

L'AUTOBIOGRAFIA E IL DESIDERIO: SULLA TRILOGIA DI WALTER SITI

ALBERTO CASADEI

ABSTRACT In questo saggio viene esaminata l'intera produzione dello scrittore e critico Walter Siti. L'esame viene condotto lungo due assi fondamentali: da un lato, il rapporto con la forma dell'autobiografia, che diventa qui esplicitamente "falsificata", in modo da mettere in discussione il rapporto fiction/non fiction; da un altro, il rapporto con la tradizione letteraria, specialmente col modello dantesco, decisivo per una lettura "allegorica" dei vari racconti.

PAROLE CHIAVE Autobiografia; fiction; non-fiction; romanzo italiano XX e XXI secolo.



RESUMO *Neste ensaio é examinada toda a produção do escritor e crítico Walter Siti. A análise é desenvolvida segundo dois eixos fundamentais: de um lado a relação com a forma da autobiografia, que se torna aqui explicitamente “falsificada”, pondo em discussão a relação entre ficção/não ficção; de outro a relação com a tradição literária, especialmente com o modelo dantesco, decisivo para uma leitura “alegórica” dos vários contos.*

PALAVRAS-CHAVE *autobiografia; ficção/não ficção; romance italiano dos séculos XX e XXI.*

ABSTRACT *This paper looks into the entire production of writer and critic Walter Siti. The analysis follows two fundamental tracks: on the one hand, the relationship with the autobiographical format that here becomes openly “fake” and challenges the relationship between fiction/non-fiction; on the other hand, the relationship with literary tradition, particularly with the Dantesque model, decisive for the “allegoric” interpretation of the various tales.*

KEYWORDS *autobiography; fiction/non-fiction; Italian novel of the 20th and 21st centuries.*

1.

uesto è il finale della trilogia (*Scuola di nudo*, *Un dolore normale*, *Troppi paradisi*)¹ in forma di autobiografia immaginaria pubblicata nel 1994, 1999 e 2006 da Walter Siti:

Marcello mi sta espellendo dall'autobiografia: dopo essere penetrati nell'Assoluto, che resta da dire? Vederlo concentrato, remissivo, mentre si soffia il naso che gli sto ancora dentro e sento il contrarsi dei suoi muscoli anali, beh, se lui è un dio come ho creduto finora, non mi resta che cadere in ginocchio, muto per sempre. Se non lo è, allora gli altri esistono davvero, e non è più con l'autobiografia che si possono trattare. Quanto era povera e ristretta, e distorta, l'esperienza su cui tanto ho elucubrato.

La sera sono talmente stanco per il superlavoro che crollo, dimentico il cellulare e gli occhiali sul letto, che poi nel sonno mi ci rotolo sopra e la mattina li trovo storzati; eppure non basta, il rosso in banca si approfondisce. Per la prima volta ho a che fare col mondo dei prestiti a tasso agevolato, dei direttori indisponenti, degli assegni post-datati, di una carta che ha l'arguto nome di "Desideria". Ma fuori dalla placenta dell'università, la vita è così.

Ricordo la frase siderale di Beckett, in cui dice che il suo più grande terrore è sempre stato quello di "morire prima di esser nato" 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. Nel bene o nel male, nell'ipocrisia o nella sincerità;

1. Per le indicazioni complete, anche dei saggi e degli studi di Siti segnalati più avanti, si veda la *Bibliografia*. Nelle citazioni dei tre romanzi verranno impiegate rispettivamente le sigle *SN*, *DN*, *TP*. Nell'esame, si terrà conto delle più importanti recensioni sulle opere di Siti, in particolare Mazzoni 1995, Simonetti 1995, nonché alcune di quelle a *Troppi paradisi*, citate oltre. In generale, sui problemi relativi alle autobiografie fittizie o alla *autofiction* cfr. Colonna 2004 (sin troppo inclusivo) e Iovinelli 2004 (con parti specifiche sui primi romanzi di Siti). Si avverte che il presente saggio farà parte di un più ampio studio dal titolo *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo* (editore Il Mulino).

nell'assistere o nell'agire, nella banalità o nell'intelligenza. Ora che Dio mi ama, non ho più bisogno di esibirmi. Sto meglio man mano che il mondo peggiora, pazienza. Le mie idiosincrasie si scontreranno con quelle degli altri in campo aperto; se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me. (*TP*, p. 425)

Partiamo dall'ultimo capoverso. Il narratore sembrerebbe rivendicare l'unicità della sua autobiografia ("mille pagine" sono grosso modo quelle che compongono la trilogia, la cui unitarietà è peraltro testimoniata da molteplici indizi)², ma nello stesso tempo la distrugge nella sua supposta coerenza, dato che il protagonista non sarebbe, alla maniera delle *Confessioni* da Rousseau in poi, l'autore-uomo nella sua interezza (che si confessa senza censure davanti a tutti gli uomini-fratelli), bensì un "sosia", un personaggio che viveva al posto dell'autore stesso, e che aveva come compito fondamentale quello di "nascere", ovvero di imparare a vivere *con* gli altri. Questa lunga nascita, questa storia di una formazione biografica che sarebbe anche una vera e propria "creazione di sé", è giunta a un esito quando finalmente il Walter Siti-sosia³ è arrivato là dove sperava da sempre di arrivare, alla realizzazione di un Desiderio che era tendenzialmente impossibile da raggiungere, quello di riconoscere un dio in un essere umano, in un maschio perfetto e quasi-icona, immagine sublime che però deve essere alla fine tangibile, come appunto il culturista-escort Marcello. 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).

Che quella di Siti sia un'autobiografia fittizia viene dichiarato abbondantemente nei paratesti dei tre romanzi, a cominciare da *Scuola di nudo*⁴. Ma ciò risulta ancora più evidente se si esaminano i dati interni: in particolare, nel primo romanzo viene esplicitamente detto che le vicende narrate partono all'incirca da quando il Siti-sosia compie trentacinque anni, e cioè il 20 maggio 1985 (*SN*, p. 4), il che comporta che la presunta "nascita" sia avvenuta nel 1950; nell'ultimo romanzo, invece, il Walter Siti che si racconta, a partire dall'autunno 1998, dichiara di aver "abbondantemente" compiuto sessant'anni, e quindi sarebbe nato agli inizi del 1938. Non si tratta ovviamente di un macroscopico errore, bensì di un chiaro segnale per il lettore: quest'autobiografia non solo è fittizia (com'è facile intuire, nessuna delle date di

2. Si noti che la conclusione dell'ultimo romanzo, prima dell'aggiunta di una coppia di *Post scriptum*, rinvia all'inizio del primo con la frase "no, nessun attentato" (cfr. *TP*, p. 386 e *SN*, p. 3). Ma numerosi altri, nel finale e altrove, sono i rinvii espliciti o impliciti, per esempio alle teorie gnostiche sul nudo maschile, su cui tanto aveva "elucubrato" il Siti di *Scuola di nudo*.

3. Si utilizzerà questa definizione che sottolinea il rapporto con il Siti-autore, e insieme fa comprendere la natura volutamente fittizia del personaggio. A questo proposito è opportuno far notare quanto Siti-critico sottolinea di uno dei suoi modelli, Aldo Busi, e in particolare di *Casanova di se stessi*: questo romanzo "è utile a chiarire che differenza ci sia tra l'autobiografia come fine e l'autobiografia come mezzo. La prima è il racconto che uno fa delle proprie vicende, nella convinzione che siano esemplari e/o istruttive, e ha come obiettivo (che può essere o no letterario) quello di illustrare (o di far riflettere su) la vita dell'autore stesso; la seconda è un artificio esclusivamente letterario e viene usata dall'autore come pretesto - l'io, in quel caso, non è che uno strumento particolarmente sensibile che serve a minare gli stereotipi della realtà, ripartendo da quel che si conosce meglio: è insomma l'equivalente romanzesco del *cogito* cartesiano. La prima esalta l'autore, la seconda lo sfrutta e lo distrugge. [...] Di fronte a una società che si presenta nuova e ricca di mutazioni sorprendenti, Busi concepisce il romanzo come un "meccanismo testimoniale" che ricava dai particolari privati indicazioni sui fenomeni pubblici, sapendo che in indagini del genere è impossibile non essere personalmente coinvolti, fino ai nodi più oscuri e alle resistenze più profonde. Ogni romanziera importante, in Italia, deve reinventarsi una tradizione romanzesca: Busi si appoggia al Settecento inglese, a quel miscuglio di curiosità sfacciata, di aggressività economica, di empirismo razionalista e di audacia strutturale. Busi sta dalla parte del romanzo come conoscenza e rivendicazione, contro il romanzo come "arredamento"; ma mentre in molti lo auspichiamo, *lui lo fa*" (Siti 2000, pp. 7-8). A prescindere dai diversi modelli, il procedimento di costruzione di un io-sosia è perfettamente delineato anche per Siti stesso.

4. Nell'*Avvertenza* finale (*SN*, p. 597) per esempio si legge: "Ogni riferimento a fatti accaduti o a persone esistenti è da considerarsi puramente casuale; la coincidenza delle mie generalità con quelle del protagonista di questo libro non è che una sconcertante omonimia". Sul microsaggio premesso a *Troppi paradisi*, cfr. *infra*.

nascita corrisponde a quella del Siti-autore), ma procede per “stadi”, a partire da quello della presunta pienezza della vita (il racconto comincia, allegoricamente, nel mezzo del cammino), per terminare con la vecchiaia, quando i bilanci non possono non diventare definitivi.

D'altra parte, i tre romanzi sono legati da una riflessione costante, che proprio in questo finale trova una delle esplicitazioni più importanti. La frase di Beckett “morire prima di essere nato” era già citata nelle prime pagine di *Scuola di nudo* (“Beckett ha confessato una volta che la sua più grande paura era di morire prima di essere nato”, *SN*, p. 6)⁵, e senza dubbio costituisce una spia e insieme una chiave di lettura dell'intera (pseudo)autobiografia: essa, su un piano allegorico, si può considerare come una lunga “formazione al nascere”, la quale implica in primo luogo la capacità di interagire, di concepire il rapporto con gli altri in quanto tali. Ma quello che si può già definire come un arrivo al *novel*, ossia alla consapevolezza dell'esistenza di una storia che non dipende dal Desiderio, è ottenuto dopo l'attraversamento di una realtà che si rivela in vario modo irreali, sino all'incontro con l'amore perfetto, con l'assoluto in questa vita (e perciò molto terreno), che dimostra appunto, al termine del viaggio di iniziazione-nascita, la verità nascosta sotto la finzione della realtà esteriore: una verità che però, mentre porta alla vita, distrugge l'involucro-placenta della scrittura autobiografico-romanzesca, dell'invenzione di un sé-altro che impari a vivere, nascendo davvero. La conclusione di questo percorso è costituita da *Troppi paradisi*, che verrà esaminato più a lungo; vanno tuttavia premesse alcune indicazioni sulle tappe precedenti, *Scuola di nudo* e *Un dolore normale*, e ancora prima sull'idea del romanzo ricavabile da alcune affermazioni del Siti-autore, da verificare poi nel corso dell'analisi.

2.

Il rapporto autobiografia-romanzo è esplicitato in molte dichiarazioni saggistiche interne alle opere della trilogia, ma anche in quelle esterne, in articoli e contributi di Siti-autore e critico. In particolare, sin dal breve intervento *L'orgoglio del romanzo* (1994), Siti ha sottolineato che considerava la sua allora unica opera, *Scuola di nudo* (ma il discorso si può facilmente estendere alle successive), come un vero romanzo, che era veicolato dalla “forma semplice” dell'autobiografia, scelta appositamente per essere vera nella sua falsità, cioè per ricostruire un'apparente storia vera (come, alle origini, Defoe con *Robinson*), che poi rivelava progressivamente la sua valenza fittizia, ma non senza aver scardinato i presupposti attuali del rapporto *fiction-non fiction*, in seguito divenuti talmente “naturali” e scontati da far considerare vere storie e vicende raccontate dai mass-media. Diventa così evidente la valenza conoscitiva dell'idea di romanzo che Siti ha sostenuto sin dai suoi esordi come scrittore, così da produrre un “realismo d'emergenza e di resistenza”, che vive dei particolari incongrui, delle aperture quasi grottesche, della mimesi perfetta dei linguaggi non fittizi e non standard: insomma di una miscela in cui l'insieme degli elementi realistici,

5. Nelle opere di Beckett si possono incontrare espressioni simili (come in *L'Innommable*: “Venu au monde sans naître”: ed. Paris 1953, p. 7), però non identiche a quella che sembra essere una dichiarazione d'autore.

incastonati in una storia che si riconosce continuamente come fittizia, finisce col raggiungere una verità di secondo grado, oltre le palesi falsità dei singoli contenuti, oltre l'oltranzismo del Desiderio e il rancore del protagonista, servo che vorrebbe ribellarsi e ribelle senza capacità di diventare davvero mostruoso. In un certo senso, già *Scuola di nudo* proponeva una risposta alla crescente sovrapposizione tra *fiction* e *non fiction* diversa da quella degli autori (come Affinati, Albinati, Franchini, ecc.) che hanno sottolineato la veridicità dell'esperienza del singolo come base per la loro modalità di narrazione. In questo caso, la non veridicità dell'autobiografia viene sostenuta da una struttura, quella del racconto romanzesco, che sarebbe di per sé fittizia, ma che, calibrata in maniera da surdeterminare – spesso attraverso un implicito riuso delle forme narrative tradizionali – i singoli tasselli falso-veri, viene a costruire un racconto di secondo grado, che aspira a diventare esempio di una condizione comune a tutti: cosicché il destino del Siti-sosia, falso mostro, falso ribelle, falso giovane e poi falso vecchio, è quello di diventare, come recita l'*incipit* di *Troppi paradisi*, un mediocre, appunto “come tutti”

Siti è dunque contro la svalutazione del romanzo, ma nello stesso tempo sa bene di non poter riproporre se non alcuni aspetti del romanzo classico-ottocentesco: in sostanza, l'estrema esattezza nella ricostruzione dei dettagli, negli elementi che forniscono un effetto di realtà, dovrebbe tendere alla costruzione di un *novel*, ma questo movimento è impedito tanto all'esterno (nella realtà storica dal fatto che il “fittizio-realistico” è stato colonizzato dalla produzione televisiva, che si è assunta la funzione di proporre il grado zero del realismo “di facciata”), quanto all'interno, perché il motore dell'azione e nello stesso tempo l'oggetto principale di indagine è appunto il Siti-sosia, ribelle e poi mediocre individuo che riflette su di sé gli effetti della colonizzazione dei desideri, ormai messi in vendita abitualmente come *immagini*, e nello stesso tempo è in grado di riflettere su questa condizione, specie quando essa, al termine della trilogia (che è il termine della completa integrazione fra realtà reale e realtà fittizia-televisiva, processo fondamentale della cultura postmoderna di massa), appare ormai come un dato di fatto esaminabile secondo una ricostruzione saggistica.

È appunto in *Troppi paradisi* che la componente autobiografica trova una sua giustificazione: a quel punto, come si vedrà tra breve, smascherata la natura del rapporto tra romanzo e *fiction* televisiva, esteriormente di similarità ma implicitamente di conflittualità, la linea scelta all'interno del grande territorio del romanzesco non può più rimanere quella del montaggio pseudo-autobiografico, iper-realistico e insieme visionario, ma deve diventare altro: scrittura teatrale, già praticata da Siti-autore, oppure, in prospettiva, tessitura-trama pienamente da *novel*, tale cioè da raccontare le vicende degli *altri* e non del *sé-sosia*: una prospettiva che condurrebbe, da un'autobiografia realistica e *insieme* gnostico-platonica, a un *novel* in quanto “romanzo critico della democrazia” (Siti 2001, p. 155), capace di far di nuovo percepire quanto sta avvenendo di non fittizio nella *storia* ormai intrisa di “falsi eventi veri”. Ma per il momento, il romanzo-autobiografia genera un cortocircuito riguardo allo statuto di verità di quanto viene raccontato, che esteriormente

sembra vero perché “confessione” – e ciò costringe il Siti-autore a un'autosmentita in un paratesto d'apertura, certamente nato come cautela (forse imposta), ma diventato una sorta di commento *a posteriori* sullo statuto del realismo raggiungibile in questo tipo di romanzo: “... qui a persone reali, indicate con nome e cognome, si attribuiscono fatti esplicitamente fittizi. Così funziona la post-realtà, nel regno dell'immagine, dove il prezzo da pagare per la notorietà è di essere trasformati in personaggi quasi-veri, condensatori di fantasmi. [...] Tutto l'impianto realistico, insomma, è un gigantesco soufflé pronto ad afflosciarsi in una poltiglia di finzione; punta estrema, forse, del quesito paradossale che regge la mia trilogia romanzesca: se l'autobiografia sia ancora possibile, al tempo della fine dell'esperienza e dell'individualità come spot” (TP, p. 2).

2.1.

Focalizziamo alcuni punti caratterizzanti delle prime due opere di Siti. Il sosia è inserito nel mondo universitario, dominato dalla logica servo-padrone, dalla volontà di potenza (astratta), e a esso oppone la sua esibita diversità. L'essere omosessuale, reietto dal padre (accademico), odiato dal fratello fortunato Matteo (il “Walter-ego”, d'altronde altrettanto odiato in ricambio), sembra collocare il personaggio accanto ai *maudits* novecenteschi, ai trasgressori per volontà di vivere, da Céline e Genet in poi, sino all'odiosamato modello di Pasolini⁶. Il suo comportamento viene costruito in modo tale da farlo considerare mostruoso, crudele per delirio di onnipotenza nei confronti dei deboli, come una gattina che viene uccisa quasi senza motivo:

Finalmente mi graffia e non esito più: sotto il tavolo dove si è ritirata non c'è Malvina [nome della gattina], c'è un bisogno senza forma, un'esigenza che non si riempirà mai. Il collo è esilissimo, posso contare le punte sotto la fodera di pelo, si agita per protesta, tutta lei è molto leggera. Mamma questo è per te. Strizzo e le dita si uniscono, la trachea è come il tubo di un palloncino: un'obiezione stonata, un misero springare delle gambe di dietro, un arricciare di labbra; poi mi spavento perché non so per quanto tempo devo tenere premuto, quello che ho tra le mani è una fresa incontrollabile, un piccolo ordigno rotondo digrignante. La pelle sottile dovrebbe lacerarsi contro l'osso vivo delle vertebre, perché non lo fa? La testa le si gira come a una marionetta o a un indemoniato, strabica, uno strano liquido incolore esce dai denti, là in fondo. Non ho saputo esser degno del soffocamento, sono di nuovo solo con me stesso.

Ho un graffio anche sul palmo, non mi ricordo quando è stato; aspiro il mio sangue, il dato più deprimente è che per un attimo mi sono illuso di provare qualcosa di speciale, come forare una membrana o bucare un tramezzo, invece pfff. Materia, grumi. Meglio liberarsi di lei, prima che si irrigidisca la differenza tra una gattina uccisa e un gatto morto. Entro in camera a prendere un fazzoletto (un drappo funebre, in qualche

6. Ma è chiaro, mantenendo la distinzione fondamentale tra autobiografia come fine o come mezzo, che al fondo Siti si va a collocare sul versante di coloro che al genere letterario dell'autobiografia hanno unito il saggismo, a cominciare da Montaigne: è l'analisi di secondo grado del sé che interessa Siti-autore, non l'esibizione di un'esperienza. D'altra parte, il tener fede a un'opzione di realismo alla maniera del *roman* implica la scelta di dar spazio ai rapporti interpersonali e sociali anche là dove essi si manifestino come fuorvianti e al limite negativi per l'autentica nascita alla vita del Siti-sosia. In questo senso, si deve ribadire la filiazione proustiana (ovviamente, tenendo conto dell'interpretazione di Girard 1961) delle vicende del Desiderio nella società intrinsecamente fittizia contemporanea. Ecco allora che un'aria di famiglia si coglie fra i testi di Siti, specialmente *Troppi paradisi*, e scrittori come Houellebecq (citato in esergo dell'ultimo romanzo della trilogia) o l'Easton Ellis-doppio di *Lunar park* (2005). Sulle tematiche houellebecquiane accostabili a quelle di Siti, in particolare sulla scorta del freudiano *Al di là del principio di piacere*, si veda Stara 2006, pp. 139-68, specie 152.

modo) e la sveglia fosforescente segna le tre e dieci – di giorno o di notte? La camera è in penombra: sono perfettamente in grado di intendere e di volere. Il cielo carnoso è una mano che preme. Depongo sul fazzoletto il cadavere, devo illuminarlo per vederlo meglio: non ci sono dubbi, tutto è opera mia e io non sono un altro. (*SN*, pp. 227-8)

Nel precedente brano la pulsione omicida sembra quasi teatralizzata, non solo perché si sarebbe attuata in un momento di schizofrenia (si ripensi al finale, enfaticamente assertivo e perciò rassicurante); ma anche perché l'azione viene rappresentata come se si dovesse percepire la crudeltà stessa, che porterebbe in un certo senso a una nobilitazione di Walter, il quale si sente ed è considerato troppo inferiore ai forti. L'assassinio dovrebbe procurargli l'ebbrezza del vincitore, di chi è signore della vita e della morte. Ma in realtà il risultato appare ancora una volta misero: la "gattina uccisa" potrebbe diventare un qualsiasi "gatto morto", senza conferire la maledizione sacra della morte procurata. Più avanti ancora il Siti-sosia si dichiara autore di un omicidio colposo (cfr. *SN*, pp. 471-7). Ma il gioco al rialzo, all'interno di questo "body-buildingsroman" che sarebbe costituito dall'"autoritratto di un mostro" (*SN*, p. 304), in effetti nasconde la sostanziale fragilità psicologica del protagonista, il suo essere per natura *vulnerabile* in conseguenza dell'incapacità di presentarsi come debole a chi è debole come lui.

La condizione di "mostro fittizio" è quella che il Siti-sosia ritaglia per se stesso all'interno di uno spazio biografico che dipende da due coordinate: in verticale, il Desiderio, che dovrebbe condurre al raggiungimento dell'Oggetto sublime, il Nudo maschile; in orizzontale, la società moderna, che in prima istanza si fonda sulla dialettica servo-padrone, che vede il primo impossibilitato a realizzare il suo personale desiderio se non ponendosi come antagonista, vincendo cioè sul campo la propria battaglia. In altre parole, la mostruosità è dapprima necessaria per difendere la propria alterità e l'assolutezza del Desiderio.

Bisogna a questo punto proporre qualche osservazione sulla natura dell'oggetto del Desiderio, così come viene delineata all'inizio di *Scuola di nudo*:

Il primo significato costante del bel nudo maschile è la sua natura di *corpo infinito* [...] Il nudo maschile, quando è perfetto, è il materializzarsi di questo desiderio: non un oggetto, ma uno scatto che realizza l'assenza di relazioni logiche. Il bel nudo maschile non ha durata, è solo l'astratto non-luogo matematico dove il principio di piacere si confonde al principio di inerzia (*SN*, p. 11)

È chiaro che il Desiderio del corpo maschile sconfinava nella sacralizzazione, ovvero nella spinta a uscire dai limiti spazio-temporali per ritrovarsi in una condizione che sarebbe fuori della storia e della razionalità: insomma, lo gnosticismo-platonismo di questa *quête* dovrebbe condurre non a un confronto con la storia, ma a una sua dissoluzione⁷ Tuttavia, la condizione

7. Ma la parabola dei nudi si concluderà con un'autosmentita in *Troppi paradisi*: "il lungo percorso nella varietà del mondo, cominciato vent'anni fa all'insegna di quelli che allora chiamavo i "nudi" angelici, ha avuto termine quando uno di loro mi è entrato nel letto, e verificando che non sono all'altezza m'ha ritirato la patente per curiosare nell'universo. Per me il dolore è il battistrada dell'eccitazione; dunque l'eccitazione non è che il distorto ripetersi di un equivoco originario. Pago in termini di dolore la mia adesione a una religione falsa e a una falsa genealogia" (*TP*, p. 313). La "varietà del mondo" s'impone alla fine rispetto al desiderio del Desiderio, e lo costringe a una sua immedesimazione nella realtà del sé-con-gli-altri.

in cui si dovrebbe realizzare il Desiderio è come già detto quella della dialettica servo-padrone, che appunto tenderebbe a procrastinare all'infinito il raggiungimento del corpo maschile, introducendo una costante conflittualità. A questo proposito, Siti introduce un'importante osservazione citando, come ha già notato Guido Mazzoni (1995), un passo dal commento di Kojève alla *Fenomenologia* hegeliana:

Il desiderio umano ha sempre come oggetto un altro desiderio: ma desiderare un desiderio significa voler sostituire se stessi al valore desiderato da questo desiderio... Ogni desiderio umano, antropogenico, è quindi in ultima istanza funzione del desiderio di "riconoscimento": l'azione tesa al soddisfacimento di questo desiderio fondamentale si inizierà con l'atto di imporsi al primo "altro" in cui ci si imbatte. (SN, p. 102)

Questa riflessione è importante perché lega le due coordinate sopra individuate: il Desiderio assoluto altro non sarebbe, in questa prospettiva, che un tentativo di farsi riconoscere dagli / imporsi agli altri, e cioè, in ultima istanza, di *nascere*, di fuoriuscire dall'involucro-placenta che è costituito appunto dalla concentrazione sul proprio esistere a scapito dell'accettazione dell'esistere degli altri. In altri termini, in questa prima opera di Siti, è assoluta la priorità della (pseudo)autobiografia rispetto alla costruzione di una trama oggettivata da romanzo realistico.

Nella logica interna a *Scuola di nudo* (che non è l'ultima e definitiva della trilogia), il rapporto omoerotico con lo sgraziato e fisicamente minato Ruggero rappresenta la vera possibilità di opporsi tanto alla dialettica servo-padrone, tanto a quella del desiderio mimetico che costringe a puntare sempre più in alto nella perversa volontà di raggiungere il pieno possesso dell'essere amato. Il Desiderio viene qui parzialmente messo in crisi non tanto a causa dell'exasperazione della lotta (come nei fondamentali antecedenti di Proust e, per questo aspetto, soprattutto di Dostoevskij; ma cfr. anche *infra*), bensì dalla decisione di uscire momentaneamente dalla lotta, amando chi nessuno vorrebbe amare: al posto del corpo perfetto dei culturisti, il Siti-sosia *vuole* amare il misero Ruggero. Il peccato di cui pentirsi, allora, è quello di non aver amato senza compromessi chi era simile, per mostrarsi potente almeno nei suoi confronti. Il lettore deve estrarre questa dolente constatazione dall'interno della logica narrativa, magari aiutato da alcuni commenti lirici che rivelano il sottofondo eticamente sofferto che si coglie dietro i comportamenti immorali espliciti. In *Scuola di nudo* l'autobiografia "verissima" e mostruosa sembra dunque nascondere una difesa della debolezza e della *pietas* impossibili nel mondo accademico, perfetta quintessenza della società: il Siti sosia, insomma, "fa" il mostro, ma aspirerebbe a potersi rivelare senza mediazioni, cosa però che non riesce a fare nemmeno con il fuori-casta Ruggero. Il finale peraltro rimanda ancora una volta al necessario camuffamento del Desiderio, dato che l'ultimo e quasi casuale rapporto con il bell'Hochy costringe a una soluzione di compromesso (un matrimonio per interposta persona) che porta a una sospensione e non a una pienezza, a un'"equivalenza" appiattente che non risolve ma solo occulta la *quête* del Siti-sosia.

2.2.

Già in *Scuola di nudo* e poi nel successivo *Un dolore normale* Siti ricorre a continue “surdeterminazioni”, ovvero inserisce vicende che si caricano di possibili sovrasensi allegorici. Nella seconda opera, una surdeterminazione strutturale è costituita innanzitutto dal modello implicito della *Vita nova*, di cui reimpiega la forma a *prosimetron* (non a caso i capitoli, compresi i paratesti, sono 42, come nella divisione più comune del testo dantesco): esso è attivo, come segnala in una sua intervista lo stesso Siti (cfr. Simonetti, a cura di, 2003, p. 166), a più livelli, in particolare nella traduzione di metafore come quella del cuore strappato e donato. Il mito stilnovista dell’amore sublime potrebbe essere facilmente declinato in un’opposizione testi in versi (alto-tragici) / testi in prosa (basso-comici), così come avviene in molti scrittori patinati degli anni Ottanta e Novanta, che impiegano la poesia come esplicitazione e abbellimento. Viceversa, in questo come negli altri testi di Siti i riferimenti poetici hanno una valenza interpretativa, costituiscono cioè una condensazione delle esperienze o delle acquisizioni intellettuali del Siti-sosia, eventualmente smentendo quelle che sembrano essere le sue posizioni esplicite.

Nello sviluppo della trilogia *Un dolore normale* rappresenta una fase purgatoriale: l’amore qui domina sopra ogni altro tipo di rapporto, essendo smorzati quelli che vedevano il Siti-sosia nella posizione di servo nei confronti dei molti padroni-potenti accademici. Tuttavia, il nuovo amore con Mimmo, che potrebbe essere puro e assoluto, si rivela da subito come ambivalente, da leggere su più piani, ricco di eventi (e addirittura di colpi di scena da pseudo-poliziesco) che, attraverso le varie “postille luciferine” inserite in una riscrittura del primo libro, assumono coloriture non previste. Particolarmente complessa risulta la ricostruzione iniziale della genesi del libro, scritto da Walter-sosia, letto da Mimmo ma giudicato spesso negativamente, riscritto con “aggiunte cattive”, in modo che diventasse “così odioso da rendere la rottura inevitabile” (*DN*, p. 6): se l’amore era causa del fallimento della prima scrittura, la ri-scrittura doveva distruggere appunto l’amore per consolidarsi.

Dunque, l’intera storia del nuovo amore risulta sempre diversa da quella che sembrerebbe essere in una prima versione: è sottoposta a continue “rettifiche” (non a caso, il titolo interno del testo letto da Mimmo è *Rettifica d’amore II*), e passa attraverso prove che conducono verso una sorta di abiezione-autodistruzione della sincerità e della dignità del rapporto. In un certo senso, la progressione del dolore, sino a che diventa “normale”, corrisponde a una sublimazione dell’amore: e la sublimazione, come sostiene Norman Brown citato nell’ultima pagina del romanzo, “è il meccanismo di difesa dell’uomo civile”, mentre l’annullamento è quello “tipico dell’uomo arcaico” (*DN*, p. 214)⁸. Il percorso di lotta per raggiungere il Desiderio intrapreso in *Scuola di nudo* viene qui sostituito da uno che dovrebbe condurre a una plausibile integrazione col mondo e con la realtà non pre-definita, come quella, circoscritta e apparentemente privilegiata, dell’accademia nel primo romanzo. La scrittura stessa, o meglio la ri-scrittura, s’incarica qui di assumere il ruolo di terapia, svelando i percorsi stessi dei tentativi di sublimazione. Ma questo processo, che costituisce nella seconda parte della trilogia la cifra fondamentale del comportamento del Siti-sosia, nasce da un’ipoteca psicologica dichiarata

8. Si vedano Brown 1959 e 1966. In particolare, da questi saggi si evince che la via della sublimazione, seguita dall’umanità sin dal sorgere delle civiltà, non rappresenta una soluzione della nevrosi umana, ma anzi porta al suo aggravamento. È quanto sperimenta, nel corso della trilogia, il Siti-sosia, che deve giungere ad accettare soluzioni diverse per interrompere la sua *quête* astratta.

fin dall'inizio, e cioè dal fatto che l'io narrante si sente estraneo alla realtà: "Il mondo non è fatto per me; le cose, anche le più semplici (un accendino, un pilastro), solo se le scrivo non mi feriscono – se non so nemmeno scriverle è meglio che mi tolga di mezzo, proprio" (DN, p. 4).

La scrittura è quindi, in *Un dolore normale*, davvero uno strumento difensivo, una possibilità di ricostruire-riadattare la realtà per renderla non aggressiva: la superfetazione dell'io e la surdeterminazione delle sue vicende (vere e false) sono le modalità di una pseudoautobiografia che sta al posto di un vero *novel*, di una lotta spietata ma senza dubbio anche mortale con la realtà reale. Il dolore infero comunque dall'imperfezione dell'amore viene quindi deviato sulla scrittura, e simbolicamente purgato nella visione di un'opera d'arte: il dipinto *Ricordo di un dolore* di Pellizza da Volpedo, ammirato a Bergamo da Mimmo e Walter, riprodotto nella copertina del libro e citato nella chiusa di un *Post scriptum*:

Alla ragazza d'un secolo fa, col naso rosso perché se lo dev'essere soffiato tante volte mentre piangeva, oltre al velo di lacrime deposto con delicatezza estrema tra palpebra e palpebra, Pellizza non ha potuto impedirsi di disegnare una bellissima cintura dorata: un augurio e un presentimento. (DN, p. 214)

La microanalisi iconografica che chiude *Un dolore normale* spinge a una piccola digressione sulle copertine dei tre libri della trilogia, sicuramente scelte dall'autore. Questa di Pellizza allude a una situazione purgatoriale, di passaggio da un dolore passato a un presagio di possibile salvezza (la "cintura dorata" come simbolo-feticcio di un futuro migliore). Ma quella di *Scuola di nudo*, un tulipano rosso di Robert Mapplethorpe (*Tulip*, 1988) dalle foglie quasi carnose e assai sensuali, rinvia facilmente a una condizione d'amore omosessuale acceso (e sentito come infernale dal protagonista); mentre quella di *Troppi paradisi*, una foto di *Arles* di Luigi Ghirri del 1978, costituita quasi interamente da toni di azzurro e blu (cielo e mare) squadrettati dalla griglia di una finestra, con una piccola costruzione bianca e un lembo di vegetazione-approdo a destra, costituisce una visione rassicurante ed eterea, a suo modo paradisiaca⁹. L'allusività a un percorso allegorico si coglie dunque anche nelle scelte iconografiche, e viene poi supportata da dichiarazioni testuali inequivocabili: "Eppure tecnicamente il racconto della mia vita, sono costretto a riconoscerlo sul piano delle tipologie letterarie, non è una tragedia ma una commedia, visto che ha un fine lieto" (TP, p. 410).

3.

In *Troppi paradisi* l'ulteriore forma della finzione autobiografica trova la sua esplicitazione sin dall'*incipit*, nel quale il Walter Siti-sosia diventa un equivalente del "chiunque" delle narrazioni medievali:

9. Ciò non significa che l'evidente carica ironica del titolo, senza dubbio riferita ai "troppi" paradisi ormai offerti a chiunque come immagini del desiderio, non demistifichi la presunta beatitudine. Tuttavia i paradisi disponibili nel mondo "realfittizio" non vanno confusi, come vedremo, con quello raggiunto dal Siti-sosia al termine del suo singolare percorso verso la "nascita".

Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità. Le mie reazioni sono standard, la mia diversità è di massa. Più intelligente della media, ma di un'intelligenza che serve per evadere. Anche questa civetteria di mediocrità è mediocre, come i ragazzi di borgata che indossano a migliaia le T-shirts con su scritto "original"; notano la contraddizione e gli sembra spiritosa. L'eccezionalità occupa i primi cinque centimetri, tutto il resto è comune. Se non fossi medio troverei l'angolatura per criticare questo mondo, e inventerei qualcosa che lo cambia. (TP, p. 3)

La storia che verrà narrata sarà dunque una pseudo-autobiografia esemplare: ma l'esemplarità moderna non è fondata sull'unicità e originalità di eventi capitati a un individuo rappresentante di tutto il genere umano; è invece più rappresentativa la mediocrità inevitabile¹⁰, che assorbe e riduce qualunque tipo di diversità, anche quella ripetutamente cercata ed esibita dal Siti precedente (il "fare il mostro" di *Scuola di nudo*, ricordato ironicamente già in un passo di una lettera "reale" riportata in esergo). Ma l'esemplarità e la mediocrità non saranno rapportabili alle azioni compiute, che non potranno mai essere considerate né vere né false, data l'indecidibilità dello status della pseudo-autobiografia. Allora, è la vicenda nel suo insieme che assume la condizione di *exemplum*, di racconto su una biografia che è "nella media" e che ambisce a descrivere la condizione della realtà attuale senza cadere nella mimesi del fittizio, come appunto ora accade ai romanzi puramente descrittivi o inconsapevolmente a tesi.

La posizione del Siti-sosia sulla realtà attuale, ormai affine a quella del Siti-saggista – *Troppi paradisi* è anche un romanzo-saggio – viene chiarita ripetutamente: l'intero sistema sociale dell'Occidente si è evoluto per sostituire Dio con un desiderio realizzabile, e ha fatto sì che la materialità del reale-reale venisse progressivamente sostituita dalla sua immagine, ovvero da una iper- o post-realtà che corrisponde a quanto è umanamente desiderabile, senza corrispondere a niente di effettivamente concreto. Leggiamo un passo significativo:

Contro la televisione è inutile lottare: se vuole, può portarci via i nostri figli. Ha diritto di vita o di morte su di loro, perché è lei che gli ha insegnato per cosa valga la pena di vivere o morire. Io poi sarei il combattente meno indicato. La televisione incarna la mia religione profonda: un rancore vecchio quanto me mi spinge ad apprezzare tutto quello che distrugge la vita, o la sputtana, dimostrando che è identica ai suoi surrogati. Per altri, più buoni di me, la televisione rappresenta la vita a cui essere grati, la vita varia che ti si inginocchia in casa: anche noi [Walter e il suo compagno Sergio], in questi giorni, non facciamo che guardarla – lei ci ha reso disperati eppure ricorriamo a lei. Vita e antivita, avvinghiate insieme in un nodo inestricabile: per questo sono così ridicole tutte le obiezioni che vengono fatte allo strapotere televisivo. Mai, nella storia, gli esseri umani sono stati esposti così a lungo all'indistinzione

10. E si ricordi che l'*incipit* – "Mi chiamo Walter Siti, come tutti" – è un plagio dichiarato, e dunque un furto esso stesso mediocre, del famoso "Je m'appelle Erik Satie, comme tout le monde".

tra ideale e reale: una mimesi avvolgente, che viene a trovarti lei invece d'essere tu costretto ad andare in biblioteca o al museo. Mai la gente ha tanto parlato, nei bar e nelle file alla posta, di fiction. Di storie possibili e parallele, che modellano il pensiero e il quotidiano, oltre che i sogni. Bonolis è fiction, la guerra è fiction. Ma la fiction è la realtà a cui aggrapparsi, quando la nostra privata realtà non regge al confronto della fiction. Non importa quanto brutti siano i programmi e quanto stupidi i loro inventori: è il sistema stesso in cui si è strutturata la tecnologia televisiva che crea, di trasmettitore in trasmettitore, un mondo "estetico", un universo surrogato a bassa responsabilità e a bassa coerenza logica. (*TP*, pp. 127-8)

Questa indistricabilità di ideale e reale, di virtuale e di accaduto, questa trasformazione in *fiction* (o in *faction*) della realtà-reale è una condizione acquisita, che non viene riprodotta nel romanzo: il Siti-sosia può persino considerarla una riprova della sua concezione che vede nella vita stessa una falsità (siamo ancora nella pre-nascita, nella fase dell'autobiografia come involucro protettivo rispetto all'esterno); ma quello che conta è la perentorietà della sua analisi, che costituisce l'a-priori saggistico dell'ultima tappa del percorso di formazione alla vita¹¹.

La condizione che Siti-sosia evidenzia è appunto quella della presenza di una semiosfera fatta di falsi oggetti del desiderio, di surrogati, di sostituti. Si tratta di una situazione inevitabile, quasi da combinazione chimica: quanto più diminuisce il rapporto diretto con la "realtà reale", tanto più viene fornito dalla *reality-fiction* un sapore di "realtà più vera del vero", priva di incoerenze e stonature. Al limite, più romanzesca di un romanzo. Il problema, da un punto di vista sociologico e antropologico, è quello di ritrovarsi una realtà da un lato resa in modo esagerato ("pantografata" come tutti i sentimenti nei *reality show*) e dall'altro limitata, ossia non espressa nei suoi aspetti non riconducibili a uno standard (addirittura, ci si deve forse "abituare al fatto che la realtà sta diventando sempre più clandestina": *TP*, p. 180), riconoscibili solo in dettagli sfuggiti alla predisposizione. La domanda indiretta è quella, non proponibile in termini espliciti perché troppo ingenua, sul senso della "vita" che viene attraversata:

Chi agisce, chi preme i pulsanti rossi, chi calcola i dividendi, chi inventa i format televisivi, lo fa in vista di che cosa? Se non di un assoluto, di che cosa? Che cos'è il sempre-di-più che tiranneggia le nostre esistenze? L'infinito spicciolato in orizzontale, che cosa diventa? (*TP*, pp. 250-1)

Sono, a ben guardare, le stesse domande che il Siti-sosia di *Scuola di nudo* considerava fondamentali per Leopardi, capace di affrontare senza retorica le "questioni ultime" (le stesse degli adolescenti) in poesia. In *Troppi paradisi* il processo è in qualche misura analogo: le domande "autentiche" emergono dal mare di inautenticità in cui egli, nella terza tappa della sua trilogia, è

11. Interessante qui un confronto con le posizioni del Siti-saggista: "Rispetto alla fine del Settecento, [il] bisogno di far sembrare vero il finto si è molto surdeterminato sociologicamente: e soprattutto si è incrociato, su dimensioni di massa, col bisogno complementare, quello di truccare con la finzione il vero. Inutile insistere sulle esigenze di spettacolarizzazione che sono di tutto l'Occidente contemporaneo: sotto la motivazione economica (la necessità di occupare il tempo libero, l'audience eccetera) mi pare che traspaia una mutazione più vasta, che confina con l'antropologia: se la scommessa dell'Occidente è di comprarsi il paradiso in terra, questo comporta che alla realtà ci si abitui a sostituire l'*immagine* della realtà: solo l'immagine può essere perfetta (e acquistabile), come la realtà mai potrebbe essere. Basta pensare ai successi del

costretto a barcamenarsi, come tutti i mediocri. Ma solo la sua inesauribile ricerca sul *sensu* del nudo maschile, sulla sua perfezione sacrale ma non religiosa, conduce a riconoscere l'assoluto terreno in un escort, Marcello, che è umanissimo e apparentemente pieno di difetti e mancanze, ma in realtà *disponibile*, come la "vita in generale". Il rapporto con Marcello diventa l'appressamento alla pienezza, tanto più sognato quanto più è stato rinviato, per la mancanza di un contatto fisico: l'impossibilità del coito, facile e continuo con altri, è chiaramente l'ultima prova del percorso di formazione alla vita, dopo che l'astrattezza del Desiderio ha dovuto lasciare il posto alla sempre più necessaria accettazione di un altro che è corpo e relazione del sé con un altro.

La relazione con l'assoluto, sia pure nei modi del "realismo" attuale, è ancora paragonata a quella instaurata dai poeti dell'amor cortese:

Il mio amico Nando (più che amico, il mio sparring-partner da una vita) sostiene che la mia è una forma distorta di amor cortese: gli effetti sono quelli, ogni mio spirito vien meno se sento la voce di Marcello – magari sono incazzato con lui, sono disperato e vorrei offenderlo, ma se sento la sua voce subito mi assalgono gioia e soggezione. Quando compare, è vero che l'aria trema intorno a lui. È vero che sto affidando tutto il mio futuro all'idea che se saprò amarlo con generosità e sapienza, anche lui non potrà fare a meno di amarmi un poco, in contraccambio: amor che a nullo amato amar perdona. (TP, p. 261)

Il processo non è però più analogo a quello di scrittura-sublumazione tentato in *Un dolore normale*. Qui il rapporto procede sino alla sua conclusione, all'unione col corpo maschile perfetto: il compimento dell'amor cortese viene a coincidere con la realtà, di fatto cedendo alla realtà (che, tuttavia, *non* è quella finzionalizzata-televisiva). Il finale, mentre interrompe definitivamente la prospettiva del percorso autobiografico che porta al raggiungimento di un unico Desiderio, ne apre, come vedremo, una diversa, adatta a leggere la fenomenologia della "realtà" in un'altra forma romanzesca. Il superamento dell'astrattezza del Desiderio arriva anche dopo un'ulteriore liberazione, di tipo facilmente psicanalitico, quello della *libido* nei confronti della madre:

A Taroudannt, Marcello aveva indossato una mia camicia da notte coi bufali; è stato in quel momento che si è incarnato in mia madre. Lasciando quella vera completamente informe. Eccola di scorcio: un rumore di raschino mentre si gratta i piedi, che sono duri e fossili; negli stinchi qualcosa di equino; poi un ammasso unico, sgradevole, che ha vomitato ogni curva – ma, in ombra, *quel* viso. Se mi sono inflitto l'amore per Marcello, è stato per scontare l'amore infame tributato a lei. In anni che ho rinnegato. (TP, p. 305)

fitness e della chirurgia estetica, ai paradisi del turismo, alla nuova prostituzione. Il sogno dei surrealisti si è avverato, ma sotto la forma non-eroica di una "estetizzazione collettiva", di cui la televisione è il massimo laboratorio sperimentale. È in televisione che sta facendo le prove quella che potremmo chiamare *post-realtà*: programmi a basso costo (reality e talk) che si presentano come rappresentazioni della vita vera di persone reali, e che sono "aggiustati" secondo le regole dell'appel estetico e narrativo, secondo le "esigenze d'immagine". Ma non per questo sono fiction" (Siti 2005, pp. 73-4).

Il rapporto con la madre viene addirittura equiparato a quello di un'impalazione portata a termine senza ledere alcun organo vitale, così come viene descritta da Ivo Andrić nel suo *Il ponte sulla Drina*. Questa esperienza però, più che odio nei confronti di una madre ormai vista come grassa divoratrice di materia e persone, *in primis* il marito e i figli, genera una volontà di vendetta nei confronti di chiunque altro, quasi a perpetuare “una scia contronatura [...]. Un cordone ombelicale di torture” (TP, p. 40). Si legano così la ricerca di un bene assoluto, rappresentato nella *quête* di Siti-sosia dal Nudo maschile sostitutivo, e la volontà di infliggere un male assoluto, che si incarna poi, specie in *Scuola di nudo*, nella “crudeltà” del servo, o del reietto.

Un'altra presa di distanza necessaria è quella con l'oggetto delle più recenti indagini critiche di Siti-autore, cioè Pasolini. Il rapporto, quasi del tutto taciuto nelle opere precedenti (e oggetto solo di un racconto autonomo contenuto nella raccolta *La magnifica merce*), viene qui esplicitato dal confronto con la vecchia attrice Catastrofe, amica del regista-poeta, che intuisce le ragioni dell'odio:

“Tu lo odii, Pier Paolo, perché era un frocio che ha goduto molto, e se permetti ha avuto un successo che durerà eterno; l'ha sbattuto sotto il naso a tutti, ma con grande eleganza, da vero uomo, anzi da vero maschio...” – l'intuito infallibile con cui colpisce le mie ferite aperte, la mia ricerca di una cognizione attraverso il ricamo, il rammendo, il patchwork – attraverso un lavoro servile e femminile. (TP, p. 125)

Pasolini è, *en abyme*, l'antimodello, colui che ha speso tutta la sua energia vitale per giungere a essere “inautenticamente autentico”, per potersi fregiare del titolo di “maschio perfetto” senza procreare, e soprattutto senza una carità nei confronti degli altri, un'accettazione delle loro debolezze. Che invece, nella formazione di Siti-sosia, si può considerare una delle verità raggiunte, pur pensando a obiettivi completamente diversi.

Su un altro piano, l'evoluzione del Siti-sosia viene posta a contrasto anche con quella del primo compagno presentato in *Troppi paradisi*, Sergio, che viene sempre più attratto nel mondo della *fiction*: la sua è una parabola quasi d'altri tempi, una sorta di destino balzachiano in epoca postmoderna, che gli impone di essere falso con se stesso e con l'amante-intellettuale, che comunque gli ha consentito di sopravvivere nell'ambiente della lotta darwiniana contemporanea, quella combattuta dietro e dentro il video. Il Siti-sosia non esce dalla sua autobiografia per diventare un'icona, ma per accettare una condizione di caduta del Desiderio, per conquistare la consapevolezza che guardare la realtà implica prima di tutto mettere a tacere le ossessioni, per riconquistare il senso della propria biologia, della cultura insita nel proprio corpo¹².

Al termine del percorso, la legge che emerge è quella della necessità di rielaborare la mimesi del Desiderio. Da questo punto di vista, la trilogia di Siti rappresenta una tappa ulteriore nel diagramma disegnato da Girard nel suo *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), che terminava la sua analisi del rapporto tra soggetto, mediatore e oggetto del desiderio con gli

12. Semmai, sarebbe da approfondire il rapporto con un uso artistico del corpo nella sua totalità, come quello ottenuto dall'attrice Iben Rasmussen, storicamente legata all'Odin Teatret, e citata da Siti-sosia perché causa prima della sua attesa spasmodica di un'epifania (in un certo senso, analoga a quella del protagonista della *Recherche* allo spettacolo della Berma). Il corpo di Iben, in quanto “reagente”, riesce a veicolare una condizione multipla, da ragazzino come da donna sexy come da vecchia, da Anna Karenina o da Katrin, la figlia muta di Madre Coraggio, riuscendo alla fine a esprimere “finalmente il dolore vero, autobiografico [...]”. L'attrice che si era nascosta dietro il teatro e la disciplina è riuscita finalmente a parlare di sé, ma l'ha fatto usando frammenti delle proprie interpretazioni. Il dolore è astuto, è una talpa, è un re. Solo che bisogna lasciarlo lavorare” (TP, p. 121). Attraverso la corporeità di Iben si riesce quindi a far riaffiorare e in qualche modo a placare il dolore: un uso del corpo analogo a quello che Siti-sosia deve imparare, alla fine, ad accettare.

esempi eccelsi di Proust e di Dostoevskij. Rispetto all'universo proustiano, fondato sulla mimesi snobistica, la mediazione proposta nel mondo "irrealmente reale" di Siti è appunto quella assoluta: la "magnifica merce", come recita il titolo dei racconti che fungono da passaggio intermedio tra il secondo e il terzo tassello della trilogia è quella in cui l'assoluto del Nudo Maschile e la possibilità dell'appagamento grazie all'*acquistato*, la modalità generale su cui si fonda il sistema economico-sociale dell'Occidente, si uniscono nel corpo realizzato e vendibile degli escort-culturisti, valutati e provati in serie fino alla scoperta dell'unico e perfetto. Dunque, l'ottenimento di Marcello, sia da un punto di vista erotico che da uno psicologico-interiore, rappresenta un *unicum*, il raggiungere in terra ciò che dovrebbe costituire il premio finale, il paradiso della visione/unione con Dio. I passaggi intermedi, da quello che riguarda l'inferno del rapporto servo-padrone (*Scuola di nudo*) a quello caratterizzato dal dolore per il distacco e dalla consapevolezza della mancata pienezza (*Un dolore normale*), vengono superati in questa nuova dimensione¹³.

Ma questa nuova condizione porta da ultimo a un nuovo confronto con la realtà:

Trattare i fantasmi come cosa vera. Da giovane ero limpido, illeso, perché me ne stavo seduto *davanti* alla realtà: io non toccavo lei, lei non toccava me. Con Marcello tutto si è complicato; realtà e oltremondo si sono fusi in una terza cosa, intermedia, dove la realizzazione (o la mancanza di realizzazione, che in questa prospettiva fa lo stesso) è applicazione imperfetta di un fantasma. In me, quello che chiamo "amore" è esattamente questa terza cosa: non più il desiderio assoluto, astratto, di un corpo iperurano, né la necessità biologica, concreta, di *procreare in un altro*. Con Marcello è lotta su questo discrimine difficilissimo: contro il suo corpo inerte, costruito da fuori, e per la sua anima viva – ma anche contro la sua anima inerte, devastata dalla droga, e per il suo corpo pieno di grazia. (*TP*, p. 369)

Dunque, la fine della *quête*, il raggiungimento del Desiderio, coincide con il suo azzeramento e quindi con la percezione diretta della storia, o meglio, in questo passo che precede ancora di parecchio la conclusione, della biologia. In ogni caso, proprio la biologia della nascita "reale" (un bimbo che potrebbe essere stato procreato – almeno idealmente – da Marcello e da Walter attraverso la compagna del primo, ma destinato, proprio per la sua genesi eccezionale, a non sopravvivere)¹⁴ porterebbe alla necessità di affrontare la storia ("Stai tranquillo, ranocchetto [riferito al nascituro]: se ci sarà uno scoppio a San Pietro, o a San Siro, lo affronteremo insieme: ormai scappare non mi diverte più. Ma non ci sarà, te lo garantisco; no, nessun attentato", *TP*, p. 386), ovvero di tornare al punto di partenza, come appunto dimostrerebbe questo primo finale che, lo si è già accennato, ripropone in clausola l'*incipit* di *Scuola di nudo*.

Ma, come già nelle prime due parti della trilogia, anche in questa varie aggiunte spingono a considerare non ancora definitiva la conclusione: qui, dopo aver finalmente placato il desiderio

13. Sia pure in modo non lineare, come manifesta il *Post scriptum* 2004: "In contraddizione con tutto quello che ho detto prima, sulla criminalità del possesso eccetera: ma che pretendete da me, al tempo delle idee e dei sentimenti dimezzati? Ormai, quando non osiamo decidere, lasciamo fare alle macchine. Se possedessimo la merce perfetta, potremmo smettere di consumare. Pensare l'assoluto è uno status symbol" (*TP*, p. 405).

14. Il rapporto stesso tra i due personaggi viene definito più volte come quello tra un padre e il suo "bambino": in *Troppi paradisi*, il desiderio di paternità del Siti-sosia si affianca e in alcuni momenti surroga quello preminente di corrispondenza erotica.

del Desiderio, e dopo aver finalmente appurato che Marcello “è una *persona*, non un’Immagine” (TP, p. 415; da qui l’impossibilità di rappresentarlo in una fotografia), il Siti-sosia comprende che l’aver raggiunto l’amore (“In fondo l’ho sempre saputo che avrei raggiunto l’amore; e che sarebbe accaduto un po’ prima della mia morte” recita la citazione da Houellebecq in *esergo*) spinge a un nuovo stadio, a una nuova condizione *storica*, non a un nirvana: l’amore supera l’ossessione, come si legge poco prima del finale, ma proprio per questo getta nel nuovo campo di battaglia in cui ci si confronta da pari a pari con chiunque altro.

La vecchiaia del Siti-sosia coincide insomma con la nascita autentica, con l’io libero dall’ossessione di venire finalmente al mondo. Il percorso di nascita ha assunto una serie di surdeterminazioni puntuali e una più generale: in modi variabili, la parabola dell’amore-Desiderio ha riprodotto quella dall’amore profano all’amore sacro, secondo una tipologia che interpreta il cammino dantesco, giungendo però a una visione-unione che riconduce la storia vista secondo la specie dell’autobiografia alla necessità della “realtà reale” anziché alla pienezza ultraterrena. A questo punto si apre lo spazio di un nuovo *novel* “puro”: “se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me”, dice il Siti-sosia. La certezza che si esiste comporta quella che anche gli altri esistano. L’autobiografia è stata la forma semplice per veicolare un percorso, a suo modo allegorico, *dentro* il Desiderio terreno. Ora, dopo i troppi paradisi, il percorso di Siti, come quello di tutti, arriva alla fermata del “deserto del reale”.

Bibliografia

- SITI W. (1994), *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi
 _____ (1999), *Un dolore normale*, ivi
 _____ (2004), *La magnifica merce*, ivi
 _____ (2006), *Troppi paradisi*, ivi
- BROWN N.O. (1959), *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia*, trad. it. Milano, Adelphi, 1964
 _____ (1966), *Corpo d’amore*, trad. it. Milano, Il Saggiatore, 1969
- COLONNA V. (2004), *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Ed. Tristram
- GIRARD R. (1961), *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. Milano, Bompiani, 1981
- IOVINELLI A. (2004), *L’autore e il personaggio. L’opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent’anni*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino
- MAZZONI G. (1995), rec. a W. Siti, *Scuola di nudo*, in “Allegoria”, VII, 20, pp. 150-3
- SIMONETTI G. (1995), rec. a W. Siti, *Scuola di nudo*, in “Nuova corrente”, XLII, pp. 113-28
 _____ a cura di (2003), *Un realismo d’emergenza. Conversazione con W. Siti*, in “Contemporanea”, I, pp. 161-7
- SITI W. (1994a), *L’orgoglio del romanzo* in “L’Asino d’oro” V, 10, pp. 63-9
 _____ (2000), rec. a A. Busi, *Casanova di se stessi*, in “L’Indice”, 6, pp. 7-8
 _____ (2001), *Il romanzo sotto accusa*, in MORETTI, a cura di, 2001-3, I, pp. 129-55
 _____ (2002), *Il tempo veloce del romanzo contemporaneo*, in CASADEI, a cura di, 2002, pp. 261-5
 _____ (2005), *Il “recitar vivendo” del talk-show televisivo*, in “Contemporanea”, III, pp. 73-8
- STARA A. (2006), *La tentazione di capire e altri saggi*, Firenze, Le Monnier
- ŽIŽEK S. (2001), *Benvenuti nel deserto del reale*, trad. it. Roma, Meltemi, 2002