

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

ANDREA ACCARDI

*Parigi, n'est-ce que ça?: desiderio e quotidiano
in un romanzo di Andrea Inglese*

*Paris, n'est-ce que ça?: Desire and ordinary routines
in an Andrea Inglese's novel*

SOMMARIO | ABSTRACT

Parigi è un desiderio propone la lotta di un soggetto con il proprio fantasma, avvertatosi nella figura centrale della *Ville lumière*, che si rivelerà però deludente alla prova dei fatti. Proprio il quotidiano, anche a Parigi, diventa così l'ambito in cui sperimentare il fallimento parziale delle illusioni, quando il lavoro si fa frustrazione e la passione cambia in routine. Ho quindi provato a indicare in questo libro la propaggine più recente di una lunga serie di delusioni che attraversa la letteratura moderna, e a notare la somiglianza che accomuna il personaggio punk con il dandy proustiano.

Parigi è un desiderio presents the struggle of a character who contends his own demon, which becomes real in the central figure of the *Ville Lumière*. The struggle will eventually turn out to be a disappointment. Ordinary routines themselves, even in Paris, become the stage on which one can try to shatter delusions at least partially, when work becomes frustration and passion turns into routine. I have thus tried to point out in this book the most recent branch in a long series of disappointments that permeates modern literature, as well as the similarity between the punk character and the Proustian dandy.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Parigi, desiderio, delusione, Girard, punk
Paris, desire, disappointment, Girard, punk



ANDREA ACCARDI

*Parigi, n'est-ce que ça?: desiderio e quotidiano
in un romanzo di Andrea Inglese*

Possiamo definire *Parigi è un desiderio* di Andrea Inglese (2016) come il romanzo autobiografico di un soggetto in lotta con il proprio fantasma – “un miraggio, un inganno necessario, una formazione largamente immaginaria” (Giglioli 2016) –, per lo più incarnato dalle donne e dai libri, a loro volta confluiti vorticosamente in una figura centrale e ossessiva, la *Ville lumière*. Il desiderio o i desideri in gioco sono insomma di quelli che poi determinano almeno in parte il corso di una vita: la scelta di un luogo dove stare, di una compagna o un compagno, della propria vocazione. L'approdo al romanzo, per un autore fin qui noto per essere uno dei poeti più importanti della scena attuale, era stato per così dire annunciato dal prosimetro *Commiato da Andromeda* (Inglese 2011, che in forma rimaneggiata e ridotta ha finito per costituire la terza parte di *Parigi è un desiderio*). E come nella riflessione in versi – in particolare *La distrazione* (Inglese 2008) – anche qui la presa del soggetto sul reale passa attraverso il mormorio di un “sottoquotidiano” fatto di eventi minimi, tracolli della coscienza, atti mancati o automatismi rispettati:

perché il vero apprendimento del mondo non è l'alfabeto, ma salire le scale, aprire una porta, infilarsi le scarpe, sono migliaia le piccole silenziose abitudini che dobbiamo acquisire, anche se con l'alfabeto noi crediamo di governare, di dettare legge al nostro corpo, come uno spirito che agisce dentro la macchina, e a suon di parole, a suon di bei discorsi, la rassicura, la convince, la sprona, invece i nostri discorsi sono in perpetua lotta con le nostre abitudini, il nostro camminare è in perpetua frizione con la nostra pretesa di andare (Inglese 2016: 12).

A fare ordine, a dare un'apparente direzione e significato è proprio il mito personale, il sogno parigino sorto in contraddizione con la Milano "cosale" (2016: 16) dove il protagonista Andy è cresciuto, e che per questo risulta ormai "una città senza grandi segreti e senza grandi spaventi" (20), luogo terreno e deludente contro "la Parigi celeste" (16) e piena di promesse. Milano è quindi cosale in quanto materica, indaffarata, ormai troppo vera per incantare e ingannare. Ma se vogliamo dirla con Lacan, in questo romanzo la vera città "cosale" è piuttosto Parigi, che per Andy sembra rappresentare in fondo una conquista impossibile e un rimpianto essenziale, qualcosa che si è perduto da sempre e in modo irreparabile, una mancanza percorribile solo sui bordi, come quella esemplificata dall'immagine del vaso che Lacan riprende da Heidegger – "Ora, se considerate il vaso nella prospettiva che ho messo in rilievo all'inizio, come un oggetto fatto per rappresentare l'esistenza del vuoto al centro del reale..." (Lacan 1986, ed. 2008: 144) – e sempre con Heidegger chiama in una sola parola *das Ding*, la Cosa. Provo subito a declinare questi universali psichici, per dire che il consueto stile catalogatore e cumulativo di Inglese – "le microstrutture ipotattiche, centrifughe e magmatiche, la gestione discontinua di un racconto onnivoro dal ritmo sinco-pato per accumulo" (Moliterni 2017: 55) – non risuona come

un elenco sterile, ma sembra davvero costeggiare, accerchiare, affrontare un "grande buco nero, uno spazio di gravità così intenso" (Inglese 2016: 150), e in un'opera che coinvolge in modo tanto esplicito e dirimpente la questione del desiderio, per definizione costruito intorno a un vuoto, la sensazione più frequente è in effetti quella di trovarsi di fronte a un soggetto che corre affannosamente lungo un bordo: in cerca dell'amore che però si confonde, a caccia del libro che non si fa leggere e nemmeno scrivere, immaginando una città che dovrebbe esaudire tutto e invece no. E allora anche Parigi, tanto vale anticiparlo, finirà per risultare deludente, quasi una Milano di ritorno: "[o]gni tanto, in certe zone, nell'arredamento di certi locali, nel modo di raggrupparsi dei giovani in una piazzetta, mi sembra di trovarmi di nuovo a Milano, come se non fossi mai partito, come se fossi ancora lì" (2016: 316). Insomma, "l'idea iperurania" di una città, che si era messa "a pulsare come un'insegna al neon" (2016: 18), che si era incrostata nel carattere fino a diventare "una componente ideologica di base, un dogma proficuo" (2016: 19), alla fine si rivela "credenza", "allucinazione", "bolla di sapone", nella nuova consapevolezza che in fondo "[u]na città non esiste" (2016: 50), se in essa cerchiamo, appunto, ciò che da sempre abbiamo perduto, lungo una serie di metafore imprendibili. *Parigi è un desiderio* ha quindi molto del romanzo di formazione, inteso però come un venire a compromessi con la propria nevrosi, fino a renderla abitabile, creativa. E se un compromesso non può che avvenire tra due istanze – l'opera letteraria come raggiungimento di un equilibrio formale tra forze in contrasto è d'altronde l'idea freudiana della letteratura proposta da Francesco Orlando (1973) –, queste saranno l'illusione di un desiderio che tiranneggia l'io con modi allucinatori (Andy vuole cose che in realtà non esistono, o come con i libri non fa ancora abbastanza per ottenerle) e la delusione di una quotidianità che si dispiega in tutte le sue fisiologiche bassezze.

Ad esempio con il lavoro, che distingue il turista dall'abitante medio adulto, e impone al sogno contemplativo i ritmi e le costrizioni della vita attiva: “[d]i certo, è solo quando lavori in una città che ne sperimenti tutte le bassezze, e non solo quelle altrui” (Inglese 2016: 55). Se poi la città è Parigi, al sogno raddoppiato finisce per corrispondere un raddoppiamento di realtà, per cui si può dire che “neppure attraverso il lavoro uno ci entra davvero a Parigi, semmai vi sprofonda, ne viene seppellito” (55). Ma il mestiere di Andy è un mestiere intellettuale, letterario, e quindi in qualche modo un esercizio continuo dell'illusione, che ripropone e moltiplica tutto il problema fantasmatico che abbiamo detto. L'idea fissa dei libri diventa allora un bene intoccabile, sempre posticipato come promessa di realizzazione e piacere:

quasi tutti i libri che ho, e che ho comprato, o che mi hanno regalato, o che ho trovato dentro bauli marci per strada, sono libri che non ho ancora letto, anche perché non riesco a leggere quasi niente, ma sono, in fatto di lettura, di una previdenza maniacale, e quindi ho la libreria fornita per i prossimi dieci anni (2016: 135).

In genere compravo, possedevo, raccoglievo un numero di libri talmente alto, che qualsiasi velleità di colmare il mio disavanzo di lettura, ossia tutta la massa di libri non letti delle mie librerie, mi rendeva ancora più incerto, accidioso e lento nella lettura, sicché alla fine io non leggevo praticamente nulla (226-27).

Accade così che il nostro protagonista, che ci risulta assorbito nel suo disordine e in fondo incapace di lavori ben individuati, scateni invece tutta una gran dose di verve risentita e di sarcasmo ferito contro una struttura, un modello, un'istituzione qui divenuta una vasta e quasi fedele caricatura: l'Università.

La confessione di Andy risulta dunque talmente iperbolica da non lasciare spazio a dubbi circa il suo carattere antifrastico:

Io dell'università, alla fine, avevo comunque capito questo, che non era una carriera adatta a me e per una ragione semplice: un universitario serio è una persona veramente intelligente, e non basta un po' d'intelligenza qua e là per avanzare pretese, se permangono poi, dentro di sé, anse di scemenza, perché sono quelle anse le responsabili di tante incomprensioni e insoddisfazioni (2016: 190).

ecco io le sono davvero grato per tutto questo addestramento alla fantomatica capacità d'insegnare in cattedra all'ombra delle volte accademiche, anche perché mi ha fatto capire quanto questa capacità sia intimamente connessa con un livello d'intelligenza che mi manca, e mi manca perché, dentro l'intelletto mio, non v'è solo fine e luminosa materia, ma anche grumi di coglioneria non raffinabili. [...] E quando ho capito questo, che la dabbenaggine mia andava non solo vituperata, ma anche un po' protetta, lasciata in pace, ho provato un moto di compassione per l'università e le sue truppe, che passano il tempo migliore della loro vita a combattere, negare, estirpare, raschiare via questa scemenza dai loro intelletti, fino al momento in cui, ottenuto il fatidico posto nell'eterna sedentarietà dell'intelletto accademico, ci riescono, e allora, tristemente, la perdono per sempre, e vanno a morire, un giorno, vestite solo della loro sfavillante intelligenza. Tutto questo lavoro che mi sono imposto io per primo in un certo periodo della mia vita, e che mi hanno esortato a fare, in maniere più o meno rudi, più o meno incoraggianti, gli intelligentoni assodati, e anche quello aspiranti, tutto questo maledetto pompare fuori l'ottusità da me stesso, perché solo l'ingegnosità avesse campo libero, mi ha reso alla fine estimatore appassionato della demenza, della cretineria, del buio logico, dell'abborracciamento e del ragionare alla cazzo di cane (194-95).

Sentiamo vibrare la corda di una ribellione ancora e fieramente adolescenziale, contro la famiglia ingiusta che merita uno sguardo idiosincratico, un disdegnoso abbandono in nome di una qualche presunta alterità. Andy, come l'autore, ha molte poesie alle spalle e di fronte a sé, ed è lì che cerca la propria identità fuori squadra, se è vero che "[n]ella poesia, a differenza che nel romanzo e in altri generi più 'amichevoli', pare evidente un ritardo psico-stilistico, una sorta di dislessia e i poeti, in fondo, non sono che i dislessici della letteratura, anche se poi fanno di deficienza virtù, o almeno ci provano" (2016: 226). Va poi da sé che il ritratto di un'intelligenza accademica monolitica e asfittica rappresenti un pezzo di verità portato al limite, l'iperbole di un disagio, così come lo è quest'ultima autodiagnosi, ma la contrapposizione risulta ancora una volta funzionale al racconto di un soggetto che manca la presa, che sta dentro una slogatura esistenziale, e scopre però in essa l'unica esistenza verbalizzabile, una certa slogatura del linguaggio o dislessia poetica, la deficienza (e quindi la mancanza) fatta virtù. Come dire, la poesia ha il merito di farsi carico di questa incompiutezza, di questa irrilevanza, mentre l'Accademia diventa qui il traslato di una pretesa assurda, che cioè il sapere possa rispondere a tutto. Il sapere invece non copre mai tutto.

E neanche l'amore copre tutto. Andy lo sa, perché ha cercato nelle donne una chiave di accesso privilegiata alla città e al mondo, cioè qualcosa che non esiste se non per infiniti tentativi, errori, ripensamenti. Il rapporto con il femminile, "rimasto spesso tutto ipotetico, semplicemente abbozzato" (2016: 56) al netto di qualche beneficio occasionale, si è però anche realizzato in forme impegnative e durevoli, come la lunga storia con Andromeda, di cui conosciamo soprattutto il finale e il tormentoso commiato. Dai fantasmi di un eccesso di astrazione si è insomma passati ai fantasmi di un eccesso di concretezza: c'è comunque di mezzo un'incapacità di stare pienamente dentro

la realtà. Il quadro di Piero da Cosimo, *La liberazione di Andromeda*, una cui riproduzione decorava il bagno dei due amanti, diventa proiezione *a posteriori* della loro storia, con Andromeda, Perseo e il mostro marino nel mezzo; mostro che agli occhi di Andy appare come l'incarnazione delle ombre sempre più aggressive del rapporto dopo la passione, il quotidiano deleterio messi in mezzo a interferire, a rendere impossibile la felicità:

Oppure il mostro, a metà strada, a fare da monumento e bersaglio, come belva da circo o capodoglio equestre, ma anche da ponte fra gli amanti, fibbia, annodamento tra Andromeda e Perseo, forse quel mostro non è altro che l'incontro fallito della coppia, il sintomo dell'amore mai avviato, ma sempre promesso. È la mostruosa distanza che, dopo tante moine, anni di convenevoli, ricatti, manipolazioni, morsi, orgasmi, menzogne, dopo il profluvio, la cerimonia, la sceneggiata, permane nel mezzo, oscena, con Andromeda e Perseo che si mancano ancora, non si vedono, viaggiano ognuno ad un'ombra, trafiggono un riflesso, si schivano, nonostante la carica a testa bassa, forcone nelle mani, per trucidare, annichilire, nella fase degenerata, guerresca, del viverli addosso, a due (2016: 172-73).

In questa ossessiva rivisitazione circolare, che per l'io è una reazione al nulla che lo invade, si tratta ora di riunire l'eroe e il drago, di riconoscersi mostro al centro della tela e perdonarsi, di ammettere insomma l'imperfezione e la fragilità di ogni esperienza umana:

In principio ci fu l'io, saturo delle sue debolezze, armato delle sue difese, meccanizzato grazie alle sue cicatrici, e da questo io nacque la pretesa, la preghiera, la velleità di amare, di appagarsi in altro, questo fu il piano diabolico, la perseveranza che mi fece mostro, deforme, orribile, a forza di mancare l'obiettivo, di ferire carezzando, di assordare sussurrando, così, nell'insipienza dell'abbraccio, trasmettendo flagelli

ad ogni nuovo incontro, ustionando nell'avvicinamento, mi sono scoperto drago impresentabile, riparato sott'acqua, al sicuro nei fondali. Un mostro con la pretesa di amare, che accresce, rivela, decuplica ogni giorno di più la sua orribile impotenza affettiva, e nello stesso tempo, velleitario e allucinato, si appioppa un ruolo magnanimo e solare, persuadendo l'uditorio delle sue gesta perigliose e memorabili (2016: 174).

Perseo si annoia, Perseo ha paura. Perseo ha bisogno per esistere di affrontare mostri, di liberare la bellezza dalle sue ombre, questa lotta lo tiene vivo, gli fornisce levità, entusiasmo e un motivo per vivere. È anche uno stratagemma per tenere a bada il suo di mostro, un drago-balena meno appariscente, più alligatore, a fior d'acqua, insidioso: il mostro dell'accidia, che paralizza altrimenti, senza legami e catene (175).

Se la letteratura moderna, cambiando paradigma, ha finito per riscattare le zone umili dell'esistenza, prima gerarchicamente sottomesse all'eroico, e ha quindi creato una forma seria del quotidiano, ora ci si deve chiedere in quale forma vengano conciliati il quotidiano con l'erotico, la sopravvivenza con l'allucinazione, l'abitudine con lo scuotimento. Siamo insomma dalle parti di quella formazione di compromesso che Orlando raffigurava nei termini di una frazione (1971, ed. 1990: 151), che per Inglese potrebbe articolarsi come *quotidiano/ desiderio*, con i due termini interscambiabili a seconda dei momenti in cui l'uno grava sull'altro e lo soverchia. Quando il desiderio va sotto, la scrittura prova a tenerlo vivo, e un modo può essere appunto quello di raccontare i due ambiti in cui il desiderio del nevrotico soffre di più, l'amore e il lavoro, individuando dentro questi il punto di rottura, la rivolta e la separazione. Quando la sofferenza riattiva faglie, scuote l'io intorpidito, sprigiona la memoria infinita. La donna e la città vengono così a coincidere, coinvolte insieme nel disastro della perdita: "Questa storia è finita, ed è finita la mia vita a Parigi. Non ci sarà più niente, fra

poco, in me, di questa città. Non ci sarà più la città. Non ci sarà più Parigi” (Inglese 2016: 103).

E invece Parigi continua a esserci per Andy, prima, durante e dopo, e lui continua a fare i conti con questa idea immane, madornale. Con una grande promessa di pienezza mai del tutto mantenuta. La sensazione è quella di trovarsi davanti alla propaggine estrema di una lunga filiera di delusioni che attraversa la letteratura moderna, soprattutto, non per caso, francese; questo improvviso offuscamento dell'oggetto desiderato e finalmente ottenuto si riassume in modo fulminante nel primo pensiero di Julien Sorel subito dopo aver sedotto madame de Rênal: “n'est-ce que ça?”, tutto qui? (Stendhal 1830, ed. 2000: 148). La paura di essere deluso nelle proprie fantasie addirittura spinge Des Esseintes, il protagonista di *À rebours* (Huysmans 1884), a rinunciare a un viaggio in Inghilterra pochi minuti prima della partenza (capitolo XI). Sarà poi con Proust che l'altalena tra sogno e realtà diventa davvero convulsa, a tratti infernale, con l'autore cioè più importante e influente per Andy/Inglese, almeno a giudicare dal dichiarato corpo a corpo che li lega in un rapporto di lettura irregolare e inesauribile:

Per quanto mi riguarda non lo so più, anzi non l'ho veramente mai saputo, mi sembra di aver cominciato a sedici anni, ecco, il punto d'inizio è piuttosto certo, ma non *ho più smesso*, e soprattutto non l'ho mai terminato quel libro, ho lasciato di continuo grandi buchi disseminati tra il primo e l'ultimo tomo, e infatti lo leggo ancora oggi, dopo decenni, avendo ormai abbandonato ogni pretesa di lettura lineare e progressiva. Il *Tempo ritrovato* lo lessi ormai molto tempo fa, subito dopo le *Fanciulle in fiore*, e da allora mi sono messo a divagare, dimenticando quale tomo stessi leggendo, riprendendone da capo uno già letto, ritornando compulsivamente alla *Prigioniera*, arenandomi per i lustri nelle infinite discussioni da salotto del terzo tomo, *I Guermantes*, che mi sembra il macigno, a metà quasi del percorso, che ogni giovane ini-

ziato deve levarsi di torno e superare, ma poi proprio lì, per distrazione o amnesia, ritorno sempre come a un crocevia familiare, dove innumerevoli volte mi sono fermato per lo scoraggiamento e la noia, prima di continuare il cammino, ammalciato comunque (Inglese 2016: 66-67).

Il narratore della *Recherche* è in effetti specializzato in delusioni. Ad esempio le sue congetture fantasiose e infantili sui luoghi ancora da visitare vengono sistematicamente smentite dall'esperienza, come per la chiesa gotica di Balbec, immaginata sulle scogliere e conosciuta invece dentro il paese, non più sfiorata dalle onde ma dai binari del tram:

Alors, par les soirs orageux et doux de février, le vent – soufflant dans mon cœur, qu'il ne faisait pas trembler moins fort que la cheminée de ma chambre, le projet d'un voyage à Balbec – mêlait en moi le désir de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer (Proust 1913, ed. 1987-88: 522).

Mais cette mer, qu'à cause de cela j'avais imaginée venant mourir au pied du vitrail, était à plus de cinq lieues de distance, à Balbec-Plage, et, à côté de sa coupole, ce clocher que, parce que j'avais lu qu'il était lui-même une âpre falaise normande où s'amassaient les grains, où tournoyaient les oiseaux, je m'étais toujours représenté comme recevant à sa base la dernière écume des vagues soulevées, il se dressait sur une place où était l'embranchement de deux lignes de tramways (Proust 1918, ed. 1988: 227).

L'evocazione di città lontane sulla falsariga di un fonosimbolismo scatenato (nella celebre sezione finale del primo tomo, dal titolo toponomastico, *Noms de pays: le nom*) avrà per Marcel l'effetto "d'aggraver la déception future de [ses] voyages" (Proust 1913, ed. 1987-88: 524), portandolo infine a domandarsi, alla maniera di Des Esseintes, se un viaggio "vaut vraiment la

peine d'être entrepris" (Proust 1918, ed. 1988: 433). Ci penserà poi l'accademico Brichot, in *Sodome et Gomorrhe*, a normalizzare la Normandia fantasticata, sostituendo al mistero dei nomi la loro etimologia (Proust 1921-22). Quando si chiede troppo, e cioè tutto, al proprio desiderio, accade che le cose da vicino appaiano "sans mystère et sans beauté" (Proust 1918, ed. 1988: 508) e che il conseguimento ci lasci indifferenti "au bout de peu de temps" (Proust 1920-21, ed. 1988: 39): "tutto qui?". La disillusione si fa poi molto più bruciante con le donne, dalle prime avvisaglie dell'indifferenza futura (Proust 1918, ed. 1988: 181) fino allo scontro inevitabile tra idealità e routine dell'amore:

Vivez tout à fait avec la femme, et vous ne verrez plus rien de ce qui vous l'a fait aimer (Proust 1920-21, ed. 1988: 341).

C'est la terrible tromperie de l'amour qu'il commence par nous faire jouer avec une femme non du monde extérieur, mais avec une poupée intérieure à notre cerveau, la seule d'ailleurs que nous ayons toujours à notre disposition, la seule que nous posséderons, que l'arbitraire du souvenir, presque aussi absolu que celui de l'imagination, peut avoir faite aussi différente de la femme réelle que du Balbec réel avait été pour moi le Balbec rêvé ; création factice à laquelle peu à peu, pour notre souffrance, nous forcerons la femme réelle à ressembler (Proust 1920-21, ed. 1988: 359-60).

Il narratore proustiano finisce così per riconoscersi, come l'infelice Swann, "amateur de fantômes" (Proust 1921-22, ed. 1988-89: 401), che come sappiamo nel quinto volume, quello compulsivamente letto da Andy, si assieperanno intorno ad Albertine. Ma perché il desiderio ci inganna e non mantiene ciò che promette? Se stiamo con René Girard, dovremmo dire che non si dà mai un desiderio veramente autentico, oggettuale, romantico, ma sempre mimetico, triangolare, legato cioè a un terzo elemento, a un mediatore per cui l'oggetto è "ce que la

relique est au saint” (Girard 1961, ed. 2010: 101). Secondo Girard si tratta di un’insoddisfazione, e al limite di un’infelicità, specificamente moderna, post-metafisica, successiva al disincanto del mondo che ha prodotto “une transcendance déviée vers l’humain” (98) e una divinizzazione del prossimo, al quale si attribuiscono perfezione e pienezza illusorie: a essere diventato metafisico è dunque il nostro desiderio, perché gli altri ci appaiono ora come un nuovo paradiso inaccessibile che pensiamo di raggiungere imitando la loro esistenza. La seconda condizione storica alla base di questa teoria è infatti la nascita di una società democratica di uguali, dove il confronto e il rispecchiamento non hanno barriere predefinite e la circolarità del desiderio non conosce limiti. Noi desideriamo insomma quello che il mediatore ci fa credere desiderabile, e ci offre con una mano togliendocelo con l’altra; per spiegare l’inganno del desiderio mimetico, Girard ricorre a Kafka e alla famosa parabola della Legge: “ [l]e médiateur ne peut plus jouer son rôle de modèle sans jouer également, ou paraître jouer, le rôle d’un obstacle. Telle la sentinelle implacable de l’apologue kafkaïen, le modèle montre à son disciple la porte du paradis et lui en interdit l’entrée d’un seul et même geste” (21). È interessante notare che Inglese, con o senza Girard, sembra fare riferimento allo stesso apologo, forse fondendolo con *Il deserto dei Tartari* di Buzzati: “come fossi un soldato semplice inviato nell’avamposto per tenere la posizione, quella posizione che, in realtà, come nel racconto di Kafka, è stata pensata, preparata, non proprio per te, ma per *uno come te*, è lì che tu devi andare, lì devi rimanere, in quel buco più o meno largo devi spendere le tue migliori energie” (Inglese 2016: 50). Ora, Girard distingue in realtà due tipologie fondamentali di desiderio mimetico, a seconda che il mediatore sia lontano, irraggiungibile, perfino astratto, e allora parleremo di una mediazione esterna che può anche mantenere degli aspetti rasserenanti (i romanzi cavallereschi per Don Chi-

sciotte, Bergotte per Marcel bambino), oppure talmente vicino a noi da provocare competizione, risentimento, e infine odio (l'inferno proustiano dei salotti mondani). Non c'è dubbio che per Andy valga il primo caso, visto che la Parigi a cui va incontro gli era già stata abbondantemente mediata dalla letteratura e dall'arte, e quindi la forma in fondo "meno grave" del desiderio metafisico, la più vicina alla possibilità di creare:

Parigi è questo sogno che mi sono fatto prima ancora di averci messo piede [...] Tutto comincia piano, con un libro, un romanzo di solito, di ambientazione parigina, non proprio la *Recherche* e i salamelecchi di Swann nel salotto dei Guermantes, ma Bardamu sì, seduto al tavolino a bere pastis, che decide all'improvviso di partire per la guerra, oppure lo scrittore squattrinato che tromba a destra e a manca, nel *Tropico del cancro*, sono queste dosi romanzesche a gustare, perché chi legge è veramente acerbo, ancora troppo impressionabile, per non parlare del primo viaggio, quando ci arrivi in carne ed ossa alla Gare de Lyon, solo un breve soggiorno, piccoli rapimenti all'inizio, stupefazioni, qualche fotografia. Poi questi materiali ancora sfuggenti, volatili, si condensano, s'intrecciano, costituiscono primi paesaggi (2016: 15).

Un giorno ho visto *Fino all'ultimo respiro* di un certo Godard. Era il piccolo frammento che mi mancava, l'ingrediente finale, quello che doveva cementare la Parigi onirica, ancestrale, che mi stava crescendo dentro (31).

L'esperienza e il racconto della *Ville* saranno dunque indirizzati secondo filtri letterari e perfino da veri e propri *topoi*, come quello della passante incrociata e persa nella grande città vorticoso, scena di ovvia matrice baudelairiana ma ripresa in più occasioni da Proust, come si vedrà più sotto (nelle prime due citazioni, in riferimento alla frase musicale di Vinteuil che in-

canta Swann). Inglese deforma e abbassa comicamente, l'incontro avviene nei sensi opposti di lunghi tapis roulant sotterranei, e per di più in presenza della compagna di Andy. Non cambia la sensazione di conoscere una città vivendone i clichés dell'immaginario, forse anche per liberarsi della loro invadenza:

Ad un tratto scorgo qualcuno di familiare. Mi viene incontro sul tapis roulant che viaggia parallelo al mio ma in direzione opposta. È la ragazza dai capelli corti rossi. È la ragazza delle Tuileries, quella che ho bidonato, quella incontrata più di un mese prima, la ragazza vista una sola volta per non più di due ore, mi sta venendo incontro adesso, è tutto meccanizzato e fatale, anche lei è ferma, silenziosa, appoggiata al corrimano, e ora mi guarda negli occhi, mi guarda perché mi ha riconosciuto, non perché il mio volto si trovi, come quello di tanti altri passanti, nella traiettoria casuale del suo sguardo, e anche io l'ho riconosciuta, e sto pensando a cosa fare, ma è troppo tardi, l'incontro è fatale e meccanizzato, i tapis roulant paralleli viaggiano in direzione contraria e non rallentano, non hanno intenzione di fare soste impreviste, il mio è diretto militarmente ad est, il suo militarmente ad ovest, Adèle è di fronte a me, di schiena, non posso abbandonarla, non posso saltare di corsia, se fossi solo lo farei, ma come la cosa più naturale del mondo, salterei, non so come, ma non la perderei, però la ragazza del sogno ancestrale mi sta nuovamente sfuggendo, quella che voleva incontrarsi ancora con me e quella che anch'io volevo assolutamente incontrare di nuovo, sapendo che c'era una realtà solida dietro quel sogno, perché lei era la ragazza parigina, quella della disinvoltura, quella con cui rimanere a letto tutto il pomeriggio intortigliando il lenzuolo, non so più nemmeno come si chiamasse, me lo aveva anche detto, ma non c'è nessun *ra-lenti*, dura tutto poco più di un minuto, neanche, siamo a pochi metri di distanza l'uno dall'altra, lei mi dice "Bonjour", credo che lo dica lei per prima, ma anch'io lo dico, dico proprio la stessa cosa, "Bonjour", cosa posso dire d'altro?, ci sia-

mo, ecco, ora lei sta viaggiando alle mie spalle, non è più di fronte, e io mi giro a guardarla (2016: 76-77).

il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom (Proust 1913, ed. 1987-88: 306).

ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérât de jamais retrouver (Proust 1913, ed. 1987-88: 308).

Albertine n'était plus tout à fait pour moi ce seul fantôme digne de hanter notre vie que reste une passante dont nous ne savons rien, que nous avons à peine discernée (Proust 1918, ed. 1988: 436).

Je reprenais mon chemin, et souvent dans la ruelle noire qui passe devant la cathédrale, comme jadis dans le chemin de Méséglise, la force de mon désir m'arrêtait ; il me semblait qu'une femme allait surgir pour le satisfaire ; si dans l'obscurité je sentais tout d'un coup passer une robe, la violence même du plaisir que j'éprouvais m'empêchait de croire que ce frôlement fût fortuit et j'essayais d'enfermer dans mes bras une passante effrayée (Proust 1920-21, ed. 1988: 90).

Per Andy un altro modo di entrare a Parigi passa invece attraverso il gesto liberatorio per definizione, e cioè l'andar di corpo, nel bagno di una palazzina a Pigalle dove viveva un conoscente punk turco:

Ad un certo punto, dovetti cagare. Lui abitava al settimo piano, ma il cesso si trovava in cortile. È noto che la filosofia molti la fanno al cesso. Sono uno di questi: i pensieri più disinteressati, con maggiore ampiezza alare, mi sono nati

spesso durante defecazioni ordinarie. Fatto sta che ancora ricordo con grande vividezza di dettagli quel cesso di Pigalle, una turca utilizzabile senza conseguenze nefaste, a patto di aggrapparsi con ambo le mani a un maniglione di metallo inchiodato contro la porta. [...] Se potevo cagare a Parigi, e proprio a Pigalle, e proprio in quella misera turca da cortile, aggrappato al maniglione, allora ogni cosa sarebbe stata possibile in quella città, nessuna paura, nessuna difficoltà sociale e urbanistica, nessuna barriera culturale avrebbe potuto interferire con la mia disinvoltura. Ora l'avevo davvero conquistata, e la cagata a Pigalle ne costituiva una riprova (Inglese 2016: 47).

Questo improvviso e fecale senso di trionfo è anche la reazione di una fisicità terra terra per contrastare il desiderio metafisico, lo scarto oltremodo reale del corpo messo a coprire lo scarto irreal delle nostre aspettative: Andy ci appare qui come un Bardamu intrufolatosi nel salotto dei Guermantes. La sequenza più o meno provocatoria serve insomma a ricordarci che il desiderio metafisico va tenuto di continuo a bada con la dovuta concretezza (di cui lo sforzo escrementizio è sineddoche quotidiana) o rischia di prevalere su tutto, come ci ha insegnato un altro grande personaggio afflitto dallo stesso male astratto, quella Madame Bovary che in base ai romanzi letti sognava Parigi e gli amori romantici, che odiava il marito Charles e la propria squallida vita di provincia. Se prendiamo l'incipit del romanzo di Inglese – *“Ho sempre vissuto in un posto dicendomi che quello non era il mio posto”* (2016: 11) –, potrebbe sembrarci la confessione di una Emma sopravvissuta e in fase di elaborazione. Di lei ricordiamo invece tra le tante cose l'allucinazione struggente, in piena mediazione esterna, che la prende guardando una mappa di Parigi e dopo la lettura di alcune riviste di moda:

Elle s'acheta un plan de Paris, et, du bout de son doigt, sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale. Elle remon-

tait les boulevards, s'arrêtant à chaque angle, entre les lignes des rues, devant les carrés blancs qui figurent les maisons. Les yeux fatigués à la fin, elle fermait ses paupières, et elle voyait dans les ténèbres se tordre au vent des becs de gaz, avec des marche-pieds de calèches, qui se déployaient à grand fracas devant le péristyle des théâtres (Flaubert 1857, ed. 2001: 111).

Paris, plus vague que l'Océan, miroitait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille. [...] Dans les cabinets de restaurant où l'on soupe après minuit riait, à la clarté des bougies, la foule bigarrée des gens de lettres et des actrices. Ils étaient, ceux-là, prodigues comme des rois, pleins d'ambitions idéales et de délires fantastiques. C'était une existence au-dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime. Quant au reste du monde, il était perdu, sans place précise, et comme n'existant pas. Plus les choses, d'ailleurs, étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait (112).

Poi come sappiamo Emma a Parigi non metterà mai piede, Andy invece sì, ma anche questo risolverà solo in parte il suo problema, il cruccio sentimentale, la brama imprecisata. E allora *Andy c'est moi* tutte le volte che la realtà quotidiana non corrisponde ai miei sogni, e un altrove inesistente rende a tratti così inospitale il qui e ora dove mi barcameno.

Eppure in mezzo a tanta insoddisfazione in Andy permane dall'inizio alla fine, come si è visto, un elemento vitale, polemico, caotico, sfrontato, ribelle, che apparentemente non ha nulla del dandismo, inteso quest'ultimo innanzitutto come una "affectation de froideur indifférente" (Girard 1961, ed. 2010: 188), cioè un'attitudine conclamata tra i personaggi della *Recherche*, ma che ancora oggi trova molti sostenitori più o meno credibili e nuove incarnazioni artistiche (si pensi al Jep Gambardella de *La grande bellezza*). Anche quando rivendica un qualche distacco

emotivo rispetto al mondo, Andy lo fa comunque umoristicamente, alludendo a un masochistico e inevitabile precipitarvi dentro: “[q]uel genere di eroe irresistibile l’avevo già trovato nel *Processo di Kafka*” (Inglese 2016: 31); [1]a noncuranza mi sembrava l’unica forma di eroismo convincente, quella segreta allegria e complicità con il disastro” (32). Il suo *modus operandi* è invece plateale, disturbatore, gratuito, come il battesimo dato a Parigi, da ragazzo, arrampicandosi di notte sul monumento più famoso:

Non voglio convincere nessuno, e potete crederci o meno, fatto sta che salimmo su uno dei basamenti di pietra della torre, e con le gambe a penzoloni, uno di fianco all’altro, cominciammo ad armeggiare con pacchetti di sigarette, accendino, stagnola e cartine. Io e il tipo volpe, poi, ci dirigemmo verso la struttura metallica con l’intento di aggravare un po’ la situazione. L’idea base era quella di farci un’arrampicata e di vedere fin dove saremmo potuti arrivare (2016: 38).

Quella volta, comunque, io ero celibe e senza figli, e mi godevo con tutta l’allegria possibile la mia idea base ormai a cavalcioni della ferraglia più celebre di Parigi. Non so, mi sembrava che arrampicarmi clandestinamente, alle due di notte, sulla Torre Eiffel, fosse uno dei migliori modi, non di conquistare Parigi, ma di addomesticarla, di sdrammatizzare tutta la sua pretenziosità letteraria, artistica, cinematografica. Dopo neanche due giorni dal nostro arrivo, avevo la mia grande occasione di un faccia a faccia rude con la città (40).

Assistiamo ancora una volta alla lotta con il desiderio metafisico (“sdrammatizzare tutta la sua pretenziosità letteraria, artistica, cinematografica”), ma è anche il venir fuori di una vocazione, l’espressione di un senso di appartenenza alla comunità degli eccentrici, alla rivolta spirituale permanente; in una parola, al punk:

Questa adesione alla modalità punk d'ordinamento del mondo l'avevo covata per tempo, e pochi ne possedevano una vocazione autentica e schietta come la mia. A me, la società, della sua essenza disgraziata e merdosa mi aveva insegnato tutto, e molto precocemente: avevo avuto un'infanzia disastrosa, e nella società dei buoni comportamenti, in quella società in cui ogni tipo di adulto, per ruolo professionale o per generosa disposizione, si premurava di insegnarmi una quantità di azioni corrette, dall'impugnatura delle posate alle più universali formule di cortesia, ebbene lì, proprio in mezzo a tanti precettori e a tante maestre, a tutti quei volenterosi pedagoghi, alcuni adulti mi trattavano platealmente come cosa di pochissimo interesse, senza che questo ponesse nessun serio problema a nessuno. [...] Io attesi l'adolescenza per contrattare, e lo feci con le armi estetiche, verbali e sonore del movimento punk (2016: 26-27).

Punk e droghe, tutto normale. (Anche se c'erano i punk salutisti come il mio amico Simone, che ci guardava come dei depravati, dal momento che per lui lo sballo massimo era una sbronza di birra). Però le cose si complicarono e s'intensificarono con il connubio punk e Louis-Ferdinand Céline, punk e Francis Bacon, punk e gli scritti sulla mescalina di Henri Michaux, punk e William Burroughs, punk e *Il viaggio al paese Tarahumara* di Antonin Artaud. È come se avessimo realizzato, ad un tratto, che il punk musicale era solo un primo strato di turbolenza socio-comportamentale al di sopra di una ben più ampia composizione stratigrafica, in cui zone di proto-punk letterario e artistico si susseguivano in profondità senza limite apparente. Esempio: Artaud in Messico nel 1936 presso la tribù dei Tarahumara, che cerca di guarire il suo profondo malessere di europeo, iniziandosi all'uso del peyote, un succulento cactus allucinogeno. Di fronte a esperienze del genere, i punkettoni più cattivi e sballati sembravano morigerati casinisti da oratorio. Io e Tito ci passavamo questi libri, continuavamo a drogarci ponderatamente – ci

tenevamo alla larga dall'eroina – e anche sul piano musicale ci sembrava di aver toccato finalmente il fondo (28).

Ma se il dandy con la sua freddezza “ne cesse de répéter aux *Autres*: ‘Je me suffis à moi-même’ ” (Girard 1961, ed. 2010: 188) e quindi si sottopone al loro sguardo, il punk ne costituisce allora l'altra faccia, un dandy incendiario che sbracciandosi si dichiara indipendente e diverso rispetto al mondo, dimostrando invece la propria dipendenza e somiglianza. *Parigi è un desiderio* è anche un romanzo che nel suo egocentrismo esasperato racconta continuamente la ricerca dell'altro. Per Andy arriva infine la regolarizzazione, la nascita di una figlia, la vera età adulta. Il sogno parigino si è spostato di una quindicina di chilometri, in una “banlieue”, se pure “chic” (Inglese 2016: 306), e quindi ancora una volta “sul bordo”: è il mercato immobiliare che non concede sconti, la solita realtà che come sempre indirizza e limita il desiderio irresponsabile. Secondo Andrea Cortellessa, per Andy “è giunto il tempo di ‘fare l'uomo’ e, addirittura, di ‘fare il padre’. E, con esso, quello di costruire il *periferico universo* di una forma letteraria conseguente, e sufficientemente ordinata” (Cortellessa 2016). Per trecento pagine abbiamo però seguito un personaggio alle prese con qualcosa che sfuggiva, riflesso del mediatore o fantasma della Cosa, e non basta il finale a dissipare l'irrequietezza, il senso di una scrittura vorticosamente intorno al vuoto – “nella misura in cui in un'opera d'arte si tratta sempre in un certo qual modo di circoscrivere la Cosa” (Lacan 1986, ed. 2008: 167) – che sta dentro il quotidiano, e lo disturba, e lo rende vivo. C'è poi un ulteriore motivo di tormento dentro questo romanzo-confessione, ed è proprio la mediazione interna, lo scontro sociale che non viene mai direttamente raccontato, così come l'Accademia si era palesata in modi per lo più sfuggenti e impersonali, quasi alla maniera del castello kafkiano. E invece il pathos che attraversa il libro deve molto a questo senso di sfida, alla pretesa e al desiderio di un'intera generazione di con-

tare qualcosa, di imporsi sulla scena con strumenti intellettuali. Per Andy potrebbero valere due secoli dopo le parole pronunciate da Rastignac alla fine del *Père Goriot* verso Parigi distesa ai suoi piedi – “À nous deux maintenant !” (Balzac 1834, ed. 1971: 367) –, anche se i tempi sono cambiati, Parigi non è più il centro del mondo, e in tanti e troppi le hanno lanciato la sfida di un desiderio che si è poi disperso in mezzo agli altri. Per dirla di nuovo con la frazione orlandiana, *non/ è importante* realizzarsi davvero secondo il sogno giovanile, ma sotto la normalità di ogni giorno quel sogno non smette di farsi sentire. Resta quindi sospeso e irrisolto il rapporto con Parigi: magari “conquistarla” non importa più come prima (c’è poi la realtà che incalza, il dover mettere i piedi per terra), o forse importa ancora fin troppo, e l’ombra del punk sullo sfondo rimane a ricordarcelo fino alla fine.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Balzac, Honoré de (1834), *Le père Goriot*, Paris, Gallimard, 1971, rist. 2017.
- Cortellessa, Andrea (2016), “Come restare vivi dopo il diluvio. Parigi è un desiderio di Andrea Inglese”, *Le parole e le cose* [04/8/2019] <http://www.leparoleelecose.it/?tag=parigi-e-un-desiderio>
- Flaubert, Gustave (1856), *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2001, rist. 2007.
- Giglioli, Daniele (2016), “Parigi, le donne e l’Io. Eppure funziona”, *La Lettura*, supplemento al “Corriere della sera” [07/8/2016].
- Girard, René (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Editions Fayard, 2010.
- Huysmans, Joris-Karl (1884), *À rebours*, Paris, Gallimard, 1977.
- Inglese, Andrea (2008), *La distrazione*, Roma, Luca Sossella Editore.

- (2011), *Commiato da Andromeda*, Livorno, Valigie Rosse.
- (2016), *Parigi è un desiderio*, Milano, Ponte alle Grazie.
- Lacan, Jacques (1986), *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1969)*, ed. it. a cura di Antonio Di Ciaccia, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi. 1959-1960*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2008.
- Moliterni, Fabio (2017), "Una radiolina fuori frequenza. Su 'Parigi è un desiderio' di Andrea Inglese", *L'immaginazione*, 299: 55-56
- Orlando, Francesco (1971), *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.
- (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.
- Proust, Marcel (1913), *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987-88, rist. 2012.
- (1918), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1988, rist. 2013.
- (1920-21), *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1988, rist. 2010.
- (1921-22), *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, 1988-89, rist. 2014.
- Stendhal (1830), *Le Rouge et le Noir*, Paris, Gallimard, 2000, rist. 2012.