

## «E che sarà del mio corpo?» Tabucchi e le implicazioni ideologiche del discorso sulla corporeità nel *Racconto dell'uomo di carta*

Laura Ingallinella

### §1. Perché studiare la rappresentazione del corpo

In seguito a un appello apparso sul *Sole24Ore*,<sup>1</sup> il 29 aprile 2011 si è svolto presso la sede romana di Laterza un primo incontro della neonata «generazione TQ». Il gruppo, che ha recentemente pubblicato un suo primo manifesto,<sup>2</sup> coinvolge una generazione di scrittori, giornalisti, editori, critici e registi tra i trenta e i quarant'anni con l'obiettivo di «tornare a essere intellettuali pubblici, nel nuovo millennio».<sup>3</sup> I primi passi del gruppo sono accompagnati da riserve e spunti polemici, specialmente su due fronti. Per prima cosa, al peso di un precoce parallelismo col Gruppo 63, si è replicato che l'iniziativa si sviluppa «non attorno a istanze estetiche, ma politiche e sociali»;<sup>4</sup> un'affermazione rischiosa, che potrebbe entrare in contraddizione con altri punti del manifesto.<sup>5</sup> Il secondo spunto è complementare, quasi un riverbero del precedente: il proposito, quasi chirurgico, «di intervenire nel cuore della società italiana e nel tessuto ormai consunto delle sue relazioni materiali, di indicarne con maggior forza le lacerazioni»<sup>6</sup> si trova a convivere con il «disagio reale, molecolare, percepito, respirato»<sup>7</sup> di chi scrive.

I termini-chiave sembrano proprio quelli, tra l'anatomico e lo psicologico, di disagio e diagnosi. Allo stato delle cose, spogliando le dichiarazioni della retorica da manifesto, resta l'interazione tra due corpi, individuale e sociale, entrambi affetti da un male ereditario. Gli effetti sono diversi, ma il fondo è comune: «l'apprendistato all'irrealtà», l'incapacità di «distinguere tra reale e fittizio».<sup>8</sup> La colpa di questa diseducazione alla critica – nel senso etimologico del termine: inability a discernere – nel processo di «mediatizzazione» che, attivo su tutti i campi dell'apprendimento di informazioni, ne ha definitivamente cambiato le modalità. Non è fuori luogo avvalersi delle etichette usate da Habermas per la sua teoria dell'agire comunicativo: la comunicazione mediatizzata sembra torcere le pretese universali di validità del discorso (giustizia, verità, veridicità), che ne sarebbero il presupposto logico ed etico, verso il piano soggettivo. Il livello del *System* (l'agire strumentale-strategico nella società come sistema, sostanziata nel denaro e nel potere) ha creato un proprio linguaggio peculiare, accolto infine nel livello del *Lebenswelt* (l'agire comunicativo nella società come coesione culturale e condivisione di valori).<sup>9</sup>

Un asse centrale in questo trasferimento di funzioni, dal comunicativo allo strategico, è la rappresentazione del corpo. Negli ultimi vent'anni il corpo e le implicazioni ideologiche della sua rappresentazione hanno assunto nuovi significati soprattutto nel mondo della politica italiana. Tramite un triangolo di fenomeni in rapporto di reciproca causalità – mediatizzazione, spettacolarizzazione, presenzialismo<sup>10</sup> – tutti veicolati dal linguaggio verbale e dell'immagine, il centro dell'istituzione democratica è stato occupato dal corpo del capo e dalla discussione sul corpo del capo. La situazione attuale ha delle sorprendenti affinità con la «teoria dei due corpi»

elaborata da Ernst Kantorowicz per le monarchie medievali, ma applicabile anche ai moderni stati territoriali (specialmente alle ideologie assolutistiche e totalitarie), che hanno innestato sulla nuova concezione di stato la complessa rete di rapporti tra ideologia e rappresentazione iconografica, a partire da un «organological concept of the state»<sup>11</sup> fino alla degenerazione in un vero e proprio «State fetishism».<sup>12</sup>

Kantorowicz spiega l'identità del sovrano come una unità bivalente. Il capo ha un corpo reale ma anche un corpo simbolico; il sistema statale, che ancora non si è solidamente definito, ha bisogno del suo corpo come di un supporto personale e metaforico che possa rappresentare fisicamente lo Stato. Si tratta di una teoria di evidente matrice teologica (l'idea di una vera e propria «incarnazione»), in seguito rielaborata dai teorici del potere monarchico: il suo risultato precipuo non è altro che l'identificazione dell'individuo con l'istituzione. Le differenze che emergono dal confronto tra questo tipo di identificazione e quella, quasi ossessiva, degli ultimi anni sono ovviamente molteplici: diversa l'istituzione in ballo, la democrazia, in cui il corpo simbolico non è una trasposizione metaforica diretta del *corpus Christi* ma, per definizione, delle esigenze e dei valori dell'elettorato che l'ha scelto come rappresentante; diverse le categorie di tempo e spazio in cui la rappresentazione del corpo viene recepita. Tuttavia, il recupero di questo tipo di simbologia è tangibile: come ha dimostrato Giuliana Parotto, sotto l'apparente patina edonistica del berlusconismo, i modi di rappresentazione e autorappresentazione del «corpo mediale» del capo stanno realizzando un vero e proprio «ritorno al sacro».<sup>13</sup> È la tesi ribadita anche da Slavoj Žižek in una recente intervista: l'«effetto Berlusconi» si fonda proprio sulla creazione di uno spazio simbolico tanto espanso e onnicomprensivo che l'opposizione non può elaborarne uno proprio.<sup>14</sup> Questa operazione appare sincretica non soltanto perché coniuga elementi di edonismo materialistico e simbologie cristiane, ma perché agisce corrosivamente sul significato stesso dell'istituzione degradandone il linguaggio verbale e iconografico:<sup>15</sup> se il corpo del capo, identificato nella propria simbolicità con il corpo dell'istituzione, si autorappresenta con segni del grottesco e del carnevalesco, l'istituzione stessa assume quei connotati, la sua dignità di costruzione ideale viene a cadere. Della forma del potere grottesco o *ubuesque* – dalla figura letteraria dell'Ubu Roi tratta da una *pièce* di Jarry – si occupò proprio Michel Foucault in una serie di lezioni al Collège de France: «l'exercice du pouvoir à travers la disqualification explicite di celui qui l'exerce».<sup>16</sup>

A Foucault si deve un'importante esplicitazione dei rapporti tra corpo e potere. «Il potere si è addentrato nel corpo, esso si trova esposto nel corpo stesso».<sup>17</sup> Il corpo-potere per essere gestito deve essere disciplinato attraverso regole più o meno apparentemente coercitive.<sup>18</sup> L'atto linguistico, in quanto espressione di un «sistema», gioca un ruolo fondamentale nell'irreggimentazione: l'apparato di simboli e segni fatti propri dal mondo della politica e da chi a quel mondo vuole sferrare un attacco – si pensi a tanta satira contemporanea ma anche, per esempio, a un recente racconto di Sepúlveda in cui la critica al berlusconismo coincide con la critica all'attestato (e ridicolo, secondo l'autore cileno) culto che il capo ha del proprio corpo<sup>19</sup> – appartiene tutto alla sfera della *biopolitique*. Se il *System* intende appropriarsi e gestire non soltanto

il corpo dell'individuo, ma persino ridefinirne l'identità coniando un nuovo linguaggio, allora è proprio quello – e non, forse, una velleitaria ode alla rivoluzione – lo strumento che l'intellettuale, colui che crea testi (iconografici, letterari, cinematografici) deve studiare e, se possibile, modificare a favore della comunità. Mai come adesso la lotta politica è una lotta di segni e atti linguistici. La rappresentazione del corpo – non soltanto del capo ma anche del sé – è dunque uno studio fondamentale. A questo scopo intendo analizzare, come campione, il modo in cui un autore contemporaneo come Antonio Tabucchi sviluppa il tema della corporeità, e le implicazioni ideologiche che la rappresentazione del corpo può assumere in un discorso narrativo.

## §2. L'uomo di carne, l'uomo di carta

Tabucchi ha recentemente pubblicato per Sellerio quarantadue *Racconti con figure*. Si tratta di una raccolta di scritti di vario genere, inediti o pubblicati in volumi di mostre ed eventi artistici, il cui denominatore comune esibisce la cifra fondamentale della scrittura tabucchiana: il rapporto intertestuale come fonte inesausta d'ispirazione. In questo caso – ma, suggerisce l'autore nella *Nota* introduttiva, il ragionamento vale anche per le raccolte di racconti più note e per gran parte dei suoi romanzi – il testo che fornisce il nucleo della creazione narrativa è sempre un'immagine. Ogni testo è accompagnato da un indispensabile paratesto iconografico: la riproduzione di quadri, fotografie e arte degli «oggetti» (un cappello, un muro inciso).

La tentazione da fuggire è quella, assai banalizzante, di ricondurre l'operazione a un semplice esercizio efrastico. La scrittura possiede, quanto l'immagine e forse più dell'immagine, un potere iconopoietico: e non soltanto creativo ma, si badi, ri-creativo, doppiamente fingitore. «Se l'immagine è venuta a provocare la scrittura, la scrittura a sua volta ha condotto quell'immagine altrove, in quell'altrove ipotetico che il pittore non dipinse (...) il territorio della scrittura è l'immaginazione che va oltre l'immagine».<sup>20</sup> L'immagine fornisce il *la* – più propriamente: una possibile sintassi del sé; ma la notazione musicale non dispiace, poiché Tabucchi stesso ha scelto di ripartire i testi in sezioni intitolate rispettivamente *Adagi*, *Andanti con brio*, *Ariette*, suggerendo che ciò che distingue la fruizione iconografica dalla narrativa è proprio il dispiegamento nel tempo, prerogativa della forma musicale.

Un'operazione letteraria di questo tipo avrebbe tutta l'apparenza di un'acrobazia intertestuale, un gioco alchemico svolto al chiuso del laboratorio dello scrittore. Tuttavia, occorre ricordare che la scrittura è per Tabucchi «gioco del rovescio» ma anche interrogazione continua dell'uomo a se stesso e dell'intellettuale su se stesso.

La narrativa di Tabucchi riflette costantemente sui problemi della libertà e della dignità umane. *Sostiene Pereira* ne è un chiaro esempio: lo svolgimento del rapporto tra uomo e Stato si nutre di opposizioni e si declina in due, complementari modelli di rappresentazione corporea. L'antifasi alla base del romanzo è evidente: Pereira vorrebbe restare entro i ranghi del regime salazarista, ma finisce per diventare un sovversivo; è una storia in cui i personaggi vorrebbero parlare di morte, ma non fanno che «agire» la vita. Pereira da un lato, e Monteiro Rossi con Marta dall'altro,

rappresentano due complementari modelli di rappresentazione corporea. I due giovani ribelli incarnano (verbo appropriato, se si concorda che «la narrativa è più che mai un'arte basata sull'incarnazione»)<sup>21</sup> un'immagine foucaultiana di archetipica semplicità: il corpo di Monteiro Rossi subisce una progressiva privazione di spazio fisico<sup>22</sup> fino all'assassinio per mano di una squadra salazarista: la morte appare come atto estremo di disciplina, la massima punizione per il corpo che si ribella al potere.

Nella contemplazione del cadavere di Monteiro Rossi si consuma la svolta per Pereira. Quest'ultimo, dal canto suo, declina un altro modello di corporeità, già sperimentato due anni prima della pubblicazione di *Sostiene Pereira con Requiem, un'allucinazione*. I protagonisti di entrambi i libri vivono un disagio (che Galimberti definirebbe «alienazione»),<sup>23</sup> dato dalla difficoltà nel far correre corpo e spiritualità sullo stesso binario. Si tratta di un problema che informa la storia del pensiero occidentale, e Tabucchi non ignora questo dato: in *Requiem* ha luogo un gustoso significativo *qui pro quo* storico-geografico sulla distinzione tra «anima» (una nozione mediterranea, definita dal pensiero greco e importata in quello cristiano: ma lo stesso, secondo Giovanni Reale, si può dire per il concetto di corpo)<sup>24</sup> e «Inconscio» («roba da borghesia viennese d'inizio secolo» che il protagonista, «roba del Sud», ha contratto come un vero e proprio «virus»)<sup>25</sup>. Soltanto questo «virus» (complementare, si direbbe, all'altro virus di *Requiem*, stavolta tutto fisiologico: l'*herpes zoster*)<sup>26</sup> permette al protagonista di vivere la sua *allucinação*, di incarnare i suoi interlocutori. Il percorso narrativo-dialogico di *Requiem* assume i connotati di una vera e propria *psicologia* – un discorso sull'anima – ma anche di una *psicomachia* – una lotta dell'anima coi propri fantasmi e col proprio essere nel mondo. Non è un caso, infatti, che il culmine del peregrinaggio sia proprio l'incontro con Fernando Pessoa, il codificatore (innominato nel romanzo) dell'«eteronimia», la moltiplicazione di nomi e identità. Il ruolo del corpo, in tutto questo, è rivelato da un altro incontro, quello con «lo Zoppo della Lotteria», con cui per la prima volta si discute seriamente dell'anima, pensata dall'interlocutore «in un senso vitale e collettivo, forse in una concezione spinoziana».<sup>27</sup> Spinoza è il primo teorizzatore moderno del parallelismo psico-fisico, di un indissolubile rapporto tra spirito e corpo. Con argomenti diversi, in *Sostiene Pereira*, il dottor Cardoso sosterrà ripetutamente la stessa tesi.

Il disagio che accomuna il protagonista di *Requiem* e Pereira è proprio l'impossibilità, esistenziale per il primo, politica per il secondo, di conciliare le due facce della medaglia. La traduzione narrativa di questo disagio è, in entrambi i romanzi, il sudore. Pereira e l'io-allucinato di *Requiem* sono affratellati da una sudorazione costante ed eccessiva: una reazione fisiologica involontaria ma rivelatrice, al punto che si potrebbe parlare di una vera e propria «fenomenologia del sudore». Ma non finisce qui. Il problema del cattolicesimo, insinuato larvatamente in *Requiem*, esplicito in *Sostiene Pereira*, è un ulteriore elemento probante: ciò che del credo cattolico turba ossessivamente Pereira è proprio la resurrezione della carne, ovvero l'idea che il corpo non sia un'appendice materiale dell'anima ma un pilastro strutturale della sua identità. La conquista finale di Pereira è il diritto alla coerenza tra mondo interiore ed esteriore. Il punto è stato esplicitato nella trasposizione cinematografica di Faenza, a cui ha

collaborato lo stesso Tabucchi. Alla fine della pellicola, la voce narrante aggiunge: «Sostiene Pereira che mentre si allontanava tra la folla aveva la sensazione che la sua età non gli pesasse più. Come se fosse tornato un ragazzo, agile e svelto con una gran voglia di vivere...». <sup>28</sup> Il discorso sul corpo è ricondotto a una dialettica tra pesantezza e leggerezza (consapevole, quest'ultima, ma affatto insostenibile): Pereira ha simultaneamente recuperato un rapporto pacifico col proprio corpo e con la propria etica di intellettuale.

Quattro anni dopo *Sostiene Pereira*, in aperta polemica con Umberto Eco, Tabucchi ha riaperto il dibattito sul ruolo dell'intellettuale coniando l'icastica immagine della «gastrite di Platone»: l'*intelligencija* italiana lascia asciutto il palato di chi aspira al banchetto della *διαλεκτική*; e finisce per macchiarsi di «un profilo eccessivamente malinconico (o magari eccessivamente cinico)». <sup>29</sup> La definizione fotografa una tendenza palpabile nelle istituzioni della cultura italiana; riprende il *topos* della «perdita d'aureola» dell'uomo di lettere, e l'aspirazione a un modello d'intellettuale scomodo, che scuota le coscienze – motivo per cui *La gastrite di Platone* è scritto in forma di lettera aperta ad Adriano Sofri, l'unica personalità che, nel panorama italiano, Tabucchi riesce a classificare come veramente *politically incorrect*.

Sulle colonne di *El País*, *l'Unità*, il *Corriere della Sera*, *Herald Tribune*, *Le Monde*, il *Manifesto* e *Repubblica* sono apparsi e continuano ad apparire interventi editoriali di Tabucchi, alcuni dei quali sono stati pubblicati nella raccolta *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando* <sup>30</sup> in cui si propone al lettore, accanto a una fruizione cronologica dei testi, una lettura «attiva» che salti di casella in casella (di articolo in articolo) seguendo due percorsi tematici. La cronaca tabucchiana svolge principalmente il nesso causale tra crisi politico-istituzionale e decadenza culturale italiana riesumando ancora le «ceneri di Pasolini» in un mondo relativizzato e post-ideologico; tuttavia, ciò che veramente ci interessa in quest'analisi è un altro aspetto, che assume primaria importanza per uno scrittore come Tabucchi, tanto attento all'universo paratestuale.

*L'oca al passo* presenta in copertina una famosa fotografia di Yves Klein (1928-1962), principale esponente del *Nouveau Réalisme*, *Le saut dans le vide*: un salto nel vuoto. <sup>31</sup> Questo scatto in bianco e nero non è che un «un fotomontaggio che simula di non esserlo» <sup>32</sup> (affermazione che potrebbe essere trasferita anche alla narrativa di Tabucchi, da molti indicato come portavoce, se non di un proteiforme postmodernismo *tout-court*, per lo meno di alcune tematiche tipiche di un *postmodernen Zeitgeist*). <sup>33</sup> L'artista ritrae se stesso nell'atto di spiccare un salto dal cornicione di una casa. Il suo corpo, teso in un arco perfetto, sembra sospeso in volo e al contempo inesorabilmente destinato a sfracellarsi sull'asfalto irregolare della strada sotto di lui. Nell'illogicità di questa sospensione librata, in cui il fatale può essere soltanto immaginato, Klein ha voluto rielaborare i suoi contatti con la meditazione zen (in cui il salto nel vuoto è un fatto tutto spirituale) e la cultura occidentale dell'immagine corporea: il frutto è un paradosso in cui il corpo c'è ma è già rivolto «vers l'immatériel», <sup>34</sup> sta sperimentando insomma su se stesso una sottrazione della corporeità, mentre, nello stesso istante catturato dallo scatto fotografico, un uomo di spalle passeggia in bicicletta e, sullo

sfondo, un treno s'intravede dal casello di una stazione. L'immaterialità assume natura paradossale proprio per lo scontro con questi elementi di vita, normale ma distante e distanziata, irrimediabilmente altra.

Sulla copertina di un libro che vuole essere una cronaca «dal buio che stiamo attraversando», un'immagine del genere finisce per caricarsi di ulteriori strati di significato. Come nella sua prosa giornalistica e narrativa, infatti, Tabucchi lega strettamente il fatto esistenziale al fatto ideologico: e non pare eccessivo dire che questo legame appare tanto più metaletterario. Dall'*Epilogo e congedo dal lettore* emerge un quadro in cui la società italiana è composta da «sopravvissuti nel corpo ma non nella mente e nell'anima» (sopravvissuti agli anni di piombo e alle stragi di mafia, «un'epoca di massacri in cui anche i nostri corpi avrebbero potuto essere fatti a pezzi»).<sup>35</sup> L'intelletto, difatti, ha subito le violenze più sottili, quelle dell'annullamento della memoria e della menzogna. Qui sta il paradosso: in una società di soli corpi, l'uomo di lettere si trova nella condizione dell'*homme dans l'espace* di Klein. Aspira cioè a un modello superiore ma è bloccato nel proprio salto acrobatico, e in quel salto acrobatico subisce la cristallizzazione e la smaterializzazione del proprio corpo. Non può librarsi in volo; non può stramazza al suolo, quindi non può neanche aspirare a un'azione suicida che incarni il modello dell'eroe-intellettuale di ascendenza foscoliana. La nozione di *salto nel vuoto*, dunque, acquista per Tabucchi un significato completamente diverso: non un atto liberatorio ma una morsa di origine socio-culturale, istituzionale e politica, matrici inevitabilmente connesse a ciò che l'uomo-intellettuale è, fa e scrive. Ecco perché «ormai in Italia, come in un gioco di prestigio, dalla letteratura è scomparsa la vita, quasi che questa fosse portatrice di un'inferiorità rispetto a una condizione alta, felice e intangibile che sta altrove, anche se non si sa bene dove». <sup>36</sup> Alta, felice, intangibile, altrove: proprio come l'artista nel suo salto, mentre l'uomo sullo sfondo continua la sua passeggiata in bicicletta senza degnare il primo di uno sguardo.

Il tema metaletterario della perdita del corpo ci fa tornare alla recentissima raccolta di *Racconti con figure*. In particolare al *Racconto dell'uomo di carta*, ottavo della sezione *Adagi*. Il racconto, organizzato in undici brevissimi capitoli, fu pubblicato per la prima volta in traduzione francese come *pendant* letterario al catalogo di una mostra parigina dell'artista argentino Antonio Seguí.<sup>37</sup> Il testo iconografico scelto per accompagnare il racconto è proprio un pezzo della collezione, un pastello e carboncino su carta del 1980 intitolato *Ça bouge* (letteralmente «si muove») che rappresenta un tipo ricorrente nell'opera di Seguí: un uomo, con completo e cappello, in marcia su uno sfondo non identificabile. La marcia va oltre l'atto naturale della deambulazione per diventare una marcetta caricaturale, in cui il movimento è evidenziato con pesanti tratti neri e bianchi; l'unico tratto forte di colore caldo è sulle guance dell'uomo, che sembra assumere le grottesche sembianze di un clown sotto il cupo abito borghese. È un movimento completamente diverso dal salto di Klein: legato alla terra, ma quasi seppellito dal grigio e dallo spessore della linea, che pure ne definisce i contorni e le volumetrie.

L'arte di Seguí non rappresenta soltanto la committenza per un lavoro ecfrastico, ma un'occasione (nel senso più squisitamente montaliano) profondamente

metaletteraria. L'uomo in movimento diventa uomo *par excellence*, ed è uomo che scrive, poiché quello che leggiamo è il suo *récit*, atto affabulatorio per spiegare se stesso. Egli si presenta, e per descriversi parla del proprio movimento. Ma dopo otto righe abbiamo già scavalcato Seguí: l'uomo intende entrare nella folla con uno scopo preciso, cercare qualcuno che lo ascolti. L'identificazione metaletteraria è dunque palese sin dal primo capitolo: l'uomo rappresentato possiede un messaggio che è una identificazione ontologica. È «il Testimone»: colui che tramite la parola deve portare testimonianza. Il procedere narrativo dell'uomo-Testimone è ansioso, concitato, cerca di spiegare cos'è un testimone ma non trova altro che immagini incorporee («un ectoplasma che assomiglia all'aria, della sostanza d'aria è fatta la tempesta, il suono della voce svanisce nell'aria e nell'aria si trasforma in nube, in niente»).<sup>38</sup> Appare subito una serie di potenti identificazioni, quasi in forma di sillogismo: «Oggi è una giornata ventosa. Come una bandiera la mia cravatta garrisce al vento. È la bandiera della mia patria. Il mio corpo è la mia patria. La bandiera del mio corpo sventola nel vento della Storia». <sup>39</sup> Ecco presentati i veri personaggi del racconto: il Corpo-Patria dell'«emigrante astrale» e la Storia. Tutto il racconto è un colloquio indiretto con la Storia, immaginata come vento, «dama bizzarra» e irraggiungibile, forse inesistente: un racconto di storie alla Storia. L'affabulazione nevrotica dell'*homme récitant* non è diretta, ma doppiamente mediata – potremmo dire «mediatizzata» – dall'uso di un *device* comunicativo (il telefono) e dalla presenza di intermediari al racconto, le misteriose «Informazioni», che offrono un *feedback* minimo alla «storia nella storia» raccontata dell'io narrante:

Dovrei comunicarle dei miei vicini, spiegai, se ne stavano tranquilli sulla veranda a prendere il fresco, era di sera, quando sentirono bussare alla porta. Erano due signori in divisa e chiesero: la vede questa, lo sa cos'è? Certo, disse il mio vicino, è una pistola. Ha indovinato, bravo, dissero i due signori che avevano bussato alla porta, è proprio una pistola, e una pistola conferisce autorità, dunque noi siamo l'autorità, perciò ci segua, con il suo consenso o anche senza, di questo non ci frega un cazzo, perché lei non è un cittadino, lei è un anonimo, lei è folla, lei sparirà come se fosse niente, come una piccola nuvola da un cielo pieno di nuvole.<sup>40</sup>

Si tratta evidentemente di una testimonianza; e deduciamo che l'*uomo di carta* rappresenta in una certa misura l'ultimo sopravvissuto di un'età in cui a chi scrive si chiedeva ancora qualcosa: è un Pereira che vorrebbe «sostenere» – comunicare la sua visione del mondo e delle cose, per quanto parziale, a un pubblico interessato – ma non ha chi gli ponga domande.

Il discorso delle «autorità», affine a certe atmosfere della letteratura *pulp* e distopica, si basa su due trasferimenti di significato di tipo metonimico. In entrambe, il concreto sta per l'astratto: la pistola è autorità, l'uomo è folla anonima. Nella sintassi del discorso riportato, la logica del trasferimento assume un'altra implicazione, totalizzante e immediata, quasi inesorabile, in cui l'astratto addenta il concreto: se la pistola è autorità, chi la porta è Autorità, ovvero l'incarnazione del potere coercitivo; se l'uomo è folla anonima, ovvero corpo senza volto, transeunte, è destinato a un totale

annullamento. La storia del vicino, doppio di colui che scrive, rappresenta per mezzo di quest'arresto forzato la spersonalizzazione che affligge le società di massa, specie quelle in cui è stata sottilmente negata la libertà di affermazione.

L'identificazione del vicino come doppio dell'*uomo di carta* si palesa nella sua principale preoccupazione al momento della cattura:

E che sarà del mio corpo?, chiese il mio vicino. Non ti preoccupare del tuo corpo, pensa alla tua anima, pensa alla tua patria, risposero quelli. Ma la mia anima è il mio corpo, disse il mio vicino. Quei due si misero a ridere a crepelle (...) e lo caricarono a forza sulla macchina. Sua moglie non l'ha più rivisto. L'ultimo ricordo che ha di lui è la sua voce che gridava, mentre la macchina si allontanava nella notte: il mio corpo!<sup>41</sup>

Si fa chiaro, dunque, il valore di questa storia nella storia. Il conflitto di idee, come sempre nella narrativa di Tabucchi, non è soltanto politico ma esistenziale: le «autorità» e il vicino non possono capirsi né convivere per un semplice dato: il vicino – chi scrive – ritiene depositaria di significato anche la propria corporeità, non soltanto quella dell'oggetto-autorità; la sua stessa esistenza, dunque, rappresenta uno scandalo per chi ambisce alla spersonalizzazione. Per questo va catturato e cancellato.

L'episodio del vicino mette all'uomo di carta l'urgenza di spiegare cos'è un corpo: di chiarire cosa, nel corpo, sia tanto fondamentale. Il dialogo con le «Informazioni» si rivela infruttifero e frustrante, perché spiegare il corpo a chi non può capirlo significa spiegare che la sua verità è una verità intera, indivisibile e per questo scandalosa. Il corpo è pieno significato perché è un significante pieno.

D'ora in poi il *récit* dell'uomo di carta si farà ancora più compulsivo. Anche le rubriche dei brevi capitoli, esempi di prosa aforistica e di respiro lirico, accolgono il motivo della rappresentazione corporea. Ma il corpo rappresentato è lungi dall'essere in pace con se stesso e la propria materialità: «*Il corpo si torce, si dimena e divincola, fiaccato cade, raggomitola le ginocchia, illivisce, si gonfia, sbava e sanguina*»<sup>42</sup> (in corsivo nel testo). È un corpo immerso nella lotta contro qualcosa di non identificato, verosimilmente una lotta fallimentare. Ancora: «*Nulla è cambiato. Tranne il corso dei fiumi, la linea dei boschi, del litorale, di deserti e ghiacciai. Tra questi ghiacciai l'animula vaga, sparisce, ritorna, si avvicina, si allontana, a se stessa estranea, inafferrabile, ora certa, ora incerta della propria esistenza, mentre il corpo c'è, e c'è, e c'è, e non trova riparo*»<sup>43</sup> (in corsivo nel testo). La citazione da una nota poesia dell'imperatore Adriano è capovolta: l'«animula vagula, blandula» non è «*hospes comesque corporis*» ma ente altro, e per questo incapace di fornire una definizione completa del sé. Il corpo, nella propria sofferta tangibilità e presenza – si noti il ripetere ossessivo e polisindetico di un «essere» non assoluto ma un «esserci», un esistere nel *qui e ora* – è identità, luogo dei padri e dei racconti. Le storie si moltiplicano, diventano veri e propri *flashes* surreali, a volte comici: l'incontro con una donna il cui corpo nudo è pieno di cicatrici; con un cane, anche lui reclamante il proprio «diritto alla caninità»; un elefante, con cui l'io narrante cerca di attraversare invano un arco di trionfo (per arrischiare un'identificazione simbolica: il tentativo di traghettare felicemente la memoria attraverso la storia); un «tipo travestito da vescovo, con un cappotto di cuoio

nero come quello della Gestapo» (un «parà privato» che lavora per «la chiesa della diffamazione»)<sup>44</sup> che tenta di catturarlo come era stato catturato il vicino del primo racconto. Proprio l'elefante, animale rappresentativo di una corporeità possente, salva l'uomo. Ma il paragrafo successivo stravolge completamente questa apparente salvezza: torna l'atmosfera cupa del totalitarismo, e questa volta siamo nel regime militare argentino dei *desaparecidos*, in cui la diplomazia e le gerarchie ecclesiastiche appaiono del tutto passive di fronte alla tragedia dell'«uomo di carne, schiacciato sotto la pressa di ferro»<sup>45</sup> quando non apertamente colluse (la condanna è chiara, esplicita nel caso dei «fascistoni con l'ostia in bocca»:<sup>46</sup> e ancora una volta coinvolge la materialità, stavolta persino quell'ipercorpo che è l'ostia consacrata). Il sistema oppressivo innesca una trasformazione: l'uomo di carne diventa uomo di carta. L'allitterazione sillabica è un legame forte: l'uomo che non può esprimere se stesso trasferisce la propria materialità sull'oggetto. La carta, come il corpo, si giustifica come veicolo delle storie. Ecco l'ultima rivincita dell'uomo che scrive: «Per sfuggire al mondo sono diventato di carta ma ho imprigionato il mondo dentro la carta per raccontarlo».<sup>47</sup>

Da questo punto entriamo nel mondo della carta che è mondo della metascrittura. Come spesso in Tabucchi<sup>48</sup> il personaggio evoca, in una struttura a scatole cinesi, il proprio creatore, sembra paradossalmente cercarlo e crearlo egli stesso. Progressivamente, mentre il mondo si fa di carta, le citazioni intertestuali si moltiplicano: e non a caso sono citazioni da Mallarmé («il mondo finisce in un libro, qualcuno già l'ha detto»),<sup>49</sup> dall'«insegnamento della Principessa Bibesco» alla regressione a una nenia infantile. Quale uomo di carta, l'uomo si reimmerge nuovamente nella folla, nella città e nella propria ricerca fallimentare; ciò che alla fine dei giochi può permettersi di essere è un clown di terza categoria, non allegro né triste, «normale», e in questa reintegrazione nell'anonimato continuare la propria testimonianza e invitare gli altri a costruire una propria testimonianza musicale.

### §3. Ritrovare il corpo per «gettarlo nella lotta»

Il *Racconto dell'uomo di carta* è la cronaca di un mondo delle bussole impazzite. L'atmosfera farsesca della *quête* di un corpo che non vuole rinunciare a se stesso non appare vittoriosa: e non può esserlo, ontologicamente, giacché l'identificazione totale del corpo con la patria, l'onnicomprensività della carne, «l'umanità ridotta a un individuo» non è che «una cosa ridicola». Ma l'uomo di carta è disposto ad accettare il ridicolo. Colui che scrive – e ammette chiaramente di essere scritto – accoglie nella propria materialità tutte le stimate capaci di definirlo e ribadire il suo «esserci». Il problema fondamentale dell'*homme de papier* tabucchiano, il quesito che si pone l'intero occidente non è più un amletico «essere o non essere» bensì «essere o scomparire» dietro la maschera smaterializzante delle libertà negate. «Scompare» vuol dire perdere la propria identità materiale e dunque la propria dignità.

Il dato interessante di questo racconto, che, come abbiamo visto, emerge anche nella scelta iconografica per la copertina di *L'oca al passo*, è proprio la definizione del problema politico ed esistenziale della libertà come sottrazione del corpo, identificato

questo, più che con la coscienza, con l'identità del soggetto e il proprio potenziale di affermazione. Ciò che l'uomo di carta realizza, in fin dei conti, non è altro che una reinvenzione della propria corporeità nella pagina scritta, un rinnovamento che gli permette di continuare il proprio compito, attivo e dedicato alla comunità per quanto vagamente utopistico, di *storyteller*. Non si tratta di una riappropriazione ma di una ricomposizione: non va dimenticato che la carne è sostituita dalla carta, che il narratore deve farsi narrato per poter continuare il suo discorso. È in fondo una tesi che giustifica tutta l'opera tabucchiana, che si fonda esplicitamente su trame intertestuali più o meno esplicite: un modo dell'intellettuale per agire sul mondo.

La discussione dell'identità e la sua ricostruzione passa quindi attraverso il discorso sul corpo. Potremmo così chiosare una famosa affermazione di Pier Paolo Pasolini: «gettare il proprio corpo nella lotta»<sup>50</sup> significa discutere, ridefinire – gettare – il proprio corpo nella pagina scritta. Poiché l'uomo di carne è anche uomo di carta.



<sup>1</sup> G. Antonelli, M. Desiati, A. Grazioli, N. Lagioia, G. Vasta, *Generazione TQ. Andare oltre la linea d'ombra*, Il Sole24Ore 17 aprile 2011.

<sup>2</sup> Cfr. *Generazione TQ*, <http://www.generazionetq.org/i-documenti-di-tq/>.

<sup>3</sup> A. Leogrande, *Come è cambiato il lavoro intellettuale*, La Repubblica 2 agosto 2011.

<sup>4</sup> Cfr. *Generazione TQ/1 politica*, <http://www.generazionetq.org/i-documenti-di-tq/tq-politica/>.

<sup>5</sup> In particolare, quella di «formare un nuovo pubblico, educare nel tempo una comunità di lettori forti, facendo riassaporare il piacere estetico della lettura», cfr. *Generazione TQ/2 editoria*, <http://www.generazionetq.org/i-documenti-di-tq/tq-editoria/>.

<sup>6</sup> Cfr. *Generazione TQ/1 politica*, cit.

<sup>7</sup> G. Vasta, *Il diritto di intervenire sulla realtà culturale*, La Repubblica 2 agosto 2011.

<sup>8</sup> C. De Leo, *Generazione TQ, la sfida ai «cattivi maestri»*, Corriere della Sera 30 aprile 2011.

<sup>9</sup> J. Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*, Bologna, Il Mulino, 1986 (1981<sup>1</sup>), pp. 749-750.

<sup>10</sup> R. Gualdo, M.V. Dell'Anna, *La faconda Repubblica: la lingua della politica in Italia (1992-2004)*, San Cesario di Lecce, Manni, 2004, pp. 21 e segg.

<sup>11</sup> E. Kantorowicz, *The King's two Bodies. A study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, Princeton University, 1957, trad. it., *I due corpi del Re. L'idea della regalità nella teologia politica medievale*, Torino, Einaudi 1989, pp. 179 e segg.

<sup>12</sup> M. Taussig, *Maleficium: State Fetishism*, in E. Apter e W. Pietz (a cura di), *Fetishism as a cultural discourse*, Ithaca, Cornell University Press 1993 (1991<sup>1</sup>), pp. 217-247.

<sup>13</sup> G. Parotto, *Sacra officina. La simbolica religiosa di Silvio Berlusconi*, Milano, Franco Angeli 2010 (2007<sup>1</sup>), pp. 121.

<sup>14</sup> S. Žižek, *L'effetto Berlusconi*, intervista a cura di A. Gnoli, in *Alfabeto2*, n. 4, Novembre 2010, p. 3.

<sup>15</sup> Per un'analisi del «degrado del linguaggio politico» nell'Italia contemporanea si veda l'*Introduzione* a V. Foa, F. Montevercchi, *Le parole della politica*, Torino, Einaudi 2008, pp. 62.

<sup>16</sup> M. Foucault, *Les anormaux: cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris, Seuil 1999, pp. 14 e segg.

<sup>17</sup> Id., *Microfisica del potere*, Torino, Einaudi 1977, p. 13.

<sup>18</sup> Per un'analisi vd. S. Natoli, *La verità in gioco: scritti su Foucault*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 68-108.

<sup>19</sup> L. Sepùlveda, *Un vecchio che non mi piace*, in *Ritratto di gruppo con assenza*, trad. it. I. Carmignani, Parma, Guanda, 2010, pp. 145-148.

<sup>20</sup> A. Tabucchi, *Racconti con figure*, a cura di T. Rimini, Palermo, Sellerio, 2011, p. 10.

<sup>21</sup> F. O'Connor, *Natura e scopo della narrativa*, in *Nel territorio del diavolo. Sul mistero di scrivere*, Roma, minimum fax, 2010, p. 41.

<sup>22</sup> A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 2004 (1994<sup>1</sup>), pp. 214. Da «alto e snello» tanto da ricordare a Pereira la sua gioventù (p. 21), Monteiro Rossi si trasforma progressivamente nell'ombra di se stesso, perennemente affamato, «affogato nella camicia larghissima di Pereira» (p. 174), infine ormai morto «riverso sul tappeto» (p. 197). Inoltre, si noti l'attenzione, quasi una cura paterna, che Pereira mostra verso il corpo di Monteiro Rossi: prima («non si metta a dormire con le scarpe perché il corpo non riposa», p. 175) e dopo la morte, come ultimo tributo funebre («Poi gli distese le gambe, per non lasciarlo così rattappito, gli distese le gambe come devono essere distese le gambe di un morto», p. 198). Ma si veda ancora il caso, esemplare, di Marta: «E poi doveva essere dimagrita di almeno dieci chili. Le sue spalle, che Pereira ricordava dolci e tonde, mostravano due scapole ossute, come due ali di pollo. Pereira le sedette di fronte e le disse: buonasera Marta, cosa le è successo? Ho deciso di modificare la mia fisionomia, rispose Marta, in certe circostanze è necessario e per me si era reso necessario diventare un'altra persona» (p. 138), «magra come un cane» (p. 178), «Pereira spense le candele e si chiese perché si era messo in tutta quella storia (...) Forse perché Marta era diventata così magra che sulle spalle le si vedevano due scapole sporgenti come due ali di pollo?» (p. 179).

<sup>23</sup> «Ma quando il corpo, da *veicolo* nel mondo, diventa l'*ostacolo* da superare per essere al mondo, allora è l'*alienazione*, dove il corpo erra enigmaticamente in regioni dove il senso si fa controsenso, dove l'Inquietante si distribuisce su tutte le cose, caricandole di significati eccedenti, anzi eccessivi, perché la sua "ambivalenza" si declina in quella "polivalenza" dove tutto diventa possibile», cfr. U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli 1987, p. 14.

<sup>24</sup> Entrambi i «concetti», infatti, sarebbero stati 'concepiti' nella Grecia post-omerica. Cfr. G. Reale, *Corpo, anima e salute: il concetto di uomo da Omero a Platone*, Milano, Cortina, 1999.

<sup>25</sup> A. Tabucchi, *Requiem, un'allucinazione*, Milano, Feltrinelli, 2004 (1992<sup>1</sup>), p. 18.

<sup>26</sup> Cfr. A. Dolfi, *Tabucchi: la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 201. Per un'antologia delle ricorrenze intertestuali del tema nell'opera di Tabucchi, vd. G. Giusti, *Il fuoco di Sant'Antonio e l'herpes zoster in alcune pagine di Antonio Tabucchi*, «RPM», 95, n. 1, Gennaio 2003, pp. 47-50.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> R. Faenza, *Sostiene Pereira*, Mikado Film-Fabrica de Imagens, 2005.

<sup>29</sup> A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 16.

<sup>30</sup> Id., *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 177.

<sup>31</sup> Y. Klein, *Saut dans le vide*, fotomontaggio di H. Shunk e J. Kender, 1960, apparve sull'unico numero della rivista curata da Klein, «Dimanche», 27 novembre 1960, con il titolo *Un homme dans l'espace! Le peintre de l'espace se jette dans le vide*.

<sup>32</sup> A. Pieroni, *Fototensioni. Arte ed estetica delle ricerche fotografiche d'inizio millennio*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 15.

<sup>33</sup> Per un quadro riassuntivo di questi temi, cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 202-203: «Non è difficile riconoscere, nella produzione narrativa di Tabucchi, alcuni dei caratteri tipici della letteratura postmoderna: il tema della personalità doppia o ambigua; [...] l'importanza e la presenza ossessiva e perturbante del sogno [...]; l'uso

---

di trame aperte, che restano alla fine in sospeso e senza completamento o chiusura [...]; l'indebolimento infine e la moltiplicazione del soggetto...».

<sup>34</sup> Il 3 giugno 1959, un anno prima della pubblicazione di *Saut dans le vide*, Klein tenne alla Sorbona una conferenza dal titolo *L'Evolution de l'art vers l'immatériel*, poi pubblicata in LP. Yves Klein, *Conférence à la Sorbonne*, CNAC, 1959.

<sup>35</sup> A. Tabucchi, *L'oca al passo*, cit., p. 166.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Id., *Récit de l'homme de papier*, trad. fr. di B. Comment, in A. Seguí, *Œuvres sur papier*, Paris, Centre Pompidou 2005. Ora in Id., *Racconti con figure*, cit., pp. 67-78.

<sup>38</sup> Id., *Racconti con figure*, cit., p. 69.

<sup>39</sup> *ivi*, p. 70.

<sup>40</sup> *ivi*, pp. 70-71.

<sup>41</sup> *ivi*, p. 71.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *ivi*, p. 72.

<sup>44</sup> *ivi*, p. 73.

<sup>45</sup> *ivi*, p. 74.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Si veda almeno Id., *Vivere o ritrarre*, in *Racconti con figure*, pp. 163-180, già pubblicato in T. Percoli, *Woody, Freud e gli altri*, catalogo, Milano, Garzanti, 1998.

<sup>49</sup> «Le monde est fait pour aboutir à un beau livre», in J. Huret, *Enquete sur l'Evolution littéraire*, a c. di D. Daniel Grojnowski, Paris, José Corti, 1999 (1891<sup>1</sup>), p. 107.

<sup>50</sup> P. P. Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2003, vol. 2, p. 1287.