

# Tra profondità e superficie. Anatomia, visione e scrittura in Valerio Magrelli e Michel Tournier

Elena Cappellini

Ai confini del corpo, la pelle è frontiera tra interno ed esterno, profondità e superficie, buio e luce, invisibile e visibile. Per la sua particolare conformazione al tempo stesso impermeabile e porosa, il derma non rappresenta solo una barriera che racchiude il corpo e i limiti del sé, ma una membrana che consente continui scambi tra dentro e fuori, tra soggetto e mondo. Nel suo progetto di integrazione tra psicologia e sviluppo corporeo, Didier Anzieu considera l'epidermide una superficie a doppio involucro, provvista di un lato interno, che circonda il contenuto del corpo registrandone ogni minima variazione, e di un lato esterno, confine tra corpo e mondo, in grado di accumulare i rilievi dell'esperienza, dello scorrere del tempo, di tutte quelle forze che agiscono al di fuori dell'organismo (Anzieu 1987: 132). «Tracce di bruciature, di ferite, di operazioni, di vaccini, di fratture, di segni incisi» (Le Breton 2005: 25), scrive David Le Breton, che il tessuto epidermico è in grado di conservare nel tempo, come un archivio o un palinsesto. La pelle svolgerebbe dunque la duplice funzione di contenitore protettivo e superficie di relazione, comunicazione e iscrizione, e per tale motivo forse Freud considerava l'Io il risultato dell'accumulo di sensazioni tattili provenienti dall'involucro epidermico, «una proiezione psichica della superficie del corpo» (Freud 1977: 489).

La lacerazione e l'attraversamento del confine cutaneo sono al centro di due episodi tratti rispettivamente da *Nel condominio di carne* di Valerio Magrelli e dal *Journal extime* di Michel Tournier. Il narratore del primo descrive tutto lo stupore e la fascinazione alla vista del proprio

interno somatico durante un intervento alla rotula eseguito in endoscopia, che i medici propongono al paziente di seguire attraverso un monitor. «Accettai entusiasta», scrive:

E mentre pinze e pompe lavoravano, ecco, la luce fu in me. L'anfiteatro buio del ginocchio venne investito dal raggio di una telecamera inserita al suo interno. La miniera luccicava. Ero entrato, e potei finalmente conficcare lo sguardo nel giacimento sottostante la rotula. (Magrelli 2003: 106)

Tournier paragona invece l'esperienza di vedersi trasformato in oggetto di studio durante un convegno a Cerisy-la-Salle all'orrore dell'apertura e dell'esposizione anatomica: se reagisce «par un refus paniqué» alla richiesta di presenziare al simposio è perché si immagina nella sala, attorniato dai propri critici, come un:

Cadavre nu et disséqué entouré par les personnages funèbres chapeautés de noir de la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt, ou encore comme un de ces saints Sébastien liés à un tronc que des archers criblent de traits. (Tournier 2002: 164)

Le immagini utilizzate dal narratore del *Condominio di carne* per descrivere l'inedito scrutare il proprio interno anatomico rimandano tutte alla tipologia del circuito chiuso della visione: i simboli del serpente che si morde la coda e dell'anello infinito di Möbius culminano in una metafora della conoscenza di sé che trasforma l'artroscopia in un atto introspettivo. «Sono giunto a comporre la figura perfettamente reclinata di Narciso alla fonte del sé, col volto chino a rimirare i propri tratti» (Magrelli 2003: 107) afferma, e ad assimilare le due figure è forse qualcosa in più dell'analogia dettata dalla comune esperienza del *guardarsi dentro*. Nella postura assunta dal narratore, curvo sul video del proprio ginocchio, e nel ruolo giocato dalla luce nella descrizione della scena, è forse possibile riconoscere un riferimento all'iconografia caravaggesca di Narciso. Nel dipinto, infatti, un fascio di luce colpisce la

rotula del giovane accovacciato che affiora dal fondo scuro della tela, esattamente come l'endoscopio illumina l'interno buio del ginocchio ripiegato del narratore. Elemento espressivo fondamentale per Caravaggio, la dialettica luce-ombra informa ogni prosa del libro in cui l'intrusione nell'oscuro interno anatomico – attraverso i raggi X, l'endoscopio o più recenti sistemi videodiagnostici – si configura come un processo di schiarimento che assume il significato di una scoperta, di una rivelazione, di un'illuminazione del sé più profondo.

Nella *Montagna incantata* di Thomas Mann, lo studio di radiologia e il gabinetto analitico, presenti l'uno accanto all'altro nei sotterranei del sanatorio, sono denominati entrambi *laboratori d'illuminazione*, organica e psichica (Mann 1992: 349), e per comprendere le ragioni di una convergenza tra discesa nei meandri somatici e atto introspettivo sarà utile risalire agli esordi della radiologia e della psicologia del profondo. La possibilità per la radiologia di richiamarsi inconsapevolmente alla psicoanalisi discende senz'altro dal mistero che all'epoca avvolgeva ancora due discipline accomunate dal potere di mostrare per la prima volta qualcosa di oscuro e invisibile celato nelle profondità umane, e dalla volontà, comune a ogni neonato sapere, di esibire una patente di scientificità, presentandosi come imitazione di scienze delle quali è ormai riconosciuto il prestigio. Nella particolare congiuntura di fine Ottocento e primo Novecento, la fisica dei raggi X si afferma in campo medico come vera e propria *scienza dell'interiore*, esattamente come la psicologia, dalla quale ricava l'interesse per il *di dentro*<sup>1</sup>. Con Röntgen e Freud, corpo e mente svelano i loro meccanismi di funzionamento: la radiologia e la psicoanalisi sono i nuovi strumenti di conoscenza dell'uomo, fedeli interpreti di un'epistemologia della profondità, già individuata da Roland Barthes, che identifica interno, segreto e verità (Barthes 1973: 113).

Nella sua indagine sulla letteratura nell'era della fotografia, anche Philippe Ortel si appella al paradigma radiologico e psicoanalitico dell'interiorità per descrivere la nuova postura introspettiva assunta dal romanzo tra Otto e Novecento. La radiografia, che pone l'interno

---

<sup>1</sup> Si veda a questo proposito Cosmacini 1984.

del corpo umano e la sua storia clinica al centro dell'iconografia medica, e la psicologia, che pone l'interiorità dell'anima e i suoi trascorsi al centro delle nascenti scienze umane, disegnano un nuovo ambito fisico e psichico che appare al critico il *cronotopo* della letteratura di fine secolo: nell'autobiografia, *interiorità* e *anteriorità* si incrociano per indagare il soggetto presente in funzione del suo precedente vissuto (Ortel 2002: 311). Anche nel *Condominio di carne* l'ispezione dell'interno è propedeutica alla ricostruzione di una storia individuale, e il narratore immagina di raccogliere le proprie lastre infantili – «calchi luminosi del corpo trascorso» (Magrelli 2003: 91) casualmente ritrovati sul fondo di uno scaffale durante un trasloco – in un album di foto ricordo, fedele testimonianza di un passato personale da sfogliare con nostalgia. Ogni radiografia segna una tappa all'interno della propria biografia, facendosi letterale *ossatura* di un corpo in continuo divenire, e il narratore fantastica sulla possibilità di scorrere rapidamente le pagine dell'album radiologico, per vederle muovere come un cartone animato.

La sequenza cronologica delle lastre sembra farsi *mise en abyme* della scrittura del *Condominio di carne*, che si snoda attraverso il racconto di malesseri, piccoli disturbi, malattie, visite mediche e interventi chirurgici, subiti dall'infanzia all'età adulta. Un'autobiografia del corpo che non intende presentarsi come uno statico teatro anatomico, quanto piuttosto come un susseguirsi di fotogrammi, volto a dimostrare la natura metamorfica del corpo e a indagare le reazioni del sistema mentale alle trasformazioni del suo supporto fisico. L'immagine di copertina del volume, la radiografia di un bacino e di un femore virata in azzurro, assume così una duplice funzione. Da un lato, annuncia al lettore che varcata la soglia del testo si troverà *dentro* al narratore, immerso in un racconto che si svolge letteralmente all'interno del suo corpo, tra i suoi organi, dall'altro diviene elemento fondativo del patto autobiografico, attestando la perfetta identità tra autore e io narrante. La didascalia *Autoritratto rettificato di Valerio Magrelli* sul retro di copertina svela infatti che la lastra appartiene all'autore, e i due chiodi inseriti nell'anca che si intravedono nell'immagine rimandano all'operazione di ricomposizione di una frattura descritta dal narratore.

È lo stesso Ortel, del resto, ad avvicinare la radiografia alla narrazione del sé. Nonostante l'autobiografia risponda a un processo di tipo fotografico che sviluppa le tracce mnestiche del vissuto, e nonostante termini come *sviluppo* e *impressione*, appartenendo contemporaneamente al vocabolario psicologico e fotografico, sembrino confermare tale convergenza, il critico ammette che il paragone non può spingersi fino a una perfetta sovrapposizione dei due procedimenti. Se lo stile autobiografico è fedele alla singolarità interiore dell'autore, infatti, l'impronta fotografica restituisce fedelmente la singolarità esteriore delle cose. A rafforzare la possibilità di un'analogia tra autobiografia e fotografia, però, nel 1896 interviene l'invenzione di quella *fotografia dell'interiore* che è la radiografia, in grado di operare «una conversione auto-bio-grafica dell'ottica» (Ortel 2002: 311).

Attraverso un analogo slittamento semantico dall'interno anatomico all'interiorità umana, Tournier sembra invece approdare a una dura requisitoria contro la retorica della profondità e a un parallelo elogio della superficie. Alle prese con un precoce deperimento del linguaggio, causato dalla prolungata permanenza sull'isola deserta, il protagonista di *Vendredi ou les limbes du Pacifique* si abitua a pensare ad alta voce, e nota come alcuni termini paiano improvvisamente svuotarsi di significato. Per uno strano partito preso che valorizza la profondità a scapito della superficie, l'interiorità a spese dell'esteriorità, gli esseri umani sarebbero tesori racchiusi in una scorza senza valore: «et s'il n'y avait pas de trésors? Et si la statue était *pleine*, d'une plénitude monotone, homogène, comme celle d'une poupée de son?» (Tournier 1972: 69). In modo ancor più radicale, nel romanzo *La goutte d'or*, il disgusto suscitato dalle viscere del corpo e dalle bassezze dei sentimenti umani giustifica la preferenza accordata dal fotografo Etienne Milan ai vuoti manichini dei grandi magazzini, creature prive «des secrets plus au moins répugnants qui se cachent sous la peau des vivants» (Tournier 1986: 178-79). Dichiarando che il proprio ideale sarebbe vivere in un mondo di gesso, l'uomo finisce per unirsi a Robinson nella valorizzazione di un'esistenza tutta di superficie.

Nel *Miroir des idées*, risistemazione del reale che procede per copie di nozioni antitetiche, trova spazio una riflessione organica intorno

ai concetti di profondità e superficie. Dopo aver svelato tutta l'aleatorietà di quella sorta di geometria della morale che, a dispetto di una intuitiva affinità spaziale, ha associato nei secoli il pensiero elevato al pensiero *profondo*, Tournier riassume le ragioni del discredito della superficie addotte dal pensiero filosofico e scientifico. Sin da Platone, i filosofi hanno denunciato l'incertezza delle apparenze e le illusioni dei sensi alla ricerca di una realtà più stabile, allo stesso modo la fisica e la chimica moderne, orientandosi verso una realtà invisibile sottesa ai fenomeni, hanno svelato l'esistenza dell'atomo e delle sue componenti. Ma all'inizio del Novecento, conclude, alcuni filosofi hanno rifiutato di considerare illusorio l'intero contenuto della vita concreta: Bergson ha salvaguardato i dati immediati della coscienza, mentre Husserl e Sartre hanno visto nella fenomenologia un metodo destinato a cogliere l'essenza celata appena al di sotto delle apparenze (Tournier 1994: 111-12).

Questa riabilitazione della *realtà superficiale* è premessa della riflessione di Robinson, secondo il quale un autentico arricchimento interiore non si accompagna a un lavoro di scavo in profondità, ma a un opposto movimento di risalita e apertura verso il mondo. Un processo di progressiva espansione del sé «au-delà du rideau de peau qui sépare l'intérieur de l'extérieur» (Michel 1972: 70), su cui si chiude anche il romanzo *Les Météores*. Bloccato a letto dopo l'amputazione dell'intera parte sinistra del corpo, Paul vede spuntare dalla metà destra due arti fantasma con cui procede all'esplorazione della stanza da letto e del giardino di casa, poi della superficie terrestre e del cosmo (Tournier 1975: 604-25). Quest'*âme déployée* che si allunga all'infinito, planando sulla realtà e annettendola gradualmente, rappresenta il punto di partenza della stesura del diario del protagonista, e rivela consistenti affinità con quello slancio verso l'esterno necessario alla scrittura, teorizzato da Tournier nella sua ultima raccolta di scritti: un diario appunto, il *Journal extime*.

Il libro nasce dall'abitudine di annotare giornalmente piccoli e grandi avvenimenti della propria vita quotidiana, ma nonostante i brani di ispirazione autobiografica e la scansione cronologica delle prose conferiscano al volume un andamento diaristico, la scelta del titolo

sembra contraddire l'idea di una scrittura privata e ripiegata sul sé. «Il s'agit du contraire d'un "journal intime". J'ai forgé pour le définir le mot "extime"» (Tournier 2002: 9), spiega l'autore nelle pagine introduttive. Per chiarire il neologismo, si richiama da un lato ai *libri di ragione*, sui quali i signorotti di campagna annotavano gli avvenimenti legati al clima e al raccolto, dall'altro alla distinzione tra *imploration* ed *exploration* coniata da Michel Butor, laddove il primo termine corrisponde a un ripiegamento piagnucoloso sui miserabili segreti umani, mentre il secondo rimanda a un movimento centrifugo di scoperta e conquista.

Ponendo all'origine del termine *esistere* la locuzione *sistere ex*, cioè *stare fuori*, Robinson ribadiva la superiorità della realtà esteriore sull'inesistente realtà interiore del pensiero e dei sogni, ed è una analogia forza centrifuga, che spinge a evadere da se stessi per esistere nel mondo, ad accompagnare il momento creativo della scrittura del *Journal extime*. Cose, persone, animali «m'ont toujours paru plus intéressants que mon propre miroir» spiega Tournier:

Le fameux "Connais-toi toi-même" de Socrate a toujours été pour moi une injonction vide de sens. C'est en ouvrant ma fenêtre ou en passant ma porte que je trouve l'inspiration. La réalité dépasse infiniment les ressources de mon imagination et ne cesse de me combler d'étonnement et d'admiration. (*ibid.*: 10)

L'irrisione del principio socratico sembra motivata da un'ostentata indifferenza verso il proprio inconsistente mondo interiore, se Tournier afferma di accontentarsi della certezza di coincidere con ognuno dei personaggi creati nei propri racconti. Ma a tenerlo lontano dall'introspezione è anche la difficoltà di circoscrivere il proprio essere, in accordo con una massima di Antoine Blondin, che consiglia di imparare a vivere costantemente sulla soglia di se stessi perché «à l'intérieur il fait trop sombre» (*ibid.*: 201). Il rifiuto dell'esposizione del proprio intimo conduce l'autore, da un lato, alla decisione di porsi tra coloro che «ne se mettent jamais en scène eux-mêmes dans leurs propres romans» (Tournier 1992: 18), dall'altro, alla rivendicazione di un ruolo di osser-

vatore curioso e cantore appassionato dell'infinito spettacolo del mondo.

Conduttore di trasmissioni televisive dedicate ai protagonisti della camera oscura, fondatore dei *Rencontres internationales de photographie* di Arles, curatore di cataloghi e autore di numerosi scritti dedicati alla fotografia, Tournier è anche fotografo in privato. Forse proprio la fotografia, «art extraverti par excellence, [qui] se lance à la conquête du monde» (*ibid.*: 148), è in grado di spalancare quella porta sull'esterno, quella finestra attraverso cui guardare lontano da sé che è condizione vitale all'esercizio di estroflessione della scrittura. Del resto, è lo stesso Tournier a paragonare il proprio sguardo all'obiettivo del fotografo, in una prosa in cui consiglia ai bambini di una scuola elementare di scrivere ogni giorno qualche riga su un grosso quaderno: non un diario consacrato ai propri stati d'animo, ma la registrazione di ciò che gli occhi a poco a poco imparano a ritagliare e catturare nell'informe magma delle percezioni quotidiane, «de même que le regard du grand photographe cerne et cadre la scène qui peut faire une image» (Tournier 2002: 101).

Due diversi sguardi sul comune terreno della rappresentazione anatomica, una visione aldilà e una aldi quà del confine epidermico, sembrano farsi immagine di due diversi esercizi di scrittura. L'elogio della superficie e la vocazione fotografica di Tournier corrispondono infatti alla predilezione per una scrittura estroversa, mentre la valorizzazione della profondità e l'interesse radiologico di Magrelli trovano una verifica testuale nell'ispirazione autobiografica della sua scrittura. Curiosamente, i due autori soffrono di due diversi disturbi visivi, che sembrano attribuire un fondamento fisiologico alla predilezione per la superficie dell'uno e per la profondità dell'altro.

Nella prosa *La vie plane*, Tournier racconta di essere miope da un occhio e ipermetrope dall'altro, difetto che impedisce di percepire lo spessore del campo visivo. Costretto a indossare gli occhiali, il violento assalto delle auto sfreccianti nel traffico, dei lineamenti sporgenti e deformati dei volti, lo induce a tornare al proprio rassicurante universo a due dimensioni. «Les lunettes m'avait plongé dans l'univers exorbitant, agressif, tire-bouchonnant de Bacon. En les retirant, j'avais re-



trouvé les gracieux ramages, les motifs chantants, les oiseaux sans épaisseur d'une toile de Dufy» (Tournier 1979: 147) conclude, ribadendo il gusto per una bidimensionalità che caratterizza anche l'immagine fotografica. Le preferenze artistiche di Magrelli ci riconducono invece alle profondità sottocutanee, all'«ossario delle forme» (Magrelli 1992: 237) dei candidi gessi di Henry Moore, o ai quadri di Ensor «rivolti all'iper-nudo, allo scortecciamento, ai raggi X» (Magrelli 2003: 84). *Nel condominio di carne*, inoltre, si apre sul racconto della scoperta infantile della miopia e dell'acquisto dei primi occhiali, evento che assume col tempo un vero e proprio valore iniziatico, anticipando la consuetudine alla malattia e alle protesi che accompagnerà l'esistenza del narratore, e portando con sé un eccezionale affinamento percettivo. «C'è qualcosa di istruttivo e inesplicito in questa commistione di malattia e visione. Come se chiarezza e perspicuità non potessero realizzarsi che risaltando su un fondale sporco, sgranato, mobile, sfocato» (Magrelli 1989: 111) spiega, facendo della miopia, che mostra distintamente lo spazio adiacente al soggetto e costringe a strizzare gli occhi per mettere a fuoco gli oggetti più lontani, la metafora di una scrittura che, al pari di una lastra radiografica, staglia tutta la verità dell'*interno* su uno sfondo sfuocato.

## Bibliografia

- Anzieu, Didier, *L'io-pelle*, Roma, Borla, 1987.  
Barthes, Roland, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973.  
Cosmacini, Giorgio, *Röntgen*, Milano, Rizzoli, 1984.  
Freud, Sigmund, *L'Io e l'Es* (1922), *Opere*, IX, Torino, Boringhieri, 1977.  
Le Breton, David, *La pelle e la traccia*, Roma, Meltemi, 2005.  
Magrelli, Valerio, "Nota alla terza edizione", Id., *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1989.  
Id., *Esercizi di tiptologia* (1992), Id., *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996.  
Id., *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003.  
Mann, Thomas, *La montagna incantata* (1924), Milano, Corbaccio, 1992.  
Ortel, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Chambon, 2002.  
Tournier, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972.  
Id., *Les météores*, Paris, Gallimard, 1975.  
Id., *Des clefs et des serrures*, Paris, Chene-Hachette, 1979.  
Id., *La goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1986.  
Id., *Le crépuscule des masques*, Paris, Hoëbeke, 1992.  
Id., *Le miroir des idées*, Paris, Mercure de France, 1994.  
Id., *Journal extime*, Paris, La Musardine, 2002.

## L'autrice

### Elena Cappellini

Elena Cappellini ha studiato a Bologna e a Siena, dove ha conseguito il dottorato in Letteratura comparata e Traduzione del testo

letterario. Ha partecipato a convegni e pubblicato saggi su Michel Tournier, sul fantastico, sull'immaginario radiofonico, fotografico e radiologico.

*Femminile plurale. Percorsi tra identità e differenza*, Eds. Silvia Camisaschi – Elena Cappellini – Anna Lazzarini, Mantova, Tre Lune, 2003.

“Voci e presenze. Appunti su radio e fantastico”, *Intersezioni*, XXVII, n. 2, Bologna, Il Mulino, 2007.

“Michel Tournier e la didascalia, tra immagine, realtà e scrittura”, *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Eds. Silvia Albertazzi – Ferdinando Amigoni, Roma, Meltemi, 2008.

“L'isola, spazio del tempo tra Defoe e Tournier”, *Memoria e oblio. Le scritture del tempo*, Atti del Convegno annuale dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura (Lecce, 24-26 ottobre 2007), Eds. Carlo Alberto Augieri – Niccolò Scaffai, Peter Lang, 2009.

“Fotografie di un corpo invisibile. L'immaginario radiologico nel Novecento”, *Intersezioni*, XXIX, n. 2, Bologna, Il Mulino, 2009.

Email: [elencapp@gmail.com](mailto:elencapp@gmail.com)

## **L'articolo**

Data invio: 30/09/2010

Data accettazione: 20/10/2010

Data pubblicazione: 30/05/2011

## **Come citare questo articolo**

Cappellini, Elena, "Tra profondità e superficie. Anatomia, visione e scrittura in Valerio Magrelli e Michel Tournier", *Between*, I.1 (2011), <http://www.Between-journal.it/>