

BARBARA KORNACKA

Università Adam Mickiewicz, Poznań

SULLA SIMBIOSI SPAZIO-CORPOREA ALL'ESEMPIO DI
TRENO DI PANNA E *TECNICHE DI SEDUZIONE* DI
ANDREA DE CARLO

Abstract. Kornacka Barbara, *Sulla simbiosi spazio-corporea all'esempio di „Treno di panna” e „Tecniche” di seduzione di Andrea De Carlo* [About the Symbiosis of the Space and the Body on the example of *Treno di panna* and *Tecniche di seduzione* by Andrea De Carlo], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXVII/1: 2010, pp. 13-26. ISBN 978-83-232-2145-6. ISSN 0137-2475. DOI 10.2478/v10123-010-0002-6.

The article *About the Symbiosis of the Space and the Body on the example of „Treno di panna” and „Tecniche di seduzione” by Andrea De Carlo* is the analysis of space related to physicality in two novels by a contemporary Italian writer. An animate body expressing emotions and succumbing to the influences of the milieu's moods becomes engaged in bilateral relations with space; the body integrates with it as well as interferes in it, exceeding its own spatial constraints. The article is also a suggestion to read contemporary Italian prose through the prism of the theory of a German neophenomenologist Hermann Schmitz. The most important issues of Schmitz's theory are presented and illustrated from the literary perspective: the notion of the *Lieb* i.e. the body which is alive, dynamic and perceives; the notion of feelings seen as atmospheres which are spatial feelings; and the concept of the living space. The analyzed examples illustrate the compatibility of the Italian writer's literary intuition with the newest philosophical theories.

A TITOLO DI INTRODUZIONE

Il presente articolo si pone lo scopo di proporre un'analisi letteraria dello spazio in quanto categoria strettamente legata alla condizione corporea dell'uomo. Vengono sottoposti a tale operazione analitica due romanzi di Andrea De Carlo: *Treno di panna*, con cui l'autore esordisce nel 1981, e *Tecniche di seduzione*, del 1991. Essendo oramai uno scrittore affermato, ospitato regolarmente sugli scaffali di librerie, non solo italiane, Andrea De Carlo si è guadagnato anche un suo spazio nei libri di storia della letteratura italiana degli ultimi anni¹. Nel suo mestiere di narratore viene apprezzato soprattutto il ruolo che ebbe nell'impostare nuovi ritmi e nuove regole per la letteratura italiana, a partire del suo esordio negli anni Ottanta. Con il romanzo

¹ A titolo d'esempio: G. Ferroni, *Letteratura e comunicazione di massa*, Montatori, Milano 2005; item, *La letteratura nell'epoca postmoderna verso una civiltà planetaria (1968-2005)*, Montatori, Milano 2005; item, «Quindici anni di narrativa», in: *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 1/III, Garzanti, Milano 2001.

Treno di panna ambientato negli Stati Uniti, cioè con la scelta di sradicamento, con un romanzo fortemente autobiografico e giovanile, scritto con brio, leggerezza nello stile e freddezza dello sguardo, Andrea De Carlo prende le distanze dalla letteratura italiana degli anni Settanta. Con lui prende avvio negli anni Ottanta la generazione dei cosiddetti «giovani narratori» tra cui solitamente si citano Pier Vittorio Tondelli, Daniele Del Giudice, Aldo Busi, Roberto Pazzi, e qualche volta, suo malgrado, anche Antonio Tabucchi (Pedullà, 1992, pp. 7-11): tutti autori molto individuali, ognuno a seguire la propria vena artistica, ma uniti dallo stesso amore «per la bella letteratura, fatta a regola d'arte» (Pedullà, 1991, p. 8), per cui il ruolo di De Carlo non è quello di un caposquadra ma piuttosto di un rivelatore di gusti e tendenze di una emergente generazione sia di scrittori che di lettori. «De Carlo è stato insieme nuovo nella voce e nell'immagine, un giovane autore che scrive della condizione giovanile in termini del tutto estranei alla mitica autorappresentazione eroico-vittimistica degli anni settanta, e con uno stile personalissimo in cui lucidità di tempi nuovi sembra opporsi a vecchie confusioni e frustrazioni», scrive Stefano Tani (Tani, 1990, p. 249).

Una costante della scrittura di De Carlo, un determinante comune del suo stile è il guardare ed il trasporre in parole di ciò che viene visto, guardato, osservato, il che, in parte, è dovuto alla sua naturale propensione a scrutare la realtà, vedere dettagli, registrare con un occhio fotografico l'uomo e il mondo, insomma alla sua indole umana e artistica, in parte invece, deriva dai suoi vari collegamenti con il mondo del cinema (collaborazione con Fellini, Antonioni, regia e direzione dei propri film), che gli danno una dimestichezza con tecniche di ripresa e linguaggi visivi del cinema, aumentando le sue capacità di trasmettere l'immagine, e quindi il visivo, in termini letterari.

È appunto grazie alla sopraindicata caratteristica del suo stile di scrittura, cioè grazie alla sua sensibilità, alla particolare attenzione dello sguardo e dell'intelligenza a dettagli, a sfumature di relazioni che corrono tra uomo e ciò che sta fuori, che la letteratura di Andrea De Carlo coglie i molteplici rapporti, i vari intrecci tra il corpo umano e lo spazio circostante, l'oggetto, appunto della presente analisi.

L'ispirazione e lo spunto per un'interpretazione dello spazio in chiave corporea deriva dalla riflessione filosofica, nata nell'ambito della neofenomenologia e quello della filosofia ed estetica della natura che vede nel nucleo del proprio sistema il corpo quale luogo dove si intreccia ciò che ontologico, ciò che epistemologico e ciò che estetico (Lorenz, 2004, p. 6). Il corpo viene poi considerato in relazione all'ambiente, alla natura nonché come natura stessa, come corpo che vive, la cui appartenenza all'ambiente è provata dai sensi che si impegnano a renderci consapevoli dei processi vitali, dell'essere parte della natura (Böhme, 2002, pp. 131-134). Una categoria importante, su cui si pone l'accento nella riflessione filosofica ed estetica della nuova fenomenologia, sono le atmosfere, e cioè quello che proviamo nel corpo a contatto con un fenomeno (Böhme, 2006, pp. 5-24).

In questo contesto opera il pensiero di Hermann Schmitz e nasce la teoria del corpo visto come parte integrale dello spazio circostante (Schmitz, 2001). Il filosofo

tedesco, professore di filosofia all'Università di Kiel e uno dei padri della cosiddetta neofenomenologia, spiega la sua teoria nel saggio intitolato *Der Leib, der Raum, und die Gefühle*². L'intenzione di Schmitz è quella di creare uno strumento per un'analisi totale della personalità umana come un'unità integrata di corpo, anima, stati psichici, consci ed inconsci, nonché istinti, prendendo in considerazione tali fenomeni quali situazioni, atmosfere, spazio, comunicazione corporea od esperienza del corpo.

LEIB OVVERO «CORPO VISSUTO»

Cominciamo con un brano tratto dal romanzo *Tecniche di seduzione* di Andrea di Carlo: «[...] lei si è buttata con vera voracità sui suoi maccheroni in besciamella. Ero colpito dall'energia vitale dei suoi gesti, adesso che non si tratteneva più: [...]» (T.d.s., p. 21). Queste brevi frasi di poche parole non sono solo una semplice descrizione del comportamento di una protagonista che «non si tratteneva più», ha perso il controllo di sé lasciando esprimersi la sua voracità, lato animalesco della personalità, e non sono, tanto meno, un'immagine di un corpo qualsiasi che agisce con l'energia dei gesti. Le suddette frasi, infatti, riescono a cogliere ciò che sta al centro del sistema di Schmitz, e quindi la nozione di *Leib*³ che ora viene presentata: è un termine tedesco che nella terminologia filosofica italiana viene sostituito con «corpo vissuto», «corpo vivo» con cui egli definisce tutto ciò che l'uomo prova di sé stesso nei dintorni del proprio corpo senza richiamo ai cinque sensi né allo schema percettivo del corpo. Quindi in *Leib* si collocano alcuni turbamenti come paura, fame, sete, respirazione, soddisfazione o stati affettivi. *Leib* ha il proprio volume e la propria dinamicità che si manifestano per esempio nei movimenti di respirazione o nei momenti di turbamento di *Leib* tra cui vigorosità, spossatezza, soddisfazione, fatica, gesti di orgoglio, o quelli di pentimento. La nozione di *Leib* non equivale dunque alla nozione di corpo, nel senso comune del termine. Il corpo esige nutrimento e quando non lo riceve si indebolisce e muore. Il corpo vissuto invece, cioè *Leib*, soffre di fame, reagisce alla fame, compie gesti dovuti a questo turbamento del corpo. Se ritorniamo ora alla breve descrizione dataci da De Carlo vediamo che si tratta in questo caso proprio di *Leib* il quale, reagendo all'impulso vitale, si butta, si muove con energia e voracità nella direzione del cibo, animato dalla propria vigorosità. La relazione tra la fame e la dinamicità del corpo vissuto è più che evidente.

² Per il presente articolo ci si serve della traduzione polacca.

³ L'opposizione tra i termini *Körper* e *Leib* deriva da Husserl che li definisce nella quinta delle sue *Meditazioni cartesiane* utilizzando il primo termine per designare il «corpo-oggetto» o «corpo-rappresentazione»: il corpo in quanto occupa un certo spazio e risponde a certe misure, e quindi qualsiasi corpo; ed il secondo per definire l'esperienza del corpo che sono e per cui sono al mondo, vale a dire il «corpo vissuto». Cfr. M. Bianchetti, C. Rozzoni, «Leib o Koerper, chair e corpus: la filosofia e la nozione di corpo. Intervista a Mauro Carbone», in: *Chora*, n° 9, luglio 2004.

Il corpo vissuto poi, secondo la concezione del filosofo tedesco è dinamico, caratterizzato da un suo impulso vitale, dalla direzionalità, tradotta p. es. dallo sguardo o dal respiro che prolunga il corpo, invade lo spazio in una data direzione. Andrea De Carlo coglie spessissimo questa natura invasiva oppure simbiotica di *Leib* nei confronti dello spazio, dovuta alla potenza dello sguardo.

I camerieri [...] *partecipavano solo a occhiate all'atmosfera* della cucina. (T.d.p., p. 57)

oppure:

Cormàl [...] cercava di classificare *a occhiate* i clienti; *sondava a distanza*. (T.d.p., p. 57)

ed anche:

Marcus la *seguiva* con gli occhi. (T.d.p., p. 103)

Infatti, lo spazio del corpo, la sua forma ben delimitata e compatta, dovuta al suo margine naturale e fisico della pelle che lo circonda, viene, con la potenza e dinamicità dello sguardo, allargato, reso più labile, dai confini meno rigidi. Lo sguardo prolunga il *Leib*, lo rende partecipe di un'atmosfera, di uno spazio distante dal luogo assoluto di *Leib*, circoscritto dai limiti del corpo, chiuso in una precisa forma spaziale. Lo sguardo sonda, spia, filtra e segue in diverse direzioni estendendo il volume del corpo vissuto, il quale, in questo modo, supera il proprio limite impostogli dal suo luogo assoluto. Lo sguardo rende il corpo (nella sua accezione di *Leib* cioè corpo vissuto) più dinamico, più attivo.

Giovanni, protagonista del romanzo *Treno di panna* si stupisce molto osservando la sua amica americana Tracy guidare, fare molte manovre senza quasi rendersene conto, compiere vari gesti senza pensarci, come se non avesse bisogno di pensare ai suoi movimenti, come se li conoscesse a memoria:

Mi colpiva la sua facilità di fare movimenti giusti, ruotare il volante e azionare frecce, cambiare marcia, regolare la radio, e allo stesso tempo condurre una conversazione, anche se molto superficiale. Mi interrogava, si guardava la faccia nello specchio retrovisore. Si guardava una porzione di faccia: un occhio, un sopraciglio. Ogni tanto smetteva di parlare e con lo sguardo fisso su un cartello o segnalazione stradale passava da un flusso all'altro di fanali nel buio. Seguiva i tempi delle altre macchine in questi aggiustamenti di rotta, come in un gioco a incastro. C'erano svolte da riconoscere e interpretare; grovigli di percorsi. (T.d.p., p. 13)

Facendo di nuovo riferimento alla concezione del filosofo tedesco, De Carlo, attraverso la descrizione fotografica, sarebbe riuscito a cogliere un altro aspetto del corpo umano nell'accezione di *Leib*. Si deve ora ricorrere alla nozione di direzionalità che ha molta importanza nel comportamento motorio basato sullo schema motorio del corpo (e non quello percettivo) adoperato per esempio quando si balla, si scrive al computer, si nuota, ecc. (Schmitz, 2001, pp. 12-21). Come, d'altronde, lo registra un'altra volta il protagonista di *Treno di panna*:

Si lasciava andare alla sua natura seconda; pilotava nella freeway come in altre parti del mondo uno può correre o nuotare. Osservavo la tessitura dei suoi gesti, gli sguardi davanti e di lato,

i movimenti delle mani. Aveva anche una serie di gesti paralleli, forse indipendenti dalla guida: grattarsi la punta del naso, scorrere le dita sulla coscia di Ron. (T.d.p. 14-15)

Grazie a questa proprietà, alla direzionalità del corpo vivo che siamo, non vedendo noi stessi, non potendo osservare e controllare il nostro corpo, meccanicamente, diremmo, sappiamo in quale direzione e come muoverlo, svolgendo attività dalle più semplici e quelle molto complicate.

La nozione di *Leib* è dunque una concezione del corpo che invade lo spazio in modo illimitato, estensibile, oltre ai limiti misurabili in termini fisici della materia del corpo. Nel corpo vissuto la materia corporea, unita con l'io, con la personalità, con la coscienza, con l'anima si integra con lo spazio, come nel caso di Arnoldo, uno dei personaggi di *Treno di panna*, il quale: «sarebbe arrivato, a *invadere* la casa e il giardino con la sua arroganza selvaggia» (T.d.p., p. 184).

SENTIMENTI

Per trasmettere sentimenti per mezzo dei caratteri neri della scrittura di solito si fa ricorso a due metodi. In primo luogo, si usa tutto il ventaglio delle possibilità poetiche del linguaggio quali p. es. figure retoriche, stilistiche, ritmo, rime, ecc. come strumento per evocare o ricordare sentimenti. In secondo luogo, viene adoperato un metodo più prosastico di descrizione dei sentimenti in termini psicologici o enciclopedici, o comunque, nozioni adeguabili alla fluida materia di sentimenti ed emozioni.

Un osservatore acuto quale è Andrea De Carlo, invece, parla dei sentimenti dei suoi protagonisti attraverso il linguaggio del corpo, attraverso il modo in cui si muovono, i loro gesti, il modo in cui occupano lo spazio. I sentimenti, in De Carlo, insomma, si spostano sul piano corporeo prendendo forme spaziali.

Mentre la giornata andava avanti, il disagio dei nostri gesti aumentava. [...] Camminavamo sulla sabbia biancastra e polverosa senza saper bene come muovere le braccia, dove mettere le mani. Le nostre due persone avevano perso il loro equilibrio: erano sbilanciate come tavoli a due gambe, che possono stabilizzarsi solo se appoggiano tra loro verso il centro [...]. (T.d.p., p. 82)

Entrambi i protagonisti provano lo stesso sentimento, sono esposti alla stessa atmosfera che li abbraccia. Infatti dalla concezione del corpo vissuto deriva quella dei sentimenti spaziali, cioè i sentimenti che sono atmosfere estese, senza limiti spaziali definibili, cosa che appare chiara e possibile appena rinunciamo all'abitudine di attribuire a ciò che è spaziale in un sistema numerico, una distanza, una collocazione, una forma (Schmitz, 2001, p. 22). Qui è l'atmosfera di imbarazzo che si insinua tra le persone per privarle di equilibrio: i gesti sono stentati, a disagio, le braccia e le mani sembrano appartenere ad un'altra persona. I ragazzi perdono l'abilità di entrare in una relazione armoniosa con lo spazio, non sanno come gestire il rapporto tra corpo e spazio.

Lo stesso sentimento di imbarazzo può impadronirsi delle persone e manifestarsi attraverso il corpo, o meglio, attraverso il rapporto del corpo allo spazio anche in un posto famigliare e disimpegnato qual'è una cucina.

Abbiamo parlato in piedi: io appoggiato di schiena al frigorifero, lei al centro della stanza. Poco alla volta siamo diventati meno rigidi, anche se non sapevamo bene come comportarci esattamente. Abbiamo cambiato posizione quattro o cinque volte in dieci minuti: eravamo nervosi di piede, instabili. Lei sembrava meno sicura del solito [...]. (T.d.p., p. 184)

Anche qui l'atmosfera di imbarazzo che abbraccia i due protagonisti prende le stesse caratteristiche corporee e spaziali: i loro corpi perdono l'equilibrio, si irrigidiscono, diventano *nervosi di piede*, il rapporto tra corpi e spazio, diventa meno agiato, per cui cambiano spesso posizione, si spostano nello spazio, in ricerca, forse, di maggiore sicurezza.

Di nuovo lo stile di De Carlo si abbina con la visione filosofica di *Leib* di Schmitz, dato che una parte particolarmente interessante del suo concetto riguarda i sentimenti che partendo dal corpo si traducono in forme spaziali. Alla stessa stregua di un silenzio espressivo che è spaziale, dice il filosofo, sono spaziali i sentimenti, benché non si tratti della stessa spazialità dei fenomeni interpretabili fisicamente. Sono spaziali, ad esempio, le atmosfere che abbracciano simultaneamente più persone, come appunto l'atmosfera di imbarazzo (Schmitz, 2001, p. 22).

Inoltre, dice il filosofo tedesco, sono spaziali anche le atmosfere ottico-climatiche (come l'atmosfera della sera, l'atmosfera di novembre o l'atmosfera della tempesta) (Schmitz, 2001, p. 23). L'atmosfera spaziale può essere emanata anche dall'architettura, come quella romana nei dintorni di Piazza di Spagna sentita dal protagonista del romanzo *Tecniche di seduzione*, il quale la coglie in questi termini:

Eppure c'era anche uno spirito non del tutto sereno nell'aria, una specie di cupezza antica e leggermente sinistra che emanava dalle vecchie costruzioni e dai loro materiali. (T.d.s. p. 79)

Sono altrettanto spaziali le atmosfere private cioè quelle che si impadroniscono di un individuo. La gioia che invade una persona felice, le fa saltare di gioia, la fa stare, come si suol dire, al settimo cielo, leggera e forte, contro la forza di gravità, contro la pesantezza fisica del corpo ne sarebbe un buon esempio. Così la gioia, in quanto atmosfera spaziale, invade la persona che vive questa esperienza con il suo corpo vissuto (Schmitz, 2001, p. 22): «Mi sentivo incredibilmente leggero, come se mi fosse evaporato un peso enorme dalle spalle [...]» (T.d.s., pp. 46-47) dice Roberto Bata dopo essersi finalmente licenziato, e quindi liberato dall'odioso incarico nella redazione di un giornale. La gioia come atmosfera è ciò che sopprime, nell'esperienza del corpo vissuto, la pesantezza, ciò che quasi abolisce la forza di gravità. Quest'atmosfera, sebbene dal punto di vista fisico non sia cambiato niente, permette di sormontare il peso, in qualche modo libera il suo corpo (Schmitz, 2001, pp. 23-24). Ma siccome la gioia di Roberto non appartiene a quelle pure e assolute, il suo stato d'animo, segnato dal dubbio e dalla paura, si traduce in tali termini spaziali: «[...] ma non era solo una sen-

«sazione piacevole: mi sentivo anche esposto al vuoto, instabile e privo di direzione» (T.d.s., p. 47).

Un processo analogo ma contrario riguarda la depressione che invece abbatte e invade l'uomo con l'atmosfera di pesantezza. I vettori sono allora diretti verso il basso (Schmitz, 2001, p. 24). Questo fenomeno si manifesta anche nella lingua con le espressioni: «giù di corda», «giù di morale». Sono espressioni spaziali che rendono l'idea di invadere, a forza di pesare, lo spazio in basso.

Andrea De Carlo descrive in termini spazio-corporei un altro tipo di situazione emozionale: l'isolamento. A volte i sentimenti o le emozioni che si provano non sono condivisibili, non si possono trasformare in atmosfere spaziali comuni, perché sono troppo contrastanti, sono individuali, rimangono chiusi dentro, alienandoci dal mondo. Giovanni Maimeri, un giovane fotografo italiano, trovatosi un giorno al centro di Beverly Hills, un po' spaesato e distaccato, un po' confuso e alienato ma incuriosito, sente lo scontro della propria atmosfera dei sentimenti con quella della città rumorosa, vivace e indifferente ed esprime ciò con le seguenti parole:

[...] mi sentivo vestito in modo inadeguato, leggermente goffo e opaco. Non sapevo bene cosa fare o come reagire. Tutta la scena comunicava una sensazione di accessibilità, e allo stesso tempo *mi spingeva* alla sua periferia come *una centrifuga*. (T.d.p., p. 37)

La cosa interessante è il paragone con la centrifuga, la quale, a parte essere un riferimento al movimento nello spazio, raffigura eccellentemente lo stesso scontro dell'atmosfera personale con quella del luogo che, con la forza centrifuga, respinge tutto ciò che non gli appartiene.

Anche secondo Schmitz, l'esperienza dei sentimenti come atmosfere è molto forte quando un'atmosfera individuale, per esempio la gioia, si scontra con quella dell'ambiente, per esempio la disperazione. La persona impadronitasi dalla gioia non si troverà bene tra chi è immerso nella disperazione. Sono due atmosfere contrastanti e troppo forti per poter coesistere. I sentimenti sono atmosfere esigenti che, a forza di essere estese in modo illimitato, avanzano pretese totali e conducono ad un conflitto, risultato dello scontro delle atmosfere opposte (Schmitz, 2001, p. 25).

In un altro momento lo stesso protagonista, ad un ricevimento di una famosa attrice hollywoodiana, consapevole della differenza di atmosfere, che egli chiama «sfere», cerca invece di non lasciarsi centrifugare, respingere dall'atmosfera condivisa, rimanere dentro:

Mi sembrava di essere di colpo al centro delle cose, ma non avevo idea di dove era cominciata la caduta, o cosa avrei dovuto fare una volta lì. Cercavo di rendermi conto della situazione; non perdere troppo tempo a sincronizzarmi con la realtà. Cercavo di demolire il vetro delle sfere alla svelta; mettere in contatto la mia vita con la vita vera. (T.d.p., p. 164)

I sentimenti stimolano il corpo ad occupare, ad invadere lo spazio circostante, a tradursi in forme spaziali, p. es. in gesti di gioia, descritti con la solita maestria da De Carlo:

Ho fatto due o tre passi a caso, e subito Tracy mi si è gettata contro, [...] di colpo mi era addosso, a premermi le mani sulle spalle, schiacciarmi il torace, pizzicarmi le braccia. Gridava frasi di saluto, mi pungolava di domande. Dopo il primo slancio e il primo impatto è tornata indietro di due passi, mi ha guardato con la testa inclinata e mi si è buttata contro di nuovo. (T.d.p., p. 10)

Tracy non esprime la sua gioia a parole, non dice quanto sia contenta, non descrive il suo stato emozionale bensì si lascia trasportare dai sentimenti o meglio lascia che essi parlino attraverso il suo corpo. La vediamo muoversi di continuo, allontanarsi ed avvicinarsi a Giovanni, il motivo della sua emozione, gettarsi addosso a lui, schiacciargli il torace, pizzicargli le braccia. Sono stati per primi gli psicologi a parlare del linguaggio del corpo e poi i filosofi a osservare che il corpo umano vivo ha una sua dinamicità, una sua indipendenza di espressione nel rapporto con la realtà che lo circonda. Infatti il corpo impadronito da un sentimento si esprime occupando lo spazio. In base alla sua dinamicità e direzionalità capiamo se si tratta di gioia, come nell'esempio precedente, o di rabbia:

Si è messo a sbattere il manoscritto in giro. [...]. Camminava in giro con il suo passo che faceva presa facile sulla moquette; agitava le braccia. (T.d.p., p. 32)

quando l'espansione nei confronti dello spazio è molto più aggressiva, più dinamica; oppure di divertimento:

Ron si è messo a ridere nel modo più sguaiato: rovesciato sul letto, con la bocca aperta e le mani sullo stomaco. (T.d.p., p. 46)

o di malinconia:

Nelle serate lente si immalinconivano; ciondolavano intorno, scuotevano la testa. (T.d.p., p. 68)

quando, a seconda del caso, il corpo prende atteggiamenti di apertura verso lo spazio (*rovesciato sul letto, bocca aperta*) o di chiusura (*ciondolavano intorno, scuotevano la testa*).

Simili esempi di come il corpo vissuto risponde in forme spaziali ad un sentimento, che sia spaziale e condiviso o individuale, sono abbastanza numerosi da De Carlo e nella letteratura in generale:

Si vedeva che era in ansia, quasi *rovesciata* in avanti. (T.d.p., p. 14)

Ero in piedi nella sala verdastra, tra i viaggiatori in arrivo che *travolti* dall'ansia correvano verso le scale mobili [...]. (T.d.p., p. 10)

Poi l'irritazione mi è *salita* dallo stomaco verso la testa. (T.d.p., p. 102)

La paura *mi faceva parlare a voce alta*, l'esaltazione mi tagliava le pause. (T.d.s., p. 48)

L'ansia *rovescia* o perfino *travolge* più persone nello stesso tempo, l'irritazione *sale lungo* il corpo, la paura *fa parlare a voce alta*.

È ovvio che non si tratta né di gesti né di movimenti calcolati. Una persona impadronita da un sentimento forte invade, a sua volta, lo spazio in modo spontaneo. Così provare un sentimento assume forme realmente spaziali.

Dunque, ha ragione Schmitz dicendo che mentre i sentimenti sono atmosfere estese nello spazio, provare, vivere sentimenti è uno stato in cui viene turbato il *Leib*, cioè il corpo vissuto. Ecco perché una persona posseduta da un sentimento, spontaneamente sa come muovere il corpo, quali gesti eseguire, come saltare di gioia o abbassare lo sguardo per la timidezza (Schmitz, 2001, p. 26).

SPAZIO

Tuttora abbiamo parlato di *Leib*, spiegando il termine filosofico che riguarda l'esistenza del corpo in quanto corpo vivo e animato dal soggetto, nonché della misura in cui questa concezione coincide con la letteratura la quale, alla stessa stregua della filosofia, pur usando altri mezzi, si pone lo scopo di parlare dell'uomo.

Abbiamo anche parlato, alla luce della suddetta concezione, dei sentimenti che, in quanto atmosfere estese riempiono lo spazio e «da fuori» influenzano il corpo o *Leib*, se vogliamo, ad entrare in relazione con esso, oppure dei sentimenti in quanto individuali che spingono il corpo «da dentro» ad invadere lo spazio.

L'ultima parte di questa riflessione triangolare (corpo, sentimenti, spazio) metterà in rilievo lo spazio, e dunque il terzo elemento del connubio, elemento forse più importante in quanto esso unisce, nonché ingloba, i due precedenti, dato che entrambi hanno la loro spazialità, concepita però al di là delle categorie dimensionali oggettive della lunghezza, larghezza e profondità⁴.

La spazialità del corpo vissuto, sempre se la consideriamo indipendentemente dai criteri numerici, geometrici è vissuta tramite ciò che si prova dentro. Tra i fenomenologi ne ha parlato in modo più completo Maurice Merleau-Ponty ne *La fenomenologia della percezione* (cfr. Merleau-Ponty, 2003, pp. 151-220), secondo il quale raggiungiamo la consapevolezza della spazialità del nostro corpo attraverso il movimento, spesso abituale, conosciuto a memoria (Merleau-Ponty, 2003, pp. 151-157). Poiché i movimenti, quali gesti o eleganti incurvature, scolpiscono forme che risuonano nella spazialità del corpo vissuto, dice un altro filosofo. (Schmitz, 2001, p. 57).

Andrea De Carlo intuisce molto bene questa, espressione coniata dai filosofi, simbiosi del corpo, soprattutto in azione, e dello spazio. Ecco come, in alcune frasi abilissime che lasciano un sapore di pellicola cinematografica, descrive il movimento ed il suo stamparsi nello spazio di un cameriere:

In cucina cercava di sdoppiarsi, triplicarsi; collegava i movimenti a catena, li sovrapponeva due a due e quattro a quattro. Lasciava una coda a ogni gesto, per agganciarci il gesto successivo. Slanciava le braccia, ruotava su se stesso, girava il suo sguardo da furetto. [...] I suoi gesti

⁴ La concezione dello spazio che si sente, di cui si ha esperienza nella vita precedente alle nozioni di matematica appare nelle teorie dello spazio di molti filosofi fenomenologi del Novecento. Cfr. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków, 2006, pp. 9-44.

nell'anticucina avevano una qualità disperata: [...]. riusciva a sovrapporre un movimento a un altro; allungare le mani, piegarsi sulle ginocchia, protendersi in avanti a una velocità incredibile. (T.d.p., pp. 59-60)

I gesti del cameriere, tutti i suoi movimenti, sono controllati, dipendenti tra di loro e finalizzati a produrre un effetto, un senso. Non ce n'è uno superfluo, inutile, casuale. Sembrano abituali, addirittura meccanici, conosciuti a memoria ed eseguiti con molta consapevolezza del proprio corpo, della spazialità del corpo. «La spazialità del corpo si compie nell'azione» dice Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2003, p. 256)⁵. D'altro canto questo agire dinamico del corpo, fare gesti e movimenti veloci, *triplicati*, agganciati l'uno all'altro sembra dare al corpo forme diverse dalle loro iniziali, reali forme corporee. Qui, come dice Merleau-Ponty: «lo spazio corporeo e lo spazio esterno formano un sistema pratico» (Merleau-Ponty, 2003, p. 156). Nel brano citato, poi, vengono perfettamente saldati due tipi di vocaboli: materiale-corporeo e spaziale. I termini come *gesti, movimenti, braccia, mani, ginocchia, sguardo, sdoppiarsi, triplicarsi* che rimandano alla sostanza del corpo si congiungono con termini spaziali *a catena, sovrapporre, allungare, piegarsi, protendersi in avanti*.

Nell'esperienza della spazialità del corpo nonché dello spazio in generale sono molto importanti le percezioni dei sensi, ci partecipa anche ciò che udito, odorato, visto o toccato.

Leggendo i libri di Andrea De Carlo si nota l'importanza che egli dà alla vista, della quale si è già parlato all'inizio, e all'udito, p. es.:

I suoni della televisione riempivano la stanza, lo spazio tra me e Jill; si riflettevano su ogni singolo oggetto disposto in giro. [...] Questo era ridicolo perché i suoni della televisione erano dappertutto, travolgevano un'idea prima che si potesse sedimentare. (T.d.p., pp. 85, 87)

Il suono dunque ha la facoltà di *riempire* una stanza e *travolgere* un'idea, cioè di essere sentito nello stesso tempo da fuori e da dentro il corpo. Grazie al suono proviamo l'esperienza del nostro spazio interiore che, al contempo si unisce, sempre a forza del suono, a quello esterno. A volte, però, cosa che viene illustrata dalla citazione successiva, un particolare tipo di suono, il tono di una voce ci giunge da una direzione e rimane dentro, facendoci provare la spazialità del corpo, dei suoi luoghi, della sua struttura:

Aveva uno strano tono, che mi passava sensazioni lungo la spina dorsale, su fino alla base del collo. (T.d.p., p. 86)

Un suono, dunque, un elemento sensoriale del mondo esterno possiede il potere di farci sentire le profondità della spazialità del corpo, e non unicamente nell'esempio citato dove un particolare tono di voce scende fino alle profondità del nostro volume corporeo: fino alla spina dorsale. Basti pensare all'effetto che provoca un rumore pari

⁵ La stessa idea viene espressa da Umberto Galimberti: „A fare dello spazio corporeo e dello spazio esterno un sistema unico è l'azione”, cfr. Galimberti, 2007, p. 139.

che ha qualche decibel di troppo per la nostra sopportazione: ci fa sentire tutto lo spazio del corpo vibrare, muoversi.

Alla luce delle precedenti osservazioni sembra molto fondata la tesi di Schmitz il quale sostiene che lo spazio di *Leib*, cioè lo spazio del corpo vissuto, è uno spazio elementare, primordiale, senza il quale non esiste alcun accesso all'esperienza dello spazio in qualunque senso (Schmitz, 2001, p. 50).

Tutti e tre gli elementi che compongono l'esperienza umana di cui stiamo parlando, cioè corpo, spazio e sentimenti, si intrecciano e si penetrano in modo disordinato e casuale. Il luogo dove ciò avviene nella maniera più assoluta è l'abitazione che, secondo Bachelard, costituisce uno dei cosiddetti spazi felici (Bachelard, 1967, p. 17). L'abitare non significa soltanto vivere in un posto. Esso costituisce una cultura dei sentimenti in uno spazio delimitato dove l'uomo entra in relazione con le atmosfere che penetrano questo spazio, cosa che gli permette di vivere in modo armonioso ed equilibrato. Abbiamo sempre bisogno di tali posti, di case per poter creare atmosfere e gestire gli spazi dei sentimenti (Schmitz, 2001, pp. 82-83). L'abitazione è dunque uno spazio particolare, ben delimitato da un sistema di coordinate, geometricamente concreto, ma nello stesso tempo colmo di sentimenti che ne formano limiti imprecisi, interferendo con i corpi degli abitanti.

Andrea De Carlo nei suoi romanzi si avvicina più volte a questa verità del connubio di sentimenti, corpi e spazio avvenuto in un'abitazione. Nei due romanzi in questione troviamo spesso descrizioni dei luoghi dove abitano, anche temporaneamente, i suoi protagonisti con tutto il ventaglio delle reciproche influenze, dipendenze ed interazioni tra corpi vissuti ed atmosfere a cui sono sottoposti.

Una delle prime pagine del primo romanzo di Andrea De Carlo, *Treno di panna*, offre un'immagine della casa di Ron e Tracy, dove ognuno di loro entra in relazione con lo spazio dell'abitazione imponendo ad essa, tramite alcune tecniche motorie, tra cui gesti e movimenti, lo spazio del proprio corpo:

Appena oltre la porta Ron e Tracy hanno preso ad assumere i loro atteggiamenti da dentro casa: gesti alla ricerca di oggetti, appendimenti di giacche all'attaccapanni. [...] Ron e Tracy si aggiravano per questo scenario come due tassi nella tana. Ogni loro gesto sottolineava la loro relazione con il posto, con gli oggetti e i particolari. (T.d.p., pp. 15-16)

Tramite le dinamiche dei corpi si stabiliscono i mutui rapporti tra la casa e gli abitanti, o meglio e più precisamente, tra lo spazio dell'abitazione e la spazialità dei corpi che la abitano. Si viene a creare una certa sintonia tra entrambi, una simbiosi, la quale però, come un essere organico, si sta sempre trasformando.

Uno dei posti, dove possiamo osservare questo processo è la casa milanese di Roberto Bata, protagonista di *Tecniche di seduzione*, dove egli torna dopo un soggiorno romano molto intenso di avvenimenti ed emozioni che hanno lasciato una traccia profonda nella sua psiche e personalità. Torna, quindi molto cambiato, ad uno spazio riempito di vecchie atmosfere:

Casa nostra mi è sembrata buia e troppo stipata di vecchi oggetti personali; in pochi passi ho esaurito tutte le risorse dei nostri cinquantaquattro metri quadri, giravo intorno come un gatto nel pollaio. Conoscevo a memoria ogni dettaglio di quello che io e Caterina avevamo messo insieme, eppure non provavo un vero senso di appartenenza. Mi sembrava di aver contratto qualche genere di virus di estraneità, che intaccava la mia dimestichezza con le cose e con le persone che conoscevo meglio, creava un diaframma tra loro e i miei stato d'animo. (T.d.s., p. 122)

Lo spazio dell'abitazione di Roberto sembra d'un tratto troppo stretto per il protagonista cambiato dall'esperienza romana, e quindi per le nuove abitudini e le nuove necessità del suo *Leib*, del suo corpo vissuto. È pertinente che la disarmonia che si è venuta a creare tra lui e la sua abitazione, una volta tanto familiare, ha qualcosa di corporeo, poiché, come dice Roberto, si tratta di *qualche genere di virus di estraneità*, perfino di anatomico se consideriamo un *diaframma* nella sua accezione anatomica.

Ebbene, anche se l'abitazione costituisce uno spazio dove, in una certa simbiosi ed armonia funzionano liberamente gli spazi di *Leib*, gli spazi dei corpi che vivono, le cui reciproche atmosfere si sincronizzano, si accordano e concordano con le atmosfere della casa: questa relazione non è però data una volta per tutte. È un processo che si va costruendo e trasformando di continuo e, a volte, l'armonia si vede perduta perché le dinamiche di *Leib* cambiano, come cambiano le emozioni che si vivono. Le atmosfere allora non combaciano più.

A volte, invece, risulta molto difficile gestire le atmosfere nello spazio di un'abitazione e mantenere un'armonia, mentre ad ingombrarlo sono diversi *Leib*, carichi di loro dinamiche, turbamenti, atmosfere personali e direzionalità. Allora, la casa diventa un campo di scontro tra atmosfere mal gestite, la convivenza si trasforma in una miscela esplosiva tradotta nelle dinamiche di *Leib*, come succede nella casa dove sono costretti a vivere insieme per un periodo Giovanni e i suoi amici americani Ron e Tracy di *Treno di panna*:

Poco alla volta questa loro ansia mi si è comunicata; credo di averla assorbita dall'aria. Vivevamo nella casetta di Sherman Oaks ed eravamo tesi tutto il tempo; involti in una competizione astratta. Il bagno era l'unico spazio davvero privato della casa, e ciascuno di noi cercava di passarci più tempo possibile. (T.d.p., p. 38)

Ron e Tracy sono due giovani americani che cercano ossessivamente di sfondare nel mondo dei famosi di Los Angeles, vedendo ogni singola situazione di vita come un'opportunità di farsi lanciare. La loro vita è una continua caccia ai modi di fare carriera, cosa che li rende, oltre che infelici e insoddisfatti, inarrestabilmente ansiosi e tesi. Giovanni, il loro ospite italiano, è invece piuttosto rilassato, distaccato e indifferente a questo tipo di aspirazioni. Nonostante ciò, la casa di Ron e Tracy, essendo piena delle loro emozioni, contagia Giovanni con la sua atmosfera che *viene assorbita dall'aria*, come appunto un virus, una cosa che si trasmette tramite corpo. Inoltre, le aspirazioni si traducono in dinamiche e queste, invece, in singoli comportamenti, gesti, movimenti che a loro volta creano intere atmosfere. Le aspirazioni e dinamiche dei protagonisti che sono costretti a vivere nella stessa

casa sono distanti e quindi, inevitabilmente, conducono ad uno scontro. Andrea De Carlo chiama questo scontro tra i corpi vissuti, le loro dinamiche e i sentimenti che li animano da dentro: *una competizione astratta*. Stare tutto il tempo sotto lo stesso tetto per le persone che hanno un'emozionalità diversa, ritmi contrastanti, abitudini che non combaciano, provoca tensione, un'atmosfera di nervosità che li inghiotte tutti, tra cui uno di troppo:

Lei mi guardava con aria di dire che non c'era abbastanza spazio per tutti e tre. [...] Appena entrata si metteva a distribuire gesti di riappropriazione: spostava oggetti, apriva armadi, faceva domande con voce irritata. Mi sentivo come uno su una sedia quando gli lavano il pavimento di sotto, e deve bilanciarsi avanti e indietro, far finta di nulla finché la scopa è passata. (T.d.p., p. 33)

Evidentemente le atmosfere personali che si creano attorno ai protagonisti, si respingono, cosa che trova la sua manifestazione nei gesti, nelle dinamiche e nelle direzioni del corpo, tutti comportamenti che traducono le interazioni mutue tra corpo, spazio e sentimenti, descritti così bene da De Carlo. Tracy *distribuisce i gesti di riappropriazione, fa domande con voce irritata* come per fare capire il suo diritto di proprietaria del posto, lo stato d'animo di Giovanni, il suo sentirsi inopportuno, viene espresso in termini corporei: *mi sentivo come uno su una sedia [...] bilanciarsi avanti e indietro*.

Ed infine, un luogo dove si può pernottare per un certo tempo ma non abitare, una casa non-casa. Ecco come Roberto Bata parla della sua esperienza di vivere in un appartamento romano che non possiede le suddette caratteristiche di un'abitazione:

Al sesto piano non mi avevano prenotato una camera, ma un piccolo appartamento, composto da una stanza da letto e un bagno e un soggiorno con cucina nascosta da un'armadiatura. [...] Poi sono andato avanti e indietro tra le mie due stanze, e mi sentivo lontano da qualunque riferimento familiare, sospeso in un intreccio di circostanze casuali. (T.d.s., p. 60)

La differenza tra l'appartamento descritto sopra e una casa sta proprio nelle mutue relazioni che si creano tra lo spazio pregno di atmosfere e i corpi vissuti degli abitanti. Le stanze dell'appartamento romano di Roberto, prive di qualsiasi atmosfera, vuote dal punto di vista sentimentale creano la sensazione di smarrimento, una sensazione di non appartenenza a questo posto.

Analizzando i testi di Andrea de Carlo vediamo come la letteratura intuisce quello che poi la filosofia veste in termini razionali, cioè, in questo caso lo spazio come esperienza di vita, come esperienza diretta, esperienza non intelligibile, conosciuta dall'uomo attraverso le atmosfere emozionali, in quanto spazio dove agire ed infine come spazio presente nelle percezioni sensoriali⁶.

Per mettere in giusto rilievo le caratteristiche dello spazio descritto da Andrea De Carlo ci è stata molto utile la teoria di Hermann Schmitz sui reciproci rapporti tra

⁶ In questo modo parla dello spazio in quanto esperienza primordiale Elizabeth Stroeker. Cfr. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków 2006, pp. 236-240.

corpo vissuto e spazio. In tale prospettiva si nota soprattutto l'impossibilità di tracciare un netto confine tra i due fenomeni. Entrambi, con il tramite dei sentimenti e delle atmosfere emozionali, si ingranano, si mescolano, creano una simbiosi: il corpo invade lo spazio e invece i sentimenti, come atmosfere spaziali, si impadroniscono del corpo il quale, in quanto risposta, compie gesti, movimenti che danno al corpo una nuova forma spaziale.

Come abbiamo cercato di dimostrare, la teoria di Hermann Schmitz può risultare utile nell'analisi di un testo letterario, servendo, se non come metodo vero e proprio, almeno come una chiave di lettura, offrendo la possibilità di ricavarne nuovi significati.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard G. (1967). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bianchetti M., & Rozzoni C. (2004). Leib o Koerper, chair e corpus: la filosofia e la nozione di corpo. Intervista a Mauro Carbone. *Chora*, anno IV, 9, luglio, 51-56.
- Böhme G. (2002). *Filozofia i estetyka przyrody*. Warszawa: Oficyna naukowa (titoli originali *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischem Reproduzierbarkeit. Für eineökologische Naturästhetik*).
- (2006). Atmosfere – L'atmosfera come concetto fondamentale di una nuova estetica. *Rivista di estetica*, 33, 5-24.
- Buczyńska-Garewicz H. (2006). *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków: Universitas.
- De Carlo A. (2006). *Treno di panna*. Milano: Tascabili Bompiani.
- (2007). *Tecniche di seduzione*. Milano: Tascabili Bompiani.
- Galimberti U. (2007). *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.
- Lorenc I. (2004). Współczesna rehabilitacja estetyki przyrody. Na marginesie projektu Geronta Böhme. *Dyskusja redakcyjna. Sztuka i filozofia*, 24, 6.
- Merleau-Ponty M. (2003). *Fenomenologia della percezione* (titolo originale: *Phénoménologie de la perception*). Milano: Bompiani.
- Pedullà W. (1991). Prefazione. Ammirati M.P. *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*. Catanzaro: Rubbettino Editore.
- Schmitz H. (2001). *Ciałosfera, przestrzeń i uczucia*. Poznań: Oficyna Wydawnicza Garmond (titolo originale: *Der Leib, der Raum, und die Gefühle*).
- (2006). Atmosfere – I sentimenti come atmosfere. *Rivista di estetica*, 33, 25-44.
- Tani S. (1990). *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Milano: Mursia.