁴ E. Chinol, *Anonimo veneziano* cit., p. 200.

¹³³⁵ G. Berto, *Anonimo veneziano* cit., pp. 83-84.

¹³³⁶ Ivi, p. 86.

muoiono con lui è più immediato e diretto, fino a una completa fusione, una totale identificazione. // Se il punto di vista di Mann è simbolico, quello di Berto è realistico e lirico¹³³⁷.

Morire a Venezia è pacificamente più consono che in qualsiasi altro territorio geo-cerebrale, non solo perché abitandola, per dirla con Berto, ci si impregna d'un silenzio tombale, si annusano odori stagnanti e reflui, si contempla e si è compartecipi quotidianamente di un'agonia acquatico-edilizia, ma anche perché solo qui si può giungere a praticare un'eutanasia mascherata senza conseguenze legali:

«quando la registrazione sarà finita, mi ubriacherò da matto tutti i giorni che mi resteranno. Non più capolavori da portare a termine. Lo sai che ogni anno, a Venezia, qualche ubriaco va a finire in acqua e ci rimane?» // Si ferma su quella domanda, che del resto non è neppure una domanda. Una fortuna da niente, morire annegato, senza accorgersene, ubriaco¹³³⁸.

Fermamente propenso a non rivedere mai più la moglie, il nostro le elargisce un ultimo dono che lo rappresenti al meglio: un prezioso tessuto che faccia rivivere la Venezia mortale/immortalata nel suo passato regale¹³³⁹.

Anche nel *Male addosso* di Sandra Verda assistiamo a un periodico riapprodo ai medesimi luoghi in momenti diversi e topici del vissuto personale. I presupposti estetico-culturali-percettivi si alterano sotto il segno della cenestesi e del cambiamento interiore della protagonista colpita dal morbo di Hodgkin in età adolescenziale. Il racconto di sé devia talvolta nella narrazione in terza persona; assistiamo, in tal modo, alla biforcazione e al rimpallo dall'io del presente all'io antecedente la malattia che si alternano: «Mi giro e guardo in alto, ricordo cosa c'è oltre la grata, la grotta, con me che sto pregando col mio rosario, ho sedici anni e non so niente del mio futuro. C'è una ragazzina lassù [...]»¹³⁴⁰. Il passaggio, nell'arco di due periodi consecutivi, dal pronome «io» al gruppo nominale «una ragazzina» consolida l'*intentio* di una destinazione riflessiva, *ergo* l'interagire della protagonista con se stessa come fosse la relazione con un'altra individualità. Basta scorrere questa illuminante riga per toccare con mano tale piega dell'anima: «No, nel coretto non ho proprio il coraggio di salire, potrei incontrarla davvero e quella ragazzina mi fa paura, perché è morta, non esiste più»¹³⁴¹. Sandra non accetta il mare mosso conseguente alla scoperta del male, ma, nello stesso tempo, afferma l'impossibilità e la malavoglia della riduzione delle proprie pose esistenziali alla bonaccia del semplice vivere sereno e innocente dell'infanzia. Una linea di demarcazione convenzionale nel *Male addosso* che taglia la vita in due stadi esistenziali nettamente separati: «Sandra prima della malattia» e «Sandra dopo la malattia». L'impossibilità della protagonista di riconoscersi nella prima immagine è ovvia: «Non sono più la persona di un tempo, sto

¹³³⁷ E. Chinol, *Anonimo veneziano* cit., p. 200.

¹³³⁸ G. Berto, *Anonimo veneziano* cit., pp. 99-100.

¹³³⁹ Ivi, pp. 106-107: «Adesso le regine non ci sono più, gli antichi telai stanno silenziosi in un enorme stanza, ancora coi fili impostati, come ragnatele. Anche in questo modo Venezia finisce».

¹³⁴⁰ Sandra Verda, *Il male addosso*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 163.

¹³⁴¹ Ivi, pp. 163-164.

cambiando, probabilmente perché ho scoperto una realtà di vita sempre peggiore, sempre più asfissiante, come se intorno a me si fosse formato uno spesso anello di vuoto»¹³⁴². Estraniarsi per forza di cose dopo il trauma subito per ritrovarsi priva di interessi, abulica, incapace a vivere non rappresenta ugualmente il suo carisma: «Le giornate per anni cariche di impegni medici, erano restate vuote, mi ero realizzata da malata, mentre da sana non sapevo come si dovesse vivere»¹³⁴³.

Il concetto mutevole del sé è rispecchiato in un'alterazione che afferisce al quadro visivo: ovvero al rimirare le medesime città come fossero luoghi altri. Così Sandra torna, a più riprese, a Firenze; la culla medicea le appare ogni volta trasfigurata. Al primo soggiorno, all'età di cinque anni, sono legati i ricordi felici dell'infanzia; lo splendore dei palazzi e dei musei fiorentini, sfondo e fondale della sua memoria focalizzata sulla *Primavera* di Botticelli, l'opera che trova più rilevante e significativa:

Guardavo con occhi incantati quel giardino dai colori delicati, le forme sinuose di quelle figure, l'infinita dolcezza dei loro volti, la simbiosi della vita umana e quella vegetale; una scena che esprimeva in uno spazio perfetto il tempo dell'equilibrio¹³⁴⁴.

La *Primavera* rappresenta «in uno spazio perfetto il tempo dell'equilibrio», formando un cronotopo edenico, un *paradeisos*, un giardino delle delizie. Si nota, nel testo, «la spazializzazione del tempo» per dirla con Ursula Heise¹³⁴⁵. Il fermo immagine del famoso quadro rinascimentale simboleggia l'anelito di una cesura, di una stasi, come in un riuscito artificio orfico-campaniano: «e del tempo fu sospeso il corso»¹³⁴⁶. Il pensiero è abitato da un tempo sottratto al flusso del tempo¹³⁴⁷, tanto quanto il paesaggio dipinto, (il giardino delle Esperidi dalle mille specie vegetali e floreali) a riferimenti realistici, risultando la rivisitazione di un *topos* mitologico. La *Primavera* è la quintessenza della volontà di Sandra di non farsi irretire da un brutto presentimento: «Quel giardino rappresentava un mondo di cui mi sarebbe piaciuto far parte perché l'idea di crescere mi rendeva inquieta. Avevo paura di dover affrontare la vita da adulta»¹³⁴⁸.

La Firenze di qualche anno dopo le appare *tout d'un coup* inospitale, pericolosa, nemica e definitivamente ostile, a similitudine dei sentimenti provati da Franco Fortini verso la città del giglio: «Firenze, fino a pochi istanti fa eri il simbolo dell'arte, ora dell'Hiroshima vissuta addosso, della fecondità strappata, della femminilità perduta»¹³⁴⁹. Alla *Primavera* è contrapposto il *Giudizio Universale*¹³⁵⁰ dei fratelli Orca-

¹³⁴² Ivi, p. 75.

¹³⁴³ Ivi, p. 187.

¹³⁴⁴ S. Verda, *Il male addosso* cit., p. 81.

¹³⁴⁵ Ursula Heise, *Chronoschisms, Time, Narrative, and Postmodernism*, New-York, Cambridge Univ. Press, 1997,

p. 63

¹³⁴⁶ Dino Campana, *La notte*, in *Canti Orfici e altre poesie*, Milano, Garzanti, 1989.

¹³⁴⁷ Antonio Prete, *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 173.

¹³⁴⁸ S. Verda, *Il male addosso* cit., p. 81.

¹³⁴⁹ Ivi, p. 82.

¹³⁵⁰ Affresco collocato nella Cappella Strozzi di Santa Maria Novella.

gna, affresco potente, allegorico e ammonitorio. Il *déjà-vu*, in questo caso, ha una valenza poco edificante. Ogni riapprossimazione a un conosciuto e amato sostrato spaziale del cuore e della mente, certifica che il tentativo di cura è fallito e indebolisce ancor più la speranza d'una guarigione. Il succedersi degli stessi nosocomi, sale operatorie, camere ospedaliere riproduce l'orrore dell'Ade, dove i cerchi corrispondono ai gironi della cosmogonia infernale. Il soggiorno a Firenze, posteriore alla malattia, rappresenta invece la pietra miliare di un lento percorso che porterà alla medicazione graduale della ferita psicologica causata dall'esperienza traumatica:

Come crearmi una vita diversa da quella programmata? // Pensai di riuscirci trasferendomi per un paio di anni a Firenze, non da turista, non da malata, ma da studentessa di arte e antiquariato. Tra le pietre di quella città visceralmente mia, simbolo e origine della mia sterilità, speravo di incontrare le amiche che avevo amato al tempo di radioterapia, di tornare la Sandra prima della sua morte. Lo studio mi appassionò e ricominciai a stare in mezzo agli altri, padrona in parte di me stessa¹³⁵¹.

¹³⁵¹ S. Verda, *Il male addosso* cit., p. 188.

5.4 Da «un lampione acceso» ai raggi radioterapici

Cercò la sua solita paura della morte e non la trovò. Dov'era? Ma quale morte? Non c'era nessuna paura, perché non c'era neanche la morte. Invece della morte c'era la luce.

Lev Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*

Se bimbo mi svegliavo
Di soprassalto, mi calmavo udendo
Urlanti nell'assente via,
Cani randagi. Mi parevano
Più del lumino alla Madonna
Che ardeva sempre in quella stanza,
Mistica compagnia.

Giuseppe Ungaretti, *Il capitano*

La relazione tra la luce nelle sue diverse epifanie e la malattia oncologica si esalta e rafforza attraverso le numerose variabili, in letteratura, dei contesti psicologici e dei quadri semantici realizzati; due fronti che si presentano ricchi di risvolti e di valori dai significati inaspettati e profondi. Un'indagine di tipo tematico, la mia, che favorisce il convergere di natura (luce solare, corpo malato) e meccanica (strumenti diagnostici e terapeutici). Nelle opere che prenderò in esame, l'approccio descrittivo ed esplicativo, proprio dell'argomentazione medica e delle scienze naturali, è presente come discorso rappresentativo, tipico dell'attività letteraria¹³⁵². Così nelle tessiture narrative sul cancro del primo Novecento si possono rinvenire, considerandoli alla stregua di un codice teorico, vari campi luminosi carichi di suggestioni e di valenze primordiali e simboliche: la luce elettrica nei testi di Pirandello, quella scialba e metaforica nella Deledda, le lucerne dei morti in un racconto della Morante, i raggi solari e radiologici nell'*Isola* di Stuparich. Il binomio neoplasie/luci si enfatizza a partire dagli anni Ottanta del Novecento. Come in Antonio Tronci, uno dei primi a descrivere le sensazioni provocate dai colori luminosi delle macchine elet-

¹³⁵² Remo Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Mondadori, 2010, p. 16.

troniche nel reparto radio. Il sommarsi di tanti scritti sul cancro nel primo segmento del 2000 mi indurrà a procedere per nodi e tematiche che afferiscono al nesso inscindibile, per la contemporaneità, di scienza radiologica e *sick-lit*. Nonostante che le tecnologie sempre più raffinate e meno invasive, e le illuminazioni di carattere esoterico della medicina alternativa diano sollievo agli odierni malati oncologici, la luce come metafora, in questi testi, permane centrale e rilevante.

Il percorso prende le mosse da un episodio tratto da una novella di Pirandello, *La morte addosso*, dove uno dei due protagonisti, dopo una tortuosa circonlocuzione attorno al proprio epiteloma, si risolve finalmente a mostrarlo al suo interlocutore: «Ora io, caro signore, ecco... venga qua... qua, sotto questo lampione... venga... le faccio vedere una cosa... Guardi qua, sotto questo baffo... qua, vede che bel tubero violaceo?»¹³⁵³. Considerato che l'incontro tra l'ammalato e il viaggiatore che ha perso l'ultimo treno si svolge in piena notte, l'ascesso tumorale non è visibile senza l'ausilio di una luce elettrica. Ma mentre in questo frammento si ha la sensazione di imbattersi quasi per combinazione in un lampione, la sua presenza è invece chiaramente pensata, centrata e imprescindibile nella rappresentazione teatrale *L'uomo dal fiore in bocca*, ispirata dalla novella. *La morte addosso* viene ampliata con chiose costitutive atte alla resa scenica. La didascalia preliminare si presenta come una *descriptio* paesaggistica utile all'allestimento della scenografia dell'atto unico. Oltre l'esplicita indicazione crono-temporale («Sarà passata da poco la mezzanotte»), il "notturno" pirandelliano viene introdotto da varie scie luminose: «lampade elettriche che traspariranno di tra le foglie», «un lampione acceso», «un fanale anch'esso acceso», nonché un «miserò caffè», aperto di notte, che richiama la prima variante del titolo, *Caffè notturno*. Dalla didascalia verranno attinte integrazioni e correzioni successive idonee a ricavare da una costola della novella la *pièce*. Così poco prima di sillabare il fatidico *epi-te-lio-ma*, il malato «*si alzerà*»¹³⁵⁴ in piedi, «*farà alzare*» il suo interlocutore «*e lo condurrà sotto il lampione acceso*»¹³⁵⁵.

La chiesa della solitudine della Deledda è attraversata da labili riverberi: «la luce cruda delle rocce nude»¹³⁵⁶ che si alterna al «barlume della lampadina accanto all'altare, quello della lunetta polverosa sopra la porta»¹³⁵⁷, nonché al latteo chiarore della luna. La luce, nell'opera, è sbiadita, attenuata e smorta come l'energia di Concezione che, dopo un intervento chirurgico per l'asportazione di un tumore, appare apatica, invecchiata e rinsecchita emanando tenui barbagli esistenziali, risultato tangibile delle dure strettoie del vivere. A una forza vitale precaria viene contrapposto lo scintillio d'animo, frutto di sublimazione e perfezionamento interiori cercati nella preghiera, ma anche nella predisposizione all'aiuto disinteressato del prossimo. In effetti, nel finale del romanzo si resta colpiti dal corrusco bagliore emanato dagli occhi della protagonista che risalta ancor più se paragonato agli interni bui o ai paesaggi notturni:

¹³⁵³ L. Pirandello, *La morte addosso* cit., p. 71.

¹³⁵⁴ Ivi, p. 128.

¹³⁵⁵ *Ibidem*.

¹³⁵⁶ G. Deledda, *La chiesa della solitudine* cit., p. 12.

¹³⁵⁷ *Ibidem*.

Solo il chiarore della lampadina illuminava il luogo triste e freddo; ma Concezione, inginocchiata sul nudo pavimento, ricordava le parole di Aroldo: “i tuoi occhi, nel buio, erano luminosi, tanto che il pagliaio pareva rischiarato dal sole”. // Ed ecco che adesso le parevano tali; di una luce inestinguibile, che le saliva dall’anima; che neppure quando li avrebbe chiusi per sempre, si sarebbe spenta¹³⁵⁸.

In un racconto giovanile, *Il ladro dei lumi* della Morante¹³⁵⁹, una finestra – fonte di mnestica luce iridescente – che dà su una «angusta» e «sudicia»¹³⁶⁰ via, diventa l’unica postazione da dove la ragazzina spia il mondo. La vecchia nonna ordina, a una certa ora, di spegnere il lume perché: «era inutile [...] sciupare il petrolio»¹³⁶¹. Nonostante l’angoscia provocata dalle tenebre, si sente costretta a ubbidire: «appena girato la chiavetta della lampada, il fantasma del buio e della paura si rizzava alle mie spalle, mostrando al posto degli occhi due fosse nere. Ed io, per avere un po’ di chiaro, mi raggomitavo presso la finestra»¹³⁶². Una finestra che fa da tramite alla personale ricerca di chiarezza e di verità, e funge altresì da cornice al *plot*. Dal suo angolo visuale la piccola sbircia «l’opaco rosseggiare delle lucerne dei morti»¹³⁶³ nella sinagoga. La superstizione che i morti, possedendo una lucerna, colmino di chiarore il loro buio diventando sereni, viene accolta dall’osservatrice che, posseduta dal demone dell’analogia, paragona il timore dei trapassati alla paura che la coglie nella stanza immersa nell’oscurità dopo lo spegnimento della lampada al petrolio:

Le lucerne di ferro battuto pendevano nell’interno del Tempio, e chi voleva dedicarne una a un morto doveva pagare il guardiano Jusvin perché l’alimentasse con olio e badasse a non farla spegnere né di giorno né di notte¹³⁶⁴.

Così a ogni calar del sole la ragazza scorge dalla finestra Jusvin – che le appare come un profeta o un angelo – salire i gradini per versare l’olio e si acquieta, vedendo «l’interno del Tempio, con le sue luci rosse»¹³⁶⁵. Ma in uno dei consueti appuntamenti serali la scena cambia e la fanciulla, trasalendo, sorprende il guardiano mentre spegne una ad una le lucerne dei morti. Il torto profondo commesso nei confronti dei defunti, con i quali la protagonista si immedesima a causa di una identica sottrazione di luce, la tormenta: «Avrei voluto correre al Tempio, gridare forte: – Io ti vedo! Ti vedo quando rubi le luci dei morti! Non hai paura... di Dio? – Ma rimanevo

¹³⁵⁸ Ivi, p. 210.

¹³⁵⁹ È la stessa scrittrice in una intervista concessa a Jean-Noël Schifano (J.-N. Schifano, E. Morante, *La divina barbara*, in *Cahiers Elsa Morante*, a cura di J.-N. Schifano e Tjuna Notarbartolo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, p. 10.) ad affermare: «Prima di questa storia scrivevo solo per i piccoli, delle favole: e me le pubblicavano, e me le pagavano pure! Ho cominciato a scrivere molto giovane». In una nota all’edizione Elsa Morante, *Lo scialle andaluso* (cit.) si legge: «*Il ladro dei lumi*, finora inedito, porta la data del 1935, e appartiene dunque ancora alla preistoria dell’autrice».

¹³⁶⁰ E. Morante, *Il ladro dei lumi* cit., p. 11.

¹³⁶¹ Ivi, p. 12.

¹³⁶² *Ibidem*.

¹³⁶³ *Ibidem*.

¹³⁶⁴ Ivi, pp. 12-13.

¹³⁶⁵ Ivi, p. 13.

ferma, paralizzata nel vano della finestra. Pensavo ai morti, sotto terra, senza nessun lume»¹³⁶⁶. Il castigo di Dio non perdona e si materializza, di lì a poco, nella nemesis del cancro che aggredisce senza pietà il custode:

Una sera lui non venne, e le rosse fiamme tremolarono tranquille dietro i vetri. Quando riapparve, dopo un intervallo, non poteva più parlare. Cavava a stento dalla gola suoni rauchi e balbettii, e sbarrava gli occhi, con gesti da burattino, come fanno i muti; finché un giorno urla e rantoli bestiali risuonarono nei vicoli. Era Jusvin che moriva. – Ecco la giustizia del Signore, – dissero. Il dito del Signore l’aveva toccato sulla lingua, ed ora quella lingua maledetta di Jusvin si disfaceva in una piaga [...]. E quelle urla corsero per tutte le strade, ripetendo che il corpo del peccatore si torceva e sudava. E non ebbero un istante di riposo, fino al silenzio. // Non avrà mai pace, – dissero, scuotendo il capo. – Né lui né i suoi figli¹³⁶⁷.

Pensando al libro di Givone, *Metafisica della peste – Colpa e destino*, anche per i casi di cancro si può parlare, a ragione, di una realtà metempirica. Non si tratta più di una punizione divina caduta su un intero popolo come per la peste, ma piuttosto della sensazione fortissima di trovarsi a scontare una colpa personale. Una visione, ripresa e sottolineata, anche se non condivisa, dalla Sontag: «Sia il mito della tbc sia l’attuale mito del cancro considerano l’individuo responsabile della propria malattia. Ma le immagini legate al cancro sono molto più punitive»¹³⁶⁸. In effetti, il racconto della Morante non si limita alle crudeli e atroci descrizioni delle sofferenze e della morte di Jusvin, ma, come i cerchi in un lago di dolore, si allarga all’intera stirpe:

Andando a scuola, incontravo spesso i suoi figli, specialmente Angiolo ed Ester [...]. Io li osservavo, spaurita. Pensavo che il dito di Dio li toccasse sulla lingua, come aveva fatto al padre, ed ecco, la strana bestia africana gliela rodeva. Ed essi non avrebbero potuto più parlare, più tardi, se non con tristi suoni. Uno dietro l’altro, muti, con una piaga dentro la bocca, i figli di Jusvin, e i figli dei figli, dovevano passare davanti al Signore¹³⁶⁹.

Nel *Ladro dei lumi*, ci si imbatte in una definizione pregnante della malattia tumorale: «Era un male che la gente osava appena nominare con paura (io lo legavo, per il suo nome fantastico, alla feroce fauna marina e ai tropici africani)»¹³⁷⁰. L’episodio resta impresso nell’immaginario della bambina, come un abbaglio perenne dal sostanzioso valore simbolico: anche lei «teme il castigo paterno e la maledi-

¹³⁶⁶ Ivi, p. 14.

¹³⁶⁷ *Ibidem*.

¹³⁶⁸ S. Sontag, *Malattia come metafora* cit., p. 39.

¹³⁶⁹ E. Morante, *Il ladro dei lumi* cit., pp. 14-15.

¹³⁷⁰ Ivi, p. 14; Cfr S. Sontag, *Malattia come metafora* cit., p. 9: «La più antica definizione letterale del cancro è quella di escrescenza, sporgenza o protuberanza e il nome della malattia – dal greco *karkinos* e dal latino *cancer*, che significano entrambi granchio – era stato suggerito, secondo Galeno, dalla somiglianza tra le vene gonfie di un tumore esterno e le zampe di un granchio; e non, come molti credono, dal fatto che la malattia, la cui caratteristica sono le metastasi, striscia o s’insinua come un granchio».

zione materna dopo aver perso la ricevuta dei numeri del lotto»¹³⁷¹ e, come il guardiano Jusvin, pensa di aver maturato il diritto alla punizione mortale. Gli occhi spauriti della piccola sembrano mettere già a fuoco, nell'Aldilà, Jusvin e una schiera intera di trapassati che esigono luce alla stregua di assetati ai quali viene tolta l'acqua:

Sono i morti, e brancolano incerti, e tendono le labbra come per bere, chiedendo il loro lume. Nessuno di loro ha le ali; sembrano talpe uscite dalla terra. Di sotto la terra, certo credevano di vedere ancora il giorno in quel lume, ed ora a tentoni lo cercano. Solo i vivi possono accenderlo e spegnerlo; così vuole Dio, nel mezzo, il silenzioso, che castiga i vivi e rinchiude nella terra i morti¹³⁷².

Allo scenario della morte per tumore, visualizzato in controluce con occhi adulti, la scrittrice romana tornerà con la malattia di Alfio Mancuso nella *Storia* e con quella di Aracoeli¹³⁷³.

Nell'incipit dell'*Isola* di Stuparich, il padre colpito da un tumore richiama, con un'accurata lettera, il figlio dalla montagna, esprimendo il desiderio di trascorrere assieme «alcuni giorni in pace, forse gli ultimi»¹³⁷⁴ sull'isola natia. Il sole d'Istria, che fa capolino dolce e materno in tanti racconti e memorie d'infanzia¹³⁷⁵, diventa, *d'emblée*, nell'*Isola* fastidioso e malaugurante. In effetti, la prima aggettivazione, «cruda», che prova a definire la luce si trasforma, nell'arco dello stesso periodo nel definitivo «inesorabile» come la malattia del babbo:

Adesso passeggiava sul ponte della nave. Il sangue, avvezzo all'aria della montagna, gli pesava un poco nei polsi e nel cervello; ma già s'adattava al mare. Anche gli occhi soffrivano meno della luce cruda, dello scintillio inesorabile dell'azzurro¹³⁷⁶.

Nella stessa direzione dei connotati negativi, si è spettatori di una «luce spietata»¹³⁷⁷ che tormenta il padre assetato e impossibilitato a bere. Stuparich insiste, ritornando più di una volta, per definire il chiarore isolano, sull'aggettivo «intenso»: «un gran cielo pallido d'intensa luce»¹³⁷⁸ o «nella luce intensa i contorni delle cose vibravano come elettrizzati»¹³⁷⁹. La luce abbagliante, accecante e pericolosa non consente una chiara visione del mondo circostante: «Nello spalancare le persiane, fu abbagliato e quasi respinto. Il sole era alto, cielo e mare accecarono come specchi folgorati dalla luce»¹³⁸⁰. La luce come i paesaggi dell'isola fa virare il sentimento gioioso e infantile dei precedenti soggiorni, avvelenandolo con l'ansia dell'attesa

¹³⁷¹ Laura Fortini, *La ladra di lumi*, in *Morante la luminosa*, a cura di Laura Fortini, Giuliana Misserville e Nadia Sette, Guidonia, Iacobelli, 2015, pp. 40-41.

¹³⁷² E. Morante, *Il ladro dei lumi* cit., p. 16.

¹³⁷³ Il romanzo *Aracoeli* è stato già oggetto di analisi nella mia monografia *Finzione e alterità dell'io: presenze nella scrittura femminile tra XX e XXI secolo*, Firenze, SEF, 2013, pp. 99-135.

¹³⁷⁴ G. Stuparich, *L'isola* cit., p. 222.

¹³⁷⁵ Cfr. G. Stuparich, *Ricordi istriani* cit.

¹³⁷⁶ G. Stuparich, *L'isola* cit., pp. 222-223.

¹³⁷⁷ Ivi, p. 269.

¹³⁷⁸ Ivi, p. 228.

¹³⁷⁹ Ivi, p. 266.

¹³⁸⁰ Ivi, p. 263.

impaurita da lutto: «C'era qualche cosa di pauroso e di fermo nello spazio, nella luce»¹³⁸¹.

La speranza di guarire è spenta ed è una mancanza così estrema da risultare più avvertita del sovrabbondante bagliore insulare: «Una lotta già decisa. Senza speranza. Rivedeva la luce spegnersi negli occhi torbidi di suo padre come il preludio d'una sconfitta»¹³⁸², «Era calmo d'animo e cercava di discorrere, ma già una stanchezza senza speranza s'avvertiva nella sua voce; la luce negli occhi gli s'era spenta»¹³⁸³. Anche i momenti di tregua concessi dal cancro non diventano che illusori e brevi barlumi: «Il cuore sussultò in petto al figlio; uno spiraglio di luce gli si aperse nell'anima. Ecco, era ancora in tempo a parlargli: la verità li avrebbe risollevati tutti e due»¹³⁸⁴.

Ma la più terrificante, per Stuparich, è la «luce violetta»¹³⁸⁵ del gabinetto radiologico:

Il ricordo del gabinetto radiologico lo ossessionava. I timori del suo animo erano subito avvolti da una luce violetta. Un filo appena passava allora per quella strozzatura dell'esofago. «Non è l'acino d'uva, no, povero papà; è il cancro che si è esteso ed ha chiuso anche lo stretto passaggio. L'acino d'uva è un'illusione, forse l'ultima». All'improvviso, da un momento all'altro! Si avveravano le previsioni del medico. Suo padre non avrebbe più potuto mandar giù né cibo né bevanda¹³⁸⁶.

La luce artificiale nella stanza «improvvisamente buia»¹³⁸⁷ è associata al molesto ronzio e alle «scintille violette della dinamo»¹³⁸⁸, nonché allo «schermo illuminato e sinistro»¹³⁸⁹. Quando la lampadina elettrica del «liscio», «freddo», «metallico»¹³⁹⁰ gabinetto del radiologo viene riaccesa, fa chiarezza su una diagnosi ferale: un tumore all'esofago. L'accadimento definisce, in modo manicheo, il rapporto visivo-empirico del figlio con il mondo circostante: da un lato l'apparente e falso / dall'altro il vero, intravisto sullo schermo radiologico:

Era cominciato da quel giorno, dopo la visita. Passando, con suo padre al braccio, per le strade della città, gli era parso che il mondo degli uomini fosse sdoppiato: in un'atmosfera ultralucida vedeva muoversi degli scheletri fosforescenti e in un'altra atmosfera, come sovrapposta alla prima, smaccatamente luminosa e falsa, trascinarsi dietro il rivestimento effimero della carne¹³⁹¹.

¹³⁸¹ Ivi, p. 265.

¹³⁸² Ivi, p. 253.

¹³⁸³ Ivi, p. 274.

¹³⁸⁴ Ivi, p. 280.

¹³⁸⁵ Ivi, p. 262.

¹³⁸⁶ *Ibidem*.

¹³⁸⁷ Ivi, p.

¹³⁸⁸ Ivi, p. 228

¹³⁸⁹ *Ibidem*.

¹³⁹⁰ *Ibidem*.

¹³⁹¹ Ivi, p. 230.

La luce di Stuparich, che illumina anche le altre sue opere, scissa fra istanze e tensioni opposte, è impensabile senza il suo rovescio ombroso. Mentre in un altro racconto, *Il ritorno del padre*, l'immagine paterna, nella memoria del bambino, viene accompagnata da un'aureola soleggiata¹³⁹², nell'*Isola* avviene il contrario; è l'ombra del padre che diviene sempre più densa e opaca, mettendo in scacco la luminosità di Lussino: «Una visione spettrale, in contrasto con tutta quella luce, sorse all'improvviso davanti agli occhi allucinati del figlio. Suo padre gli camminava accanto, vuoto di vita, uno scheletro bianco con le ossa delle braccia tese [...]; l'ombra nera ripeteva la figura sul piano della strada. Orribile»¹³⁹³. L'imminente dipartita del genitore viene preannunciata da un teatro d'ombre che si anima davanti al figlio: «A un tratto l'ombra netta del padre, staccandosi dalla sua ombra, con cui fino allora s'era confusa, gli dette un senso di così profonda pietà, che gli s'inumidirono gli occhi. Suo padre si staccava da lui; pochi giorni ancora l'avrebbe accompagnato nella vita»¹³⁹⁴. Come confesserà Stuparich in *Trieste nei miei ricordi*, è proprio la rimembranza della *promenade* che da Lussinpiccolo, precisamente da Velopin, conduce a Cigale, tra l'egemonia di una luce spietata e l'ombra paterna, che segna la prima scintilla per la creazione dell'*Isola*:

Avevo fatto quella strada con mio padre morente, eppur dritto ancora nella persona e nella volontà; l'avevo fatta sotto il sole implacabile d'agosto; desolata nella luce furibonda, con le agavi mostruose che si ergevano ogni tanto ai suoi lati, senza segno di vita neppure nelle villette chiuse e come distrutte da quella luce¹³⁹⁵.

Il senso dell'ineluttabile causato dalla passeggiata cede, dieci anni dopo, a un altro sentimento: «quella mattina nel mio studio *la strada* aveva perduto tutto il suo orrore», «era animata di poesia», «mi diventava tutta l'isola»¹³⁹⁶ e proseguendo «così cominciai *L'isola* e in pochi giorni il racconto venne giù difilato. Fu forse la cosa più felice ch'io scrissi»¹³⁹⁷.

Ma nell'arco di questa indagine non si può omettere o trascurare la fosforescenza enigmatica, ermetica e sibillina, emanata dalla nave spaziale, Cancroregina, nell'opera omonima di un raddomante della modernità, Tommaso Landolfi, che segna il passaggio dal primo al secondo Novecento:

In una parola tutto questo infernale macchinario, brilla crudelmente davanti a me, distinto nelle sue più minute parti dalla luce bianca, spettrale, la quale anzi ne sollecita piccole e vaghe ombre azzurrine, pari alle brevi ombre del meriggio estivo, che con simile inganno parlano di riposo, di speranza, in quell'altro mondo tanto più vasto ed egualmente angusto...¹³⁹⁸

¹³⁹² D. Maksimović, *I sensi e i movimenti in L'isola e altri racconti di Giani Stuparich* cit., p. 276.

¹³⁹³ G. Stuparich, *L'isola* cit., p. 268.

¹³⁹⁴ Ivi, p. 266.

¹³⁹⁵ G. Stuparich, *Trieste nei miei ricordi* cit., p. 211.

¹³⁹⁶ *Ibidem*.

¹³⁹⁷ Ivi, p. 212.

¹³⁹⁸ T. Landolfi, *Cancroregina* cit, p. 7.

La *descriptio* landolfiana appare *ante litteram* così visionaria da coincidere a perfezione con le macchine radioterapiche che in seguito sarebbero entrate in funzione e saranno sempre più presenti nelle opere sul cancro a partire dagli anni '80 del '900.

Stellette per vivere – Raggi β per non morire di Tronci contiene già nel titolo l'accenno alle sedute radioterapiche. Sulle pagine di questa autobiografia, il trattamento con i raggi β , forieri di una speranza di guarigione, diventa familiare e quasi attraente per il loro aspetto multicolore e caleidoscopico:

Al reparto radio, quando gli elettroni ti penetrano non li senti e non li vedi. Li sentirai più tardi, quando la tua carne sarà bruciata. Ma a tutto questo subito non ci pensi. Per un attimo vieni attratto da macchine elettroniche, da lancette di voltometri e amperometri che si muovono come impazzite e da luci verdi e rosse che si divertono a tenerti vivo lo sguardo, quasi ti volessero fare sentire bambino e giocassero con la tua innocenza! // [...]. Le pareti, in parte coperte da quadri illuminati, e la volta del "tunnel" sono bianche, bianchissime, sotto le potenti luci al neon; ma se molti lo chiamano il tunnel della morte, io preferisco chiamarlo il tunnel della speranza¹³⁹⁹.

Gli autori post 2000 percorreranno itinerari inusitati nella narrazione delle loro esperienze radioterapiche. La luce rossa che promana dalla macchina deve collimare con i punti neri designati sul corpo non entusiasmo per nulla Terzani che anzi percepisce da queste «innaturalissime cure della scienza»¹⁴⁰⁰ occidentale¹⁴⁰¹ un pericolo superiore a quello della chemioterapia. Anche Maddalena Rinaldo sottolinea la differenza tra la chemio e la radioterapia, a suo dire «meno invasiva» ma «più subdola»¹⁴⁰².

I raggi sono bivalenti: terapeutico-curativi in Terzani e nella Rinaldo; diagnostici, con le analisi PET, TAC, scintigrafia e risonanza magnetica, in Pietro Calabrese, Giorgia Biasini e Anna Lisa Russo. I colori che visualizza sulle lastre dei suoi polmoni Calabrese¹⁴⁰³, la confidenza della Biasini¹⁴⁰⁴ con gli impulsi luminosi e il fra-

¹³⁹⁹ A. Tronci, *L'ospite inatteso* cit., p. 101.

¹⁴⁰⁰ T. Terzani, *Un altro giro di giostra* cit., p. 143.

¹⁴⁰¹ Ivi, p. 136-138: «Al centro di una stanza semibuia, io stavo sdraiato, a torso nudo, immobilissimo, attento a non fare neanche un respiro più profondo del solito. Dovevo restare esattamente nella posizione in cui ero stato bloccato: i punti neri che mi erano stati tatuati sul petto dovevano collimare con i punti di luce rossa che uscivano dagli occhi di fuoco della macchina infernale che stava sopra di me // [...]. Pur non toccandomi, La Ragna mi lasciava completamente esausto, a volte così senza forze da non riuscire a stare in piedi a lungo. Alcune ore dopo l'incontro con la Ragna, uno strano fuoco mi bruciava tutte le interiora. Se facevo un respiro profondo, mi pareva di inalare un incendio».

¹⁴⁰² M. Rinaldo, *Rossa* cit., § 10: «Ma quel grosso fucile è semplicemente la macchina per la radioterapia. // All'inizio di tutto, ancor prima di incontrare la Rossa, mi diedero un appuntamento per tatuarmi tre puntini di inchiostro indelebile. Uno sul petto, uno appena sopra l'ascella e uno sotto. Mi hanno segnato con dell'inchiostro sottocutaneo, un ago, hanno preso bene le misure, verificato l'inclinazione con una bolla, controllato che fosse a filo e hanno completato l'opera. Tre puntini. Tre segni che rimarranno con me per sempre, vigili, pronti a ricordare e ricordarmi questo momento, abili a suscitare le curiosità altrui. // Ora sono pronta anche per la radioterapia. Parallela alla Rossa, meno invasiva, più subdola forse. Ma non meno massacrante».

¹⁴⁰³ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni*, cit., pp. 60-61.

casso elettronico dei macchinari radiologici, le radiazioni che fendono il corpo della Russo¹⁴⁰⁵ – sono testimonianze di questo tempo nuovo.

Nei testi contemporanei, abbondano luci metaforiche come quelle dell'aura del calore umano (Giorgio De Rienzo¹⁴⁰⁶, Alessandro Cevenini¹⁴⁰⁷ e Anna Cignola¹⁴⁰⁸) o dei campi d'umore e stati d'animo (Laura Casati¹⁴⁰⁹, Alessandra Benvenuti¹⁴¹⁰) o quelle evocate nei "messaggi celesti" ricevuti, nel periodo del combattimento contro la malattia oncologica, da Susanna Fois¹⁴¹¹.

¹⁴⁰⁴ G. Biasini, *Come una funambola* cit., p. 109: «Sono diventata bravissima a visualizzare colori e luci curative, a respirare mentre ascolto i rumori pazzeschi del macchinario come fossero ritmi ancestrali, suoni zen».

¹⁴⁰⁵ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 22: «Il pomeriggio invece sono andata a Pisa a fare la scintigrafia. Mi hanno iniettato un liquido radioattivo (chiamatemi pure "Chernobyl"!) e dopo due ore mi hanno sdraiata su un lettino e per mezz'ora mi hanno passato addosso un macchinario».

¹⁴⁰⁶ Giorgio De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 276: «Ritengo che ciò che si è fatto da vivi, ciò che si è sentito negli affetti, ciò che si è elaborato con il pensiero possa comunque rimanere come una sorta di pulviscolo d'energia che non si perde e continua a vivere almeno fino a quando i valori in cui hai creduto saranno ancora gli stessi, magari affievoliti, ma tuttavia presenti. // Poi, forse, sarà il buio totale. // Se così dovrà essere, me ne dispiace molto, ma non ci posso fare niente. Il buio non mi farà paura, se i miei sentimenti saranno del tutto spenti. Perché fino a quando avranno un briciolo di vita, in una forma che mi è ignota, sapranno trovare una piccola luce in cui brillare per farsi riconoscere e ricordare da chi mi ha amato o apprezzato».

¹⁴⁰⁷ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 64: «Quel sorriso è stato un raggio di luce nella sua e nella mia vita. // Perché si è ammalata? // Perché le è capitato questo? // Perché è capitato a me?».

¹⁴⁰⁸ Anna Cignola, *Non sai mai quanto sei forte*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 211: «Tesoro, io non me ne sono mai andato, ero nel raggio di luce che entrava di notte nella tua camera e ti dava il bacio della buona notte sulla fronte».

¹⁴⁰⁹ Laura Casati, *Sono in pensione*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 204: «Quel velo nero che per tanto ho temuto, ora lo uso per cingermi la vita e con lui danzare a perenne ricordo di quanto la vita ci possa sorprendere nel suo quotidiano travaglio, regalando una luce inaspettata che illumina il nostro faticoso procedere».

¹⁴¹⁰ Alessandra Benvenuti, *Luci ed ombre*, in *Le donne si raccontano* cit., pp. 147-149.

¹⁴¹¹ S. Fois, *La porta celeste* cit., p. 32: «Oman, guida di luce mandato dal disegno divino per guidarti e assisterti. È un impegno la tua anima che cerca la mia, è l'anima che cerca la sua anima. Posso essere luce e anima che cerca la sua luce, la sua anima»; p. 41: «Sono il tuo angelo di luce, guida a te assegnata e gli altri sono i maestri che mi seguono sempre. Arriverà per te il tempo della pace, avrai modo di essere serena»; p. 47: «Affidati fiduciosa alla Luce che tutto vede e affidati a noi. Quando sarà il momento capirai ogni cosa e anche il motivo di questa prova dura che ti è stata data»; p. 90: «Ora, nel silenzio del vostro cuore voi capite che la verità è luce e andate incontro alla luce. Beati sono quelli che sono chiamati al compito. Beati sono quelli che seguiranno la luce. Abbandonatevi senza timori alla luce che illumina e dirige. Non dubitare ancora, abbandona la matrice e lascia che sia la luce a guidare il tuo cuore, i tuoi occhi. Tu lascia andare il pensiero alla luce che tutto può, tu diventi luce quando la mente e il tuo cuore parlano al cuore di altri e dai amore ad altri»; p. 99: «Ti accogliamo, nostra piccola grande luce. Ora è il momento del tuo cammino spirituale, crescere ancora evolvendoti per arrivare sempre più vicina a noi che ti guidiamo»; p. 124: «Noi ti sosteniamo e ti amiamo, sei nella luce, sei nel disegno, sei speranza»; p. 142: «Solo questo noi possiamo dirti, apriti alla vita, apri il cuore e accogli, apri la mente e vola, cresci e avanza nella luce»; p. 149: «Tutto è voluto dalla Luce, la strada e le strade si incrociano e si dividono, si perdono e si ritrovano [...]. Nella luce si avanza, nella terra del vostro essere umani sono dure le prove ma se avete cuore puro e anima sincera, voi procederete e avrete le risposte»; p. 154: «È ora il momento del riposo, ma tutto quanto appreso sarà per te fonte di luce, pace e gioia nel tuo cuore»; p. 186: «Porta la pace e la luce con la tua presenza e il tuo essere, la luce ti verrà incontro e trasformerà ogni cosa. Segui la tua luce e il tuo cuore, loro sapranno indicarti la strada maestra».

Metastasi cartacee

Bianca come il latte, rossa come il sangue di Alessandro D’Avenia azzarda, sorprendentemente e senza tanti giri di parole, la derivazione diretta di un morbo tumorale dalla stessa radice di “luce”:

Questo era l’unico compito di greco che mi divertiva al ginnasio. Di alcune parole prese dalle versioni dovevamo scrivere sul quaderno il significato e una parola italiana derivata, che ci aiutasse a ricordare il termine in greco. Così ho imparato bene due parole. // *Leukos* [λευκός]: bianco. Da questa deriva la parola italiana “luce”. // *Aima* [αἷμα]: sangue. Da questa deriva la parola italiana “ematoma” (grumo di sangue). // Se metti insieme quelle due parole paurose, ne viene fuori una ancora più terribile: *leucemia*¹⁴¹².

La leucemia ingloba, in modo ossimorico, un *signifiant* luminoso e un *signifié* cupo ed è solo uno degli *specimen* dell’eclitticità e della polisemia di un argomento che, negli scritti post 2000, alla radiologia/terapia della medicina tradizionale aggiunge le luci esoteriche di cure ed esperienze sperimentali o poco ortodosse. Ma solo un’analisi complessiva e che nulla trascuri può – e qui mi concedo un gioco di parole per nulla casuale – fare luce sulle varie modalità di affrontare il male oncologico.

¹⁴¹² A. D’Avenia, *Bianca come il latte, rossa come il sangue* cit, p. 88.

Tendenze post 2000

6.1 Interludio sull'aspetto finzionale

Soltanto mi ricordo, come se si trattasse di cosa avvenuta ieri, che un paio di volte ch'io lo guardai negli occhi, egli stornò il suo sguardo dal mio. Si dice che ciò è un segno di falsità, mentre io ora so ch'è un segno di malattia.

Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*

Lei molti anni fa si ammalò di cancro al seno, uscendone completamente guarita [...]. Nel suo libro La vita a metà lei racconta quell'esperienza con toni sobri, misurati. Perché ha voluto comunicare così quell'esperienza? Dimentica che sono una scrittrice. Chi scrive sa che ogni esperienza è preziosa per la creatività. Inoltre non pensi che io abbia caricato quell'esperienza sulle spalle di Fiorina, la mia protagonista, così da liberamene!

Sergio Zavoli, Mimi Zorzi, *Il dolore inutile*

In ossequio a una personale disciplina procedurale eviterò di prendere in considerazione gli scritti inequivocabilmente autobiografici e quelli nei quali il malato è dotato dell'*ethos* di un attante puramente immaginario. La ricognizione e la successiva cernita verteranno esclusivamente su testi frutto di un patto specifico – tra autore e protagonista – che prevede la condivisione di un gravoso male come una neoplasia. A differenza delle figure nel processo comunicativo di Philippe Lejeune che, com'è noto, in un *pattern* formale utilizzano per lo più il medesimo nome e affabulano in prima persona, tra lo scrivente e il personaggio colpiti dalla medesima malattia intercorre un altrettanto forte nesso di reciprocità. Com'è stato dimostrato in alcuni percorsi novecenteschi (Grazia Deledda/Concezione, Giuseppe Berto/musicista anonimo, Mimi Zorzi/Fiorina, Leonardo Sciascia/il Vice e il professor Franzò), tale fenomenologia non rappresenta, di certo, una novità all'altezza del post 2000, eppure i volumi pubblicati negli ultimi anni forniscono esempi avvincenti.

Il primo preso in esame, a tal proposito, è *La visitatrice* (2000) di Fulvio Tomizza – un autore che ha sparso dense nebbie sulla sua situazione sanitaria. Il protagonista della *Visitatrice* ha un nome altro (Emilio) rispetto all'autore (Fulvio); entrambi

però sono afflitti da un cancro alla prostata. L'eroe, come il suo demiurgo, si mostra reticente e persevera in un riserbo assoluto e impenetrabile fin ad arrivare a tener celata la diagnosi perfino ai familiari più stretti. Soltanto un'ospite sconosciuta, che si accredita come figlia illegittima di Emilio, riesce a rompere il muro di silenzio e riservatezza. Non può essere ascritto a semplice caso il fatto che *La visitatrice* esca un anno dopo la morte di Tomizza: l'incontrovertibile autobiografismo del testo l'ha reso renitente all'idea, lui vivente, di dare alle stampe, il romanzo. Pur scrivendolo in due mesi (aprile e maggio 1994) e quindi cinque anni avanti la sua dipartita, preferisce conservarne le cartelle secretate. Non siamo al cospetto dell'ultimo romanzo, perché in seguito ne mandò in libreria altri tre; la volontà, quindi, di non pubblicare questo lavoro è premeditata. Nonostante l'indiscutibile taglio autobiografico, la domanda su quale e quanto Tomizza venga trasfuso in Emilio Cernigoj permane aperta. In una *mise en abîme*, l'autore fedele alle sue segretezze ostinate tiene nascosto il libro, nel quale il protagonista, in sintonia con il suo stato d'animo, non desidera rivelare *coram populo* d'essere affetto da un tumore maligno. L'epifania di una giovane donna, con la quale può finalmente aprirsi, parrebbe fatale, invece è il costrutto di una pianificata architettura diegetica. Seguendo una *innere Sprachform*, la funzione terapeutica del conversare è parallela e avanza di pari passo alla composizione della *Visitatrice*. Ed è pacifico che l'argomento del tumore alla prostata imbarazzi Emilio che pretende il rispetto della *privacy* soprattutto dal medico curante. Quando appura dalla sua ospite che l'oncologo – creduto fino a quel momento l'unico depositario della verità – non ha saputo malauguratamente trattenere l'inconfessabile, si sente oltremodo tradito. La visitatrice (anche lei medico di professione) consiglia di tentare una cura; il diniego di Emilio, a tale proposta, è categorico. I vocaboli «tumore», «cancro», «neoplasia» vengono sistematicamente omessi e si materializzano soltanto nell'affabulazione dell'interlocutrice che riporta il verdetto del collega a proposito della sua condizione: «Non va molto bene, e non si vedono soluzioni. È tardi per intervenire, il tumore si è esteso, sta aggredendo la vescica, forse un rene»¹⁴¹³. L'episodio è posto nelle pagine epilogali, ma fino a quell'altezza il lettore può solo presupporre da alcuni sintomi – come la minzione frequente e il costante bisogno dell'ausilio di antidolorifici – la natura della malattia di Emilio.

Audaci e inusitati esperimenti di autofinzione afferiscono anche a opere più recenti. Così *Sia fatta la tua volontà* di Stefano Baldi è incentrato su un protagonista colpito da un cancro ai polmoni. Baldi inizia a lavorare sul romanzo dal momento in cui viene a conoscenza dell'irrompere del male che lo consumerà. Francesca Accorsi presuppone che il *telos* di questo esercizio risieda nel tentativo di provare a se stesso le qualità di scrittore piuttosto che di autobiografo:

Chiaramente, nel secondo tempo i toni cambiano, il linguaggio diventa meno pirotecnico e più analitico, ma il cammino di questo giovane lascia senza parole, soprattutto quando il lettore pensa che la sofferenza che è descritta e il percorso alla ricer-

¹⁴¹³ Fulvio Tomizza, *La visitatrice*, Milano, Mondadori, 2000, p. 114.

ca di un senso non sono letteratura, ma vita dell'autore. Che però, anche in questo, ha voluto mantenersi autore e non diventare autobiografo¹⁴¹⁴.

Ciononostante, le tracce di un personale vissuto in *Sia fatta la tua volontà* sono cospicue. La moglie dello scrittore, Katia Cocchi, a tal riguardo, dichiara: «Cambiano i nomi, ma molti personaggi sono quelli della vita di Stefano. E soprattutto quando il protagonista affronta la malattia si rivede lui»¹⁴¹⁵. E altrove: «È un dovere prenderci cura del romanzo che molti scambiano per un'autobiografia ma che tale è solo nella parte che parla della malattia di Lazzaro che è la stessa di Stefano. Però è anche vero che l'entourage può riconoscersi anche in altro»¹⁴¹⁶. La mancata coincidenza nominale risulta già nell'opposizione autore (Stefano) / protagonista (Luca Lazzarini, soprannominato Lazzaro). Come nota Francesco Rossi, Lazzaro è un escatologico *nomen omen* che esprime un anelito di risurrezione¹⁴¹⁷, attestando ancor più la cifra anagogica della scrittura di Baldi. Risorgere non significa guarire; a tal riguardo occorre assecondare l'Accorsi che sottolinea come la *quête* di un senso esistenziale nella scrittura è strettamente intrecciata alla vita di Baldi. Si realizza così un'adesione a un principio proporzionale: Luca si fa sempre più somigliante a Stefano man mano che progredisce la malattia. Inoltre, comune è la passione per il calcio e la moto, anche se obiettivamente diversi tratti li differenziano. L'età, tanto per cominciare: Stefano ha 34 anni, Luca 26. È interessante chiederci il motivo per cui l'autore rende artatamente il suo personaggio di otto anni più giovane. Tra varie congetture si può supporre che probabilmente tale suggestione serva a relativizzare e a farlo approdare alla convinzione che esistono malati che hanno avuto in dono una vita, da sani, ancora più breve. Una logica abduzione che affiora da altri dati. Nel periodo della stesura del libro, Baldi è sposato e genitore di un figlio di soli quattro anni. Il dolore che promana dall'essere anzitempo costretto a lasciare i propri cari è così insopportabile e straziante che Stefano non trova il coraggio e la forza di verbalizzarlo. Il risultato è tangibile nell'effetto che deriva dall'essere riuscito a mettere un radicale distacco tra sé e la propria esistenza, collocando al centro il più giovane eroe che muore vergine: «La vita di Luca Lazzarini, detto Lazzaro, terminò. Prima ancora di cominciare»¹⁴¹⁸. E ancora, dal sito di Baldi si viene a sapere che Stefano ha una sorella, mentre il Luca del romanzo un fratello down. La differenza più marcata tra i due è nell'atteggiamento verso la fede. Ed è proprio per questa ragione che, durante la presentazione del libro, la vedova ha espresso serie riserve sull'ipotesi che l'*alter ego* di Stefano sia Luca: «per Lazzaro la fede è stato un punto di arrivo, o

¹⁴¹⁴ Francesca Accorsi, *Su Sia fatta la tua volontà di Stefano Baldi*, in «Agenda», marzo-aprile 2010.

¹⁴¹⁵ La dichiarazione orale di Katia Cocchi durante la presentazione del libro viene citata in Matteo Radogna, *Rubano il cuore del poeta. Spariscono gli appunti di Stefano Baldi, scritti sul letto di morte*, in «Il Resto del Carlino», 9 agosto 2009.

¹⁴¹⁶ Anche qui l'affermazione della moglie dello scrittore viene ripresa in Lorella Bolelli, *Sia fatta la volontà di Stefano. "Il suo sogno vivrà per sempre"*, in «Il Resto del Carlino», 7 ottobre 2009.

¹⁴¹⁷ Francesco Rossi, *La vita eroica*, in «Il martedì», settembre 2009: «Lazzaro (significativa la scelta del soprannome!) *risorge* pur vedendo il limite davanti a sé, riscopre la fede, l'amore della madre e del fratello disabile, la generosità, e riesce persino a compiere, con le sue ultime forze, un atto eroico».

¹⁴¹⁸ S. Baldi, *Sia fatta la tua volontà* cit., p. 9.

meglio una riscoperta, mentre per Stefano la fede era una dimensione esistenziale profonda, un possesso sicuro»¹⁴¹⁹.

Baldi completa il romanzo pochi mesi prima della morte, vivendo e immaginando à l'avance, attraverso il processo mimetico della scrittura, gli ultimi giorni e persino la propria sepoltura. Preso atto delle differenze, non si può negare, tra i due, una multanime *consonantia* prodotta da un'unità d'intenti, di umori, speranze e scavi interiori che l'autore attribuisce al personaggio. Ed è proprio ciò che diventa, ad esclusione del resto, discriminante per un malato di cancro. Così totalmente autobiografica è l'ultima *chance* – il trapianto – che i medici propongono a Luca (e a Stefano nella vita reale). Purtroppo, l'organo del donatore non arriverà in tempo:

Era chiaro a tutti che ogni speranza di vita si stava spegnendo, che nessun appiglio poteva più reggere. Il trapianto era ormai solo una comunicazione scritta abbandonata in un cassetto, i farmaci un ingombrante corredo con cui passare le giornate, per riempirle di qualche distrazione¹⁴²⁰.

Di cancro polmonare si argomenta tristemente anche nell'*Albero dei mille anni* di Pietro Calabrese, laddove il nesso di causalità tra la malattia dello scrittore e quella del suo *main character* è implicito:

E qui mi devo fermare, e fare un piccolo passo indietro. Perché nel frattempo è accaduta, assolutamente per caso, una piccola cosa che diventerà molto importante in questa storia. È arrivato un nuovo personaggio. Si chiama Gino. Io l'ho chiamato Gino e non sono più riuscito a togliermelo di dosso¹⁴²¹.

Un passo che segnala una boa, una linea di demarcazione: l'io autobiografico cede la narrazione al suo rappresentante fittizio. In realtà, questo binomio è più prismatico di quanto appaia a prima vista. Va ricordato che Calabrese era giornalista e quindi, seguendo il suo istinto professionale, a meno di ventiquattro ore dalla rivelatoria biopsia polmonare, ritiene di dover raccontare sulla sua rubrica *Moleskine* per il settimanale del «Corriere della Sera» la storia di un malato inventato lì per lì. Non volendo, per intuibili ragioni, rendere la propria situazione di dominio pubblico, sceglie di indossare la maschera Gino, perfettamente in asse col suo io più profondo:

E all'improvviso arriva Gino. Irrompe senza ritegno né rispetto in questa storia: come il riccio a cui offri temporanea ospitalità e subito si allarga e si ricava uno spazio sempre più grande. Sgombra l'ospite per diventare lui il protagonista e il padrone di casa. Io lo guardo, ammutolisco, mi arrabbio, lo giudico un individuo senza ritegno, ma a poco a poco comincio a volergli bene. Perché il suo spazio dimostra di meritarlo¹⁴²².

¹⁴¹⁹ Il paragone della vedova viene ripreso da Francesca Accorsi, *Su Sia fatta la tua volontà di Stefano Baldi* cit.

¹⁴²⁰ S. Baldi, *Sia fatta la tua volontà* cit., pp. 314-315.

¹⁴²¹ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 78.

¹⁴²² Ivi, p. 79.

Gino appare sul proscenio due settimane dopo la pubblicazione del primo pezzo della sequela uscita a puntate su *Moleskine*¹⁴²³. Un simulacro che ottiene vasta eco. Numerosi lettori esprimono solidarietà a Gino, rivolgendogli consigli e pareri per il trattamento del cancro, come si arguisce dal commento dell'autore:

quella di Gino è stata una felice intuizione giornalistica di cui vado fiero. Ne ho avute altre, assai più futili, durante i lunghi anni delle mie direzioni. // Sono invenzioni, avvenimenti apparentemente scollegati che trovano il loro punto d'incontro e di successo se si è abbastanza bravi e fortunati da intercettare altri avvenimenti di cui si parla o che interessano i lettori. // Sul tema del cancro doveva essere chiaro anche a un rimbambito come me che avrei toccato una corda che coinvolgeva milioni di persone. Ma non avevo idea fino a che punto¹⁴²⁴.

Va notato che Calabrese, oltre ad occultarsi sotto falso nome, modifica alcuni particolari del suo vissuto, edulcorando, ad esempio, le personali qualità atletico-sportive. L'autore aderisce però a una *conditio* fondamentale di ogni approccio finzionale: tenta cioè di creare un universo narrativo credibile, seguendo criteri di verosimiglianza. Ritiene perfino necessario motivare le circostanze che lo portano a conoscere la diagnosi dall'intervento mimetico di uno pseudo-amico:

«L'altro giorno un mio caro amico è andato dal medico per fare un controllo di routine. È un tipo sano, atletico, che fa sport, che non fuma, cammina almeno un'ora al giorno, due volte alla settimana si fa le sue diciotto buche di golf, e per tre giorni alla settimana nuota come un pesce: 80 vasche nella piscina olimpica a stile libero senza interruzioni...» così scrivevo. E continuavo: «Il medico gli ha fatto la lastra al torace e tutto, all'improvviso, è cambiato: «C'è un addensamento nel polmone destro» ha detto il radiologo [...]. // La sera dopo sono andato a cena con lui: mi aveva chiesto di non portare le mogli perché voleva stare solo con me. A un certo punto si è messo a piangere, poi si è ripreso. Non riusciva a darsi pace di essere precipitato in un tunnel dell'orrore senza alcuna colpa, solo perché la pallina della roulette del destino era andata a incasellarsi in quel numero maledetto¹⁴²⁵.

Fondamentale è l'episodio che disvela il rapporto controverso che intercorre tra Pietro (seguace fedele del patto autobiografico) e Gino (trasgressore dei principi autofinzionali). Si realizza così un'aderenza asintotica; la personificazione di Gino acquista gradualmente piena autonomia e sposta il suo pigmalione ai margini o addirittura fuori del racconto:

[I lettori] mi scrivono per le ragioni più varie. Per confortare Gino, naturalmente, ma anche per chiedere consigli o suggerimenti. Si fidano di me e mi caricano di grandi responsabilità. Mi suggeriscono letture leggere come nuvole (non solo per Gino, in

¹⁴²³ Ivi, p. 89: «Ma Gino ancora non si chiamava Gino, anzi a dire la verità non aveva nome. L'ho battezzato due settimane dopo, nella rubrica dell'11 giugno, Le cose vere della vita/2, la seconda dedicata al mio nuovo amico. È lì che Gino è nato ufficialmente. Ma era già in grado di muoversi in assoluta autonomia e, anche volendo, non avrei più potuto fermarlo».

¹⁴²⁴ Ivi, p. 81.

¹⁴²⁵ Ivi, pp. 81-82.

verità). Chiedono notizie, vogliono essere aggiornati sulle reali condizioni di salute del loro amico. Lodano l'amico di Gino, che sarei io, per il garbo e la misura che usa nel raccontare l'odissea di quel poveraccio, ma si vede (giustamente) che io sono una figurina di contorno, lieve e accettata solo perché rappresento il loro tramite con l'unica persona che veramente li interessa¹⁴²⁶.

L'albero dei mille anni si materializza in libreria pochi giorni dopo la scomparsa di Pietro Calabrese e si presenta come una sorta di eteroclitica autobiografia che fagocita frammenti della citata rubrica del supplemento del «Corriere», oltre una selezione di stralci di lettere a Gino.

Nel 2011, Rosanna Fiorino realizza un esperimento simile in *Viola e nero*. Qualche anno addietro, aderendo a uno *Zeitgest* elettronico-digitale, l'autrice – con il nick Rosie – aveva creato il quasi autobiografico blog, *Stories from the Underground*. L'assetto dubitativo segnala il patema di Rosanna che temeva di impressionare gli adepti virtuali, raccontando senza remore nello spazio web tutte le vicissitudini legate alla chemioterapia e a una vita vissuta senza stomaco. Per questa ragione, si serve di una panoplia stilistica, volta a celare e/o minimizzare le degradanti reazioni corporee e gli stati d'animo che ne seguono:

Questo intento che Rosie definisce «protettivo» nei confronti dei suoi lettori è abbastanza comune tra chi scrive di cancro, almeno in alcune fasi, quelle più delicate durante le quali si fa fatica a mettere nero su bianco quel che accade, per non spaventare gli altri ma anche se stessi¹⁴²⁷.

La funzione terapeutica del *narrative surrender*¹⁴²⁸ viene compresa solo più tardi dalla Fiorino che diviene, di conseguenza, più sincera con i suoi *followers*, immergendosi nell'effetto catartico della scrittura. Questa sofferta *tranche* autobiografica – che va dal 3 luglio 2004 al 16 dicembre 2009 – è tuttora consultabile in rete. Più significativo per la mia indagine è la considerazione che la Fiorino non si limita a narrare nel suo blog il progredire della malattia, ma pubblica anche il romanzo *Viola e nero*. L'autrice inizia a lavorarci nel 2008, quando la guarigione risultava ancora insperata e di là da venire. La Fiorino accosta, fuor di metafora, l'essere colpiti dal tumore a una gravidanza¹⁴²⁹. A differenza delle opere analizzate in precedenza, nelle quali autori e protagonisti condividono la stessa forma tumorale, la Fiorino, che in realtà ha un cancro allo stomaco, ne attribuisce, alla sua protagonista, uno alle ovaie. Francesca, come si può constatare già dal sottotitolo, *Una storia di cancro e gravidanza*, conosce la diagnosi mentre è incinta e si rifiuta di abortire, mettendo, in tal modo, a rischio la propria vita:

¹⁴²⁶ Ivi, pp. 89-90.

¹⁴²⁷ G. Biasini, *Scrivere bene* cit., p. 78.

¹⁴²⁸ A. W. Frank, *The wounded storyteller* cit., p. 6.

¹⁴²⁹ L'orribile e deforme feto partorito da Chiara Uzeda fa da preludio al cancro degli altri membri familiari che decimerà la dinastia già in estinzione dei Viceré nell'Ottocento derobertiano. Come esempio novecentesco si può ricordare l'io nevrotico del personaggio di Berto che paragona, nel *Male oscuro*, il seno gravido della moglie al carcinoma estratto dalla pancia del padre. Lo stesso paragone si osserva nella *Vita a metà* di Mimi Zorzi.

Prima che quell'incubo iniziasse avevo sempre immaginato me stessa un giorno diventare nonna e passare gli ultimi anni della mia vita con i miei nipoti. Adesso non avrei nemmeno avuto la possibilità di passare qualche anno con mia figlia. Ma ero contenta lo stesso di averla avuta e di ogni momento che, nonostante tutto, ero riuscita a passare con lei¹⁴³⁰.

Il carattere puramente finzionale autrice/eroina è dichiarato nella stringata introduzione:

Questa è una storia di fantasia, e gli errori e le inesattezze nel romanzo, specie per quanto riguarda le cure mediche, non sono voluti, ma inevitabili. // Mi sono documentata sull'argomento, ma sono ben lontana dall'essere medico e dall'avere nozioni approfondite di oncologia. // Però ci tenevo lo stesso a raccontare una storia di cancro e gravidanza, pur non avendola vissuta in prima persona, perché questa storia me la sentivo proprio nel cuore. // E il cancro so bene cos'è, l'ho avuto, anche se diverso da quello raccontato in questo romanzo¹⁴³¹.

L'intento *fictional* certifica, paradossalmente e nello stesso tempo, un pronunciato autobiografismo. Fatta salva la differente tipologia di tumore, importante per la struttura del lavoro è la gravidanza dell'eroina estranea dalla vita reale di Rosanna durante il permanere della malattia. Al di là di oggettive divaricazioni, non si può non segnalare l'affinità psicofisica della Fiorino con il suo personaggio, similmente ai già evocati Fulvio/Emilio, Stefano/Luca, Pietro/Gino. A causa di una differente neoplasia, il rapporto tra Rosanna e Francesca sembra, di primo acchito, meno incisivo rispetto agli esempi citati in precedenza, ma – come proverò a dimostrare – le cose non stanno esattamente in questo modo. La stessa autrice ammette un'enorme empatia con la protagonista e un acuto interesse per la tematica del cancro durante la gravidanza:

Ho scritto questo romanzo nel 2008 in pochi mesi: questa storia me la sentivo dentro, quasi come se l'avessi vissuta. Prima di scriverlo ho cercato molte notizie in rete per documentarmi su come viene trattato il cancro ovarico anche all'estero e se è possibile effettuare i trattamenti durante la gravidanza. Era da tempo che avevo in mente di scrivere una storia che avesse come argomento centrale il cancro e questo romanzo mi ha dato uno spunto per narrare una vicenda che ho sentito molto¹⁴³².

¹⁴³⁰ Rosanna Fiorino, *Viola e nero. Una storia di cancro e gravidanza*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2011, p. 300.

¹⁴³¹ Ivi, p. 5.

¹⁴³² R. Fiorino, *Stories from the Underground. Come vivere senza stomaco, amare la musica ed essere sereni*, in <https://camdenrosie.wordpress.com/i-libri-di-rosie> (consultato il 25 febbraio 2015). Il blog della Fiorino non parla solo del cancro, ma anche della musica, un altro suo *hobby*, di cui testimoniano gli altri romanzi che per ovvie ragioni dobbiamo omettere in questa nostra ricerca: «Mi sono resa conto che per chi arriva per la prima volta sul mio blog e volesse conoscere la mia storia relativa al cancro allo stomaco, la difficoltà è districarsi in mezzo a una marea di post dedicati alla musica (che è la ragione originale per cui avevo aperto il blog nel 2004). Allora ho pensato di creare un indice del mio cancer blog, che per il momento si ferma al 2009 ma che presto sarà completo, per facilitare la lettura dei miei

Oltre a quella autobiografica, la Fiorino ricorre a una fonte scientifica per suffragare la genesi del romanzo, citando, come scaturigine della sua ispirazione, un corsivo sul giornale dell'Airc, che analizza e valuta il *trend* dell'aumento, rispetto ai decenni precedenti, delle malate oncologiche che riescono a portare avanti una gravidanza e a partorire:

Un po' di tempo fa stavo leggendo sul giornale dell'Airc un articolo dedicato ai tumori in gravidanza, dove si diceva che oggi c'è maggiore possibilità rispetto a prima di affrontare una gravidanza mentre si ha il cancro. // Da lì è scaturita l'ispirazione per questo romanzo, *Viola e Nero*: la storia di una donna, Francesca, che da tanto desidera diventare mamma. Ma all'inizio della gravidanza scopre di avere un cancro alle ovaie¹⁴³³.

L'*explicit* di *Viola e nero* differisce dalla vera storia dell'autrice. La felice guarigione di Rosanna segna un contrappunto alla morte di Francesca che lascia orfana la figlia Viola all'età di pochi mesi.

La quinta coppia Johanna/Julia viene in mente a proposito di *Un anno insieme a Julia*. Anche qui i nomi dell'autrice e della protagonista non coincidono; hanno in comune solo la lettera iniziale «J». A differenza di altri testi, persino sulla copertina appare lo pseudonimo Julia Set, ispirato dall'eroina. Al nome vero dell'autrice si può risalire soltanto dalle fonti extratestuali¹⁴³⁴ e l'approccio autofinzionale viene esplicitato già nella premessa:

Questo libro, tratto dal mio blog, racconta un anno vissuto pericolosamente, ed è una storia vera, anche se interpretata con un po' di fantasia [...]. // E poi finalmente avrò il mio *avatar*, il mio alter ego virtuale. Femmina, naturalmente. Non sarà proprio a mia immagine, ma le darò il nome di un frattale, il mio ideale di bellezza, e le affiderrò un compito molto speciale: accompagnarmi in questa avventura¹⁴³⁵.

Tutte le vicissitudini, i pensieri e i sentimenti legati al cancro al seno di Julia sono invece gli stessi di Johanna. Johanna guarisce dalla malattia e la sua narrazione termina con questo felice accadimento faticosamente raggiunto. Come atto conclusivo, l'autrice licenzia il suo *alter ego*, ringraziandola dei servizi finzionali:

Ora, per restare in linea con il mio noto sdoppiamento di personalità, parlo con te, cara Julia. // Grazie per avermi prestato il tuo nome e la tua bellezza, e per avermi fatto vivere in un mondo diverso, un po' più azzurro della realtà, o un po' più rosa, come preferisci tu. // Un mondo dove i camici bianchi hanno nomi di fantasia e gli amici la forma quadrata dei loro *avatar* [...]. // Il tuo mondo, Julia, e anche il mio, per la maggior parte del tempo. // Senza di te sarebbe stato tutto molto più difficile, ma questo lo sai. // Adesso, come mi era successo con Karen e con gli altri compa-

post sulla storia del mio cancro, vissuta praticamente da quando avevo iniziato il mio blog, partendo dall'inizio»

¹⁴³³ *Ibidem*.

¹⁴³⁴ Oscurando la sua identità, protegge l'anonimato anche del marito e delle figlie, definendoli un Principe, Principessa Grande e Principessa Piccola.

¹⁴³⁵ J. Set, *Un anno insieme a Julia* cit., pp. 3-4.

gni di questo viaggio, inizio a capire che un giorno ci saluteremo. Non temere, non parlo di un evento triste, ma di un passaggio bello e naturale, come quando una crisalide si trasforma in farfalla. // Ti ringrazio per questo anno insieme, in cui mi hai fatto conoscere gli altri e una parte di me, e hai trasformato il mio bisogno di raccontarmi in qualcosa di più. È stato un anno intenso, ed è volato¹⁴³⁶.

Per completare la ricerca occorre aggiungere gli ultimi tasselli riguardo al ruolo, nei nostri autori, della scrittura autofinzionale sul cancro. Tomizza è un artigiano della parola già noto quando affronta l'argomento. Invece, nonostante l'aspirazione giovanile a diventare scrittore, Baldi rimarrà l'autore di un unico, seppur emozionante e coinvolgente, testo. Ed è proprio la malattia, il tirocinio del *ton pathei mathos*, che lo spinge, tra la tensione dell'abisso del patimento e la luce del riscatto, all'esordio letterario e gli fa riscuotere un successo considerevole, restato, per forza maggiore, senza un'opzione di sequela. Anche Calabrese, autore di svariate inchieste giornalistiche, cambia il vettore espressivo-creativo cimentandosi, a causa del morbo, nel campo della narrativa. Solo nell'ultimo dei suoi quattro libri la Fiorino affronta la neoplasia, mentre i viaggi in diverse città e in mondi mistici e/o musicali sono le tematiche degli altri tre.

A differenza della parsimonia lessicale e del rispetto dei precetti ottoneviceseschi sul tabù della malattia in Tomizza, gli scrittori post 2000 non ritengono più eticamente corretto celare la diagnosi e ricorrono all'autofinzione per altre ragioni. In effetti le loro pagine sono caratterizzate da audacia e veridicità e da una gamma percettiva costellata di crudi dettagli, talvolta repellenti e, poco o punto, lirico-estetici. Così Calabrese ci intrattiene con la diarrea che durò tutta la notte¹⁴³⁷, frustrante effetto collaterale provocato dalla chemioterapia. Sul *cahier de doléances* di Baldi si sfiora l'abiezione nel resoconto umiliante dell'incapacità di fare autonomamente i propri bisogni o nei risonanti e urticanti fenomeni scatarranti ed espettorativi¹⁴³⁸.

Altrettanto significativo è l'aspetto narratologico del discorso finzionale. Il racconto in terza persona in *Sia fatta la tua volontà* sottolinea formalmente la distanza desiderata e programmata tra autore e protagonista. *La visitatrice*, *L'albero dei mille anni*, *Viola e nero* e *Un anno insieme a Julia* praticano invece un percorso di ionarrazione. E mentre l'opzione del genere autobiografico in Calabrese è innegabilmente associata alla prima persona, l'analogo atteggiamento è meno scontato negli

¹⁴³⁶ Ivi, pp. 138-139.

¹⁴³⁷ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 158: «Un forte dolore al colon mi ha tirato giù dal letto. Un attacco di diarrea, ho pensato subito. Non era il primo, non sarebbe stato l'ultimo. Solo che questa volta era diverso perché lo precedeva un dolore insistente, un bruciore forte, un senso penetrante di nausea. // Dal letto al mio bagno ci sono esattamente (li ho misurati dopo quella notte) venti passi. Venti piccoli passi da compiere per arrivarci. Dall'una e trenta alle sei e trenta del mattino, per cinque ore filate, sono diventati più lunghi e pesanti del cammino sul Golgota».

¹⁴³⁸ S. Baldi, *Sia fatta la tua volontà* cit., p. 312: «Il simpatico catarro, amico e simbolo e nome stesso della malattia di Lazzaro, di tanto in tanto pensava anche lui di ritagliarsi qualche particina da protagonista [...]. Bianco e denso come la schiuma del cappuccino [...]. Per mesi così, stabile: una schiumetta pastosa di cui produceva tre-quattro bicchieri da yogurt al giorno».

altri che, nonostante i nomi inventati, cercano di identificarsi rispettivamente in Emilio, Francesca e Julia.

Il rispecchiarsi nel medesimo male assume una veste, una timbrica e un colore emotivo diverso in ciascuno degli autori analizzati. Tomizza si mimetizza nell'arcano che adombra la neoplasia e che il protagonista tenacemente alimenta, piuttosto che nelle manifestazioni dirette e crude del morbo. Stefano Baldi e Julia Set superano la visione egocentrica, tentando di rimirarsi dall'esterno in una storia simile, ma non identica al loro travaglio. Altri si muovono sui binari paralleli autobiografia/fiction. L'impegnativo e sofferto autobiografismo nel *web reportage* della Fiorino contrasta con le licenze creative che l'autrice si concede nel raccontare la sofferenza altrui in *Viola e nero*. Nel caso di Calabrese, il romanzo è un'opera ben pensata e portata avanti con un anodino coinvolgimento emotivo, mentre in stretta omologia le puntate su Gino rappresentano *de facto* le ubbie e i sentimenti provocati, in realtà, dalla malattia; la freschezza e l'immediatezza dell'esperienza diretta viene rimodulata dall'io avventizio.

6.2 L'aggravato corpore e l'angelo custode odierno

*Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse [...].
Ange plein de santé, connaissez-vous les Fièvres.*

Charles Baudelaire, *Réversibilité*

Ho incontrato diversi tipi di angeli lungo il mio cammino: quelli benedetti, che ti fanno sorridere nei momenti peggiori e intervengono sempre quando ti senti proprio solo; i ribelli, che rompono le scatole a tutti e non si rassegnano mai, anche quando nessuno ci crede più; gli angeli un po' antipatici, che ti spiattellano in faccia la verità, senza troppi fronzoli, solo per farti reagire; gli scientifici, che sembrano molto freddi, ma sono gli unici ad accorgersi che hai un male nascosto; i samaritani, che pur di aiutarti farebbero davvero qualsiasi cosa.

Julia Set, *Un anno insieme a Julia*

La mia disamina può prendere le mosse da una tela dipinta da Francisco Ribalta attorno al 1620, *La visione di San Francesco e l'Angelo musico*, che narra per immagini il cosiddetto miracolo di Rieti avvenuto nel 1225 legato all'*aggravato corpore*: «Una volta il Santo, prostrato da molte malattie, sentì il desiderio di un po' di bella musica, che gli ridonasse la gioia dello spirito. // Convenienza e decoro non permettevano che ciò avvenisse ad opera di uomini – e allora intervennero gli Angeli compiacenti a realizzare il suo desiderio»¹⁴³⁹. Un quadro¹⁴⁴⁰ che, evidenziando l'accostamento tra malattia del corpo e apparizione dell'angelo, ma soprattutto l'ammirazione verso la figura eterea che non guarisce, perché l'*angelus* è vocato per

¹⁴³⁹ San Bonaventura, 1266, *Leggenda maggiore. Vita di San Francesco d'Assisi*; rist. 1986, in Fonte francescana, Padova, Messaggero S. Antonio. cap. VIII, p. 560; Tommaso da Celano 1246-47, *Vita seconda di San Francesco d'Assisi*, rist. 1986, in Fonti francescani, Padova, Messaggero S. Antonio II, cap. 89, pp. 430-431.

¹⁴⁴⁰ Analizzato in chiave chirogrammatica bulweriana da Victor I. Stoichita in *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel Secolo d'Oro dell'arte spagnola*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 217-223.

distrarre e sollevare l'animo del malato e non per placare il dolore corporeo ci permette di creare l'*ubi consistam* per la nostra tematica. Lo stesso *mutatis mutandis* accade nelle opere del nostro tempo: un malato di cancro è quasi sempre alla disperata ricerca di un appiglio, di un personale angelo custode. Nei testi che prenderò in esame questa missione, a differenza del messaggero divino apparso a San Francesco, viene portata avanti da personaggi che hanno come prototipo una persona in carne e ossa. Lo studio non verterà dunque sulle creature alate appartenenti alla più bassa gerarchia celeste dell'areopagita, né considererò o valuterà, salvo lievi accenni, altre sollecitazioni teologiche, filosofiche o culturali. Gli scrittori contemporanei, seppur inconsapevolmente memori di tali costrutti gnostici, tratteggiano un angelo *extra* accademie: semplice, intuitivo e dotato di visibilità percepibile e immediata. Poca trascendenza quindi, ma un atteggiamento empirico-realistico, privo di ogni implicazione dottrinale, ovvero una declinazione non ortodossa dell'angelologia. L'angelo post 2000 non è dunque altro che un fattore umano, un'importante componente del sostegno psichico all'oncomalato che si identifica con uno degli archetipi dell'inconscio¹⁴⁴¹ e/o con qualcuno che, volente o nolente, accetta di assumere questo ruolo. Siamo davanti al rovesciamento del senso del libro deuterocanonico di Tobia: al miracolo dell'arcangelo Raffaele, che tiene celata la propria identità, si contrappone l'attribuzione, nella scrittura di oggi, di poteri sovrumani a comuni mortali, portatori di una luce interiore ignota a loro stessi. Perlopiù si tratta di parenti e vicini dell'ammalato¹⁴⁴²; ma frequentemente anche di medici e infermieri¹⁴⁴³ e più spesso di amici, conoscenti e altri malati¹⁴⁴⁴, talvolta anche di persone sconosciute incontrate per caso¹⁴⁴⁵.

Nonostante l'incontrovertibile laicità della maggior parte delle opere, il lessico che circonda l'*ánghelos* rappresenta un *continuum* con la tradizione cristiano-patristica impregnata, a sua volta, di mitologia orientale ed ellenica. Così le parole

¹⁴⁴¹ Una visione, coincidente solo in parte con quella di San Tommaso, sull'essenza incorporea degli angeli trasformatasi, nei nostri lavori, in *das Unbewusste*

¹⁴⁴² A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 39: «Ce l'hai fatta. Sei rimasto attaccato alla vita, sei qui con noi. Anche i medici dicono che è un miracolo. Pensa che per loro eravamo la "sacra famiglia"».

¹⁴⁴³ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 74: «Mercoledì 27 maggio, nove giorni dopo la scoperta del tumore, inizio il primo ciclo di chemioterapia. Vado a Villa Margherita dove Enrico Cortesi e la sua équipe mi prendono in cura. // Prima di continuare devo ringraziarli tutti, a partire da Cortesi e Claudia Trinca, una dei suoi sostituti e vero angelo custode di questi miei lunghi mesi. Claudia è un medico come ce ne vorrebbero tanti: disponibile, sorridente, molto efficiente. Non è mai sgarbata e non si risparmia per nulla. Se le chiedi qualcosa o se hai un dubbio, lei risponde. La puoi anche chiamare sul telefonino il sabato e la domenica. Se non c'è, ti richiama. Ti spiega le cose senza fretta, e solo chi ha vissuto la condizione di malato sa quanto questo sia importante. Se hai bisogno di una parola di conforto, lei lo capisce e non si tira indietro. È sempre molto professionale, ma dà la sensazione di essere una persona umana prima che un medico».

¹⁴⁴⁴ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., p. 86: «A volte si incontrano per caso delle persone che, pur interagendo con noi per un tempo limitato, hanno sulle nostre vite un impatto e un'influenza incredibili. Ornella per me è stata, come dire, una mentore. Colei che mi ha fatto strada nel mirabolante mondo del cancro».

¹⁴⁴⁵ Marco Venturino, *Le possibilità della notte*, Milano, Mondadori, 2010, p. 231: «Sai Javier... sai che sono stato fortunato?... fortunato a venire qui... avrei potuto morire in mille modi... in un letto d'ospedale... o magari assistito per danaro da qualche badante di chissà dove... invece sono qui accudito da un vecchio e grinzoso marinaio di cui non sapevo neppure l'esistenza... grazie amico mio».

dell'altro si bevono come «sentenze di un oracolo»¹⁴⁴⁶. L'*usus* linguistico della classica apparizione angelica è alimentato da numerosi participi: «consolato», «rassicurato», «calmato», «protetto», «illuso»¹⁴⁴⁷ (quest'ultimo, rompendo una serie di associazioni canoniche, tradisce l'atteggiamento critico e riflessivo verso l'onnipotenza altrui). Risultano ancora sostantivi dai connotati psicanalitici e religiosi: «il padre»¹⁴⁴⁸, «la madre»¹⁴⁴⁹ rivolti a chi non lo è, compresi i derivati «paterno/a»¹⁴⁵⁰, «materno/a»¹⁴⁵¹.

In questa sede mi soffermerò, con più attenzione, su *Un altro giro di giostra* di Tiziano Terzani, *Sia fatta la tua volontà* di Stefano Baldi, *Cosa sognano i pesci rossi* e *Le possibilità della notte* di Marco Venturino, *Il segreto è la vita* di Alessandro Cevenini e *Il talento della malattia* di Alessandro Moscè. Alcuni (Terzani, Cevenini e Moscè) raccontano la loro esperienza autobiografica, mentre altri, come Venturino e Baldi, si dedicano a scritti di finzione, anche se screziati e imbevuti di realtà. Marco Venturino, medico di professione e direttore di divisione di Anestesia e terapia intensiva all'Istituto Europeo di oncologia di Milano, è chiaramente influenzato, nelle sue creazioni letterarie, dalla frequentazione quotidiana con la malattia. Stefano Baldi ricorre a una *parabasi*, descrivendo la *via crucis* di un malato che non è la sua ed echeggiando, dal reale, solo gli aspetti legati al morbo.

A volte, nelle pagine di uno stesso testo, ci imbattiamo nella presenza di numerosi angeli custodi. L'angelo appare di solito nello spazio "satanico" dei reparti oncologici, e comunque in un momento della *navigatio vitae* periglioso e prossimo al naufragio. La sua assenza rende le cure sterili e algide; senza questo presupposto vengono definite come «un appuntamento del corpo con gli aggiustatori»¹⁴⁵² o – per parafrasare la chemioterapia – «l'appuntamento col liquido rosso e fosforescente»¹⁴⁵³ in *Un altro giro di giostra* di Tiziano Terzani. Cominciare l'indagine da que-

¹⁴⁴⁶ Ivi, p. 125: «Pino si beveva quelle parole come *le sentenze di un oracolo*».

¹⁴⁴⁷ Ivi, p. 95: «Aveva bisogno di porre domande, di avere risposte, doveva essere *consolato e rassicurato*. Magari *illuso, calmato e protetto*. Aveva necessità di sentirsi al centro di quel mondo che, improvvisamente, crudelmente e senza motivo, gli aveva fatto intuire di non essere indispensabile. Di poter essere buttato via come un oggetto inutile».

¹⁴⁴⁸ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 224: «Più tardi lo stesso Lambertenghi, il *mio angelo custode* più saggio e più ricco di scienza, ma anche dell'umanità di una vita intera spesa a condividere sofferenze come la mia, è venuto a rassicurarmi. Poche frasi, piene di conoscenza e d'amore insieme. *Un padre*, ormai, più che il primario di un reparto d'eccellenza».

¹⁴⁴⁹ M. Venturino, *Le possibilità della notte* cit., p. 161: «Con quegli automatismi che sono tipici di un mestiere consumato ma che, in realtà, non si sa bene perché si mettono in pratica né esattamente a cosa servono, l'infermiera posò una mano sulla fronte del malato e, contemporaneamente, gli prese la mano. Quel gesto, più da *madre apprensiva* che da efficace operatrice sanitaria, permise però a Pino di rendersi conto di avere una temperatura più alta del normale».

¹⁴⁵⁰ S. Baldi, *Sia fatta la tua volontà* cit., 2009, p. 221: «...ora il tono era decisamente più *paterno*».

¹⁴⁵¹ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., p. 86: «Ornella era una donna di una quarantina d'anni che tre anni prima aveva avuto un cancro al seno e che ora era lì per subire l'asportazione di utero e ovaie. // È stato grazie a lei che ho capito che nessuno può aiutare un malato di cancro come un ex malato. A lei potevo fare tutte le domande che non potevo porre ai medici. Mi rassicurò molto. Con me è stata *materna*, gentile, un sopporto incredibile».

¹⁴⁵² T. Terzani, *Un altro giro di giostra* cit., p. 78.

¹⁴⁵³ Ivi, p. 79.

sto testo è una scelta provocatoria, alla luce della dichiarazione resa dall'autore già nelle prime pagine:

Non sono diventato né induista, né buddhista, non sono seguace di nessun guru, né son tornato a credere nella religione di casa, anche se ho riscoperto il piacere di star seduto in silenzio in una bella chiesa, carica di vecchia fede, come quella fiorentina di San Miniato al Monte¹⁴⁵⁴.

Terzani si spinge addirittura a prediligere la propensione indiana improntata al pieno scetticismo o *Verneinung*:

Il dio della Gita non ha un suo popolo eletto, non condanna nessuno per l'eternità, non riserva ad alcuni quello che nega ad altri. E un dio come quello mi piaceva: un dio che è tutto e ovunque, un dio che non ha bisogno di intermediari, uno che non manda a terra un suo rappresentante, figlio o profeta, sempre pronto a dire agli uomini: «Lui mi a detto di dirvi». Un dio che ognuno può vedere a suo modo: in un semplice sasso o in una delle più alte e belle montagne dell'Himalaya, come il Kailash¹⁴⁵⁵.

Nel capitolo sulle Filippine si sfiora ironicamente la figura dell'angelo, mentre si discetta sull'assurdità e la pericolosità di una certa corrente di medicina alternativa: «Altri guaritori come Sai Baba non rimuovono la negatività. Alex invece dinanzi a quella si congela, fa il vuoto nella sua mente, diventa il canale del Grande Angelo e la rimuove...»¹⁴⁵⁶. Il messo celeste è banalizzato e invisibile in *Un altro giro di giostra*. Molto più angelico e attinente al bisogno è, per Terzani, il prossimo, caro e prezioso:

Questo è di nuovo qualcosa che la scienza non è in grado di capire: il solo pensiero di una persona, la cui esistenza giustifica la propria, è di per sé una medicina che prolunga la vita. Di questo non ho dubbi¹⁴⁵⁷ [...] Quale valore ha nel processo di guarigione di un malato la semplice esistenza di una persona così? Secondo me, enorme. Lo stesso vale per un bel rapporto di fiducia col proprio medico¹⁴⁵⁸.

L'importanza del supporto psichico riaffiora a più riprese: «Magari ci vorranno altri vent'anni, ma un giorno sarà ovvio a tutti che il sostegno psicologico è una componente importantissima di ogni terapia anticancro»¹⁴⁵⁹. Da miscredente, Terzani attribuisce questa missione alla moglie Angela, tipico caso di *nomen omen*. L'immagine di donna-angelo, ben radicata nella poesia lirica italiana, viene riproposta su un terreno post-novecentesco e laico. La consorte è la prima e, per qualche tempo, l'unica ad essere a conoscenza del male. L'autore sottolinea la sufficienza di

¹⁴⁵⁴ Ivi, p. 21.

¹⁴⁵⁵ Ivi, p. 408.

¹⁴⁵⁶ Ivi, p. 467.

¹⁴⁵⁷ Ivi, p. 69.

¹⁴⁵⁸ Ivi, p. 270.

¹⁴⁵⁹ Ivi, p. 288.

un'affinità spirituale (protettore/ammalato) rispetto alla necessità di una vicinanza fisica. A volte questa distanza viene addirittura cercata o creata ad arte:

Angela era stata magnifica a capire le ragioni del mio voler star solo; di mettere fra lei e me una distanza che sapevo essere solo fisica. Avevo trovato un mio equilibrio e avevo paura di ogni soffio che lo mettesse in pericolo. Sapevo che lei c'era. Che potevo contare su di lei. Una benedizione!¹⁴⁶⁰.

I rapporti con l'angelo, riflesso nell'altro, sono sempre caratterizzati, come in *Un altro giro di giostra*, dalla facilità di una comunicazione priva di falsità e reticenza:

Ne avevamo di cose da dirci e da decidere, Angela e io! E lei fu generosissima. Per quarant'anni avevo spartito con lei le esperienze più varie e quasi tutte le più belle. L'avventura che stavo per intraprendere, però, era diversa; era un viaggio che non potevamo fare in due. Lei lo sapeva¹⁴⁶¹.

Alla moglie non viene attribuita una particolare funzione salvifica o curativa, ma la sua presenza nel mondo dei sani rappresenta il contraltare per dare un senso al muoversi di Tiziano in quello dei malati (nonostante le barriere invalicabili tra i due universi). Il suo errare planetario – tra i rimedi della medicina tradizionale e i trattamenti complementari, tra la chimica e la natura – scandisce l'ultima parte della sua vita e si rivela una ricerca dell'*optimum* per la risoluzione della sua impasse fisiologico-esistenziale.

Sempre in *Un altro giro di giostra* si registra un'agnizione: un angelo del tutto inaspettato – che richiama casualmente la montaliana oggettistica della quotidianità moderna – un giocattolo predestinato al rilassamento dei malati di cancro:

A occhi chiusi, meditando, lasciando che le mani decidessero da sé cosa fare, «sentii» la sabbia, poi, a occhi aperti, ma sempre «abbandonato al mio cuore di bambino», mi misi a scegliere dagli scaffali le cose da mettere in un cestino: un angelo dalle ali rosse, un pezzo di marmo azzurro, una piramide di quarzo, una vecchia pigna, un mazzolino di fiori violetti, una piccola pagoda, un arcobaleno, alcuni tasselli del gioco delle rune¹⁴⁶².

Tra i sostegni psicologici Terzani include la musicoterapia che, in una catena libera di associazioni, ci riporta al quadro di Ribalta:

Era la musica a svegliare in me una forza latente che mi pareva potesse davvero essere terapeutica? o era la mente ad associare a quei suoni un potere che entrava in funzione, dandomi l'impressione di agire sulla materia? Non faceva alcuna differenza. Trovavo sorprendente il fatto in sé e una qualunque spiegazione non avrebbe aggiunto nulla¹⁴⁶³.

¹⁴⁶⁰ Ivi, p. 69.

¹⁴⁶¹ Ivi, p. 519.

¹⁴⁶² Ivi, p. 291.

¹⁴⁶³ Ivi, p. 304.

In *Un altro giro di giostra* si va oltre il valore taumaturgico della musica strumentale o vocale: questo potere viene esteso al linguaggio *in toto*, derivato dal Verbo della Creazione¹⁴⁶⁴. Un pensiero che sarà utile a proposito della forza rigenerante, per i malati di cancro, delle parole di conforto e di speranza.

Il tumore in *Sia fatta la tua volontà* di Stefano Baldi porta il malato a ritrovar la fede. Ciononostante, nemmeno qui l'angelo è presenza surreale, ma ha l'impronta umana del parroco don Edoardo. Luca Lazzarini è un ragazzo appassionato di moto, senza obiettivi profondi e incurante della religione: «Dio era uscito dalla vita di Lazzaro più o meno quindici anni prima. Non certo per divina volontà, ma per qualcosa simile a uno sfratto. Sfratto post Cresima»¹⁴⁶⁵. L'angelizzazione della figura del prete avviene in una cappella della chiesa di un paese dal nome Maddalena di Cazzano. Osserviamo dunque una «scenografia rituale»¹⁴⁶⁶, per dirla con Oreste Macrí. Dal recupero di un momento di vita piena, scaturisce la conversione e la guarigione spirituale di Luca:

«Ti è capitato un brutto scherzo, eh?». Don Edoardo non aveva bisogno di introduzioni. Era da sempre piuttosto diretto, lui: non girava mai troppo intorno alle cose e sapeva affrontare anche gli argomenti più delicati con una certa franchezza [...]. // Quella voce era profonda come il tempo. Lazzaro fu scosso da un brivido. Lì, in quel momento. Rialzò lo sguardo, e nello sguardo che gli veniva regalato vide due braccia aperte, senti il calore... di un padre. // Mandò gli occhi da un'altra parte, una qualsiasi altra parte. Dove non stessero sbocciando le lacrime. // E quell'uomo lo capi¹⁴⁶⁷.

L'indizio dell'individuazione dell'angelo custode a livello tematico – *medium* fra mondo della materia e dello spirito – è dato dalla forza delle emozioni e dall'attrazione che l'ἄγγελος esercita sul fedele infermo:

Lazzaro era veramente sbalordito dalle straordinarie capacità di quell'uomo. Riusciva a suscitargli emozioni di una profondità incredibile. Lo incendiava e lo congelava a suo piacimento [...]. Forse era solo lo stato di squilibrio che lo stava tormentando a causargli tutte quelle sensazioni. La malattia, la paura... erano tutte cose che lo tenevano sul filo, che espandevano al massimo la sua sensibilità. Era nudo, e sarebbe bastato poco per fargli sentire caldo o freddo. // Eppure quell'uomo gli piaceva davvero. In ogni gesto, in ogni parola, esprimeva sincerità. Lui voleva veramente aiutarlo [...]. Cercava di... aprire un sipario, ecco quello che faceva. Cercava di mostrargli un modo che lui non aveva mai considerato. Un mondo strano, certo, ma più vero, forse, di quello in cui aveva sempre cercato di vivere¹⁴⁶⁸.

¹⁴⁶⁴ Ivi, p. 300.

¹⁴⁶⁵ S. Baldi, *Sia fatta la tua volontà* cit., p. 164.

¹⁴⁶⁶ Oreste Macrí, «L'angelo nero» e il demonismo nella poesia montaliana, in *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 284.

¹⁴⁶⁷ S. Baldi, *Sia fatta la tua volontà* cit., p. 179.

¹⁴⁶⁸ Ivi, p. 229.

E non è un caso che *Sia fatta la tua volontà* si concluda con una lettera-ringraziamento a don Edoardo, artefice del contatto tra il malato e l'Assoluto. Proprio durante l'incontro-rivelazione con il prelado – un episodio descritto due volte, in terza e in prima persona – al ragazzo sembra di udire la voce divina:

Ora l'abbraccio si era fatto più forte, e una mano di quell'uomo dimenticato [don Edoardo] gli stava accarezzando i capelli. Mentre una voce sconosciuta, proveniente da chissà dove, gli sussurrava, dritta al cuore: «Non aver paura. Questo cammino lo facciamo insieme»¹⁴⁶⁹.

Questo le volevo dire. Fin dal nostro primo incontro, dopo una messa in cappella, mi era sembrato di sentire una voce ma non con le orecchie e nemmeno con la fantasia o la pazzia. Quella voce diceva: «Non aver paura. Questo cammino lo facciamo insieme»¹⁴⁷⁰.

Luca non può ringraziare il suo angelo per una guarigione fisica, improbabile e preclusa a quel punto, ma mostrare solo una sincera gratitudine per la comprensione e lo stimolo a ritrovare una fenomenologia esistenziale nella semplicità del quotidiano.

Un *surplus* di senso, presente non solo in *Sia fatta la tua volontà*, maturato dalla trasformazione dell'ammalato che diventa, a sua volta, l'angelo custode di altri. Il rapporto col fratello mentalmente debole segue la traiettoria che dalla non-accettazione arriva alla fraterna tenerezza raggiunta per merito di don Edoardo:

«Uca, 'desso tuo male fa piaggee?». // La voce di quello che per una vita era stato solo lo scemo. Quella voce che aveva sempre solo detto stupidaggini. Quella voce era lì, carezza in un abbraccio. E l'omone che con quella voce parlava, era lui stesso nell'abbraccio. Protagonista e testimone dell'assurdità di un sentimento¹⁴⁷¹.

Così da un certo punto in poi, Luca prova a proteggere il fratello e decide, con coraggio, di strappare una prostituta dell'Est Europa dalle mani di un brutale protettore. Gli angeli umani, che operano in questa parte di universo, sono costretti a combattere il "demonismo" degli altri, anch'essi comuni mortali, ma intesi come antetipi (angeli neri, infernali, decaduti, luciferini). L'episodio del salvataggio della ragazza, picchiata e stesa in una palude di vomito realizza, con tutta evidenza, uno scarto semantico dalla «scenografia rituale», creando confusione tra aiutante e aiutato:

La ragazza era immobile, nel suo tremolio, a terra. // C'era un odore terribile del vomito [...]. // La ragazza tremò violentemente, come se fosse stata svegliata con uno schiaffo da un sonno lungo una vita. Poi i suoi occhi, disperati, si sollevarono su quelli di lui. // E Lazzaro si perse. // Non aveva mai visto nulla di simile, e si augurò di non vederlo mai più. C'era tutto il dolore del mondo, tutta la paura possibile, in quello sguardo. La schiavitù, la violenza di una vita intera. [...]. // Pianse, Lazzaro.

¹⁴⁶⁹ Ivi, p. 180.

¹⁴⁷⁰ Ivi, p. 323.

¹⁴⁷¹ Ivi, p. 180.

Metastasi cartacee

Pianse per quegli occhi. // E ringraziò Dio di averglieli mostrati. Perché da quegli occhi, lo senti, sarebbe passata anche la sua salvezza. // «Irina, vieni, ti porto via di qua!». // Lo disse davvero! // Lentamente, Lazzaro si risolleò in piedi, cercando di trattenere la ragazza nel suo abbraccio. Lei lo seguì, docile, il corpo sempre scosso da tremori che non finivano mai¹⁴⁷².

L'angelo custode in Marco Venturino è uno psicopompo. La malattia neoplastica è un *trait d'union* che accomuna *Cosa sognano i pesci rossi* e *Le possibilità della notte*. Il primo è il rispecchiarsi degli *objecti* e dei *subiecti* della malattia, una metalessi di un itinerario tra due vite: quella di Pierluigi Tunesi (operato di tumore a un polmone con postumi gravi e degente in terapia intensiva) e quella di Luca Gaboardi (rianimatologo e responsabile del reparto)¹⁴⁷³. Il *plot* è a guisa di scacchiera: in modo del tutto simile ai riquadri di colori tradizionali bianco/neri si alternano frammenti di pensieri di Tunesi, ribattezzato pesce rosso, e di Gaboardi – *alias* faccia verde. L'avvicinarsi dei pareri segna anche il succedersi dei capitoli, delle metonimie, dei silenzi (Tunesi è muto a causa della malattia) e delle parole (Gaboardi è, di converso, logorroico). Così ogni capitolo dispari rappresenta il punto di vista di Pierluigi, mentre ogni pari è una trasfigurazione prospettica di Luca. Rimanendo a livello paratestuale, occorre notare che l'intertitolo cadenzato *I pesci rossi* adotta la forma grammaticale del plurale. I pensieri del paziente tracheotomizzato non sono differenti da quelli di tanti altri degenti che si trovano nelle medesime condizioni. L'altro intertitolo *La faccia verde* – per indicare un medico in divisa e professionalmente mascherato per esigenze di lavoro – adotta il singolare che va oltre l'esperienza e la storia di un unico anestesista. Sotto la mascherina, tutti i rappresentanti del microcosmo clinico diventano anonimi e uguali, di conseguenza latita l'agnizione degli angeli. Il nostro sema centrale viene per lo più usato con lo scopo di definire alcuni rappresentanti del personale medico-sanitario:

All'inizio, quando ho cominciato a recuperare la coscienza in questo reparto che è diventato la mia dimora, tutti quelli in camice bianco e verde che mi si avvicinavano mi sembravano quasi angeli. Angeli che mi potevano salvare e che mi avrebbero potuto liberare da questa orribile prigione¹⁴⁷⁴.

La valutazione «quasi angeli» ha un'evidente valenza dubitativa confermata dall'uso di strutture grammaticali del periodo successivo: «Angeli che mi potevano

¹⁴⁷² Ivi, pp. 291-292.

¹⁴⁷³ M. Venturino, *Cosa sognano i pesci rossi*, Milano, Mondadori, 2005, p. 7: «Mi chiamo Pierluigi Tunesi, ho quarantacinque anni e sono un dirigente d'azienda... O meglio, ero Pierluigi Tunesi, avevo quarantacinque anni ed ero un dirigente d'azienda. Adesso credo di essere il numero sette, almeno sento che così mi chiamano, dovrei avere sempre quarantacinque anni ma mi pare d'averne due o trecento, e l'unica cosa che dirigo, quando non piombo per disposizione altrui o per infinita spossatezza nel più buio e fondo degli oblii, è il flusso dei miei pensieri» e p. 15: «Mi chiamo Luca Gaboardi, ho quarantacinque anni e faccio il medico. Non un medico qualsiasi, faccio l'intensivista, il rianimatore, che altro non è se non un modo sublime per dire che faccio l'anestesista: perché se dici che fai l'anestesista sembri solo quello che fa dormire la gente, che non è granché da dire, mentre se dici che fai il rianimatore sei quello che salva le vite. // In realtà di vita non riesco a salvare neppure la mia».

¹⁴⁷⁴ Ivi, p. 45.

salvare», dove la costruzione imperfettiva esprime un desiderio irrealizzabile che si rinforza col condizionale passato «che mi avrebbero potuto liberare» con la stessa valenza di una possibilità di guarire *à jamais* perduta, ovverosia l'impotenza, l'incompetenza e/o l'incapacità dei cosiddetti angeli ad aiutare. Assieme alla regressione del corpo e alla perdita della speranza, si dissolve l'immagine angelica, aumentando *ipso facto* il disincanto rispetto alla potenza terapeutica dei medici e delle loro qualità umane ed empatiche. Il passo successivo è rappresentato dalla ricomparsa del nostro sostantivo reiterato in forma virgolettata e quindi con valore semantico contrario a quello primario e intuitivo che suscita il vocabolo: «Il più delle volte sono perfettamente inserito in questa vasca da pesce rosso e la vita di fuori, quella vita che i miei “angeli” si portano addosso, vistosa come una maschera di carnevale, mi dà maledettamente fastidio»¹⁴⁷⁵. Oltre il virgolettato appare un angelo mascherato e quindi non autentico che non attenua la *gravitas* dell'esistenza, ma, al contrario, suscita irritazione e procura fastidio. Il ritorno all'evocazione con una cifra positiva riemerge nei pensieri di Pierluigi morente:

Gaboardi è stata una presenza qui dentro. Una specie di angelo custode. Un angelo un po' particolare. Veramente il mio angelo custode era il dottor Valini, ma non mi pare di vederlo qui. Lo sento vicino però, chissà dove è andato a finire?¹⁴⁷⁶.

In questa riflessione s'intravede un simbiotico binomio di angeli, entrambi medici. Occorre sottolineare, *ad abundantiam*, che l'ammalato, non necessariamente attribuisce tutte le qualità di angelo custode a una sola persona. Il bivio, il discrimine in questo caso, è tra l'angelo che sostiene fisicamente (Gaboardi) e quello che coopera spiritualmente (Valini). Il primo viene appellato «un angelo un po' particolare», viste le maniere rozze dell'anestesista, il secondo «il mio vero angelo custode», per l'opposizione ai virgolettati e/o mascherati di cui sopra. La predilezione per il medico scomparso, da sommare alla completa resa e distruzione del corpo, si evolve in un'aspirazione para-cattolica alla salvezza dell'animo che sta per abbandonare la corazzatura corporea. Un presentimento escatologico che si avverte in «lo sento vicino». L'evocazione bisemica, poco prima del trapasso, rappresenta la battaglia tra il vivere e il morire. Gaboardi lotta indarno per la vita accompagnando il Nostro nell'Aldilà, dove viene accolto da un altro angelo – trasformatosi in quello della morte – Valini. A questo punto le personalità reali e concrete dei medici acquistano una dimensione metafisica, collegandosi all'immaginario cristiano del quale la scrittura subisce comunque un retaggio. Gli altri richiami all'altrove canonico risultano dalla polisemia del sostantivo «inferno» – usato la prima volta in senso teologico e la seconda in quello ironico subito palinodiato:

Comunque... grazie Gaboardi. Grazie per avermi strappato all'inferno e per avermi restituito a quest'altro inferno. Ma, in effetti, non puoi sapere. Nessuno può sapere, nessuno sa nulla di noi pesci rossi¹⁴⁷⁷.

¹⁴⁷⁵ Ivi, p. 46.

¹⁴⁷⁶ Ivi, pp. 233-234.

¹⁴⁷⁷ Ivi, p. 27.

Il mutismo e l'assoluta passività del malato fanno risaltare l'importanza delle presenze angelizzate atte a sostenerlo e soccorrerlo. «Un vero angelo» viene definita – sia dallo stesso Tunesi che dal dott. Valini – anche la moglie del protagonista (chiamare con questo sintagma un congiunto è una pratica ricorrente, negli scritti sul cancro): «Cercavo di tenere su di morale Clara, un vero angelo che cercava di essermi vicina come mai nella nostra vita»¹⁴⁷⁸. La sensibilità e l'affetto della moglie non riescono però ad andare oltre l'incapacità umana di leggere nel pensiero e dunque di alleviare la sofferenza del coniuge. Tanto che nel momento della morte di Tunesi, lei e la figlia Alessandra sono palesemente assenti: «Clara! Alessandra! Dove siete? Non lasciatemi solo... Ma dove sono andati tutti?»¹⁴⁷⁹

Il confronto tra la visione del medico e quella del malato viene riaffrontato anche nelle *Possibilità della notte*. Si può osservare uno spostamento nel campo lessematico rispetto al lavoro precedente. L'angelo custode, presente lessicalmente in *Cosa sognano i pesci rossi*, è più evidente dal punto di vista tematico. Su queste pagine si alternano le vicende di due coetanei cinquantaduenni: Pino Ravera e Pietro Quarenghi. Pietro, in un complicato tessuto d'intrecci e d'intenti che fa coincidere l'oggetto e il soggetto della malattia, diventa il medico di Pino, paziente con l'identica diagnosi: un tumore all'esofago.

L'ostentata indecisione tra il sottomettersi alle cure o lasciarsi andare è legata alla presenza/assenza di angeli custodi e quindi corrispettivamente al desiderio/rifiuto di vivere e dunque di lottare per prevalere sul male. Oltre i tre angeli nella famiglia di Pino (la moglie e due bambini), questo ruolo viene attribuito ai due camici bianchi (Quarenghi e Lotti):

Pino si rivolse al dottor Lotti e si trovò ugualmente bene. Era un professionista capace, competente, aperto, attento ai bisogni dei pazienti, che confermò tutto quello che quell'altro [Quarenghi] gli aveva detto. Ma la sensazione che percepi nello sguardo del primo non la ritrovò più. Gli occhi di quel medico erano occhi dolenti, occhi che comprendevano la sua situazione, che lo accompagnavano nelle sue decisioni, che gli avevano fatto capire che aveva abbandonato per sempre il mondo dei sani ed era atterrito nella galassia vicina ma, se pure non potevano consolarlo, gli davano come una specie di benvenuto. Si trovava ora su un pianeta nuovo dal quale probabilmente non ci sarebbe più stato ritorno. Ma questa consapevolezza non l'aveva gettato nello sconforto, perché in quegli occhi non aveva percepito un distacco ma, chissà perché, una strana complicità. Un'assurda sensazione di compagnia¹⁴⁸⁰.

Una peculiarità da evidenziare è la «complicità» e «compagnia» del medico affetto dalla medesima malattia. Il *topos* dell'angelo custode, come ho già notato a proposito del testo precedente, non rimane costantemente positivo: il rapporto tra protetto e protettore, come qualsiasi relazione umana, conosce alti e bassi. Si assiste a una *regradatio* evidente espressa a proposito di Quarenghi e di Lotti che da angeli

¹⁴⁷⁸ Ivi, p. 31.

¹⁴⁷⁹ Ivi, p. 235.

¹⁴⁸⁰ M. Venturino, *Le possibilità della notte* cit., p. 59.

si trasformano in «bravi mestieranti»¹⁴⁸¹, passando a un archetipo meno frequentato dell'angelo debole, impotente, incapace di soccorrere:

Ma dalle parole del chirurgo si poteva senza fatica distillare l'imbarazzo. Imbarazzo per l'intervento andato male, per l'incertissimo epilogo di quella vicenda, per l'impotenza della scienza a lenire il disagio e la sofferenza, a poter fornire previsioni, ad assicurare, alla faccia della tanto sbandierata evidenza scientifica, certezze¹⁴⁸².

Quarenghi invece, pur esercitando il mestiere di chirurgo, decide di non curarsi per lasciarsi morire. Anche questa strada porta, inevitabilmente, a incontrare l'angelo custode. «Tutti abbiamo bisogno di essere accuditi, soccorsi e consolati»¹⁴⁸³, sintetizza dostoevskianamente Quarenghi al suo amico-angelo. Una sentenza che, ampliata, può essere la chiave di volta per la comprensione della *sitis angelorum* dei nostri autori: «Quando siamo fragili abbiamo paura e invociamo protezione. Siamo bisognosi di cure»¹⁴⁸⁴. Ed è proprio questa esigenza che spiega l'evocazione ricorrente e insistente da parte dei malati di cancro.

Assistiamo, come già in *Sia fatta la tua volontà* e in *Cosa sognano i pesci rossi*, all'esercizio di una delle funzioni principali dell'angelo custode: l'accompagnamento alla morte *au detriment* della salvezza del corpo. In questa veste l'angelo, o chi è per esso, non deve assolutamente impaurirsi, ritrarsi e/o abbandonare il morente:

Però, onore al merito, il Lotti c'era. Non si dava alla macchia, come probabilmente molti avrebbero fatto. Non era mica il suo reparto quello. Aveva passato la patata bollente ai colleghi della terapia intensiva e poteva anche disinteressarsi della vicenda. Pino aveva appreso, sia dai racconti di certi suoi conoscenti, sia dalle storie che giravano nello stesso ospedale, che quella della scomparsa del chirurgo non era un'evenienza poi tanto infrequente. // Invece il Lotti era lì ogni giorno, a visitare il suo paziente sfortunato. A esporsi alla sua sconfitta, a bere l'amaro calice. Senza nemmeno cercare di simulare il suo disagio. Con quei suoi occhi tristi, con la parola che s'inceppava, con la timidezza impacciata di chi si sente responsabile¹⁴⁸⁵.

Agli angeli autentici, anche in questo secondo romanzo di Venturino, si affiancano i simulacri (i concetti di vero e falso in relazione all'angelismo/demonismo montaliano sono stati già rilevati da Macrí¹⁴⁸⁶); sono soltanto quest'ultimi che vengono curiosamente designati nelle *Possibilità della notte* con il lessema *clou*:

Il primario della Terapia intensiva era invece tutto un altro tipo. // Simulava. // [...] Dal sorriso aperto e vittorioso con cui si aggirava nel suo regno fatto di collaboratori, sottoposti e questuanti di vario genere, riusciva, con vertiginosa velocità, a cambiarsi in un'espressione dolente e affranta... Che fosse la parola detta al parente o il

¹⁴⁸¹ Ivi, 194.

¹⁴⁸² Ivi, p. 196.

¹⁴⁸³ Ivi, p. 208.

¹⁴⁸⁴ Ivi, p. 209.

¹⁴⁸⁵ Ivi, pp. 196-197.

¹⁴⁸⁶ O. Macrí, «L'angelo nero» e il demonismo nella poesia montaliana cit., p. 306.

Metastasi cartacee

soffio di incoraggiamento al paziente che non rispondeva alla terapia, lui aveva la capacità di incarnare quell'orribile termine di «empatia» – parola d'ordine di qualsiasi manuale di psicologia delle relazioni d'aiuto – così come un consumato attore riesce a fare propria qualsivoglia sfaccettatura del carattere umano venga richiesta dal personaggio da interpretare. // Ma era palese che non gliene fregava nulla. // O meglio, palese mica tanto, perché il soggetto era considerato un vero angelo della misericordia da più di uno dei suoi «clienti»¹⁴⁸⁷.

Anche il degente del letto accanto si può trasformare in un angelo; nessuno, infatti, è ricettivo, come un altro malato, con una capacità empatica utile alla comprensione di tutte le paure, degli stati d'animo e dei disagi provocati dal male¹⁴⁸⁸.

Tutta la serie di angeli di Pino Ravera (familiari/estranei, sinceri/ipocriti, forti/deboli) fanno da contrappunto alla solitudine totale di Pietro Quarenghi e, di conseguenza, alla sua conscia decisione di non restare aggrappato ai fili esili della vita. Sondando più a fondo la vicenda, non si può negare categoricamente la presenza di angeli custodi nel suo faticoso esistere. Gli angeli di Pietro sono due (un *déjà-vu* in *Cosa sognano i pesci rossi*): un vecchio marinaio di nome Javier Gallego (vivo) e la donna amata Marta (deceduta). Il primo rappresenta una realizzazione archetipa «*in paradisum deducant te angeli*» e il secondo un'accoglienza dell'altrove «*corus angelorum te suscitiat*»¹⁴⁸⁹. Il rapporto con Javier è decisamente semplice e amichevole. Nonostante l'indole solitaria di Pietro, l'amico gli resta vicino fino all'ultimo momento:

Javier lo accudiva. Era assolutamente evidente. E più Pietro si ostinava nel suo bisogno di solitario ritiro dal mondo, come un eroe sconfitto che si allontana dalla comunità che non ha saputo portare alla vittoria e che presto lo dimenticherà, più Gallego riusciva a rendere impalpabile ma costante la sua presenza¹⁴⁹⁰.

L'angelo avvicina il mondo reale al metafisico come ben si è visto in *Sia fatta la tua volontà*:

Certo non un Dio lontano. Anzi, a ben guardare, gli pareva che tra loro due seduti in faccia al mare, dopo gli sconquassi di quella malattia che guadagnava terreno giorno dopo giorno, proprio quel Dio facesse capolino. // Ma forse era solo un'impressione¹⁴⁹¹.

Nei testi di Venturino l'angelo custode non è dotato né di bellezza né di altri pregi particolari e/o qualità straordinarie, ma è, al contrario, un mix di tutte le umane debolezze e fragilità e spesso si dimostra addirittura fisicamente poco euclideo. Ed è paradossale che proprio la sua «brutta faccia» sollecciti e stimoli, in un malato di cancro, impulsi vitali:

¹⁴⁸⁷ M. Venturino, *Le possibilità della notte* cit., p. 197.

¹⁴⁸⁸ Ivi, p. 125: «Era veramente un vecchietto scatenato quel Manzi. Un reduce, un sopravvissuto come lui. Uno che dimostrava che si poteva vincere. Si dovevano stringere i denti ma si poteva vincere».

¹⁴⁸⁹ Estratto dalla Messa da Requiem, composta da Fauré per il funerale di sua madre.

¹⁴⁹⁰ M. Venturino, *Le possibilità della notte* cit., p. 201.

¹⁴⁹¹ Ivi, p. 210.

«Già, è stupido vero? Sono solo più uno straccio buttato via... ma non riesco a lasciare questa cosa che si chiama vita... metto solo un piede di là ma poi apro gli occhi e vedo ancora la tua brutta faccia... non ce la faccio Javier, non ce la faccio proprio... perché deve essere così difficile?»¹⁴⁹².

I suoi compiti non sono sempre gradevoli. Già negli scritti di Teresa d'Avila, un *ángel*, con un lungo dardo d'oro con la ferrea punta infiammata, configge la Santa, a più riprese, nel cuore, giungendo fino alla profondità delle viscere. L'atto è percepito nella *Vida* come una manna di fuoco amoroso e divino¹⁴⁹³. Nel caso di Venturino, tocca proprio a Javier trovare la droga/antidoto per alleviare il dolore o persino valutare la possibilità di ricorrere all'eutanasia per interrompere la sofferenza:

Per un attimo il suo pensiero corse all'eroina rimasta. Non avrebbe potuto... ma scacciò quell'idea molesta. Pietro non aveva mai cercato di abbreviarsi la sofferenza e lui non poteva certo prendere l'iniziativa. // Ma... ma se glielo avesse chiesto? Sì, se Pietro adesso, in un momento di intervallo da quella inumana sofferenza gli avesse chiesto di somministrargli una dose superiore a ... una dose letale? Cosa avrebbe fatto? // Quest'ipotesi lo fece rabbrivire. Già, cosa avrebbe fatto? Un conto è pensarle certe cose, un altro è metterle in pratica. Ma lui era l'unico a poterlo fare. E non se la sentiva di ergersi a giudice di cosa fosse giusto o sbagliato. Era forse giusto soffrire così? Perché doveva essere così difficile morire?¹⁴⁹⁴.

In entrambi i testi si ribadisce l'importanza dello sfioramento e della stretta di mano fra l'angelo e il suo adepto:

Javier appoggiò ancora la sua grossa mano sulla spalla dell'amico e delicatamente, come si farebbe con un bambino, riprese ad accarezzarlo. // Il contatto con la mano di Javier restituì la completa regolarità al respiro di Pietro. // Una tenue alba iniziò a ferire il buio della notte. Javier sfiorava con dolcezza le spalle di Pietro, a confermare una presenza, a garantire una quiete faticosamente raggiunta¹⁴⁹⁵.

Gli angeli appaiono, a loro volta, addolorati e piangenti davanti alla crudeltà del destino e della malattia. Viene in mente, a tal proposito, il *Compianto sul Cristo*

¹⁴⁹² Ivi, p. 229.

¹⁴⁹³ Teresa d'Avila, *Il libro della vita*, in *Opere complete*, a cura di L. Borriello e G. Della Croce, Milano, Edizioni Paoline, 1998, pp. 328-329: «vedevo vicino a me, dal lato sinistro, un angelo in forma corporea ... non era grande, ma piccolo e molto bello, con il volto così acceso da sembrare uno degli angeli molto elevati in gerarchia che pare brucino tutti in ardore divino. ... Gli vedevo nelle mani un lungo dardo d'oro, che sulla punta di ferro mi sembrava avesse un po' di fuoco. Pareva che me lo configgesse a più riprese nel cuore, così profondamente che mi giungeva fino alle viscere, e quando lo estraeva sembrava portarselo via, lasciandomi tutta infiammata di grande amore di Dio. Il dolore della ferita era così vivo che mi faceva emettere quei gemiti di cui ho parlato, ma era così grande la dolcezza che mi infondeva questo enorme dolore, che non c'era da desiderarne la fine, né l'anima poteva appagarsi d'altro che di Dio. Non è un dolore fisico, ma spirituale, anche se il corpo non tralascia di parteciparvi un po', anzi molto».

¹⁴⁹⁴ M. Venturino, *Le possibilità della notte* cit., p. 231.

¹⁴⁹⁵ *Ibidem*.

morto (1305-06) di Giotto, opera carica di compassione, visibile e riconoscibile nella *silhouette* degli alati (tra gli altri, uno affonda sconvolto il viso nelle vesti, un altro alza disperato il volto al cielo: tutti incapaci di contemplare il Cristo spirato con insostenibile sofferenza). Similmente nel romanzo di Venturino: «Javier puntò lo sguardo verso il sorgente del sole. // Il suo amico stava morendo. // Javier si ritrovò sulle labbra il gusto salato delle lacrime»¹⁴⁹⁶.

La presenza di Marta, l'altro angelo custode di Pietro, si avverte nelle lievi forme di antiche reminiscenze, ma anche nell'aspettativa serena di un altrove. Marta appare come una sorta di accompagnatrice paradisiaca, carisma ottimizzato per via di innumerevoli sofferenze e di purificazione interiore. Solo in questa prospettiva la diagnosi letale e la morte prossima possono sembrare a Pietro sostenibili e meno dolorose:

Come poteva comparire davanti a Marta con la sua vergogna? // Meglio la fine di tutto, l'oblio, l'annientamento. // O forse Marta sarebbe riuscita a perdonarlo, o meglio ancora, a comprenderlo? Perché il perdono, anche quello più sincero, nasconde sempre una certa condiscendenza, una degnazione di chi sopporta. E Pietro, che pure cercava un'assoluzione che non riusciva a darsi, non l'avrebbe tollerato, non da Marta almeno. La comprensione invece era un'altra cosa. E Dio, se veramente esisteva, non avrebbe potuto negarla a chi passava la soglia dell'aldilà. Comprendere vuol dire avere la piena consapevolezza delle motivazioni altrui, anche degli sbagli, delle cadute, dei crolli... // Volgendo lo sguardo al cielo pieno di stelle, Pietro aveva la sensazione che, forse, allungando la mano, avrebbe potuto toccarlo. E con questa sensazione, sotto lo sguardo indulgente di Marta sprofondata nella sdraio accanto alla sua, si addormentava¹⁴⁹⁷.

Nell'ultimo capitolo si sostituisce l'angelo della vita (Javier) con quello dell'Aldilà (Marta). Un passaggio di consegne che si svolge nell'arco di una sola pagina e che coincide con la morte di Pietro:

Adesso doveva esserci Javier accanto a lui. Non riusciva a vederlo, non riusciva a vedere più niente. Però lo sentiva. Ne avvertiva la mano appoggiata al suo corpo. Come faceva bene quella mano... // Il tocco era però sempre più leggero. Forse... forse era questo il momento... oddio, non era pronto, non si è mai pronti. Tornava l'affanno, l'aria, mancava l'aria, ma perché è così difficile respirare? Perché è sempre tutto così difficile? // La pressione della mano del marinaio non la sentiva quasi più. Si stava allontanando. No, era lui che stava sprofondando... ma dove sarebbe andato a finire? Dove? // Marta. Marta, ci sarebbe stata Marta. Sì, sarebbe stata un po' irritata con lui, non si era certo comportato bene dopo che... ma avrebbe capito, le sarebbe passata, avrebbe perdonato... anche Dio, certo... anche Dio avrebbe perdonato. La verità non ha alcun senso senza la misericordia...¹⁴⁹⁸

¹⁴⁹⁶ Ivi, p. 232.

¹⁴⁹⁷ Ivi, p. 131.

¹⁴⁹⁸ Ivi, p. 241.

Tra i “custodi” di Alessandro Cevenini nel *Segreto è la vita* segnalo innanzitutto i genitori e il fratello maggiore Michele. Inoltre, vale la pena di accennare all’avvicinarsi alla fede del padre di Alessandro, mai stato credente e praticante:

Sai, qui in reparto c’è una piccola saletta dove si riuniscono i medici. Ci sono solo un tavolo e poche sedie. Mentre aspettavamo tue notizie, ci trovavamo là, ci inginocchiavamo attorno al tavolo e pregavamo. È stato Michele a forzarmi. Un giorno mi ha preso le mani, me le ha unite, mi ha ordinato di pregare e io gli ho obbedito¹⁴⁹⁹.

Gli angeli di Alessandro non si limitano alla cerchia dei familiari, ma anche e soprattutto a quella dei medici: «Ormai questa idea di Beat Leukemia piace a tutti i miei angeli custodi»¹⁵⁰⁰. Il medico, in Cevenini, non perde le qualità di angelo custode neanche quando le terapie non vanno a buon fine: «E poi Giorgia mi ha dato luce, in questi giorni, annunciandomi tutta beata che sposerà Francesco, il mio dottore amico, l’angelo custode che sperava di salvarmi con il trapianto e adesso assiste impotente alla nostra sconfitta»¹⁵⁰¹. L’angelizzazione dell’altro/a compagno/a ospedalizzato/a ritorna spesso in queste opere. Anche nel *Segreto è la vita* la dipartita di una malata viene raccontata come la perdita di un angelo: «Abbiamo perso un angelo, e per quanto la mia fede possa aiutarmi e farmi pensare che Dio l’abbia voluta con se per attuare il Suo grande piano, tutto quello che ora provo è rabbia per questa grande e crudele ingiustizia»¹⁵⁰².

Pure qui assistiamo a un ribaltamento di ruoli; è il malato che si prodiga a sostenere e a mettere a proprio agio gli altri. Cevenini *docet*:

Be’, sono loro che hanno bisogno di rompere il ghiaccio, soprattutto se sono alle prime armi. Entrano qui tutte concentrate sulle cose da fare, ma dentro sono soprattutto preoccupate di scoprire quale sia l’atteggiamento giusto da assumere nei confronti di pazienti così gravi. Perciò mi sono molto grate, quando prendo l’iniziativa: perché sono loro che hanno bisogno di sentirsi accolte qui, non io, che ci sono stato per mesi e adesso ci sto da settimane tanto che è quasi casa mia...¹⁵⁰³

A differenza di altri, Alessandro Moscè si è definitivamente, mercé l’intervento dell’angelo custode, messo alle spalle un sarcoma di Ewing.

Separo, anche qui, l’angelo-lessema (presente, ma senza risvolti particolari) da quello inteso come tema (più significativo per Moscè). Questo vocabolo – poco frequente nel *Talento della malattia* – appare in relazione al sogno fatto «una notte di ottobre, giorno degli angeli custodi»¹⁵⁰⁴. L’interlocutore onirico di Alessandro sfugge a ogni definizione: potrebbe, in altri termini, essere appellato, spingendoci ancora

¹⁴⁹⁹ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., pp. 38-39.

¹⁵⁰⁰ Ivi, p. 185.

¹⁵⁰¹ Ivi, p. 222.

¹⁵⁰² Ivi, p. 210.

¹⁵⁰³ Ivi, p. 176.

¹⁵⁰⁴ A. Moscè, *Il talento della malattia* cit., p. 183.

più verso dimensioni trascendentali, l'essere alato o «entità»¹⁵⁰⁵, per usare una terminologia proposta tra l'altro dallo stesso autore: «Lo chiamai caso, ma potevo chiamarlo destino, fatalità, ventura, Dio»¹⁵⁰⁶. Il dialogo in questione verte sul morbo superato non per merito della medicina, ma a cagione di energie inspiegabili, la cui comprensione è preclusa agli umani. Sempre scorrendo, in una sorta di *mise en abîme* con l'indefinito, riappare il lessema “angelo”: «Ripensai a Sergio, diventato un angelo custode nella sua Sicilia»¹⁵⁰⁷. Sergio non è però l'angelo custode di Alessandro. Anzi, la sua morte, assieme a quella di tanti altri bambini del reparto oncologico, diventa un gravame ulteriore nella faticosa sopravvivenza post-guarigione fino a trasformarsi in un ingiustificato e pesante senso di colpa. Si può affermare che l'angelo custode del malato (mai denominato così) è uno solo: Giorgio Chinaglia, calciatore e mito della Lazio degli anni Settanta e, in parte, Ottanta. Anche Roberto Carnero, nell'articolo *Il rischio di narrare la malattia* uscito il 7 ottobre 2012 su «Il Sole 24 ore», recensisce *Il talento della malattia* usando il nostro concetto centrale:

A dare al bambino la forza di combattere c'è, oltre all'affetto dei genitori, dei parenti e degli amici, la passione per il calcio, e in particolare per la squadra del cuore, la Lazio. Il suo mito è l'attaccante Giorgio Chinaglia, che diventa per il giovane Alessandro una sorta di santo o di angelo custode pronto a vegliare su di lui, a proteggerlo, a farlo guarire. È la forza della fantasia o di quella capacità tutta infantile di creare nella mente un mondo alternativo a quello reale¹⁵⁰⁸.

Ed è proprio qui la risposta alla domanda fondamentale sul perché l'evocazione dell'angelo custode è così ricorrente in questo genere di testi. Il malato di cancro, oltre a un bisogno psicologico di protezione e speranza, sente l'esigenza di crearsi un universo alternativo per sfuggire a una crudele e dolorosa realtà. E cosa si rivela più adatto a tale scopo se non l'immagine di un angelo, mediatore *ab antiquo* con il mondo parallelo, visto che questi messaggeri di Dio sono, archetipamente, gli unici ammessi a scendere dai cieli e comunicare coi mortali sotto sembianze umane?

Oltre al calciatore preferito, nel *Talento della malattia*, si materializzano vari altri angeli custodi che oserei definire di secondo grado, sostituti e cooperanti col principale, al sostegno del ragazzo malato, durante la sua assenza: i genitori di Alessandro, suor Esterina dell'istituto di Sant'Antonio, l'amica di classe Anna Rita. Nonostante che le pagine siano popolate di tutte queste presenze, è al bomber della Lazio che va attribuito il ruolo decisivo nella guarigione dell'adolescente. Per dimostrare la funzionalità di questa ipotesi basta partire dalla domanda ricorrente che tormenta Alessandro sin da piccolo o comunque da prima dell'insorgere della malattia: «se Dio c'è, perché non lo si può vedere?»¹⁵⁰⁹. Circondata dallo stesso alone d'invisibilità è la figura di Giorgio Chinaglia, che resta vivo e presente per un lungo tempo solo nell'immaginazione di Alessandro. Il ruolo terapeutico di quest'ultimo

¹⁵⁰⁵ Ivi, p. 185.

¹⁵⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁰⁷ Ivi, p. 184.

¹⁵⁰⁸ Roberto Carnero, *Il rischio di narrare la malattia*, in «Il Sole 24 ore», 7 ottobre 2012.

¹⁵⁰⁹ A. Moscè, *Il talento della malattia* cit., p. 28.

non è diminuito dall'enorme distanza spaziale che li divide; la sua rappresentazione è costante, fin da sfiorare l'onnipresenza. Per rimanere a due accenni estremi si può notare che il suo cognome è la quinta parola del testo che si conclude con lo slogan: «Giorgio Chinaglia è il grido di battaglia». L'ossessione nell'evocazione dell'angelo custode contrasta con la reticenza di Alessandro sulla malattia, menzionata poche volte: «Sono stato un bambino solo, prima di ammalarmi»¹⁵¹⁰. Con il suo vero nome, il morbo appare riferito all'allenatore della Lazio, Tommaso Maestrelli: «prima di andarsene fece in tempo a salvare la squadra dalla retrocessione, all'ultima giornata, pur con un cancro esteso al fegato e venti chili di meno nel corpo stremato»¹⁵¹¹. Il cancro, in veste autobiografica, si presenta nella forma perifrastica di «una sofferenza fisica e psicologica»:

Non sapevo, allora, che Giorgio Chinaglia avrebbe accompagnato fatalmente la mia adolescenza, lenito una sofferenza fisica e psicologica. Che ci sarebbe stato lui contro lo spettro e il terrore della morte, ancora una volta «a farmi compagnia». In una sala operatoria, in una camerata d'ospedale, in una sala di rianimazione dopo un intervento chirurgico durato dieci ore. Lui, tornato dall'America per fare il presidente della Lazio nel 1983. Lui, tornato per me, per il mio male che non dava scampo. Lui, venuto a salvarmi con il dito della mano destra puntato in alto e il polsino bianco a sinistra¹⁵¹².

Nel testo di Moscè avviene un ribaltamento dei rapporti interdisciplinari: la medicina si trasforma in una scienza applicata alla psicologia e alla terapia del calore umano. Stranamente questa riflessione è attribuita a un medico:

Qualche luminare della medicina sostiene che un male fisico e crudele si può sconfiggere, inconsapevolmente, ignorandolo, pensando a tutt'altro. La psicologia umana compie miracoli con la «follia sana» del pensiero. Per questo i bambini avrebbero una percentuale più alta di guarigione dai tumori¹⁵¹³.

Le prime apparizioni sono vere e proprie fantasie di Alessandro: «È un fenomeno che non so spiegare, eppure succede. Chinaglia si cala da una botola che sta nel soffitto dell'appartamento delle suore. Mi chiama per nome quando arriva, sempre»¹⁵¹⁴. L'importanza dell'immaginazione vincente nella lotta contro la malattia, viene negata sorprendentemente da una suora: «Stai con i piedi attaccati per terra, che è meglio. Lo diceva suor Melania, che non faceva altro che nominare lo Spirito Santo. E questa mi sembrava un'ingiustizia»¹⁵¹⁵. In uno dei *transfert* (la sostituzione di un angelo custode principale con un altro), pur parziale e temporaneo, suor Esterina surroga la compagnia immaginaria di Chinaglia: «Dopo dieci minuti arrivò mia madre. // – È venuto anche oggi Giorgio Chinaglia? – chiese immediatamente // –

¹⁵¹⁰ Ivi, p. 17.

¹⁵¹¹ Ivi, p. 19.

¹⁵¹² Ivi, p. 25.

¹⁵¹³ *Ibidem*.

¹⁵¹⁴ Ivi, p. 43.

¹⁵¹⁵ Ivi, p. 34.

No, oggi mi ha fatto compagnia suor Esterina»¹⁵¹⁶. Oltre le fantasticherie, il nome di Chinaglia spunta fuori anche dai discorsi di Alessandro con i compagni che spesso, *supporter* di altre squadre, non condividono il suo credo calcistico. Prima della scoperta del morbo il rapporto con il mitico Giorgio non oltrepassa i limiti dell'immaginazione, rimanendo nei confini della relazione fan-idolo. Dopo l'ospedalizzazione l'affetto per il calciatore si trasforma invece in virtù terapeutica. Così la mattina dell'intervento chirurgico per l'esportazione del tumore, la notizia del ritorno di Chinaglia in Italia si rivela salvifica per Alessandro:

Piombò la luce dell'alba nel mattino fresco. Mio padre mi portò il quotidiano sportivo. // Arriva, arriva oggi. 10.000 persone sono pronte ad accoglierlo all'aeroporto. Proprio oggi. È un segno del destino. Oggi arriva per te. Chinaglia ha firmato con un fax il cambio di proprietà. È il nuovo padrone della Lazio. // – Evviva Chinaglia – disse mia madre piangendo. Arrivò anche la barella... // Salii sulla barella. Non avevo nemmeno il cuscino e vedevo immagini distorte, troppo alte. Mia madre mi seguiva fino all'entrata della sala operatoria sospingendo la barella insieme all'infermiere. Un limite non più valicabile: la porta a vetri. Una stretta con mia madre. Entrambe le mani erano sudate... // – Forza Chinaglia – fu l'eco di mio padre dietro la porta. // – Quando ti svegli ti porto il televisore, così ci guardiamo insieme l'arrivo di Chinaglia – disse Santino per farmi coraggio¹⁵¹⁷.

I momenti post-operatori sono per il ragazzo sempre legati al suo protettore:

Tre ore dopo. // Continuavo a vomitare, solo saliva. Mio padre mi bagnava la bocca. I dolori erano lancinanti... Mi dissero che Chinaglia era sull'aereo, a quell'ora. Linea New-York – Roma. Cinque ore dopo. // Stavo meglio e vedevo le immagini chiare, distinte. Avevo una forte nausea, ma non più conati di vomito. La testa non girava. Parlicchiavo. Mia cugina Gloria mi sventolò «Il Corriere dello Sport» con in prima pagina una foto di Chinaglia. – Dai Ale, dai. // La notte. // Parlavo, parlavo, volevo la luce accesa. Alle tre chiesi a mia madre di darmi un'aranciata. Insistevole che mi leggesse il giornale. Le imploravo aiuto. Dovevo vomitare, il sintomo era di nuovo lì. Urlavo: – Giorgio Chinaglia e l'amore per una maglia¹⁵¹⁸.

Il periodo successivo del decorso della malattia, costellato di “cocci di bottiglia”, coincide con il trasferimento all'Istituto Ortopedico Rizzoli di Bologna. Mario Campanacci, il direttore della suddetta clinica e uno dei più famosi ortopedici del mondo – un altro personaggio esiziale nella vicenda a lieto fine di Alessandro – si rivela intellettualmente onesto nel riconoscere l'impotenza della medicina davanti a quel tipo di male, attribuendo la guarigione all'insondabile mistero che avvince l'esistere. Forse, mi permetto di supporre, la guarigione è legata, causa/effetto, alla forte fede di Moscè nel suo angelo:

¹⁵¹⁶ Ivi, p. 48.

¹⁵¹⁷ Ivi, p. 151.

¹⁵¹⁸ Ivi, p. 153.

Sono guarito dal male, e anche Mario Campanacci sembra non crederci. Il vecchio professore, lo scienziato, dieci anni dopo, nel 1993, mi visita e mi sconcerta. // – Io non ho fatto niente, le mie mani non avrebbero potuto far niente. La casistica dice morte... // Abbiamo due soli casi di guarigione. Un giovanotto pugliese e questo marchigiano che ho di fronte. Sei diventato un caso clinico anche negli Stati Uniti. Ti studiano ovunque. Sei un miracolato. Anche per la medicina ufficiale. Hanno perfino trafugato la tua cartella clinica per studiarla. Le tue lastre sono state rubate¹⁵¹⁹.

Anche nel ricovero bolognese l'immagine dell'eroe sportivo, materializzandosi in un libro, si rivela benefica. La potenza terapeutica dell'oggetto, del talismano ancorato all'angelo custode, si svela atto/adatto, a sua volta, a sostituire la figura per cui si prova affezione e venerazione:

Marilena estrasse dalla borsetta il libro *Passione Lazio* scritto da Giorgio Chinaglia. I due avevano attraversato mezza Italia per acquistarlo ed erano venuti a portarmelo salendo e scendendo da un treno all'altro. Un gesto che non ho mai dimenticato. // Tornava lui, "Long John", a lenire le mie sofferenze. Per me quel libro è una reliquia. Lo sfoglio ancora e dopo trent'anni è ancora lì, nel mio studio, tra i più cari ricordi, spesso nella mia scrivania. *Passione Lazio*, edito da Lucarini, con una ricca documentazione di Mario Pennacchia, lo tenevo tra le mani tremando, quel giorno di luglio del 1984¹⁵²⁰.

L'apoteosi, il culmine della guarigione, spirituale e dunque fisica, viene raggiunta allo stadio di Gubbio a fine luglio 1984, in coincidenza con l'apparizione di Chinaglia:

Mi ha accompagnato durante l'infanzia, durante la malattia, prima e dopo. Ora ce l'ho davanti agli occhi. È il riassunto dell'infanzia in un'immagine che non è cambiata mai, come è stato per i tifosi della Lazio negli anni Settanta. Eccola la prova del ricordo, più che del mito. Non c'è stata, appunto, metamorfosi. Non è passato neppure un anno dall'infanzia. Tutto è rimasto invariabilmente uguale, come se il tempo si fosse fermato di proposito sulle mattonelle bianche e nere dell'istituto Sant'Antonio. Dopo lo scudetto, negli anni dei Cosmos, della lontananza, in cui mi sono sentito orfano anche di lui, nella solitudine della provincia marchigiana¹⁵²¹.

Tra paesaggi simil-leopardiani, l'epifania salvifica finale – l'incontro vero e decisivo con il proprio angelo custode, dopo i fantasticati e immaginati – genera l'esito miracoloso. La comprensione e l'adesione del calciatore all'amicizia desiderata dal ragazzo dà luogo all'alchimia della definitiva e risolutiva guarigione, già *in itinere* nella mente del giovane:

La spalla destra più alta, leggermente appesantito. Sudato, con le spalle possenti. Sta avvicinandosi Giorgio Chinaglia. // Gli occhi negli occhi. Due passi di rincorsa e sarei lì, ma non posso muovermi. È lui che mi viene incontro, che avanza pla-

¹⁵¹⁹ Ivi, p. 193.

¹⁵²⁰ Ivi, p. 197.

¹⁵²¹ Ivi, p. 201.

Metastasi cartacee

smando l'atmosfera limpida dell'estate. Il tempo, adesso, mi sembra infinito come la linea delle montagne dietro la collina. Un tempo con un uomo intorno a ogni cosa, e dietro questo sfondo umbro disegnato dolcemente. // Ha la faccia candida, spaventata. Un uomo come tanti, che si abbassa su di me. Gli occhi spiritati, chiarissimi. // La voce bassa, rauca, l'accento straniero. // – Cosa hai avuto? – mi chiede. // – Un male brutto. // – Sei guarito? [...]. // Un'onda mi investe anche adesso. Spesso mi sveglio di notte e sento la voce di Giorgio Chinaglia: Sei guarito? – Speriamo – dice mio padre. Mia madre scatta una foto. Siamo abbracciati. “Long John” mi afferra una spalla e aderisco al suo avambraccio dal quale si irradiano le vene in un fascio di muscoli sotto la pelle abbronzata. C'è un vento leggero che alza i suoi capelli castagni, che li muove dietro la nuca. // – Butta le stampelle. Voglio vederti senza stampelle la prossima volta, ok? Vieni all'Olimpico. Quando giochiamo con la Roma. Vieni quando vuoi. Chiama in segreteria, lascia il tuo nome. Dì che hai il mio lasciapassare. Dì che è un ordine del presidente. A Tor di Quinto ci alleniamo tutti i giorni meno il lunedì. Puoi vedermi anche là. // – Ok. // Chinaglia firma un autografo. Mi fa una carezza e torna al centro del campo con il suo passo dinoccolato. // – Vinci per me – urlo. // Si gira e il dito è puntato in alto, come quella volta sotto la curva della Roma dopo aver segnato. La gente applaude e si alza un coro, il mio sentimento: Giorgio Chinaglia è il grido di battaglia¹⁵²².

¹⁵²² Ivi, pp. 206-207.

6.3 *Lit-web* e blogterapia

La medicina si basa sui fatti, mentre sul piano letterario i valori sovrastano i fatti, anche se i testi possono essere affrontati scientificamente, se considerati nella loro struttura materiale.

Jean Starobinski, *La parola è per metà di colui che parla...*

Questa socializzazione del vissuto personale ha oggettivamente ampliato i confini del narrabile, accogliendo la malattia tra i temi che possono essere oggetto di scrittura e condivisione.

Giorgia Biasini, *Scrivenerne fa bene*

In questo percorso desidero concentrarmi su un fenomeno ben preciso che sta prendendo piede agli albori del terzo millennio: il proliferare di pubblicazioni di giovanissimi autori che nascono da scritti *on-line*, ovvero la fenomenologia che porta il pensiero espresso e veicolato dalla fibra ottica a diventare, *ex post*, un dattiloscritto mandato alle stampe. Oltre al circoscritto momento storico-multimedial-culturale, il denominatore comune di opere *Come una funambula* di Giorgia Biasini, *Il codice di Hodgkin* di Romina Fantusi, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* di Anna Lisa Russo, *Il segreto è la vita* di Alessandro Cevenini e *On the Widepeak* di Anna Giancesini è rappresentato dall'ostico argomento del cancro come parte di un'autobiografia molto particolare. Questi testi non sono riconducibili a storie di vita lineari/non lineari e mancano, o quasi, di ricordi d'infanzia e/o proiezioni per il futuro. La vicenda copre per lo più il periodo di malattia dal suo insorgere fino alla guarigione o al venir meno dell'autore, in modo da poterla inserire piuttosto in un sottogenere innovativo che si può definire "biografia del cancro". Anche se i testi non sono universalmente noti, occorre rilevare che non vale la pena, in breve o in dettaglio, riferire la loro trama che potrebbe essere ridotta, nonostante tutte le *nuances* che li differenziano, in uno schema generale: diagnosi – neoplasia conclamata, *ergo* la rappresentazione della sofferenza psico-fisica, pur spesso dominata e qualche volta diluita in un sentimento di pienezza vitale che si conclude con la morte o la guarigione. L'assenza della necessità di raccontare e analizzare il *plot* di ogni singolo lavoro mi ha permesso di evidenziare un particolare aspetto; il ruolo della blogosfera e dei *social network* nella stesura di queste opere.

Come una funambula, sottotitolato *Dieci anni in equilibrio sul cancro*, di Giorgia Biasini è legato in modo organico alla web-scrittura. Nei ringraziamenti dell'autrice si può leggere:

«Il mio karma. Magazzino dell'anima» (<http://www.miokarma.splinder.com>) è il diario su cui ho raccontato parte della storia di questo libro. Grazie alle meravigliose creature della rete, bloggers e bloggheresse, navigatrici e navigatori senza casa, che lo seguono o lo hanno seguito in passato, affezionandosi alle mie vicende e iniettandomi dosi massicce di coraggio¹⁵²³.

Un altro aspetto precipuo, anche se prevedibile, di questa realtà virtuale è il carattere temporaneo delle pubblicazioni. Così, ad esempio, la piattaforma *splinder*, su cui Giorgia gestiva il suo blog, ormai non esiste più e quindi anche il rimando a <http://www.miokarma.splinder.com> risulta disattivo ed è già diventato un fossile elettronico. Il blog della Biasini è attualmente visitabile su <http://ilmiokarma.wordpress.com>:

In questo blog, nato con un altro sottotitolo («il magazzino dell'anima») a novembre del 2004, ho raccontato di me, delle piccole e grandi cose che mi sono accadute, di mia figlia Lula e di mio marito Sten, della città in cui vivo, Roma, di politica, libri che leggo e film che guardo. E soprattutto, del mio decennale funamboleggiare con il cancro¹⁵²⁴.

Il libro della Biasini è un diario che si apre il 16 ottobre 1999, mentre la sua blog attività, come risulta dalla citazione precedente, fa il suo esordio nel 2004. In *Come una funambula* il primo punto di intersezione tra i due canali paralleli (il libro e il sito) avviene a pagina 89 che riprende un post del 15 novembre 2005, nel quale l'autrice condivide ed esalta tutte le particolarità, difficoltà e vantaggi della blog-comunicazione:

Sto raccontando tutto sul blog, suscitando reazioni diverse. Un mio carissimo amico che vive a Parigi mi ha telefonato per dirmi che non vuole più leggerlo, preferisce tempestarmi di telefonate per sentire come sto, perché non sopporta l'idea di scoprire che ho avuto un crollo leggendo ciò che pure dei perfetti sconosciuti possono leggere. Altri amici lontani invece sono contenti di poter sapere tutto quello che succede in tempo reale, come se fossero qui con me. E pure chi mi sta molto vicino, come l'amica che lavora a pochi metri dal mio ufficio, mi dice che attraverso il blog sente di poter condividere meglio questo momento duro. Ma scrivere il blog serve soprattutto a me, perché mi stancano i resoconti giornalieri da fare a decine di persone [...]. Allora preferisco scrivere un post, così mi sfogo una volta per tutte e per tutti. Chi vuole sapere, perché mi conosce, mi vuole bene, o si è affezionato a me attraverso il blog, in questo modo sa, e se ne ha voglia può lasciarmi un messaggio. Chi vuole starmi vicino senza temere di essere troppo invadente può farlo in questo mo-

¹⁵²³ G. Biasini, *Come una funambula* cit., p. 229.

¹⁵²⁴ G. Biasini, *Il mio karma*, in <http://ilmiokarma.wordpress.com> (consultato il 2 aprile 2013).

do, che non è asettico né virtuale. Tutt'altro. Certe parole affettuose e incoraggianti per molti è più facile scriverle che dirle¹⁵²⁵.

I *feed-back* dei navigatori diventano, a loro volta, oltre che un aiuto morale anche pretesti per un umorismo *cool*:

«Mi piacerebbe poter scambiare con te sensazioni ed emozioni», mi ha scritto oggi una donna che ha finito da pochi mesi la chemio e che ancora ne soffre le conseguenze collaterali. Lamentando la disumanità di questa terapia, ha citato i versi di Primo Levi: «considerate se questa è una donna, senza capelli e senza nome, senza più forza di ricordare, vuoti gli occhi e freddo il grembo, come una rana d'inverno...»¹⁵²⁶.

Però sfogarsi sul blog è a volte limitativo per motivi vari. E la Biasini è una delle prime a intuirlo:

Ai miei non dico niente: mamma ha da fare i suoi controlli e papà un piccolo intervento chirurgico. Per ora li voglio lasciare tranquilli. Per questo sono costretta a censurarmi pure sul blog, visto che anche loro ogni tanto vanno a darci un'occhiata. È una fatica immane rinunciare alla possibilità di sfogarmi in quel modo lì, elaborando con la scrittura il percorso accidentato di ogni giorno¹⁵²⁷.

Per motivi di *privacy*, i rappresentanti del personale medico appaiono sul blog e dunque successivamente nel libro con le sole iniziali anziché con i nomi di battesimo: il dottor Zeta, il professor Di, il radiologo Esse.

Il rapporto che costituisce l'asse centrale del testo, quello oncologo-paziente, è legato in qualche modo al blog:

Mi piace il tuo blog! Finalmente l'ho letto, – mi dice Zeta appena entro nella sua stanza. Lo avevo avvisato che sull'ultimo numero del settimanale L'Espresso, nelle pagine dedicate alla salute, c'era un trafiletto dal titolo «Tumori. Raccontarsi con il blog», che parlava di me e del mio diario pubblico in rete¹⁵²⁸.

La Biasini percepisce il periodo di malattia come una tregua semi-benefica nella frenesia delle attività quotidiane, da cui non ci si può normalmente sottrarre e rimarca la difficoltà a redigere un diario cartaceo a partire dalla blog scrittura:

Perché lo straordinario del cancro è stato anche poter fare una lista delle priorità che includeva, oltre al tempo per le cure, anche il tempo per la scrittura e per la riflessione. Adesso però mi rimprovero di non averlo sfruttato come avrei dovuto. Una storia che avevo iniziato a scrivere è al palo, e non sono più sicura di volerla proseguire. Tutte le parole che avevo sono finite nel blog e negli scambi quasi quotidiani con i

¹⁵²⁵ G. Biasini, *Come una funambola* cit., p. 89.

¹⁵²⁶ Ivi, p. 188.

¹⁵²⁷ Ivi, p. 105.

¹⁵²⁸ Ivi, p. 194.

bloggers che si sono affezionati alle mie vicende anche senza conoscermi, amici virtuali dalle emozioni vive, sempre presenti¹⁵²⁹.

Il momento *clou*, nella vita dei malati di cancro, è il *coming out* che porta a parlare della neoplasia in forma scritta con tutti gli adepti telematici.

A distanza di due anni da *Come una funambula*, Giorgia Biasini pubblica *Scrivere fa bene*, dove riassume e analizza, oltre la personale esperienza di malattia e guarigione, i blog di altre otto malate, scegliendo rigorosamente le autrici di sesso femminile che hanno narrato il loro calvario «in presa diretta»:

Ho preso in esame solo i blog dove l'esperienza di malattia è raccontata in presa diretta e non rielaborata in seconda battuta, per sottolineare come la scelta della condizione immediata, in tempo reale, incida positivamente nel percorso terapeutico, e rappresenti un punto di svolta anche nel proprio modo di vivere e di partecipare agli altri la propria condizione¹⁵³⁰.

Nonostante alcuni punti di intersezione con il pensiero della Biasini, la mia indagine non intende limitarsi alla sola scrittura delle donne, né alla trascrizione diretta della cenestesi; non riscuotono invece la mia attenzione gli autori che non hanno dato un seguito cartaceo ai loro blog. Visto che non si tratta di scrittori professionisti, è difficile immaginare che qualcuno, dopo una siffatta diagnosi nefasta, decida immediatamente di prendere la penna per creare un romanzo, uno schizzo poetico o un qualsiasi altro genere di scritto. Più naturale è immaginarsi una situazione di web-scrittura come uno degli approcci più diffusi e immediati per comunicare e solo dopo, in seguito a un eventuale riscontro telematico, cominciare a valutare la pubblicazione di un libro. Questo, grosso modo, il percorso del *Codice di Hodgkin* di Romina Fantusi. Significativo per la mia indagine è il secondo capitolo dal titolo *Dal silenzio al blog, dal blog al libro*. Il web-racconto della Fantusi non è un reportage sulla malattia; durante i sei lunghi anni successivi alla guarigione Romina non trova il coraggio di riaffrontarla, neppure verbalmente. Finché un giorno le capita di chattare con Silvia Rossi, anche lei afflitta nel passato da una forma tumorale di Hodgkin. Silvia che era, a quel tempo, più esperta come blogger, manda all'amica il *link*: www.oltreilcancro.it. Attraverso questo portale Romina si avvicina all'universo dei *cancer-bloggers* e al concetto di blogterapia, entrambi importanti per la mia ricerca:

Un cancer-blogger è un malato – o, come nel mio caso, un ex malato – di cancro che decide di condividere la propria esperienza attraverso un blog. Il motivo di una scelta del genere è presto detto: la blog-terapia. La blog-terapia è, per l'appunto, una terapia che si mette in pratica attraverso un blog e che agisce sia su chi scrive, sia su chi legge¹⁵³¹.

¹⁵²⁹ Ivi, p. 221.

¹⁵³⁰ G. Biasini, *Scrivere fa bene* cit., p. 13.

¹⁵³¹ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., p. 25.

Così la blogterapia coincide con la funzione salvifica della scrittura in generale. Ma, in questo caso, si tratta di un autore e di un lettore del tutto specifici. Basti notare che, in linea di principio, i *writers* di questi siti sono *cancer-bloggers*, che hanno esperienza diretta con la malattia. Romina così definisce la sua missione, il suo contributo alla blogterapia:

Io non sono un medico, ma sono un essere umano e per questo posso raccontare la mia esperienza. Soprattutto posso dimostrare, con il solo fatto di essere qui, che si può sopravvivere, che ne può seguire una vita normale e che la speranza c'è sempre¹⁵³².

La categoria più diffusa tra gli internauti, secondo la classificazione della Fantusi, è quella dei malati di cancro che cercano informazioni specifiche sulla malattia o semplicemente sostegno e conforto. Si tratta di un tipo di assistenza che esula dalle competenze degli oncologi. La nozione di *cancer-blogger* non esclude però la presenza di navigatori in un senso più ampio e generale del termine. Di nuovo la Fantusi:

Un blog o un libro il cui tema centrale è il cancro (per quanto poi nel blog si parli un pò di tutto) può essere interessante anche per chi non ha esperienza diretta né indiretta della malattia, perché i tabù di cui parlavo prima danno vita ad una serie di false credenze che vanno assolutamente demolite [...]. Parlare di «brutto male» e non di «cancro», serve solo a inspessire la coltre di rigetto che ispira la malattia, cosa del tutto non necessaria, dal momento che è sufficientemente brutta così com'è. Questo è un punto sul quale io insisto sempre molto perché so, avendolo provato sulla mia pelle, che il malato può rimanere solo proprio perché la gente è troppo spaventata dalla parola «cancro», prima ancora che dalla malattia in sé, per riuscire a interfacciarsi in modo sano con un malato¹⁵³³.

Pertanto, nel *Codice di Hodgkin* la parola svolge un ruolo fondamentale. Il sostantivo cancro, come risulta dalla citazione, è più terrificante della malattia stessa, e la blogterapia, come è evidente da quest'analisi, non è altro che un trattamento verbale, spesso applicato e supplementare a quello tradizionale. Un altro segmento di utenti da monitorare, secondo la Fantusi, è quella dei medici e degli studenti delle facoltà di medicina che «attraverso i vari blog hanno modo di scoprire cosa provano i pazienti, come è opportuno comunicare con loro e quali sono i comportamenti che urtano un malato»¹⁵³⁴. Naturalmente tale affermazione vale per una categoria speciale di sanitari aggiornati ai cambiamenti e alle innovazioni del mondo della tecnologia, i più sensibili e meno indifferenti alle emozioni dei pazienti.

Dopo aver letto e meditato sulle fonti web e sugli argomenti che queste informazioni suscitano, Romina decide di creare un blog, con un titolo identico al libro analizzato, *Il codice di Hodgkin*. In seguito, alla giovane autrice, che possiede un evidente talento per la scrittura, viene proposto di essere una dei diciotto collaboratori

¹⁵³² Ivi, p. 26.

¹⁵³³ *Ibidem*.

¹⁵³⁴ *Ibidem*.

del blog collettivo, già menzionato, *Oltreilcancro*, un megablog a più voci, in cui ciascuno degli autori sceglie i migliori post dal proprio diario telematico personale e li ripropone agli internauti. Le neoplasie degli autori di *Oltreilcancro* sono varie. Viene in mente Umberto Veronesi, che nota la complessità della ricerca oncologica legata, tra l'altro, al fatto che non si tratta di una singola patologia, ma di centinaia di forme diverse¹⁵³⁵.

Ciascuno di noi autori ha affrontato o sta affrontando la propria battaglia. Abbiamo avuto forme tumorali diverse e abbiamo a cuore argomenti diversi. La forza di Oltreilcancro è proprio questa: essendo, ahinoi, addentro alla malattia, abbiamo modo di parlarne a trecentosessanta gradi¹⁵³⁶.

Il fruitore di *Oltreilcancro* può appropriarsi liberamente di ciò che potrebbe tornargli utile nella gestione della sua situazione. L'universo di questo portale, come quello di qualsiasi altra *web-community*, annovera collaboratori che spesso neppure si conoscono. Ciononostante Romina sottolinea giustamente parecchie affinità:

Purtroppo, conosco personalmente solo alcuni membri della squadra perché spesso le distanze geografiche sono proibitive, ma posso affermare che ci unisce un legame che va ben al di là del fatto che ci si veda poco o nulla. Avere in comune un'esperienza faticosa e spaventosa come quella del cancro e decidere di condividerla, significa essere legati da un filo sottile, perché abbiamo provato emozioni che può capire solo chi ne è stato attraversato, scosso, sconquassato¹⁵³⁷.

La Fantusi riconosce che l'attività svolta per *Oltreilcancro* fornisce ai *writers* grande soddisfazione e li rende consapevoli che la loro sofferenza fisica e mentale non è o non è stata vana, visto che il numero dei *followers* è in costante crescita.

Questi progetti digitali, il blog personale e collettivo, hanno creato i presupposti per la nascita del libro *Il codice di Hodgkin*, dal sottotitolo stilisticamente indicativo, *Quando la malattia incontra l'ironia. L'iter*, che l'autrice ha ritenuto necessario spiegare all'inizio del testo, va dal silenzio autoimposto alla versione cartacea finale e si conclude con i canonici ringraziamenti a parenti e amici e, novità dei tempi, ai web-compagni del percorso di Romina:

Grazie alle ragazze (e al ragazzo!) di Oltreilcancro per avermi voluta nella squadra, per condividere con me questo progetto straordinario che è Oltreilcancro, per essere quello che sono, per aver scelto di esporsi, di mettersi in gioco, di fare della loro esperienza la «nostra» esperienza. Dietro a tutto il dolore che il cancro porta con sé, si celano molte fortune: aver conosciuto voi è una di queste¹⁵³⁸.

Riflettendo sul legame web-discorso e neoplasia viene quasi subito in mente *Toglietemi tutto ma non il sorriso* di Anna Lisa Russo. Un libro che mantiene comple-

¹⁵³⁵ Umberto Veronesi, *Un male curabile*, Milano, Mondadori, 1986, p. 10.

¹⁵³⁶ R. Fantusi, *Il codice di Hodgkin* cit., p. 27.

¹⁵³⁷ *Ibidem*.

¹⁵³⁸ Ivi, p. 201.

tamente la forma del blog. A parte l'introduzione e la pagina conclusiva, vediamo una serie di post pubblicati con cadenze, più o meno regolari dal 19 settembre 2008 al 15 agosto 2011; l'ultima pubblicazione *on-line* è del 25 settembre e l'autrice scompare il 4 ottobre dello stesso anno. Alcuni post sono scritti nell'arco di una giornata e quindi mantengono la medesima data, ad esempio, i quattro apparsi il 29 novembre 2008 o i due del 21 giugno 2009. Di converso, osserviamo periodi di sospensione, vere intermittenze motivate, della blog-attività per giorni o settimane.

Un altro segnale di blog-scrittura è l'utilizzazione di un'onomastica virtuale. Raramente i personaggi conservano il vero nome; si adoperano i *nick* che si usano, di solito, per i *social network*. La stessa narratrice più volte, parlando di sé, si autodefinisce AnnastaccatoLisa, scritto però paradossalmente tutto attaccato: «33 anni fa, nel giorno del rapimento di Aldo Moro, nacque AnnastaccatoLisa. Cioè io»¹⁵³⁹. Anche gli altri si presentano camuffati sotto un'onomastica *new generation*. Così il fidanzato, divenuto marito nell'ultimo capitolo, viene chiamato «Qualcuno» scritto maiuscolo. In questo caso Qualcuno non è un blog *name*, ma proviene dal gioco di parole tratto da uno dei post iniziali: «Il mio spasimante di fiducia adesso si trasforma magicamente in Qualcuno, Qualcuno che c'è, che è presente nella mia vita, che ne fa parte e che la rende più bella e più serena»¹⁵⁴⁰. Gli altri amici si chiamano El Mejor (o se preferite Zubi o Babu o «mio marito»), Ape Regina, Babybaby, Zanzara, Figliaminore, Figliammaggiore, Bustavuota, AmicoAlto, Piscioso, Arpaladro, Gizzu, Dany&Dany, Alecomeale, Lui. Tutti i nomi con il sostantivo e l'aggettivo sono scritti attaccati secondo i *trend* in voga nella rete. L'etimologia della maggior parte di questi *nick* non viene svelata. Perfino l'oncologa della Russo viene definita dottoressa ElleElle, usando evidentemente le lettere iniziali del nome e cognome. La maggioranza degli altri nomignoli traggono, come accade anche in altri contesti, le origini da qualche tratto caratteristico della persona così soprannominata o sono il risultato evidente della blog scrittura: «El Mejor è il mio migliore amico, ci conosciamo da trent'anni circa. La prima foto che abbiamo insieme ci ritrae per mano all'asilo [...]. Ecco, stamattina è partito per Barcellona, starà lì tre anni [...]. Se n'è andata una parte di me, la migliore»¹⁵⁴¹.

Questa impostazione, ovvero la presentazione del testo diviso in post separati e scritti in tempo reale, aiuta ad aggiungere un tocco fortemente realistico che oseremmo definire “*web-cam* scrittura”, una variante odierna del metodo usato dal naturalismo francese o dall'*école du regard*. A livello tematico invece tutto il contenuto del libro è una biografia del cancro, con la diagnosi esatta, dichiarata, quasi all'inizio, sul post del 23 novembre 2008, due giorni dopo il referto medico:

Non avrei mai pensato di ritrovarmi a scrivere questa cosa. E fino a stamani pensavo proprio di non farlo. Non volevo più nominare la «roba rotondeggiante» che alberga dentro di me, ma poi ho pensato questo: // 1. il blog è nato come terapia e mi serve, mi fa star bene; // 2. questa è casa mia e qui comando io; // 3. se una cosa mi va di

¹⁵³⁹ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 3.

¹⁵⁴⁰ Ivi, p. 9.

¹⁵⁴¹ Ivi, pp. 97-98.

Metastasi cartacee

farla la faccio, ora più che mai; // 4. le persone più care, più vicine lo sanno già, per cui non è più un segreto. // Quindi... // Gente mia, ho un tumore maligno al seno¹⁵⁴².

Prima leggiamo otto post leggermente precedenti la malattia che comunque tengono i navigatori in tensione: si prepara il terreno all'imponderabile. Come esempio si può citare già l'*incipit* del primo post: «In questo periodo mangio poco. E dormo meno. Sono abbastanza inquieta. Più del solito»¹⁵⁴³. Occorre notare che la web-scrittura della Russo precede la diagnosi ufficiale. Paradossalmente *Ho il cancro – Blog di una malata coccolata, viziata, amata e fortunata* di Anna Lisa non è stato concepito come un *cancer-blog*:

Avevo 30 anni, ero in ottima forma fisica, facevo regolarmente sport ed ero corteggiatissima, coltivavo i miei hobby, ridevo, mi divertivo, viaggiavo, sognavo, raccontavo la mia vita sul blog, facevo progetti e stavo bene: era decisamente un periodo positivo, tranquillo, sereno. Poi, il 21 novembre 2008, mi hanno diagnosticato un tumore al seno¹⁵⁴⁴.

Sempre dall'introduzione traspare l'effetto benefico della scrittura *on-line*, ovvero della blogterapia:

Ho combattuto tanto, è vero, ho sofferto; ma ho anche raccontato e condiviso tutto e, proprio grazie alla mia mamma, al mio fidanzato, alle mie amicizie, ai miei affetti e al mio blog (<http://annastaccatolisa.splinder.com>), posso dire di avere avuto un grande aiuto. Lo diceva anche Shakespeare: «Quando nel dolore si hanno compagni che lo condividono, l'animo può superare molte sofferenze»¹⁵⁴⁵.

Un tratto caratteristico dello scrivere giovanile odierno è l'accostamento, voluto e premeditato di classico e balzano. Così la citazione dal *Re Lear* viene messa accanto alla segnalazione del proprio blog. Trasferendosi dopo la chiusura di splinder, che ho già segnalato a proposito del libro della Biasini, su un'altra piattaforma, il blog di AnnastaccatoLisa è tuttora consultabile, anche se non è possibile prevedere per quanto tempo:

Ho sofferto tanto, è vero, e non nego che sto ancora soffrendo, ma la blogterapia mi ha dato tanto: mi ha permesso di sfogarmi, mi ha dato la possibilità di conoscere tante persone meravigliose, mi ha dato l'onore di poter scrivere sul quotidiano *on-line* *lastampa.it* (www.lastampa.it/annastaccatolisa)¹⁵⁴⁶.

La blogterapia si rivela un sostegno bilaterale: chi scrive riesce a sfogarsi, a conoscere gli altri, a confrontarsi, ma può anche, a sua volta, essere utile ai propri simili:

¹⁵⁴² Ivi, pp. 17-18.

¹⁵⁴³ Ivi, p. 7.

¹⁵⁴⁴ Ivi, p. 4.

¹⁵⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁴⁶ Ivi, p. 5.

Ho avuto la grande gioia di aiutare, in qualche modo, tante persone che si sono ritrovate improvvisamente ad avere a che fare con la malattia, o in prima persona o come familiare, amico, genitore (sono migliaia le mail e i commenti che ho ricevuto grazie ai miei due blog). È per questo che continuo a raccontare la malattia sui miei blog ed è sempre per lo stesso motivo che ho voluto raccogliere i miei post in questo libro: mi auguro che possa essere d'aiuto a qualcuno, soprattutto a coloro che si ritrovano ad annasprire nel faticoso mondo del cancro. E io continuo a lottare, continuo a condividere e continuo a considerarmi una malata coccolata, viziata, amata e fortunata¹⁵⁴⁷.

Anna Lisa crede nella forza empatica delle energie positive che le invia la gente semplicemente leggendola:

Fra nove ore mi faccio fuori il terzo gettone sulla giostra della chemio [...]. Quindi, come al solito, domattina, ore 11, tutti sintonizzati sulla mia frequenza, *please*. Ma sintonizzatevi per bene perché l'ultima volta ho avuto un pò troppi disturbi... a che cosa stavate pensando?! Non dite che stavate lavorando-studiando-sfaccendando-mangiando-guardando la tv perché nessuna scusa è valida. Non è che posso svenire un'altra volta o avere bruciori al naso e alla testa come la volta scorsa solo perché voi vi state facendo gli affaracci vostri, eh!¹⁵⁴⁸

Va be', gente mia, incrociate le dita per me¹⁵⁴⁹.

Ancora non so a che ora mi operano, ma sarà mia premura informarmi (anche perché gli «inboccaallupo» sono d'obbligo)¹⁵⁵⁰.

Notiamo un tratto peculiare nei post della Russo e nel libro che li ingloba: l'uso frequente della seconda persona che esprime un ruolo particolare, attribuito agli adepti del suo blog. In *Toglietemi tutto ma non il sorriso* risultano pagine tipicamente butoriane, dove il pronome «io» viene intenzionalmente sostituito dal «tu»:

Fare chemioterapia significa non riconoscere [...]. Non riconosci te stessa, il tuo corpo che cambia. Ti guardi allo specchio e ti trovi gonfia, ingrassata. Sei pelata, non hai ciglia e sopracciglia. La tua pelle è di colore grigio e gli occhi sono spenti. Hai le braccia bucherellate o, peggio ancora, hai un tubicino infilato nel tuo braccio. Senti il formicolio alle mani, ai piedi e magari ti cascano anche le unghie¹⁵⁵¹.

Oltre il sostegno psicologico, il blog, nel caso della malattia, offre anche un aiuto d'altro tipo. Innanzitutto, un post può diventare una specie di testamento quasi ufficiale, perché lascia tracce scritte dell'autore:

¹⁵⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁴⁸ Ivi, p. 40.

¹⁵⁴⁹ Ivi, 69.

¹⁵⁵⁰ Ivi, p. 90.

¹⁵⁵¹ Ivi, p. 114.

Metastasi cartacee

Pensatemi, pregate, fate gli scongiuri, fate quello che volete, ma vi voglio vicini. Avrei tante cose da dire, ma non ho tempo... Una cosa però sì, la scrivo: nel caso in cui non dovessi svegliarmi dall'anestesia, sappiate che vorrei essere seppellita accanto ad Ale e, mi raccomando, prendetevi cura della mia Mamy¹⁵⁵².

Inoltre, dal *cancer-blog* l'ammalato può attingere validi consigli da mettere in pratica in caso di necessità. La blogosfera è, di fatto, un crocevia di scambi di informazioni e di raccomandazioni pratiche:

Nausea abbestia, combattuta però con un ottimo rimedio casereccio, altro che Plasil! Un bel bicchiere di Coca-Cola!! E funzionaaa! Giuro! (Anche se non ha il sapore di Coca che mi ricordavo... la mia bocca è già cambiata...) E per questo devo ringraziare le mie amiche cancer-bloggeresse! Amiche... Avete anche un rimedio per la cistite? No, perché ora ci sarebbe anche quella e gli antibiotici non sembrano funzionare¹⁵⁵³.

Il consiglio di rimediare alla nausea post-chemio con la coca-cola è un punto d'incrocio tra i testi della Russo e della Fantusi accomunate una volta (Anna Lisa è scomparsa nel 2011 e Romina è ancora web attiva) come *cancer-blog* dalla stessa cerchia informatica. Tra le blog-amiche di AnnastaccatoLisa troviamo anche l'autrice del *Codice di Hodgkin* e Giorgia Biasini. Da ultimo, l'aggregazione del blog prelude alla conoscenza *de visu*:

Lunedì pomeriggio, dopo la chemio, c'è stato uno degli incontri più emozionanti e gioiosi che abbia mai avuto. Sono andata a trovare il padre di una mia Amica [...]. Ci siamo abbracciati, abbiamo chiacchierato tanto come se ci si conoscesse da tempo e poi mi hanno passato al telefono la mia Amica. Sì, la chiamo Amica è vero, ma non ci siamo mai viste e mai sentite fino a ieri. Chi legge regolarmente il mio blog avrà letto spesso i commenti di Alecomeale. Ecco, è lei la mia Amica. Ci siamo scritte tanti sms, e-mail, messaggi, biglietti, ci siamo scambiate foto e regali (lei mi ha fatto una borsa stupendaaa) ...ma non abbiamo ancora avuto la gioia di abbracciarci!¹⁵⁵⁴.

Su un blog si possono esprimere ringraziamenti o inviare richieste di aiuto:

Grazie a tutti quelli che mi sono venuti a trovare e che hanno aspettato la fine dell'intervento senza mai muoversi dal reparto: la Mamy, Qualcuno, Babybaby, Figliaminore, el Mejor, Lui. E ringrazio tutti coloro che si sono sintonizzati sulla mia frequenza... pare che stavolta abbia funzionato. E poi grazie a tutto il personale medico e paramedico del reparto di senologia dell'ospedale Santa Chiara di Pisa. In particolare grazie alla dottoressa Manuela Roncella, al dottor Matteo Ghilli e a tutti i ferristi-anestesisti-infermieri che, più volte, si sono sentiti mandare a quel paese dalla sottoscritta. Il ringraziamento più grande va alla dottoressa ElleElle. È stata sempre con me: in camera e in sala operatoria. Ha assistito a tutto. Mi ha svegliato dall'anestesia (beccandosi delle parole poco carine pure lei...). Mi ha vestita. Si è

¹⁵⁵² Ivi, pp. 90-91.

¹⁵⁵³ Ivi, p. 114.

¹⁵⁵⁴ Ivi, p. 126.

presa cura di me esattamente come da cinque mesi a questa parte. E il nostro legame è ancora più forte. Forse ha ragione lei quando mi dice: «Anna, secondo me siamo sorelle separate alla nascita!»¹⁵⁵⁵.

In questo contesto il pc diventa indispensabile e vitale, uno degli oggetti primari, di cui non si può fare a meno, nemmeno durante un breve ricovero:

La valigia è pronta: il pc con la chiavina internet (Skype, mail, blog, news... non ci voglio mica rinunciare eh!), 5 libri (mi piace fare zapping), il mio peluche (un cinghialotto a 32 anni non è male, no?), la foto di Ale, un portafortuna che mi ha regalato la dottoressa ElleElle, la collanina che mi ha regalato Qualcuno e poi direi basta, il necessario c'è. Ah sì, va be', pigiami, ciabatte, vestaglia e altra roba inutile, certo¹⁵⁵⁶.

La valigia per un ricovero descritta il 18 aprile 2010, come dal post appena citato, con il pc al primo posto, orpello dall'indispensabilità assoluta, è molto diversa dall'oggettistica personale di Pavel Nikolaevič Rusanov, il protagonista di *Padiglione cancro* (1968) di Aleksandr Solženicyn, anche lui ricoverato per un tumore al collo¹⁵⁵⁷. Nella anonima città dell'Asia centrale sovietica che è comunque riconoscibile in Taškent, nel reparto oncologico del padiglione numero 13, nella valigia di Pavel Nikolaevič troviamo «comodi e caldi indumenti», «le pantofole», «le provviste», «gli oggetti da toilette», «il rasoio elettrico». Cambiando paese, ma soprattutto epoca e, di conseguenza, modo di scrivere, varia anche la scelta e la preparazione del *necessaire*. Il pc di Anna Lisa non solo viene messo nel *trolley*, ma diventa un motivo di vanto:

Verso le dieci è passata tutta l'équipe medica: primario, medici, specialisti, specializzandi. Hanno solo fatto commenti sul mio fighissimo pc e sul mio altrettanto fighissimo smalto. Come dargli torto¹⁵⁵⁸.

¹⁵⁵⁵ Ivi, pp. 61-62.

¹⁵⁵⁶ Ivi, p. 109.

¹⁵⁵⁷ Aleksandr Solženicyn, *Padiglione cancro* [1966]. Introduzione di Mauro Martini. Traduzione di Chiara Spano, Milano, Newton Compton, 1974, p. 22: «La porta scricchiolò e Pavel Nikolàevič uscì dalla stanza: portava il suo pigiama nuovo verde e marrone, le pantofole calde orlate di pelliccia e sulla testa quasi calva una papalina nuova color lampone. Ora, senza il bavero invernale e la sciarpa, il tumore, della grossezza di un pugno, appariva particolarmente minaccioso. E il capo non era già più eretto, ma leggermente inclinato da un lato. Il figlio andò a riordinare nella valigia gli indumenti smessi. Cacciati i soldi nella borsetta, Kapitolina Matvèevna guardò il marito con apprensione: “Non avrai freddo?... Bisognava prenderti anche una vestaglia pesante. Te la porterò. Ah, qui c'è una sciarpetta”, e la tirò fuori dalla tasca. “Mettitela, per non prendere freddo!” Con le sue volpi argentate e la pelliccia sembrava tre volte più grossa del marito. “Adesso vai in corsia. Sistemati. Metti via le provviste, guardati intorno, vedi cosa ti può servire. Io aspetto giù. Poi scendi, me lo dici e stasera ti porto ogni cosa”. Non perdeva la testa. Prevedeva sempre tutto. Era veramente una compagna, nella vita. Pavel Nikolàevič guardò con riconoscenza e dolore prima lei, poi il figlio» ovvero p. 26: «Pavel Nikolàevič ne distrasse lo sguardo, infilò i piedi nelle pantofole e prese a esaminare, cosa senza alcun senso, il suo comodino, aprendo e chiudendo ora lo sportello del ripiano su cui aveva disposto, fitte fitte, le sue provviste, ora il cassetto superiore, in cui aveva messo gli oggetti da toilette e il rasoio elettrico».

¹⁵⁵⁸ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 110.

Al di là del cambiamento del contenuto della valigia di due malati oncologici messi a confronto, è evidente il registro espressivo colto e ricercato in uno dei maggiori testi classici sul cancro della letteratura russa che contrasta con il linguaggio giovanile, colloquiale, farcito di parolacce, di espressioni in vernacolo toscano e slang gergale nel testo della ragazza italiana. Negli anni post 2000 si assiste dunque alla trasformazione degli scritti sul cancro in letteratura di massa destinata a lettori di ogni livello. A volte questa sciattezza pop del vocabolario e della sintassi non è il risultato di scarsa preparazione o poca abilità linguistica dell'autore, ma un effetto cercato e intenzionale. Trattandosi di scrittura impegnata e dunque predestinata ad aiutare gli altri nella lotta contro la malattia, il testo deve essere alla portata di tutti, evitare ambiguità, trappole sintattiche, termini rari e ricercati che esigono il ricorso al dizionario o a un motore di ricerca.

L'accenno al desiderio della pubblicazione cartacea tratta dal blog, lo rinveniamo nella penultima pagina di *Toglietemi tutto ma non il sorriso*, oltre che nella prefazione di Mario Calabresi che ci svela tre sogni di Anna Lisa Russo, uno dei quali è raccogliere in una monografia i suoi post migliori:

Era da tanto che l'idea le ronzava in testa, poi una mattina all'alba si era decisa a scrivermi: «Sul mio blog sta succedendo il finimondo (ma in senso positivo eh!!). Da quando ho scritto che cerco lavoro per pagare la casetta tutti mi propongono di scrivere un libro. In realtà l'idea ce l'avevo già da molto tempo, ma, in tutta onestà, non l'ho mai fatto per una serie di motivi: 1) non so scrivere: non ho proprietà di linguaggio, non ho un vocabolario ricco... insomma, scrivo come mangio! 2) non saprei che cosa scrivere: la mia vita, la mia malattia... sì, ok, ma lo sto già facendo, no? 3) scrivere un libro io?! "Che presuntuosa!" mi son sempre detta... E così non l'ho mai fatto. Ma adesso ho rivisto le mie posizioni e ho pensato questo: non scriverò un libro perché, di fatto, rimango sempre incapace di farlo, ma raccoglierò i miei post del blog. Farò una selezione di quanto ho già scritto: i post prima della diagnosi, i post della malattia, il cancro e come l'ho affrontato e lo sto affrontando. Scriverò una prefazione, una conclusione (già, ma quale?), sceglierò titolo e copertina e poi lo farò stampare da ilmiolibro.it. Semplice, no? Me lo stampo, me lo autofinanzio e me lo vendo, così mi evito di prendere porte in faccia». Se mi stava scrivendo, però, era perché sperava di non doverse lo veramente pubblicare da sola, così mi chiedeva suggerimenti e consigli. Ho pensato che la sua storia e il suo sogno meritassero una prova d'appello, allora mi sono messo a farle da agente e le ho promesso che, se avessimo trovato un editore, la prefazione gliela avrei scritta io. La notizia che glielo avrebbe pubblicato la Mondadori l'ha ricevuta nel reparto di cure palliative dell'ospedale di Livorno, nel giorno in cui i medici le hanno spiegato che non c'era più nulla da fare¹⁵⁵⁹.

Il web-discorso raggiunge i fini prefissati nel *Segreto è la vita* di Alessandro Cevenini. L'autore, colpito dalla leucemia all'età di ventiquattro anni, appartiene alla generazione dei nativi digitali. La prima menzione delle risorse Internet avviene però solo a pagina sessantacinque:

¹⁵⁵⁹ M. Calabresi, *La ragazza delle fragole* cit., pp. XI-XII.

Mi inchiodo al computer e comincio davvero a studiare la mia nemica, la leucemia. Ho avuto il notebook anche in ospedale e ho preso a leggere qua e là, ma senza sistematicità, tanto da farmi cogliere impreparato il giorno in cui Lambertenghi e il Frac [gli oncologi] mi hanno annunciato che avrei ripreso la chemioterapia: in quell'occasione ho fatto la figura dello sciocco. Con me stesso, intendo. Mi ero ripromesso di conoscere il mio avversario per combatterlo ad armi pari, ma la vita d'ospedale si è rivelata una trappola e non ho pensato a "studiare". D'ora in poi la musica cambierà¹⁵⁶⁰.

La creazione del sito è preceduta da uno studio approfondito e dettagliato delle risorse Internet sulla leucemia, integrate da consigli e precisazioni dei medici. Il risultato delle ricerche bibliografiche si materializza in trafiletti scientifico-pubblicistici volutamente sintetici: «Un breve articolo in cui cercavo di spiegare prima di tutto a me stesso cos'è la leucemia. Con parole semplici: vale a dire, non con le parole dei dottori»¹⁵⁶¹. Il primo articolo¹⁵⁶² s'intrattiene sulla spiegazione del concetto di leucemia, il secondo¹⁵⁶³ è dedicato ai sintomi e alle possibili cause della malattia, il terzo¹⁵⁶⁴ si riferisce al reflusso della chemioterapia, il quarto¹⁵⁶⁵ segnala e suggerisce alcune regole da osservare. Successivamente ad Alessandro viene in mente di condividere questa sua attività, fin ad allora per lo più egotista e introversa. Nel settembre 2007 pubblica queste informazioni sulla sua pagina Facebook per renderle fruibili a tutti. Cevenini si rende conto che la vittoria sulla malattia non dipende da un suo personale merito, ma esige uno sforzo collettivo, e quindi i risultati e l'impegno fattivo devono essere condivisi: «Le dita sfiorano la tastiera senza sapere cosa digitare. Chiudo la mia pagina, la riapro, e quella parola – "condivisione" – mi gira nella testa senza concretizzarsi in niente di tangibile»¹⁵⁶⁶. L'autore riceve l'ispirazione dalla musica che sente nelle cuffie:

I bassi pulsano senza interruzione. Battono il tempo e lo dominano. Beat, beat, beat. Finalmente intuisco. Entro nella procedura per la creazione di una nuova pagina e il nome è già pronto. Il mio gruppo – anzi, no, non il mio gruppo, il gruppo di tutti noi – si chiamerà Beat Leukemia. Perché questo è lo scopo della "condivisione"¹⁵⁶⁷.

Un'onomatopea che non ha bisogno di traduzione ed esprime lo scopo del progetto multimediativo: battere, superare la leucemia.

All'inizio la pagina *Beat Leukemia* su Facebook si prefiggeva tre compiti principali: 1) la diffusione di informazioni 2) l'individuazione delle istituzioni più qualificate 3) l'invito ad apportare un contributo alla lotta alla malattia. A questi, vanno sommati i dati autobiografici e clinici dell'autore, le avvertenze più generali e neces-

¹⁵⁶⁰ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., pp. 65-66.

¹⁵⁶¹ Ivi, p. 74.

¹⁵⁶² Ivi, pp. 74-75.

¹⁵⁶³ Ivi, p. 80.

¹⁵⁶⁴ Ivi, pp. 81-82.

¹⁵⁶⁵ Ivi, pp. 88-89.

¹⁵⁶⁶ Ivi, p. 90.

¹⁵⁶⁷ *Ibidem*.

sarie, i trafiletti scritti da Alessandro in precedenza e il suo indirizzo elettronico per eventuali contatti. Inoltre, Cevenini decide di non secretare la pagina, perché contiene informazioni decisive e quindi l'accesso deve essere libero. Quasi immediatamente capisce l'impossibilità di realizzare un tale progetto senza collaboratori e quindi invia, via i-Phone, a tutti i suoi amici e conoscenti un invito di carattere un po' ironico all'adesione, ma anche, in un certo qual modo, metafisico: «Cari apostoli, ho urgente e irrefutabile bisogno del vostro aiuto. Entrate nella pagina www.facebook.com/group.php?gid=6974161502 e capirete subito cosa voglio dire. Con amore, il vostro Alex»¹⁵⁶⁸. Il successo della pagina Facebook gli conferma la necessità della creazione di un sito più sostanzioso e potente. In effetti, nel gennaio 2009 *Beat Leukemia* si trasforma in un vero e indipendente portale www.beat-leukemia.org, accessibile anche a coloro che non sono registrati su Facebook. L'idea e le informazioni pubblicate sono approvate da quasi tutto il personale medico. All'inizio il sito constava di tre pagine: 1. l'attività e gli obiettivi del web-gruppo 2. la definizione della leucemia, i suoi sintomi, cause e trattamento – dati utili non solo ai malati, ma anche ai familiari e amici 3. gli enti di ricerca scientifica ed ematologica che sono all'avanguardia in tutti i paesi nella lotta contro la leucemia. Nel *Segreto è la vita* non mancano approcci parafrastici per descrivere il suo web progetto: «Beat Leukemia è il buon samaritano che ti aiuta a sederti e a calmarti, che ti offre un bicchiere d'acqua e poi ti dà una mano a rialzarti»¹⁵⁶⁹. Il web-gruppo ha creato anche un braccialetto-simbolo con la scritta *Beat Leukemia*. Una foto di mani ornate di un rosso bracciale è il logo dell'*home page*.

Il postare, un'attività elettronica che si differenzia da altre forme di comunicazione, assume nuove peculiarità. Così Alessandro si rivolge ai suoi lettori: «Buongiorno *Leukemia fighters!*»¹⁵⁷⁰. La funzione terapeutica è evidente anche dal discorso di Cevenini:

«Vuoi scrivere sul sito a proposito del trapianto? È una buona cosa. Butta giù un testo, poi lo leggiamo insieme...» Bene, siamo operativi. Sto male, oggi, e ho anche qualche pesante attacco di nausea. Ma fortunatamente ho qualcosa di importante da fare¹⁵⁷¹.

Il laboratorio di scrittura aiuta ad alleviare la lunga *routine* ospedaliera. Così alla preparazione del post dedicato al trapianto e strutturato in forma domanda/risposta Alessandro ha lavorato molte ore senza sentire dolore fisico, anzi distraendosi da pensieri assillanti.

Dall'ultimo capitolo del *Segreto è la vita* si può apprendere qualcos'altro sull'ulteriore sviluppo del sito che attualmente è consultabile in diciassette lingue, una comunità internazionale che tende a crescere. La sinteticità è intenzionale, visto che l'ammalato deve spesso trovare ciò che cerca velocemente, senza rischiare di annegare nel *mare magnum* dei dati del ciberspazio. Inoltre, *Beat Leukemia* aiuta a

¹⁵⁶⁸ Ivi, p. 95.

¹⁵⁶⁹ Ivi, p. 117.

¹⁵⁷⁰ Ivi, p. 158.

¹⁵⁷¹ Ivi, p. 177.

evitare gli errori più comuni dei navigatori inesperti: affidarsi a fonti che intenzionalmente tendono a spaventare o a fornire informazioni imprecise e contraddittorie.

Il libro cartaceo viene definito da Cevenini come il suo secondo progetto rispetto al sito che è, in realtà, il terzo, se prendiamo in considerazione l'attività iniziale su Facebook. Il libro non ingloba e non ripete i dati web, ma racconta la storia di Alesandro, pubblicizzando, in qualche modo, *Beat Leukemia*.

Il volume postumo *On the Widepeak* – pubblicato in seguito al blog di Anna Giancesini – contiene cinque capitoli corrispondenti ognuno a un anno di vita dell'autrice. La lunga malattia diagnosticata tardi consuma la giovane donna, madre di due figlie piccole, e le sottrae energie che lei vorrebbe dedicare alla scrittura. Ne è testimone il fatto che ogni capitolo successivo appare più esile del precedente. Così Anna ci fa conoscere i motivi che l'hanno spinta a creare un *cancer-blog*:

Un blog si apre per tanti motivi. Motivi, ma anche obiettivi, che poi magari cambiano con il tempo. // Il mio motivo per aprire *On the Widepeak* è che credo a una cosa molto semplice, e cioè che il modo in cui racconti la tua storia costruisce la tua storia e non viceversa. Per semplificare, si può dire (ma immaginatelo con forte accento romano): “La cosa importante è come te la racconti”. // Il mio obiettivo immodesto invece è dare e condividere la mia esperienza se ci fosse qualcuno che ne ha bisogno e voglia. Per questo a volte parlo di cose che magari sono passate, o racconto dei libri che potrebbero essere d'aiuto a chi non li ha letti per scegliere meglio, o scrivo dei miei primi passi lungo questa strada¹⁵⁷².

La Giancesini si misura con le difficoltà iniziali a rendere pubblica la sua esperienza dolorosa, ma, nello stesso tempo, riconosce il valore terapeutico e l'aiuto psicologico di un tale esercizio:

Quasi dimenticavo che ieri era un anno da quando ho aperto *On the Widepeak*. // Quando ho cominciato a scriverlo è stata una lunga gestazione, sapete. Ho cominciato a scrivere a un mese dalla diagnosi, il 19 gennaio 2008, ho pubblicato un primo blog segretissimo, e poi un secondo a dicembre 2008, ma poi li ho chiusi tutti e alla fine mi sono decisa a riaprirlo in questa formula. // Ecco. // Quando ho cominciato non sapevo bene cosa mi aspettavo, ero certa però di averne bisogno, e speravo potesse essere di aiuto a qualcuno. // E sì. Ne ho ancora bisogno, eccome. E sicuramente aiuta molto me [...]. // È una cosa piccola un blog come questo, lo so. Non ho mica manie di grandezza. Ma è un rifugio sicuro per me, un bene impagabile e contiene alcune delle cose in cui credo di più in tutta questa vicenda e non solo¹⁵⁷³.

La blog-scrittura risulta aperta a ripensamenti e a possibilità di correggere errori: «In fondo la cosa forte di un blog è anche questa. Si scrive, sì, per aiutarsi, ma si può anche cancellare, sempre per aiutarsi»¹⁵⁷⁴.

On the Widepeak s'incrocia con altri libri presenti nella mia indagine: la Giancesini segue regolarmente le web-attività di Giorgia Biasini e Anna Lisa Russo e

¹⁵⁷² A. Giancesini, *On the Widepeak* cit., p. 60.

¹⁵⁷³ Ivi, pp. 152-153.

¹⁵⁷⁴ Ivi, p. 140.

quando i loro contributi *on-line* assumono la forma cartacea non rappresentano per lei una novità. Ciononostante vengono riletti e riapprezzati:

La verità è che non volevo leggerlo questo suo libro perché vorrei che Giorgia non fosse mai stata malata, e perché voglio che non lo sia mai più [...]. // Ma *Come una funambola* è bellissimo, ha quella bellezza discreta della verità e della vita che è fatta di inciampi, di mattine luminose, di capelli che cadono e che ricrescono, di amici che spariscono e di gatte che ci sostengono¹⁵⁷⁵.

Ero sicura che non lo avrei letto. Acquistato e regalato copiosamente. Ma letto no. Troppa sofferenza. Sai come va a finire e non puoi cambiare il finale. // Solo sapere che sarebbe stato in uscita l'altro giorno, mi aveva fatto svegliare due ore prima e restare lì a occhioni sgranati a sentirmi triste [...]. // E ovviamente ho cominciato a leggerlo subito e ovviamente l'ho finito poche ore dopo. E ovviamente sono quarantott'ore che non penso ad altro. Anche stanotte non mi addormentavo e pensavo sempre a lei. Perché Anna Lisa ha una voce malandrina e argentina e riaverla accanto per qualche ora rileggendola mi ha riempito di felicità e nostalgia. Felicità per la sua luminosissima esistenza, quella di Qualcuno e la Mamy e dei loro amici meravigliosi. E nostalgia per la sua morte così triste¹⁵⁷⁶.

Ma forse il post più interessante sul concetto di *lit-web* risale a lunedì 17 ottobre 2011, ore 8,54, una specie di dialogo tra Anna Giancesini e il suo blog che assume le sembianze di un essere vivo, capace di ascoltare come durante una seduta psicanalitica:

Blog: E allora dimmi, come ti senti?

Io: Mi sento triste.

Blog: È per la morte di Anna Lisa?

Io: Sì. È per lei, proprio per lei che sono triste, avrei voluto che vivesse più a lungo. E sono tristissima per chi la ama, per il loro dolore che è inevitabile, che deve fare malissimo.

Blog: E?

Io: E sono triste per me. A differenza delle mie amiche cancer blogger, non ho la sindrome del sopravvissuto, ma quella del prossimo in fila. Non morirò molto diversamente da Anna Lisa, lo sappiamo. In questi giorni è stato inevitabile pensarci più del solito.

Blog: E che pensi di fare?

Io: Niente. Tutto. Vivere. Approfittare di questa fase in cui la malattia non mi devasta ancora con una sofferenza continuativa come è stato per l'ultimo anno e mezzo di Anna Lisa. Approfittare di questa fase di pausa in cui mi curo con la chemio in pillole e sono più libera di muovermi¹⁵⁷⁷.

A volte la creazione di un sito o di un blog non precede, ma segue l'autobiografia pubblicata dal malato. *Il talento della malattia* (2012) di Alessandro

¹⁵⁷⁵ Ivi, p. 226.

¹⁵⁷⁶ Ivi, p. 324.

¹⁵⁷⁷ Ivi, pp. 290-291.

Moscè non è il resoconto *live* della malattia, visto che lo scrittore nato nel 1969 ha avuto un sarcoma di Ewing in età adolescenziale. Dell'importanza delle risorse *on-line* si trova testimonianza solo in un ringraziamento finale¹⁵⁷⁸, ma per un lettore è evidente l'impossibilità della ricostruzione fedele, precisa e quasi scientifica degli eventi raccontati senza l'aiuto del web che ha contribuito a creare un testo avvincente e di qualità. Esiste anche un sito di Alessandro Moscè (<http://www.alessandromosce.it>) che non ha contribuito alla stesura del testo, ma che presenta *Il talento della malattia* assieme ad altri libri e alla biografia dell'autore.

Il www.stefanobaldi.net appare successivamente alla pubblicazione di *Sia fatta la tua volontà* di Stefano Baldi. La giornalista Anna Zammartini si serve, per l'appunto, del sito per presentare il romanzo e l'autore:

Le foto sul sito rimandano l'immagine di una persona solare, affettuosa, dal sorriso contagioso. Stefano allo stadio con gli amici, Stefano in montagna con il piccolo Nicolò, Stefano e Katia il giorno del matrimonio. Un album che avrebbe avuto ancora tante pagine bianche da riempire se un male di quelli che non perdonano, non si fosse portato via Stefano Baldi, senza fare sconti, a soli 34 anni¹⁵⁷⁹.

Oltre l'elenco delle librerie dove si può acquistare *Sia fatta la tua volontà*, è possibile visualizzare i commenti dei lettori, le video-presentazioni, le *top ten* delle vendite che vedono il libro in graduatoria, la rassegna stampa dei quotidiani italiani che hanno pubblicato recensioni e si possono reperire i recapiti della moglie e della sorella. Il sito è anche un buon ausilio per i critici, perché, a tutt'oggi, è l'unica risorsa che contiene, in forma elettronica, tutte le fonti esistenti per l'analisi del romanzo.

¹⁵⁷⁸ A. Moscè, *Il talento della malattia* cit., p. 208: «Consultando l'enciclopedia on line www.laziowiki.org ho potuto reperire informazioni e date esatte su alcune vicende e partite domenicali della Lazio degli anni Settanta e Ottanta. Ringrazio chi ha realizzato questo splendido progetto wikipedia nato dall'amore per una squadra di calcio».

¹⁵⁷⁹ Anna Zammartini, *Stefano non c'è più, rimane il suo libro*, in «L'informazione di Bologna», 29 settembre 2009.

6.4 «Lo finirò? Non lo finirò?». Sfogliare la cancrumargherita

La domanda principale è: quanto? Quanto tempo mi resta?

Fausto Brizzi, *Cento giorni di felicità*

Dieci anni... Questo, secondo i medici, il tempo più o meno necessario al mio nodulo per raggiungere le dimensioni di 10-12 millimetri. Quindi il carcinoma ha cominciato a vivere dentro di me, nel mio seno, intorno al 1995. Alla soglia dei quarant'anni. Ripenso al passato, alla ricerca di un segno, di un qualcosa che mi facesse presagire il cancro e non trovo niente. Niente...

Luciana Coèn, *Mani sul mio corpo*

L'achèvement, ovverosia il compimento dell'opera, è un concetto polisemico e multidirezionale. Passando in rassegna le opere post 2000 non ultimate per cancro, viene in mente, in prima battuta, l'assenza dell'*explicit*. Gérard Genette distingue una *continuation proleptique* o cosiddetta «in avanti», la più diffusa e intuitiva che spinge l'azione verso un finale; una *continuation analeptique* o «all'indietro» che risale a ciò che è stato prima, alle cause degli eventi descritti; una *continuation elleptique* che serve a riempire le lacune, i buchi e i salti intermedi nella narrazione; e, da ultimo, una *continuation paraleptique* che porta a raccontare ciò che facevano altri personaggi in contemporanea all'azione principale¹⁵⁸⁰.

Continuation paraleptique

Invertendo l'ordine delle *continuations*, troviamo un esempio di paralessi nel *Segreto è la vita*: Alessandro Cevenini, aggredito da una leucemia promielocitica acuta, ipotizza l'effetto della diagnosi sui parenti ignari e basiti:

Ciò che non so in questo momento è quanto avviene al piano inferiore, nell'ufficio di Lambertenghi. Il primario chiama i miei e, affiancato da Fracchiolla e dalla caposala, li affronta. «Alessandro sta male, molto male». Mio padre e mia madre guardano il medico come se non capissero [...]. Lambertenghi sospira. «Noi faremo tutto

¹⁵⁸⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 242.

quel che possiamo. E vi garantisco che qui Alessandro avrà le migliori cure del mondo. Ma dovete abituarvi all'idea di poterlo perdere. E dovete abituarvi subito, perché può accadere molto presto...» I miei, sbalorditi, fissano i dottori a bocca aperta¹⁵⁸¹.

Una *continuation paraeleptique* può riguardare non solo l'azione, ma anche i sentimenti, i pensieri dai quali l'io narrante è escluso. È quanto avviene nell'*Albero dei mille anni* di Pietro Calabrese:

Guardo e riguardo questa lastra toracica, che nel frattempo mi sono portato a casa, e studio attentamente. Rompo le scatole a mia moglie chiedendo spiegazioni su questo e quello. Poi domando: «Ma è attaccata a che cosa? Esattamente su cosa sta appoggiata questa lesione?». Barbara mi fissa con uno sguardo nel quale, realizzo solo oggi, c'era molta più saggezza e dolore di quanto potessi immaginare. In esso c'era infatti la conoscenza e la percezione del dopo, che io allora neanche immaginavo. «Sulla trachea, sui bronchi e sull'aorta» mi risponde¹⁵⁸².

I tentativi di riempire gli svolgimenti paralleli al racconto, come in Calabrese e Cevenini, non sono ricorrenti. Anzi, il narratore si concentra solitamente sulla neoplasia trascurando di trascrivere vicende e reazioni altrui. Così Tiziano Terzani, in *Un altro giro di giostra*, rivela le difficoltà di compenetrazione e osmosi tra il mondo dei malati e quello dei sani e dunque la quasi impossibilità di reciproca rappresentazione¹⁵⁸³. La misurazione della distanza invalicabile tra l'ammalato e l'esente da morbo, la ripeschiamo in un'altra autobiografia, *Raccontami nonno...* di Giorgio De Rienzo¹⁵⁸⁴. La scrittura autobiografica sul cancro è dunque caratterizzata spesso dall'assenza di uno sviluppo paralettico; talvolta gli altri vengono volontariamente esclusi e non considerati, talaltra il malato stesso, in una sorta di *conventio ad excludendum* dalla sofferenza, non riesce a quantificare o trascrivere il dolore di chi lo circonda.

Continuation elleptique

Altrettanto poco usale è la *continuation elleptique*. Per ragioni logicamente comprensibili, tra cui le difficoltà fisiche per le cure invasive, il testo dell'oncomalato non può essere frutto di impegno e dedizione quotidiani e risulta costellato di solu-

¹⁵⁸¹ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., pp. 29-31.

¹⁵⁸² P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 40.

¹⁵⁸³ T. Terzani, *Un altro giro di giostra* cit., p. 70: «La malattia rompe un ordine, ma ne crea uno suo e con quel passaporto l'ammalato entra in un altro mondo, dove la logica dei sani, del mondo di fuori diventa irrilevante, assurda, a volte anche offensiva [...]. C'è nel malato, qualunque sia il suo atteggiamento nei confronti della malattia, un torpore fatto di debolezza, ma anche di serenità, che il sano, pur con tutta la simpatia, non può provare. Anzi, il sano prende quell'atteggiamento per rassegnazione e crede sia suo dovere aiutare il malato a combatterlo. Ma la malattia ha una sua logica, forse anche quella di preparare psicologicamente chi l'ha addosso alla sua possibile fine».

¹⁵⁸⁴ G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 80: «La malattia ha un aspetto orrendo. Con ottusa noncuranza riesce a cancellare il dolore altrui. Ci chiude in un egocentrismo devastante nell'insolente indifferenza per il dolore che non ci appartiene».

zioni di continuità. Così, in *Toglietemi tutto ma non il sorriso*, Anna Lisa Russo cerca di rimediare a un silenzio di diciotto giorni:

Non sono morta. C'è chi ci prova a farmi fuori, ma sono sempre qui, su questo mondo, solo un po' più incasinata, confusa, nervosa, malata e arrabbiata del solito. Ma veniamo a noi. Martedì, come da programma, sono andata a Livorno per giocarmi il settimo e penultimo gettone sulla giostra della chemio¹⁵⁸⁵.

Una sospensione narrativa per un coma, una vera e propria latitanza, che Cevenini così tenta di colmare:

Papi Maurizio è seduto accanto al letto. Parla, parla senza interrompersi, sembra un fiume in piena, e io rispondo a cenni, perché i medici mi hanno ordinato di non fare sforzi. Lui comunque non ha bisogno delle mie risposte. Mi ha davanti a sé, vede i miei occhi accesi che lo seguono, questo gli basta. E non si ferma, il suo racconto non ha soste, come se avesse bisogno di recuperare tutto il tempo perduto, il tempo in cui ha dovuto rimanere in silenzio, in attesa. «Quando non ce l'hai fatta più a respirare, ti hanno intubato e ti hanno portato qui, in Rianimazione. Per noi è stato il momento peggiore. I medici temevano davvero di perderti ed è venuto persino il prete per l'estrema unzione. Sai cosa ci hanno detto quando siamo arrivati qui? Sai cosa ci hanno detto?» Una lacrima gli spunta agli angoli degli occhi. «Ci hanno detto che tanta gente arriva in Rianimazione da Ematologia, ma sono tutti pazienti gravissimi e non ne hanno mai visto uno tornare indietro. Tu invece ce l'hai fatta! Tu ce la farai, vero?»¹⁵⁸⁶.

Anche Calabrese, nella ricostruzione autobiografica legata al cancro al polmone destro, si sforza di rendere coesa la storia, ovviando ai salti narrativi: «E qui mi devo fermare, e fare un piccolo passo indietro. Perché nel frattempo è accaduta, assolutamente per caso, una piccola cosa che diventerà molto importante in questa storia»¹⁵⁸⁷.

Al di là di sporadiche eccezioni, nelle scritture sul cancro si ricorre raramente al prosieguo ellettico. Le giornate scandite da trattamenti sanitari e quindi da una tediosa *routine* medica rimangono, non di rado, volutamente non trascritte. A volte tale scelta viene dettata da motivi estetici. Così De Rienzo non vuole dilungarsi sulla malattia, concentrandosi piuttosto sulle *tranche* temporali tra sedute chemio e appuntamenti con i primari.

Continuation analeptique

Per ciò che attiene all'analessi, gli oncologici percepiscono il passato come un salvagente che preserva dall'incertezza del futuro. Una rapsodia melancolica dei secoli scorsi è, senza dubbio, *Un cappello pieno di ciliege*. Oriana Fallaci, pur bramata di ripartire da un'epoca ancora più remota, non riesce a raccogliere materiale preceden-

¹⁵⁸⁵ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 58.

¹⁵⁸⁶ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., pp. 37-38.

¹⁵⁸⁷ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 78.

te al 1773. Una pulsione retrospettiva così giustificata: «Ora che il futuro s'era fatto corto e mi sfuggiva di mano con l'inesorabilità della sabbia che cola dentro una clessidra, mi capitava spesso di pensare al passato della mia esistenza: cercare lì le risposte con le quali sarebbe giusto morire»¹⁵⁸⁸. Il tempo del malato viene paragonato a una clessidra rotta che fa precipitare giù tutti i granelli che fino a quel momento cadevano lenti e a intervalli euritmici. Dato per scontato l'aspetto autobiografico dell'opera omnia della Fallaci¹⁵⁸⁹, *Un cappello pieno di ciliege* ottiene la realizzazione massima di questa tendenza. Il rispecchiarsi negli antenati, soprattutto in quelli colpiti dalla malattia (Silvestro, María Isabel Felipa, Francesco), considerata all'epoca mortale, concede la possibilità di una lettura, intravista già da Battista, come di «un manuale di storia della medicina»¹⁵⁹⁰. Edoardo Perazzi trova un identico riflettere sulla morte di Giobatta in *Un cappello pieno di ciliege* e di Oriana in *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci*¹⁵⁹¹. L'albero genealogico che si tenta di ricostruire in *Un cappello* viene alimentato non solo dalla sorgente della consanguineità e dagli *input* condivisi, ma anche dallo stesso male.

Nella *Fine è il mio inizio*, Tiziano Terzani riparte dal momento della sua venuta al mondo e dagli anni dell'infanzia. L'intento non è quello di riflettere sull'evidente e inevitabile «lasciare il corpo»¹⁵⁹², ma cercare soluzioni per l'umanità attraverso gli errori e gli orrori del Novecento, facendo leva su una ricca esperienza personale di viaggi e conoscenze sulla diversità umana.

I lavori autobiografici più recenti sul cancro, rispetto a quelli di Terzani e della Fallaci, iniziano normalmente in modo simile: prendono l'abbrivio dalla diagnosi che segna la svolta, uno scatto improvviso che fa ripartire il tempo da zero. Qualche volta il racconto fa il suo esordio leggermente in anticipo rispetto alla presa di coscienza della malattia, ma con l'intento ovvio di dimostrare il contrasto tra la spensieratezza *quo ante* e l'esistere precario e ansiogeno sotto la spada di Damocle del male. Così De Rienzo viene a sapere del suo cancro dopo il rientro dal Messico dove si trovava per un lavoro coinvolgente alla Fiera del libro di Guadalajara. La Russo, nelle prime pagine, ci rende edotti di aver trovato, oltre un nuovo lavoro, un equilibrio interiore dopo la rottura con l'ex-fidanzato. A volte appare la data e addirittura l'ora esatta del referto medico che divide nettamente, come uno spartiacque, la vita in un prima e un dopo. Così la condanna per Pietro Calabrese viene pronunciata il 19 maggio 2009 e per Corrado Sannucci il 5 dicembre 2006, alle ore 15. Proprio San-

¹⁵⁸⁸ O. Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege*, Milano, Rizzoli, 2010, p. 7.

¹⁵⁸⁹ Edoardo Perazzi, *Mia zia Oriana*, ivi, p. 829.

¹⁵⁹⁰ P. Battista, *Prefazione*, ivi, p. II.

¹⁵⁹¹ E. Perazzi, *Mia zia Oriana* cit., p. 833. Da ivi, p. 358: «Io odio la Morte. L'aborro più della sofferenza, più della perfidia, della cretineria, di tutto ciò che rovina il miracolo e la gioia d'essere nati. Mi ripugna guardarla, toccarla, annusarla, e non la capisco». Da O. Fallaci, *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci*, Milano, Milano, RCS Quotidiani, 2004, p. 125-126: «Mi dispiace morire, sì [...]. Amo troppo la Vita, mi spiego? [...]. E con la stessa passione odio la Morte. La odio più d'una persona da odiare, e verso chi ne ha il culto provo un profondo disprezzo [...]. Il fatto è che pur conoscendola bene, la Morte io non la capisco. Capisco soltanto che fa parte della Vita e che senza lo spreco che chiamo Morte non ci sarebbe la Vita».

¹⁵⁹² T. Terzani, *La fine è il mio inizio*, Milano, Longanesi, 2006, p. 11.

nucci, ricorrendo a un autentico procedimento analettico del riflettere, nota che la data della scoperta è meno significativa rispetto a quella dell'attacco della malattia:

Sul passato mi rimane una sola curiosità: vorrei conoscere il giorno in cui è iniziata l'avanzata delle plasmacellule, quando ha iniziato a fare cilecca il meccanismo regolatore del midollo. È una data che non potrò conoscere mai: eppure sarebbe l'unica che potrebbe farmi guarire dalla passatite¹⁵⁹³.

Anche Terzani cerca di scoprire le ragioni, pur remote e psicologiche, del tumore: «Secondo me, tutto – anche il mio malanno di ora – nasce in Giappone. Nasce dalla profonda tristezza di vivere in una società che non è libera»¹⁵⁹⁴.

Calabrese è consapevole di convivere col male da alcuni anni, prima del concreto e deleterio mostrarsi:

Ma la caverna c'è, questo è certo, e da quel buco, da quella lesione, quattro o cinque anni fa è iniziato tutto. In silenzio, senza strepiti né clamori. Non ci sono stati avvertimenti o squilli di tromba per avvisarmi che la battaglia tra la vita e la morte stava cominciando¹⁵⁹⁵.

Un lunghissimo interludio trascorre nel *Codice di Hodgkin* dalle prime avvisaglie del morbo di Romina Fantusi al suo palesarsi indubitabile. Ed è proprio l'impossibilità di risalire alle origini e alle cause della neoplasia che fa supporre la mancanza di un inizio di una "biografia del cancro".

Continuation proleptique

La prosecuzione prolettica, su cui mi soffermerò maggiormente, o il discorso sul compimento del libro nel senso più stretto del termine, è inoppugnabilmente più rilevante per l'oncografia. Il colpito si aggrappa alla scrittura se non come a una forma di salvezza, quantomeno di autocomprensione, di condivisione dell'esperienza, di necessità di completare e diffondere un testamento spirituale. Talvolta gli scritti non vengono nemmeno portati a termine dagli autori; come nella *Fine è il mio inizio* di Terzani, trascritto dal figlio Folco, *Un cappello pieno di ciliege* della Fallaci, curato dal nipote ed erede universale Edoardo Perazzi o *Raccontami nonno...* di De Rienzo, apparso in libreria grazie all'impegno e alla curatela della moglie, Vittoria Haziél, o a Cevenini, la cui triste vicenda viene ultimata, postuma, da Luca Castellitto.

Gli scritti che vertono sul cancro come dato autobiografico possono essere suddivisi in 1. quelli a lieto fine che descrivono le cure riuscite, *ergo* l'autore ha superato il male 2. i raramente finiti, a causa della morte dell'ideatore (preferisco servirmi del concetto di ideatore per definire chi ha progettato l'opera ma non ha potuto portarla a termine). Testi del genere però non rimangono, quasi mai, incompiuti, perché,

¹⁵⁹³ C. Sannucci, *A parte il cancro tutto bene* cit., p. 75.

¹⁵⁹⁴ T. Terzani, *La fine è il mio inizio* cit., p. 270.

¹⁵⁹⁵ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 63.

nella maggior parte dei casi, parenti, amici e conoscenti riescono a evitare che le pagine restino bianche e ritengono un dovere morale portarle a compimento e pubblicarle. Un comportamento, quello dell'*entourage*, tipico di chi vuole appagare il desiderio del *de cuius* esaudendo le sue ultime volontà. Servendoci di un ossimoro, si può sostenere che siamo davanti a un'incompiutezza finita: un testo incompleto da parte dell'ideatore con il risultato di un libro portato a termine. Non sarebbe del tutto azzardato affermare perfino la compiutezza assoluta rispetto ad altri generi e sottogeneri letterari, o agli stessi scritti autobiografici che hanno un finale costantemente e forzatamente aperto.

Inoltre, si possono riscontrare tratti peculiari dal punto di vista finito/non finito. In primo luogo, a differenza di altri lasciati a metà che rimangono incompiuti o vengono riscoperti anni, decenni o addirittura secoli dopo e solo allora portati a compimento da studiosi e filologi competenti, gli ultimi testi autobiografici sulla neoplasia vengono ultimati e pubblicati per i motivi sopraindicati nell'arco di breve tempo. Alle riflessioni precedenti aggiungiamo la finitudine fulminea e la velocità nel portare a maturazione il progetto intrapreso.

Un altro aspetto non trascurabile risiede nel fatto che non bisogna equiparare gli scritti sospesi per decesso dovuto a malattia a quelli interrotti per la morte improvvisa dell'autore. Nel caso del morbo neoplastico la morte non è mai, o quasi mai, un evento inaspettato e quindi le pagine sono impregnate, già in partenza, delle stigmate dell'alea e come tali contengono *in nuce* il rischio di restare bianche. Si tratta, dunque, di una non-compiutezza altamente probabile e con cui si convive in corso d'opera. Anche i tempi e la durata della scrittura vengono calcolati con relativa precisione. Tutto ciò è confermato e testimoniato da dichiarazioni esplicite degli autori; ed è proprio in ragione di questa possibilità di pianificare e qualche volta di completare lo scritto sul cancro che assistiamo a una vera proliferazione di pubblicazioni che mi sono permessa di definire metastasi cartacee del XXI secolo.

Contrariamente al precedente *Un altro giro di giostra*, dedicato esclusivamente alla descrizione delle cure e filosofie sul cancro, nella *Fine è il mio inizio*, pubblicato postumo, la parola «cancro» viene nominata solo tre volte sulle 466 pagine del testo integrale. La malattia (più evidente dagli interventi autoriali di Folco che dal discorso di Tiziano) rimane sullo sfondo e la storia appare tessuta su una serena e pacifica rassegnazione, un dolce abbandono al ritmo ciclico della natura e al suo continuo perire e rinascere. Questo di Terzani viene già programmato come un lavoro registrato e trascritto dal figlio: «Allora si parte. Stai comodo? Un attimo, vediamo se funziona il registratore»¹⁵⁹⁶. Di conseguenza l'individuazione dell'autore diventa problematica. Lo scritto si presenta come una pluralità di voci narranti: un dialogo-intervista (con Folco) con l'intervento di familiari (la figlia Saskia, la moglie Angela) e amici (Martin, Mario). Nonostante le pagine siano quantitativamente dominate dal discorso di Tiziano, il vero e proprio autore è Folco. Questo non solo perché si mette al servizio del padre morente come intervistatore e *scriptor* delle sue ultime esternazioni e di quelle degli altri, ma anche e soprattutto perché i suoi inserti autoriali, introdotti in corsivo, commentano, aggiungono sfumature, rendono stati

¹⁵⁹⁶ T. Terzani, *La fine è il mio inizio* cit., p. 18.

d'animo e l'ambiente. Inoltre, la trascrizione di Folco si spinge fino agli ultimi istanti, difficili da raccontare senza intervento esterno. Non si tratta di un'impossibilità narratologica come, ad esempio, quella per eccellenza dell'oggetto o del defunto parlanti, ma di una persona ridotta, a cagione della malattia e/o dell'agonia, a una condizione psicofisica che non permette di scrivere e spesso neanche di parlare e quindi di dettare qualcosa. Solo la lettera iniziale al figlio e un bigliettino intitolato *Ai miei famigliari*, intarsiati nel testo, vengono vergati dalla mano di Terzani: «*Il Babbo, con il suo solito inchiostro viola ma una calligrafia incerta, ha scritto una breve lettera che ha lasciato sul tavolo*»¹⁵⁹⁷. La «calligrafia incerta» e la voce del padre «*così fievole che quasi non la si sente*»¹⁵⁹⁸ disegnano frammenti del ritratto di Terzani morente e fanno parte dell'ultimo capitolo intitolato *Addio*. Ma torniamo all'*incipit* della *Fine* è il mio inizio:

Mio carissimo Folco, sai quanto odio il telefono e quanto mi è ormai difficile, con le pochissime forze che ho, scrivere anche due righe così. Per cui niente «lettera», ma un telegramma con le due o tre cose a cui ancora tengo e che è importante tu sappia¹⁵⁹⁹.

La lettera datata 12 marzo 2004 precede di soli quattro mesi la morte. Quindi *La fine è il mio inizio* rientra nell'alveo delle autobiografie volute e portate avanti dagli stessi oncomalati nell'attesa dell'inevitabile fine. Individuiamone, tra le righe, il progetto:

e se io e te ci sedessimo ogni giorno per un'ora e tu mi chiedessi le cose che hai sempre voluto chiedermi e io parlassi a ruota libera di tutto quello che mi sta a cuore, dalla storia della mia famiglia a quella del grande viaggio della vita? Un dialogo fra padre e figlio, così diversi e così uguali, un libro testamento che toccherà a te mettere assieme¹⁶⁰⁰.

che contiene, seppur espresse brevemente, le tematiche principali (il declino dell'Occidente, il futuro dell'umanità, la famiglia, la vita), la forma (un dialogo fra padre e figlio), lo scopo (un libro testamento) e il futuro autore (Folco Terzani). Per sé Tiziano si riserva il ruolo di ideatore, attribuendo, al figlio, esplicitamente il compito di portare a ultimazione lo scritto.

Ho già sostenuto che spesso, o quasi sempre, la volontà di portare avanti un volume in queste condizioni contiene in sé la consapevolezza dell'avvicinarsi della morte: «Fai presto, perché non credo di avere molto tempo. Fai i tuoi programmi e io cerco di sopravvivere ancora per un po' per questo bellissimo progetto, se sei d'accordo»¹⁶⁰¹. La volontà di elaborare un progetto è quindi esplicita: «Però, proprio

¹⁵⁹⁷ Ivi, p. 444.

¹⁵⁹⁸ Ivi, p. 460.

¹⁵⁹⁹ Ivi, p. 7.

¹⁶⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁶⁰¹ *Ibidem*.

perché mi rimane poco tempo, un'ultima cosa forse mi piace ancora farla ed è parlare con te che sei stato parte e spettatore della mia vita»¹⁶⁰².

Il racconto di Terzani viene continuamente interrotto dai fastidi fisici legati alla malattia: «*Il Babbo si alza e si incammina lentamente verso la sua gompia in fondo al giardino a fare un pisolino. Si stanca presto ormai*»¹⁶⁰³ ed è scandito da pause, dal silenzio – talvolta meditativo, talaltra forzato – provocato dal malessere che entra in contraddizione con l'impazienza e la fretta di consegnare le bozze all'editore: «*Per giorni il tempo è rimasto grigio e freddo e il Babbo non ha avuto la voglia e la forza di fare altre chiacchierate*»¹⁶⁰⁴. Il procedere lento e meditabondo permette di soffermarsi sui punti di maggiore importanza: «*Sì, si parliamone per bene, con calma*»¹⁶⁰⁵. Digressioni e divagazioni non devono però impedire il *telos* immanente:

Non dobbiamo però rimanere troppo su questi aneddoti, Folco. Dobbiamo capire il significato della mia esperienza¹⁶⁰⁶.

Folco, fai attenzione, io non posso ora impiegare le mie ultime chiacchierate con te a spiegare la storia della Cina. Quella, cazzo, o uno la sa o si arrangia¹⁶⁰⁷.

Decisamente interessante è la *mise en abîme*, un libro non pubblicato che Terzani rammenta in queste pagine uscite postume: «fra le mie carte troverai, se ci gratterai, dei fogli gialli scritti a macchina con una Lettera 22 che dovevano diventare un libro, che fortunatamente non ho mai pubblicato, su Mao»¹⁶⁰⁸. L'intento testamentario dell'opera si mostra in modo evidente:

Se mi chiedi alla fine cosa lascio, lascio un libro che forse potrà aiutare qualcuno a vedere il mondo in maniera migliore, a godere di più della propria vita, a vederla in un contesto più grande, come quello che oggi io sento così forte¹⁶⁰⁹.

È come se con queste nostre chiacchierate io avessi voluto lasciare a te una sorta di viatico. In qualche modo c'è, nel fondo, il desiderio, che è un desiderio umanissimo, di una relativa immortalità, di una continuazione attraverso qualcuno che fa la tua stessa strada o rappresenta i valori in cui hai creduto. E se hai capito qualcosa, la vuoi lasciare lì, in un pacchetto. Questo pacchetto è la storia che ti ho raccontato¹⁶¹⁰.

Il racconto si affievolisce come la voce di Terzani che, progressivamente, si fa impercettibile.

Tra le altre opere *post* duemila non ultimate per cancro viene, di nuovo, in mente *Un cappello pieno di ciliege* della Fallaci. Angosciata dalla scomparsa della pro-

¹⁶⁰² Ivi, p. 11.

¹⁶⁰³ Ivi, p. 50.

¹⁶⁰⁴ Ivi, p. 84.

¹⁶⁰⁵ Ivi, p. 409.

¹⁶⁰⁶ Ivi, p. 214.

¹⁶⁰⁷ Ivi, p. 217.

¹⁶⁰⁸ Ivi, p. 67.

¹⁶⁰⁹ Ivi, p. 435.

¹⁶¹⁰ Ivi, p. 442.

pria memoria storica, più che dalla sparizione del corpo, la Fallaci compone quest'affresco familiare, pubblicato due anni dopo la sua dipartita, che esula, e di parecchio, dagli scritti precedenti. Nella prefazione di Pierluigi Battista, si individuano i semi del non finito: «Questo grande romanzo di Oriana Fallaci ebbe una gestazione lunga e tormentata. Era il suo assillo, la sua promessa da mantenere. Era la scommessa di una vita. Perduta, perché l'autrice (ma lei amava che la si definisse "l'autore") non fece in tempo a portare a termine la sua missione»¹⁶¹¹. Edoardo Perazzi cerca di ricostruire, nella postfazione, le tappe dell'ideazione e della stesura dell'opera. Nonostante *Un cappello pieno di ciliege* sia rimasto incompiuto, si può osservare in senso lato che l'idea di concentrarsi sull'argomento storico-familiare era stata accarezzata da Oriana dall'infanzia: «Mia zia Oriana aveva sempre avuto in mente sin da ragazza di scrivere la storia della sua famiglia, aveva il culto dei genitori e dell'amatissimo zio Bruno, fratello maggiore di suo padre, intellettuale di famiglia, grande penna, fondatore di giornali»¹⁶¹². Nonostante l'antico desiderio di riscoprire le radici, il lavoro, nel senso stretto del termine, su *Un cappello pieno di ciliege* prende corpo già negli anni Novanta. Le datazioni del dattiloscritto, consegnato alla redazione dal nipote, abbracciano un arco temporale che va dal 1991 al 2001; il periodo successivo alla malattia dello zio, già menzionato, e coevo all'identica diagnosi che stroncherà la vita della scrittrice nel settembre del 2006:

Le fasi di ideazione del romanzo partono con il lavoro sul Novecento: quando Oriana si è resa conto che lo zio Bruno cominciava a stare male, ha raccolto in primo luogo la sua testimonianza. Poi, dopo la pubblicazione di *Insciallah* (1990), si è di nuovo buttata a capofitto nelle ricerche, si è messa a lavorare di getto, con ossessione, e ha dato un'accelerata violenta quando si è scoperta lei stessa malata¹⁶¹³.

Il cancro, come afferma la scrittrice nel prologo, mette in pericolo il compimento del racconto e la costringe a velocizzare le ricerche preliminari:

Esplose allora un'altra ricerca: quella delle date, dei luoghi, delle conferme. Affannosa, frenetica. Resa tale dal futuro che mi sfuggiva di mano, dalla necessità di far presto, dal timore di lasciare un lavoro incompiuto. E come una formica impazzita dalla fretta di accumular cibo corsi a rovistar tra gli archivi, i mastri anagrafici, i catasti onciari, i cabrei, gli *Status Animarum*. Cioè gli Stati delle Anime. I registri nei quali, col pretesto di individuare i fedeli tenuti al precetto pasquale, il parroco elencava gli abitanti di ogni pieve e di ogni prioria raggruppandoli in nuclei familiari e annotando ciò che serviva a catalogarli¹⁶¹⁴.

I dati smarriti nel corso dei secoli, ma anche le limitazioni fisiche e temporali causate dalla malattia portano a cambiare, in corso di opera, i connotati della scrittura, superando i *gaps* e le mancanze del romanzo storico con artifici e trovate finzionali:

¹⁶¹¹ P. Battista, *Prefazione* cit., p. I.

¹⁶¹² E. Perazzi, *Mia zia Oriana* cit., p. 827.

¹⁶¹³ Ivi, p. 829.

¹⁶¹⁴ O. Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege* cit., p. 10.

Sicché la ricerca si mutò in una saga da scrivere, una fiaba da ricostruire con la fantasia. Si, fu a quel punto che la realtà prese a scivolare nell'immaginazione e il vero si unì all'inventabile poi all'inventato: l'uno complemento dell'altro, in una simbiosi tanto spontanea quanto inscindibile¹⁶¹⁵.

Durante il decorso della neoplasia la Fallaci si mostra estremamente prolifica. *Un cappello pieno di ciliege* non è l'unica opera da lei prodotta successivamente alla nefasta diagnosi. Oltre il già menzionato *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci*, non si possono dimenticare *La Rabbia e l'Orgoglio* (2001) e *La Forza della Ragione* (2004). *Un cappello* è rimasto incompiuto non solo per la malattia, ma anche per distrazioni temporali e lunghe sospensioni dovute al compimento di altri lavori più impegnati. Dopo l'attentato alle *Twin Towers*, la Fallaci smette praticamente di curarsi e dedica tutta l'energia vitale rimastale alla scrittura *engagée*. *Un cappello* viene accantonato e l'ispirazione e la verve compositiva si concentrano sulla *Rabbia e l'Orgoglio*. Lucida e disillusa, ma convinta che la forza della ragione, da cui origina il titolo di uno di questi *pamphlet*, può debellare il cancro che corrode l'Occidente, la scrittrice continua a combattere dialetticamente fino a che le ultime forze glielo concedono e ricomincia ad ampliare *Un cappello* tralasciato per quasi sei anni. Possiamo dunque affermare che questo lavoro viene sospeso due volte: la prima per motivi politici, e la seconda per il decesso dell'autrice. Come testimonia Perazzi, basandosi su un appunto autografo scritto in terza persona¹⁶¹⁶, il pensiero iniziale di arrivare alla soglia della contemporaneità viene palinodiato dalla Fallaci stessa che si ripromette un nuovo punto d'arrivo. Nemmeno questo traguardo verrà rispettato. Seppur consistente, il testo lasciatoci si conclude nell'anno 1889, con il matrimonio dei nonni paterni, mentre, nelle sue intenzioni, avrebbe dovuto contenere anche tutta la storia della famiglia fino al 1944, data fatidica della liberazione di Firenze. La volontà di terminare con il '44 appare evidente non solo sulla base delle segnalazioni esplicite di Perazzi, ma anche dalla lettura attenta del testo. «Una terribile notte del 1944» è un *Leitmotiv* che riprende un bombardamento notturno su Firenze, al quale il racconto non arriva¹⁶¹⁷. Vi è una discrasia evidente tra la fase progettuale (1773-

¹⁶¹⁵ Ivi, p. 11.

¹⁶¹⁶ E. Perazzi, *Mia zia Oriana* cit., p. 832: «Voleva arrivare fino ai nostri giorni ma poi scelse di interrompersi all'arrivo della sua giovinezza, e questo è ciò che lasciò».

¹⁶¹⁷ *Ibidem* e O. Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege* cit., p. 9: «il rimpianto d'una cassapanca cinquecentesca che per quasi due secoli aveva custodito la testimonianza di cinque generazioni: antichi libri tra cui un abbeco e un abbecedario del Settecento, rarissimi fogli tra cui la lettera d'un prozio arruolato da Napoleone e sacrificato in Russia, preziosi cimeli tra cui una federa gloriosamente macchiata da una frase indimenticabile, un paio d'occhiali e una copia del Beccaria con la dedica di Filippo Mazzei. Cose che ero riuscita a vedere prima che finissero in cenere, una terribile notte del 1944», p. 63: «Fuggi con Lapo e con l'oggetto più caro a Ildebranda: una cassapanca da corredo finemente intagliata, lunga sei spanne e larga tre, coi manici di ferro e i piedistalli a zampa di leone. (La medesima che avrebbe custodito i cimeli della famiglia fino alla terribile notte del 1944)», p. 69: «Lo dimostrava il rozzo ritratto su legno che qualcuno aveva dipinto quand'era ormai cinquantenne, e che per sicurezza i miei genitori avevano riposto nella cassapanca perduta la terribile notte del 1944», pp. 94-95: «una delle federe col festone di spighe a punto pieno. La stessa che insieme agli altri preziosi cimeli di cinque generazioni avrei visto nella cassapanca, ormai chiamata la-cassapanca-di-Caterina, prima che saltasse in aria la terribile

1944) e il *corpus* finale del romanzo (1773-1889). Ma torniamo ai motivi della prima interruzione del 2001. Già da allora intravediamo la preoccupazione della scrittrice di non riuscire a portare a compimento *Un cappello pieno di ciliege*, svelata da lei stessa in una specie di premessa *Ai Lettori della Rabbia e l'Orgoglio*:

*La vigilia della catastrofe pensavo a ben altro: lavoravo al romanzo che chiamo il mio-bambino. Un romanzo molto corposo e molto impegnativo che in questi anni non ho mai abbandonato, che al massimo ho lasciato dormire qualche mese per curarmi in ospedale o per condurre negli archivi e nelle biblioteche le ricerche su cui è costruito. Un bambino molto difficile, molto esigente, la cui gravidanza è durata gran parte della mia vita d'adulta, il cui parto è incominciato grazie alla malattia che mi ucciderà, e il cui primo vagito si udrà non so quando. Forse quando sarò morta. (Perché no? Le opere postume hanno lo squisito vantaggio di risparmiarti le scemenze o le perfidie di coloro che senza saper scrivere e neanche concepire un romanzo pretendono di giudicare anzi bistrattare chi lo concepisce e lo scrive). Quell'11 settembre pensavo al mio bambino, dunque, e superato il trauma mi dissi: "Devo dimenticare ciò che è successo e succede. Devo occuparmi di lui e basta. Sennò lo abortisco". Così, stringendo i denti, sedetti alla scrivania. Ripresi in mano la pagina del giorno prima, cercai di riportare la mente ai miei personaggi. Creature d'un mondo lontano, di un'epoca in cui gli aerei e i grattacieli non esistevano davvero. Ma durò poco. Il puzzo della morte entrava dalle finestre, dalle strade deserte giungeva il suono ossessivo delle ambulanze, il televisore lasciato acceso per l'angoscia e lo smarrimento lampeggiava ripetendo le immagini che volevo dimenticare. E d'un tratto uscii di casa. Cercai un taxi, non lo trovai, a piedi mi diressi verso le Torri che non c'erano più, e...*¹⁶¹⁸.

I puntini di sospensione stanno a significare un impegno giornalistico impellente e quindi un'interruzione del lavoro su *Un cappello pieno di ciliege*. La Fallaci riprenderà in mano il romanzo solo più di un lustro dopo. Preziosa diventa la testimonianza di Perazzi:

Quando mia zia Oriana si è accorta che la malattia si era aggravata, nel luglio del 2006, mi ha chiamato e mi ha chiesto di raggiungerla a New York. Mi ha consegnato il testo nella versione che ho poi passato all'editore, con le sue indicazioni precise su come pubblicarlo postumo: controllare gli errori di battitura; tenere conto di tutte le correzioni a mano, in particolare quelle nella quarta parte, che lei non era riuscita a ricopiare a macchina come aveva fatto per il Prologo e per le prime tre parti; utilizzare il titolo *Un cappello pieno di ciliege*, così come compare, scritto a mano da lei, sulla cartellina che conteneva il dattiloscritto con sottotitolo «Una saga» (aveva

notte del 1944», p. 148: «La cassapanca di Ildebranda la prese proprio Gaetanino... Qui rimase fino a quando, non si sa per quale motivo, venne rispedita nel Chianti al trisnonno Donato che la lasciò in eredità al bisnonno Ferdinando che a sua volta la lasciò in eredità al nonno Antonio che nel luglio del 1944 l'avrebbe affidata a mio padre», p. 156: «Mazzei corse a vedere se erano morte, scopri che stavano meglio di lui in quanto Francesco le aveva dissetate con la sua razione, e da questo nacque un'intesa di cui fino alla terribile notte del 1944 la cassapanca di Caterina avrebbe custodito l'inequivocabile traccia: una copia del *Dei delitti e delle pene*, il libro che il bagaglio conteneva in gran quantità», p. 238: «un veliero di cartapesta. (Sì, lo stesso che fino alla terribile notte del 1944 mia madre custodiva nella cassapanca di Caterina: chiuso dentro lo scatolone sul cui coperchio spiccava il minaccioso «Non Toccare»)).»

¹⁶¹⁸ O. Fallaci, *La Rabbia e l'Orgoglio*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 14-15.

considerato anche un altro titolo, *I passaggi nel Tempo*, che ricorre tra l'altro varie volte nel testo, ed era rimasta in dubbio fino all'ultimo momento, proprio come per *Insciallah, deciso* a un mese dall'uscita del libro, fino ad allora intitolato *Il terzo camion*); scegliere una copertina puramente grafica, dal lettering semplice ma di impatto¹⁶¹⁹.

La titubanza sul titolo dell'opera interrotta a causa del cancro permette di aprire una parentesi e ricordare, *en passant*, *Di tutto resta un poco* (2013) di Antonio Tabucchi, uscito postumo a cura di Anna Dolfi. A differenza della Fallaci, Tabucchi non esprime esplicitamente preferenze rispetto alla scelta del titolo prima di morire, ma invita a cercarlo, in una specie di caccia al tesoro poetica, in un componimento *Residuo* di Drummond de Andrade. L'anafora – di carattere profetico vista l'allusione al lascito spirituale dello scrittore¹⁶²⁰ – è la chiave per il *título*. Tornando a *Un cappello pieno di ciliege* bisogna aggiungere che il libro uscì il 30 luglio 2008, presso Rizzoli, e che tutte le indicazioni della scrittrice risultano esaurite¹⁶²¹.

Nonostante che *A parte il cancro tutto bene* di Sannucci venga portato a termine e pubblicato quando l'autore era ancora in vita, intravediamo tra le pagine accenni all'alea di una possibile incompiutezza come, d'altronde, in quasi tutte le opere sulla neoplasia. L'ansia e il timore di non poter raggiungere traguardi minimi e obiettivi, è evidente già dal primo capitolo:

Un mieloma multiplo. Siamo a dicembre, arriverò fino a marzo? Riuscirò a sistemare le cose di famiglia in questi pochi mesi? [...] Finisce così improvvisamente la vita, senza mai un avvertimento o un segnale di allarme? Finisce quando siamo ancora giovani?¹⁶²²

Lo scorrere del tempo diventa precipitoso ed è spesso icasticamente paragonato alla brevità della caduta nell'abisso, al lancio del paracadutista¹⁶²³. Come tutti, anche Sannucci ipotizza due differenti e antitetici decorsi della malattia: o la possibilità di andare avanti o quella di fermarsi bruscamente e per sempre. L'ambiguità del desti-

¹⁶¹⁹ E. Perazzi, *Mia zia Oriana* cit., pp. 833-834.

¹⁶²⁰ Carlos Drummond de Andrade, *Residuo*, in C. Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento del mondo*. Trad. da Antonio Tabucchi, Torino, Einaudi, 1987, pp. 64-69: «Se di tutto resta un poco, / perché mai non dovrebbe restare / un po' di me?» e A. Tabucchi, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 91: «Perché “di tutto resta un poco” (*Residuo*), ed è con questo poco, che poi è il nostro tutto, che dobbiamo fare i conti».

¹⁶²¹ E. Perazzi, *Il testo*, in O. Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege* cit., p. 844. Veniamo a sapere dall'analisi del dattiloscritto che la battitura del prologo e delle prime tre parti è stata effettuata personalmente dalla Fallaci e che le pagine numerate a mano dalla prima alla 373 hanno «poche cancellature e modifiche». La quarta parte, contenente, non a caso, le cartelle con una numerazione che riparte, anziché dalla p. 374, dalla p. 1. è presentata nella versione meno ripulita e contiene numerose correzioni e tre pagine completamente redatte a mano. Inoltre, «questa parte comprende anche alcuni appunti a mano annotati da Oriana Fallaci su post-it colorati. Si tratta perlopiù di promemoria riguardanti alcuni controlli da effettuare su luoghi, circostanze e personaggi o intenzioni della Scrittrice relative a sfumature o approfondimenti dei personaggi».

¹⁶²² C. Sannucci, *A parte il cancro tutto bene* cit., p. 5.

¹⁶²³ Ivi, p. 6.

no viene resa con l'evocazione dei campi di concentramento paragonati ai morbi tumorali:

E, soprattutto, non sai quanto di aleatorio ci sia in ogni terapia. Mentre il cortisone comincia a distillarsi in te, e sei certo che questo ti aiuterà a riprenderti, non hai la lucidità per considerare che tu potresti essere tra quelli cui porta beneficio ma anche tra quelli per i quali è inefficace. Sei disteso su una poltroncina color indaco e in realtà il primo giorno è il tuo arrivo alla stazione di un lager, con un SS che divide i deportati: quelli destinati a una immediata sorte infausta e quelli cui è concesso di rimandarla e addirittura di sopravvivere fino alla liberazione¹⁶²⁴.

La decisione di completare subito il libro, senza affidare ad altri il compito di descrivere e proiettare all'esterno il momento intimo della sofferenza estrema e del trapasso, viene così motivata:

Verrà il dolore ultimo, quello che non può essere descritto né tollerato. Su di lui non posso dire nulla adesso. E dopo è probabile che non avrò né il modo né il tempo per farlo. L'apocalisse del corpo, il momento decisivo della vita non avrà uno storico a narrarla. Mi uscirà dalla bocca un grido o non avrò la forza neanche per quello?¹⁶²⁵

Un evidente rimando ai posteri affiora dalla lettera alla figlia, presente in *A parte il cancro tutto bene*:

Amatissima figlia, tu sei abituata alle partenze e alle lunghe assenze di papà. Ricordi quei quaranta interminabili giorni durante i Mondiali in Germania? Questa volta starò via un poco di più e, soprattutto, da lì dove sto andando non credo che sarà possibile telefonarti¹⁶²⁶.

Come accade nei fatali arrivederci ai bambini (ci tornerò a proposito di *Raccontami nonno...* di De Rienzo), è fatto tacito divieto di parlare direttamente di malattia, né d'un possibile esito tragico. Il testo assume il senso e il valore di un testamento spirituale:

Dovrei dirti qualcosa sui motivi della mia partenza, ma in questo momento non è molto importante per te sapere perché abbia dovuto prendere con tanta fretta il mio solito aereo. Quando sarai più grande, e deciderà mamma il momento, leggerai il mio racconto che precede e segue questa lettera. È davvero l'unica eredità che posso lasciarti, qualche informazione utile per il check-in. Molto poco per ripagare la gioia che mi hai dato venendo da noi¹⁶²⁷.

Le pagine si trasformano in un saluto definitivo e prolungato con l'intersezione di due affettuose minute:

¹⁶²⁴ Ivi, p. 17.

¹⁶²⁵ Ivi, p. 59.

¹⁶²⁶ Ivi, p. 140.

¹⁶²⁷ Ivi, p. 142.

Ora è tempo di salutarsi, perché i saluti sull'uscio hanno il loro tempo e le troppe parole alla fine perdono il loro suono. Molti amici, partiti per lunghi viaggi, sono rimasti nel mio cuore per sempre. Non temere di parlarmi anche quando non sentirai più la mia voce, non lasciare che questa lontananza ti immalinconisca¹⁶²⁸.

Spesso la stesura dell'opera autobiografica sul cancro è anticipata; l'autore, non fidandosi più del proprio corpo e prevedendo risvolti inaspettati, preferisce non rimandare oltre *le testament*:

Ho scritto questo saluto in anticipo, per avvantaggiarmi sulle emozioni, perché non so se avrò la stessa tranquillità d'animo quando la brutta bestia tornerà ad abbaiare alla mia porta. Potrei fingere di non avere l'obolo da offrire a Caronte o, come scriveva il poeta, cominciare a infuriare contro il morire della luce. La mia stretta di mano potrebbe non essere così ferma quando saluterò mia moglie sulla soglia, prima che lei chiami tre volte il mio nome che io non potrò più sentire¹⁶²⁹.

Il calcolo del tempo per un malato oncologico prende una direzione nuova: si valuta quello rimasto (un conteggio ontologicamente impossibile), non più quello trascorso: «Ho avuto cinquant'anni per forgiare lo scudo che ha retto il cozzo nella battaglia, adesso devo farmene un altro, non so quanto tempo ho a disposizione, potrebbero essere cinquanta mesi o cinquanta giorni»¹⁶³⁰. La fine imminente comporta maggiore responsabilità verso gli altri e verso la scrittura, ovvero un'attenzione estrema alla trascrizione dei sentimenti e alla scelta delle parole: «In cinquant'anni ne fai di errori ai quali puoi porre rimedio; ora non posso sbagliare una mossa, non un pensiero, non una lettura, non un affetto»¹⁶³¹.

Il timore di sbagliare, la volontà esasperata di precisione entrano in contraddizione con la scrittura frettolosa e non rifinita degli afflitti da tumore che non hanno possibilità fisica né tempo sufficiente per far lievitare e maturare i propri testi: «Ho fretta adesso, non posso presentarmi disarmato quando sentirò di nuovo quell'odioso latrare»¹⁶³². Come Terzani, anche Sannucci, oltre personali meditazioni, inserisce in *A parte il cancro* le ultime volontà:

Sempre per avvantaggiarmi sul lavoro, butto giù qualche riga di un testamento biologico, così da non doverci ritornare in momenti di minore lucidità. «Desidero che, qualora siano esaurite le possibilità terapeutiche e la mia condizione sia ormai una chiara offesa alla mia umanità, io sia lasciato andare serenamente verso la fine che è mia e di tutti, il raggiungimento del limite e la dissoluzione del corpo. L'anima sarà così libera di trasferirsi nella mente di chi ho amato e mi ha amato, e di tutti coloro che vorranno ricordarmi, liberi dai tormenti di un'attesa prolungata e senza prospettiva». Faccio leggere queste righe a mia moglie. Mi dice che farà in modo che siano rispettate¹⁶³³.

¹⁶²⁸ *Ibidem*.

¹⁶²⁹ *Ibidem*.

¹⁶³⁰ Ivi, p. 143.

¹⁶³¹ Ivi, p. 144.

¹⁶³² *Ibidem*.

¹⁶³³ Ivi, pp. 144-145.

Approdiamo, Sannucci alla mano, allo scopo impegnato degli scritti dei malati che cercano di rendere partecipi gli altri al loro destino:

La morte di un altro mi riguarda terribilmente, dovrei ringraziarlo se ha lasciato scritto qualcosa che aiuti anche me ad attraversare serenamente la stessa soglia. Il testamento biologico non è un'offesa all'etica dell'uomo, ma solo una minaccia alla sua vanità¹⁶³⁴.

Di fronte a quest'obiettivo, lodevole per empatia e altruismo, anche l'opera non finita assume un valore importante e matura un pieno diritto all'esistenza.

Il segreto è la vita di Cevenini è ideato come un *project* successivo e posteriore all'immediata creazione del blog on-line. L'esigenza di realizzare un libro lievita gradualmente:

Il mio secondo progetto è un libro [...]. Ho notato che la cosa che più colpisce dei miei aggiornamenti è che le persone hanno voglia di leggerli. Di solito le storie di sopravvissuti, o le descrizioni dettagliate di procedure mediche, hanno l'effetto di spaventare e allontanare. Al contrario, forse il tono positivo con cui sono abituato a scrivere (perché così sono abituato a pensare) ha l'effetto di far avvicinare, incuriosire, e addirittura motivare¹⁶³⁵.

Al di là dell'intenzione, o meglio, del bisogno interiore, riconosciuto e dichiarato, di scrivere sulla malattia, Alessandro individua il *target*:

Sono molte le persone malate che mi scrivono, o che chiedono consiglio riguardo a parenti o amici malati, ma sono molte di più le persone che non c'entrano nulla con la malattia e mi scrivono per dirmi che leggere della mia esperienza dà loro un'energia incredibile per affrontare qualsiasi problema¹⁶³⁶.

Si tratta dunque di soddisfare, oltre le proprie, le aspettative del lettore ipotetico del libro venturo. Qui siamo davanti a un'altra impostazione, rispetto al testamento di Terzani o alla memoria storica della Fallaci. Tutto è stato pensato come un *coffee table book*, una specie di manuale di sopravvivenza che, partendo dalla storia di Alessandro, invita a non perdere mai la forza di volontà e fornisce informazioni scientificamente esatte sulla leucemia per cercare di combatterla e per trovare una via di guarigione: «Vorrei che questo libro fosse un *coffee table book*, che le persone veramente abbiano voglia di tenere in sala, guardare di tanto in tanto, e mostrare ai loro ospiti»¹⁶³⁷. Il pensiero della morte non è presente in questo proposito azzardato e ambizioso, *ergo* non è in linea con la concezione platonica che antepone la comprensione dell'*ars moriendi* per la realizzazione virtuosa dell'*ars vivendi*. Nell'esordio dell'ultimo capitolo leggiamo: «Non ho mai pensato di poter mori-

¹⁶³⁴ Ivi, p. 148.

¹⁶³⁵ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 233.

¹⁶³⁶ *Ibidem*.

¹⁶³⁷ Ivi, p. 233.

re»¹⁶³⁸. L'atteggiamento *prima facie*, superficiale e quasi scanzonato, è comprensibile da parte di un autore di soli ventotto anni. La possibilità di non realizzare il libro, nonostante sia poi andata a finire proprio così, non è presa in considerazione ed è esclusa dal piano iniziale. Sulla copertina c'è solo il nome dell'ideatore: Alessandro Cevenini. Soltanto sulla IV è evocato il coautore: Luca Castellitto (corpo minuscolo), accanto a quello di Cevenini in corpo maiuscolo, che ha dato vita al *project*. L'intervento di Castellitto si avverte soprattutto nel racconto del morire di Alessandro – argomento logicamente da escludere dall'autobiografia. Un'affermazione come: «Mi assopisco. Un po' lo desidero, un po' ascolto quella voce che mi risuona dentro in perfetta solitudine. A chi posso rivolgere il mio ultimo pensiero? A un Amore più grande»¹⁶³⁹ non può essere immaginata, scritta o riferita da persona che la sta vivendo. Ci sono inoltre vari altri esempi dell'intervento del coautore: «Ho subito pensato: “Ecco, è finita. Non posso, non potrò più parlare né scrivere. Non posso più comunicare, sfogarmi, far sentire che ci sono [...]. È già come essere morto!”»¹⁶⁴⁰

Il *transfer* della voce narrante – l'ideatore che parla attraverso un altro – non si limita al binomio Cevenini/Castellitto, ma si realizza anche tra Alessandro e suo fratello Michele. Nell'arco di due periodi successivi si osserva la messa in pratica di questa modalità:

Quando termino la mia esposizione e saluto con un bel: «In bocca al lupo!», tutti applaudono convinti. Poi si raccolgono intorno alla cattedra per ringraziare e per fare altre domande. In tanti stringono la mano di Michele, il mio fratellone. Io non ci sono e quindi affidano a lui il saluto per me. Già, proprio così: la mia voce ha parlato, io ho esposto con chiarezza e convinzione le cose in cui credo e crederò sempre e così Beat Leukemia ha fatto un altro passo avanti. Ma la sua missione è sempre più affidata ai miei famigliari, ai volontari, agli amici e sostenitori e questo oggi è diventato per la prima volta del tutto evidente, perché io non ho potuto andare in Bocconi di persona. Ci speravo, ma proprio non ce l'ho fatta¹⁶⁴¹.

Il problema dell'appartenenza, ovvero la distribuzione dei ruoli tra l'ideatore e lo scrittore, si risolve in una copresenza paratestuale¹⁶⁴².

¹⁶³⁸ Ivi, p. 225.

¹⁶³⁹ Ivi, p. 227.

¹⁶⁴⁰ Ivi, p. 223.

¹⁶⁴¹ Ivi, pp. 215-216.

¹⁶⁴² Giusto a titolo di esempio mi servo di *Wir treffen uns wieder in meinem Paradies* (*Ci rivediamo nel mio paradiso*) di due autrici tedesche, Christel e Isabell Zachert, madre e figlia. Le pagine del diario e le lettere della quindicenne Isabell, deceduta per un sarcoma polmonare, sono intarsiate e integrate nel libro di Christel, che rielabora e decide di rendere pubblica la testimonianza. Gli inserti di Isabell sono differenziati con caratteri diversi rispetto a quelli di Christel; e danno graficamente una resa visiva della polifonia di voci narranti. Entrambe le partiture sono distanziate anche temporalmente: le missive e le pagine diaristiche di Isabell sono vergate dal 1981 all'82, mentre Christel trova il coraggio di affrontare l'argomento solo parecchi anni dopo. Rettificando in parte ciò che è stato detto sul tentativo immediato da parte dei parenti di finire l'opera del caro defunto, osserviamo la lunga elaborazione del lutto nella stesura di *Wir treffen uns wieder in meinem Paradies*. In questo caso non si tratta dell'opera incompiuta di Isabell, ma delle scritture private di un'adolescente che non pensava certo di pubblicarle. La volontà di far luce sulla storia dolorosa della famiglia Zachert appartiene esclusivamente alla Christel, che gius-

Il concetto di finitudine assume altri connotati in *Raccontami nonno...* di De Rienzo. Si può tranquillamente affermare che il testo è ultimato come da progetto, anche se l'autore non l'ha potuto veder pubblicato. De Rienzo – saggista, professore di Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Torino, abituato a lavorare con la parola scritta, più esperto dell'ambito letterario per motivi d'età e professionali rispetto a Cevenini, studente della Bocconi – conclude *Raccontami nonno...* in modo più fine e ricercato. Qui occorre riflettere sulla polisemia del significato “finale del libro”. Lo scopo di De Rienzo è proprio quello di redigere una storia volutamente non finita. Consapevole della prossima e imminente fine, non vuole mettere con la propria morte un punto al testo – un *the end* scontato e poco attraente, preferendo un epilogo leggero, favoloso, nel senso letterale del termine. Inventa per l'amata nipote una novella, che tenta di edulcorare la fine terrena, trattando l'eternità dell'energia che permane dopo la morte in forma di pulviscolo, di una scia luminosa e dorata. Alla favola *Nonno gatto e cucciola*, succede il *post scriptum* che chiude con un'elegante perifrasi un tentativo di celare la vera ragione della scrittura interrotta: «Se però dovessi fermarmi perché mi finisce l'inchiostro»¹⁶⁴³. Vittoria Haziel, curatrice del libro, anticipa, nella premessa, la morte del marito e toglie al lettore la curiosità nutrita di *suspense*: «Mio marito è nella prosa delle pagine che verranno. Ma anche nella favola con cui ha voluto lasciare sospeso il finale che non avrebbe mai potuto scrivere»¹⁶⁴⁴. La vita di Giorgio, secondo l'affermazione della moglie, continuerà per merito del libro che lui non potrà più compulsare e sfogliare.

L'effetto consolatorio non si limita all'ambito strettamente familiare e diventa terapeutico anche per un lettore sconosciuto. Lo conferma la stessa Haziel:

Mio marito ha costruito la stella guida di queste pagine, luce su luce su luce: ha usato i ritagli del suo buio fitto fusi con qualche penombra. Ha acceso lumi di terapie naturali – forse quelle più potenti – che non stanno scritte nei protocolli internazionali di cura, né risultano «in letteratura», come dicono i medici¹⁶⁴⁵.

Il volume è lessicalmente e grammaticalmente curatissimo; un'eccezione nell'editoria oncografica che, di solito, persegue altri scopi. Questa cura è dovuta, oltre all'esperienza e alla consuetudine con il testo scritto, a un dato legato al forte impulso di finire anticipatamente e prima dell'esperienza diretta dei dolori causati dalla malattia. De Rienzo lascia la sofferenza fisica fuori dal testo, concentrandosi sugli stati d'animo e sulle espressioni verbali esatte per rappresentarli: «L'unico che

tifica la sua decisione in una sorta di lettera-premessa indirizzata alla figlia “nel suo paradiso”: Christel und Isabell Zachert, *Wir treffen uns wieder in meinem Paradies*, Köln, Bastei Lübbe, 2012, p. 11: «Als ich uns allen in den Stunden deiner Bewusstlosigkeit das erste Mal dein Tagebuch der letzten Wochen vorlas, das du extra für uns geschrieben hattest, war es von Anfang an mein inniger Wunsch, dieses Vermächtnis anderen Menschen zuteil werden zu lassen. Ich bin sicher, dass das auch dein Wunsch ist» // «Quando io, nelle ore del tuo assopimento, ho letto, per la prima volta e ad alta voce, il tuo diario, la storia delle tue ultime settimane che hai scritto apposta per noi, è nato in me un profondo desiderio far pervenire questo potente messaggio alla gente, far coinvolgere tutti. Sono convinta che questo sarebbe stato anche il tuo desiderio».

¹⁶⁴³ G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 287.

¹⁶⁴⁴ V. Haziel, *Premessa*, ivi, p. 5.

¹⁶⁴⁵ Ivi, p. 11.

coltivo è questa sorta di memoriale, anche se non so se riuscirò a finirlo: scrivendo mi illudo forse di poter rimandare l'appuntamento fatale con la morte, ma soprattutto di tener lontana la seduzione di una resa definitiva»¹⁶⁴⁶. Dalla citazione risulta il rapporto bilaterale tra finitudine e scrittura. Senza dubbio è la fine terrena che mette in pericolo la compiutezza del testo, ma vale anche il contrario: lo scrivere prolunga la vita, dà forza per lottare, per non arrendersi, pur rimanendo consapevoli dell'illusorietà dell'esiguo e sottile margine su cui si lavora.

Toglietemi tutto ma non il sorriso della Russo è composto di post separati predisposti e funzionali a possibili soluzioni di continuità. L'autrice pensa a varie opzioni di conclusione:

Questo libro potrebbe avere uno dei seguenti finali. La sottoscritta guarisce. Sì, le terapie cominciano a fare il loro effetto e il cancro pian piano regredisce fino a sparire. L'altro finale, invece, dovrebbe prevedere la mia morte. La continua lotta fra me e la bestiaccia arriva alla sua conclusione e io perdo la mia guerra, vince lei. Purtroppo, o per fortuna, questo libro non prevede un finale. Io sono sempre viva. Continuo a lottare contro la bestiaccia¹⁶⁴⁷.

L'affermazione che se l'autore muore, il finale è chiuso, e di converso, se guarisce, è aperto¹⁶⁴⁸, non è così scontata, almeno nella seconda parte, perché questa malattia raramente sfocia in una completa guarigione e una possibile ricaduta non è mai da escludere. Così un vero finale, nel caso della neoplasia come vicenda autobiografica, è sempre e per definizione extratestuale. *Toglietemi tutto ma non il sorriso* non si può definire un'opera incompiuta, visto che l'autrice è riuscita non solo a consegnare le bozze, ma anche a conoscere la data della pubblicazione:

Mi hanno scritto dicendomi che hanno letto la mia bozza di libro, che è piaciuta e che, dopo un'attenta selezione dei post e vari tagli, mi pubblicheranno il libro. Non è fantastico? Io sono troppo felice! La notizia è arrivata proprio ora, in uno dei momenti peggiori del mio percorso di cura: sono sempre ricoverata e la situazione sintomatologica non accenna a migliorare, perdipiù, giusto oggi, i medici mi hanno detto che non ci sono più cure da fare, che ho provato tutto il provabile e che non mi resta che... aspettare... Puoi immaginare come sto e quanto questa notizia abbia fatto bene al mio morale¹⁶⁴⁹.

In *Toglietemi tutto ma non il sorriso* appare un fenomeno raro: l'interruzione del lavoro sull'introduzione, redatta da Mario Calabresi, una sospensione paratestuale che talvolta è altrettanto significativa:

Ha firmato il contratto alla fine di settembre, in un momento in cui non era intontita dalla morfina. A quel punto, la mattina del 4 ottobre 2011, mi sono messo a scrivere la prefazione che le avevo promesso e che state leggendo [...]. Arrivato a scrivere

¹⁶⁴⁶ G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 228.

¹⁶⁴⁷ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 203.

¹⁶⁴⁸ Marco Giacosa, *Quando la trama è la Malattia*, in «Sul romanzo», gennaio 2012, p. 67.

¹⁶⁴⁹ Mario Calabresi, *La ragazza delle fragole*, in A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. XII.

queste righe, volevo guardare le foto della cerimonia e sono andato sul giornale online «Qui Livorno», che ha sempre seguito con passione la storia di Anna Lisa, ma sulla home page del sito c'era un grande titolo: *Addio Anna Lisa*. Per parecchi secondi non sono riuscito a capire, non volevo crederci, poi mi sono messo a scorrere la pagina e ho letto: «La bella favola di Anna Lisa si è interrotta stanotte alle 1.15, quando la ragazza di 33 anni di Montecatini, ricoverata da due mesi a cure palliative, ha smesso di respirare nel suo letto». Sono rimasto in silenzio a lungo, poi ho iniziato a scrivere un ricordo da pubblicare sulla «Stampa», ma non sono riuscito a terminare questa prefazione per mesi. Ora finalmente, dopo aver riletto tutto il libro che avete tra le mani, ho deciso di tenere fede alla mia promessa¹⁶⁵⁰.

Già dalla quarta di copertina dell'*Albero dei mille anni* appuriamo che neanche Calabrese ha fatto in tempo a vedere pubblicato il suo lavoro: «Pietro Calabrese [...] scomparso il 12 settembre 2010, a pochi giorni dall'uscita di questo libro»¹⁶⁵¹. Però in questo caso non si tratta di un'opera non compiuta, perché l'autore afferma esplicitamente il contrario:

Arrivati a questo punto, rubando la frase a Camilleri, la testa mi fa dire che è giunto il momento di concludere questa storia. Volevo raccontarla e l'ho fatto. Ho avuto il tempo di farlo, tutto il tempo necessario, e già questo è stato un bellissimo regalo del destino¹⁶⁵².

Dai ringraziamenti apprendiamo che le bozze del libro sono state riviste e corrette con l'autore in vita:

PS: Un ringraziamento particolare a Catia Spagnolo, collaboratrice della Rizzoli, insieme alla quale, con grande pazienza da parte sua, abbiamo corretto il testo del libro pagina dopo pagina, refuso dopo refuso, ripetizione dopo ripetizione. Quelli rimasti, credetemi, sono solo colpa mia¹⁶⁵³.

Nonostante il finale apparente, quest'autobiografia sul cancro non si differenzia dalle altre; la scrittura è condizionata dagli sviluppi e dall'evoluzione imprevedibile del malanno:

Ma tutto dipende dalla Tac, è lei a scandire il tempo e l'attesa, è il suo responso a decidere il colore del futuro. Sono una specie di lavoratore stagionale della vita, vado avanti di tre mesi in tre mesi [...]. Adesso ciò che accadrà è lasciato al caso, alla voglia e alla crudeltà del mostro. Ha dunque imparato a scrivere il tumore, può scrivere quanto e quando vuole. I suoi sicari, le metastasi, possono invadere il mio corpo, gli organi, le ossa, il cervello. E allora lo scenario cambierebbe. In peggio. In qualcosa che per ora non voglio nemmeno immaginare. Oppure la bestia potrà starsene buona per qualche tempo, per qualche anno, per sempre. Il sempre umano, na-

¹⁶⁵⁰ Ivi, pp. XII-XIII.

¹⁶⁵¹ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit. (quarta di copertina).

¹⁶⁵² Ivi, p. 307.

¹⁶⁵³ Ivi, p. 326.

Metastasi cartacee

turalmente. Nessuno può dirlo, nessuno sa niente, nessuno è in grado di spiegare scientificamente il percorso che attende quelli come me¹⁶⁵⁴.

E con l'incertezza intrinseca sul prossimo ermetico futuro, si concretizza, attinto da Borges, l'epilogo dell'*Albero dei mille anni* e della mia ricerca:

C'è una grande pace nella stanza. E allora, inevitabilmente, mi vengono in mente quei versi struggenti di Borges che mi tengono compagnia da una vita: «Non tornerai a veder la chiara luna / hai consumato già l'inalterabile / somma di volte che ti dà il destino. / È vano aprire tutte le finestre / del mondo. È tardi. Non potrai trovarla. / Viviamo riscoprendo ed obliando / l'abitudine dolce della notte. / Devi guardarla bene. Può essere l'ultima»¹⁶⁵⁵.

¹⁶⁵⁴ Ivi, pp. 309-310.

¹⁶⁵⁵ Ivi, p. 313.

Postilla sulla poesia

Ton cancer a deux jours et tu as dix-huit ans.

Léo Ferré, *Night and Day*

Forse una radice profonda della scienza è
la poesia: saper vedere al di là del visibile.

Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo*

L'argomentare in versi è incline alla spersonalizzazione simbolistica, ai contorcimenti semantici, alle sperimentazioni e agli azzardi linguistici, da me appellati oncologhemi, più ricorrenti rispetto a un testo narrativo vocato a stendere una storia lunga e articolata. Di conseguenza, nel metro versificato si riscontrano frequentemente riferimenti ludico-verbali; il cancro cessa di essere considerato un'immagine im poetica e diviene un tramite per l'emersione del *mood*, dello stato d'animo dei poeti che, esenti da male fisico, si mostrano proclivi a maneggiare questo vocabolo facendolo rientrare nell'uso artistico del linguaggio. Uno dei primi è Tommaso Landolfi che in *Cancroregina* riprende *Notizie dall'Amiata* di Eugenio Montale: «dalla cellula di miele / di una sfera lanciata nello spazio»¹⁶⁵⁶. Un'analisi lessicale non può non rimarcare l'adozione del sostantivo «cellula»: il cancro, come è noto non solo agli addetti, altro non è che un sistema fisiologico in *tilt*, ovvero delle cellule impazzite, ma questa interpretazione è una *lectio facilior* alla luce del rimando intertestuale, al quale rinvia Landolfi con il virgolettato. Nella raccolta montaliana *La bufera e altro* affiora la parola «cancro», menzionata esplicitamente solo una volta e nella valenza di segno stellare: «zenit nadir cancro / capricorno rimasero indistinti»¹⁶⁵⁷.

A volte il male è addirittura usato per innovare e approfondire indagini lessematiche e/o metrico-ritmiche come nel caso dell'ultimo verso di *Foratura a Giubiasco* di Giorgio Orelli, che gioca sulle assonanze consonantiche «cancro» / «rincarò», «ovvio» / «oppio»¹⁶⁵⁸.

¹⁶⁵⁶ Eugenio Montale, *Notizie dall'Amiata*, in *Le occasioni* [1939], a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1996, p. 226.

¹⁶⁵⁷ E. Montale, *L'ombra della magnolia*, in *La bufera e altro* (1940-1954), in *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1990, p. 260.

¹⁶⁵⁸ Giorgio Orelli, *Foratura a Giubiasco*, in *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977, p. 85.

Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus

Di frequente i poeti abbinano e contrappongono l'immagine del cancro al topos del fiore. Una rapida crestomazia. *Thàntos athàntos* di Salvatore Quasimodo così esordisce: «E dovremo dunque negarti, Dio / dei tumori, Dio del fiore vivo»¹⁶⁵⁹. Patrizia Valduga in *Requiem* prova a rendere la malattia e gli ultimi giorni del padre: «fiorendo il suo dolore senza posa / e forma ancora un ultimo suo fiore / di dolcezza paziente e dolorosa»¹⁶⁶⁰. Tuttavia, la poesia va oltre un parallelismo generico tra malattia e fiore come fanno in prosa Pirandello e/o Stefano Valenti, ma tende al più specifico paragone con la «rosa». Significativo, a tal proposito, è il componimento eponimo della raccolta di Pier Paolo Pasolini *Poesia in forma di rosa*, laddove entrambi i lemmi formano sintagmi inscindibili: «cancro di rosa nella rosa»¹⁶⁶¹, «i petali del cancro»¹⁶⁶² e «la Terza Corona [intesa come in botanica] del Cancro»¹⁶⁶³. Similmente, Giovanni Raboni, tra i poeti più importanti della quarta generazione, mette in *Altri sonetti* due lessemi: «come cellule a un cancro, come inerti / petali di rosa a una rosa piena / di spine?»¹⁶⁶⁴.

Nei loro componimenti non è da trascurare l'*ut pictura poësis*, cui ricorrono i lirici di turno. Così il mistico David Maria Turoldo intende la morte: «interstizio / tra le vocali e le consonanti del Verbo»¹⁶⁶⁵, ma anche «impulso a sempre nuove forme»¹⁶⁶⁶; i pensieri del malato oncologico diventano quindi «assedio di forme»¹⁶⁶⁷. In tale ambito il titolo della raccolta pasoliniana già menzionata *Poesia in forma di rosa* è molto evocativo. Sfogliando la rosa cancerogena, Pasolini scopre «Rosso dove doveva esser bianco, / o bianco dove doveva esser giallo»¹⁶⁶⁸. Penso ancora a due rappresentanti dell'ermetismo: Alessandro Parronchi che attribuisce ai «tumori» l'aggettivo «viola»¹⁶⁶⁹ e Vittorio Bodini che così si metaforizza: «morto come un capello verde»¹⁶⁷⁰. E ancora Turoldo che, sofferente d'un tumore allo stomaco, si sente un salmista che s'immerge in «un oceano nero di nulla»¹⁶⁷¹. Il «vivo nero di tutti i dolori»¹⁶⁷², «otto notti nere»¹⁶⁷³ e la «farfalla nera»¹⁶⁷⁴ contrappuntano, in Pa-

¹⁶⁵⁹ Salvatore Quasimodo, *Thàntos athàntos*, in *La vita non è sogno* [1949], Milano, Mondadori, 1966, p. 25.

¹⁶⁶⁰ Patrizia Valduga, *Requiem* [1994], Torino, Einaudi, 2002, p. 15.

¹⁶⁶¹ Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, in *Poesia in forma di rosa*, in *Tutte le poesie*, T. I., a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 1129

¹⁶⁶² Ivi, p. 1130

¹⁶⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁶⁴ Giovanni Raboni, *Che male t'abbiamo fatto, che pena* [1992], in *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, 2006, p. 834.

¹⁶⁶⁵ David Maria Turoldo, *Ti sento, Verbo*, in *Canti ultimi* [1991], Milano, Garzanti, 1995, p. 58.

¹⁶⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁶⁷ D. M. Turoldo, *O natura*, in *Canti ultimi* cit., p. 208.

¹⁶⁶⁸ P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa* cit., p. 1130.

¹⁶⁶⁹ Alessandro Parronchi, *Marzo* [1945], in *Le poesie*, Vol. I., Firenze, Polistampa, 2000, p. 79.

¹⁶⁷⁰ V. Bodini, *COLLAGE* (1969-1970), in *Tutte le poesie* cit., p. 202.

¹⁶⁷¹ D. M. Turoldo, *E lui che incombe*, in *Canti ultimi* cit., p. 62.

¹⁶⁷² P. Valduga, *Requiem* cit., p. 21.

¹⁶⁷³ Ivi, p. 23.

¹⁶⁷⁴ Ivi, p. 20.

trizia Valduga, il giallo della lacrima e i nivei fiocchi che candidi atterrano negli ultimi giorni silenziosi del padre morente. Nel 2009 Silvia Marutti trascrive la sofferenza causata dal cancro in *Buonanotte blu*¹⁶⁷⁵, una raccolta cromo-metrica. E soltanto un anno dopo Dorian Masi intitola il componimento, in omaggio alla guarigione dal cancro, *Il risveglio di una rosa*¹⁶⁷⁶. Forse non per caso, ma per un'alchemica combinazione il Centro di riabilitazione oncologica di Firenze, che ha seguito la donna, porta il nome "Villa delle Rose".

La malattia del secolo, il secolo della malattia

Non manca l'evocazione di nomi e personaggi reali che perimetrano l'area esistenziale dei poeti. Così Montale ricorda «l'appartamento del grande Oncologo [scritto maiuscolo], / sempre deserto e buio»¹⁶⁷⁷. Più di uno (mi riferisco soprattutto a *La vita della parola* di Oreste Macrí¹⁶⁷⁸ e a *Guida alla lettura di Montale* di Francesca Ricci¹⁶⁷⁹) ha intravisto nel «grande Oncologo» una controfigura del poeta, vista l'allusione nei versi successivi alla nomina a senatore a vita (conferita a Montale il 13 giugno 1967). Massimo Gezzi, commentatore del *Diario del '71 e del '72*, propende, invece e a ragione, per un dato concreto, considerato che nell'appartamento prospiciente a quello di Montale abitò un vero cancerologo, Pietro Bucalossi, che ebbe una stagione da politico, fu sindaco di Milano dal '64 al '67, e poi parlamentare. Sempre Gezzi, appoggiandosi sulle varianti del manoscritto conservate a Pavia, sottolinea come l'oncologo sia anche il «venerato dirimpettaio»¹⁶⁸⁰ della *Solitudine*.

Pasolini in *Poesia in forma di rosa* ricorda Calvino e Leonetti¹⁶⁸¹ e in *Poesie mondane* racconta di Moravia che lo consola a proposito di malintenzionati che non vorrebbero farlo «morire per cancro da scandalo»¹⁶⁸².

Il destino di separazione e l'orfanità portano Raboni in *Borghesi come tanti allora, amanti* – in una sorta di realismo testimoniale – ad elaborare una serie di lutti familiari racchiusi in un circoscritto periodo storico. Così «due fratelli»¹⁶⁸³ (suo padre Giuseppe e lo zio paterno Giulio), morti entrambi «col cuore / fulminato»¹⁶⁸⁴ precedono di appena due versi «l'altra»¹⁶⁸⁵ (Matilde la madre del poeta) scomparsa «d'un tumore»¹⁶⁸⁶. Nessuno dei consanguinei viene esplicitamente evocato. Vengono menzionati solo i governi di De Gasperi e di Scelba, pietre miliari socio-politiche a segnare il percorso dei tristi eventi. Nel 1952 scompare prematuramente Giuseppe

¹⁶⁷⁵ Silvia Marutti, *Buonanotte blu*, Parma, Silva, 2009.

¹⁶⁷⁶ Dorian Masi, *Il risveglio di una rosa*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 121.

¹⁶⁷⁷ E. Montale, *Nel cortile*, in *Diario del '71 e del '72*, a cura di Massimo Gezzi, Milano, Mondadori, 2010, p. 56.

¹⁶⁷⁸ O. Macrí, *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996.

¹⁶⁷⁹ Francesca Ricci, *Guida alla lettura di Montale. Diario del '71 e del '72*, Roma, Carocci, 2005.

¹⁶⁸⁰ E. Montale, *La solitudine*, in *Quaderno di quattro anni*, in *Tutte le poesie* cit., p. 546.

¹⁶⁸¹ P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa* cit., p. 1128-1129.

¹⁶⁸² P. P. Pasolini, *Poesie mondane*, in *Poesia in forma di rosa*, in *Tutte le poesie* cit., p. 1095.

¹⁶⁸³ G. Raboni, *Borghesi come tanti allora, amanti*, in *L'opera poetica* cit., p. 822.

¹⁶⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁸⁶ *Ibidem*.

Raboni, seguito nel '54 da Matilde Sommariva che se ne va per un cancro in «pochi mesi a questa età in cui si muore»¹⁶⁸⁷ e che viene ripresa anche nell'*explicit* – assieme ai fratelli e in un contesto pregno di simbologia cattolica – come «madre maschile»¹⁶⁸⁸. Giulio Raboni sarebbe venuto invece a mancare nella primavera del '58, già durante la presidenza di Zoli, come giustamente nota Rodolfo Zucco nell'*Apparato critico* all'opera raboniana¹⁶⁸⁹.

Le autobiografie liriche

Emblematica è l'anomia del morbo che ha minato la fisicità o cagionato vasto dolore. Così i rari dati riferiti al tumore sono impliciti, maneggiati con parsimonia e per lo più cancellati in COLLAGE di Vittorio Bodini, definito da Macrí: «la poesia stessa sofferente in punto di morte e nuova vita negativamente segnata»¹⁶⁹⁰. COLLAGE annovera un cortocircuito di immagini, un profluvio di pensieri spuri e disordinati, alcuni reiterati nei componimenti poetici come il terrifico e sinestetico sintagma «odore carnivoro delle autoambulanze»¹⁶⁹¹, presente come un monito, un *repetita* in *Madama di Tebe*. In questi ultimi «frammenti di martirio», mutuando il termine usato dall'autore, la malattia si oggettivizza come un fantasma e si fa ombra permanente.

Il verso si approssima alla ritualità magica della preghiera e assume connotati inaccessibili ai malati che scelgono di narrare il tumore in prosa. Per rendere il suo stato psico-fisico Turolto, in *Canti ultimi*, non ricorre alla parola «cancro» o «neoplasia» che dir si voglia, ma a: «questa / quotidiana morte»¹⁶⁹² e «la sentenza»¹⁶⁹³. L'io poetico si rivolge all'«abbà»¹⁶⁹⁴, al Padre celeste o Signore, e si affida alla Sua volontà senza chiedere mai di essere guarito e/o salvato, anzi accoglie «il Dolore che impazza / e fa gemere anche la pietra»¹⁶⁹⁵. Ed è proprio qui che Turolto medita sul valore positivo del cancro che dà modo di portare a termine un'esistenza dolorosa (idea praticata in diversi contesti da Pasolini: «Se poi dovessi scoprirmi un cancro, e crepare, / lo considererei una vittoria»¹⁶⁹⁶). Frequenti, in Turolto, sono le presenze zoomorfe: «il Drago [...] insediato nel centro / del ventre come un re sul trono»¹⁶⁹⁷, «il Serpente sull'albero della vita»¹⁶⁹⁸. Simili immagini si rilevano anche nei versi di alcune malate post 2000: «È la biscia che mi sta addosso malgrado il mio volere»¹⁶⁹⁹ (Marianna Sutera), «Cambierò pelle come il serpente sapiente, / durante i tempi di

¹⁶⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁸⁹ *Apparato critico*, a cura di Rodolfo Zucco, in *L'opera poetica* cit., p. 1689.

¹⁶⁹⁰ O. Macrí, *Introduzione*, in V. Bodini, *COLLAGE* cit., p. 90.

¹⁶⁹¹ V. Bodini, *COLLAGE* cit., p. 206.

¹⁶⁹² D. M. Turolto, *Almeno da pubblicano*, in *Canti ultimi* cit., p. 31.

¹⁶⁹³ D. M. Turolto, *La sentenza*, in *Canti ultimi* cit., p. 59.

¹⁶⁹⁴ D. M. Turolto, «Padre, abbà...», in *Canti ultimi* cit., p. 99.

¹⁶⁹⁵ D. M. Turolto, *E noi diciamo*, in *Canti ultimi* cit., p. 107.

¹⁶⁹⁶ P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, in *Poesia in forma di rosa*, in *Tutte le poesie* cit., p. 1250.

¹⁶⁹⁷ D. M. Turolto, *Ieri, all'ora nona*, in *Canti ultimi* cit., p. 57.

¹⁶⁹⁸ D. M. Turolto, *Non è l'orrendo drago*, in *Canti ultimi* cit., p. 153.

¹⁶⁹⁹ Marianna Sutera, *Le mie poesie*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 58.

petali di rosa antica»¹⁷⁰⁰ (Paraskevi Zerva). La risultante del connubio tra malattia tumorale ed entomologia si concretizza in *Ode alla Tetta* della nostra contemporanea Alice Bianchi: «a poco più di vent'anni un brutto giorno m'accorsi / Che un ragno vorace m'aveva dato dei morsi / Subito andai da un bravo dottore / Che in fretta operò per levare il tumore»¹⁷⁰¹.

La reticenza sull'argomento è più accentuata nella poesia che nella prosa femminile degli ultimi anni. Così Alessandra Bindocci, Monica Marangoni, Patrizia Vangeli, Grazia Crini, Romina Niccolai e Annamaria Buroni non nominano, nel volume miscelaneo *Le donne si raccontano*, direttamente la malattia che le tormenta.

Tra il ricordo e il rimorso

Partendo dalla forte carica emotiva dei poeti, approdo infine a ciò che avevo definito, riflettendo sui romanzi e racconti e mutuando la terminologia di Vladimir Jankélévich, «afflizione in seconda persona», ovvero l'ammalarsi delle persone care. La prima che mi viene in mente è la testimonianza lirica di Mariella Bettarini, dedicata alla zia deceduta dopo un lungo patimento «chiusa nel suo sarcoma»¹⁷⁰². *Zia Vera - infanzia* si apre con la giovinezza della zia e si conclude, passando attraverso un crescendo del dolore, con il suo venir meno «dopo mesi di doglianze / di letto / d'atroce male»¹⁷⁰³. Procedendo nell'analisi lessicale dell'intera raccolta e non dei suoi singoli componimenti – uno per ogni anno della vita di Vera – si può notare che un altro tragico evento prelude la morte, *id est* la perdita del figlio ancora in grembo: «(“meglio un cancro”: / la dolcissima zia)»¹⁷⁰⁴.

Altrettanto forte è la prova di Patrizia Valduga. La raccolta *Requiem* presenta venature cabalistiche nella selezione delle ventotto ottave (esattamente la quantità dei giorni trascorsi in ospedale) stampate per la prima volta, a cura di Nicola Crocetti, in settantatré copie (che corrispondono agli anni del genitore), come ci ragguaglia l'autrice stessa. Inoltre questa silloge è un *work* ancora *in progress*, considerato che alla prima edizione pubblicata nel 1994, la poetessa, in una sorta di commemorazione senza soluzioni di continuità, aggiunge ogni 2 dicembre (anniversario della scomparsa del padre) nuovi versi. Così due lustri dopo, vede la luce un'altra edizione con dieci componimenti aggiunti che s'arrestano al 2001. Oltre la cura per il linguaggio e l'abilità per i metri e le rime, è evidente il rimorso e il senso di colpa che tormentano Patrizia: «io fallita come figlia, fuggita / lontano un giorno»¹⁷⁰⁵ o «mi hai dato tutto quello che ho di buono, / e io a te non ho dato che dolore»¹⁷⁰⁶.

¹⁷⁰⁰ Paraskevi Zerva, *Tempi di petali di Rosa Antica*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 116.

¹⁷⁰¹ Alice Bianchi, *Ode alla Tetta*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 221.

¹⁷⁰² Mariella Bettarini, *Zia Vera - infanzia*, Firenze, Gazebo, 1990, p. 79.

¹⁷⁰³ *Ibidem*.

¹⁷⁰⁴ Ivi, p. 48.

¹⁷⁰⁵ P. Valduga, *Requiem* cit., p. 12.

¹⁷⁰⁶ Ivi, p. 31.

Della temperie post 2000 salvo *Due poesie* di Adriana Pucciarelli, dedicate rispettivamente alla malattia della sorella e del marito: «Le mani si stringono / Fino a fare male / Come a cercare / Di dire tumore»¹⁷⁰⁷.

I sintomi e le cure oncologiche

Tra i sintomi che fanno intuire in filigrana il «male che non si osa nominare»¹⁷⁰⁸ troviamo in Patrizia Valduga «la tortura tremenda del mangiare»¹⁷⁰⁹, «quei piedi così gonfi e l'itterizia»¹⁷¹⁰ e «quella tosse»¹⁷¹¹, fino ad arrivare all'immagine del padre «insanguinato, cateterizzato, / piagato»¹⁷¹² e impossibilitato a deglutire. La zia Vera di Mariella Bettarini soffre di «insonnia / ronzi sordi – fitte – crampi»¹⁷¹³ e, un anno dopo, la sua faccia si presenta «divorata dagli occhi»¹⁷¹⁴, le ginocchia si mostrano «dagli ossi appuntiti»¹⁷¹⁵ e ancora: «le mani lunghe scarne / i polsi immiseriti»¹⁷¹⁶. In *Oggetti e argomenti per una disperazione* di Elio Pagliarani, punto di riferimento della neo-avanguardia, si legge: «il fisico con il cancro nel ginocchio, col ginocchio di vaccina»¹⁷¹⁷.

Inoltre, i poeti discettano di ospedali e cure oncologiche: «il segnale di stop il barattolo di sangue»¹⁷¹⁸ in Bodini, «una puntura di morfina»¹⁷¹⁹ in Pasolini, «chemio»¹⁷²⁰ e le tre operazioni in Turollo, l'amputazione di una gamba in Pagliarani, «i fili della flebo»¹⁷²¹ in Valduga. In *Chiromanzia d'inverno*, pubblicata postuma, Bartolo Cattafi ci introduce nell'istituto dei tumori, dove ogni malato: «si teneva ben stretto nell'ascella / il termometro / ingerita la pillola fidata / togliendole ridandole fiducia / mandava lontano i suoi pensieri»¹⁷²². Maria Fumarolo si rivolge irata alla chemioterapia: «Invisibile e misteriosa / Aggredisci il mio corpo / Bombardi le mie cellule / Mi squarci l'anima»¹⁷²³.

¹⁷⁰⁷ Adriana Pucciarelli, *Due poesie*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 92.

¹⁷⁰⁸ P. Valduga, *Requiem* cit., p. 8.

¹⁷⁰⁹ *Ibidem*.

¹⁷¹⁰ Ivi, p. 9.

¹⁷¹¹ Ivi, p. 14.

¹⁷¹² Ivi, p. 24.

¹⁷¹³ M. Bettarini, *Zia Vera - infanzia*, Firenze, Gazebo, 1990, p. 77.

¹⁷¹⁴ Ivi, p. 78.

¹⁷¹⁵ *Ibidem*.

¹⁷¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷¹⁷ Elio Pagliarani, *Oggetti e argomenti per una disperazione*, in *Lezione di fisica e Fecaloro* [1968], in *Tutte le poesie* (1946-2005), a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, p. 173.

¹⁷¹⁸ V. Bodini, *COLLAGE* cit., p. 197.

¹⁷¹⁹ P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa* cit., p. 1129.

¹⁷²⁰ D. M. Turollo, *Più della «chemio»*, in *Canti ultimi* cit., p. 140.

¹⁷²¹ P. Valduga, *Requiem* cit., p. 18.

¹⁷²² Bartolo Cattafi, *Chiromanzia d'inverno*, in *Chiromanzia d'inverno*, Milano, Mondadori, 1983, p. 67.

¹⁷²³ Maria Fumarolo, *Chemiotour*, in *Le donne si raccontano* cit., p. 186.

Conclusioni

La riflessione sulla maladie oscilla, per Pierre Zaoui, tra agression extérieure e dérèglement ou déséquilibre interne¹⁷²⁴, singularité e universalité¹⁷²⁵, «mienneté»¹⁷²⁶ e altérité¹⁷²⁷, vérité de l'authentique¹⁷²⁸ e inauthentique¹⁷²⁹, bassesse¹⁷³⁰ e grandeur¹⁷³¹ e ancora tra souci¹⁷³² e indifférence¹⁷³³. Ho tentato di affrontare alcune delle polarità di questa poliedrica teoria di Zaoui. Non mi sono limitata dunque a misurare solo i tenebrosi e angusti perimetri del racconto della neoplasia; ho frequentato, con spirito sinergico, le lezioni di oncologia alle Università di Kiev e di Firenze, ho partecipato a numerosi incontri interdisciplinari dedicati alla malattia¹⁷³⁴ e discusso in occasioni pubbliche le ricerche che stavo conducendo¹⁷³⁵.

¹⁷²⁴ Pierre Zaoui, *La traversée des catastrophes. Philosophie pour le meilleur et pour le pire* cit., p. 73. Riferito alla tensione tra terapie invasive e reazioni corporee, ma anche al rapporto del malato col suo *entourage*, non sempre sensibile ed empatico.

¹⁷²⁵ *Ibidem*.

¹⁷²⁶ *Ibidem*: «*Jemeinigkeit – c'est ma maladie, et il faut qu'elle soit mienne*».

¹⁷²⁷ *Ibidem*: «*ce n'est pas ma maladie, et je veux m'en débarrasser au plus vite*».

¹⁷²⁸ *Ibidem*: «*seuls les malades savent de quoi il retourne*».

¹⁷²⁹ *Ibidem*: «*seuls les autres – médecins, spécialistes, anciens – sont supposés le savoir*».

¹⁷³⁰ *Ibidem*: «*je suis déchu*».

¹⁷³¹ *Ibidem*: «*c'est le combat de la vie*».

¹⁷³² *Ibidem*: «*je veux la penser*».

¹⁷³³ *Ibidem*: «*il n'y a là rien à penser, parlons d'autre chose*».

¹⁷³⁴ Colloque international *Dire les maux*, Université Bordeaux 3, 19-20 dicembre 2013; XIVe UEE de l'OFFRES: *Les discours sur la santé et la maladie. Diagnostiquer, annoncer, soigner* (Université Libre de Bruxelles, 16-24 luglio 2014); *Dolore e sofferenza tra medicina, cultura ed etica delle cure*, Firenze, 16-17 ottobre 2014.

¹⁷³⁵ Seguendo la successione dell'indice: *Il romanzo dell'Ottocento e la neoplasia* è presentato nel ciclo di dottorato internazionale *La Letteratura e le varie declinazioni del Male* in Letteratura e filologia italiana dell'Università di Firenze (a.a. 2015-2016); *Concezione, quasi Grazia* farà parte dell'introduzione, a mia cura, alla *Chiesa della solitudine* di Grazia Deledda, di prossima uscita presso Bel-Ami Edizioni; *Giuseppe Dessì: «i tentacoli di un'idra»* è rifacimento di un saggio più ampio *Les mots sur les maux: Proust/Dessì – con(di)vergenze di linee prospettiche*, in *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, FUP, 2014, pp. 391-410; *Vittorio Bodini: frammenti e lacerti di un «a(em)plazado»* è stato ideato per il Convegno internazionale di studi *L'ermetismo e Firenze* (Firenze 27-31 ottobre 2014), a cura di Anna Dolfi, Firenze, FUP, 2016, pp. 603-610; *Giuseppe Berto: unità metriche nel fluire del male oscuro* è stato presentato il 4 aprile 2014 durante il Convegno internazionale *Rythmes des proses. Recherches sur les langues et les littératures romanes du XXe siècle* organizzato dalle Università Paris 8 e Paris Ouest, con il titolo *Giuseppe Berto: unités métriques dans le flux du «mal obscur»*; *Giorgio Bassani: avvisaglie dell'irreversibile tra cecità e prefigurazioni* è stato esposto nel Seminario di studi internazionale *La Storia al servizio della fiction nella letteratura e cultura italiane* nell'ambito del dottorato Internazionale di Italianistica, Parigi 4-7 giugno

L'indagine consisteva, in prima battuta, nel reperire e catalogare opere rare e in-trovabili sul cancro, sommate alle canoniche affrontate nei corsi di Letteratura italiana moderna e contemporanea, facendole seguire da un compendio di tutto il materiale analizzato da angolature diverse. Non ho necessariamente, nella scelta dei testi, usato il criterio del valore estetico, mi sono concentrata – soprattutto nella seconda parte dell'elaborato – sugli scritti di *outsider* poco frequentati, trascurati persino dagli addetti ai lavori, nonché sulle narrazioni di malati che, nel loro *männlich ertragen*, mi hanno fornito una preziosa testimonianza dell'attualità del dogma del male. Oltre ai romanzi, ai racconti e alle pubblicazioni cartacee sorte da blog, mi sono imbattuta in un altro fenomeno – effetto di una sorta di *civitas* narrativa edificata sulle fondamenta del *cum pati* – che caratterizza l'editoria ultima sul tema: l'apparizione

2014 (L'Università degli Studi di Firenze, l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) e la Rheinische Friederich-Wilhelms-Universität di Bonn); *Da Tolstoj ai «troppo poco pazzi» scrittori elvetici di Sciascia* pronunciato nell'ambito del corso di dottorato internazionale *Scrittori sugli scrittori* in Letteratura e filologia italiana dell'Università di Firenze (a.a 2014-2015), ed è stato pubblicato in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, FUP, 2015, pp. 479-524; a *Mauriac e Mann tradotti in Italia* sono arrivate su ispirazione del Seminario di studi internazionale *Italia, Francia, Germania: viaggi di uomini e di idee*, nell'ambito del dottorato Internazionale di Italianistica, Firenze 3-5 giugno 2015 (L'Università degli Studi di Firenze, l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) e la Rheinische Friederich-Wilhelms-Universität di Bonn); *Cancro inesistente e fantastico* è germinato dalle riflessioni per il XV convegno MOD *Letteratura della Letteratura* organizzato presso l'Università di Sassari nei giorni 12-14 giugno 2013; *L'afflizione in seconda persona* prende origine dalla fusione dell'*Afflizione in seconda persona nella scrittura. Dall'alloglossia alle esperienze non autoctone*, in «Lea» – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente – Firenze, FUP, n. 2, 2013, pp. 479-488 (consultabile all'url <http://www.fupress.net/index.php/bsfm-lea/issue/current>) e *Postilla per uno Stabat Mater di oggi*, in *Stabat Mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, FUP, pp. 195-202; alcuni percorsi di *Les mots pour le dire: appunti sugli oncologhemi* sono stati condivisi nella seconda edizione del ciclo di incontri «Ricercati» presso l'Università degli studi di Firenze (7 marzo 2014), mentre *Oncofonia e oncografia: registri e intersezioni* è apparso in *Discorso e oralità*, n. 12 della rivista «La Torre di Babele», a cura di Olga Perotti e Maria Joaquina Valero Gisbert, Parma, MUP, 2016, pp. 103-125 e *Una metaforica chiamata alle armi in Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, Firenze, FUP, 2017, pp. 193-203; *Viaggi accidentati dei malati oncologici* proviene da *Geografie della modernità letteraria*, organizzato presso l'Università di Perugia e l'Università per Stranieri di Perugia nei giorni 10-13 giugno 2015; *Rimembranze e cronotopi olfattivi* è una ricerca per il volume *L'olfatto e il mondo degli odori*, a cura di Nicoletta Cabassi e Laura Dolfi, Parma, MUP, 2015, pp. 121-136; *Visto e rivisto: riflessioni geo-oncografiche* è frutto del Convegno «*La vita è un luogo e io ci sono già stato*». *Tracce del visibile. Dai luoghi alle parole* (Pavia, 12 novembre 2014); *Da «un lampione acceso» ai raggi radioterapici* è il risultato della partecipazione al Convegno *Trasparenze ed epifanie* che ha avuto luogo nei giorni 15-17 dicembre 2015 presso l'Università degli Studi di Firenze (attualmente in *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, a cura di Michela Graziani, Firenze, FUP, 2016, pp. 393-404; l'*Interludio sull'aspetto finzionale* – già *Транспозиція хвороби: автофікціональний аспект онкографії* [*Trasposizione della malattia: aspetto autofinzionale dell'oncografia*] – preparata per il Convegno internazionale dedicato alla memoria di Valentina Fesenko, che si è tenuto a Kiev il 27-28 marzo 2014 (L'indagine è attualmente reperibile in *Studi di letteratura contemporanea. Attorno alla ricerca scientifica di Valentina Fesenko*, Kiev, KNLU, 2014, pp. 488-498); «*L'aggravato corpore e l'angelo custode odierno* prende le mosse dal Colloque international *Dire les maux*, Université Bordeaux 3, 19-20 dicembre 2013; alcuni risvolti di *Lit-web e blogterapia* si possono leggere in lingua ucraina: titolo originale *Італійська проза 2012: веб-дискурс між неоплазією та текстом* [*Lo scrivere nell'Italia 2012: lit-web tra neoplasia e testo*] – in *Posthumanismus e dimensione virtuale nella prospettiva letteraria*, Kiev, KNLU, 2013, pp. 341-356; *Lo finirò? non lo finirò?*. *Sfogliare la cancomargherita* è stato pubblicato in *Non finito, opera interrotta e modernità* a cura di Anna Dolfi, Firenze, FUP, 2015, pp. 483-505.

di volumi collettivi¹⁷³⁶ che in una *koinè* singolare annoverano brevi testimonianze e/o racconti della *katabasis* di pazienti oncologici. Un esercizio che permette di evitare la condizione di un Giona isolato e recluso nella pancia della malattia. Un'altra novità, non certo positiva ma che va segnalata per onestà di ricerca, è il filone – agli albori in Italia (nei paesi anglofoni la cosiddetta *sick-lit*¹⁷³⁷ è già realtà da tempo) – che sfrutta cinicamente il cancro per creare *best-seller* che prescindono da un'effettiva qualità letteraria. In questo caso non si tratta ovviamente di narrazioni autobiografiche, ma dell'utilizzo di tecniche e di strategie studiate per il mercato librario: il protagonista, in un'eclissi della verità, vive mimeticamente tutto ciò che da sano non avrebbe mai osato e pensato fare e/o acquista profondità e saggezza in ragione della malattia o dell'interagire con un malato. Altri autori relativizzano tale asserto, convinti che il cancro non rende né migliori, né più sapienti e fondano, a loro volta, una specie di anti-genere (l'esistenza di quello oncografico è ormai pacifica), mettendo in discussione anche l'evento straziante della fine¹⁷³⁸.

I venticinque saggi che fanno parte di questo lavoro, non pretendono di essere esaustivi su un argomento così vasto e ricco di spunti come quello degli intrecci e snodi tra letteratura italiana e neoplasia¹⁷³⁹. La pubblicazione di volumi con al centro la malattia tumorale è in costante crescita. Questi percorsi restano dunque aperti alla continuazione e a prospettive più ampie e maggiormente orientate verso risvolti altri. Già da adesso si possono indicare nuove piste per ulteriori approfondimenti. Meriterebbe, ad esempio, una trattazione specifica il binomio normale/patologico¹⁷⁴⁰, così come la scrittura degli oncologi¹⁷⁴¹ che si affina facendosi sempre più coinvolgente. Sarebbe opportuno uno scandaglio più mirato dei sogni – talvolta profetici e talaltra angoscianti – trascritti dai malati oncologici che costituiscono una notevole riserva

¹⁷³⁶ Mi limito a segnalare *Ho vinto io. Guarire dal tumore del seno: testimonianze e interventi*, a cura di Mauro Boldrini, Sabrina Smerrieri e Francesca Goffi. Con la partecipazione di Gianni Bonadonna e Umberto Veronesi. Prefazione di Francesco Boccardo, Firenze, Giunti, 2009; *Io... dopo. Io adolescente e la mia vita con il cancro*, a cura di Lorenzo Spaggiari. Presentazione di Umberto Veronesi. Postfazione di Lucio Sarno, Roma, Il Pensiero Scientifico, 2013; *Le donne si raccontano. Storie di donne che hanno affrontato la malattia oncologica*, a cura di Elisabetta Bernardini e Giovanna Franchi, Firenze, Cesvot, 2014; *Si può vincere. Storie di pazienti che hanno sconfitto il cancro*, a cura di Mauro Boldrini, Sabrina Smerrieri e Paolo Cabra, Milano, Guerini e associati, 2015.

¹⁷³⁷ «Il termine *sick-lit* non è elegante né appropriato – di fatto è una storpiatura di *chick-lit*, espressione inglese altrettanto impropriamente utilizzata per indicare romanzi più o meno scanzonati rivolti idealmente a un pubblico femminile» – Fabio Deotto, *Sick-lit. Non c'è sesso e non c'è sapienza: il romanzo che riscrive la malattia*, in «Corriere della sera/La lettura», 29 novembre 2015.

¹⁷³⁸ T. Laudadio, L'uomo che non riusciva a morire cit.

¹⁷³⁹ Spero che la bibliografia ragionata proposta in calce sia considerata come un'ulteriore ricerca, in quanto dimostra – dall'Ottocento ai giorni nostri – l'aumento progressivo in Italia dello scrivere sulla malattia oncologica. Nell'organizzazione dell'elenco bibliografico mi sono lasciati guidare dal criterio diacronico e non dalle varie tipologie di tumore come ha deciso di fare Anne Hunsaker Hawkins per il suo *Reconstructing Illness* cit.

¹⁷⁴⁰ Vedasi la classica edizione Georges Canguilhem, *Il normale e il patologico*, Torino, Einaudi, 1998.

¹⁷⁴¹ Un caso particolare è l'autobiografia del medico che si ammala a sua volta: Sandro Bartoccioni *Non sono malato. Ho soltanto un cancro* e Francesco Sartori, *Ammalarsi, capire*, in *Dall'altra parte*, a cura di Paolo Barnard, Milano, Rizzoli, 2006, Melania Rizzoli, *Perché proprio a me?* cit. Questa figura è definita «*the wounded healer*» da A. W. Frank (*The wounded storyteller: body, illness, and ethics* cit., p. XI) e costituisce una fonte ricca di interesse.

simbolica. Vorrei esaminare, in modo più dettagliato, la categoria mentale che dà luogo alla fenomenologia di un tempo elastico, quello del malato, che si fa “prestissimo” e dove poco o nulla ha modo di sedimentare¹⁷⁴² a partire dalla venefica diagnosi che spezza il *continuum* della vita o “larghissimo” nelle interminabili attese dei referti e della inderogabile estensione prevista dai protocolli oncologici: cinque lunghi anni dal termine dei trattamenti per poter registrare una guarigione acclarata e definitiva. Sarebbe di grande interesse, inoltre, andare più a fondo nell’inquadrare le problematiche che ogni teodicea comporta. Desidererei approfondire l’aspetto paradossale del valore positivo che sprigiona, come una sorta di anticorpo spirituale, dalla voragine nichilistica del cancro. Un altro desiderio è quello di allargare il raggio d’azione a potenzialità interdisciplinari diverse con l’obiettivo di dimostrare in che modo il teatro¹⁷⁴³, la pittura¹⁷⁴⁴, la musica¹⁷⁴⁵, la fotografia e il cinema¹⁷⁴⁶ entrino e influenzino i testi letterari sulla neoplasia.

Nel lungo cammino che ha preso il via dal romanzo dell’Ottocento, ho accuratamente evitato di lasciarmi condizionare dall’ottimismo epistemologico e dai buoni risultati ottenuti dai progressi evidenti dell’oncologia, nei poco meno di 200 anni presi in esame. Il tumore continua a rappresentare, a tutt’oggi, un *vulnus* esistenziale, uno strappo decisivo che conferisce una mutata prospettiva all’ordine consueto delle cose e continua (anche se in misura minore che nel passato) ad avere conseguenze letali. Ciò nonostante mi sono sforzata di evitare di rendere centripeta la metafisica della morte, puntando, per superare spiacevoli asimmetrie, sulla giocosità e sulla forza vitale che riscoprono, nel proprio sé, i malati oncologici. L’adozione di cure una volta sconosciute o bandite (blogterapia¹⁷⁴⁷, disegno¹⁷⁴⁸, *pet therapy*¹⁷⁴⁹,

¹⁷⁴² Paolo Jedlowski, *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d’Europa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 22

¹⁷⁴³ A proposito di teatro sono stati fatti sporadici accenni al *Cadavere vivente* di Tolstoj (in *Da Tolstoj ai «troppo poco pazzi» scrittori elvetici di Sciascia*), all’*Uomo dal fiore in bocca* di Pirandello e ad *Anonimo veneziano* di Berto.

¹⁷⁴⁴ I quadri e le incisioni menzionati: *La lezione di anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt, *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Dürer, *Nascita di Venere* di Botticelli, *Guernica* di Picasso, *Trionfo della morte* dalla Galleria regionale di Palazzo Abatellis a Palermo, alcuni ritratti femminili di Anders Zorn (in *Da Tolstoj ai «troppo poco pazzi» scrittori elvetici di Sciascia*); *Le Tentazioni di Sant’Antonio* di Bosch (in *L’afflizione in seconda persona*); *La Primavera* di Botticelli e *Il Giudizio Universale* dei fratelli Orcagna (in *Visto e rivisto: riflessioni geo-oncografiche*); *La visione di San Francesco e l’Angelo musicista* di Francisco Ribalta, *Il Compianto sul Cristo morto* di Giotto (in *L’aggravato corpore e l’angelo custode odierno*).

¹⁷⁴⁵ La valenza terapeutica della musica o la cosiddetta musicoterapia viene testata come cura coadiuvante contro la malattia oncologica da Terzani (vedi *L’aggravato corpore e l’angelo custode odierno*), ma anche da tanti altri autori che risultano nell’elenco bibliografico.

¹⁷⁴⁶ Ho accennato all’importanza del discorso cinematografico nell’*Invenzione della madre* di Marco Peano (in *L’afflizione in seconda persona*), al film *Anonimo veneziano* (regia di Enrico Maria Salerno), al *Giardino dei Finzi Contini* (regia di Vittorio De Sica) e a una sceneggiatura mai diventata film: *A boccaperta* di Carmelo Bene (vedasi *Vittorio Bodini: frammenti e lacerti di un «a(em)plazado»*).

¹⁷⁴⁷ Vedasi il qui presente saggio *Lit-web e blogterapia*.

¹⁷⁴⁸ F. del Rosso, *Wondy* cit., p. 262-263: «La sera stessa ho chiamato l’arterapeuta e mentre mi prospettava lezioni da un’ora alla settimana mi ha fatto una proposta a cui non ho esitato a rispondere con entusiasmo. “Visto che dovrà aspettare un’ora, perché non coglie l’occasione e non prova anche lei a

*shopping terapia*¹⁷⁵⁰) si rivela, a seconda della sensibilità di ogni singolo paziente, più o meno efficace, se abbinata a protocolli medici in uso.

Dopo essermi occupata analiticamente, nella misura del possibile, degli autori e dei testi, vorrei spostare, in queste righe conclusive, l'attenzione sui lettori. Il continuo citarsi – trend evidenziato in tanti dei miei percorsi¹⁷⁵¹ – dimostra il bisogno e la necessità per un malato di leggere libri sul cancro. Ma anche le persone non toccate dalla malattia dimostrano interesse per queste pubblicazioni (lo testimoniano le statistiche delle vendite); dalla lettura ottengono, per comparazione, più forza e una più corretta valutazione del quotidiano in rapporto a chi soffre davvero.

Credo fermamente che solo la collaborazione tra medici, malati, psicologi, scrittori, filosofi, saggisti e critici letterari possa suggerire soluzioni per rendere psicologicamente gestibile uno dei problemi centrali e irrisolti dell'esistenza: la convivenza con una malattia grave. In questo ambito, persino esperienze lontane e irrimediabili potrebbero forse essere utili a fornire con la loro potenza espressiva – si tratta di un'ipotesi tutta da verificare – formulazioni di nuove idee che diano un valido aiuto alle speranze non più utopiche dell'oncologia contemporanea.

disegnare con un'altra insegnante in un'altra stanza? Bibi mi ha raccontato cosa sta passando e sono sicura che potrebbe esserle d'aiuto».

¹⁷⁴⁹ La presenza di cani addestrati nei reparti pediatrici (porto, ad esempio, il recentemente scomparso cane-dottore Cannella del Meyer di Firenze o l'applicazione del cosiddetto metodo Antropozoa) coadiuva, con buoni risultati, il lavoro degli oncologi. Anna Ganesini (in *On the Widepeak* cit.) ci mette al corrente di una «gattoterapia».

¹⁷⁵⁰ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 55: «La chemio di domani mi mette un po' d'ansia. Si cambia terapia, si cambiano farmaci. Non farò più i tre farmaci E + C, ma solo il T che dà gli stessi effetti collaterali della terapia che ho fatto finora più altri... ovvio! E ho un po' paura. Ecco. // Va be', vorrà dire che oggi cercherò di non pensarci con un bel po' di shopping terapia».

¹⁷⁵¹ Oltre le biblioteche mentali di Leonardo Sciascia e di Pierluigi Battista, alle quali sono dedicati percorsi a parte nella ricerca, segnalo Tiziano Terzani che già nelle prime pagine di *Un altro giro di giostra* narra un episodio legato al cancro e descritto in *Departures* (New York, Other Press, 1986) di Paul Zweig; Pietro Calabrese che nell'*Albero dei mille anni* cita *Perché proprio a me?* di Melania Rizzoli, *Kankropoli, la mafia del cancro* (Roma, Andromeda, 2002) di Alberto R. Mondini e *Ho il cancro e non ho l'abito adatto* di Cristina Piga; Anna Ganesini (*On the Widepeak* cit.) che legge e commenta *A parte il cancro tutto bene* di Corrado Sannucci, *Mani sul mio corpo* di Luciana Coèn, *Come una funambola* di Giorgia Biasini e *Toglietemi tutto ma non il sorriso* di Anna Lisa Russo.

Bibliografia essenziale ragionata¹⁷⁵²

Testi teorici

- Xavier Bichat, *Recherches psysologiques sur la vie et la mort* [1801], Genève-Paris-Bruxelles, Alliance cult. du livre, 1962.
- Virginia Woolf, *Sulla malattia* [1930], Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Michel Foucault, *Naissance de la clinique* [1963], Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- Vladimir Jankélévitch, *La morte* [1966], Torino, Einaudi, 2009.
- Philippe Ariès, *Storia della morte in Occidente* [1975], Milano, Rizzoli, 2012.
- Gian Paolo Biasin, *Malattie letterarie*, Milano, Bompiani, 1976.
- Elisabeth Kübler-Ross, *La morte e il morire* [1976], Assisi, Cittadella, 2013.
- Susan Sontag, *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia* [1978], Torino, Einaudi, 1992.
- Ivan Illich, *Nemesi medica. L'espropriazione della salute* [1976], Lavis, LEGO, 2013.
- Thorwald Dethlefsen, Rüdiger Dahlke, *Malattia e destino. Il valore e il messaggio della malattia* [1984], Roma, Edizioni Mediterranee, 2014.
- Umberto Veronesi, *Un male curabile*, Milano, Mondadori, 1986.
- Nicole Loraux, *Le madri in lutto* [1990], Roma-Bari, Laterza, 1991.
- Malinconia. Malattia malinconica e letteratura moderna*. Atti di seminario. Trento, maggio 1990, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1991.
- Anne Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness. Studies in Pathographies*, West Lafayette, Purdue Univ. Press, 1993.
- Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- Thomas Couser, *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life-Writing*, Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1997.
- Georges Canguilhem, *Il normale e il patologico*, Torino, Einaudi, 1998.
- Sergio Zavoli, *Dossier cancro. Un viaggio tra realtà e speranze*, Milano, Garzanti, 1999 e *Il dolore inutile. La pena in più del malato*, Milano, Garzanti, 2002.

¹⁷⁵² La prima sezione di testi teorici rimanda ai lavori sulla malattia, che sono stati, a mio parere, più utili, ed è organizzata in ordine cronologico. La sezione di testi narrativi e saggi si limita a segnalare le opere direttamente evocate nella ricerca, mentre con la formula “criticamente inquadrati” si indicano i fondamentali riferimenti bibliografici per la struttura dei miei percorsi. È bene notare che gli autori stranieri menzionati qui non esauriscono, di certo, la sterminata narrativa sul cancro, ma sono stati scelti per dare risalto ad alcuni aspetti della letteratura e realtà italiane. Si tratta quindi di un elenco intenzionalmente selettivo. Vista la mancanza di bibliografia sul tema per i testi post 2000, si fornisce una completa recensione del consultato.

Metastasi cartacee

- Paul Ricœur, *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 2004.
- Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard, 2007.
- Giorgio Bert, *Medicina narrativa. Storie e parole nella relazione di cura*, Roma, Il pensiero scientifico, 2007.
- Antonio Tronci, *Un'ipotesi sul cancro*, Merano, Tangram, 2009.
- Jean Starobinski, *La parola è per metà di colui che parla... Conversazioni con Gérard Macé* [2009], Milano, Archinto, 2013.
- Remo Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Mondadori, 2010.
- Specchi di carta. Percorsi di lettura in tema di Medicina Narrativa*, a cura di Donatella Lippi, Bologna, CLUEB, 2010
- Pierre Zaoui, *La traversée des catastrophes*, Paris, Seuil, 2010.
- Siddhartha Mukherjee, *L'imperatore del male. Una biografia del cancro*, Vicenza, Neri Pozza, 2011.
- Sergio Givone, *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino, Einaudi, 2012.
- Michel Onfray, *Il corpo incantato. Una genealogia faustiana*, Milano, Salani, 2012.
- Roberto Carnero, *Il rischio di narrare la malattia*, in «Il Sole 24 Ore» 7 ottobre 2012.
- Giorgia Biasini, *Scrivere fa bene. Narrare la malattia, curarsi con un blog*, Arezzo, Zona, 2013.
- Ilaria Ciuti, *Io e lui, raccontarsi con il cancro. Così le donne affrontano la malattia*, in «la Repubblica», 16 aprile 2013.
- La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente*, a cura di Stefano Manferlotti, Napoli, Liguori, 2014.

Testi narrativi e saggi

Autori italiani

L'Ottocento

- Silvio Pellico, *Le mie prigioni* [1832]. Commentate con documenti inediti degli archivi di Milano, di Roma, di Venezia, di Vienna e di Brunn da Domenico Chiattonne, precedute da una prefazione di Costanzo Rinaudo, Saluzzo, Bovo, 1907.
- Piero Maroncelli, *Addizioni alle Mie prigioni* [1833], in S. Pellico, *Le mie prigioni*. Nuova edizione conforme alle più autorevoli stampe. Preceduta dai “cenni biografici” di Pietro Maroncelli e annotata da Luigi Galeazzo. In appendice “Addizioni alle mie prigioni” di P. Maroncelli, Milano, Zibetti, 1962.
- Ippolito Nievo, *Le confessioni d'un italiano* [1867], Vol. III, a cura di Sergio Romagnoli, Milano, Fabbri, 2002.
- Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo* [1889], Milano, Garzanti, 1981.
- Federico De Roberto, *I Viceré* [1894], Torino, Einaudi, 2012

[criticamente inquadrati con l'ausilio di Pier Vincenzo Mengaldo, *Appunti di lettura sulle Confessioni di Nievo*, in «Rivista di letteratura italiana», II, 3, 1984; Ernestina Pellegrini, *Il grande sonno. Immagini della morte in Verga, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Bufalino*, Firenze, Florence Art, 2013 e Francesco de Cristofaro, *L'efflorescenza tumorale. Figurazioni del 'male osceno': Verga, Kiš, Roth*, in *La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente* cit.; Luigi Baldacci, *Il «mondo» di Federico De Roberto*, in Federico De Roberto, *I Viceré* [1894], Torino, Einaudi, 2012].

Il Novecento

Luigi Pirandello

Il viaggio [1910], in *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo. Premessa di Giovanni Macchia. Vol. 3. T. I, Milano, Mondadori, 1990.

L'Avemaria di Bobbio [1912], in *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo. Premessa di Giovanni Macchia, Vol. 1, T. I, Milano, Mondadori, 1996.

Caffè notturno, in «Rassegna italiana politica letteraria e artistica», 15 agosto 1918.

Caffè notturno, in *Il carnevale dei morti*, Firenze, Battistelli, 1919.

Pena di vivere così [1920], in *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo. Introduzione di Giovanni Macchia. Vol. 2, t. I, Milano, Mondadori, 1996

La morte addosso, in *Novelle per un anno*, Vol. VI. *In silenzio*, Firenze, Bemporad, 1923.

Uno, nessuno e centomila [1926], Milano, Feltrinelli, 2007.

[criticamente inquadrati con l'ausilio di Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1979; Dante Isella, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, Bellinzona, Archivio storico ticinese, 1985 e Leonardo Sciascia, *Pirandello dall'A alla Z*, Supplemento al n. 26 dell'«Espresso» del 6 luglio 1986 (successivamente uscito ampliato come *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989) e Luigi Pirandello, *Dalle novelle al teatro*, a cura di Paolo Briganti, Milano, Bruno Mondadori, 1990].

Grazia Deledda

La via del male [1896], in *Romanzi e novelle*. Vol. II, Milano, Mondadori, 1955.

La medicina, in *Il nonno*, Roma, Nuova Antologia, 1908.

Il piccione, in *Romanzi e novelle*. Vol. III, Milano, Mondadori, 1955.

La casa del Rinoceronte, in *Romanzi e novelle*. Vol. III cit.

Sino al confine [1910], in *Romanzi e novelle*. Vol. IV, Milano, Mondadori, 1955.

Canne al vento [1913], a cura di Anna Dolfi, Torino, SEI, 1993.

Il Dio dei viventi [1922], in *Romanzi e novelle*. Vol. III cit.

Storia di un cavallo, in *La casa del poeta*, Milano, Fratelli Treves, 1930.

Il bacio del gobbino, in *La casa del poeta* cit.

La chiesa della solitudine [1936], Milano, Mondadori, 1966.

Cosima [1937], Milano, Mondadori, 1947.

[criticamente inquadrati con l'ausilio di Anna Dolfi, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979; Silvio Ramat, *Il vecchio della montagna: un romanzo nuovo per il nuovo secolo?*, in *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, a cura di Angelo Pellegrino, Città di Castello, Tibergraph, 1990 e Clelia Martignoni, *Per un ritratto critico di Grazia Deledda*, in *Grazia Deledda a 80 anni del Premio Nobel per La Letteratura*. Atti del seminario di studi a cura di Gianluca Bavagnoli e Paolo Pulina, Pavia, Nuova Tipografia Polare, 2006].

Giani Stuparich

La morte di Antonio Livesay [1929], in *Notte sul porto*, Roma, Tumminelli, 1942.

L'isola [1942], in *L'isola e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1969.

Trieste nei miei ricordi [1948], in *Cuore adolescente. Trieste nei miei ricordi*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

Il ritorno del padre, in *Racconti scelti da P. A. Quarantotti Gambini*, Torino, Einaudi, 1961.

I doni dell'Istria, in *Ricordi istriani* [1961], Udine, Editoriale FVG, 2007.

Il nonno lussignano, in *Ricordi istriani* cit.

Metastasi cartacee

Vacanze a Capodistria, in *Ricordi istriani* cit.
Una pescata di sgombri, in *Ricordi istriani* cit.
El parangàl, in *Ricordi istriani* cit.

[criticamente inquadrati con l'ausilio di Sergio Solmi, «*Racconti*» di Stuparich, in *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, Garzanti, 1963; Elvio Guagnini, *Paradigmi narrativi, paradigmi esistenziali. Su L'isola di Giani Stuparich*, in G. Stuparich, *L'isola*, Trieste, Il Ramo d'Oro, 2003; Giani Stuparich, *Con fedeltà immutata. Lettere a Bonaventura Tecchi (1925-1961)*. Introduzione e cura di Rossana Maria Caira, Casoria, Loffredo, 2006; Danijela Maksimović, *I sensi e i movimenti in L'isola e altri racconti di Giani Stuparich*, Maria Pagliara, *L'immagine dell'isola in due scrittori triestini: Giani Stuparich, Pier Antonio Quarantotti Gambini e Gianni Cimador*, *Stuparich e il mito del padre*, in *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo: atti del Convegno internazionale*, Trieste, 20-21 ottobre 2011, a cura di Giorgio Baroni e Cristina Benussi, Pisa, Roma, Serra, 2012].

Giuseppe Dessì

I piedi sotto il muro [1932], in *La sposa in città* [1939], Nuoro, Ilisso, 2009.
Le amiche [1935], in *La sposa in città* cit.
San Silvano [1939], a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2003.
Michele Boschino [1942], Milano, Mondadori, 1975.
Le scarpe nuove [1949], in *Come un tiepido vento*, Palermo, Sellerio, 1989.
I passeri [1955], Nuoro, Ilisso 2004.
Fuochi sul molo [1959], in *Lei era l'acqua* [1966], Nuoro, Ilisso, 2003.
Il disastro [1960], in *Come un tiepido vento* cit.
Paese d'ombre [1972], Milano, Mondadori, 1989.
La scelta [1978], a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2009.

[criticamente inquadrati con l'ausilio di Gianfranco Contini, *Inaugurazione di uno scrittore*, in «Letteratura», aprile 1939 (poi in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974) e Anna Dolfi, «*San Silvano*» *Un romanzo 'filosofico'*, in *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2013].

Vittorio Bodini

San Giuseppe [1945], in «Rassegna trimestrale della Banca agricola popolare di Matino e Lecce», marzo 1982
La morte fatta in casa, in *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Nardò, Besa, 2003.
Ritratto di Don Giovanni, in *Corriere spagnolo (1947-1954)*, a cura di A. L. Giannone, Nardò, Besa, 2013.
La lobbia di Masoliver, in *Il sei-dita e altre visioni*, Nardò, Besa, 2010.

[criticamente inquadrati con l'ausilio di *Archivio Vittorio Bodini. Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici*. Inventario a cura di Paola Cagiano de Azevedo, Margherita Martelli e Rita Notarianni, Arti Grafiche Pannetto & Petrelli, Spoleto, 1992; Ennio De Concini, *Il frate volante. Vita miracolosa di san Giuseppe da Copertino*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1998; Antonio Prete, *Portenti di frate Giuseppe da Copertino*, in *L'imperfezione della luna*, Milano, Feltrinelli, 2000; *Il frate volante. San Giuseppe da Copertino nella cultura e nella memoria*, San Cesario di Lecce, Manni, 2003; Gino Pisanò, *S. Giuseppe da Copertino nella letteratura del Novecento (I. Silone, V. Bodini, C. Bene, A. Prete)*, in «Studi Salentini», Lecce, LXXXI, 2004; An-

na Dolfi, *Mitologia e verità. Il barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un'amicizia*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004; Luca Isernia, *Vittorio Bodini prosatore*, Ravenna, Longo, 2005; Oreste Macrì, *Introduzione*, in Vittorio Bodini, *Tutte le poesie* a cura di O. Macrì, Nardò, Besa, 2010; Vittorio Bodini – Oreste Macrì, *“In quella turbata trasparenza”. Un epistolario 1940-1970*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2016].

Giuseppe Berto

La colonna Feletti, in «Gazzettino sera», 17, 18, 21, 24 settembre 1940.

Il male oscuro [1964], Milano, Rizzoli, 1995.

Anonimo veneziano [1976], Milano, Rizzoli, 1984.

La gloria [1978], Milano, Mondadori, 1993.

[criticamente inquadrati con l'ausilio di Pius Servien, *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique. Nouvelles méthodes d'analyse et leur application, notamment à la musique, aux rythmes du français et aux mètres doriens*, Paris, Boivin et Cie, 1930; Gian Luigi Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte* [1964], Firenze, Olschki, 2013; Olga Lombardi, *Invito alla lettura di Berto* [1974], Milano, Mursia, 1986; Ferruccio Monterosso, *Come leggere Il male oscuro di Giuseppe Berto*, Venezia, Mursia, 1977; Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982; Andrea Zanzotto, *Giuseppe Berto, oggi*, Salomon Resnik, *Berto e la funzione del padre*, Corrado Piancastelli, *Il problema psicanalitico di Berto*, Elio Chinol, *Anonimo veneziano*, in *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, in *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, a cura di Everardo Artico e Laura Lepri, Venezia, Marsilio, 1989; Giorgio Pullini, *Giuseppe Berto da “Il cielo è rosso” a “Il male oscuro”*, Modena, Mucchi, 1991; Giuditta Isotti Rosowsky, *Introduzione*, in Henri Meschonnic, *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Roma, Bulzoni, 2006].

Giorgio Bassani

Il muretto di cinta, in «Il Mondo», II, 25, Firenze, Vallecchi, 6 aprile 1946.

Una lapide in via Mazzini [1952], in *Opere*, Milano, Mondadori, 1998.

La passeggiata prima di cena [1953], in *Opere cit.*

Il muro di cinta, in «Palatina», I, 1, Parma, SEDIT, gennaio-marzo 1957.

Gli occhiali d'oro [1958], in *Opere cit.*

Il giardino dei Finzi-Contini [1962], in *Opere cit.*

L'airone [1968], in *Opere cit.*

L'odore del fieno, in «Corriere della sera», 25 novembre 1971.

Altre notizie su Bruno Lattes, in *Opere cit.*

[criticamente inquadrati con l'ausilio di Anna Banti, *Romanzo e romanzo storico*, in *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961; Luigi Baldacci, *Il giardino dei Finzi-Contini*, «Letteratura», marzo-giugno 1962; Giorgio Caproni, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in «Nazione», 1 aprile 1962; Peter Demetz, *Formen des Realismus: Theodor Fontane*, Munich, Hanser, 1964; Franco Fortini, *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974; Giorgio Bassani, *A proposito di Tolstoj*, in *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984; Giorgio Bassani, *In risposta (VI)* e *Un vero maestro*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1998; Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003; Anna Dolfi, *Bassani, la storia, l'«onticità» del tempo* e Giulio Ferroni, «Ma che sa il cuore?» *I sentimenti e la storia*, in *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*, a cura di Maria Ida Gaeta, Roma, Fahrenheit 451, 2004; Paola Frandini, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, San Cesario di Lecce, Manni, 2004; Anna Dolfi, *Un film quasi impossibile*:

Metastasi cartacee

qualche appunto in margine all'uso del codice di realtà, in *Ritorno al «Giardino»*. Una giornata di studi per Giorgio Bassani, a cura di Anna Dolfi e Gianni Venturi, Roma, Bulzoni, 2007; Anna Dolfi, *Bassani, la storia, il testo e l'“effet de réel”*, Francesco Longo, *Lettura retorica del Giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani* e Tim Parks, *Controllo e negazione. L'allarmante modernità dei Finzi-Contini*, in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di Roberta Antognini e Rodica Diaconescu Blumenfeld, 2012, in <http://www.ledonline.it>; Paola Polito, *L'officina dell'ineffabile. Ripetizione, memoria e non detto in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2014].

Tommaso Landolfi

- *Dialogo dei massimi sistemi* [1937], Milano, Adelphi, 2007.
- *Cancroregina* [1950], Milano, Guanda, 1982.

[criticamente inquadrato con l'ausilio di Idolina Landolfi, *Nota al testo*, in Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Adelphi, 1993; Idolina Landolfi, *Solipsismo di Landolfi. Un amore del nostro tempo quale testo esemplare*, Ernestina Pellegrini, *L'arte di «aprire una finestra sul buio»* e Silvana Castelli, *La bella e il nichilista. Tre Landolfi*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, 1996; Mario Domenichelli, *Il mondo anglosassone, poliglottismo, europeismo e lingua d'altrove in Tommaso Landolfi* e Maria Carla Papini, *L'altra faccia della luna*, in *Gli 'Altrove' di Tommaso Landolfi, Atti del Convegno di studi*. Firenze 4-5 dicembre 2001, a cura di Idolina Landolfi ed Ernestina Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004; Sergio Givone, *Riflessione su Cancroregina*, in *Un linguaggio dell'anima*. Atti della giornata di studio su Tommaso Landolfi, San Cesario di Lecce, Manni, 2006; Mario Lerardi, *Fuori dall'ingrato mondo: Tommaso Landolfi scrittore di "Fantascienza"*, in «Solaris di Stanislaw Lem, Tarkovskij, Kubrick» <http://romanticaemodern.altervista.org/landolfi.htm>].

Elsa Morante

- Il ladro dei lumi* [1935], in *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1963.
- La storia* [1974], Torino, Einaudi, 1995.
- Aracoeli* [1981], Torino, Einaudi, 2005.

[criticamente inquadrati con l'ausilio di Jean-Noël Schifano, Elsa Morante, *La divina barbara*, in *Cahiers Elsa Morante*, a cura di J.-N. Schifano e Tjuna Notarbartolo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993 e Laura Fortini, *La ladra di lumi*, in *Morante la luminosa*, a cura di Laura Fortini, Giuliana Misserville e Nadia Sette, Guidonia, Iacobelli, 2015].

Leonardo Sciascia

- Pirandello e il pirandellismo. Con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1953.
- Su Frisch*, in «L'Ora», 18 febbraio 1960.
- Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1961.
- Gli zii di Sicilia*, in *Opere* [1956-1971], a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 2004.
- La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970.
- Perché Croce aveva torto*, in «la Repubblica», 14-15 agosto 1977.
- Nero su nero*, in *Opere* [1971-1983], a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 2004.
- Breve storia del romanzo poliziesco*, in *Opere* [1971-1983] cit.
- Molière secondo Ivan Illich*, in «L'Espresso», 18 febbraio 1979.

- La medicalizzazione della vita*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983.
Verga e la memoria, in *Cruciverba* cit.
Pirandello dall'A alla Z, Supplemento al n. 26 dell'«Espresso» del 6 luglio 1986 (successivamente uscito ampliato come *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989).
Porte aperte, Milano, Adelphi, 1987.
Il cavaliere e la morte, Milano, Adelphi, 1988.
Una storia semplice [1989], Milano, Adelphi, 1991.
Incontro con lo «zio di Sicilia», in Antonio Motta, *Il sereno pessimista. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Manduria Bari, Lacaita, 1991.
Ritorno di Federico De Roberto, in *Troppo poco pazzi. Leonardo Sciascia nella libera e laica Svizzera*, a cura di Renato Martinoni, Firenze, Leo S. Olschki, 2011.
Quer pasticciaccio brutto de via Monaci, in «Liberata stampa», 30 dicembre 1958 (poi in *Troppo poco pazzi. Leonardo Sciascia nella libera e laica Svizzera* cit.
Ore di Spagna. Introduzione di Natale Tedesco, Milano, Bompiani, 2000.

[criticamente inquadrati con l'ausilio di David H. Lawrence, *Prefazione* [1922], in Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo* [1889], Milano, Feltrinelli, 2014; Benedetto Croce, *Enrico Castelnuovo – Federico De Roberto – “Memini”*, in «la Critica», 29 luglio 1939 (poi in *La letteratura della nuova Italia*, vol. VI, Roma-Bari, Laterza, 1940); Giuseppe Rensi, *Lettere spirituali* [1943], a cura di Leonardo Sciascia, Milano, Adelphi, 1987; Alberto Moravia, *Il cavaliere di Sciascia*, in «Corriere della Sera», 2 gennaio 1989; Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* [1957], Milano, Garzanti, 1989; Vitaliano Brancati, *Quella sua testa calva sotto una lampada blu*, in «la Repubblica», 14-15 agosto 1977; Nunzio Zago, *L'ombra del moderno. Da Leopardi a Sciascia*, Presentazione di Giorgio Bàrberi Squarotti, Caltanissetta-Roma, 1992; Giuseppe Traina, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, Presentazione di Romano Luperini, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1994; Marco Belpoliti, *Sciascia, la luce e la morte*, in «Nuova corrente», gennaio-giugno 1996; Marco Belpoliti, *Gli enigmi e la morte*, in «Il manifesto», 7 maggio 1998; Claude Ambroise, *L'amico del vinto. Sciascia e Verga*, Rosario Castelli, *Sciascia-De Roberto: le scatole cinesi della Storia e della Letteratura* e Fernando Gioviale, *Marta e Nietta: Pirandello ovvero l'eterno ritorno*, in *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 2000; Matteo Collura, *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*, Milano, TEA, 2007; Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza&Figli, 2004; Fabio Pierangeli, *Indagini e sospetti: Pirandello, Camus, Dürrenmatt, Sciascia, Betti*, L'Epos, Palermo, 2004; Anna Maria Sciascia, *Il gioco dei padri. Pirandello e Sciascia*, Roma, Avagliano, 2009; Isaia Sales, *I preti e i mafiosi. Storia dei rapporti tra mafie e chiesa cattolica*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2010; Mark Chu, *Dei cavalieri, della morte e del diavolo. Sciascia e gli scrittori svizzeri*, in *Troppo poco pazzi. Leonardo Sciascia nella libera e laica Svizzera*, a cura di Renato Martinoni, Firenze, Leo S. Olschki, 2011 e Antonio Di Grado, *Un cruciverba italo-franco-belga. Sciascia-Bernanos-Siméon*, Roma, Bonanno, 2014].

Gina Lagorio, *Approssimato per difetto* [1981], Milano, Garzanti, 1998.

[criticamente inquadrato con l'ausilio di Giovanna Ioli, *Dal ciclone a càpita: 'Un campionario del mondo'*, in *Gina Lagorio: la scrittura tra arte e vita*. Atti della giornata di studio «Inventario» e le carte di Gina Lagorio, Università degli Studi di Milano, 26 aprile 2007, a cura di Luca Clerici, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010].

Metastasi cartacee

Antonio Tronci, *L'ospite inatteso. La mia lotta per non morire...* [1981]. Presentazione di Manlio Brigaglia. Introduzione di Italo Alighiero Chiusano, Roma, Città Nuova, 1984.

Mimi Zorzi, *La vita a metà*, Milano, Rusconi, 1985.

[criticamente inquadrato con l'ausilio di Luigi Fenga, *Un treno immobile*, in «Resine», ottobre-dicembre, 1985; Leone Piccioni, *Imparare a convivere con l'intruso*, in «Il tempo», 20 dicembre 1985].

Antonio Tabucchi

Requiem. Uma alucinação [1992], Alfragide, Dom Quixote, 1995.

Requiem. Un'allucinazione. Traduzione di Sergio Vecchio, Milano, Feltrinelli, 1995.

Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori [1999], Milano, Feltrinelli, 2003.

[criticamente inquadrati con l'ausilio di Flavia Brizio, *Dal fantastico al postmoderno: Requiem di Antonio Tabucchi*, in «Italice», 1, 1994; Anna Dolfi, *Tabucchi. La specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006; Eleonora Pinzuti, *Sub specie Jankélévitch*, in *I «notturni» di Antonio Tabucchi*. Atti di seminario. Firenze, 12-13 maggio 2008, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008; Anna Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010 e Antonio Tabucchi, *Les objets d'Álvaro de Campos*, in *La Nostalgie, l'Automobile et l'Infini. Lectures de Pessoa*, suivi de *De la cardiopathie de Fernando Pessoa*, Paris, Seuil, 2013].

Sandra Verda, *Il male addosso*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

[criticamente inquadrato con l'ausilio di Ursula Heise, *Chronoschisms, Time, Narrative, and Postmodernism*, New-York, Cambridge Univ. Press, 1997 e Antonio Prete, *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008].

Niccolò Ammaniti, *Branchie* [1994], Torino, Einaudi, 1997.

Autori stranieri

Lev Tolstoj

La confessione [1882], Traduzione di Gianlorenzo Pacini, Milano, Feltrinelli, 2013.

La morte di Ivan Il'ič [1886]. Introduzione di Serena Vitale. Traduzione di Giovanni Buttafava, Milano, Garzanti, 1993.

Il diavolo [1911], in *Il diavolo e altri racconti*. Traduzione e postfazione di Gianlorenzo Pacini, Roma, Edizioni e/o, 1985.

Marcel Proust

Alla ricerca del tempo perduto II. All'ombra delle fanciulle in fiore [1986]. Traduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 2012.

Alla ricerca del tempo perduto III. La parte di Guermantes [1986]. Traduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2012.

Alla ricerca del tempo perduto IV. Sodoma e Gomorra [1989]. Traduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2012.

Alla ricerca del tempo perduto IV. Sodoma e Gomorra, Traduzione di Elena Giolitti, Torino, Einaudi, 1978.

Georges Bernanos

Sotto il sole di Satana [1926]. Traduzione di Gabriella Mezzanotte. Prefazione di Elio Guerriero. Torino, San Paolo, 2010.

Un delitto [1935]. Traduzione di Enrico Piceni. Introduzione di Valerio Volpini, Milano, Mondadori, 1974.

Diario di un parroco di campagna [1936]. Traduzione di Paola Messori, Milano, Mondadori, 2013.

Un uomo solo, a cura di Valerio Volpini. Traduzione di Rienzo Colla, Vicenza, La Locusta, 1962.

François Mauriac

Le mystère Frontenac [1933], Paris, Grasset, 2013.

Il mistero Frontenac. Traduzione di Leone Bortone, Roma, Anonima Veritas, 1947.

Il mistero di Frontenac. Traduzione di Orsola Nemi, Longanesi, Mondadori, 1960.

Le Sagouin [1951], Paris, Plon, 2012.

Lo scimmiettino, in *Siepi dorate, Lo scimmiettino*. Traduzione di Carlo Castellaneta (*Préséances*) e Michele Prisco (*Le Sagouin*), Milano, Mondadori, 1959.

Nouveaux mémoires intérieurs, Paris, Flammarion, 1965.

D'autres et moi, Paris, Grasset, 1966.

[criticamente inquadrati con l'ausilio di Michele Prisco, *A proposito del personaggio*, in «Le ragioni narrative», maggio 1960; Orsola Nemi, *Il sarto stregato*, Milano, Ceschina, 1960; Orsola Nemi, *Taccuino di una donna timida (1955-1965)*, Milano, Borghese, 1969; Michele Prisco, *Inventario della memoria*, Milano, Rizzoli, 1970; Orsola Nemi, *I cristiani dimezzati*, Milano, Rusconi, 1972; Luisa Borella, *Le Sagouin de François Mauriac*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1980 e Michele Prisco, *Michele Prisco*, in *Auto-dizionario degli scrittori italiani*, a cura di Felice Piemontese, Milano, Leonardo Editore, 1989].

Friedrich Dürrenmatt

Il giudice e il suo boia [1952]. Traduzione di Enrico Filippini, Milano, Feltrinelli, 1990.

Il sospetto [1953]. Traduzione di Enrico Filippini, Milano, Feltrinelli, 1997.

Thomas Mann

La morte a Venezia [1912]. Traduzione di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1971.

Die Betrogene und andere Erzählungen [1940-1953], Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2008.

L'inganno [1954]. Traduzione di Lavinia Mazzucchetti [1954], in Thomas Mann, *Romanzi brevi*, Milano, Mondadori, 1977.

L'inganno, a cura di Marco Meli. Introduzione e traduzione di Rossana Rossanda, Venezia, Marsilio, 1992.

[criticamente inquadrati con l'ausilio di *Note*, a cura di Roberto Fertonani, in Thomas Mann, *Romanzi brevi* cit.; Rossana Rossanda, *Le altre. Conversazioni a Radiotre sui rapporti tra donne e politica, libertà, fraternità, uguaglianza, democrazia, fascismo, resistenza, stato, partito, rivoluzione, femminismo*, Milano, Bompiani, 1979; Rossana Rossanda nella *Ragazza del secolo scorso*, Torino, Einaudi, 2005].

Max Frisch, *Homo Faber*, Frankfurt, Suhrkamp, 1957.

Magda Szabó, *La ballata di Iza* [1963]. Traduzione di Bruno Ventavoli, Torino, Einaudi, 2008.

Metastasi cartacee

- Simone de Beauvoir, *Une mort très douce* [1964], Paris, Gallimard, 2013.
- Aleksandr Solženicyn, *Padiglione cancro* [1966]. Introduzione di Mauro Martini. Traduzione di Chiara Spano, Milano, Newton Compton, 1974.
- Marie Cardinal, *Le parole per dirlo* [1975]. Traduzione di Natalie Banas, Milano, Bompiani, 1984.
- Fritz Zorn, *Marte – il cavaliere, la morte e il diavolo* [1977]. Introduzione di Italo Alighiero Chiusano. Traduzione di Amina Pandolfi, Mendrisio, Gabriele Capelli, 2006.
- Doris Lessing, *Il diario di Jane Somers* [1983]. Traduzione di Marisa Caramella, Milano, Feltrinelli, 2011.
- Paul Zweig, *Departures*, New York, Other Press, 1986.
- Philip Roth, *The dying animal* [2001], London, Vintage, 2002.
- Amélie Nothomb, *Igiene dell'assassino* [1992]. Traduzione di Biancamaria Bruno, Parma, Guanda, 2002.
- Philippe Forest, *L'enfant éternel*, Paris, Gallimard, 1997.
- Claire Marin, *Hors de moi*, Paris, Allia, 2008.
- Albert Espinosa, *El mundo amarillo. Si crees en los sueños, ellos se crearán*, Barcelona, Penguin Random House, 2008.
- Christel und Isabell Zachert, *Wir treffen uns wieder in meinem Paradies*, Köln, Bastei Lübbe, 2012.

Il post duemila

2000

Fulvio Tomizza, *La visitatrice*, Milano, Mondadori, 2000.

2001

Antonio Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli.

Oriana Fallaci, *La Rabbia e l'Orgoglio*, Milano, Rizzoli.

2002

Alberto R. Mondini, *Kankropoli, la mafia del cancro*, Roma, Andromeda.

Afra Slanzi, *La malattia come opportunità*, Trento, Drake.

2004

Tiziano Terzani, *Un altro giro di giostra*, Milano, Longanesi.

Oriana Fallaci, *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci*, Milano, Corriere della sera.

2005

Alessandro Piperno, *Con le peggiori intenzioni*, Milano, Mondadori.

Marco Venturino, *Cosa sognano i pesci rossi*, Milano, Mondadori.

2006

Tiziano Terzani, *La fine è il mio inizio*, Milano, Longanesi.

Sandro Bartoccioni, *Non sono malato. Ho soltanto un cancro* e Francesco Sartori, *Ammalarsi, capire*, in Sandro Bartoccioni, Gianni Bonadonna, Francesco Sartori, *Dall'altra parte*, Milano, Rizzoli.

Lisa Ginzburg, *Cucciolo Argo*, in *Colpi d'ala*, Milano, Feltrinelli.

2007

Cristina Piga, *Ho il cancro e non ho l'abito adatto*, Milano, Mursia.

2008

Corrado Sannucci, *A parte il cancro tutto bene. Io e la mia famiglia contro il male*, Milano, Mondadori.

Luciana Coèn, *Mani sul mio corpo. Diario di una malata di cancro*, Vicenza, Il Punto d'Incontro.

Melania Rizzoli, *Perché proprio a me? Come ho vinto la mia battaglia per la vita*, Segrate, Sperling&Kupfer.

2009

Stefano Baldi, *Sia fatta la tua volontà*, Bologna, Pendragon.

Ho vinto io. Guarire dal tumore del seno: testimonianze e interventi, a cura di Mauro Boldrini, Sabrina Smerrieri e Francesca Goffi. Con la partecipazione di Gianni Bonadonna e Umberto Veronesi. Prefazione di Francesco Boccardo, Firenze, Giunti.

2010

Oriana Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege*, Milano, Rizzoli.

Marco Venturino, *Le possibilità della notte*, Milano, Mondadori.

Pietro Calabrese, *L'albero dei mille anni. All'improvviso un cancro, la vita all'improvviso*, Milano, Rizzoli.

Alessandro D'Avenia, *Bianca come il latte, rossa come il sangue*, Milano, Mondadori.

Julia Set, *Un anno insieme a Julia*, Modena, Ilcestdiciliege.

2011

Giorgia Biasini, *Come una funambola. Dieci anni in equilibrio sul cancro*, Roma, L'Espresso.

Rosanna Fiorino, *Viola e nero. Una storia di cancro e gravidanza*, Roma, L'Espresso.

Francesco Cataluccio, *Chernobyl*, Palermo, Sellerio.

Chiara Palazzolo, *Nel bosco di Aus*, Milano, Piemme.

Sandro Veronesi, *Profezia*, in *Baci scagliati altrove*, Roma, Fandango.

Antonio Tronci, *Pelle d'anima*, Saluzzo, Fusta.

2012

Albinati Edoardo, *Vita e morte di un ingegnere*, Milano, Mondadori.

Alessandro Cevenini, *Il segreto è la vita*, Milano, Piemme.

Romina Fantusi, *Il codice di Hodgkin. Quando la malattia incontra l'ironia*, Arcidosso, Efigi.

Alessandro Moscè, *Il talento della malattia*, Roma, Avagliano.

Anna Lisa Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso*, Milano, Mondadori.

Giorgio De Rienzo, *Raccontami nonno... La mia vita, a modo mio*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.

Matteo Marchesini, *Atti mancati*, Roma, Volland.

2013

Battista Pierluigi, *La fine del giorno*, Milano, Rizzoli.

Natalicchio Paola, *Il Regno di Op*, Torino, Einaudi.

Andrea Bajani, *Mi riconosci*, Milano, Feltrinelli.

Christian Frascella, *Il panico quotidiano*, Torino, Einaudi.

Gabriele Astolfi, *Tumuori*, Pasturana, Puntoacapo.

Luciano Curreri, *Quartiere non è un quartiere. Racconto con foto quasi immaginarie*, Venezia, Amos.

Metastasi cartacee

Susanna Fois, *La porta celeste*, Viareggio, Giovane Holden.
Valerio Evangelisti, *Day Hospital*, Firenze, Giunti.
Fausto Brizzi, *Cento giorni di felicità*, Torino, Einaudi.
Stefano Valenti, *La fabbrica del panico*, Milano, Feltrinelli.
Silvana Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata*, Melegnano, Montedit.
Marta Leri, *Il riccio e la castagna*, Rossano, Ferrari.
Io... dopo. Io adolescente e la mia vita con il cancro, a cura di Lorenzo Spaggiari. Presentazione di Umberto Veronesi. Postfazione di Lucio Sarno, Roma, Il Pensiero Scientifico.

2014

Francesca del Rosso, *Wondy. Ovvero come si diventa supereroi per guarire dal cancro*, Milano, Rizzoli.
Nicola Lagioia, *La ferocia*, Torino, Einaudi.
Le donne si raccontano. Storie di donne che hanno affrontato la malattia oncologica, a cura di Elisabetta Bernardini e Giovanna Franchi, Firenze, Cesvot.

2015

Vittorio Gatto, *Al di là della barricata*, Roma, Albatros.
Paola Soriga, *La stagione che verrà*, Torino, Einaudi.
Marco Peano, *L'invenzione della madre*, Roma, Minimum fax.
Luigi Dinardo, *I braccialetti della speranza*, Tricase, Youcanprint.
Maddalena Rinaldo, *Rossa*, Milano, Indies g&a, e-book.
Anna Giancesini, *On the Widepeak. Le mie cellule impazzite, la mia vita e il mondo*, Roma, Ponte Sisto.
Tony Laudadio, *L'uomo che non riusciva a morire*, Milano, Enne Enne.
Enza Maria Milana, Valerio Bocci, *Manuel. Il piccolo guerriero della Luce*, Torino, Elledici.
Si può vincere. Storie di pazienti che hanno sconfitto il cancro, a cura di Mauro Boldrini, Sabrina Smerrieri e Paolo Cabra, Milano, Guerini e associati.

Riferimenti poetici

Eugenio Montale

Notizie dall'Amiata, in *Le occasioni* (1928-1939), a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1996.
L'ombra della magnolia, in *La bufera e altro* (1940-1954) e *La solitudine*, in *Quaderno di quattro anni*, in *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1990.
Nel cortile, in *Diario del '71 e del '72*, a cura di Massimo Gezzi, Milano, Mondadori, 2010.

[criticamente inquadrati con l'ausilio di Oreste Macrí, *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996; Francesca Ricci, *Guida alla lettura di Montale. Diario del '71 e del '72*, Roma, Carocci, 2005].

Alessandro Parronchi, *Marzo* [1945], in *Le poesie*, Vol. I., Firenze, Polistampa, 2000.

Salvatore Quasimodo, *Thànatos athànatos*, in *La vita non è sogno* [1949], Milano, Mondadori, 1966.

Pier Paolo Pasolini, *Poesie mondane; Poesia in forma di rosa; Progetto di opere future*, in *Tutte le poesie*, T. I., a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003.

Oleksandra Rekut-Liberatore

- Vittorio Bodini, *COLLAGE (1969-1970)*, in *Tutte le poesie*, a cura di Oreste Macrí, Nardò, Besa, 2010.
- Bartolo Cattafi, *Chiromanzia d'inverno*, in *Chiromanzia d'inverno*, Milano, Mondadori, 1983.
- Giovanni Raboni, *Borghesi come tanti allora, amanti* [1960]; *Che male t'abbiamo fatto, che pena* [1992], in *Ogni terzo pensiero*, in *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, 2006.
- Elio Pagliarani, *Oggetti e argomenti per una disperazione*, in *Lezione di fisica e Fecaloro* [1968], in *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006.
- Mariella Bettarini, *Zia Vera - infanzia*, Firenze, Gazebo, 1990.
- David Maria Turollo, *Almeno da pubblicano; Ieri, all'ora nona; Ti sento, Verbo; La sentenza; E lui che incombe; E tu lo pensi; «Padre, abbà...»; Più della «chemio»; Non è l'orrendo drago; Vedrai; E noi diciamo; Di un male ancora più grave; O natura; Solo lasciarmi pensare*, in *Canti ultimi* [1991], Milano, Garzanti, 1995.
- Patrizia Valduga, *Requiem* [1994], Torino, Einaudi, 2002.
- Giorgio Orelli, *Foratura a Giubiasco*, in *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977.
- Silvia Marutti, *Buonanotte blu*, Parma, Silva, 2009.
- Alessandra Bindocci, *La strada della vita*; Monica Marangoni, *Il paese dei campanelli*; Marianna Sutera, *Le mie poesie*; Adriana Pucciarelli, *Due poesie*; Paraskevi Zerva, *Tempi di petali di Rosa Antica*; Doriana Masi, *Il risveglio di una rosa*; Patrizia Vangeli, *Percorsi*; Grazia Crini, *Vorrei*; Maria Fumarolo, *Chemiotour*; Romina Niccolai, *Fine agosto 2012*; Annamaria Buroni, *Schegge*; Alice Bianchi, *Ode alla Tetta*, in *Le donne si raccontano. Storie di donne che hanno affrontato la malattia oncologica*, a cura di Elisabetta Bernardini e Giovanna Franchi, Firenze, Cesvot, 2014.

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE

Titoli pubblicati

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*
Ottonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successoria*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romanizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantie di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*
Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*
Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*

- Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*
- Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
- Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
- Terigi E., *Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa*
- Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*

ANNO 2013

- Bartolini F., *Antonio Rinaldi. Un intellettuale nella cultura del Novecento*
- Cigliuti K., *Cosa sono questi «appunti alla buona dall'aria innocente»? La costruzione delle note etnografiche*
- Corica G., *Sindaci e professionismo politico. Uno studio di caso sui primi cittadini toscani*
- Iurilli S., *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura. L'Architectura Obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz*
- Pierini I., *Carlo Marsuppini. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*
- Stolfi G., *Dall'amministrare all'amministrazione. Le aziende nell'organizzazione statale del Regno di Sardegna (1717-1853)*
- Valbonesi C., *Evoluzione della scienza e giudizio di rimproverabilità per colpa. Verso una nuova tipicità del crimen culposum*
- Zamperini V., *Uno più uno può fare tre, se il partito lo vuole! La Repubblica Democratica Tedesca tra Mosca e Bonn, 1971-1985*

ANNO 2014

- Del Giovane B., *Seneca, la diatriba e la ricerca di una morale austera. Caratteristiche, influenze, mediazioni di un rapporto complesso*
- Gjata A., *Il grande eclettico. Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*
- Podestà E., *Le egloghe elegantissimamente composte. La Buccolica di Girolamo Benivieni edizione critica e commento*
- Sofritti F., *Medici in transizione. Etica e identità professionale nella sanità aziendalizzata*
- Stefani G., *Sebastiano Ricci impresario d'opera nel primo Settecento*
- Voli S., *Soggettività dissonanti. Di rivoluzione, femminismi e violenza politica nella memoria di un gruppo di ex militanti di Lotta continua*

ANNO 2015

- Betti M., *La costruzione sociale della finanziarizzazione: verso la convergenza dei sistemi bancari?*
- Chini C., *Ai confini d'Europa. Italia ed Irlanda tra le due guerre*
- Galletti L., *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*
- Lenzi S., *La policromia dei Monochromata. La ricerca del colore su dipinti su lastre di marmo di età romana*
- Nencioni F., *La prosa dell'ermetismo: caratteri e esemplari. Per una semantica generazionale*
- Puleri M., *Narrazioni ibride post-sovietiche. Per una letteratura ucraina di lingua russa*

ANNO 2016

Chella A., *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia (1953-1966)*

Frilli G., *Ragione desiderio, artificio. Hegel e Hobbes a confronto*

Pieroni A., *Attori italiani alla corte della zarina Anna Ioannovna (1731-1738)*

Ponzù D.P., *Pier candido Decembrio. Volgarizzamento del Corpus Caesarianum.*
Edizione critica

Rekut-Liberatore O., *Metastasi cartacee. Intrecci tra neoplasia e letteratura*

Schepis C., *Carlo Cecchi. Funambolo della scena italiana. L'apprendistato e il magistero*

In memoria di Lucrezia Borghi, Valentina Gallo ed Elena Maestrini

Franza T., *Costituzionalizzare la Costituzione. Una prospettiva pleromatica*

