

GLI EFFETTI DELLA DEMODERNIZZAZIONE E DELLA PERDITA D'INDIVIDUAZIONE NELL'OPERA DI ISABELLA SANTACROCE

FLAVIANA ZACCARIA

Abstract

This paper aims to define the issue of identity and the problems raised by globalization in relation to the search for the Self. The sociological theories of Zygmunt Bauman and Alain Touraine, specifically concerning the loss of perception on the Self, together with the loss of any reference structures typical of modern society such as family, sexuality and ethics, underpin the analysis. As Bauman points out in his works, postmodern society – or as he called it 'liquid modernity' – has a very strong impact on the postmodern subject, leaving him/her alone in the existential fight against the global and mass society. In this paper these theories find application in Isabella Santacroce's works, specifically in the books where the main characters deal more evidently with the search for the Self as it collides with their families – in whom they do not recognize any morality, thus attempting to find a respite from the sorrow of psychological uncertainty through the abuse of alcohol. Similarly, these young characters misuse sexuality by making the female body an instrument of domination. In this "post-human" perspective, the characters expose their social malaise by degrading themselves in promiscuity and prostitution. Sexuality, on the other hand, also becomes the only chance to still enter into close contact with the other, a human contact that can bring love and a new dialogue.

Autoviolentarsi per rabbia o per qualcosa
di simile. [...] distruzione e autodistruzione,
sorelle incestuose nel luna park del sensibile fare.
Isabella Santacroce, *Destroy*

Nell'età così definita del postmoderno¹ ci si trova di fronte a problematiche identitarie, esistenziali e sociologiche del tutto particolari, problematiche di percezione del Sé, dell'Altro e del mondo esterno completamente diverse, se non del tutto opposte a quelle tipiche della modernità². Come spiega Alain Touraine in *Libertà, uguaglianza,*

¹ In questo breve saggio il termine postmoderno verrà utilizzato solamente per quanto concerne il suo aspetto di mal di vivere, di angoscia e di annullamento di ogni punto di riferimento e canone passato, con le conseguenziali peculiarità linguistiche e narrative di sincretismo temporale, linguaggio coprolalico e di rottura dei canoni letterari dell'età moderna.

² Con il termine modernità Zygmunt Bauman intende quella società che vede l'uomo scoprire se stesso come fautore del proprio destino, e con ciò immerso nella responsabilità di una nuova struttura nel mondo, con l'aiuto della tecnologia. Nell'Introduzione a *Intimation of Postmodernity* Bauman afferma, nel paragrafo intitolato – esplicitamente – *Modernity: or desperately seeking structure*, che la modernità trova inizio con la scoperta della contingenza dell'uomo, una scoperta scioccante che portò a una risposta del tutto innovativa: «The response to the shock was a dream and an effort to make solid order, obligatory and reliable founded. This response problematized contingency as an enemy and order as a task. It devalued and demonized the “raw” human condition. It prompted on incessant drive to eliminate the haphazard and annihilate the spontaneous. [...] Certainty, orderliness, homogeneity became the order of the day» (XI-XIV). La vita così da spontanea diviene governata dalla tecnica, nel tentativo di ricostruire il mondo sotto l'insegna della perfezione. Ciò comporta una ricerca di omologazione, in quanto la struttura della società deve essere in grado di poter accogliere e risolvere ogni problematica relativa a ognuno. Contemporaneamente il rapporto con l'Altro si fa teso in quanto non è possibile accettare, secondo la visione moderna della società, un Altro che non accetta, non rientra e rischia di sovvertire le regole imposte. Cambia così il rapporto sia nei confronti di se stessi (esseri ora in grado di decidere il proprio destino e quello dell'intera comunità) che con l'Altro, visto come una minaccia da eliminare, o, come minimo da definire come qualcosa di diverso e di lontano dalla verità proveniente dalla società moderna. Seguendo le stesse parole di Bauman, sempre nell'Introduzione: «As St Augustine's *City of Man* reflected the glory of the *City of God*, so the modern, obsessively legislating, defining, structuring, segregating, classifying, recording and universalizing state reflected the splendor of universal and absolute standard of truth.[...] That

*diversità*³ – allontanandosi, tra l'altro, dalla definizione di postmoderno in favore di quella di Demodernizzazione⁴ – l'uomo oggi si trova a vivere le esperienze personali, quelle esperienze che creano la sua personalità e la sua identità, come scisse e frammentate. Oltre alla frammentazione dell'esperienza e del vissuto quotidiano, l'uomo contemporaneo vive anche una situazione di incertezza "etica" e comportamentale, ovvero: nella società demodernizzata vengono a cadere tutti i valori tradizionali che avevano caratterizzato la società moderna, quali la famiglia, il lavoro, nonché quei valori morali e modelli comportamentali figli del XX secolo. Una tale caduta di valori non è nuova all'occidente ma in questo caso acquista un valore diverso e più profondo. Ciò dipende da un incontro simultaneo di diversi fenomeni, tutti tesi a un capovolgimento dell'etica e della società così come conosciute: accanto a una caduta della società intesa strutturalmente nei canoni moderni, si ha infatti una caduta dell'etica e della moralità che non sono più unite tra loro né legate all'uomo⁵, unita a un incontro/scontro con l'Altro che da lontano è divenuto parte integrante della vita quotidiana. Tale incontro e coabitazione pone ancor più l'uomo contemporaneo in uno stato di confusione e di perdita di ogni punto di riferimento fisso, essendo

was really no good reason to tolerate the Other who, by definition, rebelled against the truth» (XIV).

Secondo Bauman, come afferma in *The Historical Location of Socialism* (BEHILARZ 2001) altre tipiche caratteristiche della società moderna sono «the rise of "impersonalism" and the advent of "plebiscitarianism" (the inclusion of the masses into politics as citizen of the state)» (30) (tratto dall'articolo di Nicholas Gane 2001).

³ Touraine 2002.

⁴ Touraine 2002, in part.: 23-24, 29-63.

⁵ Cfr. Kelemen, Peltonen 2001; Bauman 1995, in part.: 11-43.

costantemente messo a confronto con stili di vita e di pensiero talvolta completamente opposti. A ciò si aggiunge la globalizzazione economica e dei *mass media*, che portano, talvolta come requisito fondamentale, un cambiamento sociale fortissimo, imponendo, in forme diverse, nuove strutture di pensiero che entrano in conflitto con la moralità moderna cadente⁶. Si crea così una totale destabilizzazione dell'uomo, diviso tra forze contrastanti. Ciò comporta naturalmente che, davanti a tali diversi impulsi centrifughi, l'uomo senta sempre più forte una frammentazione del Sé (il soggetto di cui parla Touraine) che lo porta non solo a perdere completamente il senso di appartenenza, ma anche il senso proprio del Sé e quindi della sua identità, che va a ricercare o nella società di massa o nel ritorno alle comunità identitarie⁷. Da tutto ciò deriva oltre che un profondo senso di solitudine – amplificato da una perdita dei valori e della famiglia nel senso proprio della parola – anche un profondo senso di angoscia e di disorientamento.

Tra la massa così composta si distinguono quelli che Touraine chiama i Soggetti, ovvero coloro i quali sentono marcatamente il problema dell'identificazione e, non trovando una posizione in nessuno dei due mondi (massa o comunità), denunciano la situazione di malessere e tentano di reagire divenendo Attori attivi: Touraine stesso, tra questi, riconosce il dissidente come la “quintessenza” del Soggetto, la forma più comune ed espressiva del Soggetto⁸. Nel dissidente si può quindi ritrovare un'acuta sensibilità a tali problematiche, a cui sono possibili diversi tipi di

⁶ Cfr. Touraine 2002: 13-15, 29-63.

⁷ Come comunità identitarie si considerano le comunità religiose, etniche, ecc. ovvero tutte quelle comunità definite da particolari e distinte caratteristiche. Cfr. a riguardo Touraine 2002, in part.: 14.

⁸ Cfr. Touraine 2002, in part.: 24-25, 64-101.

risposte: dal militante all'emarginato, dal dissidente pacifico al dissidente violento e autodistruttivo.

Sono proprio questi ultimi i personaggi tipici delle opere di Isabella Santacroce⁹, donne che reagiscono, in modo fallimentare, alla perdita del Sé, di modelli e valori comuni, con il rifiuto della società contemporanea portatrice di valori nuovi e ritenuti inaccettabili dai personaggi/dissidenti della scrittrice. La realtà che circonda queste donne diventa così un Mondo delle Meraviglie alla rovescia, un luogo orripilante in cui, peggio che in un incubo, è impossibile non solo trovare scappatoie, ma anche svegliarsi in un'esistenza "migliore". Ecco allora Starlet, protagonista di *Fluo*, rivolgersi in un momento di riflessione al Tu lettore, spesso usato dalla Santacroce, e dargli la sua spiegazione dell'incubo del quotidiano: «Questo non è un sogno mio caro e non è nemmeno un incubo mio caro. È solo reale tutto. E il reale è un incubo nel sogno amplificato oltre il dovuto»¹⁰. In questi personaggi si può vedere, come scrive Stefania Lucamante, la «generazione [...] spaesata e straniata in quel dolorosissimo processo che è l'esistere, un vivere alla ricerca di valori alternativi che non costituiscono un'etica ma la richiesta di un'inafferrabile "essenza"»¹¹ con angoscia, con un senso di discontinuità che viene provata non solo

⁹ Isabella Santacroce è una giovane scrittrice contemporanea che, per il suo stile narrativo e linguistico, è subito stata resa parte di quel movimento chiamato dei Giovani Cannibali, insieme a scrittori quali Ammanniti, Vinci, Scarpa e Nove; con questi due ultimi essa fa parte del movimento, interno ai Cannibali, chiamato SS9 (Santacroce, Scarpa, Nove). In alcuni interventi e interviste si è anche associato il nome della Santacroce al gruppo "Nevroromanticismo", su cui però non ha mai rilasciato dichiarazioni ufficiali. Con il termine nevrromanticismo, così come introdotto da Stefania Lucamante, si intende quella particolare unione-scontro di *pathos* ed *eros* in un "*clashing*" di infelicità. Cfr. a riguardo Lucamante 2002: 18, 43.

¹⁰ Santacroce 2004: 63-64.

¹¹ Lucamante 2002: 13.

rispetto agli altri, ma anche rispetto a tutta la realtà sociale che circonda le protagoniste. Tale dissonanza con il mondo esterno si trasforma in una completa non accettazione che diviene, nelle varie occasioni, rottura completa di ogni schema, trasgressione, più o meno autentica, che vale come momento di distacco dalla realtà ormai insopportabile¹², oppure un annullamento dell'io attraverso l'uso di alcol o sostanze stupefacenti, ma soprattutto violenza, autoviolenza, e idea di distruzione, la quale trae origine proprio dalle condizioni del vissuto quotidiano¹³.

Come accennato, Touraine pone l'accento anche sulla perdita del valore della famiglia come punto di riferimento¹⁴. Tale perdita costituisce un fattore molto importante nei testi dell'autrice, nei suoi romanzi infatti la famiglia assume diverse accezioni, tutte rigorosamente negative: si passa infatti da una famiglia inesistente – ove la protagonista è abbandonata da piccola – a una famiglia tentacolare (volta al soffocamento della personalità del personaggio) o a una famiglia completamente inserita nel nuovo sistema di valori portati dalla società di massa. In tutti i casi rimane un conflitto tra le protagoniste e la famiglia in quanto quest'ultima risulta priva di ogni riguardo per la condizione esistenziale, psicologica ed emotiva della figlia, senza riuscire a portare nessun valore ritenuto accettabile per le giovani dissidenti. Ad essere coinvolte in queste relazioni sono per lo più le madri, mentre i padri

¹² Lucamante 2002: 14.

¹³ A tal proposito Roberto Paris afferma che la Santacroce riesce, con involontaria ironia, ad esprimere il suo anticonformismo attraverso il suo porsi in modo contemplativo nei confronti del mondo. Cfr. PARIS, 1995: 152.

¹⁴ Touraine 2002: 48-49.

occupano un ruolo veramente marginale¹⁵. Le madri presentate da Isabella Santacroce sono donne che non hanno alcun interesse per le figlie oppure sono portatrici di atteggiamenti contrastanti: sono infatti o completamente assorbite dalla società o sono donne disinibite e incapaci di insegnare o mostrare alle figlie nulla che non sia sesso aperto e disinvolto, egoismo, valore della bellezza come fattore determinante e assoluto per ottenere rispetto e un'assicurazione sul proprio futuro, nonché un totale disinteresse per tutto ciò possa costituire un valore all'infuori del sesso. In entrambi i casi non esiste un rapporto sano con la propria figlia¹⁶: questo particolare tipo di rapporto porta infatti le protagoniste a conclusioni drastiche nel loro giudizio sui rapporti familiari, ad esempio Angelica in *Revolver*, riferendosi alla suocera e al suo presunto affetto filiale per lei, parte dalla considerazione di quest'ultima per giungere ad una riflessione più generale sul rapporto madre-figlia:

[...] ma poi le figlie per le madri cosa sono. Un attaccapanni su cui appendere le proprie menzogne. Un prolungamento della propria carne. Delle alunne a cui insegnare come genuflettersi davanti alla catastrofe dell'essere donne. Una creatura su cui proiettare le proprie sconfitte. Uno scoiattolo. Un bastone per le disgrazie. La tappa per sentirsi feconde. Un passatempo simile al cruciverba. Qualcosa che deve essere fatto per sentire di avere una famiglia. Un ostacolo per spassarsela nella giovinezza. Una medaglia d'appuntarsi sul petto. Il contenitore in cui mettere i sogni. I sensi di colpa.

¹⁵ Solo nel caso di *Lovers* è il padre di una delle due amiche ad essere al centro della scena, in un rapporto sessuale con una delle due ragazze. *Lovers* viene pubblicato nel 2002.

¹⁶ Si veda a tal proposito, oltre che in generale, tutta la produzione della Santacroce, in particolar modo *Zoo*, romanzo interamente incentrato sulla figura della madre come dominante e tiranna, incapace di ogni slancio propriamente materno.

Un bersaglio da colpire col sentimento. Ogni volta un pugno allo stomaco. Tutto questo col punto di domanda alla fine.¹⁷

La famiglia, e in particolare le madri, sono nominate soprattutto nei flash back di cui sono intessuti i romanzi. Ecco dunque che anche la memoria, invece di essere un rifugio, assume una connotazione completamente negativa e diventa un'altra forma di dolore. Non a caso i ricordi dell'infanzia e del passato sono definiti da Starlet come «farfalle che volano posandosi sulle labbra si fermano senza che io possa difendermi mordono»¹⁸. Ogni ricordo infantile infatti riporta alla luce i rapporti malati che costituiscono la famiglia, rapporti che, seguendo Stefania Lucamante, possono essere considerati come l'entrata "ufficiale" nel mondo contemporaneo, il primo vero approccio con le perdite di valori e modelli a cui accennato prima.

L'opera della scrittrice rappresenta così uno squarcio nell'intimo dell'esistenza, dietro il quale si trova Carroll e *Alice nel Paese delle Meraviglie*, testo che diverse volte la scrittrice cita e a cui si rifà spessissimo nei suoi romanzi, utilizzando Alice quale modello per spiegare talvolta lo stato d'animo delle protagoniste delle sue opere. Come sottolinea la Lucamante, i personaggi di Isabella Santacroce sono una sorta di Alice in avventure senza senso, in un mondo rovesciato ove è evidente la crisi dell'ordine, mondo che catapulta le protagoniste nel "pozzo" di Alice¹⁹. Queste, come la protagonista del romanzo di Carroll, sono incapaci di adattarsi a un mondo di cui non capiscono le regole, né

¹⁷ Santacroce 2004: 63. In riferimento alla questione femminile nella Santacroce cfr. LUCAMANTE 2002: 22-41.

¹⁸ Santacroce 1999: 63.

¹⁹ Lucamante 2002: 44-46.

gli spazi, né tantomeno i tempi²⁰. Creando questa sorta di parallelo tra Alice e le sue protagoniste, la Santacroce tenta di mostrare come le giovani dei suoi romanzi vedano la propria esistenza come intrappolata in una finzione. Nel mondo postmoderno, ma soprattutto postumano²¹, le protagoniste santacrociate non riescono a vedere la realtà come vera, ma come una finzione che viene così paragonata alla finzione carrolliana: un mondo che sovverte le regole, di cui Alice non solo non fa parte, ma nel quale cerca invano di trovare un senso. La maggiore differenza tra i due tipi di personaggi sta nella capacità finale di Alice di tornare nella realtà, nel mondo che conosce, capacità, questa, che viene invece negata alle protagoniste dei romanzi della Santacroce. Ecco allora come queste protagoniste si sentano vicine ad Alice – nella sua confusione e disorientamento provato nel Mondo delle Meraviglie – ma

²⁰ È interessante notare come, in *Destroy*, Misty chieda a Liam, il ragazzo di cui è innamorata, se abbia mai letto il libro di Carroll, e Liam le risponda «Misty, io non so leggere». Il suo non saper leggere può essere letto come una mancanza della chiara prospettiva dell'esistenza capovolta che sia Liam sia Misty si trovano a vivere; sottolineando ancora una volta la particolarità della sensibilità esistenziale della protagonista. Non a caso, inoltre, il nome Misty significa nebbioso, indistinto, mettendo ancora più in luce la particolare situazione di non chiarezza e di indefinibilità della protagonista.

²¹ Con il termine postumano si intende qui la particolare concezione del mondo contemporaneo nel quale, caduta la metafisica e la posizione dell'uomo e del cittadino al centro della vita pubblica (politica nel senso greco del termine) e privata, ogni cosa si fa autoreferenziale, perdendo ogni relazione primaria con l'uomo e la sua vita, sua in senso biologico e morale. Il mondo quindi supera l'uomo, i suoi bisogni e le sue necessità, che diventano secondari. Al centro della vita pubblica rimangono il mondo, la società, la politica, ecc. come elementi puramente autoreferenziali. Nel riferirsi al concetto di postumano, Stefania Lucamante si rifà più precisamente alla definizione di postumano di Halberston & Livingston (1995), dove nell'Introduzione si scrive: «[A] posthuman condition is upon us, and that nostalgia for a humanist philosophy of self and other, human and alien, normal and queer is merely an echo of a battle that has already taken place. [...] [The post-human body is] the causes and effects of postmodern relations of power and pleasure, virtuality and reality, sex and its consequence. The posthuman body is a technology, a screen, a projected image; it is a body under the sign of AIDS, a contaminated body, a deadly body, a techno body; it is, as we shall see, a queer body» (3).

contemporaneamente se ne sentano la controparte: sorta di Alice che non riesce e non può né tornare nel mondo conosciuto e compreso, né trovare un senso al personale Mondo delle Meraviglie, che nel caso specifico delle protagoniste della Santacroce somiglia più ad un Mondo degli Orrori.

La particolare condizione psicologica ed emotiva che è finora venuta alla luce e in cui si trovano a vivere le protagoniste dei romanzi, viene espressa dall'autrice anche da un punto di vista strutturale, grammaticale e di registro. La Santacroce utilizza infatti la scrittura per descrivere il male di vivere²². Ecco allora come il suo sia un linguaggio non censurato che sembra provenire direttamente dalla parte più intima e profonda dell'Io del personaggio, un linguaggio che rende, nella forma più vicina e reale, la forza del sentimento provato in quel momento dal personaggio stesso. Il parlare crudo, pieno di coprolalismi e pornolalismi²³, è intercalato da parole e metafore eleganti, creando quello che la Lucamante definisce una "sorta di sublime del trash"²⁴.

Si crea così uno scarto che dà un effetto di straniamento e di frammentazione, lo stesso provato dal personaggio²⁵. Un simile

²² Lucamante 2002: 34, in particolare nel paragone con Virginie Despentes.

²³ A tal proposito cfr. Pischetta, in Lucamante 2001, laddove scrive che il materiale coprolalico e pornolalico tradisce il disgusto che le protagoniste provano nel vivere una vita difforme (con evidenza) al loro ideale. Stefania Lucamante invece afferma come tali lemmi pornolalici siano funzionali all'espressione di attività sessuali rappresentanti traumi, alienazioni, disperazione, convergenti nel concetto del corpo inteso quale terreno post-umano nell'accezione spiegata precedentemente (cfr. nota 19 e in Lucamante 2002: 29-30).

²⁴ Lucamante 2002: 22.

²⁵ Particolare risulta anche essere il linguaggio utilizzato in *V.M. 18* (2007), dove la Santacroce sembra riprendere un linguaggio barocco e decadente, colmo di termini lirici, mischiato ai soliti pornolalismi. L'uso di questo tipo di linguaggio e di grammatica in questo caso è adeguato e d'aiuto all'ambientazione del romanzo, il quale – benché privo di ogni riferimento temporale

linguaggio trabocca di marche, simboli commerciali sostantivati e anglicismi, immagini tutte di una globalizzazione della società, del suo essere stata decontestualizzata da un concetto statale e nazionalistico per essere inserita in un'ottica mondiale, senza più limiti e solidi punti di riferimento, in una situazione esistenziale e sociale contemporaneamente individuale e strettamente relazionata a tutti gli altri²⁶. In *Fluo*, ad esempio, sono molti i termini inglesi inseriti nel testo, termini che deliberatamente non vengono tradotti in italiano: «Mia madre è una young woman ben conservata e quasi in carriera»²⁷.

La Santacroce enfatizza in questo modo la perdita di confini e di nazionalizzazione. Lo stesso scarto che si prova quindi nella vita quotidiana, piena di immagini e di modelli internazionali, che in un certo qual modo contaminano la costruzione dell'essere, viene ribadito nel linguaggio, ibridato e completamente aperto ad altre lingue, in particolare all'inglese, lingua globale per eccellenza. Anche grammaticalmente e a livello sintattico la Santacroce distrugge ogni struttura e regola, passando repentinamente a frasi cortissime o interi brani completamente sprovvisti di ogni segno di interpunzione²⁸. Le frasi brevissime ben esprimono una ridondanza del concetto, unito a un desiderio di rappresentazione del rallentamento emotivo e mentale cercato dalla protagonista in contrasto

preciso – da dettagli contestuali quali i mezzi di trasporto e le condizioni sociali, si intuisce ambientato in un passato non meglio definito, ma che dovrebbe corrispondere a fine XIX secolo, inizi XX.

²⁶ Cfr. Touraine 2002: 11-15.

²⁷ Santacroce 1999: 13.

²⁸ A tal proposito la Lucamante afferma che tali singhiozzi narrativi hanno la funzionalità di mostrare l'impraticabilità, nei nostri tempi, di costruzioni narrative di ampio respiro. Cfr. Lucamante 2002: 19.

alla velocità del mondo quotidiano. I personaggi stessi sono chiamati in gioco nell'uso della scrittura: in *Destroy* la Santacroce fa parlare Misty dell'uso che fa della punteggiatura, come se fosse la protagonista stessa a scrivere il suo diario-romanzo. La Santacroce si eclissa dunque come autore relegando l'atto stesso dello scrivere del personaggio, che, commentando l'uso frequente dei punti, afferma: «Uso molti punti. Credo nell'importanza del fermarsi»²⁹. La velocità del mondo infatti sopraffà l'uomo, costringendolo a una rapidità di risposta quasi impossibile da mantenere. Le frasi, e quindi i pensieri, vengono così fermate da punti a seguito di ogni parola, creando un effetto di sosta, di una pausa di riflessione che la protagonista ricerca nei momenti di maggior enfasi emotiva. Si veda ad esempio *Luminal*, quando Demon, in un momento di crisi emotiva interrompe il suo discorso con l'ausilio di moltissimi punti:

Esplodono i microbi con le tempie mirate. Dritto. Eretto.
Odiatemi ho l'acqua che mi annega. In testa. Saltate in testa.
Alla mortale collisione. Che ha incoronato. Con nastri
funesti. Il mio. Profilo. Apritemi. Io sono fatta d'ossessione.
Sono fatta. D'ossessione. Che fustiga trafiggendo polmoni.
Fatico. A. respirare. Dritto. A morte dritto a dentro. Cerco
svenimenti. Mi espongo agli sguardi. L'acrobata sfida.³⁰

Ciò è alternato, come accennato, a stilemi completamente opposti, ovvero, attraverso l'uso del punto mobile, all'eliminazione totale di ogni simbolo di interpunzione, creando un estremo flusso di coscienza, dove la mente non trova filtri né ostacoli nel suo vagare. L'eliminazione dello spazio tra

²⁹ Santacroce 1996: 95.

³⁰ Santacroce 1998: 95.

le diverse parole che riduce la frase, e dunque il pensiero, ad una sola lunga parola composta, sottolinea la foga del sentimento, il suo manifestarsi nel completo travolgere e sconvolgere l'animo. In molti casi questa parola composta non è che il ripetersi di una frase subito precedente, ripetuta utilizzando questo artificio a creare un senso di grido. Un esempio è offerto con *Misty*, che, riflettendo sulla sua solitudine, usa questo grido come conclusione rabbiosa del suo pensiero: «Può essere triste sentirsi soli e rendersene conto. Prenderne coscienza. Meglio sputare. Alzare il volume e sbattersi. Alzareilvolumemesbattersi»³¹.

Ad una più attenta analisi si può vedere come talvolta, soprattutto in *Destroy* e *Luminal*, la grammatica viene sovvertita non a caso, ma seguendo uno schema linguistico ben preciso: in alcuni casi infatti sembra quasi che la scrittrice abbia utilizzato in italiano la struttura sintattica tipica della lingua inglese, rendendo così un effetto di straniamento, e, contemporaneamente, un'ulteriore espressione della contaminazione globale della vita quotidiana fin nelle sue strutture più radicali. Si veda ad esempio in *Luminal*, dove nelle parole di Starlet si può vedere un esempio dell'inversione sintattica: «L'acuto di un angolo cercavo bisognosa di una sinistra protezione. Sfidavo le regine di cuori abbellite da coccole loro erano vezzeggiate per i turbamenti che non regalavano a mio contrario l'inquietudine portavo a guinzaglio»³².

La scrittrice crea così un effetto straniante e contemporaneamente simpatetico con il lettore su due piani: uno a livello narrativo, come appena visto, e l'altro metaletterario. Spesso infatti la Santacroce si rivolge direttamente ad un Tu lettore, coinvolgendo il fruitore delle sue opere nel grido e nell'espressione del volere del Soggetto, portandolo con

³¹ Santacroce 1996: 79.

³² Santacroce 1998: 55.

sé anche nel gioco della reinvenzione della realtà che può avvenire attraverso la scrittura. In questo modo viene a crearsi un doppio e opposto legame tra la protagonista e il lettore: se da un lato il lettore/lettrice viene reso partecipe anche emotivamente di sentimenti e pensieri della protagonista, creando un effetto di immedesimazione, o per lo meno di vicinanza emotiva, dall'altra il lettore diventa un'altra entità da inserire nel gioco della seduzione sessuale. A volte infatti la protagonista sembra tentare di sedurre il suo lettore, di portarlo a condividere con lei la sua spiccata sessualità, giocando con lui in modo sensuale. Con quest'ultimo, infatti, la giovane protagonista dei romanzi riesce ad entrare nel gioco del dominio, interpellandolo talvolta come uno dei tanti uomini "di massa" con cui giocare alla dominatrice. Si veda ad esempio Misty, in *Destroy*, quando rivolgendosi al Tu lettore afferma:

Lo so che mi stai pensando. Da 15 minuti. Da 30 minuti. Mi pensi. Lo sento. Voglio sia così. Tu innamorato di me. Non sono un'amante o qualsiasi cosa tu voglia. Indecifrabile emozione e nient'altro. Mi stai leggendo e c'è musica. Il tuo cane distrugge un'intimità serale che tieni in mano [il libro]. Sono tra le pagine. Sempre più fragile e leggera. Soffia e vedrai la mia Fred Perry cadere ai tuoi piedi. Penetrati senza inibizioni di parole che ho scritto con una Staedtler tedesca. I momenti di maggior abbandono sono per me rari e intensi e entrarmi dentro non basta. Ti sto scrivendo. Possedendo quello che mi va.³³

In queste righe oltre alla seduzione del lettore, Misty esplicitamente parla di possesso, mostrando come anche nel Tu letterario viene messo in atto –

³³ Santacroce 1996: 40.

come nella prostituzione – il ribaltamento dei ruoli. Il Tu lettore è dunque una figura ambivalente: se talvolta è una figura sentita vicina, tale da confidare a lui tutti i segreti pensieri e a cui chiedere di essere amati, tal altra è l'uomo di massa con cui giocare, l'uomo di massa da liberare dalla nausea³⁴: «Vorresti toccarmi perché mi senti pronta. Pronta a giocare con la vostra nausea»³⁵.

In tal modo, come sottolinea la Lucamante, lo spazio comune e quello privato vengono continuamente in contatto³⁶. Ciò apre un ulteriore livello di lettura che coinvolge il lettore non solo nella questione della ricerca dell'individualismo e dell'affermazione della propria volontà da parte dell'Attore sociale, ovvero dell'individuo così come spiegato da Touraine, ma anche nella questione della scrittura e della sua funzione di contatto. Tali reinvenzioni e funzioni della scrittura riportano comunque ad una concezione shopenhaueriana che concepisce la realtà come prodotto della volontà umana. Attraverso le sue opere e la sua particolare struttura narrativa la Santacroce amplifica dunque la funzione autoriflessiva della scrittura, rende il flusso di coscienza sempre più simile ad un flusso emozionale, con i suoi balzi improvvisi e la sua prepotenza invasiva. Non si ha più solo una semplice confessione poiché il lettore viene messo davanti ad un sistema emotivo più che psichico, facendo sì che la poetica del personaggio venga non spiegata ma sentita dal lettore, al quale toccherà il compito di ricostruirla insieme alla mentalità e alla moralità delle giovani protagoniste in base alle loro azioni e ai sentimenti

³⁴ Si fa qui riferimento alla situazione esistenziale di nausea espressa da Sartre nell'omonima opera. In inglese, *Nausea*, Harmondsworth: Penguin, 1938 (1965).

³⁵ Santacroce 1996: 50.

³⁶ Lucamante 2002: 32.

espresso³⁷. La definizione della moralità viene così intrisa di una partecipazione attiva da parte del lettore.

Da tale uso di grammatica e sintassi traspare il desiderio di distruzione di ogni regola sociale esistente, e attraverso il senso di tristezza e disperazione evocato, sottolinea il sostrato di dolore delle protagoniste, donne conscie della loro solitudine e della loro condizione di nauseate. La non accettazione dello *status quo*, unita all'impossibilità di integrazione nella società esistente costringe queste donne quasi a un rilegarsi volontario ai margini della società, tra *clochard* e reietti, drogati e prostitute; tra coloro che vivono insomma tra il disgusto e l'indifferenza della società definita "di massa". Le protagoniste dunque, per difendersi dal mondo, relegano nella parte più intima di loro stesse tutta la loro carenza d'affetto e di tenerezza, armandosi a loro volta di indifferenza, cinismo e violenza.

Nello stesso tempo nelle protagoniste si può vedere il desiderio di essere "normali", di riuscire a trovare un posto nel mondo, ad avere un'esistenza priva di quella sofferenza esistenziale che le caratterizza. Eccole allora guardare agli altri con invidia, spiare nelle finestre altrui (come accade in *Revolver*) o il desiderio di essere qualcun altro, qualsiasi altro, come afferma la protagonista – senza nome – di *Zoo*³⁸. Attraverso gli altri queste donne coltivano i loro sogni più segreti, quelli che più colpiscono la loro fragile sensibilità, sogni di amore, affetto e tenerezza, quelli a cui sono votate le speranze più lontane. Per loro infatti una vita "normale", passata all'insegna della serenità, della quotidianità fatta di

³⁷ Santacroce 1998: 39. Quest'uso della scrittura può anche essere visto come un momento in cui la scrittrice si presenta in prima persona con un discorso puramente metaletterario, rivelando come il personaggio sia pura invenzione, ma che la sua realtà è pregnante proprio in virtù del suo essere specchio dell'animo umano, delle sue paure, angosce e incertezze.

³⁸ Santacroce 2002b: 25.

rapporti tranquilli e senza sbalzi, sembra essere irraggiungibile, un qualcosa a cui solo pochi sono destinati – per lo meno non loro – e in cui sapersi muovere e trovarcisi diventa tanto impossibile e incomprensibile, quanto irrealizzabile. Queste giovani protagoniste spiano quindi la vita degli altri con lo stesso stato d’animo sognante e con l’invidia con cui si guardano i film d’amore in televisione: storie che non potranno mai accadere nella realtà. Come racconta Angelica in *Revolver*, lei e la sua amica Veronica spesso passano le serate insieme a spiare nelle case altrui alla ricerca di quello che manca nella loro vita: «Puntavamo il cannocchiale contro le case di fronte. Spiavamo la vita degli altri. Le coppie che si abbracciavano. I bambini in braccio alle mamme. I baci della buonanotte. Cercavamo dolcezza. Cose belle tra montagne di lottà»³⁹. All’interno dei personaggi si crea dunque una dicotomia, la stessa offerta dai diversi stili linguistici, che riproduce l’equilibrio, se così lo si vuole chiamare, di chi vive nella “situazione di mezzo”, da Soggetto e non attore passivo.

Santacroce riesce ad entrare e a narrare fino in fondo l’animo delle sue protagoniste, ben trascrivendo lo scarto tra l’essere e la disillusione e rassegnazione con cui camminano nella realtà quotidiana. Quest’ultima viene sentita e vissuta dalle protagoniste quasi come narrata nel romanzo di Aldous Huxley *Il Mondo Nuovo*⁴⁰, ovvero quella costruita in modo da

³⁹ Santacroce 2004: 20.

⁴⁰ Questo romanzo, scritto nel 1932, mette in scena una società (al tempo) futuribile in un mondo senza guerre né malattie, dove tutto è pianificato e controllato da governatori generali, dove gli uomini sono creati “in bottiglia”, e soprattutto dove ognuno è felice di appartenere alla propria classe e alla società in cui vive, essendo istruito moralmente con messaggi ipnopedici (nel sonno) sin da piccolo. Ogni individuo appartenente a questa società è poi istruito al consumismo, e vivono perciò nella loro felicità forzata ovattati nella loro quotidiana calma. In questo mondo quindi l’individuo non esiste più, così come non esiste più l’individualità propria del soggetto. Il concetto stesso di soggetto diviene in tal modo un’idea assolutamente sconosciuta al popolo, il prezzo da pagare per la felicità comune.

poter realizzare un continuo e progressivo assoggettamento degli individui. È in questa realtà-menzogna che si muove Misty con frustrazione, tentando di uscire fuori dai meccanismi, cercando l'esistenza vera che si distacchi dalla finzione dell'illusione contemporanea: «Un esistere sensato. Pura finzione. Osservo il crimine dell'illusione creare teatrini urbani di marionette, appese ad invisibili fili di speranze amare. Osservo. Implacabilmente osservo lo spettacolo della quotidianità bastarda che vuole sudditi umili e alienati»⁴¹. Attraverso la televisione e i modelli da questa portati infatti l'individuo viene facilmente soggiogato e confuso, reso più docile e remissivo; in tal modo, ormai irretito nella moda e nelle questioni superficiali dell'esistenza, questi perde la chiara visione del mondo in cui vive.

Dell'illusione creata dalla realtà di cui parla Misty ben si rendono conto tutte le protagoniste dei romanzi della Santacroce, le quali lanciano le loro più pesanti accuse e violenza a coloro che cadono nella trappola dell'illusione e della soggiogazione mediatica, che li trasforma negli automi simili ai personaggi di Huxley, incapaci non solo di reagire ma anche di rendersi conto della loro ridotta situazione esistenziale e di pensiero critico. In *Luminal Demon* attacca così verbalmente, nei suoi pensieri, gli avventori del ristorante in cui va a mangiare in compagnia della sua inseparabile amica Davi, trovando nelle persone intorno a loro gli esempi tipici dell'individuo vuoto e assoggettato: «Puzzate di vita e di gamberi e non vi rendete conto della vostra inutilità. Non servite a nulla e non siete nemmeno decorativi così anonime vittime della moda del momento divorate pollo fritto con le vostre facce sgradevoli che non conosco e io vi punirei»⁴².

⁴¹ Santacroce 1996: 33.

⁴² Santacroce 1998: 84.

Imprigionate tra una realtà che non accettano e non comprendono e tra questi uomini-automi, inseriti perfettamente nel sistema, le protagoniste della Santacroce si sentono senza via d'uscita, costrette in una rete che non lascia via di scampo. Il quadro che si presenta di fronte alle protagoniste è dunque simile ad un labirinto, in cui tentare di orientarsi e di uscire diventa una lotta kafkiana che scema in una languida e disperata sconfitta. A questo tipo di sconfitta le protagoniste delle opere della Santacroce preferiscono l'annullamento dei sensi e della percezione dell'Io stesso, un perdersi nell'inconscio, un dimenticarsi e un non pensarsi che possa dare loro tregua nell'insofferenza della loro esistenza. È questo che cerca ad esempio Misty in *Destroy*: «I sensi. Perderne coscienza almeno 24 fottutissime ore. Svenire in un angolo e passare inosservata per almeno 24 stramaledettissime ore»⁴³.

L'alternativa quindi è il rifugiarsi in un mondo senza tempo in cui è impossibile ferirsi ed essere feriti, in cui poter essere se stessi, con tutte le proprie debolezze e intime richieste d'affetto; un mondo alternativo come quello di Alice. Questo stato di perdita di una coscienza vigile, questo dimenticare se stessi viene cercato nel piacere che sta nella fluttuazione della mente, lasciando la mente vagare dietro ai pensieri e a sogni ad occhi aperti, immagini e parole che si miscelano alla realtà creando un realtà parallela che si interseca alla realtà vera. La Santacroce mostra questo vagare nella mente attraverso l'uso mancante della punteggiatura e di differenziazioni tra le parole pronunciate e quelle solo pensate: tutto infatti viene riportato come vero, come se accadesse veramente, sta poi al lettore riuscire a comprendere dove si ferma l'immaginazione del personaggio e dove riparte la finzione della voce narrante e della storia narrata. In *Luminal*, ad esempio, la morte di Desdemona, proprietaria della casa delle prostitute per cui lavorano Demon e Davi, viene

⁴³ Santacroce 1996: 28.

raccontata più di una volta, ma è solo nell'ultimo paragrafo dedicato a questo episodio che Desdemona viene veramente uccisa⁴⁴. La fuga nell'immaginario viene resa anche attraverso l'alterazione temporale, mediante l'indicazione di orari impossibili, quali le 29:30, ecc. In tal modo viene resa anche la non accettazione della realtà fin nelle convenzioni più ovvie e diffuse: quelle temporali. Questa fuga in un tempo immaginario però non è che un'altra illusione, un'alterazione personale della realtà, di cui le ragazze sono consapevoli. Per loro il risveglio è tanto traumatico quanto necessario perché, come dice Misty verso la fine di *Destroy*, dai sogni prima o poi ci si sveglia, e «non puoi aspettare che la stronza Alice arrivi puttana per portarti nel fottuto paese delle Meraviglie»⁴⁵.

La manifestazione della non accettazione della società contemporanea e dei nuovi stilemi comportamentali si manifesta per gradi, inizialmente con un'accettazione provocatoria dei ruoli imposti dalla società e delle immagini che essa sceglie per l'individuo all'interno del sistema. Ecco quindi Starlet – protagonist di *Fluo* e più giovane rispetto alle protagoniste degli altri romanzi – adolescente, accettare con provocarietà il ruolo, l'etichetta che la società ha scelto per lei basandosi su come la giovane si veste o si comporta. Starlet si crea così una maschera di atteggiamenti e d'aspetto che rendono evidente il suo voler essere fuori dai canoni, il suo non accettare i modelli comportamentali imposti⁴⁶. Starlet porta comunque,

⁴⁴ Cfr. Santacroce 1996: 76 e precedent.

⁴⁵ Santacroce 1996: 107.

⁴⁶ Differentemente che nei romanzi successivi, il personaggio di Starlett è caratterizzato da atteggiamenti: il suo porsi in maniera aggressiva verso il mondo non è ancora una reazione alla radicata nausea, ma conserva ancora la sua ragion d'essere proveniente da una moda, da un desiderio di affermazione di sé e distinzione dalla massa circostante tipicamente adolescenziale.

fin da subito, attacchi alla società contemporanea e alle sue contraddizioni:

Felice constato il mio sottopeso. [...] sembra una drogata: sono una drogata. Sembro una puttana: sono una puttana. E così via fino alla nausea. [...] L'attenzione perverso-maligna di centinaia di represso-normalità anni novanta è tutta lì pronta a ingoiarti in occhiate schifate e commenti più acidi dell'acido. [...] Nessuno si scandalizza di schifi nazionali popolari simili.⁴⁷

Starlet narra il mondo così come lo vede: razzista, moralmente bigotto e pronto a coprire con un velo di ipocrisia l'indecenza nascosta tra le pieghe di preghiere e moralità su cui ella getta un impietoso e diretto giudizio critico, pieno di risentimento e derisoria disapprovazione, che diventerà poi rabbia sempre più aggressiva. Prima o poi infatti, nel quotidiano vivere, la nausea e la non accettazione divengono insopportabili e ogni sentimento si trasforma in rabbia fredda, e quando questa raggiunge il suo estremo, si ha una nuova metamorfosi e alla rassegnazione ad uno *status quo* della realtà si sostituisce un desiderio di rivalsa. Il sentimento di rivolta porta le protagoniste a scagliarsi violentemente contro tutti gli squallidi automatismi del vivere quotidiano che hanno sostituito la libera scelta individuale, la spontaneità e la volontà del poter essere. Da qui il desiderio delle giovani protagoniste di disintegrare la normale *routine* e così inceppare la macchinosa ripetitività degli stereotipi e dei modelli contemporanei. Ecco dunque Misty, guardando le persone e i vari conoscenti che la circondano, in un momento di particolare forza della nausea, sognare una distruzione totale, un annullamento cosmico,

⁴⁷ Santacroce 1999: 32-33.

un'esplosione molto simile a quella profetizzata da Zeno⁴⁸ che la liberi dall'oppressione dell'inconsistenza degli individui automatizzati: «Vorrei guardare le vostre teste esplodere. Vorrei esplodeste tutti. Come fuochi d'artificio in una notte nera e brillante»⁴⁹.

Sia Misty che Zeno sono personaggi che sono riusciti ad avere un occhio disincantato, e benché le loro soluzioni personali alla inadeguatezza nei confronti del loro mondo siano diverse, entrambi trovano una sola soluzione definitiva possibile alla malattia del mondo. Si può in entrambi i casi parlare di malattia in quanto mentre nella *Coscienza di Zeno* la malattia è uno dei temi portanti, in *Destroy* la malattia viene ad essere un sostrato, rivelata non solo nelle malattie psicologiche di Misty, ma anche nella condizione postumana considerata, tipicamente caratterizzata da delle turbe psichiche precise, quali depressione, schizofrenia, attacchi di panico, e altre turbe psichiche quali sindrome ossessivo compulsiva, CFS, ADHA, anoressia e bulimia⁵⁰.

È verso gli altri, quegli altri con cui è impossibile trovare una comunicazione e un modo di relazionarsi⁵¹ che si scatena la rabbia e tutto il malessere di Misty e delle altre protagoniste prese in esame, riducendo i rapporti a una dialettica di amore-odio. In *Luminal* ad esempio Demon parla di innamorarsi il tempo che dura un semaforo, o il tempo di un viaggio in metropolitana, innamorarsi di un amore totale e infinito, per poi passare repentinamente ad un odio totale e degenerativo verso le persone

⁴⁸ Nella chiosa finale de *La coscienza di Zeno* il narratore prevede un'esplosione cosmica che porta il mondo alla distruzione totale.

⁴⁹ Santacroce 1996: 10.

⁵⁰ Clayton 2002.

⁵¹ Touraine 2002: 180-198, 204-208.

che frequenta quanto con i passanti e gli avventori di negozi o ristoranti. La sua violenza è volta a colpire ogni possibile capro espiatorio, ogni persona che possa essere il simbolo del suo odio e disprezzo, come in *Destroy*, dove Misty confessa che

C'è questa rabbia in me. Nel ristorante cinese. Vorrei. Essere. Meno. Agitata. Ma. Più medusa. Più. La voglia di tirare calci aumenta. Rovescerei i tavoli. Appiccherei fuoco ai loro abiti. Per la rabbia che provo osservando quelli che sono i miei simili chiedo devastazione-panico-catastrofe-suicidio-nirvana-sangue⁵².

Il suo maltrattare gli altri in fondo non è altro che un maltrattare *in primis* se stessi, un colpire negli altri le stesse debolezze che Misty, come le altre, sa di avere in sé o colpire quelle persone assuefatte e assoggettate che si ha paura di diventare. Non a caso le protagoniste pensano spesso al suicidio o a qualcuno che ponga finalmente fine alle loro pene. È anche vero che Isabella Santacroce sembra essere affascinata anche nella realtà dal tema del suicidio, tanto da dedicare *Luminal* a una lista di personaggi del passato tutti morti suicidi⁵³.

La violenza espressa dalle protagoniste, sia nelle loro azioni quanto nelle parole, altro non è che un urlo di verità sulla scena quotidiana, l'urlo del dissenziente descritto da Touraine. Il disprezzo sentito dalle giovani protagoniste è palesato verso le cose e verso quelle persone che non provano neanche a resistere o ad uscire "dalla giostra", ma che invece vivono e proliferano tranquillamente in questa vita di massa, sfruttandola

⁵² Santacroce 1998: 85.

⁵³ Essa stessa ha inoltre dichiarato «Un suicidio collettivo è ciò che vorrei. Sarò la prima a incidermi la vena del collo. Vorrei corpi impiccati e vene recise. Imitate le gesta. Sacrificatevi in nome del niente» (www.sensorium.it).

anzi quanto possibile. Emblema di questa vuota esistenza è il giornalista che Misty incontra in *Destroy*, figura triste e paradigmatica dell'uomo moderno e alienato, che in ogni suo atto e parola dimostra il suo squallore e la sua vuotezza. Davanti a questo tipo di esistenza Misty prova un forte senso di frustrazione e di impotenza, un sentimento che la porta a maledire e violentare verbalmente l'uomo ormai disumanizzato, tentando con la sua reazione di scuoterlo, di aiutarlo a rendersi conto della sua inumana condizione esistenziale, e di portarlo così a rendersi conto della sua esistenza, in modo da restituirgli un po' di quell'umanità individuale che gli consenta di prendere atto di se stesso e di divenire Soggetto. La conseguenza fisica di questo dolore esistenziale, di questa frammentazione e perdita di identificazione diventa talvolta patologica⁵⁴. Le protagoniste delle varie opere, coerentemente agli studi psicologici e alle teorie freudiane, cadono nell'anoressia (*Luminal*), nelle sindromi ossessivo-compulsive (*Destroy*), accompagnate da uso ed abuso di alcol e droghe varie, sostanze stupefacenti che possono sciogliere l'essere, rendendole insensibili al dolore e allo stato delle cose⁵⁵. La Santacroce stessa descrive queste sostanze come scappatoie dal mal di vivere, capaci di cancellare la realtà alterandola con colori dalle tonalità acide⁵⁶.

Nella situazione in cui si trova l'uomo contemporaneo, scisso e frammentato, viene completamente a mancare un sistema, se non addirittura una possibilità, di dialogo dialettico con l'Altro, un relazionarsi

⁵⁴ La degenerazione dell'angoscia e del malessere dell'uomo contemporaneo in patologie psichiatriche è un elemento che accomuna molta letteratura europea fin dalla fine dell'Ottocento (cfr. le opere di Dostoevskij). Si veda a tal proposito Biasin 1976.

⁵⁵ Non a caso il titolo di una delle opere della Santacroce è proprio *Luminal*, nome di una sostanza altamente allucinogena e stupefacente.

⁵⁶ Santacroce 1996, in part.: 28.

con le altre persone che non fa altro che amplificare il senso di solitudine e di non appartenenza. Le protagoniste dei romanzi della Santacroce trovano nel sesso una possibile soluzione a questa problematica. Il sesso viene infatti vissuto in maniera completamente nuova e diversa rispetto ai normali canoni⁵⁷, nonché sotto duplice funzione: da un lato è infatti vissuto come un'ulteriore forma di distruzione delle regole canoniche, non a caso tutte le protagoniste non hanno mai relazioni stabili e “normali” ma spesso e volentieri cadono nella prostituzione, o per lo meno nel sesso libero, sfrenato e senza alcuna inibizione⁵⁸. Contemporaneamente però, la sessualità viene vista e sentita come l'unico momento in cui è possibile stabilire una relazione diretta, intima e vera con l'Altro. In altri termini il sesso viene visto come unico e ultimo punto di contatto con l'Altro, sia da un punto di vista fisico che emotivo – illusorio, quest'ultimo, solo per le protagoniste, come confessa Angelica in *Revolver*: «Ospitavo nel mio corpo chiunque. L'ho sempre fatto. Farmi occupare dai maschi. Buttare fuori me stessa. [...] M'ero convinta che solo così riuscivo ad esistere. Cercavo l'esaltazione del corpo. L'orgasmo finale a riempirmi»⁵⁹.

È proprio qui che si nota la preponderanza del loro debito affettivo, della loro necessità di essere l'oggetto dell'interesse degli altri, di essere considerati ed amati, e di poter amare. Spesso infatti all'interno del testo le diverse protagoniste ribadiscono la loro solitudine emotiva, il loro bisogno immenso di attenzione e di amore che sfocia nella ricerca di questo ovunque e con chiunque. Ecco allora Misty affermare in *Destroy*:

⁵⁷ Lucamante 2002: 37-38.

⁵⁸ Cfr. a tal proposito Lucamante 2002, secondo la quale in Isabella Santacroce la donna, con un momento attivo, esce dai canoni comuni di dominata sotto l'universo maschile, riconcettualizzando così il corpo femminile in un ruolo non più passivo (28).

⁵⁹ Santacroce 2004: 18-19.

«Vorrei che tutti mi amassero. Maree di maschi e femmine e cani innamorati di me»⁶⁰. Il loro bisogno, come si legge, è sentito tanto fortemente da superare ogni limite, da travolgerle e da condizionare ogni loro comportamento, facendole desiderare di giungere al limite e di superarlo, di poter passare da un estremo all'altro: da nessun amore, da nessuna briciola d'affetto, all'amore incondizionato di tutti. Misty stessa è spaventata dalla forza del suo debito affettivo, una mancanza interiore che la terrorizza per la sua forza travolgente: «Questo mio bisogno d'amore mi terrorizza sempre di più. Vorrei tanto e tanto ancora. L'impossibile e mille tenere parole nei miei sogni»⁶¹. Tale necessità travalica talvolta i confini del testo, arrivando a rivolgersi al Tu lettore. In *Luminal* infatti Demon, interrompendo il discorso e distogliendosi completamente dal filo dei suoi pensieri improvvisamente si rivolge al Tu per chiedergli amore: «Dimmi che mi ami. Che mi ami da morire»⁶². Si nota dunque come questo bisogno sia talmente imperante da portarla a chiederlo al Lettore, a una figura a metà tra il letterario e il metaletterario. Lo stesso debito affettivo si può quindi leggere come una tematica fortemente sentita da parte delle protagoniste, e forse dall'autrice stessa, che attraversa e sorpassa il testo, dando quasi una motivazione della confessione diaristica delle giovani protagoniste proprio in un'ulteriore ricerca di affetto.

Nella sessualità si può vedere anche il simbolo del desiderio di esaurimento, di qualcosa che violentemente e imperiosamente svuoti le giovani protagoniste di ogni sentimento e dignità e che contemporaneamente, nella fisicità dell'atto, le faccia sentire di esistere,

⁶⁰ Santacroce 1996: 12.

⁶¹ Santacroce 1996: 58.

⁶² Santacroce 1998: 42.

divenendo quindi, come scrive la Lucamante, metafora del tutto, di ogni aspetto dell'esistenza⁶³. Nella loro visione della sessualità le protagoniste ripropongono inoltre il solito gioco della dominazione, altalenanti tra il desiderio di dominare e l'essere dominati. La stessa prostituzione viene vista come parte integrante del gioco della dominazione, divenendo un gioco e un'ulteriore prova della vuotezza dell'uomo di massa, così come afferma Misty in *Destroy* passeggiando di notte per le strade una volta finito di "giocare alla prostituta": «Adesso camminiamo ridendo, già stanche del gioco. Ridiamo di voi passivi idioti affamati»⁶⁴.

Nessuna delle protagoniste si prostituisce per necessità o per piacere della prostituzione in sé. Questa non è che un'ulteriore provocazione, un ulteriore annullamento che però, contemporaneamente, permette alle protagoniste di trovare il contatto con l'altro e di assorbire in un sesso frenato e sregolato la loro nausea del mondo. Diventa così un ulteriore gioco in cui si sovvertono le regole, e dove esse possono, così come accade per Demon in *Luminal*, essere coloro che conducono il gioco: in un mondo ove è impossibile cambiare le regole, dove il sentimento dell'impotenza è uno dei più forti e frustranti, Demon, come ogni altro individuo, si trova nella posizione di poter solo accettare le regole imposte, senza occasione di poter imporre il proprio volere e senza l'occasione di comandare, e ora può, nel gioco sessuale, ribaltare finalmente la situazione, essere colei che detta le regole e avere, almeno per qualche ora, il comando sugli uomini e sulla loro vuotezza⁶⁵. Lei,

⁶³ Lucamante 2002: 13.

⁶⁴ Santacroce 1996: 96-97.

⁶⁵ Per analisi approfondite circa la tematica di corporeità e sessualità da un punto di vista femminista, cfr. Lucamante 2002, in part.: 22-31.

infatti, dichiara, alludendo al cliente del momento: «Perché non ha capito che strisciare non serve ad allietare la mia mente irriverente stanca del solito ascolto in posa-entraîneuse e non ha capito che la voglia di inversione di ruoli dove sono io il cliente da intrattenere e lui la puttarella di mestiere»⁶⁶.

Ci sono comunque momenti in cui il Soggetto tenta di relazionarsi pacificamente e dialetticamente con la società, con le sue nuove regole massificate. Il Soggetto dissidente sente comunque troppo forti le costrizioni che limitano il volere dell'individuazione, l'essere passivo, e con ulteriori atti di rivolta torna sempre alla situazione iniziale, di frustrazione e di nausea e quindi al suo isolamento e alla situazione fluttuante e indefinita tipica di chi si trova nella "Terra di Nessuno". Questo è ciò che accade in *Revolver*, l'unico testo che mostra un tentativo di cambiamento e omologazione alla società. La protagonista di questo romanzo, Angelica, sembra essere una proiezione delle altre protagoniste finora incontrate⁶⁷ in un quadro più maturo - è più matura delle altre protagoniste, ha già 28 anni, a fronte dei 15 di Starlet e dei 18 di Misty e Demon. Quando la solitudine si fa più profonda e la gabbia più stretta, Angelica chiude definitivamente ogni possibilità di scegliere liberamente della propria vita, sa infatti che non può sfuggire al proprio destino, che non ha né la forza né la possibilità di poter cambiare il corso delle cose. Eccola allora affermare con sarcasmo e rassegnazione, davanti al fallimento del suo tentativo di cambiamento e alla invasiva prepotenza della suocera e della nuova vita, che «[...] ho già il destino col guinzaglio.

⁶⁶ Santacroce 1998: 22-23.

⁶⁷ In particolare Misty, protagonista di *Destroy*, Demon, protagonista di *Luminal* e Starlet, protagonista di *Fluo*.

Il collare intorno al collo. Sono il cagnolino della sorte»⁶⁸. Per la prima e unica volta nell'intero corpo delle opere della Santacroce, una delle protagoniste tenta infatti l'impossibile. Aggrappandosi ad un uomo, di cui tra l'altro non è innamorata, ma che è il primo che le mostra un po' di affetto e soprattutto rispetto, Angelica tenta di cambiare se stessa, di soffocare la parte più dissidente per entrare a far parte del mondo moralizzato di massa. Questo però risulta essere un cambiamento radicale, che richiede sforzi estremi ed estenuanti, sforzi infine inutili, perché nel Soggetto il rifiuto per i canoni di massa è troppo forte per poter essere messo a tacere. Anche "dall'altra parte della barricata", infatti, non riuscendo a chiudere gli occhi alla parte più viva e attenta di sé, Angelica trova la stessa gabbia: così come la società rinchiude fuori tutto ciò che non è all'interno delle regole, così chiude le persone all'interno in gabbie di regole, diverse ma non meno strette:

Avevo il corpo pieno d'angoscia. Una vita piena di merda.
Volevo provare ad andarmene. Volevo provare ad esistere.
Cercavo un'esistenza migliore. Diversa. Coi fiocchi. I
merletti. Ho trovato la stessa identica stronza battaglia. Da
potente bomba atomica. Da corazza sopra il petto. Da
guerriera lancia frecce acuminate. Da suicidio.⁶⁹

Angelica comprende così, e con lei il lettore, che non ci può essere via di salvezza, che la condanna è senza appello. Si rivolge quindi direttamente al Tu lettore in cerca di un rapporto simpatetico, per condividere in un

⁶⁸ Santacroce 2004: 56.

⁶⁹ Santacroce 2004: 15.

momento di riflessione una delle verità a cui è riuscita ad arrivare, la sola verità che ha trovato nella sua vita:

Sai una sola cosa per certo. Dovrai soffrire per sempre moltissimo. Tu sei il prescelto con la sensibilità devastante. Qualsiasi cosa succeda la sentirai il doppio. Qualsiasi cosa tu veda la vedrai in modo perfetto. Distorta quel tanto che basta per andare oltre la forma. Sai tutto. Conosci il dettaglio. Non puoi negarti. Non puoi negarti. Neppure un po' illuderti. Hai un programma che t'hanno installato quando eri nel ventre. Per raddoppiarti l'ascolto. Ti parla qualcuno alle orecchie. Ti dice come stanno le cose. Per filo e per segno. Hai una lucidità che t'acceca speranze. Per questo se ti pensi contrapponi a ogni cosa il suo opposto. Per compensare la lucidità con la nebbia. Sai tutto. Sai tutto dio cristo. Sei uscita dalla fica. È successo. Hai appreso ogni cosa in pochissimo. Ho cercato d'illudermi. Ora smetto di farlo. Perché credevo veramente alla rinuncia. Che fosse possibile appendere al chiodo le armi. Un po' arrendersi a questa lotta che è l'esistenza. Chiudere gli occhi. Dirsi ora smetto. Smetto con la sofferenza. Anestetizzo la mente. Mi metto a posto. Entro nel mio rifugio e poi attendo il completamento del mio passaggio.⁷⁰

Al termine del viaggio nell'animo dell'uomo postumano, postmoderno, o demodernizzato, a seconda della definizione che si vuole utilizzare, Isabella Santacroce ribadisce la dicotomia e l'impasse che si viene a creare in cui l'uomo è insolubilmente rinchiuso. Ciò che rimane allora non è che la creazione della figura sociale come atto volontario, il divenire

⁷⁰ Santacroce 2004: 120.

Soggetto ed essere consapevole di poter essere individuo soggetto solo come risultato di una profonda e intima autoanalisi, attraverso la consapevolezza di sé e della propria volontà, consapevolezza che si può raggiungere solo tramite un'attenta analisi autoriflessiva.

Del dialogo con l'Altro, forma dialettica cardine nel rapporto interpersonale, non rimane, nell'opera della Santacroce, nulla. Ciò che rimane è invece la scrittura, la forma diaristica utilizzata dalla scrittrice. Nel suo scrivere infatti in prima persona, rivolgendosi direttamente ad un tu, ritrova il dialogo orale. Scopo del testo può dunque essere trovato anche nel riuscire a superare la barriera della scrittura e della confessione, riaffidando alle parole scritte le qualità tipiche dell'oralità. Da Socrate in poi infatti la filosofia occidentale del logocentrismo riconosce nell'oralità la presenza dell'essere, o per lo meno quel barlume dell'essenza che viene perso dalla parola scritta, ed è attraverso l'oralità che si ricrea l'atmosfera del dialogo, il monologo diventa dialogo, in quanto sottintendente un interlocutore ancor più presente del Lettore. Derrida si pone decisamente contro tale convinzione, affermando che l'essere non può essere trovato nel linguaggio in genere, sia esso scritto o parlato. Qui infatti, sempre secondo Derrida, si può ritrovare solo la sua lontananza, una sua traccia, propriamente la *différance*. Nonostante ciò la Santacroce, con il Lettore-ascoltatore – talvolta simpateticamente coinvolto, tenta di creare la confessione, l'intimità di un racconto fatto alla luce notturna, quel discorso intimo che possa riaprire il necessario dialogo dialettico con l'Altro e quindi ad una soluzione alla demodernizzazione. Non è quindi un caso che la parola che più spesso si ripete in *Destroy* sia "Ascoltami", una preghiera urlata su carta, volta a raggiungere l'Altro e ad aprire un

dialogo che sia il più completo possibile: «Ascoltami. Guardami. Toccami. Mangiami. In silenzio tra le urla»⁷¹.

(University of South Africa)

Bibliografia

- | | | |
|---------------------------------|------|---|
| Bauman, Z. | 1992 | <i>Intimation of Postmodernity</i> , London & New York: Routledge. |
| Bauman, Z. | 1995 | <i>Life in fragments: essays in postmodern morality</i> , Cambridge, Mass: Blackwell. |
| Behilarz, P. (ed) | 2001 | <i>The Bauman Reader</i> , Blackwell: Oxford. |
| Biasin, A. | 1976 | <i>Malattie letterarie</i> , Bompiani: Milano. |
| Clayton, B. | 2002 | <i>Rethinking Postmodern Maladies</i> , in <i>Current Sociology</i> , Vol. 50, n. 6. |
| Gane, N. | 2001 | <i>Zygmunt Bauman: Liquid Modernity and Beyond</i> , Acta Sociologica, vol. 44. |
| Halberston, J. & Livingston, I. | 1995 | <i>Posthuman bodies</i> , Bloomington: Indiana University Press. |
| Kelemen, M. & Peltonen, T | 2001 | <i>Ethics, morality and the subject: the contribution of Zygmunt Bauman and Michel Foucault to 'postmodern' business ethics</i> , Scandinavian Journal of Management, vol. 17: 151-166. |

⁷¹ Santacroce 1996: 16.

- Lucamante, S. 2001 *Italian Pulp Fiction*, Fairleigh Dickinson University Press: London.
- Lucamante, S. 2002 *Isabella Santacroce*, Firenze: Cadmo.
- Paris, R. 1995 *Romanzi di culto*, Roma: Castelvechi.
- Santacroce, I. 1996 *Destroy*, Milano: Feltrinelli.
- Santacroce, I. 1998 *Luminal*, Milano: Feltrinelli.
- Santacroce, I. 1999 *Fluo*, Milano: Universale Economica Feltrinelli.
- Santacroce, I. 2002a *Lovers*, Milano: Mondadori.
- Santacroce, I. 2002b *Zoo*, Roma: Fazi.
- Santacroce, I. 2004 *Revolver*, Milano: Mondadori.
- Santacroce, I. 2007 *V.M. 18*, Roma: Fazi Editore.
- Touraine, A. 2002 *Libertá, Uguaglianza, Diversitá. Si puó vivere insieme?*, Milano: Il Saggiatore.