

Walter Siti,
Troppi paradisi

Daniela Brogi

Raffaele Donnarumma

Daniele Giglioli

Gabriele Pedullà

Daniela Brogi

Terzo romanzo, dopo *Scuola di nudo* (1994) e *Un dolore normale* (1999), *Troppi paradisi* (2006) dichiara subito, nell'*Avvertenza* premessa al testo, il «quesito» che regge la «trilogia»: «se l'autobiografia sia ancora possibile, al tempo della fine dell'esperienza e dell'individualità come spot». Non ci voleva certo Walter Siti per nominare il fenomeno di progressiva confusione tra realtà e *fiction* già fissato da Debord e poi ridiscusso da Baudrillard; e tuttavia è un fatto che praticamente nessun romanzo italiano contemporaneo ancora aveva cercato di mettere al centro del racconto questa cultura del desiderio in cui la rappresentazione ha sostituito le cose, riducendo la vita a simulacro, precisamente come quel casolare di San Galgano usato per la pubblicità del Mulino Bianco e restaurato soltanto nel corpo di edificio inquadrato dalla telecamera.

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. Sul piano dell'espressione, questa strategia di esasperazione, fino al collasso, dell'illusione di realtà si attua riversando nel testo la massima varietà dei registri della comunicazione “sincera”: dal discorso diretto, ai dialoghi, al diario, alla pagina di giornale, al ricordo familiare, all'aneddoto della moglie del tassista, alla parola lirica, al *gossip*, all'espressivismo dei borgatari romani (reso con una capacità mimetica di cui Siti è maestro assoluto). Ma il medesimo procedimento di contraffazione vale anche sul piano delle strutture narrative: l'autore di *Troppi paradisi*, con la precisione di un falsario, aggredisce la realtà imitandola nelle sue forme di vita

apparentemente più credibili perché apparentemente meno mediate. Si va dall'uso dell'io come pretesa condizione privilegiata di conoscenza e di racconto (la prima persona, in tal senso, è il correlativo letterario della soggettiva televisiva); fino alla riproduzione dei modelli di anima bella più feticizzati in questi nostri tempi di imperialismo estetico: l'uomo di studi, l'uomo del popolo e, soprattutto, l'omosessuale. Icone privilegiate di libertà e di *coming out* dalla cultura egemonica, l'intellettuale, il borgatario e il gay rischiano piuttosto di scadere a denominazioni di origine controllata delle logiche simboliche del potere. Di conseguenza, diventano gli animali da laboratorio privilegiati dell'esperimento di iperrealità compiuto da *Troppi paradisi*, perché sono capaci di parlarci, con la loro radicale rivendicazione di differenza, di questa nostra cultura dell'omologazione che ha e avrà tanto più bisogno di un'ideologia dell'individualismo quanto più ci espropria di un'identità distinta, per ridurci a tanti replicanti di un noi inteso come soggettività indifferenziata: «noi che non conosciamo più mediazioni, noi che abbiamo troppa fretta di essere felici, noi che ci stiamo disabituando alla cultura raffinata e siamo tornati verso un analfabetismo emozionale, noi che riduciamo il desiderio ad immagine e confondiamo la felicità col possedere, noi che ci curiamo la depressione con lo shopping, noi che siamo ossessionati dal sesso come da una delle poche residue vie forti di comunicazione, eccetera» (Walter Siti su «Alias», 16 settembre 2006).

Troppi paradisi, come già i due libri precedenti, è un'autobiografia *sui generis*: «un *fac-simile* di vita» che parodizza, a partire dalle sue strutture formali, e in primo luogo attraverso la scelta di un protagonista che si chiama come l'autore ma che «è da considerarsi un personaggio fittizio», la retorica dominante dell'*express yourself*. Così, l'*Avvertenza* elimina da subito le forme tradizionali di identificazione empatica e proiettiva costruite dalla scrittura di sé: il narciso romanziere pretende di essere riconosciuto e creduto non in quanto visceralmente sincero ma in quanto esibitamente – e esibizionisticamente – capace di ricettare e falsificare la realtà, producendo il medesimo *effetto di reality* provocato dalla cultura televisiva. Ma, per non cadere nell'equivoco di chi, recensendo il libro, si è preoccupato di prendere le distanze dall'*identikit* intellettuale del protagonista, vale la pena di notare che di *identikit* appunto si tratta, ovvero dell'identità fittizia di un personaggio di carta uscito dalla penna di un bugiardo patentato: oltre che dalla licenza di scrittore, dalle dichiarazioni *in limine*. *Troppi paradisi*, insomma, è un'opera scritta dal romanziere Walter Siti, ovvero è un romanzo finto-autobiografico; stando almeno alla logica del testo, non è Walter Siti che impersona un romanzo scrivendo la sua autobiografia: questa seconda situazione è piuttosto una strategia narrativa attraverso la quale la scrit-

tura, spingendo al massimo il pedale dell'ambiguità, prova a costruire un antiveneno alla mistica dominante della "vita in diretta", prendendo alla lettera, e estremizzandole, le sue metafore più ricorrenti. Dopo la fine dell'esperienza, e nell'era in cui il luogo più consacrato della rivelazione riservata è diventato il "confessionale" del "Grande fratello" – perché la vita interiore, per esistere, ha bisogno di esibirsi – l'unica autobiografia possibile è la messa in scena di una "biografia non vissuta". E meglio ancora scimmiettata secondo moduli seriali: «mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità. Le mie reazioni sono standard, la mia diversità è di massa» recita l'attacco del libro (p. 3), avvisandoci poco più avanti (p. 6) di aver cominciato con un aperto plagio. Non ci dice la fonte (l'autobiografia di Erik Satie); e non ci dice quello che in ogni caso è lecito sospettare, ovvero che nella scelta del modello abbia giocato una certa importanza la quasi rima Satie-Siti: che altro non è, fonicamente parlando, che un *fac-simile*.

Proprio le righe finali dell'*Avvertenza* offrono però, accanto al riferimento all'autobiografia come al problema epistemologico e stilistico centrale dell'opera, un'altra indicazione importante per discutere di *Troppi paradisi*. L'autore infatti si riferisce al libro come all'ultimo atto di una «trilogia romanzesca», e in questo modo ci autorizza a pensare che la vera tensione narrativa che sorregge il suo ultimo romanzo non sia interna ad esso, ma rimandi piuttosto al progetto complessivo che stringe in un unico intero *Scuola di nudo*, *Un dolore normale* e *Troppi paradisi*. A tal riguardo, ancora una volta le "soglie" del testo possono esserci d'aiuto: il titolo "*Troppi paradisi*" allude infatti scopertamente alla *mistica* del consumismo come logica culturale dominante della contemporaneità. Eppure, il titolo del romanzo non può non farci ricordare anche il modello letterario immediatamente evocato dall'espressione, ovvero la *Commedia* dantesca. La trilogia di Siti sembra duplicare, in tal senso, la sequenza *Inferno* (: *Scuola di nudo*); *Purgatorio* (: *Un dolore normale*); *Paradiso* (: *Troppi paradisi*). Attraverso i tre libri il protagonista ripercorre un percorso di discesa/espiazione/risalita che da un lato rovescia, parodizzandola, 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. Dio infatti ha cambiato indirizzo, perché dall'oltretomba si è trasferito nel mondo della "magnifica merce", dove trionfa una dottrina imitativa e consumistica del desiderio che sempre di più focalizza sull'eros e sul corpo – per buona gioia del capitale – un'ansia di vita e di identità che opera come una vera e propria metafisica.

Nel secondo senso invece la trilogia di Siti sembrerebbe recuperare le forme espressive e i contenuti simbolici fondamentali della narrazio-

ne dantesca, ovvero la capacità di assicurare tensione al racconto grazie al rimando a una vicenda personale, raccontata come un itinerario progressivo di conoscenza scandito dall'incontro con personaggi e forme di vita che portano agli estremi l'esperienza. La trilogia, in tal senso, mette in scena le vicissitudini di un io pseudoautobiografico che assume il proprio corpo, e in particolare le proprie ossessioni sessuali, come significanti di un tentativo lentamente ricostruito di una redenzione di sé. *Scuola di nudo* (1994), in cui il racconto comincia subito con una simmetria dantesca, ovvero il 27 maggio 1985, «al compimento del trentacinquesimo anno» (p. 4; naturalmente è una pseudoverità, poiché l'autore è nato nel 1947), mette in scena un'esperienza di apprendistato – suggerita dalla stessa presenza della parola “scuola” nel titolo. L'ambientazione universitaria del primo romanzo, infatti, mette il protagonista a confronto con l'inadeguatezza del mondo delle astrazioni intellettualistiche rispetto al bisogno e alla ricerca umana di felicità. Dentro questo inferno, abitato da personaggi che sono anzitutto ossessioni proiettive del soggetto narrante (il Padre, il Cane-fratello, la figura sacrificale dell'amica-madre), non si dà riscatto, ma soltanto una possibilità di «sfida coatta all'autorità» (p. 131) destinata a replicarsi all'infinito, secondo una sorta di pena per contrappasso che si cristallizza nel passaggio dal mondo della cultura al mondo dei culturisti: così monumentali, ma così «composti interamente di odio e di paura. Io non desidero i nudi maschili per ciò che sono in se stessi ma per ciò da cui distruggono: cioè la mia sconfitta nella gara con un altro uomo per la conquista di una donna» (p. 101).

Anche *Un dolore normale* (1999) ci parla di un soggetto condannato a vivere l'erotismo soltanto come negazione, e anche questo secondo volume della trilogia recupera una simbologia dantesca: doppiamente attuata, stavolta, perché, per ammissione stessa dell'autore, il libro, in quanto diario romanzato di una storia d'amore, è una parodia della *Vita nova* (a cui rimanda anche l'uso del prosimetro). La vicenda del protagonista, malato di una letteratura che uccide il suo rapporto con l'essere amato perché lo condanna continuamente al tormento di chi guarda da fuori la vita senza riuscire a viverla, è una vicenda di perdita. E tuttavia fissa, attraverso “un dolore normale”, umano come la frustrazione, una possibilità di comprensione, di rielaborazione, ovvero un campo d'azione intermedio tra la discesa negli inferi delle proprie catene e la risalita verso la conquista di un'individualità.

Dodici anni dopo l'uscita del primo volume, *Troppi paradisi* sembra sigillare il suo statuto di romanzo conclusivo di una vicenda di attraversamento riproponendo, nella pagina finale (p. 425) una frase già citata all'inizio della trilogia (*Scuola di nudo*, p. 6): quella in cui Beckett dice che «il suo più grande terrore è sempre stato quello di “morire pri-

ma di essere nato”». 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. Al centro di questo percorso di illuminazione, una provocazione estrema, ovvero l’amore tra due corpi artificiali: non solo quello di Marcello, il trucido borgataro culturista strafatto di anabolizzanti e cocaina di cui si innamora Walter, ma anche il corpo del protagonista, che si fa impiantare una protesi per guarire l’impotenza. Due organismi geneticamente modificati, dunque, come tramiti verso una possibile salvezza dell’io; ma anche come figure paradossali di un rapporto tra opera letteraria e vita meno intossicato dalle ossessioni perché finalmente capace di accettarle: «ora che Dio mi ama, non ho più bisogno di esibirmi [...] se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me» (p. 425). La scrittura, per mettersi veramente dal punto di vista della vita, ha scelto di attraversare le sue menzogne, ritrovando l’unica forma praticabile di beatitudine nell’amore mercenario con un prostituto «angelico». Così, per quanto centrale nella vicenda di risalita del soggetto, l’esperienza d’amore del protagonista non è il contenuto più importante di questo romanzo, allo stesso modo per cui non leggiamo la *Commedia* come opera che ci parla anzitutto dell’amore di Dante per Beatrice. Le verità più interessanti del libro consistono nella sua capacità di raccontarci la nuova rivoluzione antropologica della contemporaneità nei territori del simbolico, del desiderio consacrato a merce. Questa, essenzialmente, è la ragione per cui *Troppi paradisi* è uno dei romanzi italiani più belli degli ultimi anni, oltre che il migliore della trilogia scritta da Walter Siti.

Walter Siti,
Troppi paradisi

Raffaele Donnarumma

C’è chi ne dubita, ma io credo che Siti sia uno dei maggiori romanzieri contemporanei. Gli si imputano eccesso di intellettualismo, egocentrismo, qualche incertezza nella costruzione narrativa; e si dimentica che il romanzo di impostazione saggistica è oggi una delle forme più necessarie, che l’idolatria di sé, giocata come la gioca Siti, è una figura della contemporaneità, che narrare “al tempo della fine dell’esperienza” significa obbligatoriamente barare. Siti, si dice, sarebbe danneggiato dalla sua intelligenza e dal suo essere professore. E invece, lasciato da parte il mito del narratore spontaneo, che produce racconti come respira, Siti spende il proprio ruolo intellettuale senza veli ipocriti (al contrario di molti suoi colleghi che si improvvisano romanzieri, e riescono tanto più professorali quanto più cercano di nascondere il loro peccato di origine);

anzi, rincarando la dose. Da un lato, Siti esibisce la scissione fra la sua cultura (la scuola) e le sue pulsioni (il nudo); dall'altro, ogni sua passione appare sin da subito mentale. 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. Di qui una distanza mai pienamente colmabile tra i fatti raccontati e la loro interpretazione, tra la parabola e la morale da trarne: insomma, quell'"insufficienza della vita" che scontava per prima Emma Bovary – prototipo a suo modo del personaggio intellettuale. E di qui, il tentativo di riallineare i fatti con il senso che si vorrebbe prestare loro: o riconducendoli forzatamente a quel senso, e istituendo un legame allegorico necessariamente sbilanciato; o riscattandoli dalla loro banalità, prestando loro una curvatura romanzesca palesemente improbabile. Se il realismo è una convenzione trasparente, che ci fa prendere per buono tutto quello che ci viene raccontato, i romanzi di Siti a partire dal primo e più grande, *Scuola di nudo*, del realismo hanno solo l'apparenza: non solo perché la loro sincerità è sospetta (e tanto più, quanto più moltiplica i segni della resa fotografica del reale); ma perché, in profondo, non credono ai fatti in sé, non hanno pietà del contingente (e sempre meno, passando per *Un dolore normale* sino a *Troppi paradisi*), non hanno, infine, alcuna religione delle cose. Certo, il romanziere Siti è al fondo un nichilista: ma a che serve rimproverarglielo moralisticamente? Non è questa la sua forza di rivelazione? Non è il nichilismo la lente migliore per guardare una troppo larga parte degli ultimi decenni, e la loro critica più spietata?

Svevo raccomandava a Montale di leggere *Zeno* con l'avvertenza: «pensi che è un'autobiografia e non la mia». Allo stesso modo, Siti avvisa che *Troppi paradisi* (e, in genere, la trilogia inaugurata da *Scuola di nudo*) è «un'autobiografia di fatti non accaduti». Perciò, può valere per lui la diagnosi del dottor S.: i suoi romanzi sono una congerie di verità e menzogne intrecciate così strettamente, che alla fine la realtà ha la faccia della bugia, e viceversa. Sebbene, infatti, sconti la povertà dell'esperienza (e anzi, proprio per questo), Siti appare spesso maniacalmente, ossessivamente attaccato alla letteralità della sua esperienza privata di vita. Onestà narratologica indurrebbe a distinguere il Siti reale dal «personaggio Walter Siti» (chiamiamolo semplicemente Walter), «da considerarsi un personaggio fittizio». Ma questa prudenza e questo buon senso rischiano di ingannare. Il libro funziona e si legge come se Siti e Walter fossero la stessa persona. Una parte non piccola del suo *pathos* sta nel chiedersi: dice la verità, qui? se l'è inventata, questa? Questo effetto, o questa simulazione di verità (che tanti altri romanzi in prima persona non conseguono affatto), è il *proprium* della falsa autobiografia, un genere la cui sostanza mi pare sfuggita alle ca-

tegorizzazioni di Lejeune. Non intendo affatto invitare a un'ingenua e positivistica verifica della finzione sulla realtà della cronaca privata. Sto dicendo che *Troppi paradisi*, con i suoi due antecedenti, sembra davvero la relazione di cose accadute e vissute in prima persona (e negli ultimi capitoli, registrate quasi in presa diretta): sembra, cioè, un libro in cui le cose sono narrate anzitutto perché sono semplicemente accadute e che l'io narrante cerca di riscattare dalla loro contingenza, banalità o particolarità a forza di saggismo e allegorie. Di più: è il libro di uno che non sa narrare null'altro se non quello che cade nel circolo chiuso ed esiguo della sua soggettività. In questo senso, *Troppi paradisi* è un libro della crisi dell'immaginario romanzesco; è un libro della difficoltà a pensare l'altro e l'altrove, e della condanna a ricadere dentro noi stessi. Detto di questo romanzo, realismo significa schiavitù al qui e ora, prigionia di sé; egoismo non come limite individuale, ma condizione storica. E in effetti, in *Troppi paradisi* l'altro tende a essere espunto e cancellato. Il primo compagno di Walter, Sergio, ha tratti troppo individuati per poter sopravvivere: perciò verrà soppiantato da Marcello, il culturista-prostituito in cui viene riconosciuto il fantasma primigenio. Quanto più accanitamente si affanna a guardarlo e descriverlo, tanto meno Walter (Siti) lo afferra, ne rende l'individualità, lo rivela pari ai sogni che genera, o da cui è prodotto: al contrario, lo derealizza. Le sue battute, i suoi gesti possono al primo sguardo sembrare inattesi e portare il sigillo della sua persona irripetibile; a ripensarci, sono la replica del copione già scritto e atteso dal narratore-personaggio. Marcello recita sempre la parte dell'oggetto del desiderio (e l'espressione vale alla lettera): egli non è neppure, come l'Albertine della *Ricerca*, l'inafferrabile; è piuttosto il già da sempre sognato e conosciuto. Anche se il possesso fisico diventa uno dei crucci di Walter, in realtà Walter lo possiede già: Marcello non ottempererebbe al suo dovere se non sfuggisse, non mentisse, non ponesse una distanza. In ogni suo gesto, egli conferma il fantasma: e per questo, alla fine, la vicenda scivola in un lieto fine desolante. L'amore, in questa caricatura paradossale, è un'esperienza regressiva. Come l'adolescente ossessionato dalla fidanzatina o dalla star preferita, Walter (Siti) accumula decine di pagine in cui stordisce il lettore con la perlustrazione minuta della propria ossessione. L'esercizio ermeneutico della gelosia e dell'idoleggiamento non è affatto un'indagine sull'altro: è il segno più irrevocabile della chiusura nel carcere del sé.

Walter Siti,
Troppi paradisi

Ma un così pervicace egotismo cerca riscatti e giustificazioni. Un primo riscatto è l'improbabile, deliberatamente spacciato per realistico. Quando Siti ci racconta che Walter si sottopone a un'operazione al pene per garantirsi prestazioni erotiche soddisfacenti con Marcello (allo stesso mo-

do in cui, alla fine di *Un dolore normale*, ci narrava il suicidio di Mimmo), un po' ci prende in giro; un po', cerca di portare qualche brivido di romanzesco in una vita altrimenti crocifissa alla propria irrilevanza. Il romanzesco improbabile è il segno della difficoltà di narrare una vita in cui non succede niente, se non la ripetizione delle ossessioni dell'io, e un mondo in cui sembra non accada più nulla, ovvero: in cui nulla più ci cambi. L'orizzonte degli eventi pubblici scolora (vi si sostituisce, semmai, una sociologia del presente che isola i fenomeni sotto una luce così violenta da deformarli); gli eventi privati sono solo conferme del già noto. Se vogliono pretendere a una qualche originalità e bucare in qualche modo il niente, i fatti devono allora presentarsi come parodie. La giustificazione del narcisismo, invece, è l'allegoria. Il passo giustamente stralciato in quarta di copertina, Siti sembra averlo scritto per un'antologia:

Io sono l'Occidente: sia perché appartengo a quel tipo di omosessuali che hanno fornito il modello dell'Immagine come obiettivo del desiderio, sia perché come individuo singolare e irripetibile tendo a difendermi da ciò che mi ferisce mediante una sua *trasposizione in immagine*. Se mio padre muore, subito divento spettatore di una 'morte del padre'. L'Europa si sta trasformando in un continente di spettatori?

Più che l'Occidente, forse sono il Vecchio Occidente, quello che non ha potere. Ma basta che mi trasferisca in Tunisia, e di potere ne ho tanto – sono il turista che colleziona emozioni, pagandole. Forse anche quando non sono in Tunisia, sono l'Occidente perché come l'Occidente ho imparato a essere il turista di me stesso. Se qualcuno mi minaccia, alzo una barriera e non lo lascio arrivare sino a me. Prevengo i conflitti apparendo generoso e tollerante, dimostrando al rivale che conviene a lui diventare come sono io.

Sono l'Occidente perché odio le emergenze e ho fatto della comodità il mio dio; perché tendo a riconoscere Dio in ogni cosa tranne che nella religione. Perché mi piace che se premo un bottone gli eventi accadano come per miracolo, ma non ammetterei mai di dover rendere omaggio a un'entità superiore; sono laico e devoto alla mia ragione. Sono l'Occidente perché detesto i bambini e il futuro non mi interessa.

Sono l'Occidente perché godo di un tale benessere che posso occuparmi di sciocchezze, e posso chiamare sciocchezze le forze oscure che non controllo. Sono l'Occidente perché il Terrore sono gli altri. (p. 186)

Lasciamo da parte il fatto che questa è anche, appunto, una poetica del romanzo impossibile: senza peripezie («emergenze»), senza slancio proiettivo (il «futuro»), senza *pathos* (le «sciocchezze»), senza emozioni se non comprate, senza personaggi diversi dall'io («il Terrore sono gli altri»), senza conflitti, senza partecipazione ed esperienza (la vita da «turista», anche di sé). È, in primo luogo, il sovrasenso svelato del libro, la giustificazione di un così ostinato attaccamento a se stessi. Ma regge dave-

ro il legame fra particolare e universale? A diritto il protagonista si chiama «Walter Siti, come tutti»? La sua «mediocrità» è effettiva?

No. Credo si tocchino qui il centro dell'immaginazione romanzesca di Siti e il carattere paradossale della sua poetica. Il problema non è, ancora una volta, la sgradevolezza che alcuni lettori hanno denunciato: al contrario, storie sgradevoli non ne abbiamo abbastanza, cullati come siamo dalla media, insipida gradevolezza di tanti racconti, letterari o filmici. Neppure l'amoralismo esibito visto che, faccia o non faccia il gioco dell'immoralità ordinaria, almeno contrasta (al modo di Roth, o Coetzee, o Rushdie, o Houellebecq) un moralismo sempre più diffuso e rivoltante. Forse si vede più nel giusto quando si riflette sul rapporto che il narratore vuole intrattenere con il suo pubblico. Insieme alla sospensione dell'incredulità, al lettore di romanzi classici si chiede anche sempre, bene o male, l'identificazione con l'eroe (e persino con l'anti-eroe). Il *de te fabula narratur* di Siti, invece, si fonda su un protagonista che, per quanto rivendichi la sua esemplarità epocale, resta troppo legato alla sua pura individualità. La distanza fra lettera e allegoria non si colma. Non per insufficienza di ideazione o incertezza: ma perché Siti racconta proprio di un mondo in cui ogni storia, ogni destino sono sì equivalenti a ogni altro nella loro irrilevanza, ma anche intransitivi. Le monadi sono tutte eguali; ma tutte monadi. In questo senso, il romanzo di Siti non può funzionare, perché sta al di là delle poetiche romanzesche che ci sono familiari. *Troppi paradisi*, una volta di più, va letto come (falsa) autobiografia: come storia di uno che racconta l'unica cosa che conosca, se stesso, e che, pur cercandoci un senso buono per gli altri, addirittura per tutti gli altri, non ha alcuna garanzia che il suo tentativo riesca. È un fallimento estetico, questo? In una certa misura, sì, e gli scontentati da Siti vedono bene. Resta il fatto che certi fallimenti ci aprono gli occhi molto più di certe riuscite.

Sull'omosessualità, Siti concentra l'ambiguità della propria poetica romanzesca: essa è insieme la figura compiuta dell'Occidente – narcisista, sterile, feticista della «magnifica merce», insieme immaturo e senile per sovrassaturazione di cultura, schiavo delle immagini e idolatra del desiderio; e il punto di resistenza all'omologazione definitiva, la disperata, parodistica rivendicazione per l'io della propria eccezionalità (dunque l'esatto opposto della «mediocrità» che Walter dovrebbe rappresentare). Siti per primo sa che esistono molti tipi diversi di omosessualità; Walter ammette francamente che la sua è minoritaria ed eccezionale. In fondo, è proprio questa omosessualità che impedisce al lettore di identificarsi nel protagonista: e al lettore eterosessuale non più che a quello gay non altrettanto fanatico di culturisti.

Walter Siti,
Troppi paradisi

È la conferma che in *Troppi paradisi* tutto è predisposto per inibire il movimento dell'identificazione, quasi fosse una consolazione facile 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 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 riscattare.

E del resto, il rapporto omosessuale è per Siti un rapporto sempre dispari: sia che idolatri il corpo perfetto e fantasmatico di Marcello, sia che bamboleggi per tenerezza davanti al fidanzato Sergio (comunque, ben più giovane di lui), Walter mantiene la sua distanza di fronte all'incultura dell'uno e alla sottocultura dell'altro. In un certo senso, il sovrainvestimento simbolico è insieme la conferma che Walter è sino in fondo un intellettuale (egli non ama le cose, ma quello che la sua intelligenza ci appiccica sopra), e il tentativo di superare la solitudine che quella situazione impone (l'eccesso ermeneutico è il tentativo disperato di toccare l'altro, che sfugge). Ben più della sua sgradevolezza, della sua amoralità o del suo cinismo è questo doppio movimento che sottrae il protagonista-narratore di *Troppi paradisi* alla legge dell'identificazione romanzesca.

Le pagine che Siti dedica alla televisione sono l'esatta trasposizione, sul piano della vita pubblica, di quanto accade a Walter: la macchina che produce finzioni in cui non è più possibile distinguere il vero dal falso è la stessa macchina messa in moto da *Troppi paradisi*. Ogni cosa si sottomette alla «*trasposizione in immagine*». Il libro trova in questo una coerenza persino didattica, e un'attendibilità da manuale di sociologia. Ma la vera novità sta in questo: che per la prima volta uno scrittore italiano ci fa vedere la televisione dal di dentro, senza quello sdegno apocalittico che avrà avuto le sue ragioni negli anni Sessanta o Settanta, ai tempi di Pasolini e Volponi, ma che, protratto oggi, è una forma di cecità colpevole. Siti sa scampare da un lato allo snobismo, dall'altro allo sbracamento *avantpop*; di più, vanta sulla televisione un'esperienza diretta (come Walter, è stato coautore di un programma condotto da Alda D'Eusanio). Ci sarebbe da stupirsi di aver dovuto attendere così tanto, per avere un libro che raccontasse quanto in profondo la televisione abbia modellato il nostro immaginario; ci sarebbe da stupirsi se non conoscessimo le attitudini medie degli intellettuali italiani, divisi fra catonismo a buon mercato e incapacità di capire dove vivono. Siti inaugura da noi un tipo di intellettuale nuovo: uno che sa rivolgere la stessa intelligenza sulla letteratura che studia,

e sulla vita che viviamo. La sua predilezione per un mondo in cui hanno perso giurisdizione il senso comune del pudore e della morale è, forse, il debito che paga al suo peccato d'origine professorale: Siti cerca di riscattarsi con un eccesso di realtà degradata dal sospetto di separazione che grava su ogni intellettuale italiano. L'eccezionalità del suo protagonista (un'eccezionalità che non ha riscontro in personaggi analoghi di Roth o Coetzee, tanto più medi anche se loro pure professori) è l'eccezionalità effettiva di molti nostri accademici. Ma più in profondo, Walter è davvero «il Vecchio Occidente», così sedotto dalle forme del nuovo, da non sapersene più difendere e da annegare in esse. Se i suoi vecchi genitori si limitano a guardare la televisione, ipnotizzati e passivi, lui la televisione la fa. *Troppi paradisi* suona come il romanzo feroce su una generazione che, saziata di privilegi, incapace di responsabilità, esaltata prima dall'ebbrezza di aver fatto o visto gli ultimi lampi di storia (il Sessantotto, il terrorismo), divenuta poi così indifferente al futuro da elaborare il mito consolatorio della fine dei tempi, ha prodotto lo sfascio, e si è accomodata ad abitarlo.

Walter Siti,
Troppi paradisi

Il postmoderno è finito: sono ormai sempre più numerosi i segni di un mutamento nell'ordine dei problemi culturali e della rappresentazione narrativa. Sta tornando il realismo: sia in forme più grezze e documentarie, diciamo naturalistiche, sia in forme più consapevoli, mediate da ascendenze moderniste. In questo senso, *Troppi paradisi*, seguito di un progetto nato più di dieci anni fa, testimonia di una fase precedente; ma è – e non conta niente il ritardo – l'esempio più intelligente e più pieno del postmoderno italiano. Se la condizione postmoderna è il nostro passato, allora la trilogia che approda a *Troppi paradisi* ne è il romanzo storico. Letto accanto agli esempi ormai canonici di quel periodo (da Calvino a Eco, da Tabucchi a Baricco), esso mostra non solo quanto scoloriti essi fossero, e quanto timidi rispetto ai corrispettivi americani; ma anche quello di cui la cultura postmoderna, nelle sue contraddizioni, era capace, e quali erano i suoi veri centri d'interesse: la labilità del confine fra realtà e finzione o verità e menzogna, la demistificazione di ogni pretesa di autenticità, il primato dell'immaginario, il narcisismo come radice di una vita ridotta a sbalzi maniacodepressivi, l'alterità come sogno, incubo o fantasma, la ricerca paradossale di una felicità tra i feticci, l'anestizzazione o l'isterizzazione del dolore, la mitologia del desiderio, il consumo compulsivo come modo di appropriarsi di un mondo che sfugge, il senso della fine dell'esperienza e della storia. Quello che si imputa a Siti è, spesso, quello che andrebbe imputato al mondo di cui egli è, in Italia, il miglior narratore. Sarà davvero troppo corrivo con quella claustrofobia, troppo invischiato con le sue aporie? Ma che importa se, come nessun altro, ce le fa capire?

Daniele Giglioli

Con *Troppi paradisi* Walter Siti ha finalmente ottenuto quel consenso quasi universale della critica che meritava fin dai tempi di *Scuola di nudo*. La sua opera d'esordio aveva certo potuto contare sull'ammirazione appassionata di una cerchia ristretta ma che sarebbe sbagliato definire d'*élite*: le *élites* contano, e impongono il loro giudizio, mentre *Scuola di nudo* era passato come una meteora nel cielo di una narrativa italiana degli anni Novanta con cui aveva assai poco a che spartire. I nomi che venivano in mente, a chi voleva cercargli degli equivalenti, erano piuttosto la Morante di *Aracoeli* e il Pasolini di *Petrolio*. Un corpo estraneo per dimensioni, ambizioni, appartenenza d'elezione a quella che una volta si sarebbe chiamata una "civiltà letteraria" di tutt'altra natura, obbediente ad altri cerimoniali e ad altre modalità d'esistenza rispetto a quelle che si erano venute imponendo in Italia dalla fine degli anni Settanta in poi. Apprezzare non distrattamente *Scuola di nudo* comportava una presa di posizione – e di distanza – rispetto all'attualità; magari col senso di colpa di preferire il buon vecchio al cattivo nuovo, ma questo è un altro discorso. Non perché non si comprendessero le buone ragioni, i nessi di interdipendenza tra forma e Storia che portavano altri, praticamente tutti gli altri, a fare scelte diverse, tanto più in un'epoca in cui era definitivamente caduta, come ha scritto Berardinelli qualche anno fa, la convinzione tipicamente moderna che l'assetto presente del mondo permette di scrivere solo in un dato modo. Di modi ce n'erano molti; non però equivalenti. La critica ha tutti i diritti, diceva Debenedetti, tranne quello di essere salomonica, e la lettura di sicuro non lo è. O Siti o Tondelli, dunque, o Lodoli, o il secondo Celati e i suoi imitatori, o i Cannibali, o gli autori di *noir*, e così via. Gli altri però convivevano meglio, respiravano una stessa aria di famiglia. Solo *Scuola di nudo* sembrava imporre una scelta così radicale. Il silenzio, Siti se l'era cercato.

Con *Troppi paradisi* – lasciando qui da parte le opere "intermedie", *Un dolore normale* e i racconti de *La magnifica merce*, meno ambiziose e pur con molte parti felici meno riuscite – quel silenzio si è rotto. Non perché Siti abbia mostrato nel frattempo alcuna forma di condiscendenza alle retoriche dominanti, né per la sciocca equazione per cui se un'opera piace al pubblico allora di sicuro vale meno. Certo, il nuovo romanzo "parla della televisione" mentre il primo era ambientato alla Normale di Pisa, ma non è qui l'essenziale. La sua riconciliazione con lo Spirito del tempo, qualunque cosa esso sia, è passata attraverso altre vie, che non hanno comportato per nulla un abbassamento sul piano della qualità. Eppure la sensazione, non facile da definire, è che rispetto a *Scuola di nudo* sia andato perduto qualcosa.

A un primo sguardo, i due romanzi sembrerebbero basarsi su una batteria di opzioni analoghe. Vediamone alcune:

– il “genere” dell’autofinzione, dell’autobiografia di fatti non accaduti, con le sue vertiginose dinamiche parergonali e la sua perversa e indecidibile mescolanza di realtà e invenzione, rafforzata da un esibizionismo ricattatorio usato come dispositivo testuale di “intimazione di realtà”: come potrebbe essere menzognero un testo in cui l’autore rivela, tramite il suo personaggio che si chiama col suo stesso nome, cose così imbarazzanti di sé? Confusione di piste, avvelenamento di pozzi, cortocircuito tra i piani ontologici che si trova alla radice stessa del romanzo moderno, da Cervantes in poi, nel suo pretendersi una finzione contro le finzioni, un’invenzione che rivendica per sé uno statuto completamente altro da quello della semplice menzogna;

– l’ampiezza di un’arcata temporale in cui la relazione tra il tempo che passa e la durata psicologica non è solo oggetto ma sostanza stessa della rappresentazione;

– la scelta di mettere insieme una grande varietà di universi sociali e linguistici molto diversi tra loro, dal *demi-monde* RAI alle borgate romane, trattati con una soluzione stilistica che esclude sia la stilizzazione parodica sia la *tranche de vie* naturalista;

– la sussunzione degli eventi e dei dialoghi in un flusso narrativo esplicitamente “scritto”, di registro alto, a forte tenore figurale, con *cursus*, cadenze e incisi fortemente marcati, anche se disposto secondo un andamento non retrospettivo e seguendo sostanzialmente l’ordine cronologico attraverso una narrazione al presente; con maggiore autoriflessività in *Scuola di nudo*, dove il narratore introduce direttamente nella storia il fatto di stare scrivendo “quel” romanzo; in misura più episodica ma tuttavia sempre avvertibile in *Troppi paradisi*;

– infine, la continua mescolanza di narrazione e riflessione, con ampi stralci apertamente saggistici, sia nel discorso del narratore che nelle parole dei personaggi, i quali spesso analizzano, teorizzano e generalizzano in proprio.

Dove invece i due romanzi divergono radicalmente è nel rapporto che istituiscono tra il soggetto e il mondo. *Scuola di nudo* era la descrizione di una battaglia, in cui le ossessioni sessuali del protagonista, i nudi maschili con la loro perfezione antinaturale, si facevano emblema di una profonda dissonanza tra il desiderio del soggetto e quello degli altri. Dissonanza ambigua, consapevolmente mantenuta nel registro narcisistico dell’immaginario nello sforzo di negare il proprio assenso all’ordine simbolico che presiede all’organizzazione della realtà, con i suoi doveri, i suoi poteri e le sue gerarchie. Infamia contro infamia, degradazione contro degradazione, con in più la malafede di chi sa che sta disprezzando quello che comunque non potrebbe ottenere, e proprio perciò segretamente desidera. Non un chiamarsi fuori, dunque, ma la rappresentazione di un tentativo di farlo, da parte di un protagonista che tanto più si autode-

nunciava come mostro, anomalia, pietra scartata, tanto più si lagnava della sua esclusione e affettava di rifiutare come indegna una normalità sessuale e politica che la nevrasenia sembrava precludergli, quanto più scopriva di essere la testata d'angolo di un ordine malato che per riprodursi non ha più bisogno del consenso ma dell'accettazione del disprezzo di sé e degli altri come unica moneta corrente nei rapporti sociali. Questo dava all'autore un'ampia facoltà di manovra, insieme assiologica e narrativa, nell'istituire nessi tra le idiosincrasie di un malato di nervi e un intero decennio di storia della società italiana, dall'impulimento della generazione sessantottina alla prima guerra del golfo, con le sue paure, le sue invidie, ossessioni, frustrazioni: di quell'Italia che proprio nell'anno di uscita del romanzo avrebbe offerto la gola a Berlusconi con la rassegnazione che si deve all'inevitabile.

Troppi paradisi è al contrario la storia di un'integrazione. Il protagonista non si chiama più Walter Siti, ma «Walter Siti, come tutti», e non è una correzione di poco conto. Si ritiene un perfetto rappresentante della mediocrità dell'Occidente, e ha smesso di considerare i desideri degli altri come qualcosa di diverso, censurabile, ripugnante. Il disprezzo ha lasciato il posto alla fraternità. Al dualismo gnostico tra l'*antiphysis* dei corpi gloriosi e il mondo abbandonato dagli dèi dell'esistenza quotidiana, si è sostituito un universo in cui il verbo si è fatto carne attraverso la società dei consumi e dello spettacolo. Il mondo è uno, il desiderio è uno. Oggetto d'amore è ciò che si può comprare, la sua caratteristica non è più la fuga ma la reperibilità: non a caso Siti troverà il vero amore mantenendo una marchetta.

Auspice di questa riconciliazione tra realtà e coscienza è la televisione, soprattutto quella dei *reality* e dei *format*, cui Siti dedica pagine di grande acume saggistico. La televisione non è irrealtà ma realtà impoverita, contingente, ritoccata e riadattata secondo i tempi e le esigenze della produzione e degli sponsor; resa fruibile, consumabile, imitabile, e proprio perciò capace di generare per contagio una realtà extratelevisiva già pronta per essere ripresa e riformattata dalle telecamere. Non prevede e non permette alcun altrove, come invece l'arte, realtà intensificata, conflittuale, antagonista, in perenne tensione tra l'immagine e la cosa, che nella società dello spettacolo collidono fino a diventare una sola sostanza: «se non si può rappresentare *tutta* la vita, allora la vita *non è altro che ciò che si rappresenta*». Rinunciando all'arte per dedicarsi alla scrittura di programmi televisivi con cui si guadagna il denaro necessario a comprarsi il paradiso, il protagonista si fa modificare l'apparato genitale per poter penetrare il suo oggetto d'amore: «Mi pare giusto, entrare in un corpo ritoccato con un cazzo ritoccato; ai problemi della post-realtà immaginaria si risponde con la tecnologia [...]: l'autenticità mi è impossibile, al culmine delle mie ambizioni sta un atto artificiale». Inutile sfidare il mondo con

la propria diversità. L'autenticità è isolamento, solitudine, ossessione, reclusione. Meglio un'esperienza mediata da una protesi che la condanna perpetua a non poter mai toccare la realtà degli altri, col dubbio di non essere mai nati: «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. 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».

Con queste ultime righe in cui, proustianamente, personaggio e autore si ricongiungono per poi subito separarsi di nuovo – il protagonista a godere della visione beatifica del suo dio, lo scrittore a correggere le bozze del suo romanzo –, *Troppi paradisi* sembra chiudersi nella certezza di una realtà riconquistata. Poiché non ha temuto di perdere la propria vita, Siti (personaggio e autore) l'ha finalmente trovata. Cercate prima il regno dei cieli, e il resto vi sarà dato come di più: un povero regno dei cieli per un povero cristo, ma è o non è il romanzo il genere realistico per eccellenza? Tanto più che, come si legge nell'avvertenza introduttiva, la realtà è un progetto e il realismo «una tecnica di potere». La letteratura non compete mai con la vita, scriveva già Stevenson in polemica con James, riproduce il discorso, non la realtà. Se poi la realtà stessa, nella sua continua manipolazione da parte dei media, non è altro che un'incessante fuga di codici, una stratificazione infinita di discorsi, compito della letteratura non potrà essere altro che quello di prolungarne il gioco illusorio sapendo che non esiste da nessuna parte un ancoraggio, un punto d'inizio o di fine, o anche solo una minima fenditura attraverso cui metterla radicalmente in questione. Se *Scuola di Nudo* era la ricerca di questa fenditura, *Troppi paradisi* si costruisce a partire dalla sua rinuncia.

Guardiamoci dal darne un giudizio moralistico. Ci piaccia o meno, può darsi benissimo che le cose stiano così: non a caso lo dicono tutti, e chi lo nega lo fa con argomenti di principio – non voglio, non accetto, dev'essere una via d'uscita, ecc. Quello che ci interessa qui è se il romanzo possa sopravvivere a questa constatazione. Sul piano fattuale sembrerebbe di sì, gli interdetti degli anni Sessanta e Settanta sono ormai superati, romanzi se ne scrivono ovunque e anche di ottimi, e il nominalismo – è romanzo ciò che si chiama romanzo – ha sempre le sue buone ragioni da far valere. Ma non senza una profonda mutazione di quello che è sempre stato il suo stesso principio costruttivo, tutto incentrato sulla tensione, e non sul collasso, tra realtà e discorso: cooperazione, scontro, dialettica, negazione, al limite, ma pur sempre tra due istanze separate. Attraverso la figura incerta, instabile, sempre diversa e sempre in trasformazione che vi si disegnavano, si avventuravano i suoi personaggi e le sue trame.

Walter Siti,
Troppi paradisi

Si può dire lo stesso di *Troppi paradisi*? No. Se la realtà è il discorso sulla realtà, *Troppi paradisi* è fatto esattamente come la realtà; la tensione figurale è venuta meno, e non a caso la straordinaria felicità di invenzione metaforica che era il tratto stilistico più evidente di *Scuola di nudo* è stata ampiamente ridimensionata: la metafora è un raddoppiamento del reale, vive della divaricazione tra l'“è” e il “non è” della sua predicazione, non dice come è il mondo ma lo disfa e lo ricomponendo secondo una logica altra. Considerato da questo punto di vista, *Troppi paradisi* è un unico ininterrotto enunciato referenziale. Andamento dell'intreccio, introduzione dei motivi, ruolo dei personaggi e soluzione dei nodi narrativi obbediscono a un *a priori* sociologico, non verificano un'ipotesi ma dimostrano una tesi. 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. La dominante del libro non è più metaforica, è saggistica, di un saggismo che sconfinava spesso nella forma del trattato scientifico: le cose stanno così e così. Non a caso, nella maggior parte delle recensioni che ne sono state fatte, i critici non ne analizzavano la forma: ne discutevano le idee.

È stato probabilmente questo a proiettare Siti al centro del *mainstream*. Se *Scuola di nudo* era un astro senza atmosfera, *Troppi paradisi* è un oggetto perfettamente complanare al suo tempo. Troppo semplice cavarsela dicendo che è piaciuto ai lettori perché ci trovano il *gossip* sui personaggi della televisione: non ce n'è molto e quel poco non dice granché. Siti è venuto incontro a un bisogno profondo, che sarebbe sbagliato sottovalutare. Buona parte della (migliore) letteratura che si va facendo oggi è costruita sulla base della sceneggiatura di alcuni assunti sociologici. Se ne trovano tracce ovunque, in certi romanzi di DeLillo, di David Foster Wallace, di Jonathan Franzen, di Bret Easton Ellis; in Martin Amis, in James Ballard; in Houellebecq (dove non c'è quasi altro); ma anche molti dei più intelligenti, consapevoli e dotati scrittori italiani delle nuove generazioni, come Tiziano Scarpa, Aldo Nove, Tommaso Pincio, Antonio Scurati, potrebbero dare dei punti ai sociologi, dai quali vengono sistematicamente ripresi. Perfino i romanzi cosiddetti “di genere” (noir, fantascienza) sembrano rispondere in primo luogo a una domanda di orientamento cognitivo: lo straniamento è appena un'esca per il palato, il *suspense* niente più che un lubrificante.

Lo scrittore è richiesto come esperto, come portatore di un sapere, di una *mathesis* più che di una *mimesis*: spiegaci come stanno le cose, e anzi quali sono le cose che esistono; il come, il modo, lo stile – non inteso in senso tecnico ma come diversità di visione, come fessurazione del reale, come introduzione della negatività nell'essere per contribuire a farlo divenire altrimenti – non hanno più grande importanza. Visto in questa pro-

spettiva, anche il tanto vantato “ritorno del narrativo”, come principio artistico e come paradigma cognitivo, assume una luce diversa. Le storie assomigliano sempre di più a studi di caso; non generano autorità da se stesse, ma rispondono a un’ autorità esterna, proprio come in televisione. Finita l’epoca delle grandi narrazioni, è cominciata quella delle grandi descrizioni; non dei mille e mille racconti della singolarità qualunque, come auspicavano molti. Mappe cognitive, spazializzazione del tempo, cartografie dell’immaginario, ecc.: conosciamo le formule. Stalin diceva che gli scrittori sono gli ingegneri delle anime, e all’epoca veniva giustamente deriso (da chi poteva permetterselo). Sarebbe il caso di ripensare la sua battuta alla luce di quanto sta accadendo.

Walter Siti,
Troppi paradisi

Gabriele Pedullà

Leggere «con ritardo / *Lolita e Il gattopardo*», o anche più modestamente *Troppi paradisi*, produce nell’ultimo arrivato una curiosa deformazione percettiva: la messe di articoli e la divaricazione dei giudizi critici hanno trasformato il romanzo di Siti nel simbolo-sintomo di qualcosa di più ampio, sino a rendere quasi impossibile un discorso che non tenga conto della straordinaria accoglienza riservatagli. Alla verifica del testo, il tono acceso dei consensi e delle ripulse finisce però per non stupire, dal momento che *Troppi paradisi* si presenta come un libro che si prende enormemente sul serio (e che pertanto *vuole* essere preso sul serio), appositamente concepito affinché anche i lettori più disattenti si convincano subito che, riuscita o non riuscita, quella che hanno dinnanzi agli occhi è un’opera con la quale occorrerà comunque fare i conti. In questa prospettiva non manca davvero nulla: l’insistenza sul termine “Occidente” e derivati, a certificare la scala globale della riflessione di Siti e delle implicazioni del suo racconto (se il minimalismo ha ucciso la letteratura italiana degli anni Ottanta, già si può cominciare a prevedere per il decennio attuale il naufragio all’insegna di un massimalismo tutto volontaristico e di progetto); la denuncia delle proprie piccole infamie e mediocri voluttà, con contemporanea chiamata in correo del lettore, secondo il modello (qui autoassolutorio, secondo l’antico adagio “tutti colpevoli, nessun colpevole”) del «hypocrite lecteur» che è «semblable» e «frère» (sin dall’esordio *à la Satie*: «Mi chiamo Walter Siti, come tutti»); la difesa del pedofilo buono, del tutto gratuita ai fini del romanzo, se non per provocare scandalo nei più suscettibili; la centralità accordata all’universo televisivo e al pittoresco sottobosco che lo anima, nel momento il cui il binomio “letteratura e televisione” sembra avviarsi a replicare i fasti del non rimpianto “letteratura e industria” come tema obbligato per gli intellettuali che si vogliono sentire *up to date* (ma poi si è visto come è andata a finire); la scelta, modaiola quant’altre mai, dell’*autofiction* – a scan-

so di equivoci qui chiarita ai meno aggiornati in un'imbarazzante nota di lettura dove ci vien detto, oibò, che «in questo romanzo, il personaggio di Walter Siti è da considerarsi un personaggio fittizio: la sua è un'autobiografia di fatti non accaduti, un facsimile di vita».

Naturalmente, prese assieme o una per una, nessuna di queste caratteristiche sarebbe di per sé pregiudizievole: i difetti di esplicitezza e la tentazione del ricatto sensazionalistico di cui pecca *Troppi paradisi* sono gli stessi di alcuni importanti narratori contemporanei come Houellebecq, non a caso invocato da Siti nell'esergo. Se *Troppi paradisi* non convince (e di conseguenza non convince il giudizio di quanti hanno scorto in esso addirittura un romanzo epocale, di rottura) è invece fondamentalmente per la sua convenzionalità mascherata da anticonformismo. Si esce insomma dalle quattrocento e passa pagine del romanzo con la sensazione che la vicenda di Walter e di Marcello non sia dopo tutto che una banalissima storia di amore maledetto, paradisiaca *saison en enfer* di un novello professor Unrat che rinuncia alla propria rispettabilità per inseguire un Angelo Azzurro ovviamente mercenario e dai pettorali scolpiti in palestra. Perché l'amore vero, si sa, è tutto nella perdita di sé e nell'annullamento, e non c'è estasi senza dannazione: ecc. ecc. Solo che qui, diversamente da Mann, la punizione alla fine non arriva, dal momento che è scomparso chi possa sanzionare i coiti e i gusti di chicchessia (fosse anche l'autore); se ne occuperà il dio Tempo, quando sarà ora: come per tutti. A parte questo, nulla di nuovo: a riprova che oggi, come già successe a Tondelli, il grande rischio della letteratura omosessuale (termine con il quale, a scanso di equivoci, mi riferisco ovviamente alla letteratura che mette in scena personaggi omosessuali e non alle eventuali inclinazioni degli autori) è l'illusione che riproporre in salsa gay formule usurate e stereotipi *d'antan* basti di per sé a rilegittimare anche il melodramma più scadente.

Solo il mix di Occidente-pedofilia-televisione-*autofiction*-sesso estremo spiega come *Troppi paradisi* abbia potuto sollevare passioni così accese. Per un libro del genere l'aggettivo che verrebbe più spontaneo adoperare è invece quello con cui a più riprese il protagonista del romanzo descrive se stesso: "medio". Medio il personaggio e media, molto media, l'opera di Siti. Alla fine la storia d'amore tradizionale tradizionale tra il Mostro (Walter) e il bel culturista (Marcello, con il suo imperdonabile romanesco da caricatura) paga soprattutto la fedeltà di Siti a uno dei più radicali miti modernisti: il sogno di costruire un intero libro servendosi soltanto di materiali narrativamente inconsistenti. La scelta, in questa prospettiva, non avrebbe potuto essere più riuscita, almeno tenuto conto della difficoltà di trovare qualcosa di più mortalmente noioso delle minuziose descrizioni di rapporti sessuali, degli intrighi accademici, delle variazioni degli organigrammi Rai o dei pettegolezzi su questo o su quel personaggio dello

spettacolo di cui, per la stragrande maggioranza, *Troppi paradisi* è composto (con in soprannumero – tanto per gradire e in spregio alle sensate raccomandazioni di monsignor Della Casa – il racconto di qualche sogno del protagonista). Mentre allora dovrebbe intervenire lo stile a riscattare materie così intrinsecamente refrattarie al trattamento narrativo, la prosa di Siti si apprezza soprattutto per la sua scorrevolezza e sembra concepita soltanto per farci scivolare più velocemente possibile di sopore in sopore. Una prosa liscia e inclinata, insomma, in discesa, persino piacevole, che evidentemente nei progetti dell'autore dovrebbe restituire l'angoscia di superficie dei suoi personaggi e che al massimo invece agevola la lettura anche di fronte agli inciampi più macroscopici della non-storia. Ma la noia rimane, e a partire da un certo momento regna incontrastata, soprattutto quando il romanziere vorrebbe al contrario innalzare la temperatura emotiva del racconto rendendoci partecipi dei turbamenti del vecchio Walter. Troppo tardi. Ed è proprio nel suo tentativo di passare dal tran tran quotidiano al neomélo al sublime dell'autocombustione amorosa che Siti fallisce una volta per tutte.

Walter Siti,
Troppi paradisi