

MARIA RITA FADDA

*Le voci di Walter Siti narratore e personaggio.*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARIA RITA FADDA

*Le voci di Walter Siti narratore e personaggio.*

*Il percorso narrativo di Walter Siti più di altri lambisce i territori dell'autobiografia, per ragioni diverse e in parte contraddittorie. C'è in lui, innanzitutto, un'irriducibile consuetudine al racconto in prima persona con nome e cognome, in cui tra l'altro si offre al lettore – nel mezzo di una narrazione non si sa poi quanto effettivamente memoriale – una serie di puntelli biografici noti e dimostrabili. Tale predilezione non gli impedisce forme diverse di messa in scena ma certo le marginalizza, quasi fossero inficiate da un imbarazzo di partenza. D'altro canto, però, l'autobiografia di Siti nasce come auto-fiction programmaticamente inautentica, figlia della sfiducia verso il reale e il realistico, annullati nel quasi-vero: «Anche in questo romanzo, il personaggio Walter Siti è da considerarsi un personaggio fittizio [...]. Gli avvenimenti veri sono immersi in un flusso che li falsifica» (Troppi paradisi). Di fronte a questa complessa fusione di autobiografia e romanzo ho deciso di concentrare il mio intervento sulla veste stilistica che il personaggio Siti di volta in volta assume. Se infatti la sua presenza è pressoché costante nel corpus, lo spazio concesso e le forme del suo intervento non sono sempre le stesse: la sua sovrapposizione con l'io narrante, ad esempio, può essere totale e interessare un intero romanzo, oppure limitarsi alla cornice; oppure, ancora, Siti può essere un personaggio secondario di una vicenda corale affidata a un narratore esterno. È poi interessante notare anche la ricchezza della sua lingua e le sfumature che la investono, a partire da due poli opposti ma complementari: da un lato l'incedere lucidissimo e razziocinante, indispensabile in una scrittura che spesso acquista un respiro saggistico, dall'altro l'abbandono lirico, che avvolge soprattutto il racconto, ossessivo ed estenuante, del desiderio e dell'erotismo.*

Com'è noto, il percorso narrativo di Walter Siti più di altri lambisce i territori dell'autobiografia: c'è in lui una precoce consuetudine al racconto in prima persona, in cui si offre al lettore – nel mezzo di una narrazione non si sa poi quanto effettivamente memoriale – diversi puntelli biografici certo dimostrabili: il nome e il cognome, le origini emiliane, il percorso accademico. Tale predilezione, che nell'esordio di *Scuola di nudo*<sup>1</sup> appare già matura nei suoi presupposti teorici, non impedisce forme diverse di messa in scena ma certo le marginalizza, quasi fossero inficiate da un imbarazzo di partenza. Eloquentemente, in questo senso, l'ammissione contenuta nell'ultimo romanzo, *Resistere non serve a niente*:<sup>2</sup>

Eccomi qua, con questo progetto di “narratore onnisciente” che m'ha sempre fatto arrossire; onnisciente sarebbe solo Dio, se esistesse. Per proporti come narratore onnisciente, o devi presumere tanto da te stesso o richiedere splendore alla tua epoca (p. 50).

Ma basta incrociare qualche dato biografico con le informazioni che il personaggio dà di sé stesso per comprendere che molto non torna: in *Scuola di nudo* dice di avere 35 anni nel 1985, quando lo scrittore Siti è invece del '47, dunque di tre anni più anziano; nello stesso romanzo, poi, sono numerosi i richiami alla morte dei genitori – a cui si legano strascichi pseudo-edipici<sup>3</sup> fondamentali per definire il personaggio e le sue dinamiche relazionali –; eppure, nelle avvertenze che chiudono il volume, l'autore precisa: «Sì, ho una madre una sorella e anche un padre, i miei affetti e la morte non si sono ancora incontrati».

Ora, tali chiassose incongruenze emergono ben prima di arrivare al confronto tra Siti *auctor* e il suo doppio narrativo, ma significativamente si notano, assai più parcellizzate, anche solo osservando i dati testuali: i genitori defunti di *Scuola di nudo* tornano vivi in

<sup>1</sup> W. SITI, *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>2</sup> W. SITI, *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2012.

<sup>3</sup> Si veda, ad esempio, quanto afferma Walter a pag. 275: «Non posso scendere in cortile, la mamma non vuole che giochi con voi. Mammina: è lei che mi ammazza perché non sono riuscita a soddisfarla, non l'ho posseduta come pretendeva; se ho deciso di morire è per raggiungerla».

*Troppi paradisi*<sup>4</sup> (con un ruolo in parte alleggerito di responsabilità tragica). Altro caso: l'età che il personaggio Walter ha in *Scuola di nudo* non solo non coincide perfettamente, come ho detto, con l'età effettiva dell'autore, ma è anche sconfessata dalle stesse opere successive; agli inizi di *Troppi paradisi*, le cui vicende partono dal '98, Walter, che dovrebbe avere quarantotto anni, dichiara invece di aver già superato i sessanta, spostamento anagrafico straniante ma pienamente funzionale (del resto, l'innesto del motivo senile è giustificato anche dalla tipologia dell'amore per il giovane Sergio, dapprima compagno-amante poi anche, gradualmente, unica possibile progenie).

Attraverso questi pochi riferimenti si comprende che nella scrittura di Siti l'attrito tra realtà e finzione si risolve in un sostanziale disinteresse per la prima, e in un progressivo svilimento della seconda, formalmente offerta come 'autentica' ma di fatto svelata, nella sua natura posticcia, prima dalle avvertenze che accompagnano i testi, poi dalle disinvolte incoerenze che gli stessi presentano al confronto. L'autobiografia di Siti nasce infatti contaminata, *autofiction* programmaticamente inautentica, figlia della sfiducia verso il reale e il realistico, annullati nel *quasi-vero*:

Anche in questo romanzo, il personaggio Walter Siti è da considerarsi un personaggio fittizio [...]. Gli avvenimenti *veri* sono immersi in un flusso che li falsifica; la realtà è un progetto, e il realismo una tecnica di potere.<sup>5</sup>

Il personaggio Walter dunque «parodizza [...] la retorica dominante dell'*express yourself*»,<sup>6</sup> e costituisce il perno di una poetica complessa e stratificata, con la quale sembra inoltre sancita, «nel circolo chiuso ed esiguo della [...] soggettività»,<sup>7</sup> una «crisi dell'immaginario romanzesco»: <sup>8</sup> qui lo si vuole indagare soprattutto dal punto di vista formale, poiché nel corpus la sua presenza è pressoché costante ma lo spazio concesso e le modalità del suo intervento non sono sempre gli stessi. La sovrapposizione con l'io narrante, ad esempio, può essere totale e interessare un intero romanzo, come in *Un dolore normale*<sup>9</sup> e i già citati *Scuola di nudo* e *Troppi paradisi*. Ma con ruoli diversi, e con alterna o alcuna compromissione con il narratore, compare anche altrove.

*Autopsia dell'ossessione*<sup>10</sup>, ad esempio, presenta una narrazione in terza persona<sup>11</sup> focalizzata sul personaggio dell'antiquario Danilo Pulvirenti: qui *Walter* si riconosce con facilità, per quanto mai espressamente nominato, nella figura del *rivale*, ossia lo scrittore che al protagonista contende il corpo oggetto della sua ossessione, un borgataro palestrato di nome Angelo, a sua volta *senhal* e alter ego di un altro culturista, Marcello Moriconi (il corpo angelico per antonomasia della narrativa di Siti). Un caso affine è poi quello di *Resistere non serve a niente*, in cui si narra la storia del trentenne Tommaso, uno spregiudicato e rampante talento della finanza arrivato nell'olimpico dei vincenti dopo

<sup>4</sup> W. SITI, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>5</sup> Avvertenza a *Troppi paradisi*. Cfr. D. BROGI, *Il libro in questione. Walter Siti, "Troppi paradisi"*, «Allegoria» 55 (gennaio-giugno 2007), 211: «Se la realtà diventa un'operazione di mercato, il realismo, in quanto modello di narrazione, può recuperare una sua attendibilità solo se è usato in modo paradossale, ovvero come artificio, come forma di letterarietà estremizzata per far esplodere – la parola giusta sarebbe "sputtanare" – le finzioni della cattiva coscienza».

<sup>6</sup> BROGI, *Il libro in questione...*, 212.

<sup>7</sup> Ivi, 217.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> W. SITI, *Un dolore normale*, Torino, Einaudi, 1999.

<sup>10</sup> W. SITI, *Autopsia dell'ossessione*, Milano, Mondadori, 2010.

<sup>11</sup> Dalla nota che chiude il libro: «Per la prima volta da che scrivo romanzi, non ho bisogno di precisare che la vicenda è totalmente inventata».

aver accolto la mano tesa della mafia: in questo romanzo, come anticipavo sopra, Walter funge da narratore onnisciente per illustrare la vicenda del ragazzo, ma il suo eclissarsi avviene solo dopo aver raccontato del loro primo incontro (ed essersi quindi presentato come personaggio a tutti gli effetti), e non prima di essersi concesso il vezzo, tutto metaletterario e così tipico di Siti, di introdurre due incipit alternativi (uno in corsivo, l'altro in carattere thoma) di cui si riferisce subito dopo la bocciatura da parte dell'editor di Mondadori. Ancora: il racconto lungo che apre la raccolta *La magnifica merce*<sup>12</sup> è composto da trascrizioni di vari colloqui tra un escort (Marcello Moriconi, appunto) e un 'selezionatore' che deve decidere se ingaggiarlo o no; ad intervallare i colloqui unicamente i commenti, in corsivo, di quest'ultimo, ed in chiusura la sua relazione per il ricco cliente. In questo caso la voce di Walter (o meglio, di W.S.) si sente solo alla fine, quando spiega di aver incontrato personalmente il selezionatore e di aver curato la raccolta delle conversazioni trascritte:

Ho conosciuto Saverio Occhipinti mentre stavo documentandomi per il romanzo che sto scrivendo (titolo provvisorio: *Troppi paradisi*). (p. 94).

In questa cornice è ancora il personaggio a parlare? O stavolta si tratta davvero dell'autore? Niente di nuovo: per quanto le circostanze esposte siano abbondantemente plausibili neanche stavolta si oltrepassano con certezza i confini del *verosimile*, come si evince dalle stesse ultime parole di W. S., neanche troppo sibilline:

Non mi dispiace aver interrotto la stesura del mio romanzo; come forse diventerà chiaro una volta o l'altra, si tratta di una interruzione solo apparente. (p. 97)<sup>13</sup>

Insomma, nella narrativa di Siti il personaggio Walter è di volta in volta regista, protagonista assoluto, o comparsa sullo sfondo: quanto proposto finora ne è un resoconto solo parziale. Il passo successivo sarà volgere lo sguardo sulle scelte stilistiche che accompagnano le evoluzioni dell'io narrante, sia questo *Walter* o un narratore senza nome: provo a dar conto, almeno in parte, di questa ricchezza, soffermandomi in particolare sulla trilogia composta da *Scuola di nudo*, *Un dolore normale* e *Troppi paradisi*, e limitandomi ad una breve, ma credo necessaria, incursione nel *Contagio*.

Evito invece anche solo di affacciarmi sulla definizione linguistica e stilistica degli altri personaggi, dei quali colpisce soprattutto il mimetismo dialettale, in parte già indagato,<sup>14</sup> che meriterebbe uno studio autonomo, oltre che fondato su competenze specifiche di non pochi dialetti: si va infatti dal romanesco dei borgatari, certo il più frequentemente rappresentato, al modenese materno, oppure ancora al lucchese di Ruggero in *Scuola di nudo*, fino al salernitano dei familiari di Domenico in *Un dolore normale*. L'impressione è che si tratti comunque di operazioni condotte con il gusto evidente della resa precisa e

<sup>12</sup> W. SITI, *La magnifica merce*, Torino, Einaudi, 2004.

<sup>13</sup> Infatti l'incontro tra Marcello e Saverio ritorna, come un breve passaggio, a p. 291 di *Troppi paradisi*.

<sup>14</sup> Nello specifico, mi riferisco al romanesco del *Contagio*: cfr. P. D'ACHILLE, *Elementi romani in "Caos calmo" di Sandro Veronesi e "Il contagio" di Walter Siti*, in P. D'ACHILLE, A. Stefinlongo, A. M. Boccafurni (a cura di), *Lasciatece parlà. Il romanesco nell'Italia di oggi*, Carocci, Roma, 2012 (117-129). D'Achille ricorda quanto ammesso, su questo, dallo stesso Siti nella *Nota* che chiude il romanzo – «il romanesco non è quello filologico dei puristi ma quello, non uniforme e contaminato con l'italiano, che oggi si parla in borgata» –, e conferma in effetti l'efficace riproduzione di quel «continuum tra dialetto (romanesco, anzi, più correttamente, *romanaccio*) e lingua (italiano standard) che caratterizza la situazione romana» (ivi, 125), riconoscendo quindi piena credibilità mimetica ad un uso che ha una funzione non tanto documentaria «ma se mai sociologica e comunque letteraria» (ivi, 128).

credibile, e con l'unica pecca, forse, di un carico a volte così marcato da sfiorare il rischio involontario dell'iper caratterizzazione.<sup>15</sup>

Ma torniamo al personaggio Walter. Non è in discussione che le prime tre opere siano apparentate, e che alla fine del trittico si possa riconoscere, in qualche modo, una chiusura del cerchio:

L'autofinzione della trilogia si struttura [...] come un unico romanzo di formazione, nell'ambito del quale il sosia impara ad aprirsi al mondo e a conformarsi ad esso per mezzo di una vita normale.<sup>16</sup>

Detto questo, va però precisato che i tre romanzi conservano comunque una vocazione autonoma: per indole, struttura e ampiezza sono meno simili di quanto ci si aspetterebbe. E alcune discontinuità investono, come prevedibile, anche il piano espressivo. La matrice è certo *grosso modo* la stessa, ossia una voce intellettuale che si muove tra due poli opposti ma complementari: da un lato l'incedere lucidissimo e raziocinante, indispensabile in una scrittura che spesso acquista un respiro saggistico, dall'altro l'abbandono quasi lirico, che avvolge soprattutto (ma non solo) il racconto dei corpi maschili e delle performance erotiche.

La prosa più opulenta è forse quella del libro d'esordio. In *Scuola di nudo* il personaggio Walter fa di tutto per farsi considerare sgradevole, «mostruoso, crudele per delirio di onnipotenza nei confronti dei deboli»: <sup>17</sup> tale confusa aggressività – mai eroica e spesso meschina – è sempre innescata da un disagio esistenziale, ossia dall'infelice alterità nei confronti dell'altro da sé, oltre che dall'incapacità di non soccombere nei rapporti di forza, siano questi sentimentali, sessuali, o accademici (l'ambiente universitario pisano si rivela in questo senso un ottimo fondale). «Nella forma letteraria del romanzo, genere letterario dominante, si accomodano [...] il saggio, la poesia, la conferenza, la satira, l'apofrismo, la dissertazione filosofica, la pagina di diario o di giornale»: <sup>18</sup> supponente, sbrigliata, a tratti concitata, spesso mollemente digressiva, la voce di *Scuola di nudo* si esprime attraverso uno strumentario retorico assai variegato e una sapiente oscillazione di registri, che ben traducono la personalità brillante e instabile

<sup>15</sup> La mole di fenomeni sintattici dialettali, di per sé stessi credibilissimi, accolta nel parlato di alcuni personaggi pare a volte eccessiva rispetto all'età e al grado di istruzione (ciò vale per il toscano di Ruggero come per il romanesco di alcuni borgatari). Il problema è accennato anche da G. PEDULLA, *Il libro in questione...*, 228, che recensendo negativamente *Troppi paradisi* fa riferimento, tra le altre cose, al personaggio di Marcello e al suo «imperdonabile romanesco da caricatura».

<sup>16</sup> F. GIGLIO, *Un'autobiografia di fatti non accaduti*, Bari, Stilo, 2008, 90. Si veda anche A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, 247: «In sostanza, il percorso della trilogia di Siti si può delineare come un passaggio dall'astrattezza del "desiderio del Desiderio" sino alla concretezza di una nascita psichica e non solo fisica di un sé (pseudo)autobiografico, che finalmente inizia a vivere la vita con gli altri (e non solo in contrapposizione, o addirittura in lotta distruttiva e autodistruttiva)». BROGI, *Il libro in questione...*, 213-214, esplicita una suggestiva lettura in chiave dantesca, per la quale ciascuno dei tre romanzi (così ossessionati dal desiderio e dalla sua soddisfazione) equivarrebbe ad una cantica: «Attraverso i tre libri il protagonista ripercorre un percorso di discesa/espiazione/ risalita che da un lato rovescia, parodizzando, la parabola dantesca; dall'altro lato invece ne riprende i significati. Nel primo senso la struttura della *Commedia* si riattiva traslando la ricerca del sacro dai regni del Verbo a quelli della Carne che si è fatta Verbo [...]. Nel secondo senso invece la trilogia di Siti sembrerebbe recuperare le forme espressive e i contenuti simbolici fondamentali della narrazione dantesca, ovvero la capacità di assicurare tensione al racconto grazie al rimando a una vicenda personale [...]».

<sup>17</sup> CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo...*, 251.

<sup>18</sup> GIGLIO, *Una autobiografia di fatti non accaduti...*, 30.

del sociopatico Walter. Inoltre trovano posto talvolta enumerazioni ed elenchi, più frequentemente descrizioni particolareggiate di corpi e oggetti, oppure ancora fedeli resoconti di ogni singolo, banale pensiero quotidiano. Tali scelte sono utili alla definizione del personaggio, a conferirgli quell'ossessione per la precisione dei dettagli che è in fondo anche conseguenza del tentativo, vorace e affannoso, di inseguire la 'quantità' del mondo, di possederla e di raccontarla. Qualche esempio:

La palestra è un luogo che il tempo non intacca, solcata da voli, da nomi. Leg-press, sit-up, lat-machine, hack-machine, front-squat, sedia romana, barra a maniglie, multi-power, peck-deck (p. 16).

Che un ferro da calza gli perfori le labbra, che possa bere per sbaglio acido muriatico, che scivoli sul sapone facendo la doccia, che mentre scende le scale si pianti nel calcagno un chiodo arrugginito [...]. (p. 97).

La gerarchia delle tre belve che mi hanno rovinato è probabilmente questa: 1) debolezza psicologica; 2) debolezza sessuale; 3) debolezza economica (p. 64).

Si consideri ancora un altro momento, cioè quando Walter prende un coltello con l'intenzione di ferirsi; qui la sua voce si ferma (o meglio si sdoppia) e cede ad un corsivo che racconta il processo di produzione di una lama comune:

Una lastra d'acciaio di un metro per due, a medio contenuto di carbonio (intorno allo 0,5%) e spessa 1,8 millimetri; il bandone viene diviso da una trancia in dieci strisce larghe venti centimetri e lunghe un metro; si inseriscono le strisce in una pressa eccentrica dotata di stampi (maschio / femmina) con il disegno della lama da tagliare – esercitando una pressione di 60 tonnellate la pressa estrae da ciascuna striscia venti forme già munite di buchi per collegarle al manico [...]. (p. 127).

Nei brani che seguono si notano altri elenchi offerti dal testo, i quali irrompono nel racconto degli eventi e ancora impongono una pausa in qualche modo innaturale, la quale non può finire prima che ogni elemento della lista possa essere scrupolosamente sviluppato:

Per non pagare in treno ci sono vari metodi.

a) Nascondersi nei cessi. I controllori non bussano quasi mai, bisogna essere molto sfortunati (ad ogni buon conto, reggere la porta con le mani così non si vede la spia accesa). Però c'è il puzzo da sopportare e non si sa quanto bisogna restarci; la vecchia media (20 minuti ogni carrozza) è sempre più spesso disattesa, coi supplementi e tutto ci mettono anche mezz'ora per un solo scompartimento. Se non se ne può più, uscire e ricorrere avventurosamente al metodo 'f'.

b) Precedere il controllore sempre una carrozza avanti. C'è il rischio che finiscano le carrozze prima dell'arrivo e allora bisogna sborsare o ricorrere al metodo 'a' [...].

c) Andare al vagone ristorante. Sfoderare il migliore dei sorrisi e dire: «ce l'ho nella borsa di là» (variante invernale: «nella tasca del cappotto»). Ma ormai si sono fatti furbi e sempre più spesso rispondono «lo vada a prendere»; scariche di adrenalina che non fanno bene [...].

f) Andare direttamente alla ricerca del controllore. Adatto ai più audaci. Dopo averlo rimbambito di considerazioni e lamentele (lamentele suggerite: l'aria condizionata non funziona o è troppo forte, non c'è la carrozza self-service, si perderà la coincidenza per X...), ripartire verso l'altra parte del treno, quella che lui ha già controllato. Variante vigliacca: scivolargli in silenzio da tergo mentre è impegnato in una discussione con qualcuno dentro a uno scompartimento [...]. (pp. 40-41).

Abbigliamento dei miei compagni di viaggio: 1) pantaloni e giacca blu scuro di stoffa che non tiene la piega, ombre che cadono dal corpo informe e soprattutto dalla pancia prominente, camicia rosa pallido, cravatta di seta blu (un blu diverso da quello dell'abito)

con quadretti rossi non troppo fitti, occhiali montati di metallo e lenti bifocali; 2) scarpe di camoscio nere con tacco alto quadrato, gonna a scacchi viola e verde, pullover rosso con maniche raglan, borsa di pelle nera e zip che la taglia interamente nel senso della lunghezza; 3) jeans proletari azzurri scoloriti ai ginocchi, maglia nera dolcevita, giubbotto verde-marcio di el charro con fodera lucida arancione (p. 356).

L'incontinenza sessuale del protagonista va di pari passo con quella scrittoria e dialogica: il romanzo-fiume (sono quasi 600 pagine) rischia di perdersi in mille rivoli, ma conferma proprio in questa *troppità* esuberante il suo carattere più profondo. Notevole è anche il bagaglio figurale, a tratti quasi ermetico:

Com'è bello il Pratomagno all'alba coi pizzi nella scollatura, l'imperlarsi: i pioppi sono diecimila bambine che rabbriviscono nude (p. 248);

Fruscii latenti nella tensione intramolecolare alla periferia dell'azzurro, un impercettibile scampanello sottopelle piove dal profondo zenit, pecore siderali vaporizzate dal calore; ogni amore terrestre risulta meschino al confronto e allora tanto vale accettare un'offerta che deludente lo sia fin dal principio (p. 230).<sup>19</sup>

*Un dolore normale* tenta invece di essere il canto di una nuova serenità sentimentale, ossia la relazione 'normalizzata' tra Walter e il giovane Domenico. La cornice, però, come sempre, complica il quadro iniziale: c'è un testo di partenza – il romanzo in cui si ricostruisce, appunto, l'amore tra i due – rifiutato dall'editore che lo definisce, lapidario, «privo di appeal narrativo». A partire da questo smacco, Walter inizia a comprendere che la sua incapacità di rendere narrativamente interessante la stabilità amorosa svela la personale e analoga difficoltà di crederla davvero possibile nell'esistenza reale:<sup>20</sup> ecco allora che su quel primo canovaccio (che alterna prosa e versi richiamando la *Vita nova*, circostanza che conferma il respiro dantesco di tutta la trilogia), Walter corregge e aggiunge, con un carattere diverso (il courier), ammissioni amare e commenti glaciali sull'amante e la loro relazione.<sup>21</sup> Una ulteriore dilatazione della prospettiva è offerta poi dalle parti in corsivo, pagine di diario che riportano la storia così come sembrava al momento, senza la mediazione della distanza temporale: in definitiva, «se l'amore era causa del fallimento della prima scrittura, la ri-scrittura doveva distruggere appunto l'amore per consolidarsi».<sup>22</sup>

La tematica intima e 'coniugale', il continuo rivolgersi a Domenico non come ad un 'lui' ma come ad un 'tu' (quasi fosse il destinatario di una lunga missiva), fanno sì che la scrittura si concentri e che perda, così compassata, il vitalismo nevrotico di *Scuola di nudo*.

<sup>19</sup> Qualche altro esempio: «Ah, che dormita. [...] Il galletto aveva sbagliato orario ma finalmente dovrebbe essere giusto, anche se piove – le ore sono elastiche quando sto in un letto non mio. Mia madre mi dava le palline di burro con lo zucchero, mi provava con la guancia la fronte. Chicchi d'acqua, birilli nel lunario dei matti. L'ago della bilancia fora meno di questi aghi in gola» (p. 77); «Chi ha osato parlar male dell'essere? Domani, a macellazione avvenuta, gli regalerò un libro che non ha letto. Il rischio di morte permane come alterazione del polso. A12: di molto superiore ai castagni, forando il pane di montagne viola. Profili cinesi delle apuane nel buio. Il cazzo aguzza il muso nella galleria del vento, fila via senza incontrare ostacoli» (p. 351).

<sup>20</sup> «In risposta alla fallacia dell'amore e, di conseguenza, del romanzo che lo raccontava, Walter decide di rettificare amore e romanzo, eliminando dalla scrittura idillio e goffe placidezze, per aggiungervi dettagli cattivi, inevitabilmente offensivi», GIGLIO, *Un'autobiografia di fatti non accaduti...*, 73.

<sup>21</sup> In ciò si nota un aspetto che è proprio di tutta la trilogia, ossia che per Walter «non esiste un rapporto pacifico fra l'intelligenza e le cose: in qualche modo, le cose sono sempre meno di quello che l'intelligenza vorrebbe, rimangono sempre indietro», DONNARUMMA, *Il libro in questione...*, 216.

<sup>22</sup> CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo...*, 255.

Ma nelle inserzioni in carattere courier resta, incistato, un po' di quel cinismo. Qualche esempio:

«I primi giorni furono davvero entusiasmanti, come sempre quando si inventa d'essere innamorati [...]. Naturalmente c'era la convinzione, implicita, che avrei potuto sfruttare la nostra storia per un libro; il libro invece non piace a nessuno, il che getta un'ombra deprimente anche sulla storia» (p. 14); «Dovevo saperlo che, una volta finita l'ubriacatura della novità corporale, il tuo essere-ignorante-come-una-talpa mi avrebbe respinto», (p. 20);

«Ti lamentavi che passavamo poco tempo insieme, io non ero così obnubilato da non indovinare che il poco tempo era invece la nostra salvezza, perché ci impediva di arrivare troppo presto alla fine» (p. 47).

La corrispondenza potrà sembrare forzata, ma proprio *Un dolore normale*, la storia di un romanzo malriuscito, pare l'anello più debole dell'intera trilogia,<sup>23</sup> e anche al di là delle eventuali effettive disfunzionalità, soffre certamente la vicinanza dei due romanzi-mostri. L'aspetto più interessante dell'opera sta nel suo particolare allegorismo, costruito, come ha spiegato lo stesso Siti, sulla cosiddetta *surdeterminazione*, processo che trova completamente nel suo contrario, ovvero quella *miniaturizzazione* di cui parla Bulgakov a proposito del metodo Stanislavskij. Se la miniaturizzazione funziona per sottrazione, scarnificando l'espressione perché resti, alla fine, un distillato dell'energia originaria, la surdeterminazione si realizza invece con l'esplosione, in parte non programmabile, di tutti i possibili «sovrasensi simbolici»:

In *Un dolore normale* [...] la storia dei trapianti e del traffico d'organi ha cominciato a convincermi solo quando mi sono reso conto che senza volere stavo prendendo alla lettera la metafora stilnovista del cuore strappato e donato. Le cose non hanno un significato soltanto, ma (almeno) due: accetto uno svolgimento del *plot* solo quando obbedisce a questa condizione. Niente a che vedere con i doppi livelli di lettura di cui parla Eco, organizzati dall'autore per venire incontro a diversi tipi di lettore. Lì l'operazione è consapevole, mentre per me dev'essere almeno in parte inconscia. Non sei tu che decidi: le cose si devono surdeterminare da sole.<sup>24</sup>

*Troppi paradisi* si apre con una nota dichiarativa, icastica, che ha qualche ossimoro rivelatore:

Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità. Le mie reazioni sono standard, la mia diversità è di massa (p. 3).

Nell'ultimo atto del percorso di autofinzione, l'esibizionismo di Walter assume così una posa che vuole essere nel contempo individualistica e spersonalizzante.<sup>25</sup> Il volume,

<sup>23</sup> Di *Un dolore normale* come «fase purgatoriale» nello «sviluppo della trilogia» riferisce anche CASADEI, *ibidem*.

<sup>24</sup> G. SIMONETTI, *Un realismo d'emergenza. Conversazione con W. Siti*, «Contemporanea», I, 200, 161-167.

<sup>25</sup> La spersonalizzazione è il mezzo attraverso cui *Walter* vuole offrirsi come allegoria dell'Occidente («Sono l'Occidente perché come l'Occidente ho imparato ad essere il turista di me stesso. Se qualcuno mi minaccia, alzo una bandiera e non lo lascio arrivare fino a me. Prevengo i conflitti apparendo generoso e tollerante, dimostrando al rivale che conviene a lui diventare come sono io», p. 186); ma proprio per l'individualismo che continua a trasparire, secondo Donnarumma (*Il libro in questione...*, 219-220) l'operazione non può dirsi completamente riuscita: «[...] in *Troppi paradisi* tutto è predisposto per inibire il movimento dell'identificazione; quasi fosse una consolazione o un alibi; e quasi che il protagonista-narratore, insofferente ai suoi stessi tentativi di darsi come figura compiuta dell'*homo occidentalis*, alla fine si impunti sulla sua individualità irriducibile. In questo modo, il romanzo è sottoposto a un continuo



parzialmente libero dalle questioni metanarrative che strutturavano (e forse appesantivano) il romanzo precedente, usa l'autobiografismo come leva per comprendere nel profondo la società contemporanea, verso la quale lo stesso Walter, una volta appagato il suo desiderio, può finalmente volgere uno sguardo attento ma pacato, in ogni caso privo di disprezzo:<sup>26</sup> se «*Scuola di nudo* era la descrizione di una battaglia [...] *Troppi paradisi* è al contrario la storia di un'integrazione»<sup>27</sup>.

Per il tramite di Sergio, giovane autore e aspirante conduttore, Walter scruta da molto vicino la quotidianità vacua dei Personaggi Televisivi, riportandone gli squallidi siparietti e i pettegolezzi più beceri: da qui si irradiano le parti argomentative, acute e ariose riflessioni sulla società dello spettacolo. Nella voce si riconferma quindi la consueta tendenza al saggismo, qui irrobustita, tra l'altro, perché non più esposta a quell'impazienza dispersiva che in parte governava *Scuola di nudo*.<sup>28</sup> Tornano gli elenchi, ad esempio, ma paiono distaccarsi decisamente dalla dimensione personale:

Dunque l'amore ha tre motivazioni principali: 1) procreare; 2) arrivare all'orgasmo; 3) non essere soli (p. 203).

Questi come altri strumenti del discorso razionale sono stavolta al servizio della chiarezza rigorosa di una vera argomentazione, non più della sua brillante parodia, come spesso accadeva – e certo là aveva un senso – nel primo romanzo. In proposito si consideri il brano seguente, che è parte dell'ampia riflessione di Walter sulle dinamiche della casa del *Grande Fratello*, alla quale riesce ad accedere, da privilegiato *voyeur*, grazie alle conoscenze maturate nell'ambiente:

La vita, la vita, continuo a scriverla in corsivo: eppure lo so che quella nella casa è vita devitalizzata e distorta. In vari sensi: 1) già durante i casting e le selezioni hanno privilegiato i più estroversi ed esteriori, sapendo che l'interiorità non avrebbe potuto essere ripresa dalle telecamere; 2) hanno scelto una sola borghese che, vedi caso, è stata eliminata al primo colpo; non era telegenica, abituata per privilegio sociale a pensare che si vive sempre alla presenza degli altri, e che quindi le emozioni vanno tenute dentro; nella casa ci abita la vita volgare, di quelli che delle emozioni fanno scialo perché è la loro unica, egotistica ricchezza; 3) dovendo abolire i tempi morti già nella realtà le regole del gioco vietano di leggere, di ascoltare la radio, di disegnare e di scrivere, di dedicarsi a quelle attività poco spettacolari che pure fanno parte del quotidiano; 4) la tecnologia altera i sensi: se bisbigliano troppo piano, i microfoni a collare non captano; in compenso le camere a infrarossi mostrano la masturbazione di Salvo, che invece la dissimula agli amici essendo al buio; 5) nel deserto totale di stimoli esterni, ciascuno dei ragazzi è spinto a 'darsi una drammaturgia': anche senza volere, organizza la propria presenza nella casa secondo primitive strategie narratologiche; 6) nessuno al mondo può guardare Stream ventiquattr'ore su ventiquattro;

---

straniamento brechtiano; e il protagonista acquista la sua esemplarità non dal conguagliare, in eccesso, tutte le miserie del suo tempo, ma proprio perché protesta e sconta la propria natura di monade che nessun quadro universale di senso potrà mai riscattare»; fermo restando, però, che questo sfasamento non toglie necessariamente valore al libro, poiché «certi fallimenti ci aprono gli occhi molto più di certe riuscite».

<sup>26</sup> «All'io narrante ossessionato dagli altri (*Scuola di nudo*), oppure ossessionato dalla propria retorica luciferina (*Un dolore normale*) subentra infatti un io meno patologicamente verboso che, scontrandosi con le proprie menzogne, assumendo la propria imperfezione come circostanza della vita, è capace di imparare a toccare finalmente la realtà, ovvero è capace di rinascere», BROGI, *Il libro in questione...*, 215.

<sup>27</sup> GIGLIOLI, *Il libro in questione...*, 223-224.

<sup>28</sup> «Come già *Scuola di nudo*, *Troppi paradisi* si basa sulla rielaborazione di un forte nucleo autobiografico. Ma è un'autobiografia che si trasforma automaticamente in sociologia – Walter Siti come tutti, appunto», ivi, 226.

finisce che ci si affida alle strisce quotidiane e poi al serale del giovedì; la vita che vediamo è il risultato di un montaggio. (p. 166).

Tale diffusa e ferrea razionalità scompare soltanto di fronte al corpo di Marcello Moriconi:<sup>29</sup>

Marcello è un pulviscolo, un glutine, un vortice di riflessi, un'autovertigine (p. 399).

Il rapporto escort-cliente diventa lentamente un legame affettivo, ma ciascuno, in modo diverso, resta succube dell'altro. Ad ogni modo, l'incontro permette al protagonista di trovare, pur tra cocaina e prostituzione, un grumo di felicità assoluta. Il corpo di Marcello è la cosa che più si avvicina al Divino; raggiunto questo suo personalissimo empireo, Walter può considerare compiuto il percorso finzionale:

Ora sono nato: da circa sette mesi sono nato. Se in più di mille pagine ho prodotto un sosia, era perché io non c'ero, non ci volevo essere: adesso ci sono [...]. Ora che Dio mi ama, non ho più bisogno di esibirmi [...]. Se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me. (p. 425).

Il passaggio, qui anticipato, si fa concreto nel romanzo successivo, *Il contagio*.

La vita di un gruppo di borgatari romani brulica, tra «agitazione e immobilismo»,<sup>30</sup> nel palazzo di un'immaginaria via Vermeer. L'affresco del loro glorioso degrado fornisce un nuovo spunto saggistico, affrontato dal narratore con il solito acume: con un rovesciamento della nota analisi pasoliniana, non sarebbero, insomma, le borgate ad imborghesirsi, bensì la borghesia ad 'imborgatarsi':

L'appassionata analisi di Pasolini, vecchia di oltre trent'anni, andrebbe rovesciata: non sono le borgate che si stanno imborghesendo, ma è la borghesia che si sta (se così si può dire) "imborgatando". Al di là dell'esperienza biografica di pochi individui sbrancati, o dell'arroganza esibizionista di qualche ricco che gioca al sottoproletario [...] – al di là dei casi singoli, vige un'effettiva solidarietà strutturale: nel continuum indifferenziato di chi il mondo non sa più vederlo intero, è l'ideologia di quelli che una volta si chiamavano gli esclusi [...] a risultare egemone. (p. 213)

Come altrove in Siti, anche nel *Contagio* si accolgono strutture narrative costruite come scatole cinesi. Tanto per cominciare, l'incipit del romanzo non è il vero inizio:

<sup>29</sup> Qualche esempio: «Non afferro bene, c'è qualcosa in generale di questa new entry che non capisco: fisicamente è (o meglio sarebbe) l'uomo più bello che i miei occhi abbiano mai incontrato. Intendo la bellezza tagliata per me, quella che è incisa nel mio nervo ottico e che non pretendo sia condivisa. I quadricipiti femorali gli si vedono da dietro mentre si toglie gli slip e spinge il culo verso l'osservatore – ha fatto il suo *cursus honorum*, è arrivato ai Mondiali di Stoccolma, ma ha un fascino, una grazia di torsioni e di mollezze che non è da culturista», p. 246; «Che voglia di abbracciarlo, che necessità selvaggia di proteggerlo. Credo che non abbia mai detto *no* una volta nella vita, è puro come l'acqua che prende la forma del recipiente dove si versa. È inconsistenza, labilità, forse anche ormai (grazie alla coca) deficit mentale. L'acqua può inquinarsi coi peggiori batteri – ma non è il sesso, non è certo il sesso a sporcarlo: una collina può essere percorsa da tutti senza che si intacchi la perfezione della sua curvatura», p. 266; «[...] e poi certi baci sono veri e magnifici, certi giochi con la gola e la lingua sono autosufficienti e belli in sé. Sui rami in alto, quelli sottili, degli ippocastani fiorisce la generosità olimpica del suo fatalismo», p. 287. PEDULLÀ, *Il libro in questione...*, 228, nell'estenuante ricorrere di passaggi del genere ha visto una «convenzionalità mascherata da anticonformismo», oltre che «l'illusione che riproporre in salsa gay formule usurate e stereotipi *d'antan* basti di per sé a legittimare anche il melodramma più scadente».

<sup>30</sup> W. SITI, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008, 171.

Quello che avete appena letto è un racconto che ho pubblicato su “Nuovi Argomenti”; ho usato nomi fittizi, calcato le tinte, inventato episodi per garantire alla trama più appeal. (p. 26)

Ma neanche questa ripartenza si rivelerà quella effettiva:

Anche questo che avete appena letto (e sarà l'ultimo, giuro) è un racconto – l'ho pubblicato sull'edizione romana di «Repubblica» circa un anno fa. (p. 45)

La seconda ripartenza aggiusta o contraddice quanto raccontato nella prima: ciò appare al servizio del consueto depotenziamento finzionale, un'impronta che con tutta evidenza Siti intende conservare anche nella *fiction* che non è più *autofiction*, ma è probabile che intervenga anche la predisposizione metanarrativa del narratore-scrittore a condividere con i lettori i suoi segreti di burattinaio.<sup>31</sup>

La voce del narratore accoglie sempre, sia nelle parti narrative sia in quelle saggistiche, ampi stralci virgolettati dei discorsi degli inquilini – quasi fosse un loro anonimo intervistatore: a volte il loro spazio si allarga al punto tale da far eclissare quella prima voce, come avviene nel capitolo intitolato *Il tassista dei trans*, in cui a parlare è direttamente Eugenio<sup>32</sup>, o come quando a prendere le redini del racconto è la voce di Bruno (tra p. 84 e p. 86), o ancora quando Marina, l'eroinomane, ricostruisce la sua esistenza (tra p. 192 e 194). Insomma, quella complessità che nelle prove precedenti scaturiva dalla sola personalità prismatica di Walter, nel *Contagio* esplose verso l'esterno, e contribuisce alla corallità della struttura, comunque fluida: la voce del narratore ha infatti una funzione non sempre predominante ma a volte solo di raccordo, e l'alternarsi dei personaggi non sembra vincolato da una precisa gerarchia. Ad ogni modo, il narratore conserva della voce di Walter il registro più lucido, cioè quello della dissertazione intellettuale, o ancora, al massimo, la vena metaforica, comunque addomesticata. Ma nonostante questi elementi in comune, evidentemente non si tratta più di lui.

Ciò non significa, comunque, che Walter resti estraneo al *Contagio*: lo si vede ritornare, di tanto in tanto, in quel *professore* distrattamente nominato (e spesso bistrattato<sup>33</sup>) tra le frequentazioni del solito Marcello. Non c'è però solo questo: il suo ruolo si mantiene ben più forte. Distinta dal corsivo, la voce compare infatti prima in poche sequenze occasionali, poi in un ampio capitolo a parte, che segue in appendice, e non a caso, le vicende narrate<sup>34</sup> (in particolare l'ultima, la morte di Marcello), con

<sup>31</sup> «Giusy non è morta, non l'ha uccisa il marito: nessuno nella realtà può sottrarsi alle complicazioni con un escamotage così perfetto, normalmente si arranca e si sporca il disegno. L'Attilio del racconto è fabbricato in parte con materiale che proviene da Sergetto, il rapinatore che gli abita di fronte al terzo piano; l'Attilio vero è più remissivo, mai imbraccerebbe un mitra in vita sua – anche se in lui sopravvive una scintilla di ribellione», ivi, 45.

<sup>32</sup> «Mi chiamo Eugenio ma tutti mi nominano er Trottola per via che giravo velocissimo quando se faceva la break dance per strada; i più bravi eravamo io e Marcello che se conoscevamo da molto piccoli», ivi, 58.

<sup>33</sup> «Generosamente, Marcello ha “offerto” a Mauro il professore, nel senso di portarlo con sé e chiedere un compenso anche per lui [...]. “Ma nun te fa schifo così grasso?” “Manco ‘o guardo... he he, trucchetto professionale... però è simpatico, è bònno come il pane [...]», ivi, 117-118.

<sup>34</sup> E anticipa l'ultima parte del volume, interamente saggistica, intitolata *L'alibi delle borgate*.

l'obiettivo di glossarle e soprattutto di smascherarle. A sostenerlo, inoltre, un titolo al solito sfacciato e ambiguo: *la verità*.

*Magari fosse morto davvero. In tante forme l'avevo previsto, qualche volta perfino sperato; e immaginavo di fingerlo, come qui nella scrittura. Avrei mostrato un dolore carsico, autentico nel suo negarsi e riapparire quando meno te l'aspetti; intermittenze psicosomatiche. Ma in superficie, nel brivido controcorrente, avrebbero prevalso il sollievo e quasi l'euforia della solitudine [...]. Invece non è andata così: Marcello io non lo vedo più (il suo corpo è scomparso) ma lui è ben vivo, agisce eccome. L'estrema istantanea che ho di lui è quella di un abbraccio, ma non per me. Non a me. Insomma non era me che abbracciava. La mia sintassi incespica, scusate: avevo promesso che non avrei più parlato di me, ma l'energia necessaria per rispecchiarmi negli altri era lui che me la forniva; ora sono chino a raccogliere le poche forze. L'io come legittima difesa. (pp. 271-272).*

Viene quindi smentito quanto platealmente annunciato alla fine della trilogia: la parabola autobiografica pare tutt'altro che esaurita, ma assume invece solo una nuova forma. È ancora troppo forte la tentazione di dare la parola al personaggio Walter; troppo urgente è la necessità di fargli scompaginare anche le fragili certezze di questa nuova presunta solidità romanzesca.