

La trasgressione è trasgressiva? Una riflessione sul caso Isabella Santacroce

Rebecca Molea

C'è una parte della narrativa italiana degli anni Novanta che si presenta intenzionalmente e dichiaratamente trasgressiva: lo nota Daniele Brolli scrivendo l'*Introduzione* all'antologia *Gioventù cannibale* (1996):¹ «per fortuna esiste una generazione di scrittori che rifiuta l'omologazione [...] e che si cimenta con le zone d'ombra della nostra vita quotidiana scoprendovi una lingua ancora in via di formazione che raccoglie senza falsi pudori le sue parole dai palinsesti televisivi [...] dal cinema di genere, dalla musica pop»;² lo dimostrano le strategie messe in atto dagli editori, che in questo periodo si dedicano spasmodicamente alla ricerca di voci originali, esordienti, giovani, da lanciare sul mercato e inquadrare in una nuova etichetta letteraria;³ e lo si evince, soprattutto, dalla tendenza di alcuni autori a estremizzare la forma e il contenuto dei propri scritti – tra i tanti che si potrebbero citare, emblematico il caso di Aldo Nove.⁴

1. Il carattere programmaticamente trasgressivo e innovativo della raccolta *Gioventù cannibale*. *La prima antologia dell'horror estremo* (a cura di D. Brolli, Einaudi, Torino 1996) è ribadito in più punti dell'introduzione, nella quale ci si riferisce a un moralismo divenuto ormai impraticabile per segnare una distanza che ha valore distintivo: cfr. *ivi*, p. X.
2. *Ivi*, p. IX.
3. Per un quadro d'insieme su queste scritture rimando a E. Mondello, *La giovane narrativa degli anni Novanta: "cannibali e dintorni"*, in *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di E. Mondello, Meltemi, Milano 2004, pp. 11-37, e C. Tirinanzi De Medici, «Nessuno mai conosce nessuno». *Generi, costanti e il problema dell'identità nel romanzo degli anni Novanta*, in «inOpera», II, 2, 2024, pp. 39-81.
4. Cito un passaggio tra i tanti come esempio: «Continuamente sul video si vedeva un troione biondo che ha il cazzo [...]. E si vedono tre pirla che strisciano per terra in un parco e aprono una Skoda dove dentro ci sono due tipe con i peli sotto le ascelle che lesbicano un po' e i tre pirla le violentano con la voce del professore bestiale che spiega questa violenza sessuale causata da scazzi con i genitori dei tipi. Infine, i pirla trascinano fuori una delle due lesbicone insanguinata dai cartoni che le hanno rollato in faccia e l'ammazzano sulla ghiaia dopo averle estratto una tetta» (A. Nove, *Il mondo dell'amore*, in *Gioventù cannibale*, cit., pp. 53-62: p. 58).

Quello che prende voce negli anni Novanta è un «soggetto multiplo»,⁵ difficile da circoscrivere esaustivamente nonostante l'ossessione definitoria che ha animato la stampa e la critica: un soggetto che si confronta (e si scontra) con la nuova società dei consumi e dei media e tenta di restituirne le contraddizioni interne delineando, allo stesso tempo, il ritratto di un'intera generazione. Benché diversi per modi, forme, scelte tematiche e obiettivi, i romanzi pubblicati in questo periodo raccontano una ricerca identitaria che appartiene, prima ancora che ai personaggi, ai loro stessi autori: una circostanza che spiega bene la difficoltà di sistematizzare questa produzione in maniera coerente nonostante gli elementi di continuità che, pure, è possibile rintracciare al suo interno.⁶

In questo panorama, il caso di Isabella Santacroce costituisce uno dei più interessanti da analizzare in termini sociologici e letterari, non solo per la risonanza che la sua opera ha ottenuto tra il pubblico e la critica,⁷ ma anche e soprattutto per l'iconicità del suo personaggio, che rappresenta un esempio di costruzione attiva (e riuscita) di una "forte" e ben riconoscibile identità autoriale: fondata, nello specifico, su una declinazione *gendered* di quelle istanze trasgressive e provocatorie che caratterizzano la produzione degli anni Novanta.

Se questo è, in generale, un periodo in cui l'editoria investe nella brandizzazione di fenomeni e scrittori dichiaratamente anti-conformisti, secondo un procedimento che priva questi tentativi della loro carica dirompente,⁸ Santacroce è forse l'autrice che più attivamente ha sfruttato le possibilità offerte dal mercato, investendo su una narrazione di sé che l'ha consacrata a eroina dello scandalo e le ha assegnato, di volta in volta, il ruolo di guida, martire, iniziatrice e profetessa di un culto della bellezza e dell'arte che teneva insieme gli opposti (purezza-contaminazione, santità-peccato, luce-oscurità, dolcezza-violenza) e che si dichiarava assoluto perché svincolato da qualsiasi legge esterna.

La trasgressione
è trasgressiva?
Una riflessione
sul caso Isabella
Santacroce

5. E. Mondello, *Le nuove scritture narrative degli anni novanta: narrative invaders, "cannibali" e dintorni*, in Ead., *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa italiana degli anni novanta*, il Saggiatore, Milano 2017, p. 9.
6. Cfr. Ead., *Letteratura e antropologia di fine millennio. Esordi giovanili, poetiche dell'eccesso, scritture noir*, in *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari*, a cura di A. Carli, S. Cavalli, D. Savio, ETS, Pisa 2011, p. 111.
7. Santacroce costituisce «l'unico nome di culto al femminile del gruppetto degli enfant terrible [i cannibali]» (L. Sica, *Quando Baricco la lanciò*, in «la Repubblica», 12 giugno 2001, corsivo mio) e una delle poche scrittrici italiane viventi a cui è stata dedicata un'intera monografia critica, scritta e pubblicata poco dopo il suo esordio (cfr. S. Lucamante, *Isabella Santacroce*, Cadmo, Fiesole 2002).
8. Si veda, a questo proposito, Mondello, *La giovane narrativa degli anni Novanta*, cit., pp. 12, 33-34. La compresenza paradossale di spinte integrative e trasgressive che vedremo caratterizzare l'identità autoriale di Santacroce (*infra*, p. XX) appartiene, pertanto, alla narrativa italiana degli anni Novanta *tout court*.

Nelle interviste che ha rilasciato nel corso degli anni, la dimensione artistica viene fortemente ancorata a quella sessuale – «[le mie] frasi esprimono il bisogno di uscire dalle righe, di fare violenza al lettore [...] facendo in modo che succeda qualcosa in lui, anche solo la voglia di toccarsi, di *masturbarsi*»⁹ – e a quella religiosa, al punto che la sua scrittura può dirsi *altra* non solo in riferimento alle varie «etichette [editoriali] di comodo» all'interno delle quali non vuole essere collocata, ma anche nel senso di extra-ordinaria, divina: «scrivere è partecipare a una seduta spiritica di cui sono il medium».¹⁰

La rappresentazione che Santacroce fa di sé stessa è quindi quella di una creatura superiore, distinta dalla compagine umana: una delle poche – forse l'unica – a coltivare un'idea pura dell'arte in un'epoca governata da logiche di mercato che inquinano e dissacrano il significato profondo del fare letteratura. Nella sua narrazione, la capacità di indagare il lato più autentico (e rimosso) della sostanza umana rappresenta il segno tangibile di un'alterità ontologica: la stessa che conferisce alla scrittura il senso di una missione e di un richiamo a cui non è possibile opporsi (una forma di invasamento o mania),¹¹ benché condanni a una vita di solitudine e censure.¹²

*C'è una voce che m'arriva che sovrasta qualsiasi altra voce, io lei ascolto. Una volta a quella voce davo il nome di credo, ora quella voce ha un nuovo nome: rivolta. Chi m'invita a cambiar mestiere è persona sciocca, dalla mente intrisa d'inutili pregiudizi e di altro di cui però non dirò nulla. Io dedico la mia vita alla letteratura e seguirò a farlo. Non ho scelto la scrittura, è stata lei a scegliere me. Dovrà perciò decidere lei se andarsene: se m'abbandonerà allora sparirò.*¹³

Sotto questo aspetto, dunque, la postura¹⁴ di Santacroce si dimostra profondamente diversa da quella di altri scrittori e scrittrici a lei contem-

9. M. Rusconi, *Le mie due Barbie libertine*, in «L'Espresso», 21 maggio 1998, corsivo mio.

10. C. Dentello, *Scrivere è fare sedute spiritiche: sono la medium*, in «Il Fatto Quotidiano», 13 aprile 2004.

11. Cfr. M. Drudi, *Isabella Santacroce*, in «Pulp», 1 luglio 1998.

12. Si noti che la censura (presunta più che effettiva) operata sugli scritti di Santacroce viene rivendicata dalla stessa come una sorta di vessillo identitario che certifica la validità di ciò che scrive, secondo un'equivalenza per cui ciò che è scomodo in quanto troppo vero deve essere necessariamente rimosso o nascosto: cfr. il profilo dell'autrice sulla piattaforma Splinder, <https://web.archive.org/web/20060712020127/http://isabella-santacroce.splinder.com/archive/2005-12>, (ultimo accesso: 20/2/2023).

13. Cfr. I. Santacroce, *isabella kalashnikov*, 15 novembre 2007, <https://web.archive.org/web/20080113001927/http://isabella-santacroce.splinder.com/post/14730776/isabella+kalashnikov>, (ultimo accesso: 15/11/2023), corsivo mio.

14. Prendo in prestito il concetto da Meizoz, che usa il termine *postura* per fare riferimento alla *persona* (intesa nel senso latino di maschera teatrale) pubblica dell'autore, che «mette in scena, individualizzandola, la sua posizione nel campo letterario» (J. Meizoz, *Postura e campo letterario*, trad. it. di A. Baldini, in «Allegoria», 56, 2007, pp. 128-137: p. 129).

poranei: né Aldo Nove né Silvia Ballestra, per citare due nomi che vedremo esserle in parte affini, si presentano come *outsider*, né intendono la letteratura come un oggetto di culto;¹⁵ ma soprattutto c'è, nell'atteggiamento di Nove, una consapevolezza rispetto alle contraddizioni dello *status* acquisito grazie al successo che rimane sostanzialmente assente in Santacroce. Mentre il primo ironizza in *Un sogno che ho fatto* sulla popolarità raggiunta grazie ai suoi romanzi, mostrandosi consapevole dell'importanza che ha avuto l'etichetta "cannibale" nella sua consacrazione letteraria,¹⁶ Santacroce preferisce infatti continuare a collocarsi in una posizione di antagonismo verbale rispetto ai meccanismi editoriali anche nel momento in cui raggiunge un discreto successo, creando un cortocircuito tra il contenuto della propria narrazione e il contesto in cui essa viene prodotta e alimentata (ovvero quegli spazi pubblici come i giornali, i *talk show* e le riviste a cui non si può avere accesso se non in virtù di una qualche forma di *status*). È emblematico, in tal senso, che da un certo momento le scelte autoriali si siano orientate verso una limitazione delle tirature di alcuni suoi romanzi, proposti (o riproposti) in edizioni «artigianali e di pregio»¹⁷ dalla casa editrice fondata dalla stessa Santacroce, Desdemona Undicesima Edizioni: è il caso di *La Divina* (2019), uscito in «edizione di pregio, firmata e numerata, con tiratura limitata a tre cifre»¹⁸ e distribuito solo online, e di *V.M. 18*, che era stato pubblicato da Fazi nel 2007 e che oggi è acquistabile solo in «edizione di pregio, firmata e numerata, con tiratura limitata in 250 copie con ricca postfazione (esclusiva di questa edizione) a cura dell'autrice»¹⁹ al costo di 250€. Per rimediare a un'eccessiva popolarizzazione la strategia commerciale ed editoriale è stata, probabilmente, quella di limitare l'accesso alla produzione della scrittrice in modo da ricondurla all'interno di una sfera elitaria e distinta.

Il caso Santacroce presenta quindi un doppio motivo di interesse: da una parte, l'analisi di ciò che circonda il suo personaggio è utile a capire i modi attraverso cui uno scrittore può costruire la propria figura autoriale nell'epoca della televisione di massa e della digitalizzazione; dall'altra, il radicamento di tale costruzione nel genere permette di interrogarsi tanto sul passato quanto sul presente dell'editoria italiana, soprattutto se si tiene a mente che Santacroce costituisce uno dei pochi casi di autorialità fem-

La trasgressione
è trasgressiva?
Una riflessione
sul caso Isabella
Santacroce

15. Su questo aspetto rimando a Mondello, *Letteratura e antropologia di fine millennio*, cit., pp. 118-122 e Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018, pp. 124-142.
16. Cfr. Mondello, *La giovane narrativa degli anni Novanta*, cit., pp. 33-34.
17. Cfr. La sezione dello shop online sul sito dell'autrice, <https://isabellasantacroce.it/shop/> (ultimo accesso: 27/1/2025).
18. *Ivi*, <https://isabellasantacroce.it/product/la-divina/> (ultimo accesso: 27/1/2025).
19. *Ivi*, <https://isabellasantacroce.it/product/v-m-18-desdemona-undicesima-edizioni/> (ultimo accesso: 27/1/2025).

minile contemporanea ad aver suscitato l'attenzione del pubblico e della critica negli ultimi trent'anni. A poca distanza dall'uscita del suo nuovo e ultimo romanzo, *Magnificat Amour* (2024), la cui campagna promozionale ha riproposto molti tratti dell'immagine autoriale che questo articolo analizza (i riferimenti alle oscenità, alla violenza, alla trasgressione "al femminile", a una vocazione per la scrittura che ha qualcosa di mistico),²⁰ può infatti essere utile interrogarsi sui motivi per cui il caso di Santacroce sia rimasto piuttosto isolato nel panorama letterario italiano. Perché, in altri termini, non c'è più stata una scrittrice come Santacroce dopo gli anni Novanta? E cosa ha significato – cosa *rappresenta* – la presenza di una figura come la sua nel contesto letterario italiano, se ancora oggi, a distanza di anni dal momento in cui il suo successo è stato raggiunto e, in parte, tramontato, la narrazione mediatica ha scelto di puntare sugli stessi elementi che in passato si sono rilevati vincenti?

La risposta alla domanda deve partire da una serie di considerazioni di stampo sociologico. Ragionando in termini bourdieusiani,²¹ la posizione che questa scrittrice ha occupato all'interno del *campo letterario* in qualità di *nuova entrante* all'epoca del suo esordio intersecava sia il gruppo delle nuove scritture trasgressive degli anni Novanta sia quello delle scritture "al femminile", pur mantenendosi distinta da entrambi per una serie di caratteristiche che la rendevano in qualche modo originale. Più nello specifico, Santacroce si allineava alla scrittura dei cannibali – di cui Nove e Ballestra facevano parte – per alcuni elementi stilistici e tematici, come «il carattere mimetico [del linguaggio] rispetto ai modelli narrativi cinematografici, televisivi o tratti da video, fumetti»,²² la combinazione di «bulimia lessicale» e «anoressia sintattica»,²³ la poetica dell'eccesso, la scrittura emozionale ed espressionistica e la rappresentazione violenta e al limite dello *splatter*. Se ne differenziava, invece, nel tono, che rifiutava l'ironia o la polemica per abbracciare appieno il melodramma,²⁴ e nel trattamento della dimen-

20. Su questo, rimando ad alcune delle prime recensioni: cfr. Dentello, *Scrivere è fare sedute spiritiche*, cit.; R. De Santis, *Ero cannibale e ne vado fiera*, in «la Repubblica», 11 aprile 2024; P. Pallavicini, *Dialogo con la malinconia del mondo dei ricchi milanesi*, in «Tuttolibri», 6 aprile 2024; M. Parente, *Santacroce e il suo teatro crudele dove va in scena la violenza dell'amore*, in «Il Giornale», 16 aprile 2024.

21. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992], trad. it. di E. Bottaro e A. Boschetti, il Saggiatore, Milano 2022.

22. Mondello, *Letteratura e antropologia di fine millennio*, cit., p. 111.

23. *Ibidem*.

24. Per questo punto prendo a riferimento il quadro tracciato da Tirinanzi De Medici, che identifica «come cannibali gli autori che pestano maggiormente sul pedale comico-ironico per scopi critici e polemici [...] riferendosi a una lingua "ipermedia" o "di plastica", che parodizza la comunicazione mediatica» (Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 134-135). Stando a questa suddivisione, Santacroce si colloca in una posizione di scarto rispetto a tutte le tendenze narrative principali secondo le quali si struttura il campo, poiché «si muove a cavallo di "cannibalismo" e "giovanilismo"» (*ivi*, p. 123).

sione della sessualità, che veniva indagata secondo modalità alternative a quelle caricaturali riscontrabili nelle narrazioni dei cannibali. I temi dell'alienazione, del consumo disfunzionale, della solitudine e della precarietà esistenziale, cari alla narrativa del periodo, venivano quindi interpretati secondo una prospettiva particolare, che prima definivo *gendered* per sottolinearne il legame con una serie di situazioni, tratti e comportamenti (la sessualità delle donne, la mercificazione del corpo, la prostituzione e il legame con il materno) che appartengono all'esperienza delle donne non per una matrice essenziale ma per una contingenza storico-culturale.²⁵ Se questo interesse per l'esperienza femminile, non privo di zone d'ombra, distingueva Santacroce da Nove e da Ballestra, le strategie narrative attraverso le quali esso si esprimeva e la polarizzazione dell'immaginario verso una forma di sessualità estrema, esplicita e al limite della perversione la distinguevano, d'altra parte, dalle scrittrici a lei contemporanee,²⁶ rendendola una sorta di *unicum* all'interno della narrativa italiana delle donne del tempo.²⁷

Non sorprende, allora, che a lungo Isabella Santacroce sia stata definita una scrittrice trasgressiva, se intendiamo questo termine come una deviazione e uno scarto da una norma egemonica: di fatto, la scelta di accompagnare una presenza mediatica così fortemente connotata dal punto di vista erotico²⁸ con la rappresentazione di una sessualità femminile vorace e aggressiva non aveva precedenti nelle scritture delle donne (ed è significativo, a questo proposito, che l'autrice abbia individuato per lo più modelli

La trasgressione
è trasgressiva?
Una riflessione
sul caso Isabella
Santacroce

25. In questo articolo, l'uso dell'aggettivo "femminile" è una scelta di comodo all'interno di un linguaggio binario ancora povero di alternative: cfr. C. Bottici, *Nessuna sottomissione. Il femminismo come critica dell'ordine sociale*, Laterza, Bari 2023. Di qui in avanti, lo userò per fare riferimento non a una qualità universale dell'esperienza (e della scrittura) delle donne legata a ragioni biologiche, ma a un insieme di tratti che la attraversa in virtù di una matrice socioculturale condivisa. Il significato, in altre parole, è posizionale e non essenziale.
26. Santacroce non è stata l'unica scrittrice a trattare il tema della sessualità in quegli anni: insieme a lei c'erano Simona Vinci, Elena Stancanelli e Rossana Campo, per le quali rinvio a M.C. Storini, *Le scrittrici: teorie di genere e nuove forme di scrittura*, in *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit., pp. 65-85. Tuttavia, sono molte le differenze che intercorrono tra queste scrittrici e Santacroce: la prima, e più importante, è legata alla riconoscibilità del loro profilo autoriale, che nel caso di Santacroce è massima; diversi sono poi lo stile (retorico in Santacroce; perturbante in Vinci e Stancanelli; ironico in Campo), i temi e i modelli: cfr. Lucamante, *Isabella Santacroce*, cit., pp. 28-37.
27. Cito, a questo proposito, Lucamante: «In un romanzo pornografico [come *Luminal*] non siamo spettatori del tenero, dolce "fare l'amore" a cui come lettori di scrittrici italiane potremmo essere abituati» (*ivi*, p. 112). Emblematico, poi, che Aldo Nove parli di Santacroce come «l'anti-Tamaro per eccellenza» (A. Nove, *Luminal*, in «sparajuri.com», <http://www.sparajurij.com/tapes/deviazioni/AldoNove/HASCRITToluminal.htm>, ultimo accesso: 2/12/2024), dato che Susanna Tamaro ha rappresentato, negli anni Novanta, un'icona di quella letteratura dei buoni sentimenti che stereotipicamente è considerata di pertinenza delle scrittrici.
28. Esemplare, in tal senso, è l'intervista apparsa sull'Espresso nel 2000 e intitolata *Isabella desnuda*, in occasione della quale la scrittrice si era lasciata fotografare mentre emulava, nell'abbigliamento e nelle pose, una *mistress*: R. Cotroneo, *Isabella desnuda*, in «L'Espresso», 20 luglio 2000.

autoriali maschili nel ricostruire la propria genealogia artistica).²⁹ Per questa ragione, Lucamante ha avanzato persino un'interpretazione femminista dell'operazione Santacroce, intendendo il rovesciamento dei ruoli di genere di attività/passività (*infra*, p. xx) osservabile nelle sue opere come un tentativo di riconcettualizzare la sessualità femminile e «la narrazione “pornografica” [...] in un uso non-passivo del corpo femminile»,³⁰ con l'obiettivo di renderla apprezzabile e godibile da altre donne.

La domanda è: ma è davvero così?

Nelle pagine che seguono partirò da queste premesse per chiarire in che termini l'operazione di Santacroce possa essere definita trasgressiva e se questo sia sufficiente a renderla femminista. Per farlo, analizzerò due testi appartenenti a fasi successive della poetica della scrittrice, *Luminal* (1998) e *Lovers* (2001),³¹ che, in virtù della loro diversità, permettono di collocare precisamente la sua opera all'interno del campo letterario ed esaminare l'immaginario narrativo. Le considerazioni che se ne potranno trarre non serviranno solo a rispondere alla domanda iniziale – l'opera e il personaggio di Santacroce sono davvero trasgressivi? – ma a interrogarsi più a fondo sul senso di questa categoria e sul modo in cui esso può essere influenzato dal genere di chi sta scrivendo. Alla prima questione, di conseguenza, se ne aggiungeranno altre quattro: cosa si intende per trasgressività nel panorama narrativo italiano degli anni Novanta? Quali circostanze determinano quel significato escludendone altri? Come cambia la percezione del termine nel momento in cui ad agire la trasgressione è un soggetto femminile? La trasgressione è sempre militante?

La tesi che intendo sostenere è che Isabella Santacroce sia stata considerata una scrittrice trasgressiva per ragioni meramente contestuali, e, più nello specifico, perché lo spazio dei possibili narrativi “femminili” si presenta molto più limitato rispetto al suo corrispettivo “maschile”, come la critica letteraria femminista ha ampiamente dimostrato.³² Nella costituzione dell'orizzonte dei possibili, infatti, la variabile di genere è in grado di condizionare sia le possibilità di accesso e permanenza all'interno del campo letterario, sia i significati di ciascun gesto autoriale. Nella misura in cui l'opera di Santacroce si pone come il frutto di una negoziazione unica e

29. «Vivo nella dimensione del sacro, ovvero quella degli estremi così come era pensata da Bataille» (Santacroce, *isabella kalashnikov*, cit.).

30. Lucamante, *Isabella Santacroce*, cit., p. 28.

31. D'ora in avanti, nelle citazioni a testo e in nota, farò riferimento a I. Santacroce, *Luminal*, Feltrinelli, Milano 1998 e a Ead., *Lovers*, Feltrinelli, Milano 2001 usando, rispettivamente, le abbreviazioni *Lum* e *Lov*.

32. Sul tema rimando a *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, a cura di A. Pérez Fontdevila e M. Torras Francès, Icaria, Barcelona 2019; *Dentro/fuori, sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di M.T. Sapegno e A. Ronchetti, Longo, Ravenna 2007; D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022.

irripetibile, determinata dalla sua condizione di *nuova entrante del campo* (che in quanto tale deve confrontarsi con la tradizione letteraria in genere) e, più nello specifico, di *nuova entrante donna* (per cui il confronto coinvolge anche la tradizione “femminile”), non è difficile capire perché la semplice appropriazione di contenuti o stilemi considerati di pertinenza maschile, da parte di una donna, sia stata percepita come un atto innovativo e in un qualche modo militante. Il significato di un’operazione estetica, tuttavia, è molto più che una questione di ribaltamenti formali e relazioni contestuali; ed è per questo motivo che una categoria come quella della trasgressione – categoria peraltro rifiutata dall’autrice stessa³³ – può rivelarsi problematica se intesa come garanzia assoluta di una qualità letteraria o politica del testo.

A distanza di trent’anni dalla fortuna di una scrittrice certo non destinata a durare, il senso di interrogarsi sulla sua opera e postura sta dunque nella rilevanza presente delle questioni che esse chiamano in causa, dagli spazi di esistenza della narrativa delle donne nel campo letterario contemporaneo ai significati di categorie critiche, interpretative ed editoriali, come “trasgressione” e “femminismo”, che si trovano al centro del dibattito culturale attuale.

La trasgressione
è trasgressiva?
Una riflessione
sul caso Isabella
Santacroce

1. Luminal: un tentativo di declinare l’egemonia al femminile

Il terzo romanzo di Santacroce, *Luminal* (1998), che insieme ai primi due compone «quella che la scrittrice ama definire la trilogia di Starlet»,³⁴ è un viaggio psichedelico tra Zurigo, Amburgo e Berlino che alterna il racconto confuso e incoerente di notti consumate tra sesso estremo e droghe (il titolo stesso allude al barbiturico usato da Marilyn Monroe per uccidersi) alla rievocazione di un passato traumatico a cui queste fanno da anestetico. La dipendenza dal linguaggio audiovisivo, riconoscibile già nella scelta di intitolare le sequenze analettiche REW,³⁵ è uno degli elementi strutturali del testo, che manca di una trama vera e propria, ma sembra piuttosto il risultato di un’operazione di montaggio che procede per giustapposizione (non c’è soluzione di continuità tra le scene: l’esperienza di lettura emula quella di chi è sotto effetto di stupefacenti).

La sintassi tende di concerto a spezzarsi e ridursi al minimo, dando forma a una litania ossessiva che, se da una parte emula le modalità comuni-

33. Santacroce ha tendenzialmente respinto i tentativi critici di definizione della sua opera, intendendoli come banalizzazioni di un’arte imprevedibile e non categorizzabile. Trasgressivo, nella sua opera, sarebbe solo l’atto di pronunciare verità proibite: cfr. Cotroneo, *Isabella desnuda*, cit.

34. Lucamante, *Isabella Santacroce*, cit., p. 14.

35. Cfr. *ivi*, p. 107.

cative massmediali, dall'altra contribuisce a trasmettere l'atmosfera allucinata e iperreale in cui è calata la narrazione:

4,00. Mezzo litro d'acqua. Saluto il 30 in partenza per Amsterdam ti porto dei gadget e uno space pudding se vuoi. Vorrei. Essere. Meno. Agitata. Desdemona perfetta Desdemona dice seguimi ho una seconda chiave. Il suo cellulare suona. Ho trovato quattro messaggi di mia madre in segreteria. Fame. Gamberi e banane. Una Gitane. Ho sognato che mi mangiavano il clitoride durante un piacevole sessantanove. Sanguinavo lavandomi in orgasmo. La porta. La porta di Dorothea si apre sul suo bel corpo appeso in alto. Lampadine impiccate. (*Lum*, p. 39)

Rebecca Molea

Gli schermi costituiscono in ogni caso un filone portante del racconto, non solo a livello formale: le protagoniste di *Luminal*, *Demon* e *Davi*, sono immagini simmetriche di una stessa identità alienata che riesce a sostanzarsi solo in relazione al suo doppio e che, per vivere, deve *guardarsi* vivere proiettandosi su uno specchio: «*Demon* amava gli specchi [...] La mia identità era lì» (*Lum*, p. 43).

Se questa tendenza all'alienazione può considerarsi un tratto spiccatamente generazionale, rintracciabile in maniera più o meno uniforme nella produzione degli anni Novanta,³⁶ il modo in cui essa si intreccia all'esperienza sessuale e, più nello specifico, a quella "femminile", costituisce un elemento distintivo (anche perché insistito) della produzione di Santacroce, che dedica ampie sezioni al racconto di rapporti intimi, violenti ed estremi in cui è saliente il tema dello sguardo. Cito a questo proposito un passaggio piuttosto lungo che ci tornerà utile in seguito:

Davi si alza in nero aderente con anche che docili danzano d'abilità consumata libertina e sottile *si offrono deliziando il vedere dei clienti* a cena al KT luci blu esaltano le sue sublimi delizie in piedi appena si sporge verso me accennando un inchino sussurra vado un attimo in bagno a infilarmi questo limone nel culo l'uomo dalle mani enormi mi ha fatto venire una gran voglia di fist fucking ma non ho il coraggio di chiedere una sua collaborazione. Le dico di avviarsi tranquillamente alla toilette che al resto penso io e lasciandomi sola a pensare al resto che non è altro che un avvicinarmi a mani enormi e pronunciare un grazioso vorrebbe seguirmi nel cesso delle signore dove la mia amica l'attende impaziente e così mi avvicino e domando quello che già sapete e lui accenna un sì certo con piacere virile nel tono usato mi segue fino a *Davi* impaziente nella stanza odorosa d'urina si chiudono a chiave da qualche parte per consumare le raffinatezze del vizio sigillano porte vendendosi come puttane senza reticenze li sento godere lubrici e eretti e anche io lo sono lubrica e verticale *davanti allo specchio*

36. Il tratto è generazionale perché riflette l'alienazione prodotta dalla società massmediatica: cfr. Mondello, *Letteratura e antropologia di fine millennio*, cit., p. 31.

abbasso la lampo della tuta nero aderente denudando il morbido pallore del mio corpo titillo parsimoniosa il clitoride accarezzandomi il seno le dita si bagnano grazie anche al gemere dell'amica creatura virtuosa che prona asseconda esortando il fottitore a compiere su di lei eccessi e grida come una bimba violentata con l'intero arto dentro piagnucola sverginata lasciandosi godere dall'uomo dalle molteplici doti fa sue sublimi delizie anali e stranamente sofferente geme di voluttà appagata mentre continuo a titillarmi il clitoride mordendomi le labbra dalla voglia di qualcosa nel mio culo, qualsiasi cosa per godere come l'amica con mani enormi dentro che ripete con fare bastardo stai zitta lasciami fare lo so che ne vuoi ancora piccola troia stai ferma e poi un attimo di silenzio che dilatando sale raggiungendo l'intestino e poi un attimo prima di sentire Davi sempre più ansimante e di spasimi rotta supplicare basta non ce la faccio più, solo un attimo tra il sentore acre d'urina, solo un attimo odoroso di sperma versato, solo un attimo e Demon viene così *davanti allo specchio* e cade a terra. (Lum, pp. 17-18, corsivi miei)

La trasgressione
è trasgressiva?
Una riflessione
sul caso Isabella
Santacroce

Oltre alla ricerca ripetuta dell'attenzione altrui, che non casualmente è quella maschile,³⁷ il segmento citato riserva molto spazio alla rappresentazione di un piacere che può essere raggiunto solo grazie alla presenza di qualcun altro (che, godendo per sé o *performando* il godimento, permette all'ascoltatore di godere a sua volta). Questa dinamica di continua mediazione, che qui dimostra tutta la sua problematicità fin dalla scelta lessicale, è la stessa a cui dà forma il linguaggio pornografico, al quale il romanzo di Santacroce si allinea anche per la rappresentazione frammentata dei corpi, la morbosità dello sguardo, la saturazione della scena e la «coazione a ripetere»:³⁸ elementi, questi, tipici di quella «maniera pornografica» che secondo Donnarumma attinge «da un repertorio subito riconoscibile e rigidamente codificato, perseguendo una nuova volontà di senso».³⁹ Se per Lucamante questa «nuova volontà» consisterebbe, come si anticipava, in una revisione postfemminista dell'immaginario pornografico e dei ruoli

37. Nella storia della cultura occidentale è stato l'occhio maschile a legittimare e costituire l'identità femminile: cfr. J. Berger, *Questione di sguardi* [1972], trad. it. di M. Nadotti, il Saggiatore, Milano 2022; S. De Beauvoir, *Il secondo sesso* [1949], trad. it. di R. Cantini e M. Andreose, il Saggiatore, Milano 2016; L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», 16, 1975, pp. 6-18.
38. R. Donnarumma, *Maniere pornografiche. Rappresentazioni del sesso in Moresco, Nove, Siti*, in *Il piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale*, vol. II, a cura di P. Amalfitano, Pacini, Pisa 2017, pp. 493-515: p. 496.
39. *Ivi*, p. 494. Che si possa parlare di *maniera pornografica* per il caso di Santacroce lo conferma anche il discorso che facevo in precedenza a proposito degli attributi che contraddistinguono il profilo autoriale della scrittrice, ovvero avanguardismo e trasgressività: «mentre l'eroticismo è appalto specifico [...] della paraletteratura, della letteratura commerciale e della letteratura d'intrattenimento, la maniera pornografica identifica specificatamente [...] una letteratura che ha ambizioni molto più alte [...] è [...] una marca sostitutiva o vicaria di *avanguardismo*» (*Ivi*, pp. 512-513, corsivo mio).

di attività e passività che esso assegna, rispettivamente, all'uomo e alla donna,⁴⁰ un'analisi più accurata della sequenza e della sua costruzione narrativa sembrerebbe dimostrare piuttosto il contrario. Davi, infatti, «grida come una bambina violentata» (*Lum*, p. 18) e «stranamente sofferente geme di voluttà appagata» (*ibidem*): le sue suppliche non hanno alcun valore per il partner, il cui rifiuto chiarisce indubbiamente che, tra i due, è proprio questi a detenere il potere, come accade nella maggioranza dei porno *mainstream*. Più la scena si carica teatralmente, più nel lettore si insinua il dubbio che ciò a cui sta assistendo sia falso, e quindi poco affidabile; tanto che, a un certo punto, sembra quasi che esista uno scarto tra il piano della comunicazione esplicita e quello della realtà profonda, e che quindi Davi *desideri* intimamente quanto sta rifiutando verbalmente. La dipendenza da modelli maschili, apertamente dichiarata dall'autrice (*supra*, p. xx), è in questo senso evidente: «[si sta parlando di uno stupro di gruppo] Le femmine, infatti, sussultavano a quando a quando in un godimento tanto più aspro in quanto era involontario, sotto il contraccolpo di uno spasimo forzato. [...] La più giovane, di una bellezza elegante, flessibile e delicata, si chiamava Biba. [...] Biba abbassava ad ogni colpo le palpebre sui lunghi occhi neri, che sembravano galleggiare in un liquore dorato, e ogni volta emetteva grida di gioia dolorosa [...] la sua voce rauca e violetta implorava lugubrementemente la carezza».⁴¹

L'eroticizzazione dello stupro, tradita dall'ambiguità stilistica e dalle conseguenze narrative della scena, è allora possibile proprio grazie alla sua rielaborazione secondo le forme del linguaggio pornografico, che ne neutralizzano la portata e ne permettono una rappresentazione ludica, cinematografica, finzionale; ed è ancora questa forma di mediazione a stimolare, d'altra parte, il godimento di Demon, che riesce a raggiungere l'orgasmo solo rendendosi spettatrice della scena come di sé stessa: «Demon così viene davanti allo *specchio*» (*ibidem*).

Il rovesciamento dei ruoli di cui parla Lucamante si realizzerebbe nei passaggi che cito di seguito:

Lui parla masturbandosi sopra i pantaloni lo sente duro ugualmente duro di ricordi autostoppisti e io ho voglia di ascoltare la mia voce che gode di corpi sopra con fiche dentro e ti ucciderei evirandoti bastardo numero 73 che mi stai davanti e ti evirerei per permetterti di tenerlo in bocca e ti chiederei di succhiarlo e di succhiarlo come lo succhierebbe una negra ascoltando i Pain Killer [...] e non ha capito che ho voglia di una *inversione di*

40. Secondo Lucamante, infatti, «la narrazione di Santacroce decostruisce la "norma" in cui viene compreso il desiderio femminile»: quella «che costringe un soggetto femminile a farsi oggetto del desiderio per un Altro, generalmente "maschio"» (Lucamante, *Isabella Santacroce*, cit., p. 31).

41. F.T. Marinetti, *Mafarka il futurista* [1909], Mondadori, Milano 2003, p. 29.

ruoli dove sono io il cliente da intrattenere e lui la puttarella di mestiere. (Lum, pp. 22-23, corsivo mio)

Senza pietà Denise *stupra analmente* l'uomo in pompa incestuosa e ben fatta dal ragazzo abile nel tenerlo in bocca. (Lum, p. 38, corsivo mio)

Ti fotto Damian re delle pompe virtuose nei cessi ti bagno come un animale di urina [...] e successivamente *con un fallo fluorescente* godo e sogno sodomizzando Damian. (Lum, p. 83, corsivo mio)

Più che un rovesciamento del senso, tuttavia, qui è all'opera una semplice appropriazione⁴² di una strategia tipica dell'immaginario pornografico, per cui «*l'attrice hard ha una sessualità maschile*»: «vuole del sesso, con chiunque capiti, ne vuole per tutti i buchi e gode a ogni botta. Come un uomo se avesse un corpo di donna».⁴³ I personaggi femminili, infatti, non si pongono semplicemente come dominatrici, ma tentano di sostituirsi agli uomini in tutto e per tutto, emulando quei comportamenti che, per ragioni culturali, sono considerati legittimi e appropriati solo se agiti da soggetti maschili (come lo stupro, l'aggressione e la penetrazione, che è una forma simbolica di dominazione). Che tale ribaltamento non determini alcuna risignificazione dell'immaginario tradizionale pornografico e letterario, ma anzi riconfermi il principio di sopraffazione su cui esso si incardina, lo dimostra del resto la narrazione stessa, che preserva al suo interno la presenza di tutti gli attributi femminili stereotipici (la ricerca della desiderabilità, la tendenza a farsi oggetto dello sguardo altrui, la lascività)⁴⁴ e impedisce a quelli maschili di rendersi davvero significanti, ovvero di determinare la rottura di quegli schemi in cui le protagoniste si trovano intrappolate e ai quali, difatti, soccomberanno al termine del romanzo suicidandosi.⁴⁵

Osservato da questa prospettiva, *Luminal* si rivela un romanzo cupo e disilluso, che esclude dal suo orizzonte ogni possibilità di sottrazione a quelle dinamiche disfunzionali – la violenza, il patriarcato, l'imperativo consumistico e la riduzione a oggetti di consumo, la tendenza ad alienarsi e a rendersi spettacolo (per sé e per gli altri) – da cui i personaggi sono tenuti prigionieri. Al pari di altri romanzi scritti negli anni Novanta, quello

La trasgressione è trasgressiva? Una riflessione sul caso Isabella Santacroce

42. Anche Lucamante in realtà usa il termine appropriazione (cfr. Lucamante, *Isabella Santacroce*, cit., p. 112), ma in maniera piuttosto isolata, tanto da preferirgli da un certo momento in poi quello di 'riappropriazione', che ha una sfumatura di significato più emancipativa e in linea a 'risignificazione': cfr. *ivi*, p. 117.

43. V. Desportes, *King Kong Theory*, trad. it. di M. Balmelli, Fandango, Roma 2020, pp. 87-88, corsivo mio.

44. Rimando, di nuovo, a De Beauvoir, *Il secondo sesso*, cit.

45. Il romanzo si conclude con il suicidio di entrambe, che assumono tanto luminal da procurarsi un'overdose (Lum, p. 100). Per questo e altri aspetti, le due protagoniste si avvicinano al tipo della *filles fatales*: cfr. B. Kornacka, *Sovversive, distruttive, demoniache, matricide. Le fanciulle fatali di Isabella Santacroce*, in «Studia Romanica Posnaniensis», 4, 2014, pp. 113-126.

di Santacroce si fa interprete di una formazione mancata, di un tentativo impossibile e fallimentare di auto-determinazione: non c'è spazio, al suo interno, per l'emancipazione – tantomeno quella delle donne: «What may be needed is not merely the usurpation of old narrative structures and old words by new speakers [le donne], however important these may be as a first step, but the inventing of new structures, new words, a new syntax that will shake up and transform old habits of thought and old ways of seeing»,⁴⁶

Lucamante ha quindi ragione quando nota che in *Luminal* «lo sguardo maschile può godere delle loro [dei personaggi femminili] orge, ma non può farsene l'unico regista»,⁴⁷ ma il punto del discorso è proprio in questa specificazione, in quell'«unico» che sottolinea la persistenza di un legame da cui, in fondo, non è possibile svincolarsi. Il desiderio delle protagoniste, allora, rimane fuori dalla narrazione perché forse non esiste: è un serbatoio vuoto, un desiderio di desiderabilità,⁴⁸ e se è vero che «Santacroce descrive [...] personaggi [...] che fanno esperienza di una libertà di comportamento non più soggetta a punizione e condanna finali»,⁴⁹ è proprio la forma secondo la quale questi agiscono la violenza sugli altri a rendere ancora più esplicita la loro dipendenza da logiche estranee e, più nello specifico, da modelli *maschili*. È emblematico in questo senso l'episodio in cui la *maitresse* Desdemona viene punita per la morte di una delle sue sottoposte: lo stupro di gruppo a cui viene sottoposta si adegua al modello patriarcale nelle dinamiche (in assenza di un fallo la penetrazione è ottenuta mediante l'uso di vibratori), negli obiettivi (l'identità della *maitresse* è distrutta per de-umanizzazione) e nell'immaginario (come accadeva in precedenza, Desdemona viene rappresentata mentre gode della violenza che le viene inflitta e «contro il suo volere viene», *Lum*, p. 44).⁵⁰ Al contra-

46. S.R. Suleiman, *(Re)Writing the Body: The Politics and Poetics of Female Eroticism*, in «Poetics Today», 1/2 *The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives*, 1985, pp. 43-65: p. 48.

47. Lucamante, *Isabella Santacroce*, cit., p. 36.

48. Si vedano queste due citazioni: «Tu non sai a cosa sto pensando. Mi osservi. La tua macchina accanto al mio taxi. Due vetri a dividerci. Le mie labbra le vorresti su di te. Si aprono e ti leccano lasciando gloss trasparente sulla tua pelle. E tanti occhi nei miei così per poco. Ti regalerei la mia lingua per tanti occhi nei miei» (*Lum*, p. 19); «Mi specchio compiaciuta dell'armonia delle mie giuste proporzioni, dalla dolcezza dei muscoli delle gambe, dalla larghezza morbida delle spalle, dalle curve a norma di legge. La mia sottile figura pallida in lingerie scura messa in risalto dai colori sanguigni dei muri attorno» (*Lum*, p. 50).

49. Lucamante, *Isabella Santacroce*, cit., p. 31.

50. Sullo stupro come atto punitivo e de-umanizzante e come strumento di rivendicazione del dominio rimando a R. Paternoster, *Il vizio dello stupro. L'uso politico della violenza contro le donne*, Andrea Giannasi Editore, Lucca 2021, pp. 66-69. Puntuale anche un'osservazione di Guerra, che riesce a descrivere precisamente l'immaginario di *Luminal* quando scrive che nella cultura patriarcale «la punizione per la troppa intraprendenza deve essere sempre una punizione corporale. Secondo questa retorica, che può essere più o meno esplicita, il corpo delle ragazze sarebbe soltanto un oggetto di piacere o di coercizione» (J. Guerra, *Il corpo elettrico. Il desiderio nel femminismo che verrà*, Tlon, Roma 2020, pp. 90-91).

rio, nell'unico episodio in cui il meccanismo punitivo è esercitato su un uomo, il modello seguito è quello della martirizzazione cristologica, che può considerarsi una sorta di archetipo (di matrice biblica) della violenza sul maschile:

Ho chiuso le tende e acceso candele spogliandolo senza parlare il ragazzo domandava di ipnotici sciolti nel vino offerto perdeva saliva in un finale collasso era nostro. [...] Ma lui questo non poteva saperlo nudo sul tappeto *penetrato* da cromati aghi coloriva di rosso l'acqua una volta immerso nel gelido della vasca *sembrava Dio*. E le fiammelle dei *ceri* tremavano al nostro respiro. Inginocchiate davanti all'*agnello sacrificato* annusavamo solvente per unghie controllando l'accentuarsi progressivo dell'intensità sanguigna dell'inconsueto bagno godevamo titillandoci. Una *crocefissione multipla* non mortale era il titolo del gioco pensato. (*Lum*, p. 99, corsivi miei)

La trasgressione di *Luminal*, insomma, non produce nulla di nuovo: lo scandalo è tale perché ribalta certe logiche, non perché le invalida; e l'unica forma entro cui questo può darsi è quella di una continua mediazione che si ripiega su sé stessa.⁵¹

La trasgressione
è trasgressiva?
Una riflessione
sul caso Isabella
Santacroce

2. *Lovers*: la trasgressione come dichiarazione d'intenti

Con la scrittura e la pubblicazione di *Lovers* (2001) si inaugura una nuova fase della poetica di Santacroce, contraddistinta da una struttura narrativa meno sperimentale e uno stile più canonico. Al contrario dei romanzi precedenti, questo testo, più vicino al «poemetto in prosa»⁵² che al romanzo *stricto sensu*, è evidentemente manieristico: per la forma (le metafore e le simbologie sono di tradizione,⁵³ la sintassi è più controllata, la dipendenza dal modello poetico si fa stringente)⁵⁴ e i contenuti (il modello narrativo più evidente è la tragedia classica).

Il romanzo è ambientato in estate, la stagione convenzionalmente associata allo sbocciare delle passioni, e racconta la formazione travagliata di

51. Un'interpretazione simile dà C. Ross, «Porno-girl da fumetto»: *Bodies and Sexuality in the Work of Isabella Santacroce*, in *In corpore. Bodies in Post-Unification Italy*, eds. L. Polezzi, C. Ross, Fairleigh Dickinson University Press, New York 2007, pp. 242-259.

52. Lucamante, *Isabella Santacroce*, cit., p. 119.

53. Le immagini usate per rappresentare la passione sono di tradizione – per cui l'amore è un fuoco (*Lov*, 55), una musica (*Lov*, p. 18), un abisso (*Lov*, pp. 52-53) e colpisce come un fulmine (*Lov*, p. 18) – al pari di quelle che intendono l'abbandono come un gelo e una tortura (*Lov*, p. 63).

54. Oltre a essere scandito in versi e frammenti brevi ed essenziali, il testo di *Lovers* è fitto di rime, assonanze, consonanze e figure retoriche, come si vede in questo passaggio: «Era giugno nell'aria. Roma sudava. Si svegliò diventando / un'Alice smarrita dal sorriso confuso da un sogno alla fine. / Sua madre rideva di quel sorriso infantile. Lo faceva con / grazia composta. / Era giugno nell'aria» (*Lov*, p. 8, corsivi miei). «Era giugno nell'aria» (anastrofe) si ripete in anafora; «fine» / «infantile» sono in assonanza insieme ad «aria/sudava».

due protagoniste, di nuovo, speculari tra loro: Elena, che nasconde un segreto doloroso destinato a rivelarsi nel corso della narrazione (è omosessuale), e Virginia, che si prepara ad abbandonare la sua condizione virginale per entrare nella sfera del piacere (questa volta eterosessuale): «Si alzò chiudendosi in bagno. / Specchiò la madonnina che era e nascose le dita per provare piacere. / Così smarrita nella passione si chiese quante preghiere / valesse il rimorso di non aver atteso / che il tempo le portasse l'amore» (*Lov*, p. 8).

Torna dunque il tema del doppio, anche se in una forma più problematica di *Luminal*, dove il legame tra le due protagoniste costituiva l'unico elemento privo di zone d'ombra; in *Lovers*, al contrario, è proprio il rapporto tra Virginia ed Elena a rappresentare il nodo della narrazione e a determinarne lo sviluppo, secondo una parabola destinata a concludersi ancora tragicamente. Mentre nel romanzo precedente *Demon* e *Davi* restavano unite persino nella morte, infatti, in questo il suicidio di Elena provocherà una divaricazione irrimediabile tra le due, certificando l'entrata nell'età adulta e la rottura di quell'incanto infantile nel segno del quale si era aperta la narrazione:

Virginia viveva nel fondo del cuore. / Nel fondo del cuore respirava. / Una notte nella sua stanza della finestra sul cielo guardò la sua stella migliore. / Compiva diciott'anni il giorno a venire. / Diciott'anni in quell'estate da ricordare. / Nell'aria costellazioni come fuochi sospesi. Morbide labbra contro la luna. / Non sapeva sarebbe diventata principessa da amare e guardava la notte cadere. / Allontanò il sonno. Profondità del tempo davanti. Ciò che poteva. Cosa di ore. / Lei che sbocciava. / Lei come un fiore. (*Lov*, p. 7)

Un fragore simile a soffocati tuoni. Così il suo grido / spezzato [siamo nel momento in cui viene raccontata la reazione di Virginia alla notizia del suicidio di Elena]. Raccolse le gambe e ne morse la carne. / Spezzò grida soffocando potenti suoni. Se solo fosse stato / possibile illustrare nel cielo quel dolore. / Multipli lampi dal tuono spezzato. (*Lov*, p. 115)

La ripresa dell'immaginario tragico si nota anzitutto nella centralità del tema del caso, citato per ben undici volte nel testo,⁵⁵ che detta il ritmo del racconto assegnando a ogni evento un significato assoluto e misterioso. I personaggi non hanno alcuna possibilità d'intervento sulla propria storia, ma si trovano obbligati a sottomettersi a uno schema predeterminato:

Non c'erano stelle quando la invitò a cena. / Si preparò con cura e dentro tremava. Quasi riuscisse / a predire il futuro. Quasi sapesse che avrebbe

55. Cfr. *Lov*, pp. 11, 17, 18, 37, 51, 93, 108, 110, 112.

fatto i conti / con sconosciute emozioni. / Elena passò a prenderla. / La condusse fin dentro casa. / Alla tavola apparecchiata l'attendevano / un uomo e una donna. / Sembrava un film dall'inizio mancante. / Quelli di cui non vedrai mai la fine / ma l'attore principale le folgorò il cuore. / Lo riconobbe subito. / Le bastò uno sguardo. [...] L'inizio di una passione ha della musica in sé. / Fu così per Virginia colpita da un lampo che annullò tutto / attorno non lasciando che lui. / Elena presentò suo padre quasi per caso. Alessandro doveva / essere altrove quella sera e invece si ritrovò davanti a una / ragazza dal viso più dolce di un sorriso che lo guardava / timidamente negli occhi cadendoci dentro. (*Lov*, pp. 16, 18)

Gli snodi narrativi principali vengono pertanto fatti risalire all'intervento del destino, che in questo romanzo sembra coincidere con il caso. Così è per l'amicizia tra le protagoniste, che nasce per circostanze misteriose; per l'incontro tra Virginia e il padre di Elena (*supra*, p. xx), che accende una passione travolgente tra i due; per la scoperta della loro relazione (e quindi del tradimento) da parte di Elena, che avviene nello stesso momento in cui quest'ultima aveva deciso di confessare all'amica il desiderio che provava per lei; e per la risoluzione finale, che consiste in un doppio suicidio (letterale nel caso di Elena, metaforico nel caso di Virginia).

Di ascendenza tragica, poi, sono i temi del peccato (*Lov*, p. 61), della colpa (*Lov*, p. 45), dell'errore (*Lov*, p. 60) e del *morbum* (*Lov*, p. 47), che permettono di tracciare i contorni di una storia tutta incentrata sulla scoperta di un desiderio *mostruoso* perché proibito:

Alessandro era l'errore. Il primo della sua vita. Non c'era / perdono. [...] Tutta quella sofferenza. L'amica tradita. Menzogne al vento. / *Da farne un fuoco. Rogo oltre il cielo.* Senza misura. / *Il delirio tragico* della sua anima in una notte d'estate / era la *punizione*. Sarebbe seguita. A tratti l'avrebbe *torturata* / con meno foga ma sempre senza svanire. / *Indomabile presenza*. Continua (*Lov*, p. 61, corsivi miei).

È il desiderio imprevisto e contro-normativo, dunque, l'oggetto tematico verso cui tende *Lovers*: da una parte c'è un rapporto eterosessuale esplicitamente proposto come problematico (tanto da chiamare in causa formule espiatorie estremamente codificate: dopo aver maledetto «le iridi che l'avevano partorita» e chiamato «nubi perché oscurassero il cielo» e «grandi / ombre a coprire la vergogna del sapersi capace di tradire» (*Lov*, p. 28), Virginia arriva a colpirsi furiosamente il ventre come per scacciare o uccidere il fantasma dell'amante che lì si è insinuato);⁵⁶ dall'altra, un desi-

La trasgressione
è trasgressiva?
Una riflessione
sul caso Isabella
Santacroce

56. «Vide / Alessandro nascosto nel ventre. Colpi con bacchette fatate / quella visione. Sussurrò "Ti prego vattene" / e poi iniziò a ballare. / Muoveva il suo corpo. Lo liberava. Voglia feroce / di possederlo con il respiro» (*Lov*, p. 38).

derio omosessuale che *risulta* problematico perché indicibile (né Elena né la narrazione lo nominano, ma vi alludono soltanto).

Lovers recupera così la struttura tradizionale delle storie di formazione e l'immaginario della tragedia per raccontare una vicenda che, escludendo alcuni tratti specifici – come la ricerca lessicale e stilistica, che si inquadra all'interno di un'ambizione lirica e letteraria rintracciabile in tutta la produzione dell'autrice⁵⁷ – non presenta nulla di irregolare. L'emancipazione è di nuovo negata: il tentativo di Virginia di scalzare il modello genitoriale, avvertito come disfunzionale e oppressivo, fallisce di fronte all'incapacità di elaborarne uno proprio, con l'effetto di riaffermare e consolidare l'ordine preesistente;⁵⁸ allo stesso modo, il desiderio di Elena non trova posto in un mondo etero-normato, destinandola alla morte.

La trasgressione, in questo romanzo, non è nient'altro che una produzione linguistica: il risultato di una dichiarazione insistita di devianza morale che vorrebbe orientare la percezione del lettore e riconfermare un'immagine autoriale ormai consolidata. La semplificazione dei nessi, l'eccessiva derivazione, la riproposizione schematica di elementi trasgressivi già letti e ormai esauriti producono tuttavia un effetto di maniera, una sorta di stasi poetica, tanto che persino Lucamante riconosce, in *Lovers*, una «retrocessione dei personaggi femminili a uno stadio di forte ambivalenza nei confronti del potere maschile, anche e forse soprattutto quello sessuale».⁵⁹

Il gioco di Santacroce sembra dunque essersi guastato: la sua performance è troppo esibita per convincere, lo stile ha perso il suo mordente. La sua trasgressività, insomma, appare più chiaramente per quello che è: un tentativo di persuasione (ormai scarico) che punta su un'ambiguità di sola facciata.

3. La trasgressività di Santacroce è trasgressiva?

L'identità autoriale di Santacroce rappresenta il prodotto di un complesso gioco di equilibri tra due spinte di segno opposto: allineamento e divergenza, conservazione e innovazione. A un primo livello prevale la trasgressività, in quanto oggetto privilegiato delle scelte comunicative compiute dagli editori, dalla stampa e dall'autrice (tanto che il piano dell'apparenza coincide parzialmente con quella che potremmo definire l'*intentio*

57. Si veda Lucamante, *Isabella Santacroce*, cit., p. 19.

58. Se all'inizio del romanzo Virginia si poneva in opposizione allo stato emotivo dei genitori, descritto come un «teatro dell'anestesia dei sensi» (*Lov*, p. 10), alla fine della storia anche lei, come loro, arriva a «possedere quel cuore / che puoi telecomandare» (*Lov*, p. 90).

59. Lucamante, *Isabella Santacroce*, cit., p. 127.

auctoris); a un livello più profondo vince, invece, la spinta conservativa, evidente sia nell'allineamento dell'immaginario alla tradizione artistica e pornografica occidentale e maschile, sia nelle dinamiche narrative interne ai romanzi, che non garantiscono ai personaggi alcuna emancipazione. Tra il piano sostanziale della significazione e il suo corrispettivo di superficie esiste quindi uno scarto che spiega in maniera piuttosto esaustiva il motivo per cui la ricezione di Santacroce sia stata tanto controversa e polarizzante; ed è in tale prospettiva che l'etichetta di «narrazione politically incorrect»,⁶⁰ impiegata da Lucamante, assume il suo pieno significato, perché in questo tipo di narrazioni il ribaltamento formale dei termini del discorso “politicalmente corretto” viene presentato come trasgressivo, pur non essendolo, solo in virtù della negazione di quella che è avvertita come una nuova norma imperante.⁶¹

Se la scelta di stratificare il significato di un testo o di un'immagine autoriale giocando sull'ambiguità tra il livello esplicito del discorso e quello implicito potrebbe avere senso all'interno di un programma estetico che intende problematizzare una condizione umana sfuggente come quella di cui trattava la narrativa degli anni Novanta,⁶² nel caso di Santacroce lo scarto di cui si è parlato sembra più un risultato imprevisto che l'espressione di una poetica consapevole. L'impressione, insomma, è che i romanzi di questa scrittrice siano stati davvero pensati come tentativi di risignificazione della tradizione letteraria, ma che la strategia impiegata per farlo si sia rivelata maldestra e insufficiente, come spesso accade alle *maniere pornografiche*: «Se il discorso pubblico, soprattutto mediatico, è costitutivamente moralista, la maniera pornografica è subito immoralista, e vive di antagonismo contro il senso comune. Il rischio che corre può dunque essere di limitarsi a capovolgerlo».⁶³

Tornando, a questo punto, alla domanda iniziale, Santacroce può certamente essere definita una scrittrice “trasgressiva” se calata nel contesto storico-letterario degli anni Novanta e, più nello specifico, nella letteratura delle donne, poiché il suo personaggio autoriale e la sua produzione sup-
plivano a una lacuna rappresentativa: quella di personaggi femminili voraci, iper desideranti e sessualmente aggressivi. Nessuna tra le scrittrici dell'epoca avvicinabili a Santacroce per temi e contenuti (penso, in particolare, a Simona Vinci o Elena Stancanelli, i cui romanzi trattano forme di

La trasgressione
è trasgressiva?
Una riflessione
sul caso Isabella
Santacroce

60. *Ivi*, p. 113.

61. Nel discorso *mainstream* l'espressione “politicalmente corretto” viene ormai impiegata per far riferimento a una presunta forma di dittatura moralista del pensiero e del linguaggio che ostacola il dissenso. Sul tema si veda Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., pp. 19, 72-79, 105-108.

62. Cfr. Mondello, *La giovane narrativa degli anni Novanta*, cit., pp. 19-20, e soprattutto Tirinanzi De Medici, «Nessuno mai conosce nessuno», cit.

63. Donnarumma, *Maniere pornografiche*, cit., p. 513.

sessualità femminile eccedenti rispetto alla norma) ha infatti saputo o voluto costruire un'immagine autoriale così iconica come la sua: una circostanza non secondaria se si tiene a mente quanto la ricezione di un'opera dipenda dal suo paratesto.⁶⁴

Quanto e come abbia influito, poi, l'identità di genere in questa dinamica, lo chiarisce la ricezione testuale, e in particolare l'analisi degli elementi considerati rilevanti, problematici, innovativi e/o trasgressivi da chi ha letto e recensito i suoi testi. Cito qualche esempio:

Vada per le secrezioni di ogni genere e umore che firmano ogni pagina, vada per gli estremismi omo-etero-transessuali (ma ce ne sarebbero anche per gli animalisti) a costituire lo scheletro del racconto; le si può perdonare (appena-appena) anche *un trattamento di rivalessa della donna veterofemminista* e al giorno d'oggi superato e grottesco.⁶⁵

C'è stato un equivoco. L'inguaribile sognatore nascosto in ogni vero lettore era portato a credere che le autrici di *Luminal* e di *Benzina* fossero più o meno le loro protagoniste, donne eccitanti e pericolose, lesbiche sadomaso e drogate e assassine.⁶⁶

A vederla così, seduta in un bar romano, con la sua bottiglietta d'acqua naturale, Isabella Santacroce non è proprio questa bellezza perturbante, *una femme fatale o una dark lady*. Soprattutto non ha niente di aggressivo o di trasgressivo o di provocatorio o di che. Non sembra neppure una persona furba, come forse ci sarebbe da temere. Sarà anche diventata un fenomeno mediatico, per quelle sue pose maliziose, le magliette leggermente sollevate, gli sguardi obliqui da *lolita*, fino a certe foto sadomaso rigorosamente in bianco e nero che dovrebbero scandalizzare, épater chi sa chi. *Un po' di stucchevole dannunzianesimo aggiornato l'avrà (forse) avvantaggiata sul gruppetto di colleghi ex cannibali che abitualmente non indossano guèpière*, ma alla fine quel che davvero importa è il suo talento (vero o presunto) di scrittrice.⁶⁷

E a qualcuno piace Isabella Santacroce? Adoro la maniera in cui scrive.. [sic] "Non.Stavo.Proprio.Bene." Senti il respiro affannato. "Luminal", la droga per cadere nel sonno e dimenticare.. [sic] due esseri adolescenti gemelli vestiti di latex giocano e a fare le puttane perse senza morale in un mondo notturno di sfocature e suoni.. [sic] un bel viaggio---lo consiglio soprattutto [sic] alle signorine..⁶⁸

64. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it. di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989, pp. 337-397.

65. C. Magnanini, *Cari cannibali ormai siete finiti*, in «Gazzetta di Reggio», 16 giugno 1998, corsivo mio.

66. C. Langone, *Le cattive ragazze ora scrivono fiabe*, in «Il Giornale», 20 giugno 2001.

67. L. Sica, *Isabella Santacroce*, in «la Repubblica», 12 giugno 2001: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/06/12/isabella-santacroce.html?ref=search> (ultimo accesso: 30/01/23), corsivo mio.

68. Io_tek, post, nella sezione *Consigliamo dei libri*, del forum «Underground Tekno Collective», 10/6/2005, <https://utc.forumfree.it/?t=3324471&st=60>, (ultimo accesso: 20/02/2023), corsivo mio.

L'insistenza sul legame tra sesso/vizio e femminilità, che nella prima recensione arriva a toccare perfino il femminismo, dimostra che nel caso di Santacroce il genere costituisce un elemento fortemente distintivo. Se, infatti, le *signorine* vengono indicate come destinatarie privilegiate della sua opera, e se esiste un interesse tanto morboso per l'intimità dell'autrice, è perché, evidentemente, c'è qualcosa di marcato nel fatto che una donna rappresenti dei personaggi femminili mentre esprimono la propria sessualità secondo modi stereotipicamente maschili. Se marcato vale per inaspettato, allora il nucleo della trasgressività di Santacroce sta tutto nell'aver contravvenuto a quella norma che stabilisce, tanto a livello sociale quanto a livello narrativo, la forma appropriata entro la quale la sessualità femminile può esprimersi. La deviazione, tuttavia, non sempre ha l'effetto di superare o reinventare la norma, come ha dimostrato l'analisi condotta fin qui; tanto che il caso Santacroce è ben esemplificativo della ragione per cui la categoria della trasgressione, in quanto categoria vuota, contestuale e relazionale, non costituisca un parametro sufficiente a stabilire la militanza di un'azione (in questo caso creativa) o la qualità estetica di un testo. Come scriveva Elizabeth Wilson in un saggio che ispira il titolo e le riflessioni di questo articolo, *Is Transgression Transgressive?*,

La trasgressione
è trasgressiva?
Una riflessione
sul caso Isabella
Santacroce

We have to go further – we have to have an idea of how things could be different, otherwise *transgression ends in mere posturing*. In other words, transgression on its own leads eventually to entropy, unless we carry within us some idea of transformation. It is therefore not transgression that should be our watchword, but transformation.⁶⁹

In questo senso, la trasgressività che circonda le opere e il personaggio di Isabella Santacroce non è nient'altro che *mera postura*: una costruzione artificiale svincolata da qualsiasi significato femminista – un rappresentare che è, anzitutto, un *rappresentarsi*.

69. E. Wilson, *Is Transgression Transgressive?*, in *Feminisms*, eds. S. Kemp, J. Squires, Oxford University Press, New York 1997, pp. 368-370: pp. 369-370, corsivo mio.

Il processo a Milena Milani. Forme della censura ed eteronomia di genere

Alessandro De Laurentiis

1. Ragioni di un'ostilità

Il processo a Milena Milani per *La ragazza di nome Giulio* è stato uno dei casi più eclatanti di censura ai danni di un'opera letteraria avvenuti nell'Italia repubblicana. Il romanzo fu pubblicato nel 1964 da Longanesi con grandi difficoltà e dopo molteplici stroncature editoriali.¹ Tuttavia, i veri problemi per la scrittrice sorsero a causa delle reazioni negative di una parte dei lettori e delle lettrici. In un'intervista rilasciata ad Antonella Barina nel 1979 Milani racconta:

Il processo si doveva fare per direttissima, per oltraggio al comune senso del pudore – infatti ero stata denunciata da parecchie associazioni cattoliche, da signori, da maestre di scuola – ma sono passati quasi due anni. Io sono stata condannata a fine '66, poi per il ricorso in appello è passato un altro anno, tanto è vero che il romanzo, assolto, è uscito nel '68.²

L'oltraggio al comune senso del pudore è un reato definito dall'articolo 528 del Codice penale. L'esito del primo processo fu una sentenza di condanna a sei mesi di reclusione e al pagamento di una multa di centomila lire, per lei e per il direttore di Longanesi, Mario Monti. Nel processo di appello gli imputati furono poi assolti perché il fatto non costituiva reato.³ Milani è stata l'unica scrittrice del dopoguerra italiano a ricevere una condanna, poi non confermata in appello, mentre quattro colleghi uomini

1. A. Armano, *Maledizioni. Processi, sequestri e censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi, anzi domani*, Rizzoli, Milano 2014, p. 332.

2. A. Barina, *Il corpo dei personaggi. Intervista con Milena Milani*, in «Effe. Mensile femminista autogestito», settembre 1979, <https://efferivistafemminista.it/2014/11/il-corpo-dei-personaggi/> (ultimo accesso: 3/6/2022).

3. Armano, *Maledizioni* [2014], cit., p. 337.