

L'asimmetria e l'attrazione Pittura e chimica dei sentimenti in *L'amore normale* di Alessandra Sarchi

Emanuele Zinato

I. *L'amore normale* (Einaudi stile libero, 2014) di Alessandra Sarchi è un romanzo che sa guardare, goethianamente, “dietro il sipario” dei sentimenti, spingendosi con coraggio “oltre l’orlo”. La vicenda è bipartita: la prima parte consta di 22 capitoletti, la seconda di 17. Ogni capitolo reca nel titolo il nome di uno dei personaggi a cui vien data voce (la coppia principale, Laura e Davide, le figlie Violetta e Bettina, Mia, Fabrizio, Letizia, Giovanna) e solo per tre volte le voci narranti s’incrociano nell’ambito di un medesimo capitolo. È la storia della chimica dell’attrazione, delle tenerezze e delle crudeltà automatiche nelle relazioni amorose: Laura e Davide, sposati, s’innamorano quasi contemporaneamente l’una di Fabrizio, l’altro di Mia. Il transito dalla prima alla seconda parte coincide con la scoperta del tradimento e con il passaggio dalla città a un luogo di vacanza, in cui, con figli e amanti, Laura sfida Davide al gioco dello smascheramento e della verità.

Terreno d’elezione del *novel* moderno, da Laclos a Goethe a Stendhal, l’esplorazione dei sentimenti sembra essere oggi delegata ai tritacarne del “rosa” seriale nella *fiction* e della saggistica “morbida” della *nonfiction*. Costellazione necessaria dell’interiorità e *primum movens* del bisogno di narrazione e simbolizzazione, a guardare al panorama del nostro mercato delle lettere, l’amore sembra cioè uscito dall’orbita della letteratura “che conta”. La saggistica di successo ci avverte dal canto suo, con un pizzico di millenarismo, che

nell'ipermodernità l'esperienza d'amore, usurata, è divenuta "liquida" o soggiacente a un irrefrenabile desiderio di intercambiabilità, mentre milioni di donne e uomini cercano identificazioni del loro inesauribile e "solido" esporsi all'Altro nelle liale del nuovo millennio: prima Tamaro poi Moccia e Volo (solo per citare qualche nome e restare in Italia). Del resto, già Eco nelle *Postille* del 1983 sentenziava: "Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente".

Alessandra Sarchi riesce invece, superbamente, nell'opera di disincaglio del tema dalle strettoie recenti, restituendoci controtempo, nella sua terribile profondità, l'esperienza narrativa dell'amore. Per dar conto della grandezza del suo libro occorre di certo saper sortire sia dall'Italia che da ciò che oggi si dice comunemente "letteratura". Non tanto per esterofilia o rovesciato provincialismo, quanto perché i modelli di questo romanzo non sono italoentrici e nemmeno "letterariocentrici", quanto piuttosto visivi e biochimici.

II. Le forme linguistiche de *L'amore normale* sono debitrice di una mutevole gamma di percezioni visive e dell'influsso di alcune opere filmiche e figurative. A partire dal titolo, desunto da un dialogo de *Il dramma della gelosia*, il film di Ettore Scola (ripreso a p. 18), tutto il testo è strutturalmente efrastico. Le due brevi prose-soglia, poste in apertura delle due parti (le sole porzioni testuali in cui la voce è del narratore anziché dei personaggi), a esempio, utilizzano a piene mani, come sipari aperti, rispettivamente, sulla sequenza milanese e su quella mediterranea, il lessico visivo, percettivo e coloristico:

Il nero della notte stava sbiancando, senza essere ancora scaldato dalla luce del sole. I muri delle case e i corpi dei viventi, in attesa del passaggio, erano grigi. Un grigio che in pochi vedono ma che avvolge tutti, a ogni alba del mondo. (p. 7)

Da fuori non si vedeva niente, se non la solita facciata liscia che terminava con un muro imbiancato in una via che aveva anche altri colori sulle case, alcune di un azzurro ionico e altre di un verde tenue. (p. 169)

Scolpiti e fissati dai colori, i protagonisti (proprio come il nano, l'oca, la scimmia e l'elefante del *Pianeta* di Volponi) sono colti nel sonno, tra "i viventi", in un contesto planetario che irrevocabilmente risponde alla cinetica del cosmo. La scrittura di Alessandra Sarchi (come attestano l'*incipit* del precedente *Violazione* e alcuni dei racconti raccolti in *Segni sottili e clandestini*) è incentrata sulla percezione e non limita i suoi effetti alla sfera ottica: per la sua forza performativa, investe viceversa l'intera l'esperienza emotiva e corporea. I piedi di Laura fuori dalle lenzuola sono "bianchi e infantili" (p. 21), Mia in biblioteca avverte nel corpo "schegge incandescenti" (p. 29), Violetta, la cui gravidanza è decretata dalle "due strisce rosa parallele" del test, vede allo specchio in fondo ai propri occhi "fluttuare un liquido, come se la cornea fosse sdoppiata" (p. 253). È stato Merleau-Ponty a risemantizzare in senso iconico gli elementi linguistici tratti da Saussure utilizzando la pittura di Cézanne come banco di prova per il riuso della linguistica ai fini di una teoria dell'immagine¹. In tal modo, l'apparente mancanza di significato del singolo elemento dell'articolazione linguistica si trasforma nella polisemia provvisoriamente significante che l'immagine offre al sensorio dell'interprete: a esempio, il singolo frammento colorato in una tela formula, per il movimento dello sguardo in situazione, un senso cangiante e provvisorio, cooperando con gli altri frammenti.

Una simile fenomenologia della percezione è attiva in *L'amore normale* che utilizza i dispositivi visivi desunti da almeno tre dipinti: cooperano con l'insieme testuale *Penelope e Ulisse* di Francesco Primaticcio nella prima parte, la *Joie de vivre* di Matisse nella seconda e

¹ M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence* in *Les temps modernes*, 80-81, 1952, poi in *Signes* (Gallimard, NRF, Parigi, 1960). La traduzione italiana è in *Segni*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

alcuni graffiti neolitici nell'epilogo. Davide osserva Laura contemplare assorta il dipinto di Primaticcio in cui Penelope, dopo l'amore, tace al suo sposo le prove subite durante la sua assenza e si sente «dentro quella scena, sul bordo del loro letto» (p. 132) coinvolta in quel quadro da lei definito "bellissimo e terribile" (p. 134) per ciò che non dice ma sottende: i tradimenti, la solitudine il dolore. In tal modo, la percezione che Davide ha del quadro "rivela, come una *mise en abyme*, la vera storia che Sarchi ci sta raccontando"². Analogamente *Joie de vivre* di Matisse, il dipinto presente nella seconda parte che Giovanna, la proprietaria della casa al mare dove si trasferiscono i protagonisti, tenta di riprodurre in una parete della propria camera, pone un insieme di domande non risolte sull'utopia della nudità comunitaria e gioiosa. Giovanna immagina che siano Laura, Davide, Mia, Fabrizio, Violetta e Guido nudi e danzanti come dei ma il suo sguardo si posa sulla donna senza testa in primo piano, con un cencio bianco tra le gambe, che assomiglia "a un piccolo fiume":

Dov'era finita la testa della donna? Ci ho lavorato con tempere e gessetti per le lumeggiature, da vicino si vede soprattutto quella macchia traslucida che la donna ha sopra il sesso. Mi sono sempre domandata cosa fosse. (p. 214)

Infine, tra le sagome dell'era glaciale sui muri macchiati dalle muffe e dalle infiltrazioni, Laura vede Violetta guardare incantata, tra cavalli e cervi, una donna col ventre gonfio: è incinta come lei. La verità, che fa passare la paura a Violetta, è lì sepolta da diecimila anni, e fa dire a Laura la verità che di solito i genitori non dicono "per attuire l'impatto o la durezza":

L'amore deve averli sorpresi come una forza che non riuscivano a comandare. Dopo un po' si saranno dati dei divieti, per limitare i danni. Però a noi è rimasta la traccia del conflitto,

² M. Rizzarelli, in <http://www.arabeschi.it/alessandra-sarchi-lamore-normale>, 2014.

l'asimmetria che crea l'attrazione, quello sbilanciamento che ti tira fuori da te per desiderare più di tutti l'altro, ciò che è diverso. (p. 286)

III. Grazie al punto di vista e alla voce di Davide, che fa il medico, il filtro cellulare della biochimica e quello animale, delle scienze naturali, s'insinuano nel testo come una bussola, sono utilizzati come reagente per narrare l'automatismo delle pulsioni affettive e sono al centro di un'intera rete di isotopie. L'incontro di Laura con Fabrizio è intimamente connesso alla ferita per l'intervento al seno e non solo i loro primi episodi "da poema cortese" avvengono in "vestaglia e ciabatte", sotto un cedro ospedaliero (p. 18), ma la scoperta di quella cicatrice è ciò che induce Mia a fuggire dal luogo di vacanza (p. 244). Davide, davanti al bancone del prestito bibliotecario, vorrebbe afferrare il polso e il collo di Mia guidato da un profumo:

Ferormoni e odori, così le cellule comunicano più in fretta. L'urgenza della vita. [...] Le cellule arrivate a un certo punto smettono di moltiplicarsi. Gli organismi complessi pure. Negli individui evoluti non smette il desiderio per la vita o il desiderio, semplicemente. (p. 27)

L'incontro con Mia, per Davide è quello con un antigene che anziché disporre il sistema immunitario alla difesa lo attrezza al contagio (p. 88); il papà di Laura a dieci anni ne determina il destino rivelandole ufficialmente, davanti all'enciclopedia *Conoscere* Fabbri editore, che oltre a coinvolgere il sistema riproduttivo dei mammiferi l'amore procura "un piacere intenso" (p. 104); la scoperta della gravidanza è la stessa, per Violetta, del pellegrinaggio automatico, geometrico e cieco di una fila di formiche negli interstizi delle ceramiche (p. 251); il legame tra genitori e figli, nel sonno, è determinato per contatto e per via ormonale:

Quando Violetta e Bettina erano molto piccole mi sdraiavo spesso con loro, leggevamo una favola prima di dormire, oppure

parlavamo. All'inizio stavano vicine a me. Mi toccavano un braccio o una gamba, poi quando il sonno arrivava si staccavano, ma a quel punto era difficile per me andarmene dal letto, anche se avevo parecchie cose da fare. Mi aggrappavo a una specie di beatitudine semplice, molto semplice. Ero convinta che emanassero una sostanza magica, che ti fa innamorare e ti tiene attaccata. Davide una volta mi ha spiegato che tutti i cuccioli, e in specie i mammiferi, rilasciano ormoni che colpiscono gli organi olfattivi e inducono pazienza, accudimento, attaccamento. (p. 231)

Sarchi è scrittrice della contaminazione fra le due culture, come Primo Levi. E il fatto che gli umani siano rappresentati come mammiferi chimicamente determinati e la vita come "groviglio di sbagli e caso" (p. 115) non impedisce sguardi assai penetranti sui rapporti sociali: in particolare, è la biblioteca di Mia il luogo delle gerarchie, del lavoro e del precariato. Lì si aprono finestre sul mondo: gruppetti di emarginati "poveri e grassissimi" vi si rifugiano incerti per scaldarsi davanti ai distributori di caffè, e i ritratti della Signora dirigente "bignè avariato" (p. 82)" e di Xadia, la ragazza immigrata, sono piccoli squarci "realtipici" sulla contemporaneità (pp. 74-75).

IV. La rete dei rimandi e dei modelli letterari de *L'amore normale* in larga parte non è italiana. Innanzitutto il rinvio a *Coppie* di John Updike è confermato, indirettamente, dalla stessa immagine di copertina, *Giovane coppia* (1959), una splendida foto in bianco e nero del fotografo tedesco Herbert List che ornava la copertina della prima edizione, originale e sessantottesca, di *Couples*. I modelli della tecnica narrativa plurivocale e la proliferazione dei punti di vista, qui utilizzati esemplarmente, sono anglosassoni (Alice Munro che nei suoi racconti non ha paura di raccontare dinamiche di relazione e sentimenti) o israeliani (i grandi romanzi corali di Abram Yehoshua).

In Italia, nel Novecento, solo Elsa Morante nel terribile e terminale *Aracoeli*, ha oltrepassato con coraggio "il bordo" nella rappresentazione spietata delle ragioni dell'amore:

Ogni creatura, sulla terra, si offre. Patetica, ingenua, si offre: «sono nato! eccomi qua, con questa faccia, questo corpo e questo odore. Vi piaccio? mi volete?» Da Napoleone, a Lenin e a Stalin, all'ultima battona, al bambino mongoloide, a Greta Garbo e a Picasso e al cane randagio, questa in realtà è l'unica perpetua domanda di ogni vivente agli altri viventi: «vi paio bello? io che a lei parevo il più bello?» [...]

Nessuno può sfuggire alla condanna della nascita: che in un tempo solo ti strappa dall'utero e ti incolla alla tetta. [...] Anche le bestie randagie chiedono, più ancora del cibo, le carezze: viziati essi pure dalla madre che li leccava, cuccioli, e di giorno e di notte, e di sotto e di sopra. Per la sua tetta e la sua lingua, non si richiedevano titoli. Né servivano addobbi, per piacere a lei.

Walter Siti, il cui secondo romanzo della trilogia ha per titolo *Un dolore normale*, sembra l'autore italiano contemporaneo più consapevole dello stato attuale dei sentimenti e della loro rappresentazione letteraria:

In questi vent'anni la cultura umanistica è completamente crollata e noi che insegnavamo alle facoltà di lettere non ce ne siamo occupati. E penso che questa sia stata la colpa più grave della nostra generazione. Io credo che fare gli storici dei sentimenti, cioè capire che cosa ne è stato dei sentimenti in questi anni televisivi, mediatici, sia un lavoro fondamentale. Che ne è stato dell'amore? Capirlo diventa un lavoro politico. Ed è un lavoro che si può fare soltanto con il romanzo³.

Il presupposto della sua scrittura, tuttavia, è l'avvenuta mutazione, il mondo dei surrogati, delle protesi, dei reality e della rete che avrebbe eroso e modificato in profondità la sfera dell'esperienza e della corporeità dei sentimenti.

³ Peppe Fiore, Intervista a Walter Siti, *Minima & moralia* (blog), 29 luglio 2009.

L'amore normale sceglie invece l'osservazione quotidiana dei rapporti affettivi, della vita di relazione delle famiglie e delle persone "comuni" e privilegia le costanti sulle varianti. Anche nell'era digitale, nelle relazioni amorose, le determinazioni neuronali e ormonali, la carica eversiva dell'innamoramento e la cornice costrittiva dell'istituzione matrimoniale continuano a collidere tra di loro, tragicamente. L'eros, la malattia e la morte si danno ancora come costanti rappresentabili dell'esperienza drammatica e effimera degli umani. Nel romanzo di Sarchi, ciò che di "terribile" si rivela nel dipinto di Primaticcio abita, insomma, soprattutto ciò che erroneamente pensiamo siano i "luoghi comuni" sui sentimenti: e questi "luoghi comuni" il romanzo s'incarica di riscattare dalla banalità, immettendoci tutti, come particelle elementari, dentro uno stesso flusso, ineluttabile, segnalato dal ripetersi, all'inizio e alla fine, della locuzione "a ogni alba del mondo" (p. 7).

Avevano sviluppato la capacità di contemplarsi, di riconoscere come l'amore e il desiderio siano forze che ci fanno sentire unici. Ma non può durare tanta umana gloria. Presto saranno tornati a preoccuparsi non del perché sono, ma cosa *possono* essere nelle vite limitate, nei giorni finiti che li aspettano, che ci aspettano a ogni alba del mondo. (p. 217)

L'autore

Emanuele Zinato

Emanuele Zinato insegna Teoria della letteratura e Letterature comparate all'Università di Padova.

Email: emanuele.zinato@unipd.it