



Di fronte alla malattia dell'altro: la narrazione come atto riparativo e testimoniale

di Mariarosa Loddo

ABSTRACT: I *memoir* scritti da famigliari di una persona malata raccontano il difficile confronto con la mortalità e la sofferenza altrui. Tale impresa di scrittura, che giunge a rivestire una funzione terapeutica di gestione del dolore, ha una duplice natura: da un lato è biografia, finalizzata a fissare e trasmettere la memoria di chi non c'è più; dall'altro è autobiografia, in quanto la storia di malattia ha necessariamente serie ripercussioni sulla propria vicenda personale. Sono presenti, pertanto, almeno due narrazioni, che dischiudono paesaggi psicologici complessi, suscitano interrogativi di carattere etico e coincidono con ricostruzioni degli eventi compromesse dal trauma. Il presente contributo intende gettare luce sui tratti distintivi di simili testi, a partire da una lettura comparata di *The Year of Magical Thinking* (2005) di Joan Didion e *Swimming in a Sea of Death* (2008) di David Rieff. Entrambi i *memoir* saranno esaminati da un punto di vista narratologico, prestandosi, al contempo, a una discussione critica dei limiti e delle illusioni della comunicazione narrativa.

ABSTRACT: This essay focuses on memoirs written by someone facing the illness and death of a family member. Authors rely on narratives to make sense of mortality, to alleviate their own pain and bear witness to the suffering of others. On one hand, these texts are biographies, aimed at preserving the memory of a loved one; on the other, they are autobiographies, since illness stories heavily affect caregivers' and family members' lives too. Hence, the memoir consists at least of these two interwoven narratives, which disclose complex psychological landscapes, elicit ethical questions and engage in a struggle against trauma. This essay sheds light on the main features of such texts, by suggesting a comparative reading of *The Year of Magical Thinking* (2005) by Joan Didion and *Swimming in a Sea of Death* (2008) by David Rieff. Both memoirs are investigated from a narratological perspective and entail a discussion of the limits and illusions of narrative communication.



PAROLE CHIAVE: memoir; morte; narrazione; io relazionale

KEY WORDS: memoir; death; narrative; relational self

INTRODUZIONE

Il ruolo centrale del racconto nella vita dell'uomo è stato avvalorato da diversi settori disciplinari (antropologia, sociologia, filosofia), pressoché concordi nel sostenere che "[...] nulla esista se non viene formattato nella catena crono-sequenziale di una narrazione, e che l'io possa conoscersi, curarsi, trasformarsi solo per via diegetica" (Calabrese 117). Alla pratica narrativa, indispensabile per l'identità e la comunicazione dell'individuo, viene altresì riconosciuto un potenziale terapeutico non circoscritto agli ambiti di cura esclusivamente psicologica (basti pensare al modello di medicina narrativa proposto da Rita Charon). In simili applicazioni, più operazioni associabili al racconto vengono chiamate in causa: l'autonarrazione che intraprendiamo con noi stessi, anche nella quotidianità, per concepirci come continuità nel tempo e per ordinare, comprendere la realtà che ci circonda; la produzione di storie da condividere con un destinatario, che sia il nostro diretto interlocutore o la comunità di un pubblico; la fruizione delle stesse, come ascoltatori o lettori che interagiscono con le parole altrui.

Nel nostro saggio prenderemo in considerazione questi tre modi in cui si dà la narrazione, ponendoli in relazione con una circostanza specifica in cui si presume che il racconto contribuisca a lenire la sofferenza. Ci riferiamo allo sconvolgimento che la scomparsa di una persona, a seguito di una malattia, apporta alle vite dei famigliari più prossimi. Il tema è stato affrontato da numerosi *memoir* che svelano scorci sull'intimità del lutto (come l'ormai classico *Une mort très douce* di Simone de Beauvoir e *Une femme* di Annie Ernaux) e che costituiscono l'oggetto della nostra analisi, finalizzata a portarne alla luce una problematicità spesso non sufficientemente esaminata.¹ Ce ne offrono l'occasione due testi che porremo in dialogo tra loro per rilevare in che misura e con quali valori la narrazione entra in gioco, configurandosi come supporto od ostacolo all'assimilazione, all'interpretazione e al superamento della perdita. Si tratta di *The Year of Magical Thinking* (2005) di Joan Didion e *Swimming in a Sea of Death* (2008) di David Rieff, accomunati da un identico movente di scrittura e da contesti analoghi: Didion perde il marito, John Gregory Dunne, per un arresto cardiaco nel 2003; Rieff assiste nel 2004 alla morte per leucemia della madre, Susan Sontag. Entrambi i *memoir* si prestano sia a un'indagine narratologica, che evidenzino una costruzione del racconto complicata dalla natura traumatica dell'evento rappresentato, sia a una discussione critica dei limiti e delle illusioni della comunicazione narrativa.

I testi di nostro interesse si caratterizzano per il loro particolare statuto autobiografico, tenendo conto che tradizionalmente il racconto dell'io si definisce tale perché incentrato sugli avvenimenti che riguardano chi scrive e sulla sua vita interiore.

¹ Ai *memoir* scaturiti da morti genitoriali è dedicato lo studio di Nancy K. Miller *Bequest and Betrayal*.



Certamente, il *memoir* di un familiare sulla malattia di un congiunto si attiene a questa premessa, visto il rapporto, che determina il coinvolgimento dell'autore nella vicenda, con la persona scomparsa. A differenza dell'autobiografia intesa come stabilmente monocentrica, questo tipo di narrazione pone maggiormente in rilievo l'aspetto relazionale dell'io, nonché la forza trasformativa e l'impatto decisivo di un legame sulla propria identità. Inoltre, il tessuto relazionale, base imprescindibile dell'io, una volta portato in primo piano nella narrazione di sé destabilizza le consuete frontiere dei generi letterari. In questo modo, infatti, l'autobiografia non si presenta solo come storia dell'io dell'autore, ma anche come biografia e autobiografia dell'altro (cfr. Eakin 70; Miller 2-3). Un certo uso del termine «memoir» si richiama direttamente a questa duplice configurazione autobiografica, come riporta Paul John Eakin facendolo coincidere con la storia dell'autore, in qualità di testimone intimo e privilegiato, subordinata a una storia altrui (cfr. Eakin 70). In riferimento alle narrazioni di malattia, nel saggio *Recovering Bodies* G. Thomas Couser impiega «memoir» per indicare il racconto di una condizione patologica da cui non è l'autore ad essere affetto, bensì un suo caro (cfr. Couser 6; 16). Con identico significato, Stéphane Grisi adotta invece l'ambigua espressione "littérature de la maladie en deuxième personne" (30). Ci pare, tuttavia, che sia l'accezione di *memoir* che sempre Couser suggerisce in un suo lavoro successivo a cogliere adeguatamente l'ampiezza dell'arco narrativo coperto:

When contemporary writers devote narratives to particular periods or events of their lives, it is better to think of them as memoirs than as autobiographies. So autobiography is more comprehensive, memoir more limited, in scope. [...] Narratives of addiction and recovery, of illness and disability, and of erotic life—these are all single-dimension life writing and more properly called *memoir* than *autobiography*. (Couser, *Memoir* 23)

Dunque, è in questo senso che consideriamo *The Year of Magical Thinking* di Joan Didion e *Swimming in a Sea of Death* di David Rieff due *memoir*, dal momento che ruotano intorno a un particolare legame interpersonale e a un singolo, cruciale evento che getta nuova luce su due esistenze interconnesse. In *The Year of Magical Thinking* Didion ricostruisce la morte improvvisa del marito, gli attimi che l'hanno preceduta, la concomitante malattia dell'unica figlia, costretta da una patologia polmonare a una lunga degenza dall'esito incerto, e il periodo di dodici mesi seguito alla scomparsa dello scrittore, evento su cui ci concentreremo. *Swimming in a Sea of Death* costituisce invece il tentativo dell'autore di venire a patti con la scomparsa della madre Susan Sontag, deceduta per una forma di leucemia incurabile.

LA TESTIMONIANZA DI CHI SOPRAVVIVE

Nonostante la vicinanza alle persone scomparse consenta quella partecipazione emotiva al destino altrui estranea al biografo, la stessa prossimità rende più gravosa la responsabilità di farsi narratori di una storia – una vita – che sconfinata nella propria senza appartenerele. È il fardello dei «sopravvissuti», il nome con cui Rieff chiama coloro che restano, la categoria a cui si associa e in cui riconosce un comune modo di sentire: "Looking back on my mother's death, I have few thoughts and many regrets. Mostly, I feel guilty – the default position of the survivor" (177). Questo è il ruolo che



contradistingue i nostri narratori e che spiega sia il rimorso, lo spaesamento di cui sono preda, sia l'inclinazione alla ricostruzione, alla ricerca di segni, campanelli d'allarme e presunti errori. Se di rimorso parla esplicitamente Rieff, che si rimprovera di non essere stato in grado di accompagnare adeguatamente la madre verso la morte, Didion recupera dai ricordi episodi a cui è tentata di assegnare, a seguito della morte del marito, un significato alternativo, che però resta indecidibile. Si tratta di stati d'animo e reazioni che suggeriscono un parallelismo con i *memoir* di altri sopravvissuti, ovvero i famigliari di un congiunto che si è tolto la vita e in rapporto al quale si nutre un senso di colpa che spinge a trovare spiegazioni rivelatrici alle proprie azioni e a quelle del suicida (cfr. Sanderson). Le risposte disperatamente desiderate, tuttavia, non arriveranno mai ed è questa impossibilità a costituire il tormento più grande, poiché il dialogo con il congiunto si è interrotto definitivamente e il passato non può essere né corretto, né davvero conosciuto:

Looked at from a distance, this is probably just one variant of what you might call "the loved one's dilemma." The questions tumble out, in wakefulness and in dreams. At least, more than two years after her death, they continue to for me: Did I do the right thing? Could I have done more? Or proposed an alternative? Or been more supportive? Or forced the issue of death to the fore? Or concealed it better?

The unanswerable questions of a survivor. (Rieff 21)

Nel caso di Didion, la separazione è particolarmente dolorosa e destabilizzante perché l'infarto che colpisce Dunne si verifica senza alcun preavviso. Questa circostanza spiega lo shock subito dalla scrittrice e la sofferta narrazione che ne deriva smentisce un luogo comune teso a sminuire e insieme a rendere preferibile una morte per malattia fulminante. Secondo Iona Heath, credere che un simile decesso sia meglio sia per il malato che per i famigliari rappresenta una delle tante forme di negazione del pensiero della fine e non tiene conto delle opportunità di riconciliazione – con il proprio passato, le opere in corso, i rapporti interpersonali – che una lunga malattia porta con sé. In breve, un decorso prolungato può dare compiutezza alla vita, laddove una morte improvvisa la lascia a metà, gettando nell'angoscia chi resta (cfr. Heath 33). Tuttavia, a fronte dell'assenza di preavviso, comune all'incidente automobilistico o al disastro naturale, l'infarto che uccide Dunne permane una causa patologica, un fenomeno che si è scatenato nel corpo, il quale, probabilmente, deve aver iniziato a comprometersi, impercettibilmente, già prima. Didion è infatti consapevole della pregressa storia clinica di Dunne, affetto da disturbi cardiaci prontamente trattati, ma questo non le aveva mai fatto pensare all'epilogo che, in silenzio, attendeva il marito. Ciononostante, più che alla ricerca di questi indizi 'fisici', Didion si pone sulle tracce della coscienza del marito, chiedendosi se lui sapesse quanto tempo gli restasse da vivere. Sono segnali minimi (ad esempio, Dunne che rinuncia a usare una frase annotata al ristorante, in vista del suo nuovo libro, come se non fosse per lui più tempo di scrivere; cfr. Didion 23) che l'autrice retrospettivamente scruta senza giungere a una conclusione certa e che se hanno qualche significato, è solo in virtù della vicinanza con il marito, data da una profonda intesa rafforzata da quaranta anni di matrimonio. Che la vita stessa di Didion rischi di essere sradicata dalla scomparsa del marito appare comprensibile non solo per il carattere improvviso della perdita, ma anche per la piena condivisione di cui il rapporto con Dunne era fatto e che l'autrice riassume in termini di vivida quotidianità:



I remember thinking that I needed to discuss this with John.
There was nothing I did not discuss with John.
Because we were both writers and both worked at home our days were filled with the sound of each other's voices.
I did not always think he was right nor did he always think I was right but we were each the person the other trusted. There was no separation between our investments or interests in any given situation. (16)

Unita, fondata su una comunicazione costante, animata da reciproca fiducia e impegnata in un'identica professione, la coppia Didion-Dunne assomiglia poco a quella Rieff-Sontag. Ciò non si deve alla diversa tipologia dei rispettivi rapporti (matrimoniale il primo, filiale il secondo), bensì a un legame che, al contrario dell'opera di Didion, *Swimming in a Sea of Death* non mostra. Tale assenza può essere conciliabile con la discrezione dell'autore, sebbene la scelta di scrivere e pubblicare un *memoir* familiare difficilmente vada di pari passo con un'inclinazione alla riservatezza. Eppure, il narratore di *Swimming in a Sea of Death* appare esitante e reticente. Significativo, dunque, è il contenuto omissivo, a partire dalle interazioni tra figlio e madre, un'assenza che risulta anomala man mano che la narrazione procede (o dovrebbe procedere, aspettativa di cui discuteremo più avanti), insieme alla mancanza di riferimenti all'impatto della malattia di Sontag sulla dimensione emotiva di Rieff. Questi vuoti narrativi risaltano particolarmente poiché non rimandano ad aspetti accessori del *memoir* familiare, ma perché ne costituiscono la materia principale. Proseguendo la lettura, si fa strada il sospetto che *Swimming in a Sea of Death* non sia l'espressione di un vincolo filiale basato su un affetto manifesto e apertamente vissuto. Semmai, è la distanza, forse anche protettiva, a contraddistinguere la postura autoriale di Rieff e anche il suo rapporto con Sontag. Soprattutto nella circostanza della malattia, la comunicazione tra i due pare minima, il che contribuisce enormemente al dolore di Rieff:

Thinking back, I wish I'd hugged her close or held her hand. But neither of us had ever been physically demonstrative with the other, and while much has been said and written about how people transcend their pettier sides in crises, in my experience, at least, what actually happens is that more often we reveal what lies beneath the waterline of what we essentially are. What my mother and I shared were words and yet now they felt all but valueless – like Confederate dollars or Soviet roubles. (5)²

In questo passo, posto all'inizio del *memoir*, Rieff traccia le coordinate di un rapporto alle cui contraddizioni allude, senza però discuterle od esporle e limitandosi a un debole tentativo di risoluzione (il gesto affettuoso fuori luogo, perché inusuale con la madre, ipotizzato a posteriori senza convinzione). "what lies beneath the waterline of what we essentially are" non viene specificato e il lettore ne riceve, per le pagine successive, solo un'impressione fugace. La conferma di un contatto relativo tra Rieff e Sontag arriva a *memoir* avanzato: all'altezza del sesto capitolo l'autore critica la propria

² Notiamo a margine che la scrittura di Rieff non si dimostra sempre all'altezza della situazione e scivola talvolta in immagini poco azzeccate, che stonano con il tenore della riflessione in corso. Qui è il caso della similitudine con le valute in disuso, mentre altrove, per affermare che la madre non era immune dal condizionamento culturale della sua epoca, osserva che "she was not made of moral and cultural Teflon" (145). Sui limiti letterari di *Swimming in a Sea of Death* cfr. Mars-Jones.



fredezza (frutto di una scelta o dell'incapacità – il dubbio resta – di lasciarsi andare ai sentimenti suscitati dalla situazione familiare in corso) e inettitudine (cfr. Rieff 99-103), la quale suggerisce che per la madre Rieff non abbia svolto un'assistenza concreta, che sia stato mero spettatore della sua morte ("During the months I watched my mother die" 103). Solo nel penultimo capitolo, infine, Rieff dichiara di aver appositamente scritto poco del suo rapporto con Sontag, conflittuale da un decennio (cfr. 160).

In ogni caso, riguardo alle parole condivise menzionate in apertura al *memoir*, viene subito da chiedersi di che genere fossero, una volta che il registro affettivo viene scartato e che Rieff viene messo a parte solo delle speranze di guarigione di Sontag: "[...] almost until the moment she died, we talked of her survival, of her struggle with cancer, never about her dying. I was not going to raise the subject unless she did. It was her death, not mine. And she did not raise it" (17). La circospezione, l'indecisione di Rieff tra svelare o tacere, la predilezione per la seconda opzione, anche nei confronti della madre morente, rinviano alla complessità dell'impresa comunicativa rivolta alla vulnerabilità del destino altrui (quantunque di tutti). La laconica dichiarazione "It was her death, not mine" racchiude il nucleo etico del problema e il limite contro cui si scontrano i nostri narratori: vicini, eppure irrimediabilmente esclusi dall'interiore esperienza dell'altra persona. Il privilegiato legame familiare, insomma, non è affatto garanzia di un immediato e stabile canale comunicativo che si traduca in un racconto fluido e in una rappresentazione coerente, completa ed esplicativa:

I am a writer. Imagining what someone would say or do comes to me as naturally as breathing. Yet on each occasion these pleas for his presence served only to reinforce my awareness of the final silence that separated us. Any answer he gave could exist only in my imagination, my edit. For me to imagine what he could say only in my edit would seem obscene, a violation. [...] We imagined we knew everything the other thought, even when we did not necessarily want to know it, but in fact, I have come to see, we knew not the smallest fraction of what there was to know. (Didion 196)

Senza contare che il dialogo a cui la malattia di un familiare invita è interpersonale e, contemporaneamente, con se stessi, in ogni caso difficoltoso:

Ci si avvia a un'adeguata comunicazione, a una relazione dialogica, con se stessi e con gli altri, solo lungo i sentieri della immedesimazione nei pensieri, nei sentimenti e nei desideri degli altri; ma le cose cambiano nella misura in cui si abbia a che fare con una comunicazione razionale, o con una comunicazione emozionale. Ma anche il tempo, sapere scegliere il momento di parlare e quello di tacere, sapere armonizzare la nostra esperienza del tempo con quella degli altri, è la premessa allo svolgimento di una comunicazione che consenta di entrare in relazione sia con la vita di ogni giorno sia con la vita ferita dalla malattia. (Borgna 7)

Nella sintesi di Eugenio Borgna ritroviamo alcuni snodi fondamentali per l'interpretazione delle narrazioni tramite cui Didion e Rieff cercano di far fronte al dolore del lutto. Emergeranno, dunque, lo sforzo di penetrare l'esperienza altrui e di prendere atto delle sue ripercussioni sulla propria; il tentativo di raggiungere un equilibrio tra emotività e razionalità; lo scorrere di due tempi paralleli, quello della vita sana e quello della malattia.



(DE)COSTRUZIONI NARRATIVE

Possiamo affermare che la costruzione narrativa dei due *memoir* analizzati differisce per l'“appartenenza” della storia raccontata. In *The Year of Magical Thinking* Didion descrive le conseguenze del lutto nella propria vita, a partire dalla scomparsa di Dunne, ora presente solo nei ricordi. *Swimming in a Sea of Death* si concentra sulla storia che Sontag ha scelto di raccontarsi e incarnare per non soccombere al male e che Rieff riporta, con spirito critico, nella misura in cui vi ha accesso. Se il ritratto di Sontag risulta pertanto necessariamente parziale e incompleto, quello che Rieff offre di sé è decisamente ridotto, coincidendo, di fatto, con un narratore più omodiegetico che autodiegetico, come si evince anche dalla focalizzazione sulla madre che viene mantenuta costante. Sia Didion che Rieff, tuttavia, assurgono a testimoni del compimento del destino altrui, in grado di narrare quella fine che chi ne fa esperienza non può ovviamente comunicare. Questo però non fa di loro dei narratori onniscienti, sicuramente non nel contesto della scrittura referenziale del *memoir*, il che vincola il racconto a una prospettiva limitata, per quel che riguarda la vita dall'altro, alle esternazioni della sua interiorità e al visibile dal di fuori. Didion sopperisce come può alle voci mancanti del marito e della figlia, la quale è in fin di vita e incosciente in ospedale quando il padre scompare. Tale delega, al pari di quella che Rieff assume per Sontag – che solo in chiave saggistica e mai in prima persona affrontò il tema della malattia che conosceva così bene, – si esprime nel tono dubitativo che percorre entrambi i *memoir*. Inoltre, l'incertezza della riproduzione del punto di vista altrui va di pari passo con quella degli eventi *tout court*, vale a dire con l'imperfezione della memoria. Sebbene i fatti in questione non si svolgano svariati anni prima della redazione dei testi (Didion intraprende la stesura nei mesi successivi alla perdita, Rieff a due anni di distanza), nelle due opere ricorre la precisazione di cosa viene ricordato e cosa no, nonché la messa in dubbio, la formulazione di ipotesi destinate a restare tali. Emblematico è leggere in *Swimming in a Sea of Death*: “I do not remember my own fear, but I remember vividly imagining hers” (Rieff 5), mentre in *The Year of Magical Thinking* Didion prende coscienza del suo stesso racconto della scomparsa di Dunne, non appena ha avuto luogo, solo attraverso i conoscenti che lo riportano:

I have no memory of telling anyone the details, but I must have done so, because everyone seemed to know them. [...] Another reason I knew that the story had come from me was that no version I heard included the details I could not yet face, for example the blood on the living room floor that stayed there until José came in the next morning and cleaned it up. (Didion 6)

Entrambi gli autori non dissimulano le falle della memoria, né cercano di correggerle a tutti i costi. D'altronde, come osserva G. Thomas Couser (cfr. *Memoir* 75-76), la narrazione eccessivamente dettagliata di accadimenti passati salta all'occhio come non realistica in un contesto autobiografico e rischia di apparire al lettore sospettosamente manipolata. Ciononostante, nei nostri testi la componente di genuina autenticità passa in secondo piano rispetto all'espressione dell'impossibilità, acuita dal trauma e dal dolore, di ricordare i fatti con esattezza. Questo aspetto è centrale in Didion, che si sofferma a lungo sullo stato fisico e psicologico della persona colpita dal decesso improvviso di un caro. Il lutto cancella la quotidianità e, secondo definizioni psichiatriche in cui l'autrice trova riscontro, si manifesta in difficoltà respiratorie,



debolezza muscolare e deviazioni dai comportamenti abituali, configurandosi come vero e proprio stato patologico (cfr. Didion 27-28; 34).

Sebbene Didion identifichi il testo scaturito dall'addio a Dunne come "my attempt to make sense of the period that followed" (7), la narrazione a cui si affida non risulta in una costruzione di significato lineare e sovrapposta agli eventi per trovare un consolatorio ordine nel caos inspiegabile. Il pensiero magico che dà il titolo al *memoir* è sì la narrazione riparatrice che Didion ha adottato per sopportare la perdita, ovvero l'attuazione di provvedimenti affinché, in un'ottica di tempo reversibile, si possa rimediare alla morte del marito, tornare indietro per evitarla, fare in modo che egli ricompaia: "[...] a kind of shock in which the only thought I allowed myself was that there must be certain things I needed to do" (Didion 28). Tuttavia, il testo ne dà conto affiancando a questa narrazione una sua messa in discussione e soprattutto tentando una sua sostituzione in favore di un senso alternativo, fosse anche 'solo' in termini di comprensione del proprio posizionamento rispetto agli eventi. È l'uscita dal pensiero magico, ma anche la sua riproduzione, che il *memoir* di Didion racconta, quando ancora la ferita pulsa:

[...] this is a case in which I wish I had instead of words and their rhythms a cutting room, equipped with an Avid, a digital editing system on which I could touch a key and collapse the sequence of time, show you simultaneously all the frames of memory that come to me now, let you pick the takes, the marginally different expressions, the various readings of the same lines. This is a case in which I need more than words to find the meaning. This is a case in which I need whatever it is I think or believe to be penetrable, if only for myself. (7-8)

D'altronde, la logica del montaggio, dell'intreccio contrapposto alla fabula, contraddistingue anche la memoria traumatica:

[...] ogni trauma induce un'aberrazione della memoria in grado di invalidare l'abilità del singolo a raccontare gli eventi in modo sequenziale e plausibile, cioè a trasformare in narrazione un'esperienza personale. Sintomi quali l'amnesia episodica, la dissociazione o permutazione delle cause e degli effetti, la predominante disforia, il ruolo primario dei flashback sulla narrazione al presente, le logiche argomentative di tipo psicotico o allucinatorio, la difficoltà a considerare il contesto sociale e la presenza di una collettività – cancellate da un isolamento dell'individuo – sono solo alcune conseguenze di pertinenza della narratologia quando si tratta di analizzare racconti di eventi traumatici quali disastri naturali, guerre, stupri, torture. (Calabrese 119)

Chi ha subito un trauma tende a ricordare quanto gli è accaduto frantumando l'ordine cronologico, annullandolo in un accumulo incoerente e caotico di anticipazioni, ellissi e altre irregolarità temporali. Il superamento del trauma si attiva quando all'intreccio dato dalla memoria destabilizzata si sostituisce la fabula relativa al fatto traumatico (cfr. Calabrese 121-122). Nella struttura del suo *memoir*, Didion fa convivere entrambe le modalità organizzatrici della memoria, lasciando che si contaminino a vicenda. La cronologia, sebbene non rispettata nella sua sequenzialità, è insistentemente presente e ruota intorno all'evento principe, il punto di riferimento rispetto al quale vengono collocati gli altri momenti rievocati. Il testo, pertanto, è costellato di espressioni temporali quali "A week or two before he died" (23), "seven or eight hours after the fact" (28), "Nine months and five days ago" (6). Da un lato, questa adesione ai rapporti cronologici tra i fatti indica l'incapacità di staccarsene, dall'altra la



tendenza al raccordo è funzionale alla volontà di Didion di recuperare tutti i tasselli utili a raggiungere una comprensione del quadro, nonostante il fallimento dell'impresa sia contemplato. Rileggere ciò che è stato, infatti, talvolta non apporta alcuna risposta: se Dunne sapesse o meno che la sua ora stesse per arrivare, resta per Didion, malgrado gli episodi scandagliati alla ricerca di indizi, inconoscibile. Allo stesso tempo, riconsiderare il passato può coincidere con la presa d'atto di non aver sempre colto le parole della persona più vicina, il che non fa che gettare ulteriori dubbi su ciò che si è vissuto. Quando Didion ricorda una frase del marito in relazione alla figlia Quintana, rattristata, in adolescenza, da un omicidio e un suicidio verificatisi nella sua cerchia familiare, ne riceve, confrontando la sua interpretazione con quella dell'amica Susan, una sconcertante impressione di fraintendimento:

"It all evens out in the end," John said, an answer that bewildered me (what did it mean, couldn't he do better than that?) but one that seemed to satisfy her.

Several years later, after Susan's mother and father died within a year or two of each other, Susan asked if I remembered John telling Quintana that it all evened out in the end. I said I remembered.

"He was right," Susan said. "It did."

I recall being shocked. It had never occurred to me that John meant that bad news will come to each of us. Either Susan or Quintana had surely misunderstood. I explained to Susan that John had meant something entirely different: he had meant that people who get bad news will eventually get their share of good news.

"That's not what I meant at all," John said.

"I knew what he meant," Susan said.

Had I understood nothing? (173)

Opposta a quella di *The Year of Magical Thinking*, seppur suscitata da ragioni analoghe, è la struttura che caratterizza *Swimming in a Sea of Death*, in cui la dimensione temporale, sia della storia che del racconto (distinti narratologicamente), viene pressoché soppressa. Entrambi i *memoir* non si caratterizzano per un incedere lineare; eppure, se nel caso di Didion analessi, prolessi, ritorni su episodi già raccontati rendono il profilo cronologico della narrazione assai frastagliato, in *Swimming in a Sea of Death* ogni progressione è in realtà inesistente. Lo si evince dal contenuto riflessivo che prevale visibilmente sulla trama, intesa come sviluppo di fatti e situazioni, e dalla malattia di Sontag descritta non nel suo decorso, ma nella sua presenza dolorosamente immutabile e onnicomprensiva. La prognosi infausta, nel *memoir*, assorbe ogni pensiero del narratore, che astrae la propria persona e, in misura minore, quella della madre, estraniandole dalla vita in cui la malattia si innesta.³ Mancano la quotidianità, la professione di Rieff, la rete sociale in cui si inserisce: assenti il padre, amici, parenti, colleghi; in rapporto a Sontag, minime menzioni di conoscenze e solo un risentito accenno all'ultima compagna della scrittrice, Annie Leibovitz. La rappresentazione di Rieff risulta così particolarmente desolante, spoglia e a tratti ossessiva nella sua ferma adesione, tramite concetti e posizioni già ribaditi e a cui poco viene aggiunto, a un epilogo che è anche inizio e cuore della narrazione. Le prime righe del *memoir* appaiono dunque, per certi versi, una falsa partenza:

³ Questo aspetto del *memoir* di Rieff viene sottolineato in sede di recensione (cfr. Roiphe; Mars-Jones).



Nothing could have been further from my mind. I thought that I was returning to my home in New York at the end of a long trip abroad. Instead, I was at the beginning of the journey that would end with my mother's death.

To be specific, it was the afternoon of March 28, 2004, a Sunday, and I was in Heathrow Airport in London on my way back from the Middle East. (Rieff 1)

Siamo di fronte a un incipit convenzionale, che anticipa un graduale sviluppo ("the journey") e la sua conclusione. Rieff fornisce poi coordinate temporali e spaziali definite, collocando la narrazione in un contesto concreto e includendo dettagli che caratterizzano la sua persona e che precisano la sua condizione nel momento descritto: giornalista, impegnato in un reportage sui palestinesi, intento a chiamare i famigliari dall'aeroporto, stanco e in preda ai postumi di un'ubriacatura. Ma Rieff non svelerà altro di sé che non sia in relazione con la malattia della madre. Il primo capitolo di *Swimming in a Sea of Death* esaurisce lo sviluppo della vicenda e le questioni ad essa connesse che stanno a cuore all'autore. Pertanto, nessuna trama viene messa in moto, se non il meccanismo di ripetizione circolare che sostiene il *memoir* e lo colloca su uno sfondo in cui tempo e spazio si annullano.

STORIE PER VIVERE E MORIRE

In *Swimming in a Sea of Death*, come in *The Year of Magical Thinking*, vi è un conflitto tra narrazioni, in cui convergono impronte culturali, di ampia condivisione, ed esigenze individuali. Entrambi i *memoir* inseriscono la morte, in qualità di epilogo, all'interno di una storia di vita e riflettono su cosa implichi la testimonianza della fine altrui. Si contrappongono, in questo senso, al paradigma culturale occidentale che ha finito con l'occultare, bandire la conclusione dell'esistenza dal proprio orizzonte di pensiero:

La stratégie d'occultation de la mort révèle combien l'obsession de guérir a faussé les mentalités. La mort est escamotée dans toutes ses dimensions : pas de mort chez soi, plutôt le dépositaire anonyme. Pas de cimetière : c'est d'une tristesse insupportable. Pas d'enterrement : des cendres à jeter en mer, en montagne ou dans son jardin. Pas de deuil ou de rituel : ce serait morbide. Ni pleurs ni couronnes : le temps de l'instant, tourner la page, oublier vite. La mort, cet événement majeur d'une vie, est réduite au non-événement ! (Michel 89)

Rieff e Didion, al contrario, fanno della morte un evento, pur restando consapevoli della diffusa tendenza a non fare della fine un oggetto di discussione. Didion, che non riesce a scacciare il desiderio di ritorno del marito malgrado abbia messo in pratica tutte le misure, anche pubbliche, per certificare la scomparsa (dall'autopsia ai necrologi, fino a un ponderato rito funebre), osserva che dolersi apertamente viene considerata una manifestazione deprecabile di autocommiserazione e un segno dell'incapacità di avere la situazione – la morte, innominabile e percepita come innaturale – sotto controllo (cfr. Didion 192). Rieff, dal canto suo, oltre a scontrarsi con i dettami e le convenzioni sociali, deve fare i conti con l'imposizione di una narrazione individuale tanto radicata quanto disperata: quella che Sontag ha costruito per sé dopo ripetuti incontri con la malattia, convincendosi che anche questa volta la sua eccezionalità l'avrebbe sottratta alla morte. Rieff si domanda, anni dopo il decesso della madre, se sia stato giusto sostenere questa storia, a cui Sontag si aggrappava con grande determinazione e da cui traeva la forza



per non cedere all'angoscia. Si trattava, del resto, di tutto ciò che la madre gli aveva chiesto e si aspettava da lui: ripeterle che le cose sarebbero andate nella direzione da lei sperata, attenendosi all'iter medico necessario per pervenire alla guarigione. Ogni interferenza, che fosse un conforto emotivo-affettivo o un'allusione a un esito differente o alla morte, era bandito. Accanto alla madre, Rieff si attiene al ruolo assegnatogli, riversando successivamente nel *memoir*, che assume una funzione riparativa, le perplessità e i non detti di allora. Il silenzio a cui Rieff era stato costretto fomenta il rimorso e il tormento da cui ha origine la sua scrittura; non è, quindi, privo di conseguenze:

[...] des mois ou des années plus tard, émerge un vide. Apparaît une discontinuité insupportable entre la personne nécessaire à une vie et sa disparition non vécue. Le travail de deuil, cette démarche d'acceptation et de dépassement de l'absence, n'est pas fait et ne le sera pas, parce que la mort est demeurée muette, le vide silencieux. (Michel 90)

L'azione di questo vuoto, da cui François-Bernard Michel mette in guardia, è riconoscibile già in occasione della sepoltura di Sontag, la quale non lascia istruzioni a riguardo, a parte il rifiuto della cremazione. Spetta dunque a Rieff farsi carico di decisioni che fatica a prendere:

[...] since she believed to the end that she was going to survive her cancer, and therefore had seen no reason to leave any specific instructions or even to express any wishes on the matter, I had no idea what those wishes might have been. We had no ceremonies of good-bye, to use Beauvoir's great phrase. And without her voice to guide me, I had nothing to go on. It was as if she had died suddenly, in a car accident or a plane crash, rather than slowly, incrementally, horribly of MDS. (Rieff 173-174)

Lo spaesamento e l'estraneità si accompagnano qui alla constatazione di un legame causale tra la prevalenza della personale narrazione sontaghiana ("since she believed to the end that she was going to survive") e la mancata comunicazione sulla morte. Così, nonostante il tempo concesso da una malattia logorante, il decesso della scrittrice ha sul figlio gli stessi effetti di una scomparsa senza preavviso, quale quella che affligge Didion. Quest'ultima, per altro, viene menzionata da Rieff in quanto autrice di una frase divenuta celebre: "We tell ourselves stories in order to live", l'incipit del saggio *The White Album* (cfr. Rieff 38). Si tratta di un'affermazione che Rieff collega al modo in cui la madre affrontò ciascuna malattia che la colpì: il cancro al seno negli anni 70, il carcinoma uterino negli anni 90 e infine la leucemia che le fu fatale. Non ritenendo le sue guarigioni miracolose, malgrado avessero smentito le previsioni mediche scoraggianti, Sontag le credeva il frutto del progresso scientifico e della propria determinazione a vivere. Sperava che sarebbe nuovamente sfuggita alla sorte di qualsiasi mortale, lei che per tutta la vita si era identificata con una persona speciale e che dopo aver ricevuto l'ultima diagnosi aveva confessato: "This time I don't feel special" (Rieff 156). Eppure, di fronte all'ennesima minaccia, non le resta che abbracciare ancora quella costruzione mentale tra i cui elementi narrativi (gli episodi susseguirsi negli anni, la presenza di un 'aiutante magico' rappresentato dal medico, la natura straordinaria del protagonista) manca, però, l'ammissione di una conclusione alla storia. Essendo riuscita a posticipare l'appuntamento con la morte in passato, Sontag non ha smesso di proiettarsi in un futuro privo di punto d'arresto e a 70 anni la sua sete di vita è lontana



dall'essere esaurita. Tuttavia, altrettanto remota è l'accettazione della propria mortalità, un processo che Sontag pare non aver nemmeno intrapreso. In questo senso, la sua narrazione senza fine risulta anti-narrativa: esclude, infatti, che un epilogo che interrompa il flusso della storia sia intrinseco al racconto e connaturato al percorso esistenziale di un individuo. Con il suo *memoir* Rieff accenna a compiere quel processo di elaborazione apparentemente rifiutato da Sontag e tornando sugli interrogativi un tempo taciuti si chiede, a partire dalla citazione di Didion, se la storia che lui e la madre avevano scelto di raccontarsi avesse aiutato a morire tanto quanto a vivere.

CONCLUSIONE

La lettura che abbiamo proposto di *The Year of Magical Thinking* e *Swimming in a Sea of Death* si è soffermata solo su alcune delle numerose e ardue questioni che la comunicazione e la rappresentazione dell'esperienza del lutto suscitano. Ci serviremo di qualche considerazione conclusiva per richiamarle e porre l'accento sullo scarto tra esperienza e narrazione a cui i *memoir* analizzati rimandano.

L'ipotetico, incerto tono, enfatizzato nelle ricostruzioni di Didion e Rieff, non indica unicamente la prudenza e il rispetto con cui ci si fa portavoce, in qualità di testimoni, del vissuto altrui; né si limita a porre in primo piano il grado di compromissione del ricordo. A queste funzioni si aggiunge un implicito riferimento alle molteplici interpretazioni e stratificazioni di una sola narrazione, ingannevolmente univoca e incontestabile, e sempre filtrata da una particolare prospettiva.

Accanto alla pluralità dei punti di vista, né Didion, scrittrice navigata, né Rieff, figlio distante, sottovalutano l'incongruenza tra realtà e percezione, riproduzione della stessa. Il pensiero magico di Didion, ovvero il suo desiderio di riparazione di ciò che è andato storto, corrisponde all'autoracconto di eccezionale trionfo sulla malattia di Sontag. Tuttavia, accedendo ai diari della madre, Rieff dubita che persino quella narrazione esprimesse l'effettivo sentire della scrittrice. In lei per prima sembravano risiedere concezioni divergenti della malattia: se nel suo saggio del 1978, *Illness as Metaphor*, Sontag aveva sostenuto che fosse deleterio rifarsi a un immaginario militaristico in rapporto al cancro, lei stessa aveva adottato un approccio aggressivo per strapparsi a un esito infausto. In particolare, in *Illness as Metaphor*, teso a sostenere che dal discorso sulla malattia dovrebbero essere estirpate le metafore fuorvianti e discriminatorie, l'autrice si oppone alle bugie e agli eufemismi che nascondono al paziente la portata e le scarse possibilità di cura della patologia di cui è colpito (cfr. Sontag, *Illness* 7-8), laddove *Swimming in a Sea of Death* indugia sulla negazione ostinatamente abbracciata da Sontag a seguito della sua ultima diagnosi. Sempre in *Illness as Metaphor*, i termini bellici come «invasione», «guerra» «nemico», a cui si ricorre per descrivere il cancro e la sua terapia, vengono contestati, in quanto non adatti a chi persegue ideali pacifisti e a chi non è disposto a mobilitare qualsiasi mezzo, pericoloso o doloroso che sia, per debellare il cancro (cfr. Sontag *Illness* 57; 64-66; 87). Dieci anni dopo, Sontag ribadisce questo concetto nell'introduzione a *AIDS and Its Metaphors*:



War-making is one of the few activities that people are not supposed to view "realistically"; that is, with an eye to expense and practical outcome. In all-out war, expenditure is all-out, unprudent — war being defined as an emergency in which no sacrifice is excessive. But the wars against diseases are not just calls for more zeal, and more money to be spent on research. The metaphor implements the way particularly dreaded diseases are envisaged as an alien "other," as enemies are in modern war; and the move from the demonization of the illness to the attribution of fault to the patient is an inevitable one, no matter if patients are thought of as victims. Victims suggest innocence. And innocence, by the inexorable logic that governs all relational terms, suggests guilt. (Sontag, *AIDS* 11)

Rieff osserva, però, che entrambi i saggi menzionati hanno visto la luce svariati anni dopo la guarigione di Sontag dal cancro al seno e che dunque quei testi non riflettevano lo stato d'animo dell'autrice *durante* la malattia. In effetti, i diari materni, a cui Rieff si riferisce come opera di *risrittura*, alludono a una visione differente:

[...] her journals, which she began keeping again quite soon after her surgery, tell a different story. They are punctuated with the repeated notation: "Cancer = death." [...] But what she might have known or at least inferred, whether as probability or as fate, was not the same as what she did. If she managed to confound her doctors' pessimism, somehow she managed to confound her own as well. (Rieff 28-29)

Da queste narrazioni sovrapposte, contrastate, occultate, desiderate emerge il carattere creativo, riparativo, ma sicuramente non innocuo, dell'atto del racconto. Distrarci tra le sue strategie e sfaccettature non appare più semplice del tentativo di scorgere, al di là del suo schermo (plasmato sulle proprie esigenze, che siano di consolazione o di comprensione, conoscenza), la nuda esperienza, come si riscontra anche per le narrazioni di malattia:

L'éprouvé singulier du patient est uniquement le point de départ du livre. Mais le signifiant (le texte écrit) ne se confond pas avec le référent (la maladie), autrement dit la représentation n'est pas un double de la présentation. Le contenu du récit est toujours à distinguer de la vie intime de l'écrivain. [...] Tout ne parvient pas jusqu'au langage : il reste toujours une part d'indicible, d'ineffable, sur laquelle viennent buter les écrivains. (Grisi 222-223)

Come lettori, pertanto, non possiamo che partecipare all'illusione di comunicazione intima innescata dal *memoir*, lasciando riecheggiare in noi gli interrogativi suscitati al suo interno e rinunciando, al pari dei nostri narratori interpreti di storie altrui, alla pretesa di trovarvi risposte, che restano inevitabilmente irreperibili.

BIBLIOGRAFIA

- Borgna, Eugenio. *Parlarsi. La comunicazione perduta*. Einaudi, 2015.
Calabrese, Stefano. *La fiction e la vita. Lettura, benessere, salute*. Mimesis, 2017.
Charon, Rita. *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*. Oxford University Press, 2006.
Couser, G. Thomas. *Recovering Bodies. Illness, Disability and Life Writing*. The University of Wisconsin Press, 1997.
---. *Memoir. An Introduction*. Oxford University Press, 2001.
De Beauvoir, Simone. *Une mort très douce*. Gallimard, 1964.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

N. 24 – 11/2020

ISSN 2035-7680

91



- Didion, Joan. *The White Album*. Simon and Schuster, 1979.
---. *The Year of Magical Thinking*. Alfred A. Knopf, 2005.
Eakin, Paul John. "Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story." *True Relations. Essays on Autobiography and the Postmodern*, a cura di G. Thomas Couser e Joseph Fichtelberg, Greenwood Press, 1998, pp. 51-61.
Eath, Iona. *Modi di morire*. Traduzione di Maria Nadotti. Bollati Boringhieri, 2008.
Ernaux, Annie. *Une femme*. Gallimard, 1988.
Grisi, Stéphane. *Dans l'intimité des maladies. De Montaigne à Hervé Guibert*. Desclée de Brouwer, 1996.
Mars-Jones, Adam. "Don't look here if you're seeking Susan." *The Guardian*, 15 giu. 2008.
Michel, François-Bernard. *Aux risques de guérir*. Grasset, 1997.
Miller, Nancy K. *Bequest and Betrayal. Memoirs of a Parent's Death*. Indiana University Press, 2000.
Rieff, David. *Swimming in a Sea of Death. A Son's Memoir*. Simon and Schuster, 2008.
Roiphe, Katie. "Without Metaphor." *The New York Times*, 3 feb. 2008.
Sanderson, Richard K. "Relational Deaths: Narratives of Suicide Survivorship." *True Relations. Essays on Autobiography and the Postmodern*, a cura di G. Thomas Couser e Joseph Fichtelberg, Greenwood Press, 1998, pp. 33-50.
Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. Farrar, Straus and Giroux, 1978.
---. *AIDS and Its Metaphors*. Farrar, Straus and Giroux, 1988.

Mariarosa Loddo ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università del Piemonte Orientale. Si occupa di narrazioni della malattia, autobiografia, letteratura e medicina. Pubblicazioni più recenti: "Guibert before Guibert: AIDS and Literary Creation." *Literary and Visual Representations of HIV/AIDS*, a cura di Aimee Pozorski, Jennifer J. Lavoie e Christine J. Cynn, Lexington Books, 2020; "Eccessi di vita: autobiografismi tra risonanza e marginalità." *Altre Modernità*, gennaio 2020; "Critica ed etica dei racconti autobiografici di malattia." *Enthymema*, n. 22, 2018.

mariarosa.loddo@hotmail.it

Loddo, Mariarosa. "Di fronte alla malattia dell'altro: la narrazione come atto riparativo e testimoniale", n. 24, *La narrazione come cura: la rappresentazione della malattia nelle nuove pratiche delle Medical Humanities*, pp. 79-92, November 2020. ISSN 2035-7680. Disponibile all'indirizzo:

<<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/14516>>.

Ricevuto: 15/02/2020 Approvato: 01/06/2020

DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/14516>