

Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero

Gianluigi Simonetti

1. Circa vent'anni fa, a Pisa, quando cominciai gli studi universitari, alcuni dei miei insegnanti di allora spiegavano che anche la letteratura più apparentemente frigida ed asettica ha molto a che fare col desiderio. Un po' perché la letteratura serve a esprimere, in una struttura di compromesso, desideri consci o inconsci – con qualche preferenza per quelli socialmente o ideologicamente incompatibili; un po' perché se il desiderio si manifesta nell'uomo, almeno apparentemente, come grandezza infinita, l'arte, soprattutto nella modernità, si è spesso pensata come 'infinito possibile', e quindi come equivalente stilistico del desiderio stesso¹.

Sono considerazioni che continuano a sembrarmi valide, ma che andranno in parte corrette o integrate se si guarda, come ci accingiamo a fare, al modo in cui desidera la narrativa italiana contemporanea, con un interesse particolare alla situazione degli ultimi anni. Impossibile investigare tutti i desideri – innumerevoli – che attraversano il nostro campo letterario; più banalmente si potrà tentare un'umile, schematica ricognizione della situazione della narrativa, attraverso l'analisi di alcuni testi esemplari. Esempari, voglio dire, perché rappresentativi di tendenze corpose; non sempre e non solo opere d'arte riuscite, quindi, ma piuttosto *indicatori sociologici* in grado di darci un'idea non troppo imprecisa dei processi in atto. Al centro della nostra attenzione scegliamo inoltre di mettere un solo tipo di desiderio – il desiderio

¹ Cfr. Orlando 1971, poi ripreso in Id. 1973, in particolare pp. 24 3 sgg. (ma cfr. anche Id. 1985).

‘forte’ per eccellenza, il più incline alla mimesi e alla ricerca dell’infinito, ovvero il desiderio erotico (senza privarci di qualche puntata in sfere contigue, quando se ne presenterà l’occasione).

Proprio la centralità della passione impone al nostro discorso la prima delle correzioni alle quali si accennava in apertura. Per secoli l’eros, e soprattutto l’eros considerato deviato o perverso, ha costituito per il discorso pubblico un contenuto represso, perché socialmente inaccettabile e dunque travisato o bandito dalla comunicazione ordinaria. Per queste stesse ragioni è stato spesso un oggetto poetico privilegiato, espresso nelle forme dell’arte al prezzo di molteplici compromessi strutturali; oppure esplicitato in quanto argomento trasgressivo, ma allora segregato, anche fisicamente, in un settore marginale e specifico dell’espressione artistica, quello degli ‘inferni’ delle collezioni private e delle biblioteche. Col passare del tempo, però, le leggi della censura e dell’autocensura si sono trasformate profondamente; il nostro senso comune prevede che l’esibizione dei desideri, anche di quelli più perversi ed estremi, sia sempre meno un contenuto rimosso, o un’infrazione morale, o un peccato, e sempre più qualcosa che è indifferente o addirittura appagante esibire – oggetto di comunicazione di massa e di scambio sociale (cfr. Bazin 1985: 251). Lo scandalo del desiderio, nell’estetica contemporanea, si esaurisce sempre meno nel piano dei temi e dei significati espliciti; l’«essere contro», o «altrove», che è tipico soprattutto della grande letteratura moderna, non può più limitarsi all’affermazione di contenuti osceni, e deve cercare una traduzione formale della sua inclinazione antirepressiva (cfr. Siti 1985: 751).

D’altra parte – ecco la seconda correzione – la ricerca di un rapporto antagonista con la società, la scommessa sullo spessore delle forme, l’investimento sul carattere ambivalente e polisemico dell’opera restano attivi nell’ambito della grande arte, e della letteratura che insiste a riconoscersi nel paradigma postromantico. Si tratta però di esperienze estetiche sempre più rare e di nicchia – non perché il valore degli autori o delle opere sia calato, ma perché sono cambiate, e stanno cambiando, le domande di senso che la società rivolge all’arte e alla letteratura. L’estetica del flusso caratteristica della comunicazione di

massa concepisce e induce socialmente a concepire l'arte sempre meno come 'infinito possibile' e via per l'assoluto, sempre più come evasione o divertimento, manufatto fungibile, realizzato da specialisti in scritture cosiddette di *target*, quali, spesso, gli scrittori 'di categoria' (i 'giovani', i 'personaggi televisivi', i 'giallisti', eccetera). Il rapporto tra arte e infinito ne risulta profondamente modificato. Pochi libri che si ostinano a dare del tu all'assoluto, e che continuano a porsi come 'infinito possibile', si ritrovano circondati da testi che non hanno alcuna speranza né pretesa di sostituirsi al mondo, e che pure costituiscono a tutti gli effetti 'letteratura' – che anzi ormai rappresentano la maggior parte, e la più visibile, della letteratura circostante. Testi che si accontentano di intrattenere il lettore, per poco tempo e con poco sforzo, sono ormai così numerosi, così ingombranti socialmente, così frequentemente scambiati per 'vera arte' da indurci sempre più spesso a pensare che la letteratura sia proprio quella cosa lì, incatenata alla finitudine se non alla mediocrità dei *propri* desideri.

Paradossalmente, nulla come il romanzo, nelle sue più grandi riuscite, ha saputo e sa raccontare la finitudine e la mediocrità. Nel momento in cui ci confrontiamo con la prosa narrativa che si scrive oggi, andrà certo sottolineato il fatto che nel sistema dei generi letterari proprio il *novel* ha rappresentato l'ambito più scettico, se non proprio il più critico, verso il desiderio – verso un desiderio considerato, nonostante le apparenze, inautentico e immaturo. Desiderio come cattiva infinità, come autoinganno, artificio o gioco di specchi. Più la lirica moderna, dopo la rifondazione romantica, ha preso a erotizzare i suoi oggetti, a rappresentare il desiderio come sede di simmetrie infinite, più il romanzo moderno ha voluto *analizzare* il desiderio stesso, svelandone i limiti, le magagne, le asimmetrie (cfr. Girard 1961). Il romanzo non si fida del desiderio, e si specializza nello smontarlo, soprattutto da quando la lirica ci si butta sopra a corpo morto – a meno che non si tratti di una poesia come quella di Gozzano²: cioè una poesia

² Cfr. in questa stessa rivista G. Sangirardi, "Vergogna e desiderio: lettura della *Signorina Felicita* di Gozzano".

che si vergogna di se stessa, che vede i propri limiti e i limiti del desiderio stesso, che si pensa nella biografia e nella storia – e che per questo ha già compiuto un passo nella direzione del romanzo. Prima di cominciare la lettura dei nostri testi sarà il caso di tener presente che la lirica (e la musica) moderna hanno immaginato l'eros con meno inibizioni del *novel*; basti pensare alla proposta simbolista (ed ermetica) di un desiderio disseminato e indeterminato, sottratto al tempo e allo spazio. Quando, nel corso della sua storia, ha voluto parlare *direttamente* di desiderio, il romanzo si è spesso rifugiato nelle allegorie, nelle fiabe, nel *romance* – oppure, col *novel*, ha ripiegato nel racconto demistificante dei desideri 'normali': cioè dei desideri borghesi, compromissori e abbassati.

2. Esiste però, ed è sempre esistito, un ambito di genere nel quale il romanzo stesso ha ceduto generosamente alla cattiva infinità del desiderio, e anzi se ne è nutrito: è quello del rosa, e della narrativa di consumo di argomento erotico-sentimentale. Opere seriali pubblicate in collane specifiche, a volte assemblate da semplici redattori – ma anche, a un livello più elaborato e meno modulare, romanzi 'd'autore' (e se possibile, oggi, di autore transmediale), disponibili in collane di narrativa generalista; romanzi *tout court* nei quali però sopravvivono chiari elementi di genere. Ebbene, all'atteggiamento critico e realistico del *novel*, alla sua pervicace volontà di razionalizzare, sminuire e smascherare, il romanzo rosa e quello erotico-sentimentale contrappongono da sempre, e continuano a contrapporre, l'incommensurabilità, l'ineffabilità, l'infinità dell'eros:

E' l'amore. L'amore con la A maiuscola, l'amore folle, quella felicità assoluta, quello per cui non esiste più nessuno per quanto è bello. Amore infinito. Amore sconfinato. Amore planetario. Amore, amore, amore. Tre volte amore. E vorresti ripetere questa parola mille volte, e la scrivi sui fogli e scarabocchi il suo nome, anche se poi di lui non sai quasi niente. (Moccia 2007: 357)

In quest'ambito il romanzo non spinge il lettore a capire, ma a «rilassarsi», a «stare bene» – o almeno a darsi un tono; la cultura stessa, quando se ne parla direttamente, rappresenta meno uno strumento di conoscenza e di accertamento che un 'oggetto' utile soprattutto ad arredare la coscienza di chi legge, o a sedurre:

A volte, mentre passeggiavo, mi viene voglia di andare in una libreria. Entrare e trascorrere del tempo, prendendo ogni tanto un libro in mano, mi rilassa. Mi fa stare bene. Mi fa sentire sempre un po' più intelligente e interessante di come sono realmente. Se poi incrocio lo sguardo di una donna, solitamente le faccio un sorriso delicato e educato. Mi sento un uomo affascinante in una libreria. (Volo 2007: 62)

Così facendo, la paraletteratura si sottrae a quel compito di smascheramento dei meccanismi inautentici del desiderio che il *novel* ha esercitato e tendenzialmente continua a esercitare, nel ghetto dorato di quella che chiameremo, per capirci, letteratura 'in senso forte'; si direbbe piuttosto che insegue il cinema di genere, e in parte la fotografia, nella ricerca di un'immagine del desiderio antirealistica, patinata e senza spessori. Un'immagine da consumare, da possedere – non da conoscere.

Il contributo della letteratura triviale risulta dunque specifico, e andrà analizzato *iuxta propria principia*, e integrato alla fisionomia generale del campo letterario. Se quel che si intende costruire, attraverso lo studio della letteratura, è un abbozzo di storiografia del presente, le scritture di consumo devono restare all'interno dell'ambito d'indagine, anche al prezzo di modificarne il perimetro: è questa la terza delle correzioni che occorre applicare ai nostri postulati di partenza. Tanto più che la paraletteratura tende a essere, molto più della letteratura 'in senso forte', espressione *diretta* del desiderio; perché più prossima alla materializzazione e alla realizzazione del

fantasma, e perché in collegamento meno mediato con l'inconscio stesso³.

Senza rinunciare alla possibilità di fornire uno schema generale ma unitario, il nostro discorso non potrà quindi fare a meno di distinguere tra una narrativa esplicitamente di consumo, declinata nei sottogeneri a volte mescolati del rosa e dell'erotico, e una che si vuole 'forte', e in alcuni casi specificamente sperimentale. In mezzo, una narrativa sospesa tra ricerca di riscontro mercantile e aspirazione alla vidimazione culturale – presenza forte negli scaffali delle nostre librerie. Una letteratura che definirei di «nobile intrattenimento» – come ho sentito dire, durante una conversazione privata, dal funzionario di un'importante casa editrice italiana, persona intelligente e abile scrittore in proprio.

Si tratterà quindi di passare in rassegna – travisate sotto l'etichetta comune di 'romanzo' – esperienze di scritture molto diverse, e anzi opposte, come vedremo anche dal punto di vista del rapporto che intrattengono con la messa in scena del desiderio: una narrativa che rifiuta di vederne le magagne, una seconda che le usa a scopi diversivi, una terza che insiste a demistificarle (nella speranza di arrivare alla bellezza).

3.1. Come tutti i prodotti di genere, anche il romanzo rosa sente di non poter fare a meno di schemi ricorrenti: il lettore di paraletteratura è proprio colui che rinuncia in partenza alla potenzialmente infinita varietà dei testi per scegliere «quell'unico "testo" che è il genere» (Rak 1980: 64). La bruttezza, anche nel caso specifico del 'rosa', nasce quindi dal rigoglio degli stereotipi, il quale a sua volta deriva dalla necessità di 'far scorrere' la lettura, di assicurare «l'immediata visibilità dell'intreccio» (Rak 1999: 79); il genere produce conferme, regalando al

³ «La paralittérature se tient au plus près du fantôme, et, pas sono intermédiaire, au plus près de l'inconscient. La fin recherchée est l'obtention *la plus directe* possible d'un plaisir narcissique au travers du langage», Mandel 1970: 443. Cfr. anche Faeti 1981: 170.

lettore l'illusione di essere padrone del testo – destinatario onnipotente e affrancato dal reale⁴. Nella cosiddetta scrittura di *target* gli stereotipi affollano il disegno narrativo quanto quello linguistico e stilistico, perché lingua e stile non hanno nessuna importanza e la sciattezza formale è messa in preventivo – anche in questo caso, come effetto collaterale di una scelta di semplificazione: niente di meglio, come lubrificante alla lettura, dello 'stile da traduzione' in cui si iscrivono la maggior parte dei romanzi rosa. Quanto alla morfologia del rosa, dal primo dopoguerra in poi ricorda in particolare quella della fiaba, che influenza anche la narrativa erotica e perfino quella pornografica⁵. L'intreccio si sviluppa a partire da un incontro, da cui scaturisce il desiderio, che si esprime in una mossa di appropriazione; in un mondo fatto di relazioni semplici e lineari, di legami sostanzialmente privi di ambiguità, l'eroe o più spesso l'eroina mettono alla prova i loro limiti; esitano, vacillano, ma di solito (anche se non sempre) vincono – l'esito è spesso quello della realizzazione del fantasma, magari attraverso il matrimonio. Le difficoltà, se ci sono, finiscono subordinate al mito dell'amore felice. A soddisfare, più che il lieto fine, è l'andamento

⁴ Rivive così la vecchia nozione gramsciana di letteratura popolare come sogno di rivincita; nozione preziosa e ancora cruciale, se all'accento sul contenuto di rivalsa sociale tipico di questa narrativa si somma la struttura spesso onirica che la contraddistingue, l'architettura di 'sogno realizzato' che permette l'evasione antirealistica di cui si nutre la cultura di massa. Cfr. Roccella 1998: 8.

⁵ «Comme les enfants gourmands imaginent un monde de maisons en chocolat et de rues en nougatine où tout se lèche, se suce et se mange, le "porno" est un de ces mondes merveilleux où la réalisation du désir devance sa formulation» (Le Brun 2000: 280-281). In effetti nella pornografia i vincoli narrativi sono ancora più deboli che nella fiaba e nel 'rosa', e la proposta morale, fondamentale in quei generi, anche se non problematica, qui manca del tutto, o è di circostanza; molto più importante, nel porno, è la *politesse* («La politesse est en effet la première vertu des films pornographiques: il ne nous offrent jamais rien de plus que ce que nous désirons nous voir offrir», de Sutter 2007: 64).

stesso del racconto, ovvero la certezza che ogni passaggio narrativo è funzionale a un ordine⁶. L'eros maschile non ha confini, quello femminile non è punito da niente, nemmeno dalla maternità; non ci si scontra col mondo dei limiti, dei divieti e dei tabù – semplicemente lo si annette⁷.

Lo schema di *Cenerentola*, da questo punto di vista, non è tanto diverso da quello di tanti esemplari del 'rosa' classico – i libri di Liala, nell'epoca d'oro del romanzo sentimentale italiano – o da quelli del più recente 'rosa seriale' di matrice Harlequin (in Italia Harmony o Bluemoon)⁸. Oggi se ne ritrovano tracce in diversi romanzi di Federico Moccia e Fabio Volo – per esempio i coevi *Scusa ma ti chiamo amore* o *Il giorno in più*; testi perfino meno coraggiosi, in definitiva, dei vecchi romanzi di Liala, perché neanche ci provano a simulare il conflitto tra eros e realtà, preferendo correre a briglia sciolta verso la realizzazione del desiderio stesso. Alla rappresentazione della felicità di coppia non

⁶ Cfr. Lazzarato – Moretti 1981: 25. Sulla centralità del *bonheur* nella metafisica del porno, cfr. de Sutter 2007: 17-33. Un'interpretazione opposta del nesso tra felicità e pornografia, e del significato politico di quel nesso, in Agamben 2002: 56-57: «Mostrare il potenziale di felicità presente in ogni minima situazione quotidiana e ovunque vi sia una socialità umana: questa è l'eterna ragione politica della pornografia. Ma il suo contenuto di verità, che la pone agli antipodi dei corpi nudi che affollano l'arte monumentale di fine secolo, è che essa non solleva il quotidiano nel ciclo eterno del piacere, ma esibisce, piuttosto, l'irrimediabile carattere episodico di ogni piacere, l'intima digressività di ogni universale. [...] Nulla è più noioso di un uomo che abbia realizzato i propri sogni: è l'insulsa buona lena socialdemocratica della pornografia».

⁷ Cfr. Arslan – Pozzato 1989: XIX. L'annullamento del limite è peraltro funzionale a un obiettivo ideologico: dove la pornografia, prevalentemente maschile, rinforza, virilizzando l'immagine femminile, un rapporto di potere, il 'rosa', prevalentemente femminile, punta a sanzionare i confini di una subalternità (attraverso la femminilizzazione del personaggio maschile). Cfr. Stella 1991: 200.

⁸ Su *Cenerentola* come archetipo del romanzo 'rosa', cfr. Lazzarato – Moretti 1981: 16 sgg.

viene riservato il momento dello scioglimento finale, come si potrebbe pensare, ma il corpo stesso del testo, integralmente *happy*; i momenti disforici coprono uno spazio brevissimo, i traumi sono piccoli e spesso reversibili. In *Scusa ma ti voglio sposare* i tre migliori amici del protagonista Alex, tutti sposati, vengono lasciati dalle mogli nel giro di poche settimane, uno dopo l'altro; lo stesso Alex entra in crisi con Niki (il matrimonio annunciato all'inizio arriverà solo alla fine del libro): ma tempo qualche settimana e tutti (tranne uno) torneranno con le rispettive compagne e saranno più felici di prima. Nel finale a sorpresa di *Amore 14* Carolina scopre di essere stata tradita dal suo grande amore Massi, ma bastano tre pagine e pochi minuti per rimetterla in sesto («Faccio un respiro lungo e mi sento un po' più sicura», Moccia 2008: 411). Tra l'altro, in opere come queste tutto il campo narrativo è coperto da questioni sentimentali, o emotive in genere; gli aspetti materiali dell'esistenza non sono presi in considerazione – il benessere materiale della maggior parte dei personaggi è dato per scontato, perché riconoscere l'oggettività dei rapporti di classe significherebbe riconoscere l'esistenza della Storia, o del Tempo, e sottrarsi a un'infinita, dilagante simmetria.

Qualcosa di simile si ritrova in Fabio Volo. In *Il giorno in più*, la fuga dell'amata Michela non solo non dura più di una trentina di pagine – e comunque il dolore che ne deriva è espressamente censurato, espunto dal racconto:

C'è stato un periodo, circa due settimane, in cui è mancata. [...] Non riesco a darmi pace. Quella separazione mi angosciava, mi angosciava il senso di impotenza: non potevo rivederla o rintracciarla, non sapevo nulla di lei.

Di quelle tristi mattine non voglio parlare. (Volo 2007: 24–25)

Dietro le sue rimozioni, il romanzo sentimentale dei nostri anni sembra sforzarsi soprattutto di conciliare due desideri opposti: il desiderio egocentrico di coltivare il proprio individualismo *fuori dalla coppia*, e il desiderio borghese di fondersi simbioticamente con il

proprio partner, *all'interno della coppia*. Nei romanzi di Liala un analogo dualismo del desiderio si incarnava regolarmente in due tipologie ben distinte: trasporto della protagonista verso un uomo più anziano, indulgente e paterno, e trasporto verso uno più giovane, ardente e appassionato. Nel 'rosa' moderno, di matrice Harlequin, si verifica più spesso una metamorfosi del desiderio, cui corrisponde la transizione di uno stesso personaggio da una tipologia all'altra: la simpatica canaglia che a un certo punto del libro si trasforma in fedele innamorato sotto gli occhi stessi dell'eroina (come alla fine della trilogia di *Fifty Shades of Grey*). In ogni caso, entrambe le esperienze, corteggiamento selvaggio e coniugalità rispettosa, eros e agape, risultano a disposizione della protagonista femminile – ma separatamente, e in diacronia (cfr. Roccella 1998: 61). In *Moccia*, invece, o in *Volo* – per riprendere i due nomi fatti prima – un'analogo opposizione tra individualismo centrifugo e simbiosi centripeta si presenta simultaneamente, e investe tanto i protagonisti maschili quanto quelli femminili, oggetto e soggetto del desiderio. Si potrebbe parlare di una scissione al cuore di tutti i personaggi principali, se non fosse che questa opposizione senza ambivalenza non viene affatto percepita, e tantomeno tematizzata, come una scissione. Tutti i protagonisti di *Moccia* e *Volo* sono costruiti attorno al nucleo – vuoto – di una infinita disponibilità al desiderio (e quindi anche a desideri contrastanti tra loro); c'è qualcosa di antropologicamente nuovo, e di profondamente consumistico, in questa 'impossibilità di negarsi' – e, fondamentale, di scegliere:

Una delle cose che mi piacevano con Michela era che con lei si poteva andare ovunque. Sia nei posti ignoranti, anche un po' squallidi, sia nei posti eleganti. Senza nessun problema. Aveva la capacità di scendere e salire dai tacchi, entrare e uscire da abiti e jeans senza mai essere diversa. Era sempre lei in qualsiasi situazione. (*Volo* 2007: 225)

«Amo giocare. Essere libera. [...] Sono felice di me anche quando faccio la spesa e spingo il carrello. Se mi va la sera esco, altrimenti me ne sto a casa a leggere o a guardarmi un film [...].

Sono indipendente. Difenderei questa condizione con tutte le mie forze. Sempre. Eppure anch'io a volte avrei bisogno di un abbraccio, di arrendermi e perdermi tra le braccia di un uomo. Un abbraccio che mi faccia sentire protetta anche se so proteggermi da sola... Sono in grado di fare le cose di cui ho bisogno, ma a volte vorrei far finta di non esserlo per il piacere di farle fare a qualcun altro per me. È una sensazione. Ma non voglio stare con un uomo per questo. Non posso scendere a compromessi, e non posso rinunciare a tutto quello che ho, alla mia libertà, per quell'abbraccio». (*Ibid.*: 145)

Avrei voluto essere quell'abbraccio in cui desiderava perdersi. Protetta e libera di lasciarsi andare, perché tanto c'ero io a prendermi cura di lei, a difenderla dal freddo e dal male. (*Ibid.*: 195)

«Protetta e libera di lasciarsi andare»: in *Volo*, come in *Moccia*, il compromesso è localizzato in una formula – la «libertà dell'amore» – sulla cui contraddittorietà logica il lettore è invitato a sorvolare:

Sto molto bene da solo, e la mia vita senza di te è meravigliosa. Lo so che detto così suona male, ma non fraintendermi, intendo dire che ti chiedo di stare con me non perché senza di te io sia infelice: sarei egoista, bisognoso e interessato alla mia sola felicità, e così tu saresti la mia salvezza. Io ti chiedo di stare con me perché la mia vita in questo momento è veramente meravigliosa, ma con te lo sarebbe ancora di più. [...] Più una persona sta bene da sola, e più acquista valore la persona con cui decide di stare. (*Volo* 2003: 178)

Una soluzione a breve termine della contraddizione tra il volersi amare e il voler essere liberi, in *Il giorno in più*, è quella del «fidanzamento a termine»; fin dall'inizio della loro relazione i due amanti decidono che staranno insieme solo per nove giorni, per poi lasciarsi di comune accordo. Una specie di cura omeopatica per

proteggersi dai sentimenti. Guarire da quella sindrome che è lo stabilire legami è possibile attraversando per il tempo della terapia un legame in miniatura, un microfidanzamento, «senza paranoie sul futuro, senza mettere tra noi tutto il nostro passato» (Volo 2007: 168):

Libero di essere ciò che volevo. [...] Pensandoci bene, l'idea che, comunque fosse andata quella storia, sarebbe durata solo nove giorni, stranamente mi tranquillizzava. (*Ibid.*: 165)

Quanta nevrosi dietro questa abolizione consensuale delle «paranoie»:

Pensa che io per stare bene con una donna ho bisogno del contrario: meno mi sento legato e più sto bene. (*Ibid.*: 146)

A lungo termine, la contraddizione è teorizzata (e resa accettabile) nella forma del cambiamento:

Quel gioco mi aveva reso migliore. Avevo fatto progressi enormi nell'espressione della mia emotività. (*Ibid.*: 244)

Non certo la *Bildung* dei personaggi romanzeschi classici, lenta e legata ai progressi di una psicologia che si sente e si vuole unitaria; semmai una trasformazione istantanea e ingiustificata, a rischio continuo di reversibilità, legata a una personalità vagamente schizoide; una psicologia in continua espansione, sulla quale è preferibile non farsi domande:

«Non ho mai fatto una cosa così per una donna, e non so nemmeno perché l'ho fatto adesso.»

«Beh è un buon segno, no? O preferivi essere ancora una volta la stessa persona?» (*Ibid.*: 130)

Il cambiamento è così repentino da non dare il tempo di classificare la contraddizione, organizzarla, ed eventualmente superarla; l'importante non è capire, ma vivere. E quando i personaggi riflettono sulla loro esperienza è solo per concludere che è meglio non riflettere troppo; le esperienze valgono per la loro capacità di svilupparsi in orizzontale (cioè in ricchezza e varietà di soluzioni), non in verticale (cioè in profondità e in durata). A essere rimosso a favore di una presentificazione onnipotente è soprattutto il passare del Tempo, inteso come costruzione e usura:

Ciò che stavamo vivendo non era come quando si è innamorati, era una cosa nuova. Forse non migliore, ma sicuramente diversa. [...] Non stavamo costruendo un rapporto, lo stavamo semplicemente vivendo. (*Ibid.*: 236)

Il narcisismo dei personaggi è pervasivo e simmetrico; l'amore, la proiezione di un fantasma su uno specchio (o una «sega mentale», *Ibid.*: 128), un gioco tra estranei che del resto non vogliono tanto conoscersi quanto riconoscersi – specchiati – negli occhi dell'altro:

Quella mattina ho visto il suo sguardo riflesso dal finestrino. Mi guardava. Ci siamo incontrati lì, su quel vetro che, in trasparenza, riusciva a catturare le nostre immagini. E lì, nell'incontro dei nostri visi specchiati, ho scoperto che è molto più intimo uno sguardo incrociato che uno diretto. (*Ibid.*: 21)

Vorrei evaporare in mille bollicine e ricompormi sul vetro dietro di te, dove l'altro giorno ho visto la tua immagine e la mia riflesse. Vorrei essere la stessa immagine di me che l'altro giorno non ho riconosciuto. (*Ibid.*: 127)

Tu sei la donna con cui mi sono sentito più bello e ciò che ho visto di me stando con te sarà eterno. (*Ibid.*: 216)

3.2. «Se in Liala l'amore viene identificato *col* piacere, nei nuovi rosa l'amore viene identificato *dal* piacere» (Roccella 1998: 65): rispetto ai loro incunaboli primonovecenteschi, i 'rosa' contemporanei risultano meno conflittuali narrativamente e più espliciti tematicamente (tendenza quest'ultima che ritroveremo anche nella recente letteratura 'in senso forte', e che è legata, oltre che a un mutato senso del pudore, all'influsso decisivo del cinema). Ma mentre come vedremo la narrativa più ambiziosa fa spesso un punto d'onore del varcare la soglia del buon gusto, dell'infrangere chiassosamente – e non disinnescare – la legge morale, il rosa e perfino l'erotico mostrano l'accortezza di fermarsi un passo prima che il desiderio diventi ossessione, degrado o scarnificazione. Fondamentale è che il desiderio sia sempre valorizzato, mai messo veramente in discussione.

E' quanto sostanzialmente si verifica anche in quei testi di genere che esibiscono un erotismo che saremmo indotti a classificare come perverso. La trilogia di *Fifty Shades* – non un romanzo italiano (e per questo fuori dalla presente analisi), ma un modello internazionale che sta già producendo equivalenti italiani⁹ – è interessante perché la natura perversa del desiderio dei protagonisti viene tematizzata nel motivo sadomasochista, e perché lo stesso patto sadomaso si prolunga e si sublima in un matrimonio prima e poi in una famiglia (versione derisoria del 'contratto' al centro del legame masochista)¹⁰. Da un lato *Fifty shades* contribuisce a democratizzare pratiche un tempo percepite come estreme; dall'altro un vero adepto del sadomaso è destinato a rimanere deluso da questa rappresentazione – non solo perché il desiderio perverso del protagonista viene messo in relazione, assai meccanicamente, a un'infanzia di abusi, ma perché risulta capillare nel testo il bisogno di *riscattare* la trasgressione, di integrarla al perbenismo del genere. Il desiderio perverso non vale qui come pietra di scandalo, ma, al contrario, come ingrediente *glamour*, consensuale quanto una gradevole scelta di design (rivelatrice, tra gli elementi paratestuali, la

⁹ Cfr. Borghese 2013.

¹⁰ Cfr. Deleuze 2007, in particolare p. 66 sgg.

scelta dell'immagine di copertina – minimalista, astratta, vagamente kubrickiana, del tutto irrituale per il genere). Dietro un'audacia ben temperata e l'eleganza del *restyling* continuano insomma ad agire i due poli novecenteschi del romanzo di consumo – la dialettica fra riconferma dei ruoli e (blanda) volontà di eversione, tra una trasgressione 'a orologeria' e una vena schiettamente pedagogica¹¹.

Il passaggio dal rosa all'erotico, o meglio a un erotico tinto di rosa, si presenta dunque segnato da un incremento di dettagli apparentemente trasgressivi in un quadro strutturalmente stabile. Come i personaggi di Moccia e Volo, anche la protagonista di *Tre* di Melissa P. dichiara fin dall'inizio di voler vivere la propria natura contraddittoria, divisa tra una «natura libertina» e un'«indole borghese»¹² (Melissa P. 2010: 136). La prima la spinge alla promiscuità sessuale, la seconda alla ricerca di «un amore più autentico», fatto di appartenenza e simbiosi. Ritorna il motivo narcisistico della ricerca di specchi (e dei suoi surrogati: le droghe, gli amanti), a ricucire i lembi della contraddizione:

¹¹ All'interno di questo modello, una gamma di soluzioni differenti può portare a distinguere tra un 'rosa' più trasgressivo e uno più pedagogico – cui corrispondono storicamente, nella stagione d'oro del rosa (dagli anni Trenta ai Sessanta), i due opposti interdetti della critica: l'accusa di eccessiva trasgressione e quella di eccessivo conservatorismo. Mura è un esempio del primo caso, quando ripulisce la narrativa sentimentale di ogni scoria dolorosa e quasi esalta, a colpi di passività fiduciosa e ottimista, il peccato e la seduzione femminile. In Italia si è imposto soprattutto un rosa più genericamente virtuoso, pragmatico più che puritano, in cui la trasgressione è pronta a rientrare nei ranghi - come accade spesso nei libri di Liala. Cfr. Roccella 1998: 37 sgg.

¹² Il residuo psicologico della contraddizione è niente più che un fastidio: «Quel costante oscillare da un'incoscienza infantile e innamorata a una coscienza conforme alle regole morali della società in cui vivevano rendeva Larissa nervosa», Melissa P. 2010: 136.

Si era incastrata in una catena di infinite e costanti negazioni: chi le dava l'amore le negava il desiderio, chi nel desiderio la lasciava sguazzare le negava l'amore. (*Ibid.*: 47)

Anche Gunther è fatto di contraddizioni («sotto la sua scorza rumorosa, esisteva un cuore caldo», *ibid.*: 17; «sano e folle nello stesso tempo», *ibid.*: 72), e del resto è bisessuale, come George: saranno loro gli amori di Larissa, perché *messi insieme* ne rappresentano in buona misura il doppio – lo specchio quasi definitivo. Quasi, perché alla fine sarà Gunther a imporsi; verso di lui, in particolare, la protagonista non avverte «alcun elemento di separazione»:

Per la prima volta, tra tanti amanti aveva trovato uno specchio. Una corrispondenza, una fusione di altruismo ed egoismo, assenza e presenza. [...] Era da sola, come sempre si sentiva, eppure c'era lui, la cui forza riusciva a percepire vena contro vena. (*Ibid.*: 36–37)

Era sempre stata una donna che solo desiderava il desiderio, che si dava tanto, troppo da fare, per ricercarlo e poi attribuirlo a quelle che erano soltanto maschere. Non aveva mai desiderato un uomo, né aveva mai davvero desiderato fare l'amore con un uomo. Era sempre successo per noia o vanità. (*Ibid.*: 99)

Con Gunther e George Larissa scopre una nuova dimensione del desiderio, di cui peraltro non sospetta il bovarismo di fondo; anzi, l'aspetto potenzialmente critico della scoperta è spazzato via dall'esigenza di simmetria e di infinità:

Stare in tre non era, come molti pensavano mentre loro tre si scambiavano baci, spezzare in tre punti l'energia e renderla inadoperabile. Era proprio il contrario: l'amore ha bisogno di essere moltiplicato e più lo moltiplichi più la sua energia sale, e scambiarsi triangolarmente energia equivaleva a rendere infinite

non solo le possibilità del loro corpo, ma perfino le mete dello spirito che un qualsiasi altro rapporto tradizionale avrebbe ostacolato. (*Ibid.*: 116)

Quando sopraggiunge «un forte bisogno di vivere l'esperienza della maternità» (*ibid.*: 113), la logica simmetrica sembra prendere il sopravvento:

Chissà se lo sperma di tre uomini era in grado di essere sintetizzato dal suo utero e di generare un figlio che fosse il frutto non di due ma di quattro persone. (*Ibid.*: 119)

Soprattutto, si ricompatta la struttura del rosa: piccante e morboso fuori, ma conformista dentro, e sempre incline, al di là delle apparenze esorbitanti, a razionalizzare il desiderio dove più sembra scatenarlo («Mentre George soddisfaceva l'esigenza di Larissa di vivere una vita calma e, su più punti, misteriosa, Gunther le forniva le infinite possibilità del sogno e della magia», *ibid.*: 126). Si creano i presupposti affinché, nell'epilogo, la trafila delle trasgressioni e l'ebbrezza dell'orgia lasci il posto alla coppia tradizionale e alla maternità. Larissa finisce di fatto col somigliare all'amica Ada, alla quale in precedenza si era vigorosamente contrapposta:

Ada era un donna che nella vita aveva scelto gli uomini in base agli scopi che si era prefissa: un uomo per la prima volta che aveva fatto l'amore, un altro adatto solo a farle provare le gioie del sesso anale, uno che aveva scelto come fidanzato e un altro che si era scelto, al momento opportuno, come padre della sua unica figlia. Le era impossibile far coincidere, anche solo romanticamente, tutti quegli uomini in un'unica persona e così prendeva pezzi di ognuno e cercava di costruirsi una vita, pezzo dopo pezzo.

Larissa era sicura che la sua amica avesse Venere in Vergine, era l'unica spiegazione. Con quella disposizione planetaria non

era adatta a comprendere le ragioni di una donna che aveva scelto di vivere con due uomini, per sbaglio era rimasta incinta di non sapeva chi, ed era pronta a far nascere quel bambino e a crescerlo in quattro. (*Ibid.*: 126–127)

Non sorprende che questo romanzo, segnato da un libertinismo esibito e, fin dal titolo, plurale, si chiuda con un rifiuto della promiscuità; la protagonista che si nega alla deriva orgiastica che lei stessa ha scatenato:

Dopotutto il suo corpo adesso era un tempio e la sacralità con la quale cercava di proteggerlo le faceva dimenticare ogni dilettevole promiscuità. Il suo corpo, fedele ai suoi accadimenti interiori, aveva bisogno di familiarità, di calore vero, di comprensione. (*Ibid.*: 152)

E ancor meno stupisce che il romanzo culmini in un parto, e nella scelta eloquente di un ritorno alla coppia; le possibilità restano infinite, ma «la vita è una» – il compromesso (come in Fabio Volo) è stabilizzarsi in un rapporto in cui una parola ormai troppo grossa come ‘amore’ resti impronunciabile e impronunciata:

«Siamo tanti e le possibilità infinite. Ma la vita è una, il senso che le si può dare è solo uno. Non ci sono alternative», l’aveva presa per mano.

E fu in quel momento che Larissa sentì un’appartenenza totale a Gunther. Non aveva senso parlar d’amore o di sentimenti. Erano tutti argomenti che banalizzavano la loro natura. (*Ibid.*: 160)

3.3. Lo schema della conciliazione degli opposti funziona anche al di fuori della tematica strettamente erotica, perché alludendo alla forma stessa del desiderio che attraversa questi testi è pronta a ripercuotersi su tutti i desideri dei protagonisti. Vale la pena di notare, ad esempio, che una forma di conciliazione analoga attraversa

L'opposizione tra due desideri non erotici – quello di essere *altrove* e quello di essere *qui*. Tutte le opere su cui ci siamo soffermati esprimono infatti una pulsione anarchica al nomadismo, o meglio, al turismo infinito, e una esigenza, tradizionalmente borghese, che spinge invece a consistere in uno spazio familiare. Il baricentro di questi romanzi si trova nei quieti interni borghesi di Roma o Milano: ma *Tre* prevede una lunga sosta a Buenos Aires, e qualche incursione parigina:

Seduto in un caffè di Montmartre, aspettava che il cameriere raggiungesse il suo tavolo per raccogliere i bicchieri vuoti. [...] Guardò la fila dei calici che aveva allineato davanti a sé, tenendo un dito dentro un libro di poesie di Boris Vian. (*Ibid.*: 23)

Parigi ritorna anche in *Scusa ma ti chiamo amore*, e nella cornice di *Il giorno in più*, che è ambientato in buona parte a New York – come *Scusa ma ti voglio sposare* (parentesi più smaccatamente esotiche saranno le spiagge di Capo Verde in *Un posto nel mondo* e la fiabesca «isola blu» dove viene celebrato il matrimonio di *Scusa ma ti voglio sposare*). Escursioni più o meno lunghe ma tutte funzionali a una moltiplica dell'esperienza amorosa («Forse quella volta il film era uguale per tutti e due, e, in più, lo stavamo proiettando a New York», *Volo 2007*: 131) che il ritorno a casa dovrà poi compattare. L'ambientazione esotica costituisce spesso, in questi libri, una tappa rivelatrice del desiderio, e altrettanto spesso coincide con un *exploit* del piacere (il che suggerisce, tra l'altro, una sotterranea omologia tra eros ed esotismo: come se tutto il turismo fosse turismo sessuale):

Perché anche dal punto di vista emotivo ero un turista, visitavo per la prima volta quel territorio d'amore (*Ibid.*: 228)

Ma quel che più conta è che «trovarsi insieme all'estero» permette agli amanti di risolvere la contraddizione di voler essere contemporaneamente qui e altrove (e dentro e fuori la coppia). Essere e non essere un turista come essere e insieme non essere un marito:

Quando sono all'estero cerco sempre di sembrare uno del posto. Evito per esempio le zone turistiche, le cartine geografiche e le macchine fotografiche a tracolla. (*Ibid.*: 115)

In ogni città dove vado a vivere per un po' c'è sempre un luogo che diventa «il mio posto». Quello dove vado per pensare, quello che mi regala una sensazione familiare di intimità. (*Ibid.*: 15)

Vale la pena di chiedersi, a questo punto, se la conciliazione degli opposti costituisca non solo la *forma* del desiderio, ma, in fondo, il *desiderio stesso* della letteratura di consumo, il nucleo che resiste in ciascuna delle sue provvisorie incarnazioni – l'amore, il sesso, il turismo – e tutte le accomuna. Un desiderio a suo modo anche politico; apparentemente anti-ideologico, ma tutt'altro che neutro nel decretare la fine delle mediazioni e delle alternative nette, binarie. Utopico, forse, nella sua ricerca di una conciliazione che sia elemento terzo, risolutore del conflitto (o addirittura rivoluzionario nell'immaginare una società che in assenza di conflitti può finalmente rinunciare a ogni forma di mediazione). Così, in *Il giorno in più*, il «microfidanzamento» tra il protagonista e Michela; così, in *Tre*, il sodalizio tra Gunther, George e Larissa:

Non è scopare e basta, non è ti amerò per sempre, è un terzo modo di stare insieme (*Ibid.*: 162)

Nessuno pensò alla parola amore, nessuno ebbe l'impressione che si trattasse di un'avventura erotica di breve vita (Melissa P. 2010: 105)

E' soprattutto *Tre* a porsi come esplicito, anche se paradossale, elogio della molteplicità, della disponibilità infinita (paradossale, intendo, perché la protagonista finirà poi per scommettere, proprio come Fabio Volo, sulla più tradizionale delle coppie, eliminando con George uno dei lati del triangolo):

Voleva solo aiutare Ariel a capire quanto un rapporto a tre potesse essere giusto, in quel mondo che ingiustamente criticava o fraintendeva i rapporti multipli. (*Ibid.*: 143)

Ma un desiderio consumistico, anche, perché non prevede nessuna rinuncia e non ricerca nessuna autocoscienza¹³. Un desiderio entropico, che arraffa tutto; che aggira gli ostacoli, abolisce gli spigoli, abbatte le genealogie:

Era il momento, per Larissa, di onorare la promessa che si era fatta: addolcire i suoi spigoli, non rendersi troppo odiosa, *non diventare come sua madre*. (*Ibid.*: 141)

4.1. «A Napoli i parcheggiatori abusivi ci mettono tristezza, a Buenos Aires no» (Parrella 2010: 18); anche Valeria Parrella sceglie la capitale argentina come scenario per il suo *Ma quale amore*, ma a differenza di Melissa P. sembra consapevole dei rischi decorativi che un'opzione simile comporta. Mentre abbandoniamo il romanzo di genere per confrontarci con testi più ambigui e più ambiziosi, dobbiamo subito annotare la tendenza del 'nobile intrattenimento' a tesaurizzare e valorizzare le contraddizioni, piuttosto che a riconciliarle forzatamente:

Su di noi, su di me, la povertà ha ancora un effetto potente: è come se ci desse un segnale di dignità. [...] E' quell'incredibile potere che ha la povertà del Sud del mondo di essere più bella della ricchezza. (*Ibid.*: 28)

¹³ E perché a volte mutua il lessico delle transazioni finanziarie – come quando, in *Un giorno in più*, viene presa in considerazione l'idea di un matrimonio «a tempo determinato», con tanto di opzione di rinnovo: «Alla fine dei cinque anni se ci amiamo ancora e se ci va rinnoviamo, altrimenti ciao», *Volo* 2007: 179.

Il che non vuol dire che le contraddizioni vengano meno – come non viene meno la tendenza a impiegare gli spazi che ne derivano come riserva infinita di desideri anche opposti tra loro:

Condivido con il Sud del mondo l'amore per i cibi da strada, da asporto, da sedersi sul marciapiede e finirli senza chiedersi dove ci puliremo le mani. Ma amo anche i ristoranti in cui sanno come mettere le forchette e da che parte versare il vino. (*Ibid.*: 33)

La differenza è che in queste opere il narratore tende a soffermarsi proprio sulla *presenza* e sulla *irriducibilità* delle contraddizioni, sulla difficoltà (e talvolta sull'impossibilità) di realizzare il fantasma. In *Ma quale amore* la situazione di partenza è quella di una donna che desidera legarsi all'uomo che ama proprio nel momento in cui lui ha smesso di amarla e si allontana da lei. Non si ha paura, qui, di evocare l'amore, né di compiere atti simbolici anche convenzionali; diversamente che nel rosa, il desiderio si infrange – e continuerà a infrangersi fino alla fine – contro una evidente e pervasiva asimmetria:

Io e Michele non abbiamo un anello al dito, io vorrei avercelo ma non glielo dico. (*Ibid.*: 11)

Mi sono appesa al collo un orecchino che ho comprato con lui ad Alassio: un paio, uno per il suo lobo destro, e io, che non ho buchi all'orecchio, ho appeso l'altro al collo. Non l'avevo mai fatto per nessuno, è un simbolo, lo so. (*Ibid.*)

In *La zona cieca* di Chiara Gamberale i protagonisti Lorenzo e Lidia si desiderano fin dall'inizio; perfino le pause di lui sembrano esaltare il protagonismo di lei («Con Lorenzo il sesso mi è sempre sembrato straordinario perfino quando all'improvviso lui si assenta e io faccio tutto da sola», Gamberale 2008: 208). Il guaio è che Lorenzo vuole e al tempo stesso non vuole stare con Lidia: «Il tuo problema è che la tana ti

sta stretta ma la foresta ti sembra troppo grande», gli dice lei citando Britney Spears (lui crede che sia Hillmann, cfr. *ibid.*: 128). Scrittore di talento, incline però a depressioni e a tossicodipendenze, Lorenzo è naturalmente molto diverso dai personaggi di Moccia e Volo; però almeno in una cosa somiglia loro, e cioè nella contraddittorietà strutturale («Parlava di libertà e di indipendenza eppure era la persona più schiava e dipendente che avessi mai incontrato», *ibid.*: 142), alla quale corrisponde quella di Lidia: lui rifiuta di darle qualsiasi sicurezza e solidità affettiva, ma è proprio per questo che a lei lui piace tanto. Ancora una volta dobbiamo imbatterci in una coppia speculare: «Al di là di tutte le nostre differenze, l'ho capito subito che in questo eravamo uguali, noi due. Bravi soltanto ad amare quello di cui percepiamo la caducità» (*ibid.*: 182).

Risulta evidente la presenza di un doppio vincolo: l'amore tra Lidia e Lorenzo vive solo nella precarietà, ma proprio la precarietà rifiuta legami durevoli e quindi rende impossibile l'amore. La coppia resta divisa, la contraddizione esplorata come tale; non c'è soluzione o scioglimento simbiotico, gli individui rimangono separati. Il desiderio prende una deriva frammentaria e feticistica, sintomatica di un'unità impossibile (ma il catalogo dei *singoli* desideri, quando appare, mette sullo stesso piano dimensioni troppo diverse, mescolandole tutte; non siamo poi così lontani da Moccia e Volo, da un'idea dell'esperienza artistica come oggetto glamour):

La luce di certe giornate invernali, la cipolla nell'insalata, la prosa di Agota Kristof, i contrasti delle fotografie di Walker Evans, gli effetti della marea su un'isola thailandese, le scale di Viterbo.

[...] I fuochi di Herzog.

Le galassie di Kiefer.

I fumetti di Julia.

Gli devo il fatto di essere stato il primo uomo a interessarmi anche dopo tre mesi.

La mostarda sulla bistecca (*Ibid.*: 60–61)

In *Ma quale amore* lei vuole lui mentre lui va via, in *La zona cieca* lui accetta di amarla quando lei parte definitivamente. Anche nei libri di Parrella e Gamberale la tensione tra pulsioni opposte (voglia di libertà e voglia di indipendenza) resta centrale; ma stavolta manca la conciliazione, anzi è esplicitamente rigettata la formula della coppia – la coppia che è centrale in Moccia (dove si colora di sfumature patriarcali), ma latente anche in *Volo* e perfino in un libro come quello di Melissa P., che pure si intitola *Tre*. Né è senza significato che rifiuti la conciliazione un romanzo come *La solitudine dei numeri primi*, monumento a un amore adolescenziale irrisolto e autolesionistico che viene spontaneo contrapporre a quello tipico di Moccia¹⁴.

Forse sta proprio qui una delle differenze tra narrativa di consumo e ‘nobile intrattenimento’. La prima tende a integrare desiderio simbiotico e desiderio individualistico, la seconda a soffermarsi sullo scarto tra i due, e a interrogarsi su di esso; la prima finisce col promuovere un movimento unitario, la seconda, spesso, a indulgere sulla disgregazione, per contemplarla. Mentre nella prima il desiderio è forza integralmente vitale e sempre positiva, e dunque da assecondare in ogni caso, nella seconda assume spesso caratteri laceranti e dolorosi – ma sempre funzionali a una valorizzazione del personaggio che desidera. Il desiderio fa male perché comporta frustrazione e dolore, ma fa anche bene, nel senso che *rende migliore chi lo prova*; più che amarsi a vicenda, i personaggi amano la loro stessa capacità di amare (e ancora meglio se è amore a fondo perduto, sprecato in rapporti asimmetrici e incorrisposti). Al sogno di un desiderio in costante espansione, che è dell’universo immaturo (e infantilistico) del consumo, il nobile intrattenimento risponde opponendo un elemento adulto, tragico e oggettivo, freno all’entropia.

L’eros di ‘intrattenimento’ viene così riscattato in chiave esistenziale, come mezzo di crescita e maturazione del protagonista, o

¹⁴ In posizione intermedia, al centro esatto tra la disforia di Giordano e l’euforia di Moccia, quell’altra storia di desiderio adolescenziale che è *Bianca come il latte, rossa come il sangue* di Alessandro D’Avenia (2010).

addirittura politicamente, in chiave antiborghese. Colpisce infatti che mentre nel romanzo di consumo oggetto (e soggetto) del desiderio siano perlopiù dei 'vincenti', nel nobile intrattenimento prevalgano oggetti del desiderio 'perdenti' – mentre i soggetti desideranti sono piuttosto dei 'vincenti in crisi', o 'vincenti parziali': l'asimmetria, che spesso è anche sociale, è posta già in partenza, e resta inconciliata, perché l'eros si mostra incapace di ribaltarla. Ma quello che succede, alla fine del processo, è che proprio i limiti del desiderio, una volta esperiti, finiscono col legittimare il desiderio stesso; amare serve a crescere – ciò che orienta alcuni racconti di 'nobile intrattenimento' sulla strada del *Bildungsroman*; per questo il vero amore è impensabile senza un quanto di sofferenza, di conflitto, trasgressione. Trasgressioni di massa, certo; diverse da quelle regressive spacciate dalla narrativa di consumo; ma pur sempre funzionali a una poetica (e non a una critica) del desiderio.

4.2. Esemplici, in questo senso, *Acciaio* di Silvia Avallone, *Ternitti* di Mario Desiati e *Non ti muovere* di Margaret Mazzantini: romanzi in cui la dinamica del desiderio è integrata alla crescita civile, al diventare adulti dei protagonisti.

All'inizio di *Acciaio* il lettore si trova di fronte a una doppia trasgressione: da un lato l'ambientazione proletaria di tutta la vicenda (ne vedremo tracce anche in *Non ti muovere* e in *Ternitti*), dall'altro l'attrazione reciproca fra Anna e Francesca, le due amiche tredicenni protagoniste del romanzo. Sospese tra infanzia e adolescenza («non era né una cosa né un'altra», Avallone 2010: 189), a unirle è una volontà di simbiosi:

«Perché non siamo uguali?» chiese Francesca massaggiando i ricci di Anna.

«Perché siamo diverse, però siamo uguali». (*Ibid.*: 33)

«Siamo diverse, ma siamo una cosa sola». (*Ibid.*: 74)

[Anna] si rendeva conto che le mancava Francesca. [...] Francesca a casa di Lisa provava la stessa cosa, cioè le mancava Anna, la piccola mano di Anna, mentre le Torri crollavano per la decima volta. Stare separate non aveva senso. (*Ibid.*: 228)

Il romanzo finirà col premiare questa pulsione centripeta, ma solo molto ambigualmente, lasciando cioè in sospeso la realizzazione del fantasma omosessuale all'inizio lasciato intravedere. Il ricongiungimento tra Anna e Francesca sarà reso possibile attraverso una reinfantilizzazione del loro rapporto, dopo che entrambe avranno esperito il contatto traumatico con l'eros maschile (strettamente e sistematicamente collegato, nel libro, al desiderio di morte). Se la maturità, anche sessuale, coincide con la separazione e la violenza, meglio regredire a una condizione di innocenza puerile (ciò che contrasta con il progressismo esibito sul piano espressamente politico da questo curioso 'romanzo di fabbrica'):

Siamo alte uguali. Fu il primo pensiero di entrambe.

Siamo alte uguali e abbiamo i capelli lunghi quasi uguale. (*Ibid.*: 355).

Sorridevano. Non si dicevano niente. E una aveva la bocca impiastrata di dentifricio, l'altra le labbra dischiuse e un poco screpolate.

Combaciavano perfettamente. (*Ibid.*: 358)

E' esattamente quanto succede in quell'altro 'romanzo di fabbrica' che è l'altrettanto recente *Ternitti*. Certo, a parità di ambientazione operaia la denuncia civile di Desiati risulta, rispetto ad *Acciaio*, più accorata ed organica; ma identico (anche in rapporto a *Non ti muovere*) è il progetto di sciogliere la denuncia nel melodramma, l'asimmetria dell'impegno sociale nella simmetria del desiderio. Più precisamente converge con *Acciaio* (e anche con *Vita* di Melania Mazzucco, altro ottimo esempio di 'nobile intrattenimento') la scelta di incentrare la

storia su una coppia fusionale, giovanissima all'inizio del racconto, poi costretta a separarsi per colpa di un destino avverso, ma pronta a riformarsi nelle pagine finali; anche in questo caso dopo una lunga parentesi di morte e dolore, e al prezzo di una evidente regressione, qui non solo infantilistica, ma anche apertamente magica¹⁵:

Se lo era immaginato così, nell'assenza di tutti quegli anni. Un funambolo, un acrobata scuro, un uomo leggero e che forse per troppa lievitazione si era tenuto lontano dall'esistenza di Domenica Orlando [...]. E mentre parlava Mimì rivide davanti a sé il principe acrobata, lo vide la notte del loro primo incontro nei lavatoi di una fabbrica abbandonata, in mezzo alle fiammelle tremule dei fiammiferi. (Desiati 2011: 253)

Il protagonista di *Non ti muovere*, Timoteo, non ha nulla di proletario; al contrario, è un primario affermato che vive da anni un *ménage* borghese apparentemente perfetto, in realtà sterile e privo di passione:

Guardo mia moglie e non c'è una sola cosa che mi piaccia di lei, una sola cosa che mi interessi. I suoi capelli sono bellissimi, è vero, ma per il mio gusto sono troppi. Il suo seno è perfetto, pieno senza essere esagerato, eppure non ho nessun desiderio di toccarlo. (Mazzantini 2002: 153)

Per contro, il desiderio erotico di Timoteo per la poverissima Italia, conosciuta per caso in un'anonima periferia romana, prende da subito una piega violenta, che lo spinge addirittura allo stupro. In

¹⁵ «Mimì alzò la testa verso il cielo come a chiamare le sue anime morte, i suoi antenati; non ebbe il tempo di pregare, lo avrebbe fatto. Quante volte le avevano detto che era una macara, una strega che poteva affattare» (Desiati 2011: 252).

prima battuta agisce l'istinto dell'uomo perbene che desidera depravarsi nella barbarie e nel sesso animalesco:

La testa gialla scaraventata in basso, lei è una marionetta slentata contro il muro. La tiro su per le mandibole, le colo nell'ansa dell'orecchio. La mia saliva corre lungo la sua schiena, mentre mi muovo nel suo cesto di ossa come un predatore dentro un nido usurpato. Così faccio scempio di lei, di me, di quel pomeriggio balordo. (*Ibid.*: 38)

L'eros non è integrato al benessere (come in Moccia o in Volo); al contrario, si pone come oltraggio al conformismo borghese:

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. Ci sputai dentro. Sputai sulle pieghe della mia vita, del mio benessere, del mio cuore. Poi strofinai i palmi l'uno contro l'altro, fino al fuoco. (*Ibid.*: 39)

Ma ben presto il desiderio di «efferatezza» si precisa e compone in una forma socialmente più accettabile, il desiderio di cambiamento – il borghese che inconsciamente non vuole essere più borghese (nella stessa direzione già *Zorro*, sempre della Mazzantini). In altri termini, il desiderio attraversa l'esperienza del senso di colpa; quando l'eros si scioglie nell'amore può venire meno la messinscena della perversione:

E quando quella mano fredda, come la pietra dov'era posata, si ferma sulla mia guancia, io so che la amo. La amo, figlia mia, come non ho mai amato nessuno. 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 sua ossa, il suo odore di povera. (*Ibid.*: 227)

Attentamente calcolata, nella prima parte del libro, è la scelta strutturale di alternare gli amplessi brutali con Italia ai quadretti di vita coniugale con la moglie Elsa: l'ipocrisia e l'asetticità di questi ultimi risaltano in contrasto alla disperata vitalità dei primi. Altrettanto studiato il finale, dove all'aborto di Italia e poi alla sua tragica scomparsa si contrappongono il parto di Elsa e (a distanza di anni) la salvezza della figlia dopo un grave incidente stradale. La trama sembra premiare la coppia borghese e punire la trasgressione erotica rappresentata dalla relazione adulterina del protagonista con Italia; ma in realtà è il personaggio di Italia che il romanzo premia simbolicamente – e con Italia la forza eversiva (eversiva anche socialmente, visto che spinge un borghese fuori dalla propria classe) del desiderio erotico. Non è un caso che la passione di Timoteo divampi su uno sfondo veristico–decadente, quello della squallida borgata dove vive Italia (come non è un caso che, in *Ternitti*, la sensualità di Mimì si celebri sulle pittoresche scogliere salentine): se come abbiamo visto la ricerca di esotismo spinge il lettore del romanzo di consumo verso luoghi lontani e convenzionalmente turistici, qui si riscopre, più sottilmente, un esotismo 'domestico', da safari tra i poveri – a ben vedere non meno turistico del precedente, ma a differenza di quello garantito dal politicamente corretto.

Non ti muovere, come *Acciaio* e *Ternitti*, è costruito per esaltare un desiderio trasgressivo, ma al tempo stesso per contenerne gli sviluppi, ben attento a non farlo diventare *troppo* trasgressivo, ossia realmente disgregatore di un sistema di idee ricevute. La soluzione narrativa, in tutti questi casi, consiste nello spingere il lettore a identificarsi *sia* con la trasgressione (l'eros interclassista, il lesbismo, l'«affollata solitudine» del protagonista disperato di turno), *sia* con la norma sociale (la ricomposizione sociale, la restaurazione dell'amicizia tradita, la famiglia matriarcale). Si potrebbe concludere che mentre nell'ambito del consumo il lettore è invitato a godere dell'*integrazione permanente* tra desiderio e ordine, nel 'nobile intrattenimento' egli è più sottilmente invitato a godere di una *pausa trasgressiva* dai doveri della conciliazione e dell'ordine.

Se l'integrazione somiglia strutturalmente al sogno, la pausa ricorda strutturalmente la vacanza. Vacanza, diciamo, perché lo spossamento è breve e tutt'altro che irreversibile, e perché ha in sé qualcosa di turistico: più che un tema esplicito del testo, come nel romanzo di consumo, il viaggio rappresenta nel 'nobile intrattenimento' un equivalente del testo stesso: una esperienza dell'alterità (alterità *anche* geografica, come abbiamo visto: la borgata, Piombino, il Salento) volutamente circoscritta, e puntellata dai cliché. Sia il consumo che l'intrattenimento offrono al lettore la possibilità di 'evadere', e insieme di avere ragione: nella narrativa di consumo, perché l'assenza di veri conflitti conserva il desiderio innocente, nell'intrattenimento perché attraverso il desiderio trasgressivo si può sperimentare l'innocenza *delegandola a un personaggio*, di solito femminile (il pubblico della narrativa italiana è composto per due terzi da donne), e di solito indomito e coraggioso (con un brivido in più, rispetto al romanzo di consumo: quello di stare dalla parte dei più deboli). Ma in entrambi i casi, ed è bene sottolinearlo, *nulla mette in discussione l'autenticità del desiderio*, la sua infallibilità, la sua dimensione intrinsecamente morale. E il suo carattere intrinsecamente evasivo.

Spesso la narrativa di intrattenimento viene stigmatizzata dalla critica per ragioni stilistiche: essenzialmente la si accusa di essere scritta male, di promuovere scelte mediane e mediocri. E in effetti non è raro rinvenire in queste pagine difetti artigianali anche gravi:

Sudava, affondava i polpacci nella polpa. (Avallone 2010: 19)

L'oncia di latta che si portava in spalla Pati serviva per il latte.
(Desiati 2011: 248–249)

Ma è molto difficile generalizzare in questo campo: nella narrativa di intrattenimento, a differenza che in quella di genere, le preoccupazioni formali esistono, e contrariamente a quello che si tende a pensare possono dare origine a scelte linguistiche e stilistiche anche molto diverse tra loro (il che per esempio significa che mentre la lingua

di Moccia e quella di Volo si somigliano, quella della Mazzantini o Desiati è tutt'altro che 'media', e comunque molto diversa da quella della Gamberale o della Parrella); l'unico tratto comune è il rifiuto di ogni sperimentalismo – «le avanguardie sono lontane» (Dardano 2008: 189). Un'analisi di tipo tematico permette forse di intravedere ciò che veramente accomuna, al di là delle numerose differenze, la maggior parte di queste scritture. Si tratta, in due parole, di letteratura per *anime belle*, che usa l'identificazione romanzesca a scopi eminentemente sociali. Una narrativa il cui vero *engagement* consiste nel parcheggiare scrittori e lettori in luoghi collaudati, corretti e in fondo familiari, dove ciascuno possa in tutta sicurezza emozionarsi (e compiacersi politicamente delle proprie emozioni); dove ciascuno possa percepire l'impressione del 'valore' – dell'elevazione estetica, politica, morale. Sempre e comunque al riparo da autentiche verifiche di quei valori, da approfondimenti o scoperte reali; sempre un passo prima che maturi una vera conoscenza:

E' difficile capire perché fra tutte le voci e i modi di camminare e fare l'amore in cui ci imbattiamo, capita quella, capita quello che ci raggiunge proprio lì, dove fa sempre freddo. (Gamberale 2008: 17)

Non si può spiegare l'amore. (Mazzantini 2002: 251)

La narrativa di consumo si rivolge soprattutto a lettori poco colti, in cerca di regressione infantilistiche; quella di 'nobile intrattenimento' a lettori *che temono di essere poco colti*, che vogliono sentirsi adulti. A questo punto dell'analisi sarà forse più chiaro perché.

5.1.

In terra c'era un cesto di vimini, sollevai il leggero coperchio, dentro vidi un mucchietto di panni sporchi. Mi fissai su un paio di mutande gualcite. E sentii dentro di me una voce greve che mi

implorava di cacciarmele in fretta nella tasca e di portarle via con me. Rialzai lo sguardo nello specchio e chiesi ai miei occhi di lupo che razza di uomo fossi diventato. (*Ibid.*: 84)

Il delirio ebbe fine lì, in quel bagno, alla vista delle calze e delle mutande, evidentemente da Gaia abbandonate prima di vestirsi con il suo abito bianco da debuttante [...]. Afferrai le mutandine con religiosa cautela. Erano velate al punto giusto da un'ombreggiatura d'un colore ineffabile [...]. Guardarle e portarle al naso fu una sola cosa. E quell'afrore d'ammoniaca mi riportò indietro di anni: alla notte brava londinese in cui mio fratello, sconvolto, mi aveva fatto odorare le sue dita anchilosate, pochi giorni prima che la mia vita cambiasse. Era quello stesso odore a chiudere una stagione durata cinque anni. (Piperno 2005: 291)

I due passi appena citati sono paralleli dal punto di vista tematico – ma mentre la Mazzantini fa sul serio, Piperno scherza. A parità di referente, il passaggio da un registro stabilmente tragico (con forte inclinazione al melodrammatico) a uno prevalentemente comico, intende segnalare, mentre passiamo a occuparci di narratori come Piperno, un atteggiamento meno reverenziale e indifeso nei confronti della tirannia del desiderio: «Solo ora capisco che non c'è niente di interessante in me, ma, semmai, solo nella fuorviante conformazione della mia monomania» (*ibid.*: 302). La contraddizione che abbiamo esplorato fino ad ora lascia finalmente il posto alla cara vecchia ambivalenza romanzesca: i protagonisti di Piperno sono spesso degli erotomani impotenti, solitari e autodistruttivi; il desiderio è croce e delizia. E la perversione svolge rispetto all'eros lo stesso ruolo che la letteratura gioca rispetto al sistema della cultura – una boccata d'ossigeno e una forma di protesta nei confronti del reale:

La masturbazione è la più alta espressione di libertà – dietro alla quale si piazza soltanto la letteratura (che purtroppo ha regole troppo ferree e impedimenti per reggere il confronto) – che il mio

organismo abbia saputo concedersi negli ultimi trent'anni. (*Ibid.*: 75)

Era stato quel senso di comunanza e intimità, innescato da un'allusione a due scrittori francesi (la Francia di Camilla, ovvero la libertà, il mondo immaginato contro quello vissuto, l'universo fantastico in cui si ritirava per prendere congedo da quello triviale dei suoi genitori), a spingere Camilla, il quarto giorno, a scrivergli? O era stata la montante impressione di promiscuità e violazione che evidentemente Leo non era stato il solo, in quella stanza, a percepire? (Piperno 2010: 147)

Abituati a personaggi affamati di piacere, bulimici di emozioni forti, fa un certo effetto imbattersi, in *Con le peggiori intenzioni* e nel dittico di *Il fuoco amico dei ricordi*, in protagonisti inclini all'accidia, alla passività, alla rinuncia (in entrambi casi esaltata, e non certo sconfitta, da una sessualità ossessiva ma onanistica):

Il fatto è che nella Londra del 1996 l'aggettivo "dissoluto" aveva perso la sua aura trasgressiva, se non altro perché, laddove il libertinaggio diventa norma, nessuna deroga alla cosiddetta pubblica decenza può essere considerata una violazione. Per questo lasciarsi andare a spettacolari sfrenatezze, più che un gesto di ribellione alla morale vittoriana, era parso a Semi l'ennesima prova di conformismo. (Piperno 2012: 97)

D'altro canto, che te ne fai del "dunque" se sei un patito dei prologhi? Mi chiedo se oggi non sia questo l'orizzonte estremo della depravazione. Forse è l'inibizione, non il suo contrario, a fare di noi degli esseri realmente dissoluti. E' pur vero che non esiste modo più efficace di onorare il desiderio che mortificarlo non smettendo di provocarlo (*Ibid.*: 117)

Qualcosa di molto simile in *Storia della mia purezza*, di Francesco Pacifico:

Rinunce, rinunce; perché certa gente non sa dove stiano di casa? E' più facile rinunciare quando intorno è la regola invalsa: la consapevolezza di vivere chiuso in una celletta monacale di pornografia a banda larga mi fece ancora più male dopo che a casa di Leo, una sera, conobbi la sua fidanzata del momento, una ragazza russa, sua ospite per due mesi. (Pacifico 2010: 200)

Io, l'eroe della rinuncia: capace di abnegazione in tempi carenti di fibra morale. Fede, carità, abnegazione. Speranza poca, tanta noia. (*Ibid.*: 66)

Scrittori come Alessandro Piperno o Francesco Pacifico permettono una transizione ideale dalla letteratura di intrattenimento a quella che abbiamo chiamata 'forte': perché sono autori un po' al di qua e un po' al di là del confine, e perché la fustigazione dell'anima bella – figura chiave del 'nobile intrattenimento' – in loro è centrale. Scrittori volentieri digressivi, artefici di una letteratura spesso senza trama – agli antipodi del *Midcult*, che sulla trama punta tutto – e interessati piuttosto agli smottamenti interiori e alle rivelazioni introspettive; ma non sempre abbastanza coraggiosi, o esigenti con se stessi, da moltiplicare i livelli e i registri. L'ironia, e l'autoironia, come strumenti di analisi di desideri ridotti a divagazioni o a nevrosi; ma anche come fuga dalle responsabilità di fornire un quadro *completo* del mondo, oltre i limiti dell'ironia (e dell'autoindulgenza).

5.2. Abbiamo visto quanto la pretesa della letteratura di intrattenimento – contrapporre al mondo dei consumi e delle convenzioni sociali inautentiche una presunta autenticità del desiderio, e una forma più o meno blanda di trasgressione sociale – sia in realtà essa stessa inconsciamente consumistica, nel suo soddisfare in modo facile e immediato un'attesa grossolana del lettore. Nella narrativa in senso forte che si scrive oggi, al contrario, il desiderio è molto spesso descritto come integrato al consumo, quasi indistinguibile da esso. Nel suo *Troppi paradisi*, Walter Siti descrive didatticamente le omologie che legano il moderno desiderio omosessuale (inteso modello presente e

futuro del desiderio sessuale *tout court*) al nostro bisogno compulsivo di merci:

Gli omosessuali sono condizionati da sempre a desiderare non una persona, ma un'immagine. [...] L'omosessualità come avanguardia dell'integrazione consumistica (Siti 2006: 135–136)

Qui e altrove la dimensione erotica dell'esperienza viene chiamata in causa non solo come intensità emotiva e spinta simbiotica, ma anche come momento dell'insignificanza e della falsificazione – come deriva del consumo, immediato e intercambiabile. Per la prima volta dobbiamo registrare che a un aumento della rappresentazione dell'eros (aumento vertiginoso, in molte di queste opere) può corrispondere una *diminuzione* – e a volte una rimozione – delle implicazioni sentimentali: sempre più sesso, sempre meno amore. Il protagonista de *La separazione del maschio* di Francesco Piccolo è un borghese dignitoso, un marito esemplare, un buon padre di famiglia, proprio come Timoteo in *Non ti muovere*; per lui, però, la passione erotica non rappresenta, come per l'altro, la scoperta di una dimensione più autentica e potenzialmente trasgressiva – è, al contrario, una forma di quieto vivere, un'anestesia, un antidoto a ogni possibile velleità di trasformazione radicale di sé e del mondo. L'adulterio, in particolare, non è qui il bisogno insopprimibile (e incomprensibile) di un momento, da riscattare in chiave di protesta sociale, ma una precisa strategia di integrazione, dal decorso ordinario, quotidiano, borghese:

Il giorno in cui Teresa se n'è andata, io avevo una relazione stabile con Valeria da nove anni (cioè da prima che mi sposassi), con Francesca da quasi tre anni, e con Silvia da un anno e mezzo; in più, in quelle settimane, avevo due rapporti in cui c'erano state rispettivamente una e due scopate, e quindi erano in via di evoluzione (Piccolo 2008: 55).

Ecco come faccio, come ho sempre fatto: ho temperato qualsiasi emozione frammentandola dentro la moltitudine. E' il mio modo di bilanciare e controllare ogni cosa. Tutta la mia vita è composta da una quantità di eventi contemporanei che sono un baluardo contro qualsiasi assoluto. [...] Se mi innamoro, continuo ad amare e a scopare con altre. In questo modo, l'innamoramento è più sopportabile. In questo modo, la vita è più sopportabile. [...] E' il mio modo di vivere, è la mia difesa contro tutto, perfino contro un eccesso di felicità. (*Ibid.*: 172)

Così, tutto ciò che in *Non ti muovere* risultava esorbitante, personale e antagonista assume in *Piccolo* carattere mediocre e difensivo. Se il personaggio di Italia, in *Non ti muovere*, è soprattutto una proiezione dell'inconscio di Timoteo, il protagonista della *Separazione del maschio* un inconscio non ce l'ha nemmeno – o almeno, sostiene di non averlo (*ibid.*: 85)¹⁶. Se amando Italia Timoteo mima una crescita interiore che è solo velleitaria (come dimostra tra l'altro il lieto fine di *Non ti muovere*), il protagonista della *Separazione del maschio* riflette sulla propria resistenza a qualsiasi tipo di cambiamento: «Ho capito che io sarei stato sempre io» (*ibid.*: 24); «Sono diventato più mostruoso [...]. Ma poi ricordo: sono sempre stato così» (*ibid.*: 99). Il protagonista di *Non ti muovere* è un personaggio *melodrammatico* (ma integrato); quello de *La separazione del maschio*, un carattere *antitragico* (e «sdrammatizzatore», secondo una sua fulminante e ricorrente autodefinizione). Il primo esibisce ferite che non ha, il secondo le sue ferite non vuole o non sa più vederle. Il primo si illude di conoscere possedendo, il secondo ha sostituito la conoscenza con il possesso.

Rispetto alle abitudini della letteratura triviale o *Midcult*, il romanzo di *Piccolo* impartisce al lettore una salutare lezione sui limiti del desiderio (e dell'esperienza stessa). Se nella letteratura triviale e di intrattenimento i personaggi si comportano «come nei film» (e anche per questo forniscono spesso materiale per riduzioni

¹⁶Analogamente all'assenza d'inconscio la rivendicava a suo tempo il protagonista di *Occidente per principianti* di Nicola Lagioia (2004).

cinematografiche), nel romanzo in senso forte essi tendono piuttosto a scontrarsi con le differenze irriducibili che esistono tra essere e voler essere:

Nei film le persone si comportano in un modo diverso dalla vita vera, più intenso e preciso; non sono reticenti e si occupano poco di cose pratiche: [...] sono lì non solo a vivere ma anche a riflettere sulla vita, e cercare di capire che vita intendono vivere. Mi piacerebbe molto riuscire a comportarmi così, come fanno nei film. [...] Perché non riesco a rimodellare le cose così come le vedo nei film? (*Ibid.*: 18)

Ancora un passo e si arriva – negli ultimi romanzi di Siti, o in *La fine dell'altro mondo* di Filippo D'Angelo – a contestare l'alleanza, consueta soprattutto nel *Midcult*, tra eros e cultura, quale l'abbiamo osservata, ad esempio, nei libri di Fabio Volo:

Mi piace passeggiare dentro i musei, mi regalano una bella sensazione. (Volo 2007: 187)

Le biblioteche [...] piramidi erette alla vanità dei più mediocri e risentiti tra gli individui. (D'Angelo 2012: 211–212)

Tra i culturisti e il sapere, ho scelto il «sapere intorno ai culturisti». (Siti 2006: 391)

Al piacere di mostrarsi colti e innamorati si contrappone il piacere di distruggere, raccontando un eros ridotto a possesso, l'antico deposito dei valori umanistici:

Quelle pagine erano piene di me. Scriveva di me, di come ero vestito e di quello che di me immaginava. Amo leggere. Quel giorno ho scoperto che mi piace ancora di più leggere di me. (Volo 2007: 125)

Era dall'inizio della relazione con Marta che non leggeva un libro per intero. Si chiese se la loro passione erotica fosse l'origine o l'esito del suo rifiuto ormai radicale per ogni forma di cultura. (D'Angelo 2012: 14–15)

L'incontro con Marcello ha prodotto una lenta contrazione dei miei tentacoli culturali, che atrofizzano a uno a uno per difetto di funzionalità: non volevo più conferenze, film, non studiavo più – l'infinito colore dei piaceri intermedi si riduceva a uno, la penetrazione. (Siti 2008: 293)

L'approccio all'eros, in effetti, si fa in questi autori molto più deterministico e analitico; mentre promuove un distacco esplicito dalla cultura, è proprio di cultura che latentemente si sovraccarica. Così facendo il romanzo mostra il suo lato più aggressivo e ambizioso, quello che cerca leggi generali dietro comportamenti personali e apparentemente idiosincratici – laddove la cattiva letteratura si illude di descrivere, perlopiù apologeticamente, singolarità irriducibili e più o meno nobili. Il desiderio di Timoteo si mobilita soltanto in presenza di Italia, del suo «odore da povera»; il desiderio del maschio, spiega invece Piccolo, è meccanico e infinito. Ma visto che l'infinito è per definizione inattuabile, l'unica soluzione per soddisfarlo, o meglio per tamponarlo, consiste nel ricorrere al surrogato più a portata di mano, il molteplice. Così, per il protagonista de *La separazione del maschio*, la necessità di avere una relazione extraconiugale non è separabile dall'altra necessità, quella di averne più d'una. Non adulterio come passione esclusiva verso un'altra persona (tentativo di concentrare l'infinito in una esperienza), ma poligamia come digressione, reificazione e parcellizzazione dall'amore (e dall'infinito stesso).

Ma quello di Piccolo non è che uno dei tanti romanzi degli ultimi tempi impegnati a mettere in scena un desiderio fatto di rapporti intercambiabili, fungibili e seriali, spesso amministrati da una rigida organizzazione feticistica. Altro esempio possibile, *L'autobiografia*

erotica di Aristide Gambia, di Domenico Starnone: qui la complicata vita sessuale del protagonista diventa la materia quasi esclusiva del racconto, in uno sforzo di enciclopedismo pornografico che sembrerebbe voler compendiare il senso stesso di una vita. Salvo approdare, nelle ultime pagine, a una clamorosa svalutazione dell'eros come atto di libertà («Chi comanda comanda anche i tuoi desideri») e come strumento di conoscenza:

Il sesso non ha forza conoscitiva, non libera niente e non libera da niente. Non sai parlare delle persone con cui hai scopato, soprattutto se non c'era vera urgenza di scoparsele. (Starnone 2011: 418)

E' interessante, rispetto a tutto quello che abbiamo detto fin qui, che la scelta di una critica del desiderio sotto forma paradossale di autobiografia erotica si esprima in un romanzo in cui – come in quasi tutti gli ultimi romanzi di Starnone – l'intreccio finzionale a un certo punto si inceppa, il personaggio si sfalda, l'autore entra in scena direttamente per interrogarsi sul personaggio stesso e sulla storia che sta raccontando. Alla confusione dei piani temporali si somma quella dei piani narrativi, che intrecciano un racconto di finzione, uno autofittivo e una riflessione metaletteraria che li abbraccia entrambi. Nel romanzo 'in senso forte', insomma, la polemica contro la presunta autenticità del desiderio può volentieri accompagnarsi alla polemica implicita (o addirittura esplicita, in quell'altro romanzo di Starnone che è *Prima esecuzione*) contro la scorrevolezza dello *storytelling* di consumo; il racconto del romanzo di genere, il racconto della televisione:

Le pistole, le scatole di proiettili. Nei libri c'erano, anche nei film; ma nelle valigie di Luciano, quasi trent'anni fa, non ne avevo trovati. Se adesso, per adattare quell'episodio alla storia di Stasi, ce li volevo mettere nessuno me lo impediva, ma avrei dovuto scegliere più decisamente di scrivere un racconto di genere. In quel caso avrei accantonato ciò che era veramente mio (la scuola,

Luciano, Nadia, la loro relazione a metà anni Settanta, la crisi, le valigie) e avrei inventato e basta, passando subito – o almeno dopo essermi informato sulle marche delle armi da fuoco, sui calibri – a scene d'azione, di sangue, col ritmo dei thriller, poliziotti, terroristi e la trama al solito oscura dei servizi segreti. (Starnone 2007: 40-1)

La trasmissione [il *Grande Fratello*] si basa su un doppio voyeurismo: 1) quello generico, bei ragazzi e belle ragazze che sono costretti a stare lì, sotto i tuoi occhi, ventiquattr'ore su ventiquattro, non se ne possono andare; [...] 2) quello specifico, il corpo e il sesso del tuo preferito o della tua preferita, da seguire in ogni gesto del giorno [...]. Così ti sembra di possedere intera la loro vita, anzi di possedere intera *la vita*. (Siti 2006: 165)

5.3. *L'autobiografia erotica di Aristide Gambia*, si apre, come abbiamo visto, alla metaletteratura, e in parte all'*autofiction*. Proprio l'*autofiction* risulta uno dei contenitori di genere più adatti a mettere in scena un desiderio reificato, se non violento ed estremo. E' il punto in cui si incontrano, almeno apparentemente, Melissa P. – *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire* – e Walter Siti o Mauro Covacich – *Troppi paradisi*, *Prima di sparire* – situati agli opposti estremi del campo letterario che stiamo tracciando. La differenza consiste, tra l'altro, in quel che si intende per 'io': uno stereotipo cartaceo della letteratura erotica, nel caso di *Cento colpi*, un personaggio sperimentale dall'incerto statuto di realtà, nel caso di *Troppi paradisi* e *Prima di sparire*. La qualità dell'operazione autofittiva dipende insomma dal coraggio dell'autore, dalla ricchezza di livelli di realtà (e di invenzione) che è disposto ad assumere su di sé ed esibire. Se l'inautenticità del desiderio e la sua progressiva reificazione sono percepiti come un'esperienza di massa, lo scrittore stesso non potrà dirsene immune; l'imperativo del godimento, le sregolatezze pulsionali, le lusinghe della trasgressione di massa possono e devono essere attribuite all'autore in prima persona, che in molta narrativa recente diventa cavia del suo

stesso esperimento narrativo: «autobiografia che si trasforma automaticamente in sociologia» (Giglioli 2011: 82).

Un modo sempre più diffuso per analizzare in forma narrativa il desiderio contemporaneo consiste allora nell'allegare al testo uno spessore autobiografico, esibendo quelli che sembrano (e non importa che siano) i desideri dell'autore – non perché normali ed espressamente tipici, ma anzi perché estremi e inconfessabili, e allora finalmente esemplari. L'io romanzesco come *specimen* di uno scadimento generalizzato dei piaceri mediati, come sigla di un eros ridotto ad 'assoluto particolare'; non la denuncia dei desideri corrotti degli altri, ma la verifica, in sé, di una temperatura sociale.

«Ciò che conta è l'esempio trascritto della propria vita» (Pasolini 1968: 1453). Alcuni tra coloro che sperimentano in questa direzione portano l'*autofiction* sulla strada percorsa da Pasolini ai tempi di *Petrolio* – sia pure, allora, con la protezione di un doppio non esplicitamente autofittivo, e prima che sopraggiungesse quel decennio circa di metaletteratura senza 'io' (e senza cavie) a cui molti narratori di oggi – anche al di fuori dell'ambito specifico del desiderio¹⁷ – sembrano implicitamente reagire. C'è *Petrolio*, e il sul rovescio, nelle incursioni di Walter Siti nell'eros proletario (soprattutto *Troppi paradisi* e *Il contagio*); tentativo – sempre frustrato e sempre rifiorante – di una conoscenza romanzesca attraverso il desiderio, con Pasolini e contro Pasolini¹⁸:

L'appassionata analisi di Pasolini, vecchia di oltre trent'anni, andrebbe rovesciata: non sono le borgate che si stanno imborghesendo, ma la borghesia che si sta (se così si può dire) "imborgatando" (Siti 2008: 313).

¹⁷ C'è *Petrolio*, ovviamente, al centro di *Qualcosa di scritto* di Emanuele Trevi (2012) – interpretazione, rivisitazione e sogno di un incontro con (l'ultimo) Pasolini.

¹⁸ Cfr. in proposito Simonetti 2008.

C'è molto *Petrolio*, mi sembra, in *Italia De Profundis*, di Giuseppe Genna; non solo la suggestione dell'epigrafe, ma l'idea strutturale di un decorso narrativo che accumula bozzetti autobiografici iperrealistici ed estremi e li allaccia a un referto antropologico e sociale, a un discorso generale sull'Italia («un paese che ho disimparato ad amare»). Per non parlare della riscrittura puntuale di alcune pagine pasoliniane famose, come quelle relative all'episodio del pratone della Casilina (appunto 55): tre dominatrici transessuali al posto dei venti giovanotti pasoliniani – ma per il resto stesso squallore metropolitano nobilitato da ascendenze cosmiche, stessa aggettivazione febbrile e lussureggiante (l'odore di erba selvatica, di unto e di officina), stessi caricaturali tic linguistici («la glande»), e soprattutto stesso desiderio di regredire a cosa posseduta e violentata, in una trasposizione milanese e aggiornata dell'omicidio di Ostia (negli occhi del protagonista «l'auto che schiaccia il Poeta Omosessuale in retro infinite volte», Genna 2008: 146).

C'è forse un po' di *Petrolio*, infine, in *La vita oscena* di Aldo Nove – nell'idea di un io che attraverso la degradazione sessuale si svuota progressivamente di sé, e nella visione finale di una seconda nascita, ottenuta per via mistica. Il legame tra sesso e consumo è centrale anche in questo libro («Mi piaceva essere una cosa», Nove 2010: 89); ma *La vita oscena* è interessante soprattutto per il modo didascalico in cui tiene insieme, collegandoli, desideri consumistici ed esigenze spirituali (umanistiche perfino). Il desiderio di poesia e quello di pornografia, per esempio:

La mia camera era sommersa di libri di poesia e giornali porno.

[...] Poesia e pornografia.

Giornali di pornografia. Libri di poesia.

Passavo le nottate senza soluzione di continuità dagli uni agli altri, poi verso le sette del mattino mangiavo in un bar, mi mettevo sul letto e mi addormentavo. Il mio poeta preferito in quel momento era George Trakl.

Il mio giornale porno preferito, «Private». (*Ibid.*: 55)

Come gli incontri sessuali e le trasgressioni varie a cui il protagonista si abbandona ricalcano ritualità perverse, e vengono assimilate (esattamente come in *Italia De Profundis*, e quasi nello stesso ordine) a una liturgia che ha in palio la conoscenza del cosmo, così la ricerca spasmodica di autodistruzione si vuole figura di una ricerca di senso trascendente, all'origine pure del bisogno di poesia. Così quel 'desiderio per le merci' che nel primo Nove si esprimeva in formule sarcastiche («Ho ucciso i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo») si riscopre adesso impastato di pietà:

Una volta mia zia mi portò una bottiglia di un'imitazione da discount della coca-cola. La lascio lì sul comodino dell'ospedale, era per me, da bere.

Era struggente guardarla.

[...] Avevo ancora pietà per gli oggetti. (*Ibid.*: 42)

All'euforia isterica che era la cifra del Nove 'cannibale', a quella sessualità pubblicitaria e mostruosa, subentra quindi un sentimento di «incremento di vita», e insieme di «perdita di magia» (*Ibid.*: 72), che si traduce in un eros ancora abnorme, ma dall'oltranza ormai metafisica, e non più solo comica. La disperazione è la stessa, ma stavolta a provarla non è il consumatore teledipendente di *Woobinda* – sardonico e senza spessore – bensì una creatura finalmente credibile (e non solo perché indossa la vicenda biografica dell'autore); «un bambino piccolo, un essere appena comparso sulla terra» (*Ibid.*: 99).

Faccio sesso con il paralume, lo faccio di sovente, non ho remore nel dichiararlo, non ho paura dei miei sentimenti. (Nove 1996: 99).

L'umiltà di un lavandino, di un idrante, poche cose. (Nove 2010: 44)

5.3 Romanzi come quelli di Starnone, Piccolo e Genna testimoniano dell'esistenza di un romanzo che sottolinea in modo risentito e analitico, più che compiaciuto – come accadeva ad esempio in molta narrativa 'cannibale' degli anni Novanta – la reificazione dell'eros, la plastificazione dei sentimenti, la compenetrazione sempre più stretta tra il desiderio di possedere una persona e quello di possedere *tout court*. All'interno di questa tendenza è però lecito identificare un sottoinsieme di testi che sembrano più specificamente orientati a un passaggio ulteriore: ritrovare, nella degradazione capitalistica del desiderio, una spiritualità nuova (o antica), capace di riemergere dalle macerie dell'eros. Al vertice della secolarizzazione, al centro esatto dell'inferno del consumo, si ritrova o può ritrovarsi un momento del sacro – quel sacro diventato irreperibile nei luoghi ad esso deputati:

Aveva, quella bottiglia, qualcosa di cristiano, un'*imago Christi*
da poveracci, inconsapevole. [...]
Era la mia bottiglia sul comodino dell'ospedale.

Sentivo che dovevo prendermene cura.
Sentivo che lei si sarebbe presa cura di me. (*Ibid.*: 42–43)

Nell'ultimo Nove (e non solo nella sua narrativa, ma anche nella sua poesia), come nell'ultimo Trevi, è facile trovare accenti religiosi, e più precisamente mistici – se misticismo è ricerca di una conoscenza concreta e sperimentale, e irrazionale, di qualcosa di Assoluto. Ma ossessione sessuale e ricerca di un 'altro mondo' sono anche al centro di due dei romanzi più belli degli ultimi anni, *Autopsia dell'ossessione* ed *Elisabeth*, la cui ambizione specifica consiste nel descrivere la scintilla spirituale, divina, che può celarsi dietro la volontà contemporanea di possesso, dietro l'ansia di stupro che si esercita sugli uomini e le cose. Romanzi che raccontano il capitalismo – e i desideri capitalistici – prendendone sul serio le pulsioni mitologiche e metafisiche, e tracciandone uno schema.

Elisabeth di Paolo Sortino comincia come trasposizione letteraria di un atroce fatto di cronaca, il caso di Josef Fritzl, padre di famiglia austriaco capace di sequestrare la figlia diciottenne Elisabeth, di imprigionarla per ventiquattro anni nel bunker antiatomico costruito nel sottosuolo della sua villetta, di violentarla un numero imprecisato di volte, di generare con lei sette figli. Ma il libro si allontana presto dal decorso del referto, per affidarsi invece alla mescolanza tra realismo e fantastico, nel registro della favola nera assai più che dell'*horror* o del *thriller*, a cui solo molto superficialmente può essere avvicinato. Nel romanzo gesti sordidi o selvaggi producono conseguenze irrazionali, che ci abitua molto presto all'idea che in questa storia vera gli eventi seguano una logica simmetrica (e tutta simmetrica è l'idea di una famiglia ctonia che arriva a duplicare in modo diabolicamente esatto, nell'inferno del bunker, la famiglia diurna che abita al piano nobile). Dopo le prime violenze, il corpo di Elisabeth «invecchia di mesi ogni ora»; presto arriva a mimetizzarsi con il cemento grezzo del bunker («lei e la prigioniera erano fatti della stessa sostanza», Sortino 2011: 71). Anni dopo il rapimento, l'identificazione tra la ragazza e la cella sarà completa e soprannaturale:

D'inverno poteva persino veder incupire il soffitto a causa del passaggio di nubi, cogliere col palmo della mano l'abbassamento della temperatura esterna a causa della pioggia. Di ogni ombra proiettata contro il giardino avvertiva lo spessore; le sentiva filtrare attraverso la terra fino a lei. (*Ibid.*: 81)

Il ricorso generoso alla logica simmetrica rivela che il racconto realistico aspira alla favola alchemica, e al frammento di mito. Lo schema del fatto di cronaca ospita il sogno di una promiscuità incestuosa e universale, contaminata dalle merci (la televisione nel bunker, la piscina) ma pronto a riscattarle («Il nostro mondo è più grande di qualsiasi cosa, persino del mare e del sole», *ibid.*: 137).

In *Autopsia dell'ossessione* Walter Siti continua a raccontare il modello economico del consumo, stavolta nella metafora del

sadomasochismo e del feticismo. Ma nel suo romanzo l'ossessione erotica del protagonista – e del suo rivale – per un corpo mercificato e artificiale si dilata a tal punto da svalutare tutto ciò che è materiale, fino a farsi ricerca diretta di un dio in terra. Arrivata alla massima incandescenza, questa tensione si ritrae e si rinnega, accusandosi di non essere pura abbastanza. Se in *Non ti muovere* la perversione lascia quasi subito il posto all'amore, nell'*Autopsia* l'amore lotta perennemente contro l'ossessione, e alla fine perde. Il fallimento non nasce dalla volontà di degradazione, ma dal non volersi degradare abbastanza; dal non essersi mostrati all'altezza dell'ossessione stessa.

Sono solo due esempi, tra gli altri, di un possibile riscatto metafisico dei desideri più spuri ed umilianti. Due esempi che fanno ben sperare, e che ci permettono di concludere scommettendo sul futuro di una narrativa che accolga, nella sua idea di realtà, tanto la materia più corrotta, buia e reificata, quanto la tentazione della luce, la nostalgia dell'Assoluto. Desiderio come prigione e desiderio come ascesi: un «realismo gnostico» (Siti 2013: 59).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2002.
- Arslan, Antonia, Pozzato, Maria Pia, "Il rosa", *Letteratura italiana, III. Storia e Geografia*, Ed. A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1989, pp. 1027-1046.
- Avallone, Silvia, *Acciaio*, Milano, Rizzoli, 2010.
- Bazin, André, "En marge de «L'erotisme au cinéma»" (1957), Id., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1985.
- Borghese, Alessandra, *La padrona*, Milano, Mondadori, 2013.
- Covacich, Mauro, *Prima di sparire*, Torino, Einaudi, 2008.
- D'Angelo, Filippo, *La fine dell'altro mondo*, Roma, minimum fax, 2012.
- D'Avenia, Alessandro, *Bianca come il latte, rossa come il sangue*, Milano, Mondadori, 2010.
- Dardano, Maurizio, *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci, 2008.

- Deleuze, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch* (1967), Paris, Les Editions de Minuit, 2007.
- Desiati, Mario, *Ternitti*, Milano, Mondadori, 2011.
- Faeti, Antonio, *Dacci questo veleno*, Milano, Emme edizioni, 1981.
- Gamberale, Chiara, *La zona cieca*, Bompiani, Milano 2008.
- Genna, Giuseppe, *Italia De Profundis*, Roma, minimum fax, 2008.
- Giglioli, Daniele, *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Giordano, Paolo, *La solitudine dei numeri primi*, Milano, Mondadori, 2008.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- Lagioia, Nicola, *Occidente per principianti*, Torino, Einaudi, 2004.
- Lazzarato, Francesca, Moretti, Valeria, *La fiaba rosa*, Roma, Bulzoni 1981.
- Le Brun, Annie, *Du trop de réalité*, Paris, Stock, 2000.
- Mandel, Gérard, "Psychanalyse et paralittérature, ou De la paralittérature considérée comme la forma d'accès la plus directe du fantasma au langage", *Entretiens sur la paralittérature*, Eds. Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel, Paris, Plon, 1970.
- Mazzantini, Margaret, *Non ti muovere*, Milano, Mondadori, 2002.
- Id., *Vita*, Milano, Rizzoli, 2003.
- Id., *Zorro. Un eremita sul marciapiedi*, Milano, Mondadori, 2004.
- Melissa P., *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire*, Roma, Fazi, 2003.
- Moccia, Federico, *Amore 14*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Nove, Aldo, "Non ho paura dei miei sentimenti", Id., *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Roma, Castelvechi, 1996, pp. 98-100.
- Id., *La vita oscena*, Torino, Einaudi, 2010.
- Orlando, Francesco, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi, 1971.
- Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- Id., "Letteratura e psicanalisi: alla ricerca dei modelli freudiani", in *Letteratura italiana, IV. L'interpretazione*, Ed. A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1985, pp. 549-587.
- Id., *Tre*, Torino, Einaudi, 2010.

- Pacifico, F., *Storia della mia purezza*, Milano, Mondadori, 2010.
- Parrella, V., *Ma quale amore*, Milano, Rizzoli, 2010.
- Pasolini, Pier Paolo, "Ciò che è neo-zdanovismo e ciò che non lo è" (1968), Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Ed. Walter Siti e S. De Laude, I, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1451-1457.
- Piperno, Alessandro, *Con le peggiori intenzioni*, Milano, Mondadori, 2005.
- Id., *Persecuzione*, Milano, Mondadori, 2010.
- Id., *Inseparabili*, Milano, Mondadori, 2012.
- Rak, Michele, *Sette conversazioni di sociologia della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Id., *Il rosa*, Roma, Donzelli, 1999.
- Roccella, Eugenia, *La letteratura rosa*, Roma, Editori Riuniti, 1998.
- Sangirardi, Giuseppe, "Vergogna e desiderio: lettura della *Signorina Felicita* di Gozzano", *Between*, III.5 (2013), <http://www.between-journal.it/>.
- Simonetti, Gianluigi, "La fine dell'altrove. Siti, Pasolini e la borgata", *Nuovi Argomenti*, 44 (2008), pp. 243-265.
- Siti, Walter, "L'inconscio", in *Letteratura italiana, IV. Le questioni*, Ed. A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1985, pp. 717-764.
- Id., *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006.
- Id., *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008.
- Id., *Autopsia dell'ossessione*, Torino, Einaudi, 2010.
- Id., *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013.
- Sortino, Paolo, *Elisabeth*, Torino, Einaudi, 2011.
- Starnone, Domenico, *Prima esecuzione*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Id., *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, Torino, Einaudi, 2011.
- Stella, Renato, *L'osceno di massa. Sociologia della comunicazione pornografica*, Milano, FrancoAngeli, 1991.
- de Sutter, Laurent, *Pornostars. Fragments d'une métaphysique du X*, Paris, La Musardine, 2007.
- Trevi, Emanuele, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012.
- Volo, Fabio, *E' una vita che ti aspetto*, Milano, Mondadori, 2003.
- Id., *Il giorno in più*, Milano, Mondadori, 2007.

L'autore

Gianluigi Simonetti insegna Letteratura moderna e contemporanea presso l'Università degli Studi dell'Aquila. Si occupa soprattutto di lirica italiana del Novecento e di romanzo postmoderno. È autore tra l'altro di un libro su Montale e la terza generazione (*Dopo Montale. Le "Occasioni" e la poesia italiana del Novecento*, Lucca 2002). Attualmente sta lavorando a un saggio sull'assetto del campo letterario italiano degli ultimi vent'anni.

L'articolo

Data invio: 31/03/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 31/05/2013

Come citare questo articolo

Simonetti, Gianluigi, "Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero", *Between*, III.5 (2013), <http://www.between-journal.it/>