

STEVE DOWDEN
Waltham/MA (USA)

Metafora, malattia e letteratura, ovvero: a colazione con Nikolaj Stepanovič

«La malattia è il lato notturno della vita»
(Susan Sontag)

In qual misura la dimensione metaforica della letteratura influenza il modo in cui vediamo il mondo? Nel discorso quotidiano, non letterario, le metafore giocano ovviamente un ruolo importante. Esse riflettono, e nel contempo strutturano, il modo in cui noi percepiamo il mondo, come pensiamo e, di conseguenza, come reagiamo in talune circostanze. Le nostre reazioni all'idea della morte, per esempio, o all'idea della malattia, sono espresse dal linguaggio che usiamo per parlarne. Se diciamo, per esempio, «ha perduto la sua battaglia contro l'Aids», vediamo la malattia e la morte di un uomo nei termini di un impegno e di una sconfitta militare. Forse nella vita di tutti i giorni l'uso che facciamo di certe espressioni è neutrale, forse no. In letteratura,

* STEVE DOWDEN

Insegna letteratura tedesca ed europea alla Brandeis University. È autore di libri e saggi sulla *fiction* tedesca moderna ed è anche curatore di vari libri, tra cui *A Companion to Thomas Mann's Magic Mountain*, Columbia/SC 1999, e (con M.G. Werner) *German Literature, Jewish Critics*, Columbia/SC 2002.

(Indirizzo: Department of German, Russian, and Asian Languages and Literatures, MSO24 Brandeis University, Waltham/MA, USA 02454-9110.

E-mail: dowden@brandeis.edu).

però, dove il linguaggio si esprime in modo estremamente preciso ed efficace, possiamo ragionevolmente aspettarci che i rischi o i benefici siano rilevanti. Se la letteratura è qualcosa di più che una fuga dalla noia, dovremmo aspettarci che essa aiuti la gente a vedere il mondo vero in modo più completo, più chiaro, avendone una comprensione più profonda. La metafora, lungi dall'essere un aspetto puramente decorativo, dovrebbe essere uno strumento utile nell'impresa di rivelare la verità.

1/ *Metafore corrotte:
una battaglia contro il "significato"*

Una delle persone più autorevoli dal punto di vista letterario per le sue osservazioni sulla nostra epoca, stranamente esprime gravi dubbi sull'uso stesso della metafora in materia di malattia e di morte. In *Illness as Metaphor* (1978) e nel saggio gemello, *AIDS and Its Metaphor* (1989) [trad. it. di entrambi, *Malattia come metafora. Cancro e Aids*, Mondadori, Milano 2002], Susan Sontag analizza l'effetto dannoso che la metafora può esercitare sulla comprensione che abbiamo della malattia e i suoi effetti su noi tutti. Il primo dei due saggi è nato dalla sua esperienza di malata di cancro. Affrontando la malattia, che alla fine l'ha portata alla morte, Sontag ha scoperto che i miti culturali che circondano il cancro ne aggravavano e peggioravano gli effetti. Non soltanto lei era costretta a preoccuparsi della salute del proprio corpo, cosa già abbastanza difficile, ma doveva anche affrontare la tristezza, l'isolamento e il senso di colpa che l'idea di questa malattia produceva nella gente che conosceva, e nella propria mente.

L'idea di cancro – un'insieme di pregiudizi, paure e miti – ha la sua origine nel "significato" metaforico che vi è legato, un significato esso stesso pernicioso. Il cancro è, per così dire, il nemico invisibile dentro di noi, e non il risultato spiegabile, e quindi gestibile, di una causa esterna. Il cancro, dice Sontag, è considerato convenzionalmente la risposta del corpo a un'emozione repressa, a una passione che viene bloccata o negata. Imbottigliata dentro il corpo come una sorta di genio del male, questa

potente forza assume la forma maligna del tumore: una crescita interna incontrollabile, che il sofferente stesso ha chiamato all'esistenza; in realtà, in qualche modo, è un'espressione del suo io. Di conseguenza, il preteso "significato" del tumore è sintomo di una vita insufficientemente aperta, di una vita stentata, amareggiata, contaminata. A loro volta queste metafore traggono la loro forza dalla paura collettiva di una malattia i cui processi rimangono in gran parte un mistero, che può colpire chiunque di noi senza preavviso, non diversamente dalle affezioni che hanno messo alla prova il biblico Giobbe: un brav'uomo colpito da poteri invisibili. Secondo Sontag, dobbiamo demistificare la malattia, rifiutando di presumere che tale malattia abbia un qualsiasi "significato". La malattia deve essere vista con lucidità per quello che è, e non come simbolo di qualcosa d'altro. Dopotutto, alcune pericolose malattie non assumono in generale un particolare significato. La polmonite non è che una polmonite; e anche una delle piaghe più devastanti del XX secolo, la pandemia influenzale del 1918 [nota in Italia come "influenza spagnola", che nel mondo uccise circa cinquanta milioni di persone], non appare toccata da una metafora isterica.

Vi sono segnali che anche per il cancro stiano cominciando a sfaldarsi le incrostazioni attinenti al suo significato. Dal tempo in cui Sontag ha pubblicato *AIDS and Its Metaphor*, un decennio dopo *Illness as Metaphor*, si sono fatti molti progressi nello studio e nella cura del cancro. I significati che lo rendevano un male oscuro hanno cominciato a venir meno. Tale effetto in parte può anche essere messo in relazione con l'emergenza Aids quale malattia epidemica, con il suo particolare potenziale di costruzioni metaforiche. Negli anni Ottanta l'Aids era nei paesi occidentali pesantemente sottoposta a giudizio – nel senso forte della parola – come la malattia degli omosessuali, delle prostitute e dei drogati. Avendo a portata di mano questi facili capri espiatori, molti pii *Schadenfreude* (in tedesco: "gente che gioisce delle disgrazie altrui") hanno chiamato in gioco la metafora dell'ira divina e della severità della giustizia: il Signore punisce i malvagi. Ora che la portata mondiale e le dimensioni eterosessuali della pandemia sono diventate più evidenti, queste idee primitive e rassicuranti sembrano in declino. Permangono tuttavia altri tipi di metafore altrettanto perniciose.

2/ *Invasioni dal Sud, invasioni dall'Oriente*

Esiste, per esempio, una lunga tradizione soggiacente all'idea che la malattia endemica abbia una natura militare. La malattia contagiosa "attacca" il corpo dal di fuori e "distrugge" le sue vittime dal di dentro. Una malattia endemica come l'Aids "invade" la società. Medici e ricercatori devono "combattere" la malattia con tutte le "armi" a disposizione della moderna scienza medica, che ha "dichiarato guerra" all'Aids.

Inoltre, ci viene costantemente ricordato che l'Aids ha avuto origine in Africa. Ora, questo è senza dubbio un fatto – sebbene Sontag ne dubiti –; tuttavia, come sostiene acutamente, non accade spesso che i fatti restino semplicemente al loro stato neutrale, come informazione o come conoscenza; essi acquistano significati secondari, che di solito hanno un carattere morale. La pandemia di colera asiatico del 1826-1837 è infuriata in Europa dopo essere arrivata dall'India. Ciò nonostante il colera che si è sviluppato in modo specifico in Europa – alimentato dalle condizioni di vita antighieniche – è rimasto nell'immaginazione europea come qualcosa di alieno, qualcosa di asiatico o di orientale, cioè a dire, di primitivo, irrazionale, misterioso, mortale.

Nel libro di Thomas Mann, *Der Tod in Venedig* (1912) [trad. it., *La morte a Venezia*, Einaudi, Torino 1981⁵], il colera viene a esprimere metaforicamente la corruzione morale del protagonista del romanzo, Gustav von Aschenbach. Mentre il grande scrittore si abbandona gradualmente al piacere decadente che prova nello spiare un bel ragazzo polacco, il colera s'impadronisce del suo corpo. Una dolce corruzione lo distrugge moralmente, allo stesso modo in cui il colera – che ha devastato l'Europa – contamina e distrugge il suo corpo. Mann descrive ai lettori la malattia con una prosa che è essa stessa opprimente, eccessiva e decadente:

Già da parecchi anni il colera asiatico aveva mostrato un'accresciuta tendenza a diffondersi e a migrare. Sorto nelle calde paludi del delta del Gange, propagato con le esalazioni mefitiche di quel mondo primitivo di isole e di foreste schivato dagli uomini, lussureggiante e inutile, dove solo la tigre si acquatta in mezzo alle macchie di bambù, il morbo aveva infuriato in tutto l'Indostan con persistenza e violenza, si era esteso a oriente fin nella Cina, a ovest ave-

va invaso l'Afghanistan e la Persia, e seguendo le principali vie carovaniere aveva portato i suoi terrori fino ad Astrachan e persino a Mosca.

Nelle strade di Venezia Aschenbach cede alla tentazione di consumare alcune fragole, dolci e troppo mature. Esse gli trasmettono il contagio del colera e alla fine, mentre sulla spiaggia contempla bramoso il giovane Tadzio, Aschenbach muore nella segreta estasi della decadenza, della mollezza e della vergogna. Esteriormente la sua dignità pubblica rimane intatta, ma interiormente ha ceduto alla seduzione della bellezza e del desiderio. Nei romanzi e nei racconti di Mann la profonda bellezza della seduzione s'incarna in ragazzi e in donne slave – Claudia Chat, Tadzio, Pribislav Hippe, Esmeralda – vale a dire, una minaccia che viene dall'Oriente.

3/ *Malattia e peccato*

L'idea occidentale che le forze della malattia, del disordine e del destino c'invadano dall'Oriente è antichissima. Nel mito greco, nelle *Baccanti* di Euripide è dall'Oriente che Dioniso importa il caos e la morte, e Medea, la diabolica assassina del figlio, è anch'essa una strega che viene dall'Oriente. Le potenze sovranaturali, il desiderio sessuale e la malattia endemica – come nell'*E-dipo re* – sono collegate all'idea di un nesso segreto tra corruzione del corpo e corruzione morale. Nella letteratura moderna questa commistione tra categorie geografiche e categorie morali non è mai stata tanto palese quanto nel *Dracula* (1897) di Bram Stoker [trad. it., *Dracula, il vampiro*, Longanesi, Milano 1966], un romanzo e una tematica la cui straordinaria popolarità nella *fiction*, nella musica, nella televisione e nel cinema si ricollega all'Aids attraverso la versatile commistione tra malattia, religione, decadenza morale e morale sessuale. Il libro è una magistrale rappresentazione narrativa sul contagio epidemico quale incarnazione metaforica della corruzione morale.

In *Dracula* abbiamo una parodia perversamente rovesciata di Cristo, un immortale capace di elargire l'immortalità ai suoi discepoli. Quelli che converte non periscono, ma ricevono una

vita immortale. Naturalmente, Dracula viene dall'Oriente. Anche se Dracula risiede in Europa, Stoker chiarisce che il suo clan discende dagli invasori mongoli del primo Medioevo. Il sangue asiatico che scorre nelle sue vene, così com'è, dev'essere rifornito da quello che scorre nei corpi integri di uomini e donne, ragazzi e ragazze dell'Inghilterra. Come la malattia epidemica collegata a sesso e sangue che egli rappresenta (la sifilide ai tempi di Stoker, l'Aids ai nostri), il vampiro colpisce in modo opportunistico e promiscuo. Egli prende ciò che può avere, ma sembra preferire la corruzione di giovani uomini e donne.

Nel romanzo di Stoker il personaggio centrale è la dolce vergine Lucy, una ragazza sottomessa, nubile, nel cui corpo si mescolano i fluidi della vita di cinque uomini diversi. Il suo fidanzato Arthur le dà il suo sangue e considera il dono un simbolo sacro delle nozze prima che avvengano. Lui non sa che gli altri due pretendenti e il dottor Van Helsing le hanno anch'essi infuso il proprio fluido e gli nascondono tatticamente la promiscuità metaforica di Lucy. Alla fine però, è Dracula che tira le fila del giorno, anzi della notte. Sotto l'influenza del suo "bacio", Lucy diventa un predatore lascivo e irresistibilmente sessuale. Egli ha risvegliato in lei un demone, così che dopo la sua conversione Lucy è diventata «una diabolica imitazione della purezza della dolce Lucy», come dice uno dei suoi pretendenti sconvolti dall'orrore. Il romanzo di Stoker è una trasparente parabola dei pericoli della sessualità femminile quando non è tenuta sotto controllo dalle leggi religiose e morali. Quella di Lucy è una corruzione che lei diffonde come un'epidemia, trasmessa attraverso il sangue.

Un racconto come questo, infinitamente e variamente ripetuto nella cultura di alto livello e in quella popolare, ha l'evidente capacità potenziale di orientare la nostra idea dell'Aids in una direzione malsana. La sua popolarità e la sua durata suggeriscono che può riflettere, o anche strutturare, il modo in cui molte persone – consapevolmente o inconsciamente – percepiscono la trasmissione dell'Aids e come considerano chi ne è affetto. Inoltre, lo stile della metafora della malattia in Stoker non è così diverso dal modo in cui Mann connette desiderio erotico e malattia. Il protagonista di Mann non è una semplice ragazza, quella giovane facilmente portata alla rovina nel romanzo di Stoker, ma è un grande moralista, uno scrittore maturo, famoso a li-

vello internazionale per la fermezza della sua volontà morale e la tenacia dei suoi propositi. La caduta di Aschenbach in una corruzione contemporaneamente spirituale e somatica trasmette il medesimo messaggio subliminale del romanzo di Stoker: la corruzione morale e la malattia contagiosa sono collegati a un livello profondo.

4/ *Possiamo fare a meno delle metafore?*

Ora, probabilmente quasi nessuno sottoscriverebbe a livello cosciente il concetto che malattia e corruzione morale hanno un nesso tra loro. È una metafora, non un concetto. Tuttavia, le metafore narrative possono avere radici molto più profonde dei concetti razionali. Il fatto che questi racconti siano così ammalianti, si rivelino così persistenti e siano così familiari tra i fruitori di letteratura suggerisce che a un livello più profondo possano avere in realtà una forte presa sulla nostra immaginazione e condizionare il modo in cui vediamo il mondo. Eppure, la visione oscura che Susan Sontag ha della metafora e della malattia non convince del tutto. Dopotutto, quando lei scrive, con straordinaria concisione e capacità evocatrice, che «la malattia è il lato notturno della vita», anche lei ricorre a una metafora.

Possiamo realmente cavarcela senza far ricorso alla metafora, nella vita quotidiana o nella letteratura? Non potrebbe darsi, invece, che la metafora affini e renda più chiara la nostra visione, anziché metterci fuori strada? Forse una parte del problema sta nell'atteggiamento e nelle attese che facciamo pesare sulla letteratura, specialmente la grande letteratura. Cercando di chiarire il problema, mi soffermerò ora su due storie che riguardano il modo in cui la letteratura e il pensiero metaforico o narrativo fanno presa sull'esperienza della vita, in questo caso l'esperienza della malattia e del morire: *Smert Ivana Il'iča* (1887-1889), di Lev Tolstoj [trad. it., *La morte di Ivan Il'ič*, A. Vallardi, Milano 1996], e *Skučnaja istorija* (1889), di Anton Čechov [trad. it., *Una storia noiosa*, Rizzoli, Milano 1975]. Nell'epoca dell'Aids, il motivo per cui i due racconti reclamano la nostra attenzione è semplice. Ognuno analizza il significato della vita nella prospettiva

della morte. Ognuno pone al centro dell'attenzione un protagonista che sta morendo a causa di una fatale malattia. Ma, altresì, ciascuno esprime una visione fundamentalmente diversa dall'altro, in maniera tale da gettare nuova luce sul problema: la tensione tra esperienza vissuta e dimensione metaforica della letteratura.

5/ Tolstoj: un racconto di redenzione

Nel suo racconto, *La morte di Ivan Il'ič*, Tolstoj immagina un protagonista che ha vissuto la sua vita in modo meschino, dilapidandola in cose materiali. Costui è orgogliosamente attaccato alla sua carriera di funzionario del governo, al suo infelice matrimonio con un'arrampicatrice sociale, agli squallidi rapporti con i suoi pari dal punto di vista sociale e professionale. Ha una figlia, Liza, che studia musica ed è in procinto di combinare un matrimonio molto vantaggioso con uomo come suo padre, un ricco avvocato.

Un giorno, mentre sta salendo il gradino di una scala (una metafora appropriata al suo stile di vita), Ivan cade (un'altra metafora, questa volta biblica: egli "cade" nella coscienza della mortalità umana). Ivan si ferisce al fianco sinistro e sulle prime non dà importanza all'incidente; tuttavia, la ferita non guarisce e gradualmente Ivan si ammala. Nel corso di pochi mesi le sue condizioni e il dolore al fianco peggiorano. Il dottore si profonde in numerosi consigli, tutti inutili. Semplicemente, Ivan sta morendo. Egli lo sa, e la gente intorno a lui lo sa. Eppure, gli altri trattano la sua malattia come un'inopportuna intrusione nel loro calendario sociale.

Egli vede che il terribile e terrificante atto del suo morire viene degradato da coloro che gli stanno intorno al livello di un caso sgradevole, un comportamento un po' disdicevole (reagiscono verso di lui come farebbero verso un uomo che, entrato in un salotto, ammorbida l'aria con la sua puzza); viene umiliato proprio in quel "decoro" che aveva perseguito per tutta la vita.

Inoltre, la famiglia e gli amici insistono nel sostenere la finzione che lui guarirà. Non lo fanno per amore verso di lui, ma

semplicemente per codardia, come modo per evitare la necessità di manifestare dinanzi alla morte e alla malattia il dovuto rispetto. Egli è torturato da questa menzogna, è torturato dal fatto che essi si rifiutino di riconoscere quello che lui, e chiunque altro, sa; che vogliano mentire sulla sua orribile condizione e costringerlo a prendere parte a questa menzogna. Tale menzogna, perpetrata alla vigilia della sua morte – una menzogna intesa a umiliare e a degradare l'atto terribile e solenne del suo morire, mettendolo a livello delle loro esigenze sociali, dei loro paludamenti, o dello storione che odiano mangiare a cena –, era per Ivan una lacerante tortura.

Soltanto un domestico – un sano e forte giovanotto di nome Gerasim – ha il garbo, la bontà di cuore e il semplice tatto che gli consentono di trattare Ivan con gentilezza e comprensione umana. Questi personaggi sono fondamentali nella *fiction* di Tolstoj. I personaggi civilizzati, razionalisti e occidentalizzati come Ivan si sono estraniati dalla terra, dalla vera esperienza umana e anche dalla propria anima. Il cameriere contadino dal cuore buono serve a richiamarli – e a richiamare i lettori di Tolstoj – a se stessi.

Alla fine, mentre l'agonia di Ivan si aggrava, egli arriva a capire di aver vissuto lui stesso nella menzogna. Tutta la sua vita sprecata «non era una cosa reale, ma un enorme, terribile inganno che gli impediva di vedere la vita e la morte». Per quanto terribili possano essere la sua malattia e la sua sofferenza, almeno esse sono una “cosa reale”, come egli dice, e le sue angosce di moribondo gli concedono l'ultima opportunità di una vera esperienza umana. Mentre si lamenta e si agita nel tormento finale dell'agonia, la mano di Ivan si posa sul capo del suo figlioletto. Vasilij è un ragazzo di forse dieci anni, ancora giovane e innocente. Come il contadino Gerasim, non è stato ancora corrotto dagli squallidi ideali dell'alta borghesia russa. Il ragazzo afferra spontaneamente, amorevolmente e senza un recondito motivo, la mano del padre, la bacia, e scoppia a piangere: «Proprio in quell'istante Ivan Il'ič precipitò, vide la luce e scoprì che la sua vita non era stata come avrebbe dovuto, ma che c'era ancora una possibilità di rimediare». È un momento di epifania e di trasformazione. Ivan ora può morire riconciliato. «“È finita”, disse una voce sopra di lui» – o la voce di *Gv* 1,9. Riecheggiando *Ap* 21,4, le ultime parole di Ivan sono: «La morte è finita [...], non esiste più».

Nel racconto di Tolstoj vi è una forte carica di tensione tra la vita vissuta della situazione umana e il peso metaforico che si fa sostenere al racconto. Alla fine del racconto la storia di Ivan Il'ič è diventata semplicemente una parabola della redenzione cristiana. Il narratore, Tolstoj, si presenta ora in parte come filosofo morale e in parte come predicatore. Il suo racconto ha una forza didattica. La malattia è paragonata alla condizione umana – alla nostra mortalità – e la morte è la minaccia della notte che deve spingerci a cogliere il giorno. Ma vi è un problema: se la *fiction* è un modo per conoscere il mondo, che cosa dobbiamo pensare della *fiction* che pretende di essere una verità che sta al di fuori della narrazione stessa, un'affermazione della dottrina cristiana, per esempio? Tolstoj usa la forza della narrazione e della metafora per comunicare un messaggio specificamente cristiano sulla malattia e sulla morte.

6/ Čechov: un racconto, nessuna redenzione

L'approccio di Čechov è diverso: nella sua novella *Una storia noiosa* egli narra una situazione analoga, con una cruciale differenza nel finale.

All'epoca in cui lui stesso è sofferente di una malattia letale – morì di tubercolosi nel 1904 – Čechov immagina un uomo che sta affrontando la morte; forse è anche una reazione diretta a *La morte di Ivan Il'ič*. Il suo protagonista, in modo non dissimile da Ivan Il'ič, è ricco, rispettato: è uno "arrivato". Nikolaj Stepanovič è un anziano professore di ricerca medica ed è un consigliere privato, che frequenta i più prestigiosi ambienti intellettuali e sociali. Gode di un prestigio universale per il suo lavoro scientifico e ha trovato piacere nei trionfi della vita. Ma adesso non riesce più a dormire la notte. Non trova più piacere nelle sue amate lezioni pubbliche, che sono anche scadute come qualità. Vive nel malessere. Come Ivan, Nikolaj Stepanovič ha una figlia viziata e tutta concentrata su se stessa, che studia musica (un lusso frivolo in questo contesto), e ha una moglie da cui si è andato separando. A differenza di Ivan, è capace di diagnosticare il declino della propria salute. Nikolaj Stepanovič sa di avere meno di

sei mesi di vita. Come per Ivan, la malattia lo ridesta, lo conduce a uno stato mentale più riflessivo.

Deve però ancora far fronte alle sue responsabilità. Il grande professore è abituato alle persone che si affidano alla sua guida. Quando un giovane fisico viene da lui in cerca di un tema per la tesi di dottorato, Nikolaj Stepanovič ha uno scoppio di rabbia e inveisce contro il povero studente. Lui, grida con disprezzo, non dispensa temi di ricerca come un bottegaio che li tiene impilati sugli scaffali. Il punto fondamentale della ricerca scientifica indipendente è che sia *indipendente*. Poi però si raddolcisce e congeda l'uomo suggerendogli un tema banale. Per il meglio e per il peggio, è così che va il mondo. L'idea di Čechov è tuttavia affermata: la vera scienza è una questione che riguarda il pensiero indipendente, e non la fama, il patrocinio e neppure la guida paterna di una qualche autorità riconosciuta. La conoscenza ha il compito di esaminare l'evidenza con uno sguardo privo di pregiudizi, non di seguire schemi, dottrine o canoni prefabbricati.

Analogamente la letteratura – presa sul serio come un modo di conoscere il mondo – è una questione di pensiero indipendente, non l'adesione a canoni preconcepi di pensiero, a un credo, a un'arte (o alle metafore stabilite che li rappresentano), ma è piuttosto l'incontro inedito e senza pregiudizi con una particolare esperienza di vita. Nel caso di questo racconto, l'esperienza di vita che Čechov cerca di analizzare nella fantasia è quella del morire.

Nella cerchia di Nikolaj Stepanovič vi è una giovane donna la cui esperienza di vita è stata tragicamente fuori del comune per una della sua classe. Da bambina Katja era la sua pupilla; crescendo concepì una passione per il teatro, s'innamorò di una canaglia di commediografo, ebbe un figlio illegittimo, morto in tenera età, e ora viveva in prossimità della casa del suo tutore, con pubblico scandalo. In termini di struttura narrativa, Katja sembra svolgere un ruolo analogo a quello del saggio contadino Gerasim di Tolstoj o dell'innocente Vasilij: un personaggio esterno che ha la funzione di portare il protagonista a rinsavire, rimettendolo a contatto con profondi valori umani. È da lei che Nikolaj Stepanovič ripara quando la sua insulsa vita familiare e la paura della morte diventano troppo per lui: «Volo da te, ho bisogno di aiuto».

Rimasta sola e struggendosi nell'autocommiserazione, Katja non ha però alcun aiuto da dare. Anzi, nella sua miseria e disperazione Katja vuole che sia lui – il saggio professore di medicina, l'esperto di malattia e di salute, di vita e di morte, dopotutto il suo tutore legale, Nikolaj Stepanovič – a dirle che cosa *lei* deve fare della *sua* vita. Tuttavia il grande dottore non s'inganna sulla propria fama; non ha da dispensare alcuna saggezza morale (e questa consapevolezza è essa stessa un elemento di saggezza morale) ed è troppo onesto per pretendere che non sia così. Katja continua a domandargli consiglio, e alla fine della storia si verifica tra loro questo dialogo:

«Mi aiuti!», singhiozza lei, afferrandomi la mano e baciandomela. «Lei è mio padre, il mio unico vero amico! È intelligente, colto, ha una lunga esperienza di vita, ha insegnato. Mi dica: cosa devo fare?».

Segue un silenzio. Katja «si aggiusta i capelli, si mette il cappello, accartocchia le lettere e le infila nella borsa»: e tutto questo in un deliberato silenzio.

Il viso, il petto, i guanti sono bagnati di lacrime, ma ora l'espressione del viso è già dura, severa... La guardo, e mi vergogno perché, in fondo, sono più felice di lei. Io ho scoperto l'assenza di quella che i colleghi filosofi chiamano idea guida solo poco prima di morire, alla fine dei miei giorni, mentre questa poveretta non troverà mai pace nella vita! «Andiamo a far colazione, Katja », le dico.

Katja è ancora furiosa contro di lui perché si rifiuta di dirle il segreto di una vita felice – o di una morte felice. Questa formula non esiste, come lui ben sa. Cerca invece di riportarla dall'astrazione intellettuale al mondo reale. Le parole apparentemente così semplici di Čechov: «Andiamo a far colazione», fanno da forte contrappunto al grande *páthos* della conversione di Ivan Il'ič sul letto di morte. Il momento vivo e presente, e l'autentico affetto per la ragazza, sono contenuti nell'appello che le rivolge ad andare a mangiare con lui: non una cosa insignificante, dato che noi sappiamo, come lui sa, che non gli rimangono molte di queste colazioni. Nell'invito vi è un gentile e ironico umorismo, naturalmente; ma è un genere di umorismo umano.

Avvicinandosi la sua morte, Nikolaj Stepanovič non sperimenta alcuna grande epifania sul significato della vita. A differenza di Tolstoj, Čechov si attiene scrupolosamente ai lineamenti dell'esperienza. Qui ci troviamo nelle vicinanze del secondo comandamento. Farsi false immagini non è soltanto una questione di dèi contraffatti; ha anche un significato terreno e forse estetico: «Non farti immagine scolpita alcuna delle cose che sono in cielo, o sotto la terra, o nelle acque sotto la terra» (*Dt* 5,8). Čechov si rifiuta di proporre come prefissata immagine letteraria qualsiasi momento dell'esperienza o della sapienza umana che potrebbe cristallizzarsi in una "idea guida", una specie di immagine scolpita. Come artista e uomo di scienza [era un medico], Čechov rispetta la particolarità e l'individualità della mobile fluidità dell'esperienza umana e della sua evanescenza. Imbalsamare un momento simile in una metafora significa falsificarlo. Čechov non voleva essere visto come un bottegaio che dispensa dosi prefabbricate di religione, di filosofia morale o di dottrina scientifica.

7/ *Andiamo a far colazione*

Di conseguenza, come scrittore Čechov era eccezionalmente prudente nelle sue metafore, che – come fa notare Sontag – hanno tendenza ad assumere vita propria, a diventare "idee guida". La pura e inattesa freschezza del momento in cui dice il suo "andiamo a far colazione" in *Una storia noiosa* non si può sciogliere nel medesimo genere di significati programmatici su cui insiste *La morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj. La nostra comprensione della malattia e della morte richiede un'espressione forte e chiara, e questa espressione dovrà essere metaforica, nell'epoca dell'Aids o in qualunque altra. Ma, come ammonisce Sontag, e come fa specialmente Čechov, non si deve consentire che le metafore si fossilizzino in immagini scolpite.

(traduzione dall'inglese di MARIA SBAFFI GIRARDET)