

BARBARA KORNACKA

Università Adam Mickiewicz, Poznań

IL CORPO CHE SIAMO, IL CORPO CHE ABBIAMO
– LA PROSPETTIVA CORPOREA NEL ROMANZO
DI MARGARET MAZZANTINI „NON TI MUOVERE”

Abstract. Kornacka Barbara, *Il corpo che siamo, il corpo che abbiamo – la prospettiva corporea nel romanzo di Margaret Mazzantini „Non ti muovere”* [The body we have got, the body we are. About the corporeity in the Margaret Mazzantini's novel]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXVI: 2009, pp. 205-226. ISBN 978-83-232-2035-0. ISSN 0137-2475.

The article titled *The body we have got, the body we are. About the corporeity in Margaret Mazzantini's novel* treats the phenomenon of corporeity mentioned in the title in a text of the contemporary Italian writer. There are three main aspects of this problem. First, the language connected with the body (descriptions of the look, statements of the body, physiology, erotic life). The next subject is the relationship body–identity. Finally, there is the sense of smell emphasized in the narration, which has a symbolic meaning as well.

SULL'AUTRICE E SUL LIBRO

Margaret Mazzantini nasce nel 1961 a Dublino da padre italiano, Carlo Mazzantini, scrittore, autore di, tra l'altro, *A cercar la bella morte*, e da madre irlandese, Anna Donnelly, pittrice. Dopo i primi cinque anni passati in Irlanda trascorre l'infanzia in giro per l'Europa fino a quando la famiglia si stabilisce definitivamente a Tivoli. Diplomata all'Accademia di Arte Drammatica a Roma nel 1982, comincia la carriera di attrice esordendo con *Ifigenia* nell'omonima tragedia di Goethe. Ha lavorato al Piccolo di Milano e soprattutto allo Stabile di Genova, dove conosce il futuro consorte, un famoso attore, Sergio Castellitto. Nel 1994 esordisce nella letteratura con *Il catino di Zinco*, con cui vince il premio Selezione Campiello e il Premio Opera Prima Rapallo-Cariga, segnando così una svolta decisiva nella sua vita. In una rivista dichiara: „La letteratura era una vocazione più forte. Ma non lo sapevo. Era qualcosa che viveva murata dentro di me. Poi è esplosa. Avevo un occhio narrativo, quello sì, che per me vuol dire capacità di introspezione: osser-

vavo, scrutavo, registravo ciò che vedevo” (Gennari, 2001). Poi scrive *Manola* per il teatro e nel 2001 esce il pregiatissimo romanzo *Non ti muovere* con cui si merita il Premio Città di Bari-Costiera del Levante Pinuccio Tatarella, il Premio Strega, il Premio Rapallo-Carige e il Premio Grinzane-Cavour. Nel 2002, infine, dà alle stampe *Zorro*, un monologo per Sergio Castellitto¹.

Margaret Mazzantini che abbandona il teatro per la scrittura, come dice, anche per stare vicino al marito e ai tre figli, capisce molto precisamente sia il ruolo dello scrittore: „In realtà, scrivere non è tanto mettersi al tavolino o al computer. Lo scrittore scrive altrove: quando guarda, quando percepisce le cose del mondo...” (Gennari, 2001), che la propria vocazione di scrittrice: „Non sono una manipolatrice di materiali letterali, non so niente che non appartenga al mio sentire. Il mio sguardo è sempre all’altezza dell’uomo. Io penso di sapere qualcosa là, in quel punto, non so perché lo so, ma mi struggo in questo sapere” (Rossigni, 2003). Una volta intervistata a proposito dei suoi maestri nella letteratura ha risposto:

Ho sempre amato comunque i temi della marginalità: osservatorio che ritengo privilegiato. Amo chi sta fuori dei grandi flussi. Mi piace scavare, togliere via sedimenti e terricci, dare luce a chi non ne ha. Perciò ho adorato Dostoevskij e poi Faulkner, Heinrich Böll, Margherite Duras. E senz’altro Elsa Morante, soprattutto *L’isola di Arturo* e poi *La storia* e *Ara-coeli* (Conte, 2001: 33).

Enzo Siciliano inizia la sua recensione di *Non ti muovere*, con questa frase: „I romanzieri adottano di solito una convenzione per istruire le proprie trame: o lo scenario sociale o la descrizione della vita soggettiva della mente. Può accadere che le due convenzioni si incrocino, e in modo fruttuoso. Margaret Mazzantini incrocia le due convenzioni” (Siciliano, 2001: 26). Il romanzo di Mazzantini, venduto in un milione di copie, è una storia raccontata in prima persona, e chi racconta è Timoteo, un medico chirurgo di successo e marito di una brillante giornalista, il quale si ritrova al capezzale della figlia quindicenne, Angela, in coma dopo un incidente in motorino. Distrutto dal dolore e dal terrore di perderla, incomincia a raccontarle di un amore passato e segreto per una donna che ha perso per sempre. E del figlio che avrebbe potuto avere con lei. Parla a sua figlia, ma parla anche a sé stesso ricordando con precisione chirurgica e con brutalità i particolari di una vita „in nero” che si è trovato a condurre, di un amore doloroso e morboso per una donna dal nome Italia che lo ha cambiato profondamente, lo ha messo a nudo, gli ha fatto capire quanto gli uomini possono essere vili dietro l’apparente perfezione delle loro vite. Timoteo si imbatte casualmente in questa donna povera, brutta e trascurata (la quale, cosa non del tutto certa, fa la prostituta) nella periferia di una città e ubbidendo al più primitivo impulso, favorito dall’eccesso di alcol, la stupra. Da lì comincia il loro rapporto, all’inizio perverso, abusivo e carnale. Ben presto però, questa passione amorosa che trascina Timoteo lontano dalla sua identità borghese, dalla moglie,

¹ Tutti i cenni biografici provengono dal sito ufficiale di Margaret Mazzantini.

dagli amici, dimostrandogli un suo lato incontrollabile ed osceno, si trasforma in un amore eccitante e travolgente, triste e disperato. In un'intervista l'autrice spiega: „Ci sono tutti i temi forti dell'esistenza: amore, vita, morte, nascita, viltà, incapacità di vivere in profondità, voglia di accontentarsi del rumore e del chiacchiericcio” (Conti, 2002: 33)

La struttura del racconto è altalenante, tra passato e presente, per cui a livello di narrazione, i frammenti di flash-back si intrecciano con quelli che raccontano il presente o il passato recente, e, cosa che rende il libro più ricco dal punto di vista di indagine psicologica, con i frammenti di flussi di coscienza contraddistinti dal carattere corsivo.

In una recensione leggiamo: „*Non ti muovere* è un romanzo aspro, inameno, che colpisce per il piglio aggressivo della lingua e delle immagini” (Mondo, 2001: 3).

Enzo Siciliano, invece, finisce la sua recensione con la frase: „E *Non ti muovere*, per chi lo ha letto rimane uno di quei libri che fanno pensare quanto la grande tradizione del romanzo italiano compresa fra Svevo e Moravia, per lo sprezzo annidato nel linguaggio, per il sentimento morale che ne cuce con vigore la struttura, non sia per fortuna morto” (Enzo Siciliano, 2001: 36).

LA COSCIENZA DI TIMOTEO

Timoteo è un uomo di mezza età, un medico di successo, marito di una bella giornalista, ciò nonostante deluso e inasprito da una vita che non ha vissuto come avrebbe voluto, adeguando i suoi desideri ed i suoi bisogni alle esigenze sociali, alla realtà dei borghesi perbene stretti da vincoli di ipocrisia.

Affidando la voce del narratore ad un uomo, ad un chirurgo poi, Margaret Mazzantini ha fatto delle scelte riflettute e precise:

„La grande novità di questo libro, la grande novità è che il protagonista è un uomo che parla in prima persona. Un uomo che si mette a nudo, che confessa il suo dolore e il suo senso di colpa. [...] Volevo infatti un personaggio che avesse a che fare con la vita umana, per questo ho scelto un chirurgo: qualcuno che taglia, cuce, ricompono, che non ha rapporti coi pazienti, perché gli arrivano sul tavolo già anestetizzati. Eppure quest'uomo „anestetizzato” è capace di tirar fuori l'amore dalle sue viscere, di affrontare la sua parte oscura, animale, di entrare in contatto con il sé stesso più vivo (Gennari, 2001).

Inoltre afferma: „Volevo entrare nella testa di un uomo” (Castellitto, 2001). Un tentativo tanto coraggioso quanto rischioso, dato che Timoteo, protagonista-narratore del romanzo confida a sua figlia in coma, e in questo caso anche al lettore, i segreti della sua anima e del suo corpo, da anni sepolti nei sottostrati della memoria. Timoteo si mette a nudo e confessa il suo dolore e il suo senso di colpa. Nella confessione del protagonista „si tratta di rimediare alla latitanza colpevole nei confronti della figlia Angela e di cauterizzare nello stesso tempo un'altra antica

ferita, in una invocazione di perdono e di pietà” (Mondo, 2001:1). Il dolore ed il terrore di perdere la figlia sottoposta ad un rischioso intervento chirurgico al cervello, spingono il protagonista a un viaggio interiore nel passato e gli fanno riattraversare il dolore mai espresso, per la morte di un'altra donna che amava. Timoteo fa in questo modo una sua autoanalisi: racconta sé stesso senza sotterfugi, quasi con brutalità, racconta di come ha stuprato una donna sconosciuta, racconta di come questa donna è diventata sua amante e un suo grande amore clandestino, racconta della moglie tradita che gli annuncia di essere incinta proprio nel momento in cui lui le vuole annunciare la fine del matrimonio, racconta della nascita della figlia e della morte dell'amante respinta, avvenuta due giorni più tardi, a seguito di un aborto clandestino fatto dagli zingari.

Timoteo, abituato ad aprire i corpi altrui si trova a vivisezionare la propria anima. Quello che ci trova lo amareggia e lo rende infelice. Nonostante un'alta posizione sociale, la stima dei colleghi e dei pazienti, il benessere ed una vita familiare apparentemente riuscita, Timoteo si crede un perdente, profondamente deluso di sé stesso e della propria vita:

Sono un chirurgo, un uomo che ha imparato a dividere, a separare la parte sana da quella malata, ho salvato molte vite, ma non la mia, Angela (p. 19).

E sono stato un uomo livido e barbaro che ha stuprato una donna, una bambina appena invecchiata. L'ho fatto perché l'ho amata subito e non volevo amarla, l'ho fatto per ucciderla e volevo salvarla (p. 117).

Timoteo attraversa una crisi di coscienza, da anni addormentata ed ora risvegliata dal ricordo di Italia, ricordo richiamato da una situazione analoga: la sua amata figlia rischia di morire. La confusione provocata dal passato, l'insoddisfazione, l'amarezza e la delusione destano nel protagonista numerosi dubbi, creano diversi punti interrogativi, tra cui questo: „Il corpo può amare ciò che la mente disprezza, Angela?” (p. 85).

Chiede a sua figlia in coma, ed a sé stesso, Timoteo. Il corpo può fare una cosa e la mente un'altra? Il corpo è un'unità a sé stante, autonoma ed estranea all'io, un'unità di cui dispone lo spirito, ma non del tutto lo gestisce? O il corpo sono io, integralmente con lo spirito? Siamo o abbiamo il corpo? La domanda sorge come frutto del ricordo di tortuose e dolorose vicende avvenute nel passato del protagonista, ma, al contempo, contiene una dose di riflessione filosofica su un dilemma con una lunga storia alle spalle, sui difficili rapporti del soma e della psiche, o se vogliamo del corpo e dell'anima, della materia e dello spirito, riflessione che trova una sua concreta e viva esemplificazione nel libro, sia nella trama raccontata, sia nella materia verbale, sia nella costruzione del protagonista.

L'opposizione tra soma e psiche comincia a partire dall'orfismo e dalla filosofia platonica, che danno al corpo una valutazione negativa. Il corpo è qualcosa di male, qualcosa che confonde l'anima, la imprigiona, il corpo è la tomba dell'anima (cfr. Platone, 1986: 44 a-b; 1965: 493 A). Da lì la concezione del corpo come essere

separato dall'anima, simile alle cose, estraneo ed artificiale. Il corpo è diventato per lunghi secoli, anche all'interno della tradizione cristiana, qualcosa che possediamo, ma che non è noi (Sajkiewicz, 2001: 19). La dissociazione di soma e psiche viene rafforzata, o addirittura consacrata, da Cartesio. Poi, iniziando da Nietzsche e soprattutto nella riflessione esistenziale, psicanalitica e fenomenologica si assiste ad un rinnovamento dell'interesse, tuttora in crescita, per il corpo².

Si punta, oltre tutto, sull'esperienza e sulla conoscenza che legano indissolubilmente il soma e la psiche. Nella concezione lacaniana, l'identità, l'ego, si forma nella situazione di confronto con la propria immagine riflessa. Dunque, ciò che costituisce l'ego al livello più primordiale, più primitivo è la vista, lo sguardo che proviene da fuori. La conoscenza e, in generale, l'esperienza del mondo e dell'altro passano attraverso la percezione sensoriale, e quindi attraverso il corpo. Jean-François Lytard si chiedeva se si potesse pensare senza il corpo. La risposta era negativa. Martin Heidegger criticando il tradizionale metodo filosofico che dà la precedenza al pensare, ha constatato che *Dasein* (l'essere-ci, l'essere-al-mondo) possiede proprietà conoscitive (Sajkiewicz, 2001: 20). Un passo considerevole, bisogna sottolinearlo, nella riunificazione del corpo e dell'anima, è stato fatto dal pensiero di Maurice Merleau-Ponty, il quale ha indicato uno stato intermediario tra la conoscenza sensuale e quella intellettuale, dal momento che il senso è „un pensiero assoggettato a un certo campo” (Merleau-Ponty, 2003: 294). Secondo Merleau-Ponty nessuna conoscenza può aver luogo senza il corpo che è „nel mondo come il cuore nell'organismo: mantiene continuamente in vita lo spettacolo visibile, lo anima e lo alimenta internamente, forma con esso un sistema” (Merleau-Ponty, 2003: 277).

Negli ultimi tempi, nell'epoca postmoderna, l'interesse per il corpo e la corporeità sta sempre crescendo e non solo nell'ambito della filosofia, ma come un fenomeno molto ampiamente diffuso che abbraccia la letteratura, la critica letteraria, la filosofia, la sociologia, un fenomeno che si manifesta altresì nei mass media, nei comportamenti sociali, nella cultura e nella mentalità³.

Il romanzo in questione pubblicato nel 2001, si iscrive in questo contesto rivelando molte tracce del suo tempo. Il corpo pare costituirvi un tema a sé stante, indipendentemente da altri problemi di cui tratta il libro: morali, sociali o psicologici. Per avere la prima intuizione di trovarsi di fronte ad una scrittura molto corporea, basterebbe rendersi conto della banale statistica: la parola *corpo* o termini ad essa collegati appaiono su molte pagine del romanzo, troppe per passare inosservate o per essere giustificate dalla necessità di descrizione o di narrazione. Infatti, il

² Tra le opere che vanno ricordate si trovano: Jean Paul Sartre, *L'Être et le néant* (1943); Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, (1942) e dello stesso, *Phénoménologie de la perception* (1945); Helmut Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, in: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1981; Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, Bouvier, Bonn 1964, soprattutto Bd. II, Teil I: *Der Leib*, 1965; idem, *Leib und Gefühl*, Junfermann, Paderborn 1989.

³ A titolo d'esempio giova citare la biennale di Venezia.

brano di vita creato con le parole scritte da Margaret Mazzantini è molto sostanziale, corporeo e, a momenti, perfino, carnale. I suoi protagonisti, oltre ad avere una psiche finemente ed abilmente delineata sono muniti di un soma ben presente nel tessuto letterario, nel linguaggio, precisamente descritto, quasi tangibile. Le loro vicende ruotano intorno alle vicende cruciali dell'esistenza: morte, nascita, amore. Il modo in cui vengono raccontate, poi, evidenzia l'aspetto materiale, corporeo e carnale della vita: desiderio, sesso, dolore fisico, travaglio, agonia. Oltre quindi alla storia, coinvolgente e toccante, il romanzo *Non ti muovere* offre con una visione specifica della vita umana, in cui ogni rapporto al mondo, all'altro e a sé stesso è possibile solo grazie al corpo, passa sempre attraverso il corpo. E' proprio questa prospettiva corporea che cercherò di rilevare nelle pagine che seguono.

PARLARE DEL CORPO

La corporeità nel libro si manifesta, oltre tutto, nel parlare del corpo, nella diversità e nella quantità di modi in cui Mazzantini discorre dei corpi dei suoi protagonisti. Attraverso gli occhi di Timoteo vengono descritti, con molti particolari, i loro aspetti esteriori, mutevoli a seconda della situazione, dello stato, del bisogno fisiologico. Inoltre, nel romanzo si presta molta attenzione alla vita erotica dei protagonisti e quindi ai comportamenti dei loro corpi sessuati. Infine, del corpo si parla anche attraverso neutri e secchi termini della medicina.

ASPETTI, STATI, FISIOLOGIA

L'aspetto esteriore cioè come appariamo alla vista altrui o alla propria riflessa in uno specchio, aveva sempre ed ha ancora grande valenza nella conoscenza dell'altro, nel giudizio dell'altro e nell'autostima. Da secoli i pittori dipingevano ed i poeti cantavano la bellezza femminile, in altri termini, i corpi belli delle donne che gli parevano attraenti (a prescindere dal lungo discorso di cannoni di bellezza, motivi artistici o luoghi comuni della letteratura), poiché il senso più importante dell'uomo è proprio la vista⁴. Dall'invenzione del primo dagherrotipo fino alle sale multimediali 3D assistiamo ad una mostruosa estremizzazione dell'importanza di questo senso. Viviamo nel secolo della vista. L'uomo guarda il mondo che gli appare davanti agli occhi, in tutte le sue metamorfosi, mille riflessioni e vesti, per cui, anche se rimane indiscutibile la posizione della ragione, l'uomo, se non in presenza di qualche disturbo dei sensi, da principio vede la realtà.

Timoteo, narratore e protagonista, in primo luogo guarda, e descrive ciò che vede. In secondo luogo, percepisce gli odori, però la questione dell'olfatto, per ora la tralasciamo, di proposito, per ritornarci a tempo debito. Ciò che Timoteo guarda

⁴ Cfr. J. Berger, *Sposoby widzenia*, (titolo originale: *The ways of seeing*), Rebis, Poznań 1997.

sono soprattutto gli altri, o meglio, i loro corpi di cui registra, come se ad ogni sguardo scattasse una fotografia, diversi particolari, sfumature, forme, stati. I paesaggi o i luoghi nelle sue descrizioni risultano sfocati, un po' appannati o generici, eccezion fatta per l'appartamento di Italia. I corpi, invece, sono focalizzati nei minimi dettagli, in piena luce, hanno consistenza, temperatura, colore. Sembrano vivi.

In una opposizione binaria, quasi simbolica, appaiono i corpi delle due donne più importanti nella vita del protagonista: quello di Elsa e quello di Italia. Sul loro aspetto generale Timoteo si sofferma a parlare più spesso che di altri corpi, evidenziando nettamente il fatto che entrambe sono l'alto ed il basso della stessa scala di valutazione estetica. Rappresentano, rispettivamente, la bellezza e la bruttezza.

Secondo Timoteo, Elsa, sua moglie circa quarantenne: „era ancora incredibilmente bella, più magra di quando l'avevo conosciuta [...]” (p. 39). Aveva un corpo sensuale ed attraente con tutte le qualità femminili evidenziate:

Naturalmente. Elsa era così desiderabile, piena di capelli, di carne turgida, con quel sorriso leggermente impreciso, quei capezzoli appesi addosso come un invito (p. 61).

Abituata a prendersi cura del proprio corpo dalla „pelle liscia, profumata di doposole” (p. 58) era, inoltre, consapevole del proprio fascino:

Le sue labbra sontuose si schiudevano a ripetizione sull'anello della dentatura superiore, leggermente prominente, consapevoli del potere racchiuso in quel piccolo difetto (p. 60).

A completare il ritratto di questa bellezza moderna, di tipo hollywoodiano (cinematografico) sono le qualità che Elsa adopera nel mettere in rilievo la propria bellezza: il gusto ed l'eleganza:

Indossa un tailleur pantalone con un collo sciallato, di un morbido jersey color noce moscata, e una collana molto semplice, fatta di grossi grani di ambra trattenuti da un filo di raso nero [...] Avere un donna così elegante accanto mi ha sempre riempito d'orgoglio. Oggi invece la sua eleganza mi rende triste (p. 141).

Il corpo della moglie di Timoteo coincide quindi con l'ideale proposto, se non imposto, dalla cultura dei nostri tempi, cultura postmoderna della società dei consumatori: il corpo curato e controllato, il corpo che è obiettivo e valore per sé stesso. (cfr. Bauman, 2007: 142-143). Il corpo di Elsa è corpo di quell'*altro* che promette di fornire piacere, è corpo di quell'*altro* che per un collezionista di sensazioni, qual'è l'uomo postmoderno, è un recipiente di potenziali esperienze (Bauman, 1995: 105). Ciò nonostante, a questo corpo desiderabile e bello, curato ed attraente non è concesso né il posto centrale della storia, né l'attenzione, né l'amore.

A contrastarlo c'è il corpo di Italia. Il protagonista lo descrive in molti momenti del suo racconto, a scapito della sua personalità che, in confronto con l'aspetto fisico, sembra delineata sommariamente. Infatti, non sappiamo quasi niente del suo passato, né della sua realtà presente. Non sappiamo chi è Italia, ma sappiamo molto bene come è fatta. Ritornare alla esteriorità corporea della sua amante così

frequentemente, provoca, come effetto, una specie di ridondanza, cosa che conferisce all'aspetto esteriore della donna un significato.

Ecco come ritrae per la prima volta la donna incontrata per caso in un bar di periferia:

Non era bella e nemmeno troppo giovane. I capelli decolorati malamente incorniciavano un viso magro ma robusto di ossa, al centro del quale brillavano due occhi rattristati dal trucco troppo marcato (p. 23).

A questa descrizione generale, da cui sorge impietosamente un'immagine, a dir poco, sfavorevole della donna, (*capelli decolorati malamente, viso magro, robusto di ossa, trucco troppo marcato*), man mano, vengono aggiunti altri particolari del corpo di Italia, di cui si accorge Timoteo:

I cappelli gialli, il volto pesto di trucco, la borsa multicolore: sembrava un pagliaccio scordato da un circo (p. 25).

Mentre si allungava, guardai le sue ascelle spalancate, non erano depilate, ma non erano folte. Giusto un ciuffo di peli sottili e lunghi, rappresi di sudore (p. 26).

Sorrise, snudando una riga di piccoli denti imperfetti (p. 26).

Era in controluce, una frangia sfilacciata di capelli non bastava a celarle la fronte, troppo prominente rispetto al resto del viso raccolto in un'unica smorfia ferma nel solco tra il naso e le labbra ingigantite dal rossetto. Guardai la mano che teneva la tazzina. Intorno alle unghie brevi, che senza dubbio divorava, la carne era arrossata e gonfia (p. 28).

Le guardai le antiche mentre camminava verso la cucina. Erano magre come quelle di un uomo. E scivolai lungo il suo intero corpo voltato, la schiena stretta, curva, le gambe vuote dove avrebbero dovuto congiungersi. Non era un corpo desiderabile quello, anzi appariva inospitale (p. 29).

Lontana, minuscola, rabbuiata dall'ombra. La sua testa di spaventapasseri, le sue gambe sottili, storte. [...] Era magra, magra, in controluce. Sembrava uno di quei piccoli invertebrati dall'esoscheletro anemico che emergono dalla terra in primavera (p. 53).

La luce spalancata lambiva le imperfezioni del suo volto, e lei lo sentiva. Doveva essere ben oltre i trent'anni, ai bordi degli occhi aveva già una ragnatela esile di rughe. Era un volto patito in ogni scaglia di pelle (p. 55).

Quelle frasi scioccano con la brutalità con cui viene annotata la bruttezza della donna. Ne risulta che Italia non è solamente una donna mediocre, qualsiasi o non bella, come molte. E' l'esatto contrario della bellezza femminile, è una somma di tutto ciò che non può piacere in una donna. Il suo è un corpo trascurato, *inospitale*, quello che non promette alcun piacere. E' uno di quei corpi „difettosi” che sono la ragione dell'emarginazione sociale nella cultura dei nostri tempi (cfr. Bauman, 2007: 158-159). Oltre a questo, il ritratto fatto ad Italia sembra una caricatura della donna, della persona umana in generale, sembra che quasi non possa esistere,

sembra che sia una esagerazione grottesca e non una descrizione realisticamente cruda di un corpo. Come ritornello, tornano ossessionatamente gli epiteti come *donna volgare, pagliaccio stralunato, pagliaccio senza belletto*. Ad aumentare lo sconforto estetico sono i passaggi sull'abbigliamento di Italia:

Indossava una maglietta viola e una gonna corta verde ramarro, ai piedi un paio di sandali di fettucce variopinte a tacco alto, sopra ai quali le sue gambe magre si affannavano sgraziate (p. 23).

Un'ombatura scura circondava gli occhi, affondandoli ancor più nel cranio magro. Vene bluastre attraversavano il collo, morivano nella camicia gialla e nera a scacchi, di un tessuto elastico che brillava sotto il sole, roba da due lire, cucita a macchina da qualche minorenne asiatico (p. 55).

Quel belletto, gli zatteroni dove si era arrampicata, i cappelli decolorati... Non c'era una sola cosa che corrispondeva ai miei gusti (p. 98).

Dal punto di vista estetico, il corpo di Italia offende quindi tutti i principi classici di bellezza: armonia, proporzione, eleganza. E' squilibrato, sproporzionato, quasi deforme, privo di armonia e di buon gusto. E' la bruttezza formale, però il corpo di Italia non è brutto solo in quanto forma. In esso c'è della bruttezza più essenziale. Il corpo di Italia desta ripugnanza e disgusto (*ascelle non depilate, unghie divorate, corpo scheletrico*). Timoteo per parlarne usa un paragone piuttosto brutale: „Dovevo andarmene, non potevo riacchiappare me stesso davanti a lei. Sarebbe stato sconveniente, come guardare indietro i propri escrementi” (p. 80). Eppure Timoteo, quel corpo, lo desidera dal primo momento: „Non avevo bevuto, lo stomaco era in ordine, la testa lucida... e proprio in quella lucidità, in quello stomaco digiuno, io la desideravo” (p. 54). Forse ha ragione U. Eco dicendo che nei nostri tempi la bellezza e la bruttezza non sono più valori opposti nella valutazione estetica ed, in un certo senso, l'una equivale all'altra senza attribuirgli precedenza o senza associarvi valori morali. La bruttezza è una categoria autonoma, un'esperienza estetica indipendente che viene vissuta per sé e per come è, essendo poi, nei nostri tempi prediletta in particolar modo (Eco, 2007: 421-437). Nonostante, quindi, la bruttezza fisica, oppure proprio per la sua bruttezza Timoteo ama Italia: „[...] si era smagrita ancora di più durante quell'estate. [...] si era scolorata, per colpa mia, si era scolorata così. Un pagliaccio senza belletto. Eppure, per me era ancora più bella, ancora più desiderabile” (p. 168). E quell'amore non è unicamente corporeo. Timoteo la ama con tutto sé stesso, con tutta la sua persona, interamente, organicamente, cosa che esprime con queste parole: „La amo come un mendicante, come un lupo, come un ramo di ortica. La amo come un taglio nel vetro. La amo perché non amo che lei, le sue ossa, il suo odore di povera” (p. 208). Il soma e la psiche ci operano indistinguibili ed inseparabili perché „l'invisibile era nel corpo di Italia” (p. 192).

Le parole che tessono la materia del romanzo rimandano altresì alla corporeità mutevole, a diversi stati, più o meno effimeri, più o meno usuali che assumono

i corpi dei protagonisti. L'occhio di Timoteo percepisce ed annota con una particolare sensibilità le trasformazioni della sostanza qual'è l'uomo, alcuni dettagli della natura corporea dell'essere umano.

Già la prima pagina del romanzo ci offre quell'immagine del corpo di Angela lesa a seguito dell'incidente:

Avevi gli occhi aperti, la bocca sporca, senza più incisivi. L'asfalto ti era entrato nella pelle, punteggiandoti le guance come la barba di un uomo (p. 7).

Sorprende la freddezza e la concretezza di questa descrizione iconica, dalla quale non trapela nessuna emozione di un padre disperato, ma piuttosto la sorpresa e la curiosità. L'occhio di Timoteo, come quello dell'operatore di una cinepresa scruta ed afferra dettagli insoliti del corpo di Angela, quasi come se quel corpo non le appartenesse. Quasi come se Timoteo chiedesse a sé stesso se questo fosse veramente il corpo di sua figlia.

Questa maniera fotografica, zoomata di descrizione si ripete ogni qual volta Timoteo guarda l'altro. Ne percepisce e registra tutto ciò che è corporeo, fisico e sensuale, essendone, poi, del tutto, consapevole:

Il mio sguardo chirurgico era sceso dai suoi occhi alla mano dove posava il mento, svergognandola, scoprendo piccole brutture, una lieve peluria sotto il mento, un mignolo storto, due rughe ad anello sul collo. Lei era tornata nella sua misera calotta, e io potevo guardarla così, senza partecipazione, sminuzzando le sue disarmonie. Il suo alito infelice mi raggiunse di nuovo... proveniva dal corpo macerato, come l'alito degli ammalati al risveglio dopo l'anestesia (p. 168).

Timoteo guarda la persona umana da chirurgo, con distanza, vedendo ciò che forse sfugge ad uno sguardo qualsiasi. Descrive la persona umana attraverso il corpo, attraverso le sue sfumature, i suoi gesti, movimenti, colori, forme, consistenze ed odori, dicendoci che siamo proprio questo: „Siamo carne bisognosa, proiettata su uno schermo vuoto, carne che si ripete” (p. 186). Siamo carne dotata di un significato (cfr. Nancy, 2002: 66-67), siamo corpi che hanno una loro vita, una loro indipendenza, una loro verità da dire:

E non era il fatto che fossi solo al buio con il telefono in mano a farle intuire la doppiezza della mia vita, quanto proprio il mio corpo, così diverso da come era di là nel soggiorno. Le spalle piegate, rotte, lo sguardo lucido... ero troppo lontano da me stesso (p. 170).

I corpi comunicano con il mondo senza parole, emettono messaggi per conto loro:

E' ancora arrabbiata, lo capisco da come muove le mani, gesti sbrigativi che hanno il solo intento di ignorarmi (p. 109).

E' sorprendente come Timoteo riesce a cogliere il corpo umano, ed in quel corpo anche la persona, in un dettaglio, che sia un odore, una forma o un colore: per esempio la sicurezza e la sensualità di Elsa traspaiono dai „seni addossati con morbidezza l'uno contro l'altro” (p. 65), la miseria della vita di un senzatetto viene

colta da „un odore terribile, come un cane sventrato sul ciglio della strada” dal „suo collo nero”, dai „capelli rappresi come pelo” (p. 177), la tristezza e la trascuratezza di Italia trapela dalla „ricrescita nera dei suoi capelli gialli” (p. 25) o dalle „unghie brevi, che senza dubbio divorava, la carne era arrossata e gonfia” (p. 28), dall’„odore di saliva rappreso sulla punta di quelle dita” (p. 28), la sua disperazione e solitudine si esprimono in questa immagine:

L'impermeabile zuppo grava sulle mie spalle, l'acqua s'insinua nel collo tra la carne calda e i vestiti. [...] Com'è niente, stretta al suo corpo fradicio, le gambe bianche allargate sui gradini, un paio di stivali corti sulle caviglie, lucidi d'acqua. [...] L'acqua scava i suoi lineamenti. Non le restano che gli occhi. Due pozzanghere lucenti che mi scrutano mentre il trucco nero cola sulle guance come fuliggine bagnata. E' sola con le sue ossa, con i suoi occhi (p. 207).

Invece, tutta la vita straziante di Italia si è accumulata nei suoi piedi, visti ed accarezzati dopo la sua morte da Timoteo:

Guadai quelle due soles gemelle scure di chissà quali strade. Mi fecero più impressione del resto. Pensai ai suoi passi, a quella fatica che metteva nel camminare, nel vivere, a quella piccola tenacia che non le era servita a nulla. L'ultimo pezzo che carezzai di lei fu una caviglia (p. 253).

Nel dare importanza, anzi, nell'assegnare ad un dettaglio corporeo un valore di significato si va oltre. Un particolare corporeo diventa per un attimo una specie di reliquia:

Una volta mi aveva tagliato le unghie dei piedi, ma non le aveva buttate, le aveva lasciate scivolare in un sacchetto di velluto, di quelli che si usano per i gioielli. Quelle unghie tagliate erano tutto ciò che di me le lasciavo (p.192).

Le unghie dei piedi, quel piccolo frammento del corpo, il più inutile e insignificante, raffigura il difficile rapporto tra Timoteo e Italia, destinato ad una fine insignificante.

Quando Timoteo vede l'altro, in primo luogo vede un corpo. Il sua narrazione è quindi una specie di rassegna di stati e forme possibili del corpo: corpi grassi e copri magri, corpi brutti e corpi belli, corpi spaventati, stuprati, investiti e tagliati da un chirurgo, corpi che fanno sesso, corpi bagnati nel mare e dalla pioggia.

Non mancano in questa rassegna gli stati più importanti per il corpo cioè quando esso nasce e quando muore. A poche pagine di distanza Timoteo descrive crudamente, con particolari, un parto, cioè la nascita di Angela, e un'agonia, cioè la morte di Italia.

Il punto culminante del romanzo, sia dal punto di vista della trama che da quello della composizione, è retto proprio dall'avvicinamento di questi due momenti: un corpo comincia la vita, l'altro la finisce.

Timoteo assiste al parto di sua moglie e fa una descrizione fenomenologica di quello che gli appare, della realtà che ha davanti, della vita che comincia:

Mi avvicino e guardo. Il sesso di tua madre è cresciuto, è largo e teso. Gonfio della tua testa. C'è qualcosa lì in mezzo. Uno spicchio di nero. I tuoi capelli, Angela. La prima cosa che ho visto di te (p. 215).

E' un attimo, Angela, le mani di Kentu dentro quell'imboccatura insanguinata, un dito di qua, un dito di là. Un rumore secco, come di un tappo che salta, e la tua testa è fuori. Poi il resto del corpo, velocissimo. Sembri un coniglio, un coniglio spellato. Il torso lungo, il muso rattrappito. Sei sporca di sangue e di una fanghiglia chiara. Il cordone ombelicale è girato intorno al tuo collo (p. 216).

L'uomo nasce come corpo, e nient'altro, sembra volerci dire questa relazione, nasce come una massa di carne sporca di sangue, dal soma non simile a quello di un uomo: „una scimmia rossa in una copertina bianca”; e quello che si ha di concreto è solo un corpo che: „pesa due chili e settecento grammi” (p. 218); e quello che si può dire di certo riguarda solo il corpo:

Hai trascurato la bellezza di tua madre per impossessarti del mio soma poco attraente, che su di te misteriosamente ha trovato pieghe e forme privilegiate. [...] avevi occhi lunghi e malinconici come i miei (p. 218).

Da questa angolazione il momento della morte pare molto simile a quello della nascita, cosa che viene ribadita dallo stesso osservatore di entrambi momenti cruciali: „La guardai come si guarda un mistero, con gli occhi vigili e appannati, la guardai come poche ore prima ti avevo guardata nascere” (p. 246). Nella descrizione dettagliata dell'agonia di Italia si ripetono le parole come *sangue, pancia, intestino, saliva, pus, ventre, ossa, vene*, si annotano i cambiamenti di consistenza (*ventre duro, mandibole innaturalmente rigide*), di forma (*tube ingrossate*), di colore (*il colore scuro della necrosi, utero grigio, vene bluastre*): le trasformazioni che subisce un copro moribondo, fino a diventare un cadavere, un corpo inanimato:

Che gambe veloci ha la morte, Angela, con che solerzia si appropria di ciò che le spetta. Italia era ferma e senza temperatura, come il letto, come il tavolo, come qualsiasi cosa inanimata. Non fu facile vestirla, dovetti farla rotolare su un fianco e poi sull'altro per infilarle le maniche della camicetta. Lei non mi aiutava per la prima volta (p. 248).

Agli occhi di Timoteo la morte è quello che si vede, quello che appare sulla superficie, un atto del corpo, senza ideologie, privo di trascendenze e di secondi fini.

Nel quadro che Timoteo fa all'uomo, nel modo in cui descrive l'altro non manca l'aspetto fisiologico dell'essere umano. Difatti, nel romanzo di Mazzantini i corpi dei protagonisti sono spesso accaldati e sudano:

Entrai nel bar sudato e di pessimo umore (p. 22).

Ciondolai a zonzo, la camicia sudata, gli occhiali appannati, ormai incurante del caldo (p. 31-32).

Posò una borsa per terra e si toccò la nuca accaldata, si scansò i capelli albini. Rimasi per catturare quel gesto, l'alito di quella nuca appiccicata (p. 54).

Nel palmo delle mani sentii il sudore dei palmi di lei rimasto sui manici delle borse (p. 55).

Sento la mia massa sudata che si appoggia al suo scheletro (p. 183).

Stanno male e vomitano:

Frenai senza riuscire a fermarmi, aprii lo sportello e vomitai in corsa (p. 35).

Vomitò nel piatto (p. 234).

Orinano:

Si è infilata nel nostro bagno e adesso sta facendo pipì, nello specchio dell'armadio la vedo riflessa, la gonna sollevata sulle natiche (p. 132).

Più tardi a casa, mentre mi reggevo l'uccello, piangevo (p. 64).

In quel momento mi accorsi che lei stava orinando, una chiazza calda si allargava sul lenzuolo (p. 237).

Ho il cuore che vuole uscire dalle guance, il singhiozzo nelle mani. E sto facendo un po' di pipì (p. 265).

Sono dunque corpi a tutti gli effetti. Nel parlare del corpo l'autrice non teme aspetti della vita corporea delicati, intimi o perfino vergognosi perché tutto ciò fa parte della verità umana.

LINGUAGGIO EROTICO

La corporeità nella sfera verbale del romanzo in questione si manifesta altresì nel parlare della vita sessuale dei protagonisti. La sessualità, sfera della vita umana in cui il corpo svolge il ruolo di primo piano, cosa di cui nessuno dubita, ha un compito molto più vasto di quello circoscritto ad un rapporto fisico. Merleau-Ponty scrive:

[...] il sessuale non è il genitale, la vita sessuale non è un semplice effetto dei processi di cui gli organi genitali sono la sede, la *libido* non è un istinto, cioè una attività naturalmente orientata verso fini determinati, ma è la capacità generale, propria del soggetto psicofisico, di aderire ad ambienti diversi, di fissarsi attraverso differenti esperienze, di acquistare strutture di condotta. Essa fa sì che un uomo abbia una storia. Se la storia sessuale di un uomo fornisce la chiave della sua vita, è perché nella sessualità dell'uomo si proietta il suo modo di essere nei confronti del modo, cioè nei confronti del tempo e degli altri uomini (Merleau-Ponty, 2003: 225).

Descrivendo lo stupro, gli atti pieni di passione e di insaziabilità con Italia, o rapporti con la moglie il protagonista parla più di sé stesso che di altro. Della sua noia coniugale, della sua ribellione contro la borghesia ipocrita che lo sta assorbendo, del modo in cui cerca di trovare la soluzione a tutto ciò nel rapporto amoroso e carnale con Italia, l'esatto opposto del suo mondo, di come, infine, il soma cerca di soccorrere la psiche.

Timoteo ci parla anche della debolezza, del corpo che sfugge al controllo della psiche, decidendo a volte per sé e, a dispetto della psiche, fa cose abominevoli:

Ancora non so di cosa deve aver paura, non conosco le mie intenzioni. So solo che con l'altra mano le sto stringendo forte quei capelli di rafia, glieli ho presi a mazzo e la trattengo come pannocchia. [...] Io ero molto oltre di me, precipitato dall'altra parte della stanza (p. 34-35).

A volte il corpo decide da sé quando diventare adulto, maturo, pronto alla vita sessuale. Timoteo osserva quella trasformazione, così marcata dalle femmine, nel corpo di Angela e ne parla, essendo esso un altro aspetto corporeo della persona umana:

E tu, Angela, hai mai fatto l'amore? Ricordo il giorno in cui sei diventata donna, tre anni fa. [...] Il tuo corpo era ancora infantile, molto più di quello delle tue amiche, e i tuoi pensieri, i tuoi giochi erano ancora da bambina. Ma dentro qualcosa si è mosso, malgrado te. Il primo ovulo era maturato e si era rotto. Il sangue suggellava la fine dell'infanzia (p. 116).

Timoteo descrive gli atti d'amore sia con la moglie che con l'amante usando una lingua schietta e diretta, ma non volgare, trattando questa attività corporea con naturalezza e sincerità. Non ricorre a sotterfugi di stile, non nasconde quell'attività del corpo dietro metafore o eufemismi. Le parole cercano di seguire le cose, cercano di aderire al massimo alla realtà:

I testicoli mi pesavano tra le gambe, mi facevano male. [...] Volevo godermi quella sfilza di costole, quella nuca (p. 56).

Il piccolo corpo della mia amante era curvo sulla sponda del letto, guardavo il punto dove la schiena magra si allargava nelle natiche. L'avevo leccata, la mia lingua aveva viaggiato dalla scriminatura dei suoi capelli fino ai piedi, si era infilata in ogni fessura, tra dito e dito (p. 112).

Le parole sono adeguate alla natura del rapporto con Italia, nudo e immediato, senza menzogne: „Ma volevo che fossimo così, nudi e poco attraenti. Uno di fronte all'altra, senza fretta, immersi nel tempo” (p. 96).

Il parlare della sessualità, dell'aspetto erotico della vita dei protagonisti rende il ritratto verbale della corporeità dell'uomo, fatto nel romanzo, sempre più completo, sempre più vero anche se, come dice J.-L. Nancy: „I corpi sono impenetrabili alla lingua. E le lingue sono impenetrabili ai corpi, essendo anch'esse corpi”⁵ (Nancy, 2002: 51).

LINGUAGGIO MEDICO

L'ultimo modo in cui si parla dei corpi nel romanzo di Mazzantini, oltre al parlare di aspetti, stati, fisiologia ed erotismo, ovvero l'ultimo modo in cui il corporeo si traduce nel verbale, è il linguaggio medico. Pretesti ce ne sono: il prota-

⁵ T.d.a.

gonista è un chirurgo e mentre lui sta facendo la sua „confessione”, la figlia viene operata al cervello da un suo collega. Sia per l’uno che per l’altro motivo la narrazione ritorna puntualmente a quello specifico modo di trattare il corpo umano. Timoteo discorre del suo approccio alla professione che svolge, dei suoi interventi, fino a quello più memorabile, fatto sul corpo di Italia:

Li dove si dissezionavano i corpi, il sangue non era grigio come sui libri, aveva il suo colore e il suo odore. [...] Anch’io non sarei mai stato buon diagnostico, non avevo intuito. Non mi interessava il male murato dalla carne. Io volevo aprire, vedere, toccare, asportare. Sapevo che sarei stato bravo nel fondo, solo e unicamente lì. [...] Rimase immobile anche la prima volta che spinsi il bisturi nel corpo di un vivente. E’ speciale il tempo che corre sulla carne incisa prima che questa cominci a versare (p. 42).

Un elettrodo ti lambisce malamente un capezzolo, lo stacco e lo posiziono con maggiore decenza. Guardo il monitor: cinquantaquattro battiti. Adesso meno: cinquantadue. Ti sollevo le palpebre, le pupille sono anisocoriche, quella destra è completamente dilatata, la lesione endocranica è in quell’emisfero (p. 13).

Tamponai l’emorragia, ripulii il pus, feci una piccola resezione intestinale. Solo in ultimo mi occupai del suo utero. Era troppo compromesso, l’infezione era estesa ovunque, non potevo rischiare. Esportai quella guaina grigia che avrebbe dovuto essere la nicchia di nostro figlio (p. 243).

o si immagina il percorso dell’intervento di sua figlia al quale non può assistere di persona:

“E’ ipotesa” ha detto, „avete escluso lesioni toraciche o addominali?” [...] „L’ematoma è esteso tra cervello e dura madre...” (p. 10).

Ora Alfredo avrà già cominciato, il lembo cutaneo è staccato, i vasi coagulati. Poi segheranno l’osso, è un’operazione difficoltosa, non bisogna fare troppa pressione, si corre il rischio di intaccare la dura madre. Dopo, se ce ne sarà bisogno, t’insaccheranno l’opercolo osseo nella pancia per tenerlo sterile, dopo, alla fine, ora non c’è tempo per ricami. Ora bisogna andare dritti al sangue. E speriamo che l’ematoma non abbia compromesso troppo il cervello (p. 43).

In tutti questi frammenti ritornano termini professionali dei medici, parole esatte, specifiche, le quali, nonostante indichino il corpo che siamo, suonano, a chi non è medico, in modo strano ed, a volte, incomprensibile. Margaret Mazzantini ha fatto una ricerca per poter usarli appropriatamente: „Ho studiato parecchio. Le prime pagine sono zeppe di termini medici. Poi sono stata in pronto soccorso” (Stella Pende, 2002).

In questo tipo di linguaggio il corpo umano subisce il più alto grado di oggettivazione. Non solo per il fatto di essere sottoposto, come materia, ad un’operazione, ma perché il linguaggio stesso crea una distanza: mentre la pelle ci appartiene, fa parte del nostro corpo, è vicina come „la propria pelle”, non si può dire lo stesso del *lembo cutaneo* il quale sembra qualcosa di estraneo, diverso da noi.

TRA CORPO E IDENTITÀ

Nel romanzo di Mazzantini la corporeità si manifesta anche tramite la riflessione sulla mutua dipendenza del corpo e dell'identità, riflessione che, ritornando ad intervalli, pervade tutto il libro.

Non riconoscersi allo specchio è considerato come un disturbo psichico detto dissociazione⁶. Tra il 18° ed il 24° mese i bambini cominciano a riconoscersi ed ad identificarsi con la propria immagine riflessa. Freud parla della fase narcisistica dello sviluppo della personalità, dell'esperienza del proprio corpo (Freud, 1914), Lacan, invece, dello „stadio dello specchio” (cfr. Lacan, 1972). Da quella fase, a meno che non ci siano alcuni disturbi psichici, i bambini continuano a mettere il segno di uguaglianza tra il loro io ed il loro corpo. Riconoscersi nel proprio corpo è uno dei sintomi della salute psichica, della cosiddetta normalità. Vivere in sintonia e sentirsi in armonia con il proprio corpo sono poi fini ulteriori, non così immediati, il cui raggiungimento richiede un certo impegno da parte della psiche, cosa di cui non ci occuperemo in questa sede.

Il corpo è quindi necessario ad identificarsi, ad avere un'identità, cosa ovvia se consideriamo tutti i nostri documenti, muniti di fotografie. Inoltre, la conoscenza di sé stesso e dell'altro, nel senso più profondo, passa attraverso il corpo: in primo luogo al livello della percezione sensoriale, in secondo, al livello della comunicazione corporea. Il corpo esprime in modo spaziale gli stati emotivi, i sentimenti, gli stati d'animo (Schmitz, 2001: 61-69). Questi due aspetti dell'esistenza corporea vengono esemplificati nel romanzo in questione. Si osservi l'esempio del protagonista.

(RI)CONOSCERE SE STESSO

Il rapporto di Timoteo con proprio corpo è ambiguo. Da un lato, sembra che il protagonista non solo si riconosca nel proprio corpo, consapevole della sua forma imperfetta e poco attraente, ma voglia essere conosciuto ed accettato così come è. Due volte descrive il proprio corpo nudo:

“Sei nudo!”

Rideva mentre camminava nell'acqua dietro il mio culo bianco, troppo largo per essere il culo di un uomo. Le piacevo ancora? Di sicuro mi preferiva vestito, protetto dagli stracci. Non trattenevo la pancia, e non avevo muscoli sulle braccia. Volevo che mi guardasse senza clemenza, che misurasse le imperfezioni dell'uomo con il quale avrebbe trascorso il resto della sua vita (p. 40).

E anch'io non ero bello, avevo le braccia troppo sottili, un po' di pancia, e quella canna sbieca appesa tra i peli, e anch'io provai vergogna. Ma volevo che fossimo così, nudi e poco attraenti. Uno di fronte all'altra, senza fretta, immersi nel tempo (p. 96).

⁶ Cfr. il sito web: <http://www.vertici.it/servizi/print.asp?cod=12904>

In maniera esibizionistica offre allo sguardo altrui (delle sue donne e indirettamente al lettore) l'immagine di sé stesso senza segreti. Mostrarsi nudo di fronte ad un'altra persona richiede coraggio e fiducia, e sicuramente è un atto di accettazione nei confronti del proprio corpo. Timoteo lo fa perché vuole essere amato nel corpo che ha, amato come un'unità del corpo e della psiche.

Dall'altro lato, invece, dopo aver stuprato Italia, terrorizzato per aver scoperto di essere capace di commettere un simile crimine, si allontana dal proprio corpo. Il suo corpo ha fatto una cosa alla quale la mente non dà il consenso. Il corpo è sfuggito al controllo della mente, ha fatto ciò che rimane inconcepibile per la psiche di un uomo ben educato, di quel rango sociale. Timoteo non riesce più, essendone però sempre consapevole, ad identificarsi con il corpo che lo „contiene”:

Ho le mani calme, precise come sempre, più di sempre. Solo che non sono le mie, sono quelle di un uomo che sto guardando, un professionista ineccepibile, che non ammiro più. Mi guardo come un entomologo guarda un insetto. Sì, adesso sono io un insetto e non lei, lei è solo una povera donna trascinata dal caso, che ho violato, ho succhiato, ho appinzato. Le mani di gomma lì in basso, non mie, eppure così mie, uncini candidi nel mondo dove mi destreggio da benefattore (p. 46).

Il corpo lo ha tradito, per cui Timoteo non lo riconosce più: si vorrebbe staccare da esso, ma purtroppo i corpi non si possono cambiare poiché fanno parte inseparabile dell'io. Infatti, il protagonista per ritrovare la propria identità, ritrovare sé stesso, ricorre ancora al suo corpo: „Abbassai la testa, e mi guardai le mani ferme sulle gambe per ricordare a me stesso che ero un uomo perbene” (p. 54). Sono quelle mani di chirurgo che hanno salvato tante vite ma ugualmente hanno esercitato tanta violenza su Italia, ad esprimere simbolicamente l'unità del corpo e della psiche, a riconciliare l'uno con l'altra. Come constata, esprimendo questa ambiguità, il filosofo tedesco Gernot Böhme nel processo di divenire una persona autonoma il corpo diventa uno strumento, un compagno e comunque qualcosa che l'uomo ha. Nel processo di divenire un uomo interiore il corpo diventa una manifestazione, uno strumento dell'esprimere (Böhme, 2002: 137).

CONOSCERE GLI ALTRI

Il corpo funziona come una specie di schermo sul quale si proietta la psiche. Il corpo traduce in forme visibili e spaziali (Schmitz, 2001 : 50-69) le emozioni, gli atteggiamenti, le convinzioni, i tratti del carattere. Si guardi l'esempio:

„Io non ti lascerò mai”.

E sono così certo di quello che dico che il mio corpo s'indurisce, ogni mia fibra s'indurisce mentre l'abbraccio, come se una corazza di forza si fosse stretta intorno a me (p. 114).

La momentanea certezza di Timoteo, la sua fermezza in quell'istante di rimanere accanto a Italia si sposta sul piano del corpo che diventa duro quanto lo è la sua autopersuasione.

E grazie a questa facoltà di muta comunicazione tra il soma e la psiche, il corpo è uno strumento di conoscenza dell'altro, cosa di cui ci insegnano, oltre alla letteratura in generale ed il romanzo di Mazzantini in particolare, i numerosi ed ultimamente molto in voga, manuali del linguaggio del corpo, permettendoci di interpretare il messaggio trasmesso dal corpo. Ma, mentre questi ultimi trattano della gestualità corporea e facciale come di un certo sistema universale, comune a tutti, codificato e quindi facilmente decifrabile a chi studia il detto manuale, la conoscenza corporea passa anche attraverso canali molto più profondi, accessibili con la chiave del tempo, composti di gesti unici, individuali, impercettibili, ed al primo approccio privi di senso, di movimenti, sguardi, odori, i quali, solo a chi ci osserva bene ed a lungo, permettono di capire il complesso comunicato emesso dal corpo sui meandri della psiche. Ed anche di questo aspetto della corporeità tratta il libro di Mazzantini. Basta osservare come viene descritta la mutua conoscenza tra i protagonisti. Ecco come Timoteo parla di sua moglie:

Conosco così bene la sua gestualità involontaria, è come se ogni emozione avesse sul viso un microscopico rivelatore. L'ho avuta tante volte accanto a me in aereo. Conosco le pieghe del suo collo, quella piccola borsa che la pelle fa sotto il mento quando abbassa la testa per leggere, conosco la stanchezza dei suoi occhi, quando si toglie gli occhiali e chiude le palpebre appoggiando la testa all'indietro sullo schienale (p. 17).

oppure:

E' ancora arrabbiata, lo capisco da come muove le mani, gesti sbrigativi che hanno il solo intento di ignorarmi (p. 109).

O come descrive la familiarità con la figlia:

Da quindici anni abitiamo la stessa casa. Conosci il mio odore, il mio passo, il mio modo con cui tocco le cose, la mia voce priva di squilibri, consoci i lati morbidi del mio carattere e quelli ostili, talmente irritanti da diventare indefinibili (p. 20).

Timoteo parla delle percezioni sensoriali (*voce, odore, passo, tatto*) legate al suo lato fisico mettendoli accanto alla conoscenza del carattere, alla conoscenza del lato psichico, poiché il concetto di conoscere è intimamente, e da secoli, connesso con quello del corpo. La conoscenza di una persona comporta una, più o meno approfondita, conoscenza del suo corpo, fino a quella trasmessa dal significato biblico della parola *conoscere* nel contesto coniugale, cioè l'atto sessuale⁷.

OLFATTO

L'ultimo ma non il meno importante aspetto della corporeità nel romanzo di Mazzantini ruota intorno ad uno dei cinque sensi, all'olfatto. E' uno dei sensi penetranti: gli odori e i profumi per essere percepiti entrano nel corpo, nelle cavità

⁷ Cfr. il sito http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/audiences/alpha/data/aud19800305.it.html

nasali, nei recettori sensoriali. Greimas dice che l'olfatto è un senso „profondo” perché la comunicazione con il sacro passa attraverso le cavità nasali: sia „il profumo della santità” che il fetore che rivela la presenza del diavolo (Greimas, 1993: 82). Tra i sensi l'olfatto viene riconosciuto come quello più personale, soggettivo, condizionato da proprietà individuali, da stati momentanei di un corpo.

L'esistenza ed il ruolo di questo senso vengono messi in rilievo tramite Timoteo che dimostra una particolare sensibilità alle percezioni olfattive. Descrivendo frequentemente odori, profumi o fetori di un posto, di una cosa, di una persona, rileva ogni volta un altro significato che porta con sé questo senso profondo e un po' dimenticato dall'uomo. Krystyna Wilkoszewska dice che è il senso più debole e il più primitivo dell'uomo, la cui primordiale importanza, evidente negli animali, era stata persa nel processo evolutivo (Wilkoszewska, 1998: 241-242). Con la narrazione di Timoteo il mondo torna a riavere quella ricchezza olfattiva. Le parole come odore, profumo, odorare, annusare ritornano molto spesso nel romanzo. Per darne qualche esempio citiamo:

A tratti il suo odore volgare mi raggiungeva [...] (p. 25).

Fu la prima cosa che mi arrivò addosso insieme all'odore di fuliggine, di casa di paese, soffocato da un fortore di varechina e di veleno, il veleno che si usa per uccidere i topi (p. 26).

Me la feci versare in un bicchiere largo e chiesi del ghiaccio che lui raccolse dal fondo in un contenitore di alluminio, e che forse sciogliendosi avrebbe sprigionato lo stesso odore che risaliva da lì, di maionese rancida, di straccio da pavimenti mal custodito (p. 29).

L'asfalto correva, e insieme correva l'odore della vampa e del mare ormai vicinissimo. Lasciai la guida e mi portai le mani sulla faccia per annusarle. Cercavo una traccia della mia efferatezza, Angela. Trovai solo un odore di ruggine, forse quello della scala (p. 35).

Sono soltanto poche delle numerose percezioni olfattive che riempiono il mondo del protagonista, il quale, ad un certo punto, svela la ragione del suo corporeo e sensuale approccio alla realtà:

Italia mi ha insegnato ad azzittirmi e a percepire. Lei mi ha insegnato ad annusare. A fermarmi, a chiudere gli occhi per respirare un odore. Uno solo, scomposto tra milioni di altri; aspetti e viene, si aggrega per te: un piccolo fumo, uno sciame di moscerini. E in tutti questi anni l'ho cercata con l'olfatto. Sapessi quante volte ho inseguito un alone lontano, mi sono infilato in un vicolo, ho salito scale. Lei è rimasta negli odori. E anche adesso, sai, se mi annuso le mani in questa stanza asettica, se schiaccio il naso nel fondo dei miei palmi, io so dove trovare il suo odore. Perché è nel mio sangue. I suoi occhi galleggiano nelle mie vene, due buchi luminescenti come gli occhi di un caimano nella notte (p. 193).

La cosa singolare di questa confessione è una specie di valenza simbolica. Italia, quella donna povera e di basso rango sociale, probabilmente, almeno per un periodo, prostituta, e dunque una donna più „primitiva” rispetto a Timoteo, apre davanti a lui il mondo degli odori, il mondo da secoli chiuso o socchiuso perché l'uomo

civilizzato non ne aveva più bisogno. Italia, essendo meno preparata dal punto di vista intellettuale o culturale e quindi più vicina al lato primordiale della natura umana conserva in sé la capacità di servirsi pienamente dell'olfatto, di essere aperta alle percezioni olfattive. Trasmette quel sapere a Timoteo dandogli una capacità ancestrale che gli permette di arricchire il suo mondo di un uomo di successo con molte sfumature olfattive provenienti dalla realtà circostante.

Da allora Timoteo adopera il naso, accanto all'occhio, al fine di „essere al mondo” per conoscere, riconoscere, valutare, classificare e memorizzare, essendo l'olfatto altresì uno strumento della memoria. (cfr. Diaconu, 2004: 67). Con questo strumento il protagonista esamina le persone:

E' da poco che abbiamo cominciato ad annusarci io e te (p. 69).

Conosco l'odore della tua testa, Angela, e tutti gli odori che dall'esterno, anno dopo anno, hai portato in casa. Per un periodo hai odorato delle tue mani sudate, di pennarelli, della plastica delle tue bambole. Hai odorato di scuola, di corridoi chiusi, dell'erba del parco e di smog. Il sabato sera, adesso, odori dei locali che frequenti, della musica che hai ascoltato. Odori di quello che ti è rimasto nel cuore. Ho annusato la tua contentezza, e le nuvole che ti hanno attraversata. Perché la gioia ha un suo odore, e anche la tristezza (p. 193).

le cose:

C'è un odore forte di quei panni fradici. L'acqua ha risvegliato qualche vecchio odore infilato nella trama floscia di quel giaccone di lana. E' un odore di bestia sudata, di parto (p. 207).

i posti:

C'è odore di segatura bagnata e di ketchup, Italia non è lì (p. 206).

e sé stesso:

Mi portai una mano sulla bocca per annusarmi l'alito. No, non puzzavo d'alcol (p. 38).

Mentre il mondo disponibile alla vista è ordinato, diviso in forme distinguibili, classificabili come spazi e corpi dalla consistenza, forma, colore distinguibili e differenziabili tra di loro, il mondo accessibile all'olfatto appare come un amalgamato di odori e profumi che si penetrano a vicenda, si incrociano, si infiltrano l'uno nell'altro. Le persone odorano di spazi: „Era un odore di autobus quello che aveva addosso, di folla” (p. 97); le cose si impregnano del profumo di persone: „Navigherà nella nostra vita quella sciarpa, scordata, ripresa, finché un giorno, Angela, finirà intorno al tuo collo, s'infittirà del tuo odore” (p. 91); e gli spazi sanno di cose o di persone: „Ero a casa mia, nel profumo delle cose note, lo spavento era altrove, lontano” (p. 38), „Dentro, il buio totale, e il suo odore, solo più fermo” (p. 75). Talvolta il modo in cui si intrecciano gli odori sorprende come nel caso del formaggio *dall'odore cadaverico* o in quello del senzatetto che odorava di *cane insepolto*.

L'uomo sta a contatto con il mondo usando il proprio corpo, sembra volerci ricordare questa narrazione, ed attinge ad essa usando i sensi. Tra di loro l'olfatto che, per quanto sia soggettivo ed intimo, stabilisce, non meno della vista o dell'udito, il nostro rapporto con la realtà, nonché decide della qualità di questo rapporto.

CONCLUSIONI

Nel suo libro Mazzantini crea una realtà totalmente sottoposta alla realtà del corpo, una realtà accessibile soltanto attraverso un corpo, quello di Timoteo. Tutto il mondo, tutte le informazioni sono filtrate dal suo corpo, in quanto percezioni, sensazioni e poi riflessioni passano attraverso lui. Il procedimento sembra simile a quello adoperato nella tecnica del flusso di coscienza, con la differenza che qui prevale l'esperienza dei sensi. Si ha l'impressione di stare di fronte ad una simulazione di una persona reale, di stare dentro un corpo vivo.

Z. Bauman scrive che il corpo postmoderno è soprattutto ricettore di sensazioni. Essendo uno strumento del piacere, esso consuma e digerisce impressioni ed emozioni. (Bauman, 1995: 90). In molti dei suoi comportamenti e dei suoi tratti il protagonista del romanzo di cui parliamo aderisce a questa definizione: la sua narrazione tradisce un approccio molto corporeo alla realtà, all'altro, da dove raccoglie sensazioni. La differenza sta nel fatto che Timoteo assorbe tutte le sensazioni, è aperto a percepire tutto, anche quello che non è piacere.

Dopo aver analizzato il romanzo *Non ti muovere* ritornano in mente le riflessioni di Gernot Böhme sull'uomo in quanto natura. Egli scrive: „Essere sé stessi natura appariva tuttora come un ingenuo immergersi nella natura [...]. In realtà, noi, europei del ventesimo secolo e persone adulte non siamo mai natura in questo modo. Con l'emancipazione della persona viene messa in moto una dialettica dell'essere corpo e dell'avere il corpo, dell'essere natura e dell'avere la natura, e „l'ego” si costituisce fuori dall'immergersi nel corpo e contro l'immergersi nel corpo”⁸ (Böhme, 2002: 136). Quella dialettica pare rispecchiarsi nel libro in questione che filosofico non è, ma parla dell'uomo contemporaneo, del suo rapporto col mondo, della sua identità nella prospettiva del corpo. Egli sembra infatti oscillare tutto il tempo tra l'accettazione ed il rigetto.

Infine, Margaret Mazzantini in una delle interviste dichiara di essere stufa della differenziazione della letteratura tra quella femminile e quella maschile. Per lei, la letteratura è una sola. Invece la sua scrittura così ancorata nel corpo, radicata nei sensi, nonché la tematica della sua prosa, la quale evidenzia l'aspetto corporeo della vita umana, a dispetto di quelle dichiarazioni, la situano nell'ambito delle ricerche femministe e di quelle del gender corporeo.

⁸ T.d.a.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman Z. (1995), *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń : UMK.
- Bauman Z. (2007), *Płynne życie*, Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- Böhme G. (2002), *Filosofia i estetyka przyrody*, Warszawa : Oficyna Naukowa (titoli originali *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischem Reproduzierbarkeit. Für eineökologische Naturästhetik*).
- Castellitto S. (2001), «Ho intervistato mia moglie, lo scrittore», *Venerdì di Repubblica*, 26.10.2001.
- Conti P. (2002), «Mazzantini: i miei cinque anni di solitudine prima dello Strega», *Corriere della sera*, 06.07.2002.
- Diaconu M. (2004), «Zapach, tożsamość i pamięć. O konstytuowaniu podmiotu poprzez zapach», *Sztuka i filozofia*, 24.
- Freud S. (1914), «Introduzione al narcisismo» (titolo originale *Zur Einführung des Narzißmus*), *Jahrbuch der Psychoanalyse*.
- Gennari A. (2001), «Il prezzo dell'amore», *Grazia*, 27.11.2001.
- Greimas A.-J. (1993), *O niedoskonałości* (titolo originale *De l'imperfection*), Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Lacan J. (1972), *Scritti*, Torino : Einaudi.
- Mazzantini M. (2006), *Non ti muovere*, Milano : RCS Quotidiani.
- Merleau-Ponty M. (2003), *Fenomenologia della percezione*, Milano : Bompiani.
- Mondo L. (2001), «Mazzantini: anatomie di un padre „untore”», *La Stampa TTL*, 17.11.2001.
- Nancy J.-L. (2002), *Corpus*, Gdańsk : słowo/obraz terytoria.
- Pende S. (2002), «Con i miei personaggi scendo all'inferno. E li salvo», *Panorama*, 5.09.2002.
- Platon (2002), *Gorgiasz*, trad. W. Witwicki, Kęty : Antyk.
- Platon (1986), *Timajos*, trad. P. Siwek, Warszawa : PWN.
- Sajkiewicz V. (2001), «Soma i psyche: różne czy tożsame? Filozoficzne orgiami Gilles'a Deleuze'a», in: *Między słowem a ciałem: materiały z IV Sesji Naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*, Bydgoszcz, 24–26 października 2000 roku, a cura di Lidia Wiśniewska, Bydgoszcz : Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej.
- Schmitz H. (2001), *Ciałosfera, przestrzeń i uczucia*, Poznań : Oficyna Wydawnicza Garmond (titolo originale *Der Leib, der Raum, und die Gefühle*).
- Siciliano E. (2001), «Un onore borghese», *La Repubblica*, 02.12.2001.
- Wilkoszewska K. (1998), «W krainie czucia i beczucia, czyli o zmysłach głównych, zapomnianych i sztucznych», in: *Wymiary piękna. Z badań estetyki sensu largo*, a cura di M. Gołaszewska, Kraków : Wydawnictwo UJ.