



La forma mostruosa del desiderio: a proposito di *Furia* di Clyo Mendoza

Posted on 19 Gennaio 2024 by Rebecca Molea

C'è un testo di Calvino contenuto nelle *Città invisibili* che racconta di una città, Despina, che prende forma dal deserto a cui si oppone: il marinaio, dopo essere stato per mesi in mare, scorge in essa i contorni di un cammello; il cammelliere, invece, «pensa a una nave, sa che è una città ma la pensa come un bastimento che la porti via dal deserto, un veliero che stia per salpare». Despina diventa così il simbolo delle **aspirazioni mancate**, il riempimento dei vuoti che queste hanno lasciato: un luogo del sogno e del desiderio, multiforme e immaginifico.

Nell'**esordio di Clyo Mendoza**, *Furia*, pubblicato di recente da Polidoro editore, accade invece il contrario, ed è il deserto a dominare la narrazione, quasi che la possibilità stessa di costruire, immaginare Despina si sia persa insieme al desiderio che avrebbe dovuto darle forma. I protagonisti del romanzo di Mendoza non riescono ad emanciparsi dai 'rami secchi' delle proprie vite (cito di nuovo Calvino: «I **futuri non realizzati** sono solo rami del passato: rami secchi»): si ritrovano costretti ad abitare le macerie dei loro amori guastati, a nutrirsi di quel senso di perdita; a diventare, per una sorta di maleficio, prolungamenti naturali dell'ambiente arido in cui il destino li ha confinati. Sono animali selvatici, voraci, desideranti in forma bestiale e ribelle, che assumono la forma di deviazioni mostruose: immagini di un'umanità che ha smarrito sé stessa nell'abisso della

solitudine per non farvi più ritorno.

Dai grandi romanzi sudamericani, che costituiscono evidentemente un modello per Mendoza, *Furia* riprende anzitutto la **struttura a incastro**, che rivela solo alla fine il disegno complessivo su cui si tengono insieme i cinque capitoli di cui è composto – la traccia di un unico, immenso, destino condiviso. A costituire il *fil rouge* di questo complesso gioco di rimandi è un **amore** che diventa ben presto **morbo**, ossessione, ferita aperta, rovello: il gene comune di una stirpe di uomini e donne al margine, ritratti in quel perenne stato d'attesa che è proprio del soggetto di desiderio:

«Juan è lì ma ormai è il guscio di un uomo senza più un uomo dentro. Un fantasma, una triste traccia nel tempo, è tutto quel che rimane del soldato che Lázaro amò. Il dolore lo ha trasformato in uno spettro. [...] Guarda questo poveraccio, Lázaro, dice Juan, manifestati, dimmi qualcosa. E rimane lì a mugolare finché non è colto dal sonno, appena comincia ad assopirsi sente ancora una volta l'oscurità perseguitarlo come fosse la propria morte, apre subito gli occhi, in cui è visibile il riflesso di quel sogno fugace dove riverbera il sangue» (p. 209).

I protagonisti di questo romanzo sono fratelli, madri, padri, amanti, sconosciuti incontratisi per caso: superstiti, tutti, di una **devastazione** che è tanto letterale quanto simbolica (lo sfondo arido e sabbioso delle vicende è la trasposizione visiva di una condizione al limite, quasi post-umana). Per quanto diversi e distanti, nelle loro vene scorre lo stesso sangue avvelenato, la stessa maledizione, che li condanna a una vita di passioni feroci e consumanti in grado di trasformarli in **esseri bestiali**, mostruosi perché devianti dalla norma:

«Mio padre [...] non era un essere umano, era qualcos'altro. Un cane, ma non del tutto un cane. [...] La sua famiglia non ci mise molto a voltargli le spalle e relegarlo in una stanza buia; alla catena. Si trasformò in un cadavere vivente; come un **amore andato a male** [...] Ecco cos'era successo: veleno, mio padre aveva il veleno negli occhi» (p. 131).

Così accade a Juan, il personaggio che apre la narrazione sotto il nome di Soldato Uno. La sua condizione liminale, di soldato al fronte e sopravvissuto, si complica quando il personaggio si lega a un altro soldato (nel romanzo Soldato Due o Lázaro), diventando assoluta nel momento in cui quest'ultimo muore lasciando in eredità un

segreto che infrange l'ultima possibilità di redenzione dei due e conduce Juan alla follia. L'evento è il primo di una serie di **snodi metamorfici** che scandiscono il ritmo del testo: in questo caso, la regressione verso una condizione spettrale e sub-umana è la traduzione narrativa della perdita e dello **stigma** che opprime il personaggio (e infatti, secondo Goffman, lo stigma funziona come marchio sociale di dis-umanità o a-normalità). Allo stesso modo, le altre figure presenti nel testo – María, che viaggia nel deserto insieme al suo amato Salvador, destinato a trasformarsi in un cane-lupo; Cástula, soggiogata dal desiderio di amare; Vicente Barrera, che tiene le fila dell'intero racconto secondo modi che si chiariranno solo al termine della lettura – danno forma a un mosaico in cui tornano, come costanti, i temi della vita, della morte, del sogno, del destino, della colpa, della redenzione, del **maleficio** e dell'amore-odio.

A partire da questa cornice, *Furia* esplora le ambiguità e i limiti del desiderio mediante una narrazione che forza continuamente il senso comune di ciò che può considerarsi plausibile, reale e quindi accettabile:

«Chi è lei, chiese Cástula mentre la donna le apriva il sesso come se dovesse rovistare il fondo di una rosa. Senza rispondere, la donna si mise in bocca la sua mano. [...] Sono cieca, le disse la donna tra un gemito e l'altro, il latte materno cura la cecità. E mentre le parlava, Cástula vide che la bocca della donna era senza denti. La mordeva forte, a gengive nude, e il latte colava addosso a entrambe fino alle cosce. Guarda cos'ho qui, disse poi la cieca, e avvicinò la candela al triangolo scuro del suo pube, ci frugò dentro come fosse un cespuglio, ne tirò fuori un piccolo pene e le conficcò nella povera Cástula che all'istante sentì di concepire. Allora lei è anche un uomo, disse sospirando come se le facesse male» (p. 66).

Il patto siglato con il lettore assume, così, una funzione ulteriore rispetto a quella tradizionale di precondizione del racconto (accetto di credere a quello che scrivi affinché la narrazione possa esistere e si tenga in piedi), e diventa esso stesso l'oggetto di una riflessione narrativa che **scardina i paradigmi del realismo** per evidenziarne gli impliciti normativi e le ingiunzioni, la struttura che determina lo spazio di ciò che è pensabile come umano. Judith Butler lo spiegava così in *Questione di genere*: «le norme di genere – dimorfismo ideale, complementarità eterosessuale dei corpi, ideali e canoni per definire la mascolinità e la femminilità appropriate o meno [...] – stabiliscono che cosa sarà e che cosa non sarà intelligibile come umano, che cosa sarà e che cosa non sarà considerato "reale", stabiliscono

anche l'ambito ontologico nel quale ai corpi può essere data legittima espressione». Per questa ragione, man mano che si procede nella lettura i personaggi assumono contorni sempre più imprecisi, deformi, inumani: riflessi di quella sostanza sfuggente – il desiderio – che Mendoza insegue pagina dopo pagina:

«Il terzo giorno l'uomo che diceva di chiamarsi Marìa sembrava un cane rabbioso. Sputava, abbaiva, ululava, si lanciava su di me a morsi, tanto che ho dovuto legarlo a un albero. [...] Il corpo di Salvador era lì, ma lui se n'era andato. Nella sua mente proseguiva la strada del deserto. [...] A volte, quando rimaneva in silenzio, sentiva la voce di Marìa. Inseguiva l'ombra di un cactus e notava che, con il sole che tramontava così presto, le ombre delle cose sembravano prendere vita. E che la yucca aveva l'ombra di una donna» (p. 223).

Il **desiderio** si attesta, così, come forza ribelle, **contro-normativa**, *mostruosa*, appunto: perché capace di sbaragliare le carte, sovvertire gli schemi, confondere il binarismo e produrre alternative impensabili:

«Il mercante raccontò di una ragazza che si lanciava sulle donne per morderle e con la sua saliva seminava anche in loro il desiderio per lo stesso sesso. La prima vittima che aveva morso disse di aver sentito il cuore trasformarsi: si era messa a correre dietro alle lunghe chiome inseguendo un profumo che solo lei percepiva. Vagava tra le donne come un cane smarrito finché una di loro non la prendeva per mano e la portava via» (p. 27).

Se la circolarità della narrazione, il senso dell'incombenza del destino e la dimensione esistenziale delle vicende collocano questo romanzo in continuità con la migliore tradizione narrativa sudamericana (penso a *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez, che basa la sua struttura su queste stesse caratteristiche, o *Pedro Páramo* di Juan Rulfo, dove la compresenza tra il mondo dei morti e quello dei vivi è centrale come in questo romanzo), il modo in cui Mendoza risignifica quegli elementi di **surrealtà** (le allucinazioni, gli incubi, le metamorfosi, gli oggetti magici) che pure a quella si rifanno, dà al lettore la misura di quanto sia unica e originale la sua voce, che prova in questo modo a significare ciò che, rimanendo ai margini della cultura e della coscienza del soggetto, rimarrebbe altrimenti in-significato e insignificante. In questo senso, *Furia* è un romanzo che tenta di fornire un orizzonte

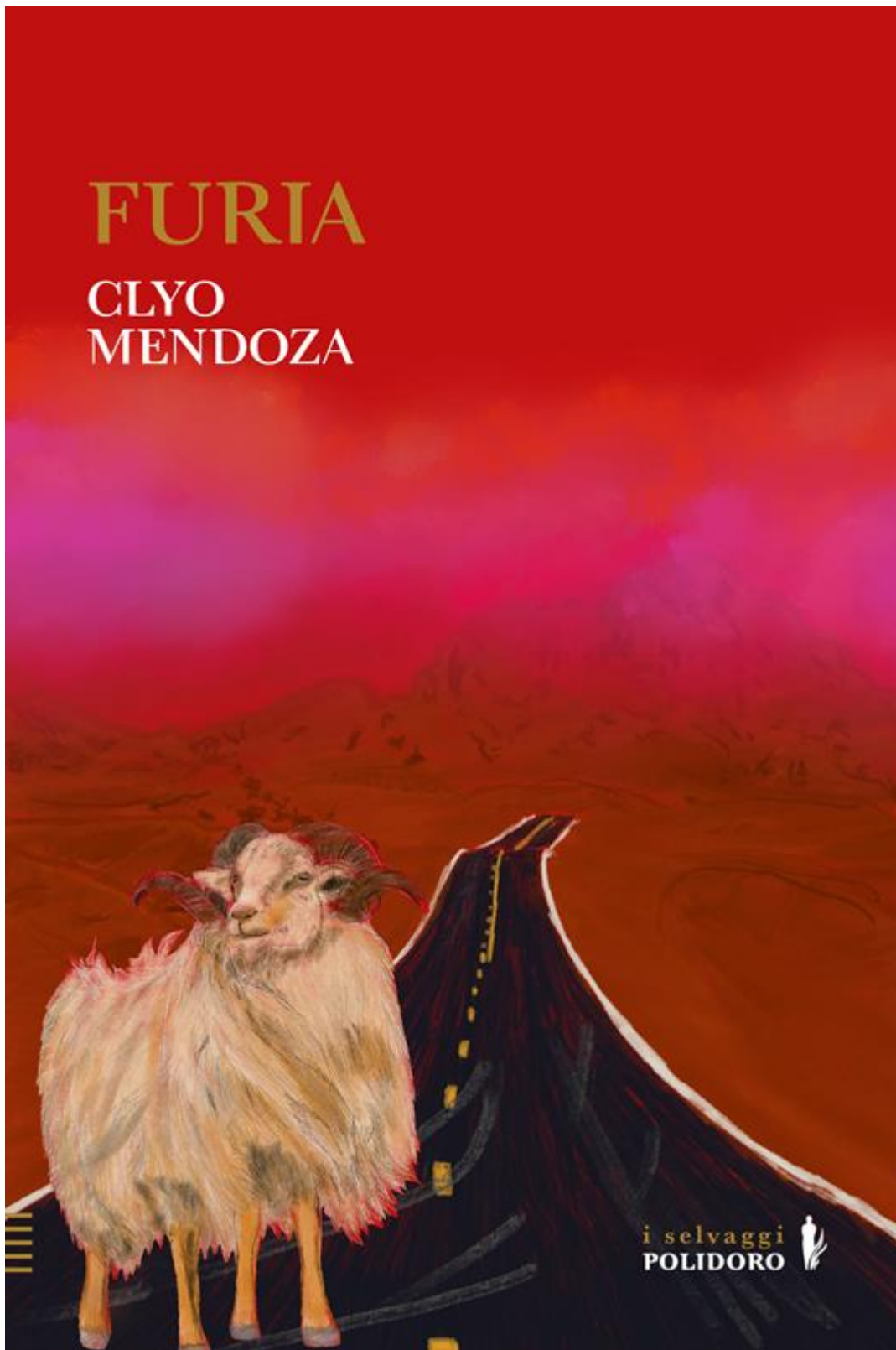
narrativo a quei contenuti che, per citare Virginie Despentes, non riescono ad «accedere al piano del simbolico»: i traumi, le violenze, i desideri non convenzionali, i soggetti marginalizzati, i corpi non conformi. È per questa ragione che leggendolo si ha la sensazione di trovarsi di fronte a un **testo distopico**: perché non esiste ancora un immaginario narrativo, una grammatica che sappia darne rappresentazione in una forma alternativa a quella frammentata, discontinua e post-umana su cui si fonda il racconto. Paul Preciado ricorre alla stessa strategia narrativa in *Sono un mostro che vi parla*: «Io, corpo che il discorso medico e giuridico ha marchiato come “transessuale”, che la maggior parte delle vostre diagnosi descrivono come soggetto di una “metamorfosi impossibile” [...] Ebbene, è da questa posizione di malato mentale a cui mi relegate che mi rivolgo a voi, in quanto scimmia-umano di una nuova era. **Sono il mostro che vi parla**. Il mostro che avete costruito con i vostri discorsi e le vostre pratiche cliniche. Sono il mostro che si alza dal lettino e prende la parola, non in quanto paziente, ma in quanto cittadino, in quanto vostro pari mostruoso».

Furia è quindi un romanzo sulle possibilità del reale e, al tempo stesso, sulle possibilità di racconto del reale; è un testo che prova a restituire la forza di quel desiderio che confonde i confini dell'identità, del corpo e del genere e produce immagini imprevedute, che appaiono disumane e incomprensibili solo di conseguenza:

«Qualcuno racconta sottovoce che il signor Juan ha un cane senza pelo, che hanno sentito dei colpi, che lo sguardo diabolico del cane ha ammutolito i marmocchi per diversi giorni. [...] I bimbi dicono che, quando hanno guardato il cane negli occhi, sembrava un uomo ma anche una donna, e quella confusione gli bruciava nel cervello come veleno, si sono dovuti sdraiare, ad alcuni sono perfino venute le bolle e ad altri la febbre. [...] Le mie figlie sono tornate, dice dona Ligia, ma due non sono più vergini. [...] Sono tornate con le ferite di un cane che è saltato fuori di notte, un cane che sembrava un uomo» (p. 237).

Impiegando, da una parte, i codici specifici della forma romanzesca, che consentono di esplorare l'impossibile, e **piegando**, dall'altra, **a nuovi significati l'immaginario narrativo** tradizionale di matrice epico-mitica, l'esordio di Mendoza tenta insomma un'operazione avanguardistica e militante: quella di dare voce a ciò che è rimasto inespresso, muto, inimmaginato e inimmaginabile proprio a partire da quelle strutture narrative e culturali che lo hanno confinato nello spazio del rimosso. L'obiettivo, riuscitissimo, è rivelare la sostanza umana di ciò che appare mostruoso

per **svincolarla dalla gabbia della devianza** e restituirla alla possibilità della narrazione, in uno sforzo immaginativo che fa anche, come tutta la buona letteratura, da «antidoto alla solitudine».



Clio Mendoza, *Furia*, traduzione di Massimiliano Bonatto, Napoli, Alessandro

La forma mostruosa del desiderio: a proposito di *Furia* di Clyo
Mendoza

Polidoro Editore, 2023, 305 pp, 18 €.