

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN:

Letterature classiche, moderne, comparate e postcoloniali

Ciclo XXIX

Settore Concorsuale di afferenza: 10/f4

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14

Titolo tesi:

«Il carnaio di ora»: *autofiction*, desiderio e ideologia
nell'opera di Walter Siti.

Presentata da: Giacomo Tinelli

Coordinatrice dottorato:
Prof.ssa Silvia Albertazzi

Relatrice:
Prof.ssa Donata Meneghelli
Correlatore:
Prof. Federico Bertoni

Indice generale

Parte prima. Introduzione: la teoria e il mondo.....	7
I. Le domande.....	11
1.1 Che situazione?.....	11
1.2 Perché l'io?.....	16
1.3 Perché l'io e l' <i>autofiction</i> ?.....	17
1.4 Nel mondo personalizzato.....	21
1.5 Oltre la narratologia.....	24
II. Collusione e ideologia.....	27
2.1 La Collusione.....	27
2.2 L'ideologia.....	31
2.2.1 il luogo dell'ideologia.....	31
2.2.2 l'interpellazione attraverso l'io.....	33
2.2.3 Il ruolo dell'ideologico.....	36
2.2.4 “Più materialista di Marx”. Ancora sull'immaginario.....	40
2.2.5 L'immaginario sostanzia l'ideologia. La questione del godimento.....	41
2.2.6 Il raddoppiamento di (d)io.....	44
2.3 L'io, il soggetto.....	46
2.3.1 Lo sdoppiamento dell'io: da sempre raddoppiato.....	48
2.3.2 L'io, il discorso del padrone, il discorso ideologico.....	49
III. Ideologia e soggetto: tra immaginario e Reale.....	52
3.1 L'alienazione (non) è una categoria ideologica.....	55
3.2 L'oggetto feticcio dell'ideologia.....	57
3.3 L'effetto feticistico della merce nel capitalismo dei consumi: il <i>gadget</i>	61
3.4 Il feticcio tra immaginario e reale.....	62
IV. Testo e ideologia.....	65
4.1 Siti e le figure della perversione.....	70

Parte seconda. Io sono (d)io. Tecniche ed effetti della costruzione degli oggetti del desiderio nella trilogia di Walter Siti.....	73
I. <i>Autofiction</i> e romanzo.....	77
1.1 <i>Autofiction</i> e sua negazione.....	82
1.2 La trilogia: formazione e progressione o staticità?.....	93
II. Il tempo inconciliato.....	99
2.1 Il tempo dei campioni.....	101
2.2 Il tempo dei falliti.....	104
2.2.1 Ruggero.....	104
2.2.2 Mimmo.....	119
2.2.3 Sergio.....	133
2.3 Il tempo dei campioni II.....	147
2.4 Il finale impossibile.....	156
III. L'esperienza impossibile della perversione.....	161
3.1 L'Edipo immaginario e la regressione.....	161
3.1.1 Il Padre.....	166
3.1.2 Il Cane.....	172
3.1.3 La madre.....	179
3.2 <i>Troppi paradisi</i> e l'apogeo della perversione: un romanzo della regressione.....	186
3.3 Integrato, felice e perverso.....	190
Parte terza. Dopo la trilogia: l'io irrinunciabile.....	197
I. Il contagio.....	202
1.1 L'abbandono dell' <i>autofiction</i>	205
1.2 La permanenza nell' <i>autofiction</i>	211
1.3 La Verità.....	219
1.4 L'intertestualità pasoliniana.....	221
1.5 La causa del mondo.....	224
II. Autopsia dell'ossessione.....	226
2.1 Il narratore diviso.....	227
2.2 <i>Doppelgänger</i> : risultato edipico.....	230
2.3 La chiave.....	236

III. Resistere non serve a niente.....	241
3.1 Thackeray. Anzi, Roth. Anzi, Siti.....	241
3.2 Il problema dell'identificazione.....	244
3.2.1 "Affondi"	245
3.2.2 Ancora una volta: autofiction.....	250
3.3 La saga continua.....	253
IV. Exit strategy.....	257
4.1 Attraverso la fantasia.....	263
4.2 Gerardo.....	268
4.3 Un finale ambivalente.....	273
Conclusioni	279
1. L'autobiografia dell'io.....	279
2. Il realismo.....	286
2.1 La metonimia.....	288
2.2 Dettaglio, perversione e realismo.....	292
2.3 Lo straniamento.....	295
3. Ideologia, <i>autofiction</i> , desiderio. Un amore di reale.....	297
4. Postmodernismo o ipermodernismo?.....	307
Bibliografia	313
Opere di Walter Siti (letterarie e critiche).....	313
Opere critiche.....	314
Altre opere letterarie citate.....	325
Sitografia.....	326

Parte prima.

Introduzione: la teoria e il mondo.

[...]

Ma che sarà di noi?

Che sarà della neve, del giardino,
che sarà del libero arbitrio e del destino
e di chi ha perso nella neve il cammino
(e la neve saliva saliva – e lei moriva)?

E che si dice là nella vita?

E che messaggi ha la fonte di messaggi?

Ed esiste la fonte, o non sono

che io-tu-questi-quaggiù

questi cloffete clocchete ch ch

più che incomunicante scomunicato tutti

[scomunicati?

(A. Zanzotto, *Sì, ancora la neve*)

I. Le domande

1.1 Che situazione?

Chiunque si accosti all'osservazione dei fenomeni letterari ha la necessità di confrontarsi con un'analisi di quale posto essi occupino nell'orizzonte di senso che chiamiamo mondo. A maggior ragione lo deve fare chi si occupa della contemporaneità e non ha sotto lo sguardo fenomeni “a distanza”, già storicizzati, che cioè portano con sé, nel bene e nel male, una serie di osservazioni e di interpretazioni sedimentate. A ben vedere, è proprio questo vuoto a rendere vertiginosa l'indagine della contemporaneità che, se da un lato sgomenta e confonde, a causa di una sensazione di rapidità frenetica con la quale è impossibile tenere il passo e del coinvolgimento o della *collusione*, per utilizzare un termine di cui si farà uso in queste pagine, che *in prima persona* si sente nel partecipare al presente; se da un lato confonde, dunque, dall'altro apre un campo in cui il pensiero si fa acrobatico, spericolato, e la moltiplicazione dei punti di vista, la loro espansione, propositiva.

Con disposizione postmoderna, molti dei saggi recenti che tentano di offrire una lettura del presente culturale e letterario tendono a legittimare le proprie riflessioni senza fare ricorso a una visione complessiva e universalizzante delle cose del mondo, individuando di volta in volta quadri concettuali e tematici “mobili” attraverso i quali

riconoscere e interpretare i problemi sui quali si soffermano. Piuttosto che riferirsi alle “grandi narrazioni”¹, si sceglie di procedere a tentoni: come in un labirinto oscuro, i ragionamenti seguono quello che si sente essere il “muro buono”, il vettore logico verso l'uscita. Così, le considerazioni di Scurati sulla questione della crisi dell'esperienza², quelle di Giglioli nella trilogia inaugurata da *Senza trauma*³, o di Mazzarella in *Politiche dell'irrealtà* e ne *Il male necessario*⁴ hanno il merito di focalizzare alcuni dei problemi fondamentali della contemporaneità: i medesimi, in fondo, discussi anche da Donnarumma e dalla compagine di “Allegoria”⁵. Ciò che oggi rappresenta un problema ampiamente riconosciuto è il rapporto letteratura-mondo-realtà, la relazione individuale, mediata simbolicamente e socialmente, con la rappresentazione del mondo, con la sua finzione, nonché i dilemmi morali ed etici che essa comporta. Anche le osservazioni di Gilles Lipovetsky, che verranno qui prese in considerazione nella descrizione dell'epoca “ipermoderna”, procedono per così dire “empiricamente”, scegliendo il terreno accidentato di un'analisi della logica che sottende i fenomeni sociali, più che procedendo per metodo deduttivo dal terreno solido di una teoria.⁶

Risalendo temporalmente nelle descrizioni e nelle interpretazioni dei cambiamenti

-
- ¹ Cfr. J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2014
- ² A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza*, Bompiani, Milano 2006
- ³ D. Giglioli, *Senza trauma*, Quodlibet, Macerata 2011, Id., *Critica della vittima*, Nottetempo, Roma, 2014, Id., *Stato di minorità*, Laterza, Roma-Bari 2015
- ⁴ Cfr. A. Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Grahیب*, Bollati Boringhieri, Torino 2011 e Id., *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.
- ⁵ R. Donnarumma, “Ipermodernità: ipotesi per un congedo del postmoderno”, in *Allegoria*, n. 64, 2011, Palumbo editore, Palermo, <http://www.allegoriaonline.it/PDF/486.pdf> (22/02/2017); si veda anche la risposta di Remo Ceserani: R. Ceserani, “La maledizione degli ‘ismi’”, in *Allegoria*, n. 65/66, 2012, cit., disponibile anche all'indirizzo https://www.academia.edu/3637246/La_maledizione_degli_ismi?auto=download (22/02/2017); Cfr. inoltre R. Donnarumma., *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014.
- ⁶ Su Lipovetsky andrebbe aperta una parentesi di metodo. Due modi vi sono, a mio avviso, di utilizzare il suo lavoro: l'uno è leggerlo filosoficamente e maneggiarne i concetti; l'altro è interpretarlo attraverso la sociologia e coglierne le descrizioni dei fenomeni socio-culturali. La prima via guarda alle prime opere, in particolare a G. Lipovetsky, *L'era del vuoto. Saggi sull'individualismo contemporaneo*, Luni editrice, Milano 1995. La seconda si riferisce alle opere da metà degli anni novanta in poi ed in particolare a Id., *Una felicità paradossale. Sulla società dell'iperconsumo*, Raffaello Cortina editore, Milano 2007, Id., S. Charles, *Les temps hypermoderne*, Grasset & Fasquelle, Paris 2004, Id., J. Serroy, *L'esthetisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, Paris 2013. In particolare, il secondo Lipovetsky è paradigmatico di un certo abbandono aporetico dei riferimenti teorici: nei suoi ultimi libri manca quasi ogni allusione alle voci che strutturano il suo pensiero teorico per citare invece chi fa risuonare il presente mediatico *mainstream* del proprio nome (Lady Gaga, Madonna, Steve Jobs ecc...). Il risultato è un pensiero descrittivo del tutto innocuo, cui non attingeremo elementi teorici ma esclusivamente osservazioni empiriche.

culturali, sociali ed economici che sono intervenuti a mutare l'ordine del mondo occidentale attorno agli anni Cinquanta-Sessanta, troveremo diversi ed autorevoli autori che, ciascuno con la propria originalità, accentuano questo o quel tratto, sottolineano gli elementi euforici o disforici della nuova realtà che si affaccia alla storia. Lacan, Deleuze, Derrida, Lyotard hanno indagato questa mutazione, con esiti che si fanno visibili durante gli anni Settanta: è dell'anno accademico 1969-70 il *Seminario XVII* di Lacan (*Il rovescio della psicoanalisi*), nel quale lo psicoanalista elabora, con l'ausilio di una teoria psicoanalitica insolitamente orientata esplicitamente a problemi sociali e politici, i quattro discorsi del legame sociale⁷; a questo seguirà la conferenza di Milano del 1972 (*Du discours psychanalytique*), nella quale è introdotto, per interpretare il consumismo, un quinto discorso, quello "del capitalista"; *L'anti-edipo*, di Deleuze e Guattari, in cui si insiste sull'accresciuta importanza delle relazioni con l'oggetto del desiderio (l'"oggetto piccolo a", come è stato definito da Lacan, sempre nel *Seminario XVII*), è del 1972; Nel 1979 viene invece pubblicato *La condizione postmoderna* di Jean-François Lyotard, che si concentra sui mutati sistemi di legittimazione delle istituzioni e dei discorsi culturali. Nel 1991 esce *Postmodernismo*, la raccolta di una serie di saggi e interventi pensati negli anni '80 da Fredric Jameson, in cui l'autore si interroga sul ruolo della produzione postmodernista nell'ordine del tardo capitalismo.⁸

Non è nell'interesse del presente lavoro diffondersi a lungo nell'analisi storico-antropologica di questa mutazione, anche perché molti, e con molta più competenza rispetto chi scrive, lo hanno già fatto. Tuttavia, noteremo che chiunque se ne sia occupato insiste, come dato che più significativamente rappresenta il mutare delle condizioni sociali, culturali ed economiche, sull'accresciuta importanza dell'immaginario come discorso di mediazione⁹ tra il livello astratto-formale del

⁷ Sono quattro modelli che descrivono la relazione soggettiva con la costruzione sociale del desiderio: il discorso del padrone, dell'isterico, dell'università, dello psicoanalista. Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi, 1969-1970*, Einaudi, Torino 2001

⁸ F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi editore, Roma 2007

⁹ «L'interposizione immaginaria *a-a'* è ciò in cui il soggetto trova il proprio statuto, la propria struttura di oggetto [...] installata in una certa ipseità rispetto agli oggetti immediatamente attraenti per lui, che sono i corrispettivi del suo desiderio, allorché si immette nei binari che costituiscono quelle che chiamiamo le sue fissazioni libidiche», in J. Lacan, *Il seminario. Libro IV. La relazione oggettuale (1956-1957)*, Einaudi, Torino 2007, p. 118. Nella parafrasi di Žižek: «L'immaginario [...] fornisce uno schema secondo il quale alcuni oggetti concreti nella realtà possono avere funzione di oggetti del desiderio», in S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi editore, Roma 2004, p. 19

simbolico¹⁰ e i possibili oggetti del desiderio nella realtà. L'immaginario rappresenta la gran quantità di immagini circolanti nella semiosfera del presente, disponibile a tramutarsi in materiale di fantasia soggettiva, che consente la concretizzazione particolare del desiderio, il suo passaggio da uno stato puramente simbolico-formale alla fissazione su di un oggetto della realtà. L'immaginario è la fantasia che giustifica la direzione del nostro desiderio. L'“oggetto piccolo a” è invece ciò che determina tutta questa mobilitazione dell'immaginario a sostegno del desiderio, l'oggetto misterioso che attrae irresistibilmente l'attenzione del soggetto: appunto, l'oggetto-causa del desiderio. Per darne un esempio, è ciò che Barthes designa come *punctum* che cattura la nostra attenzione in una fotografia. Contrapposto allo *studium*, cioè a tutto quell'insieme di codici culturali che ci permettono di interpretare e collocare uno scatto, di comprenderne soggetto e contesto storico, il *punctum* rappresenta l'oggetto piccolo a poiché disturba questo dispiegamento chiaro e imperturbabile del sapere attraverso un taglio che colpisce, senza una ragione apparente, l'osservatore:

[Il *punctum*] viene a infrangere (o a scandire) lo *studium*. Questa volta non sono io che vado in cerca di lui (dato che investo della mia superiore coscienza il campo dello *studium*), ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge. [...] Puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio – ma anche impresa aleatoria. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce).¹¹

Dopo il *linguistic turn* dell'epoca strutturalista, l'oggetto piccolo a diventa il centro di una serie di attenzioni straordinarie per la filosofia continentale, forse perché in grado, con la sua inafferrabilità, di ammorbidire la rigidità binaria dello strutturalismo, introducendovi un concetto non strettamente oppositivo. Sia ne *L'anti-edipo*, sia nelle opere di Lacan e della psicoanalisi di stampo lacaniano dagli anni Settanta in poi esso attira le più grandi attenzioni. Jacques-Alain Miller si domanda retoricamente, in un

¹⁰ Si tratta di un concetto fondamentale e multiforme nell'insegnamento di Lacan. Per una prima elaborazione, che ne accentua, si veda anzitutto J. Lacan, *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, Einaudi, Torino 1978, pp. 272-90. A partire dalla dialettica servo-padrone e dalla nozione di riconoscimento, Lacan, arriva a definire il simbolico come quell'ordine che castrando il soggetto lo introduce in un mondo intersoggettivo, lo fa evadere dal narcisismo primario, lo fa cioè accedere al linguaggio. Analoghi al simbolico sono i concetti di legge, limite, significante, linguaggio.

¹¹ R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 27

congresso svoltosi in Brasile nel 2004: «forse che l'oggetto piccolo *a* – come dire? – non sia la bussola della civiltà d'oggiorno? E perché no?»¹²

Descriviamo dunque i cambiamenti cui si è fatto riferimento attraverso la crescita d'importanza di questi due elementi, tra loro strettamente legati: il livello immaginario della realtà e l'oggetto piccolo *a*, la causa, “al di là del bene e del male”, del nostro desiderio. Ciò che invece regredisce è il campo simbolico della legge, il dominio del limite e del riconoscimento condiviso e socializzabile di qualcosa. Ciò non significa che, indebolita la legge, si apra al soggetto il vasto campo della libertà: la legge non equivale all'ingiunzione superegoica, ciò che vincola psichicamente e dà la sensazioni oppressive al soggetto. Essa, intesa classicamente all'interno del “discorso del padrone” (“fai una certa cosa, sacrifica il tuo godimento, e verrai integrato e garantito nel mondo normale”), si ammantava sempre più dell'immaginario per rendere seducente l'ingiunzione, che si tramuta in “devi godere” (degli oggetti, del consumo, delle esperienze ecc...). La legge diventa la seduzione dell'immaginario, che sovraccarica fantasmaticamente gli oggetti del consumo e che sostituisce l'etica weberiana del primo capitalismo. Il livello virtuale dell'immaginario, per sua natura confusivo e analogico¹³, si moltiplica quantitativamente e determina in molti aspetti l'ordine simbolico, con il quale intrattiene relazioni ambigue, come si cercherà di mostrare. Si tratta di un passaggio che Lacan descrive come transizione dal “discorso del padrone” al “discorso del capitalista”.

Tale confusione del piano simbolico con quello immaginario partecipa dunque a fornire l'immagine di un mondo, quello del presente, intricato a tal punto che darne una rappresentazione compiuta e unitaria, o anche solo tracciarne una cornice in cui collocare il discorso letterario risulta, ormai da tempo, una questione di una complessità disarmante¹⁴. Da un lato la non disponibilità della distanza storica, la prossimità di una

¹² J. A. Miller, IV Congresso dell'AMP, Comandatuba, Bahia (Brasile), 2004, <http://www.congressoamp.com/it/template.php?file=Textos/Conferencia-de-Jacques-Alain-Miller-en-Comandatuba.html> (22/02/2017)

¹³ Lacan oppone il simbolico al reale e all'immaginario proprio attraverso la distinzione di due logiche: l'uno funziona secondo opposizione, l'altro secondo analogia («nell'ordine immaginario, o reale, abbiamo sempre un più e un meno, una soglia, un margine, una continuità. Nell'ordine simbolico ogni elemento vale come opposto all'altro», in J. Lacan, *Il seminario. Libro III. Le psicosi (1955-1956)*, Einaudi, Torino 1985, p.12). Per fornire un esempio, in termini linguistici un elemento immaginario è un “fono”, un elemento simbolico un “fonema”.

¹⁴ Jameson, interrogandosi sulle nozioni marxiste di struttura e sovrastruttura, afferma infatti: «la “cultura” [...] aderisce troppo alla pelle dell'economia perché la si possa strappare ed esaminare separatamente, [...] non diversamente dalla scarpa-piede di Magritte», in F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 11

realtà fuggevole e sconcertante; dall'altro l'effettiva e rapidissima moltiplicazione dei fenomeni degni di attenzione, che crescono, in apparenza senza forma, assieme con i vari processi che potremmo chiamare di democratizzazione della fruizione e della produzione culturale che hanno contraddistinto la modernità come epoca¹⁵.

1.2 Perché l'io?

Il mito occidentale dell'individualità è uno dei pilastri ideologici del nostro mondo, poiché, come illusione connessa alla formazione dell'io, è la funzione psichica che si adatta maggiormente a ricevere tutta la serie di mutazioni che abbiamo appena descritto: l'“oggetto piccolo a” si declina sempre a livello individuale, privato, intimo, così come la potenza evocativa ed emozionale delle immagini circolanti si dispiega nella fantasia del singolo. Si tratta degli alibi più convincenti del culto del personalismo trionfante nella contemporaneità. È anche uno degli aspetti che partecipa a rendere sconcertante l'indagine del presente, poiché radicalizza la solitudine di fronte a fenomeni complessi e fa sentire a ciascuno la propria partecipazione inesorabilmente “carnale” al mondo contemporaneo. Nelle parole, al solito apocalittiche e oltranzistiche, di Giuseppe Genna:

Non è più l'epoca degli ecumenismi. Ogni forma di *cattolicesimo*, oggi, non può esimersi dall'essere particolare. Una reale coscienza critica, oggi, non si enuncia in qualità di principio: la si esercita, puntualmente, dolorosamente, sul corpo proprio e degli altri. O così, o la fine.¹⁶

Che piaccia o meno, che lo si cavalchi come un'onda o si resti schiacciati dall'impetuosità imprevedibile delle correnti, che si abbia un atteggiamento di scoraggiata disillusione o di euforica fantasia di cambiamento, al mondo oggi si partecipa per lo più in maniera individuale. Lo *stato di minorità*, la crisi dell'*agency* vanno allora letti come effetti tragicamente reali del discorso ideologico, che si affermano e si diffondono secondo vie retoriche disparate, e che traggono linfa e al contempo alimentano la sensazione di solitudine che reca con sé l'iperindividualismo¹⁷.

¹⁵ Cfr. P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 1983 e Id., *Le regole dell'arte. Genesis e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005

¹⁶ G. Genna, *Assalto a un tempo devastato e vile. Versione 3.0*, Minimum fax, Roma 2010, p. 14

¹⁷ Si tratta di temi cari a D. Giglioli, in particolare cfr. Id. *Critica della vittima*, cit. e Id., *Stato di minorità*, cit.

Tali effetti, ideologici e cionondimeno reali, partecipano alla strutturazione della realtà nonostante, o forse proprio per, la loro costruzione finzionale: un esempio chiaro di come l'immaginario detroni il simbolico dal suo ruolo classico di "articolatore" della realtà. Dunque, ipotizziamo, una delle vie principali per cogliere le specificità del presente è quella di porre l'io, «il più lurido di tutti i pronomi»¹⁸, l'«organo supremo della disconoscenza»¹⁹, questa bestia intrattabile e ideologica, a un tempo aggressiva e difensiva, questo protagonista indiscusso dei messaggi e delle produzioni linguistiche dei nostri tempi, come oggetto di studi. Come ogni oggetto del sapere esso influenza e determina l'atteggiamento di chi lo indaga, tanto più che quest'ultimo non può dispensarsi dall'esprimersi attraverso il suo oggetto di studi, ossia attraverso l'io. Non si tratta solo di un paradosso logico ma di un fatto che determina l'andamento dell'indagine: l'io è soggetto e oggetto dell'indagine, poiché nulla, anche nel caso impossibile di un ragionamento puramente "scientifico", sfugge a questa logica, tanto più implacabile, mi pare, in una contemporaneità nella quale esso è divenuto il perno effimero di una serie di discorsi. Come vedremo, i tempi contemporanei sono centrati sull'io e sulla stimolazione del narcisismo.

Individuare e problematizzare i cambiamenti intervenuti nella contemporaneità può forse offrire un angolo prospettico interessante dal quale osservare e comprendere la letteratura.

1.3 Perché l'io e l'*autofiction*?

Come ha notato significativamente Raffaele Donnarumma in *Ipermodernità*, la diffusione dell'io ha i caratteri di una pandemia²⁰, anche nel campo letterario. Al di là dell'effetto enfatico che questo termine conferisce al fenomeno, esso indica correttamente una varietà sconfinata di declinazioni del fenomeno e invita a ragionare sulla collocazione del nostro oggetto di studi, l'*autofiction*, nella costellazione delle scritture dell'io:

per comprendere la natura dell'*autofiction* occorrerà pensarla [...] nell'espansione (o forse, addirittura, istituzionalizzazione) delle scritture

¹⁸ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Garzanti, Milano 1999, p. 73

¹⁹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2014, p. 44

²⁰ Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va...*, cit., p. 133

dell'io propria dell'ipermoderno. [...] I romanzi in prima persona [...], i romanzi autobiografici, [...] le autobiografie e i memoir.²¹

Le ragioni di tale predominio dell'io andranno ricercate non semplicemente in un vaga analogia con l'esacerbarsi dell'ideologia dell'individualismo nell'epoca neoliberista (la spiegazione "mimetica" della produzione culturale), ma soprattutto nella disponibilità costitutiva di tale funzione psichica a confondere l'immaginario col simbolico. L'io, come ha messo in luce Lacan²², è una formazione immaginaria che però ha conseguenze simboliche: si genera attraverso il gioco speculare dell'immagine ma partecipa a distinguere il soggetto che io sono dall'altro. Ci ritorneremo tra poco.

Perché focalizzarsi proprio sulla questione autofittiva? La risposta a questa domanda verrà anzitutto dalla convinzione che l'*autofiction*, sfruttando l'ambiguità dell'io, sia uno dei sintomi più forti e significativi dello schiacciamento del simbolico sull'immaginario. «*Fiction, d'événements et de faits strictement réels*»²³, come l'ha definita nel 1977 Serge Doubrovsky, colui che è riconosciuto come suo capostipite. Una modalità di scrittura che, nonostante il corso del tempo abbia dileguato buona parte della sua carica sperimentale e avanguardistica, resta tutto sommato invariata nei principi: a partire da spunti reali, l'io narrante e omonimo dell'autore sviluppa un campo di autobiografia spuria, sfumata di finzione, e innesta episodi, *prequel*, *sequel* o *spin off* inventati, su fatti reali, confondendo realtà e fantasia o, per l'appunto, simbolico e immaginario.

In ogni caso, quando si parla d'*autofiction* non si può che incontrare sul percorso le questioni dell'autobiografia, delle fantasie dell'io e, più in generale, della rappresentazione del sé.²⁴ A maggior ragione se lo si fa dal punto di vista che abbiamo scelto, cioè quello di critica ideologica, che poggia su un'idea del soggetto psicoanalitico. Non ci si può insomma esimere dal domandarsi cosa sia questo io-personaggio che cambia camaleonticamente, attraversando le fantasie (volatile, trasformista, evanescente); e scontrandosi con la realtà (netto, identitario, individuale).

²¹ Ivi

²² J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Id., *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-94

²³ S. Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris 1977, p. 10

²⁴ E viceversa: Lejeune ha affermato che ogni autobiografia è necessariamente «parsemé de minuscules autofictions», in *Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes*, in (a c. di) S. Doubrovsky, J. Lecarme, Ph. Lejeune, *Autofictions & Cie. Ritm*, 6 (1993), Paris, p. 40

La nettezza della domanda su “perché l’*autofiction*” verrà dunque ridimensionata da un’indagine che rifiuta delle definizioni preliminari, poiché anzitutto non è l’ansia definitoria e tassonomica che ci guida. Piuttosto, si concentrerà l’attenzione sulla critica letteraria e ideologica dei meccanismi culturali e psichici di autorappresentazione nel presente, attraverso una lettura dell’opera di Walter Siti.

Ciò comporterà un’evasione dal dibattito puramente teorico-critico nel seno del quale è nata l’*autofiction*. Doubrovsky afferma di aver pensato *Fils*, il romanzo che ha inventato come categoria critica l’*autofiction*, a partire dal “caso cieco” della classificazione delle autobiografie di Philippe Lejeune²⁵: la compresenza del cosiddetto “protocollo nominale”²⁶, cioè la corrispondenza onomastica tra autore, narratore e personaggio alla base del meccanismo autobiografico, e di un patto romanzesco, che cioè spinge il lettore a considerare il testo frutto di invenzione. Nel nostro caso, l’indagine sarà condotta a partire dai paradigmi culturali generali, tentando di capire come funziona il meccanismo di rappresentazione contemporanea. Vedremo che si imporranno alcune domande ampie attraverso le quali è possibile interrogare anche il fenomeno dell’*autofiction*: siamo cioè convinti che ci sia una relazione tra l’esplosione delle potenzialità di autorappresentazione ed espressione (*Talent e reality shows, blog, social network*) e l’*autofiction* come modo di scrittura. L’ambiguità della relazione tra realtà e finzione, la costruzione finzionale della propria personalità, la narrazione artefatta della propria storia, che hanno sconcertato e affascinato i critici inquisitori di autobiografia prima e *autofiction* poi, sono campi cui le rappresentazioni individuali contemporanee attingono ampiamente. Tra la letteratura e le altre forme contemporanee di esibizione del sé esiste insomma una *collusione* a livello di strategie rappresentative che non va trascurata. Si tratta dell’espressione dell’Io, invitato a mettersi a nudo, a esibirsi oscenamente di fronte ai fruitori, a trasformarsi in una cascata di fantasie. Ma il suo spazio psichico naturale è quello della difesa, teso alla rappresentazione egocentrata e immaginaria della realtà che, al limite, quando è interrotta nella sua relazione con l’inconscio, può prendere forme allucinatorie:

²⁵ «J’ai voulu très profondément remplir cette case que votre analyse laissait vide, et c’est in véritable desire qui a soudain lié votre texte critique et ce que j’étais en train d’écrire.» così una lettera di Doubrovski allo studioso, in Ph. Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, Paris 1986, p. 63

²⁶ Una categoria che si trova in G. Genette, *Finzione e dizione*, nuova Pratiche editrice, Parma 1994, pp. 65-72

Nel soggetto psicotico [...] certi fenomeni elementari, e specialmente l'allucinazione che ne è la forma più caratteristica, ci mostrano il soggetto completamente identificato con il suo io [...]. Nel momento in cui essa appare nel reale [...] il soggetto parla letteralmente con il suo io, ed è come se un terzo, suo doppio, parlasse e commentasse la sua attività.²⁷

Del resto abbiamo subito notato una punta di disagio e di spersonalizzazione perturbante nel paradosso che abbiamo enunciato in precedenza, secondo il quale l'indagine dell'io assottiglia le distanze tra io come soggetto ed io come oggetto. Ebbene, in sede testuale e letteraria, ciò equivale a dire che l'enunciazione si approssima, fino a confondersi, con l'enunciato, ossia che il soggetto si afferma e si disperde, attraverso l'io, in un'equivalenza al discorso che compone. Esso non è altro che il discorso testuale, necessariamente immaginario, finzionale e – aspetto fondamentale da tener presente allorché introdurremo il discorso nel campo dell'ideologia – giubilatorio : «Da quando produco, da quando scrivo, è il Testo stesso che mi spossessa (felicitemente) della mia durata narrativa»²⁸. L'io, la sua parola, ha a che fare con il godimento.

L'*autofiction* come modalità di scrittura potrebbe allora rappresentare il paradigma di questo schiacciamento contemporaneo, di questa assenza di distanza che sconvolge le distinzioni più intuitive e ci costringe a ripensare il rapporto del soggetto e della sua autorappresentazione con la realtà. E lo sarebbe molto più dell'autobiografia, la cui bestia nera è sempre stata, sin dai tempi di Rousseau, il problema della sincerità e dell'aderenza alla realtà. Attraverso la prima persona autofittiva, l'autore scavalca questo problema senza risolverlo, lascia aperto il paradosso, tracciando arbitrariamente i confini mobili che creano tutto il piano di ambiguità proprio delle scritture d'*autofiction*. In questo campo di alibi incrociati si gioca il teatro finzionale e proiettivo dell'io, che mescolerà realtà a fantasie attraverso lo strumento letterario. L'*autofiction* è l'autobiografia (necessariamente) allucinata dell'io, di quel «discorso che si recita»²⁹ in prima persona?

²⁷ J. Lacan, *Il Seminario. Libro III*, cit., p.18

²⁸ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 2007, p. 10

²⁹ J. Lacan, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, Einaudi, Torino 1991, p. 128

1.4 Nel mondo personalizzato

Indagare e comprendere il fenomeno della rappresentazione del sé e in particolare del dispositivo dell'*autofiction* nella letteratura contemporanea impone una riflessione e una critica che metta in relazione il momento letterario con lo sviluppo dei fenomeni culturali ad esso correlati. L'esibizione in *Facebook*, nei *blog* e nei *social network*, la crescita e il successo del *realismo* e del *talk show* in televisione (cioè delle trasmissioni che drammatizzano la realtà, la cui ultima declinazione è il *talent show*), il linguaggio pubblicitario estremamente individualizzante e rivolto al singolo, l'esplosione delle attività e dei negozi "fai da te" o che valorizzano, anche come espediente commerciale, la "libera" scelta individuale. Tutto segue, da ormai un quarantennio abbondante, la logica del processo di personalizzazione, descritta da Gilles Lipovetsky. Esso

si pone come orizzonte comparativo e storico, designa la linea direttrice, il senso del nuovo, il tipo di organizzazione e di controllo sociale che ci sradica dall'ordine disciplinar-rivoluzionario-convenzionale che è prevalso fino agli anni Cinquanta. [...] In senso negativo, il processo di personalizzazione rinvia alla disarticolazione della socializzazione disciplinante; in senso positivo, corrisponde al processo di assestamento di una società flessibile fondata sull'informazione e sulla stimolazione dei bisogni, sul sesso e la considerazione dei fattori umani, sul culto della naturalezza, della cordialità e dell'umorismo.³⁰

Il risultato di tale orizzonte del discorso sociale è che

l'individualismo subisce un *aggiornamento* [...] narcisistico: il narcisismo, conseguenza e manifestazione miniaturizzata del processo di personalizzazione, simbolo dl passaggio dall'individualismo limitato all'individualismo totale.³¹

Lipovetsky non è l'unico a sottolineare la tendenza narcisistica dell'individualità contemporanea. Christopher Lasch, in campo americano, ne ha indagato le cause sociali e le conseguenze nei vari campi della cultura, tra cui la letteratura. Parlando della grande voga autobiografica egli afferma:

³⁰ G. Lipovetsky, *L'era del vuoto*, cit., p. 8-9

³¹ Ivi, p. 15

sull'orlo di un'autentica scoperta interiore, questi autori si rifugiano nella parodia di se stessi, cercando di disarmare la critica anticipandola. Invece di rivendicare il significato della propria opera narrativa, cercano di sedurre il lettore.³²

In realtà dovremmo leggere la causalità in senso inverso. Il narcisismo, lungi dall'essere una conseguenza del processo di personalizzazione, è in realtà la leva psichica condivisa da tutti sulla quale il potere generalizza e rende egemone tale processo. È senza dubbio scorretto considerare il narcisismo come una novità assoluta dei nostri tempi: esso è piuttosto una funzione psichica indispensabile che il potere, nella sua forma contemporanea, stimola e incoraggia, e che produce un individualismo radicale quanto velleitario.

Sin dai primi scritti, e in modo evidente negli ultimi, Lipovetsky tende ad enfatizzare gli aspetti liberatori di questo cambiamento: la libera scelta, la tolleranza, l'attenzione psicologista ai bisogni individuali, la libertà d'espressione e la moltiplicazione delle differenze. Non costituisce alcun problema teorico che desiderio e godimento, in ottica consumistica, siano pressoché coincidenti, né che i bisogni indotti dal capitalismo dei consumi siano meccanismi di seduzione atti alla realizzazione del capitale. Per Lipovetsky il concetto di "desiderio" non sembra costituire alcun tipo di problema conoscitivo, ma si risolve in "ciò che vuoi in un determinato momento": egli non distingue tra soggetto e io, mentre descrive, senza avvedersene, un «uomo a una dimensione»³³. Massimo Recalcati, pur riconoscendo la pertinenza delle descrizioni lipovetskiane, ha messo in guardia rispetto a una

rappresentazione della soggettività ipermoderna [che] trascura pericolosamente la differenza tra desiderio e godimento o, se si preferisce, [che] oppone semplicemente l'edonismo contemporaneo al culto ideologico del sacrificio senza cogliere come l'abbandono a un piacere scisso dallo scambio con l'altro [...] comporti di per sé una caduta del desiderio come desiderio dell'Altro.³⁴

³² C. Lasch, *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusione collettive.*, Bompiani, Milano 1981, p. 30

³³ H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967. È significativo che proprio Marcuse e il suo uomo a una dimensione siano oggetto delle critiche di Lipovetsky. Cfr. pp. G. Lipovetsky, *Una felicità paradossale*, cit., pp. 99-118

³⁴ M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina editore, Milano 2010, p. 9

Tuttavia in alcuni passaggi di Lipovetsky emerge, sempre mitigata da una retorica litotica e della negazione e forse proprio per questo ancor più minacciosa, l'inquietudine di un mondo atomizzato il cui principale vettore logico è l'Io:

Dopo la diserzione sociale dei valori e delle istituzioni, è la relazione verso l'Altro che, seguendo la stessa logica, soccombe al processo di disaffezione. [...] La libertà, alla stregua della guerra, ha propagato il deserto, l'estraneità assoluta nei confronti altrui. «Lasciami solo», desiderio e dolore di essere soli. [...] Non contento di produrre isolamento, il sistema genera il proprio desiderio, desiderio impossibile che, appena appagato, si rivela intollerabile: ognuno chiede di essere solo, sempre più solo e, contemporaneamente, non sopporta se stesso, da solo a solo. A questo punto il deserto non ha più inizio né fine³⁵

Il narcisismo coincide con tale culto e disprezzo di se stessi, con tale situazione di attrazione e insofferenza verso la solitudine individuale: lo incontreremo spesso nel corso della lettura di Walter Siti. Del resto non si può ignorare, come sembra invece fare Lipovetsky, che tutto il novecento, attraverso le arti, la filosofia, la psicoanalisi, da Freud a Lacan, da Artaud a Deleuze, sottolineando a vario titolo la sua funzione difensivo-aggressiva, abbia messo in guardia rispetto alle sicurezze euforiche dell'Io. A riguardo citeremo alcune parole esemplari di Lacan, a proposito del delirio onnipotente dell'io:

Al respiro mentale dell'uomo moderno sembra indispensabile un certo campo, quello in cui si afferma la sua indipendenza in rapporto non soltanto a ogni padrone ma anche a ogni dio, il campo della sua autonomia irriducibile come individuo, come esistenza individuale. Si tratta di qualcosa che merita di essere paragonato in ogni punto a un discorso delirante. E lo è.³⁶

Pensare la libertà in termini individualistici di possibilità di scelta privata, ammesso e non concesso che il nostro mondo sia il mondo in cui essa è tutelata e garantita – il che è discutibile, soprattutto guardando agli ultimi sviluppi mondiali della crisi economica –, porta con sé una tale serie di contraddizioni e di discordanze che pare più adeguato

³⁵ G. Lipovetsky, *L'era del vuoto*, cit., p. 53

³⁶ J. Lacan, *Il Seminario. Libro III*, cit., p. 152

pensare tali termini di libertà come *effetti* del discorso ideologico, come vedremo tra poco.

Detto ciò, ci riserveremo di accogliere le descrizioni e le osservazioni di Lipovetsky sulla centralità dell'io e delle strategie di seduzione commerciale, sui processi di personalizzazione e sull'era ipermoderna come radicalizzazione delle istanze individuali della modernità³⁷; è criticabile invece tutto il corollario di conseguenze che egli trae da questo stato di cose. Specialmente negli ultimi libri, infatti, l'apologia dello *status quo* contemporaneo diventa sfacciata e, almeno a livello argomentativo, di un'ingenuità sospetta di connivenza. Alle teorie critiche della contemporaneità è negata qualsiasi validità intellettuale, perfino alla negazione dialettica descritta da Adorno e Horkheimer ne *La dialettica dell'illuminismo*:

non si può condividere l'idea secondo la quale “l'operatore principale di creazione e di trasformazione dello spirito del capitalismo è la critica”. È il capitalismo che ha permesso di diffondere a tutti i livelli sociali le norme edoniste della realizzazione del sé³⁸.

In generale, l'atteggiamento complessivo di Lipovetsky sembra essere quello della promozione di un individualismo sostanziato di piccoli idoli della cultura pop contemporanea e di identificazioni superficiali e rigide, un edonismo anti nietzschiano che prevede la rivendicazione individuale di una differenza minima e che non ci sembra foriero né di benessere né, tanto meno, di liberazione.

1.5 Oltre la narratologia.

L'analisi condotta finora ha mostrato come tra i termini di descrizione e interpretazione del mondo ne ricorrono molti che, sotto vari aspetti, sono riferibili all'*autofiction*. Il discorso ideologico illude anzitutto di una centralità dell'io come forma solida ed enunciazione di un soggetto che si crede indiviso; quest'ultimo, in quanto tale, è pietrificato nelle proprie convinzioni e allo stesso tempo vulnerabile e tendente alla credulità; travolto da un diluvio di immagini, ha difficoltà a distinguere tra realtà e proiezione fantasmatica, e, ancor più grave, tra attività e passività, liberazione e

³⁷ «L'idea di un esodo definitivo dalla modernità va accantonata: è questo il passaggio dall'illusione *post* all'invasione *iper*», R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va...*, cit. p. 104

³⁸ G. Lipovetsky, J. Serroy, *L'esthetisation du monde*, cit., p. 128

soggiogamento, autodeterminazione e coazione.

Si può dire, anzi, che l'*autofiction* è uno dei molti fatti estetici che danno sostanza al processo socio-culturale di personalizzazione, e cioè che in qualche modo, secondo dinamiche e posizionamenti variabili e complessi, essa partecipi, *colluda* in modo plurivoco alla forma ideologica predominante. È questo l'angolo prospettico che abbiamo scelto per osservare le relazioni, di opposizione di conferma o, più spesso, plurivoche e difficilmente definibili, che essa intesse con l'insieme delle pratiche rappresentative della contemporaneità. Ed è per questo doppio interesse, al tempo stesso focalizzato sull'oggetto ma attento all'orizzonte in cui esso si muove, che scegliamo, come metodo epistemologico ed euristico, di non soffermarci troppo sulle distinzioni puramente narratologiche che hanno accompagnato tale meccanismo di scrittura sin dalla sua nascita, preferendo ad esse un metodo che faccia attenzione al sintomo che essa è, al posto di che cosa parla e attraverso quali retoriche, quali figure, quali campi d'immaginario, come partecipa a riconfigurare la relazione tra letteratura e mondo.

Le ragioni che giustificano tale atteggiamento non mancano e sono di diverso ordine. Anzitutto ci sembra che i molti lavori prodotti che si interrogano in senso strettamente narratologico e teorico-letterario abbiano saturato il campo del discorso³⁹, arrivando, mi pare, non tanto alla definizione del genere e delle sue caratteristiche, quanto piuttosto alla definizione delle impasse e dei paradossi che determina tale dispositivo letterario⁴⁰. Purtroppo non credo che con gli stessi strumenti si possa andare molto più in là o in un'altra direzione, come del resto dimostra l'ultimo libro dedicato al tema (che è anche il primo in italiano dedicato interamente ed esplicitamente all'*autofiction*), *L'io possibile* di Lorenzo Marchese⁴¹, dettagliatissimo ed argomentato con passione, ma che non esce dalle sottigliezze tassonomiche.

³⁹ Tutti i volumi sull'autobiografia che Lejeune fa seguire a *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986 considerano anche il dibattito sull'*autofiction*: *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, Paris 1980; *Moi aussi*, cit.; Anche Jacques Lecarme, Vincent Colonna, Gérard Genette, tra gli altri, se ne sono occupati. Per un riassunto recente ed efficace del dibattito di teoria letteraria sull'*autofiction*, cfr. M. Mongelli, *Mentire raccontandosi: l'autofiction nel romanzo italiano degli ultimi anni*, tesi di laurea, a.a. 2010-2011, pp. 13-29, L. Marchese, *L'io possibile*, cit., pp. 43-98, V. Martemucci, *Galassia nonfiction: l'autofiction e il romanzo reportage nella nuova narrativa italiana*, tesi di dottorato, 2011

⁴⁰ In questo senso cfr. Ph. Vilain, *Démon de la définition*, in (a cura di) Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, *Autofiction(s), Colloque de Cerisy 2008*, Monts, P.U.L., 2010, pp. 461-82

⁴¹ L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014

Sia chiaro, non è mia intenzione affermare la futilità di tali studi. Al contrario, riconoscere che alcuni strumenti (l'opposizione fiction non-fiction, l'espansione del testo al suo livello paratestuale, l'attenzione alle soglie testuali, la creazione di una definizione inclusiva o esclusiva di *autofiction*), se non superano l'orizzonte nel quale sono stati creati, divengono dardi spuntati, permette di ridare vita a tutto un campo di problemi che la narratologia e la teoria letteraria hanno individuato per prime. In altre parole, non si rifiuteranno le questioni che la parola *autofiction* ha finora sollevato, ma le si collocheranno in un altro orizzonte: quello di critica ideologica. Si rifiuterà insomma di soddisfare o meno una certa definizione o di distinguere l'ennesimo caso misto, ma non ci si esimerà dall'interrogarsi su cosa significa tale dispositivo letterario nella nebulosa delle rappresentazioni immaginarie e dell'iper-stimolazione del desiderio nella contemporaneità.

In questa prospettiva, il ragionamento insisterà sulla critica alla soggettività odierna, sui suoi modi di rappresentazione e di espressione, sui rapporti che essa intrattiene con il desiderio, con l'ideologia e con il potere, sulla relazione che sviluppa con il campo sociale. Non si tratta affatto di un mero concetto-feticcio su cui speculare a briglia sciolta: la critica del soggetto ideologico contemporaneo è un passaggio imprescindibile per la comprensione del fenomeno dell'*autofiction* e per l'interpretazione della produzione sitiana.

II. Collusione e ideologia

2.1 La Collusione

Tentiamo ora di precisare un concetto che fino a questo momento abbiamo utilizzato approssimativamente e che per la sua complessità verrà chiarendosi nell'uso e nell'interpretazione che ne faremo in seguito.

“Colludere” deriva dal latino *colludere*, composto di *cum* (assieme) e di *ludere* (giocare). Le accezioni latine del termine prevedono due vie divergenti: l'una, costruita con il dativo, sta a significare “giocare insieme con”. L'altra, con l'ablativo, vuol dire “stipulare un accordo fraudolento con”. Nel corso del tempo, la semantica italiana ha rigettato la prima accezione, accogliendo esclusivamente l'accezione negativa del termine, utilizzato per lo più in campo giuridico per definire un'intesa tra due soggetti (anche plurali o multitudinari) ai danni di un terzo. La collusione è per esempio l'accordo tra due aziende petrolifere per mantenere i prezzi ad un livello che le ragioni di mercato non giustificerebbero: per fare cartello, come si dice in gergo economico.

Vorremmo però qui dimenticare momentaneamente l'unica accezione accolta in italiano per restituire le potenzialità dell'altro significato etimologico, cioè quello di “giocare insieme”. Il fine di tale forzatura semantica risiede in un obiettivo fino ad ora non dichiarato, ma che sottende in realtà tutta l'argomentazione di queste pagine. Se

vogliamo collocare, con le giuste distanze e prossimità, delineando tratti comuni e distinguendo specificità, l'*autofiction* tra i fenomeni del processo di personalizzazione, se vogliamo cioè distinguere i testi specifici dal *testo della cultura*⁴², quel campo ampio che si produce attraverso costanti strutturali e stilistiche di un'epoca culturale, non possiamo che seguire una via di smoralizzazione degli strumenti d'analisi⁴³. Evitare di farlo equivarrebbe a far echeggiare sin da subito, in termini come collusione, perversione, ideologia, narcisismo, lo spettro del giudizio morale, confonderebbe le vie, spargierebbe le carte. Lasch, criticando l'uso evocativo che ne fanno alcuni autori, ci ricorda che l'uso indiscriminato del termine narcisismo per indicare le tendenze individualistiche contemporanee rischia di «rivestire con formule psicanalitiche delle banalità moralistiche» e di farci dimenticare che in realtà «il narcisismo ha più punti in comune con il disprezzo di sé che con l'ammirazione di sé»⁴⁴. Preferiamo tentare (per quanto possibile) un'analisi equilibrata e “fredda”, rimandando ad altra sede, al di fuori di queste pagine, le valutazioni di giudizio: lasciamo alla carta ciò che sa ospitare meglio, ossia la teoria. Ognuno tragga le conseguenze che è in grado di trarre.

Così 'affermazione che l'*autofiction* collude con l'ideologia della personalizzazione non va intesa come: “il fenomeno dell'*autofiction* collude, cioè è in accordo con le altre forme del processo di personalizzazione e con l'ideologia, per operare una truffa ad un terzo, cioè al fruitore dei fenomeni culturali, cui viene surrettiziamente suggerita una falsa coscienza”; piuttosto andrà interpretata nella seguente maniera: “l'*autofiction* collude, cioè gioca assieme con le altre forme del processo di personalizzazione, condivide con esse alcune leve e alcuni meccanismi che consentono di annoverarla e analizzarla tra i fenomeni ideologici, che di per sé non hanno un fine teleologico, se non quello confuso e generico di porre le condizioni culturali per riprodurre lo *status quo*.” Inoltre anche il fruitore 'collude' con il testo, nel senso che è disposto a investire affettivamente, a identificarsi. Le cose si chiariranno maggiormente allorché affronteremo la questione dell'ideologia.

Per ora limitiamoci a notare che, se concepita in tale maniera, la collusione permette di procedere all'individuazione di alcuni tratti condivisi con tutti i fenomeni culturali

⁴² J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, p. 150

⁴³ A tal proposito cfr. F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 63

⁴⁴ C. Lasch, *La cultura del narcisismo*, cit., pp. 44-5

senza tuttavia conferire alla totalità di questi fenomeni una connotazione unitaria e riduttiva di ideologia come “velo che copre il reale”, come mistificazione che scompare con un semplice gesto di decostruzione e disvelamento. Vedremo che l’ideologia, la cui critica è impostata da Althusser e poi ripresa da Žižek, agisce con strumenti infinitamente più impalpabili di un grossolano velo di Maya, e la sua individuazione e rivelazione non consente l'immediato accesso ad alcuna “coscienza politica”. Ci pare più interessante collocare il momento ideologico nella resistenza che impedisce l’accesso a tale disvelamento, che cioè rimuove tale consapevolezza. Essa è più vicina insomma a quel nucleo di godimento che organizza la coazione a ripetere soggettiva, che resiste all’inevitabile lavoro di riorganizzazione psichica che imporrebbero le conseguenze di tale presa di coscienza.

Alcune correnti della psicoanalisi utilizzano in questa accezione il concetto di collusione, sottolineandone l’aspetto ludico, di condivisione affettiva e simbolica di un contesto. Riportiamo la definizione di Carli e di Paniccia:

Definiamo con questo termine la simbolizzazione affettiva del contesto da parte di chi a quel contesto partecipa. La collusione, quindi, è un processo di socializzazione delle emozioni, che proviene dalla condivisione emozionale di situazioni contestuali. La collusione, in altri termini, è il tramite emozionale che fonda e organizza la costruzione delle relazioni sociali, grazie alle emozioni condivise. [...] La collusione, se non è pensata, si trasforma nell’agito emozionale: comportamento agito, che si può intendere quale evacuazione delle emozioni, entro la relazione contestuale.⁴⁵

I termini generali si intuiscono: colludere significa condividere alcune emozioni nelle relazioni oggettuali che insistono in un determinato contesto e permettere di pensare la dimensione ideologica che ha ogni orientamento oggettuale del desiderio. Così, ad esempio, *autofiction* e *Facebook* (come peraltro molti dei *social network* disponibili in rete) colludono sull’elemento dell’esibizione dell’io, sfruttando entrambi i meccanismi seducenti della commistione finzione-realtà per coinvolgere l’attenzione curiosa di chi osserva un profilo o fruisce di un libro. Oppure, ne abbiamo già fatto cenno, il discorso dell’analista e il discorso del capitalista, sebbene con intenti e finalità

⁴⁵ R. Carli, R. M. Paniccia, *Analisi della domanda. Teoria e tecnica dell'intervento in psicologia clinica*, Il Mulino, Bologna, 2003, p. 11

radicalmente differenti, colludono entrambi nel porre in posizione di preminenza l'oggetto causa del desiderio, l'oggetto piccolo a.

Per quanto riguarda il funzionamento collusivo dell'*autofiction*, potremmo dunque traslare la definizione in tale maniera: il contesto è la situazione descritta più sopra, riassunta dal concetto di processo di personalizzazione individuato efficacemente da Lipovetsky; le emozioni condivise sono il campo, carico di affettività e costituito da alcuni fattori riconoscibili, che mette in relazione l'*autofiction* con tutti gli altri fenomeni culturali: il narcisismo, l'io, l'esibizione, la testimonialità, la strategia seduttiva. Tutti gli elementi di una partecipazione al presente che, nei casi più apprezzabili di *autofiction*, rappresentano nodi sui quali gli autori riflettono nelle proprie opere (non importa se a livello contenutistico o formale, consapevole o meno). Un'ipotesi che andrà verificata, e che rappresenta la sfida di queste pagine, è che il carattere specifico e differenziale della letteratura (e dell'arte più in generale) sia proprio la capacità di pensare la collusione, di farne l'oggetto di un'indagine complessa che molte altre forme di produzione culturale (diverse forme televisive, quali il *reality* o il *talent show*, molte forme di esposizione del sé che emergono su internet, quali i *social network* o i *blog*) non affrontano poiché immerse nell'imperativo della comunicazione compulsiva. I tempi lenti e radicalmente inattuali della letteratura forniscono da questo punto di vista il vantaggio di una dilatazione temporale che favorisce la riflessione.

Per questo un'altra definizione della *collusione* potrebbe essere la seguente: il punto di convergenza che precede logicamente l'eterogenesi dei fini, ovvero il luogo cieco dell'intenzionalità: il fatto che un testo particolare partecipi inevitabilmente al *testo della cultura*, e dunque contribuisca a rafforzarlo, con effetti imprevedibili anche a dispetto delle intenzionalità. Lo stesso Siti, nella conclusione di *Tp* ne dà una prova esemplare: nonostante tutto il romanzo sia incentrato sulla presa di posizione del protagonista, che predica la volontà di essere conformista, il finale del romanzo, apogeo di tale omologazione, lascia in dubbio il lettore sulla sostenibilità di questa esplicita volontà, sia nel caso particolare del Walter protagonista, sia in generale, sulla possibilità di integrazione sociale nell'occidente del consumismo⁴⁶.

Ecco un esempio chiaro, tratto da un dialogo tra autori televisivi cui partecipa

⁴⁶ Cfr. infra, parte terza, cap. III, 3.3

Walter in *Tp*, di come l'attività letteraria può colludere con il discorso ideologico:

«Stiamo scrivendo una pagina importante nell'evoluzione del talk.»
«Resteremo nella storia della televisione.»
«Ci vogliono proprio degli scrittori a questo punto, è tanto che lo prèdico, gli autori tradizionali non ci bastano più.»
«Ma nemmeno gli sceneggiatori delle fiction funzionano, non hanno la finezza per incrociare le emozioni reali.»
«Noi mettiamo in scena la vita...»
«Per i fianchi rivolgersi altrove.»
«Cazzate a parte, questo è un programma basato sulle verità profonde, dei protagonisti ma anche della conduttrice, bisogna farsi un culo di psicanalisi»
Di colpo gli autori della D'Eusanio, e lei stessa, non scherzano più: l'autoironia, che diventava orgoglio paradossale di presentarsi come responsabili di un programma-spazzatura («la letteratura è morta e l'abbiamo uccisa noi»), si rivela per quello schema fragile che era [...].
La cosa mi interessa, come negarlo: introdurre la vita vera negli schemi della narrativa, usare dentro la forma non corpi già stilizzati [...] ma carne e sangue di uomini e donne che poi, usciti dalla forma, dovranno rendere conto a casa di quello che sono stati in trasmissione.⁴⁷

2.2 L'ideologia

2.2.1 il luogo dell'ideologia

Affrontiamo ora un altro concetto che abbiamo lasciato fino ad ora nella vaghezza delle comprensioni intuitive, ma che va chiarito esplicitamente nella sua complessità. Lasciamo da parte tutte le accezioni di ideologia presenti nella polemica politica *mainstream* o nel senso comune. Anche in questo caso, non verrà mai ribadito abbastanza che il concetto d'ideologia vuole essere uno strumento interpretativo più che morale, cioè che mira alla comprensione dei fenomeni più che all'individuazione di un campo in cui essere nel "giusto". Raggiunto tale scopo, ciascuno avrà la facoltà di giudicare moralmente in autonomia.

Secondo Althusser l'ideologia serve in prima istanza a mantenere lo stato delle cose in un certo mondo, a riprodurre le condizioni della produzione, in termini marxisti, ossia a fare in modo che non mutino i rapporti di forza sociali pur nella necessità del cambiamento che il capitalismo impone aggiornando e potenziando i suoi mezzi di

⁴⁷ *Tp*, p. 911

produzione. La sua sede di azione esplicita è negli Apparati Ideologici di Stato, che rappresentano gli organi culturali, religiosi, politici (la scuola, la famiglia, l'organizzazione politica borghese, ecc...) che sono situati in gran parte nell'ambito privato della vita sociale (eccetto la famiglia di provenienza, la partecipazione alla vita politica, culturale, religiosa si basa su scelte cosiddette "libere": si risolvono nell'illusione di una scelta la cui responsabilità è completamente individuale e libera). Essi sono molteplici, anche se in qualche modo legati dal filo conduttore del discorso ideologico della classe dominante. Nei termini che ci interessano, potremmo dire che le manifestazioni dell'ideologia sono molteplici, ma che il principio che ne regola la pluralità è concepibile come unitario, e va pensato come un discorso ideologico:

gli Apparati Ideologici di Stato sono molteplici, distinti, 'relativamente autonomi' [...]. L'unità tra i vari Apparati Ideologici di Stato è assicurata, per lo più in forme contraddittorie, dall'ideologia dominante⁴⁸

Abbiamo individuato, attraverso un primo e semplice passo, anzitutto due elementi caratteristici dell'ideologia: l'uno è il rapporto particolare che il discorso ideologico assume relativamente a ciascuna forma ideologica, allo stesso modo in cui un raggio di luce che passa attraverso un prisma di vetro si diffrange nei colori – infiniti, poiché posti su un *continuum* – dell'arcobaleno. Siamo convinti, e il presente lavoro comprende il tentativo di dimostrarlo, che si possa individuare la logica che ricostruisce le ricorsività dei vari discorsi, l'ideologia che dispone i colori, la relazione di ciascun colore con il fascio di luce. L'ideologia, come la verità, si dice in molti modi⁴⁹ ma ha una logica unitaria. Althusser distingue infatti tra ideologie, plurali e storicizzabili, legate alla storia delle lotte di classe, e ideologia, a-storica, vicina ad un concetto di logica astratta: sarà per lo più quest'ultimo concetto a interessare le nostre indagini.

L'altro elemento caratteristico del discorso ideologico è che produce declinazioni contraddittorie senza che ciò rappresenti un problema logico per chi le assume. Ne deduciamo che per comprendere, interpretare e svelare il discorso ideologico, chiamare

⁴⁸ L. Althusser, *Sull'ideologia*, Dedalo libri, Bari, 1976, pp. 36-7

⁴⁹ Del resto Adorno mette in relazione la verità con l'ideologia, definendo quest'ultima come «una menzogna esperita come verità» cit. in S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, Ponte alle Grazie, Milano 2014, p. 54

in causa la logica analitica (quella basata sul principio di identità e sull'esclusione dei contrari, per capirsi) non ha pertinenza e può essere anzi fuorviante. Non è facendo notare le contraddizioni interne ad una certa visione ideologica o tra una visione e la condotta morale di una vita oppure ancora tra due visioni ideologiche di uno stesso soggetto che si combatte l'ideologia, come ha ben notato Žižek:

Consideriamo un tipico individuo nella Germania degli anni Trenta. È bombardato continuamente dalla propaganda antisemita [...]. Ma, rincasando, incontra il signor Stern, il suo vicino, un buon uomo con cui scambiare due chiacchiere la sera, i cui figli sono compagni di giochi dei suoi figli. Quest'esperienza quotidiana non offre una resistenza irriducibile alla costruzione ideologica? La risposta è, ovviamente, negativa. [...] Come reagirebbe allora il nostro povero tedesco, se fosse un buon antisemita [...]? Trasformando questo divario, questa discrepanza, in un argomento a favore dell'antisemitismo: 'Lo vedi quanto sono pericolosi? È difficile riconoscere la loro vera natura'. Un'ideologia ha veramente successo quando perfino i fatti che a prima vista la contraddicono si traducono in argomenti a suo favore.⁵⁰

Quando si parla del mantenimento di uno *status quo* s'intende proprio questo tipo di resistenza soggettiva che impedisce di modificare il mondo delle proprie abitudini, delle consuetudini alla normalità, dell'adeguamento ripetitivo (ed eventualmente conformistico) delle proprie azioni con il desiderio di non cambiare.

2.2.2 *l'interpellazione attraverso l'io*

Ma veniamo alla posizione che ha reso celebre il pensiero di Althusser in materia di critica ideologica e che ci interessa maggiormente allorché riflettiamo sul senso dell'*autofiction* nel mondo contemporaneo. Abbiamo già sottolineato come una delle maniere seduttive utilizzate nella retorica commerciale contemporanea sia di lasciare intendere che un prodotto (che può essere un oggetto materiale, il *gadget* consumistico, o un'esperienza, o un romanzo: a livello teorico non vi è differenza) sia pensato, progettato, realizzato “proprio per te”. È questa chiamata in causa del consumatore/fruitori, attraverso *feedback*, questionari di gradimento, eventuali suggerimenti, che regola le progettazioni di vendita degli spazi commerciali, dei discorsi persuasivi e delle strategie comunicative, a costituire l'ideologia della

⁵⁰ S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, cit., p. 75

personalizzazione: ne possiamo fare esperienza pressoché ovunque, *in prima persona*. I meccanismi di personalizzazione agiscono cioè attraverso effetti di libertà che presuppongono tuttavia un inevitabile assoggettamento, in termini di quantità di investimento libidico che ciascuno pone nel momento di circolazione della merce: «grazie al self-service, la grande distribuzione ha reso possibile degli atteggiamenti e un immaginario di libertà individuale, un universo d'acquisto contrassegnato dal principio del disporre liberamente di se stessi». ⁵¹ È impressionante come le osservazioni di Lipovetsky si avvicinino alle modalità *d'interpellazione* attraverso le quali il discorso ideologico, in termini althusseriani, “trasforma” gli individui in soggetti. Althusser:

l'ideologia 'agisce' o 'funziona' in modo tale da 'reclutare' dei soggetti fra gli individui (li recluta tutti), o da 'trasformare' gli individui in soggetti (li trasforma tutti) mediante questa operazione molto precisa che chiamiamo '*l'interpellare*', che ci si può raffigurare sul tipo del più banale interpellare poliziesco (o meno) di tutti i giorni: 'ehi, Lei, laggiù!' ⁵²

Oltre agli aspetti commerciali nei quali emerge limpidamente l'intersezione di processo di personalizzazione e atto interpellativo ideologico, vi è il campo artistico in cui si possono fare analoghe osservazioni. Anche in questo caso il valore dell'io e della singolarità espressiva è immensamente incrementato durante l'ultimo cinquantennio, sia da una prospettiva di produzione creativa ⁵³, sia da un punto di vista che considera i modi della fruizione artistica, e letteraria in particolare. Leggiamo un passaggio di Lipovetsky che indica un tratto dell'età moderna radicalizzato dalla contemporaneità:

L'accoglienza delle opere si personalizza, diventa un'esperienza estetica “non ancorata” (Kandinsky) [...]. Indeterminata, modificabile, l'opera moderna costituisce così una prima forma di *partecipazione sistematica*: l'osservatore è chiamato in un certo senso a collaborare all'opera del creatore, ne diventa il co-creatore. ⁵⁴

⁵¹ G. Lipovetsky, *Una felicità paradossale*, cit., p. 74

⁵² L. Althusser, *Sull'ideologia*, cit., p. 72

⁵³ «Tutti quanti, chi più chi meno, hanno una volontà di espressione artistica, si entra veramente nell'ordine personalizzato della cultura. [...] Il momento in cui si trattava di far accedere le masse al consumo delle grandi opere culturali si è trovato superato da una democratizzazione spontanea e reale delle pratiche artistiche che fa il paio con la personalità narcisistica avida di espressione di sé», in G. Lipovetsky, *L'era del vuoto*, cit., pp. 138-9

⁵⁴ *Ibidem*, p. 112

Possiamo individuare in questo senso un momento di *collusione* dell'arte contemporanea con la questione ideologica, che non mancherà di essere confermato anche in campo letterario con l'*autofiction*, attraverso l'io, vettore potente di identificazione e di partecipazione del lettore all'opera letteraria. Lo hanno notato in molti, sia autori che critici: l'io e l'ambiguità referenziale sono elementi fondamentali per suscitare l'interesse del lettore, per attuare una strategia di *seduzione* che il nostro tempo conosce molto bene. Così Walter Siti afferma:

Mi ero accorto che leggevo una storia con più interesse, e ne ero più colpito, se sapevo che era una storia realmente capitata a persone vere; allora ho pensato di utilizzare i meccanismi dell'autobiografia (ricordo che rilessi e postillai con attenzione *Le pacte autobiographique* di Philippe Lejeune), i suoi trucchi anche formali (l'esitazione a fare i nomi, il modificarsi della scrittura a causa di eventi che sopravvengono...), per *minare l'indifferenza* del lettore.⁵⁵

Rispetto a tale disponibilità di identificazione, Daniele Giglioli afferma che «nella maggior parte di queste opere [d'*autofiction*] venga inscenato un rapporto con la realtà in cui il soggetto più parla di sé più sembra farsi da parte a stilare il verbale della sua marginalità, della sua impotenza, della sua inesistenza»⁵⁶. Un io che si propone come vuoto è un io che richiede il pieno dell'identificazione, che *interpella* il lettore a diventare soggetto di quel romanzo.

Abbiamo rapidamente visto fin qui i meccanismi che presiedono alla retorica dell'ideologia contemporanea e la loro funzione conservatrice. Ipotizziamo che la nostra epoca sia un tempo in cui la retorica storica dell'ideologia, cioè la determinazione culturale contingente, si approssimi molto al funzionamento “eterno”, in termini althusseriani, del discorso ideologico: queste forme empiriche che abbiamo individuato guardando alle descrizioni e alle teorie di Lipovetsky, si avvicinano incredibilmente al meccanismo d'*interpellazione*, considerabile a-storicamente⁵⁷.

⁵⁵ W. Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, <http://www.leparoleele cose.it/?p=1704> (22/02/2017)

⁵⁶ D. Giglioli, *Senza Trauma*, cit., p. 55

⁵⁷ Cfr. L. Althusser, *Sull'ideologia*, cit., pp. 50-54

2.2.3 Il ruolo dell'ideologico

Facciamo un passo ulteriore e tentiamo di capire come l'ideologia funziona nei meccanismi che determinano i soggetti, nella convinzione che il potere non sia più solo una questione di repressione della soggettività, quanto piuttosto di una sua produzione. Del resto anche per Althusser il problema è non tanto in che maniera l'ideologia assoggetti gli individui, quanto il perché gli individui si assoggettino *liberamente*, cioè, nelle sue parole, perché «i soggetti funzionino da soli»⁵⁸.

Leggendo l'opera di Althusser incontriamo in alcune pagine una metafora che può aiutarci a procedere in questo senso: egli paragona l'ideologico al carburante di funzionamento dell'inconscio e indica alcune modalità di assunzione dell'ideologia nella struttura inconscia dei soggetti. Un soggetto sarebbe dunque prodotto nelle sue determinazioni della vita concreta a seconda di quale benzina ideologica è all'opera. Citiamo il passo più interessante:

mi chiedo se non si possa dire che anche l'inconscio ha bisogno di qualcosa” per funzionare: e mi sembra che questo “qualcosa” sia in ultima analisi *l'ideologico*. [...] *L'ideologico* non si riduce ai sistemi concettuali dell'ideologia, ma è una struttura *immaginaria* che esiste non solo sotto forma di concetti, ma anche sotto forma di atteggiamenti, gesti, comportamenti, intenzioni, aspirazioni, rifiuti, permessi, divieti, ecc. [...]

poco oltre, egli pone le basi per un'analisi delle modalità di funzionamento dell'ideologia:

Ho l'impressione che non sia un caso se certe “situazioni” ideologiche alimentano a meraviglia determinate situazioni inconsce [...]. *Contrariamente* all'interpretazione troppo spesso proposta, bisognerebbe quindi “leggere” lo “scatenamento” degli “istinti” sotto l'ideologia nazista, razzista ecc., come una distribuzione [...] del carburante ideologico di cui alcune perversioni hanno bisogno per funzionare *liberamente*.⁵⁹

Notiamo in queste due osservazioni alcuni elementi di sicuro interesse, per quanto ci riguarda. Anzitutto, ed è l'elemento che connota con maggiore originalità la teoria

⁵⁸ Ibidem, p. 82

⁵⁹ Id., *Sulla psicoanalisi*, a c. di O. Corpet e F. Matheron, Raffaello Cortina editore, Milano, 1994, pp. 97-9

ideologica althusseriana, osserviamo la forte impronta materialista: ancora una volta l'ideologia non è soltanto *falsa coscienza*, ma è anzitutto sostanziata, oltre che da concetti, soprattutto da azioni concrete (“atteggiamenti, gesti, comportamenti, intenzioni, aspirazioni, rifiuti, permessi, divieti, ecc.”). In questo senso si può affermare che Althusser pone le basi per una critica all'ideologia più materialista di quanto non faccia lo stesso Marx⁶⁰: i concetti e gli atti materiali (e le loro connessioni con l'ambito economico e culturale) che sostanziano l'ideologia hanno tra loro una relazione tale per cui andrà messo l'accento sugli esiti materialistici ovvero sulla riproduzione delle condizioni di produzione e del mantenimento dei rapporti sociali. L'ideologia è più *routine* della quotidianità piuttosto che mistificazione immaginaria dei rapporti sociali. Sarebbe interessante proseguire su questa strada e indagare le determinazioni materialistiche di ciò che stiamo interrogando. La questione, però, è di tale portata che richiederebbe sforzi non affrontabili in questa sede. Tuttavia, è noto che anche leggere un libro, e più in generale fruire di un'opera virtuale, è un atto materialistico e ha simili implicazioni. Per esempio: tutta la retorica del *rassicurante* dei programmi televisivi, che Pasolini ha per primo messo in rilievo e che hanno ripreso Walter Siti e Giuseppe Genna⁶¹, ha l'effetto ideologico di persuadere alla tranquillità e al modello morale della piccola borghesia, di perpetuare cioè le abitudini materialistiche che si ispirano a tale modello.

Torniamo al testo di Althusser. Per descrivere le scelte del soggetto ideologico durante il nazismo, viene utilizzato un avverbio che stona alle nostre orecchie di contemporanei: “*liberamente*”. È ben strano parlare di libertà a proposito del regime nazista, soprattutto se teniamo a mente le migliaia di ore di documentari televisivi o di pagine di bestseller in cui una narrazione apocalittica, mitizzante e vagamente pornografica (la Germania degli anni '30 ossessivamente rappresentata – e tenuta a distanza – come fucina di una società incredibilmente malvagia, Hitler come il diavolo

⁶⁰ È questo il senso della seguente espressione: «Tutto sembrava condurre Marx a formulare una teoria dell'ideologia. Di fatti l'*Ideologia tedesca* ci offre proprio, dopo i *Manoscritti del '44*, una teoria esplicita dell'ideologia ma... non è marxista», in Id., *Sull'ideologia*, cit., p. 49

⁶¹ Mi riferisco ovviamente ai molti articoli comparsi come editoriale su vari quotidiani o riviste tra la fine degli anni '60 e metà degli anni '70, ora raccolti nei Meridiani Mondadori sotto il nome di *Scritti Corsari e Lettere Luterane*, in P. P. P., *Saggi sulla politica e sulla società*, (a c. di) W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 265-721; Cfr. anche W. Siti, *Tp*, pp. 692-7 e G. Genna, *Assalto a un tempo devastato e vile*, cit., pp. 134-9 e Id., *Italia de profundis*, Minimum fax, Roma 2008., pp. 54-5

fatto a persona, come il male assoluto) rende letteralmente impensabile la vita nella quotidianità che, con le sue consuetudini e i suoi placidi automatismi, rappresenta il luogo in cui più a fondo si incarna l'ideologia. La normalità, dunque, sia essa declinata nelle società liberali delle democrazie postindustriali o nelle feroci dittature novecentesche, prevede che si creino degli *effetti di libertà*, ossia che l'individuo sia

*interpellato come soggetto (libero) perché si sottometta liberamente agli ordini del Soggetto, dunque perché accetti (liberamente) il suo assoggettamento, dunque perché “compia da solo” i gesti e le azioni del suo assoggettamento.*⁶²

L'ideologia mistifica anzitutto le posizioni del soggetto rispetto alla realtà, crea le condizioni per cui, conformemente all'illusione postideologica diffusa nel mondo contemporaneo, ogni soggetto crede di agire in ragione “della propria testa” e sulla base del proprio vissuto⁶³. Ma si nota probabilmente proprio in questa postura la cifra più significativa della forma ideologica del presente, che, una volta di più, sembra avvicinare la particolare forma storica che oggi ha assunto l'ideologia al discorso ideologico storico. Quella di oggi sembra cioè una metaideologia, ed è perciò che si cela fino a scomparire tra le pieghe del senso comune e dell'umorismo della distanza creando “effetti di lontananza” (ciò a cui credo o a cui fingo di credere in verità non mi riguarda). Se una delle definizioni della realtà ideologica può essere una realtà la cui

*consistenza ontologica comporta un certo grado di ignoranza da parte di chi vi partecipa [...]. Una realtà sociale che esiste a condizione che la sua esistenza non sia nota a coloro che vi prendono parte*⁶⁴,

allora tutto il sistema dell'ironia e della “legittimazione per paralogia e per giochi linguistici”, individuato come il paradigma dell'epoca postmoderna da parte di Lyotard⁶⁵, rivela il suo carattere eminentemente ideologico. Del resto Peter Sloterdijk ha

⁶² L. Althusser, *Sull'ideologia*, cit., p. 83

⁶³ «Ciò che sembra accadere fuori dell'ideologia (più precisamente per strada) avviene in realtà nell'ideologia. Ciò che avviene in realtà nell'ideologia sembra dunque accadere fuori di essa. [...] Coloro che sono dentro l'ideologia si credono per definizione fuori di essa: uno degli effetti dell'ideologia è proprio la *denegazione* pratica del carattere ideologico dell'ideologia», in *ivi*, p. 73

⁶⁴ S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, cit., p. 44

⁶⁵ Cfr. J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit.

individuato chiaramente nell'ondata contemporanea di cinismo di massa la forma di questa ironia leggera e disimpegnata, che fa emergere la preminenza paradossale di una «falsa coscienza illuminata», di fronte alla quale l'appello alla ragione che ha sempre sostanziato il procedere illuministico della critica ideologica cade nel vuoto. Si nota una generale «*ironizzazione radicale* dell'etica e delle convenzioni sociali: è come se queste leggi generali in certo modo valessero solo per gli sciocchi»⁶⁶. La radice ideologica del presente risiede cioè nella non-partecipazione a ciò che enuncia, cioè proprio nell'elemento su cui s'impenna l'argomentazione degli apologeti a favore del nostro mondo post-ideologico: l'ideologia liberale individua il dubbio, la disillusione, l'ironia verso le proprie posizioni politiche e morali come elementi anti-ideologici e anti-totalitari. Ma Žižek, commentando il romanzo di Eco *Il nome della rosa*, afferma lucidamente:

ciò che disturba maggiormente [in questo romanzo] è la fede implicita nella forza liberatrice e antitotalitaria del riso, della distanza ironica. [...] Nelle società contemporanee, sia democratiche, sia totalitarie, questa distanza cinica, il riso, l'ironia, fanno per così dire parte del gioco. Non è previsto che l'ideologia dominante sia presa sul serio o in modo letterale.⁶⁷

Se si pensa fino in fondo alle conseguenze di questa posizione, si può capire la ragione per cui è da rigettare la visione secondo la quale l'ideologia si annida nel sapere delle persone, che sia cioè semplicemente *falsa coscienza*. L'ideologia cinica sa perfettamente che vi è un distacco tra ciò a cui si crede e ciò che si fa e tuttavia continua a farlo: proprio questa distanza agevola la rappresentazione di sé come nucleo originario inatingibile, come essenza autentica che non ha nulla a che vedere con le azioni che si compiono per alibi sociale. “È vero, compio azioni indegne di un essere umano, ma in realtà sono un essere sensibile e sofferente, con le mie preoccupazioni e le mie angosce”: ecco la frase ideologica per antonomasia, che pone l'accento sul sapere piuttosto che sull'agire e che anzi giustifica l'agire attraverso il sapere. Il soggetto ideologico per antonomasia si pensa al di fuori dell'ideologia proprio allorché vi è immerso fino al collo.

⁶⁶ P. Sloterdijk, *Critica della ragion cinica*, Raffaello Cortina editore, Milano 2013, p. 12

⁶⁷ S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, cit., P. 51

2.2.4 “Più materialista di Marx”. Ancora sull’immaginario.

A questo punto, tenendo presente la concezione materialistica dell'ideologia, facciamo un passo contrario a questa strada, che servirà ad un tempo come verifica e come affinamento di ciò che abbiamo detto finora. Poniamoci la seguente domanda: cosa ha a che fare tutto ciò con l'*autofiction*, cioè con una modalità di scrittura e una postura della rappresentazione del sé che è un prodotto eminentemente virtuale, che poco ha a che vedere con le strategie materiali di riproduzione delle condizioni di produzione? I libri e le rappresentazioni autofittive che prendiamo in considerazione non sono forse prodotti immaginari, lontani dalla concezione dell'ideologia come atto materialistico?

In prima battuta, possiamo rispondere a queste ultime domande rincarando la dose: proprio perché si tratta di rappresentazioni virtuali occorre porre attenzione alle modalità di fruizione e di innesco dei processi identificativi che un lettore (o uno spettatore) mette in atto. Nessun atto di fruizione può essere dunque concepito sulla base del modello strutturalista emittente-ricevente, unidirezionale e riduttivo⁶⁸ Piuttosto, e tanto più nel caso delle opere letterarie, il testo rappresenta una virtualità che si attualizza (diventa, per così dire, “viva”) attraverso le possibili interpretazioni o identificazioni o rispecchiamenti attivati dal fruitore. L'atto interpretativo o anche solo il processo di identificazione (quando una storia o uno spettacolo “prende”, come si dice nel gergo comune) è un'azione che può essere concepita materialisticamente, in primo luogo ponendosi le seguenti domande: quale tipo di lavoro richiede l'identificazione che sollecita il testo? Prevale una identificazione che conferma l'io e lo *status quo* oppure che li scompagina? Tratteremo più in dettaglio la questione dell'io, dell'identificazione e del lavoro psichico nei confronti del testo, per ora basti rilevare che leggere, guardare uno spettacolo, assistere a una mostra, implicano sempre una dose variabile di partecipazione, e che questa è sempre un atto a suo modo performativo.

Secondariamente, e con un atteggiamento più speculativo, noteremo che tra le affermazioni althusseriane vi è una distinzione essenziale rispetto alla sostanziazione del discorso ideologico. Riprendiamo la frase:

L'ideologico non si riduce ai sistemi concettuali dell'ideologia, ma è una struttura

⁶⁸ Cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 65-76

immaginaria che esiste non solo sotto forma di concetti, ma anche sotto forma di atteggiamenti, gesti, comportamenti, intenzioni, aspirazioni, rifiuti, permessi, divieti, ecc.⁶⁹

Salta all'occhio l'aggettivo "immaginario", che abbiamo già incontrato nel considerare il mutamento sociale e politico legato al capitalismo dei consumi.⁷⁰ Esso serve a qualificare la struttura dell'ideologia ed è utilizzato in un senso insolitamente materialistico, in opposizione all'astrazione dei «sistemi concettuali dell'ideologia». Com'è possibile che l'immaginario, questo contenitore di immagini, topoi, mitologie, abbia tale stretta relazione con il dato materialistico dello stato di cose?

2.2.5 *L'immaginario sostanzia l'ideologia. La questione del godimento.*

Cominciamo da un paradosso: siamo soliti concepire l'immaginario come una costruzione fantas(ma)tica che ha la funzione di portarci altrove nei momenti in cui la realtà ci colpisce implacabilmente con le sue necessità. Così sogno di volare in Jamaica durante un giorno uggioso in ufficio, mi figuro i dettagli con cui differenzio la mia condizione reale e attuale: la temperatura dell'acqua, la consistenza della sabbia, ecc...
Afferma Barthes:

il fantasma aiuta a trascorrere qualsiasi periodo di veglia o d'insonnia; è un piccolo romanzo tascabile che si porta sempre con sé e che può essere aperto ovunque senza che nessuno ci veda niente [...] resta concomitante alla coscienza della realtà (quella del luogo in cui sono); così si crea uno spazio doppio, scompaginato, scaglionato.⁷¹

Un romanzo è un luogo di finzione privato, afferma Barthes, che aiuta il soggetto a trascorre dei momenti d'*impasse*, certamente. Ma in esso si insinuano, proprio a causa della sovrapposizione tra fantasia e coscienza della realtà, termini che incrinano la totalità del un mondo immaginario. Nella formazione fantasmatica a tutela del principio di piacere è sempre latente un implicito principio di realtà. Essa ha dunque uno statuto ambiguo, di fuga da un certo stato di veglia con il quale tuttavia mantiene un rapporto

⁶⁹ L. Althusser, *Sulla psicoanalisi*, cit., pp. 97-9

⁷⁰ Cfr., supra, cap. I

⁷¹ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., pp. 100-102

complesso e ambivalente, sempre al limite della riemersione del principio di realtà. Che cos'è questo «spazio doppio, scompaginato, scaglionato»? Proviamo a pensarlo.

Abbiamo visto la metafora dell'inconscio come “motore” che funziona a ideologia, ossia che necessita di questa struttura immaginaria per funzionare. Siamo al grado più profondo dei meccanismi di introiezione ideologica, quello che mancava nei *dispositivi* foucaultiani e cui si è accennato con Althusser: l'ideologico è sostanziato dall'immaginario, la cui funzione è contornare, delimitare la realtà, ossia tracciare lo spazio simbolico della legge. Vale a dire che dall'indagine sull'immaginario si possono trarre *a-contrario* conclusioni sulla realtà: se la fantasia ha a che fare con una fuga dalla realtà, allora lascerà intravedere i confini della realtà, le leggi che determinano la realtà. Nell'esempio corvivo portato più sopra il tratto ideologico è non tanto (non solo) nella banalità stereotipale e tipicamente occidentale della vita idealizzata in un mondo esotico, nel suo sfacciato orientalismo di seconda mano, quanto piuttosto nel fatto che la fantasia aiuta a sopportare, più che a fuggire, la noiosa giornata di lavoro, cioè ad accettare la mia quotidianità. Il dato angosciante che emerge durante il tempo del lavoro, il suo sintomo, è cioè occluso dalla fantasia, che gioca dunque il ruolo reazionario di inibizione dei conflitti. In termini psicoanalitici, si può dire che il luogo del fantasma, cioè l'immaginario, è il luogo che definisce dialetticamente il campo della legge ribadendo, attraverso l'allucinazione, il campo della realtà. Nelle parole di Žižek:

contrariamente alla nozione comune di Immaginario inteso come un indulgere in realizzazioni allucinatorie del desiderio proibiti dalla Legge, la narrazione fantasmatica non inscena la sospensione-trasgressione della legge, ma *l'atto stesso della sua instaurazione* [...], l'“impossibile” scena della castrazione⁷².

La fantasia immaginaria, afferma Žižek, è vicina alla perversione, poiché per il perverso «l'oggetto del suo desiderio è la Legge stessa»⁷³, e lo si intende dall'insieme delle regole formali rigide attraverso il quale egli regola l'atto sessuale. Proprio da esse, e non dal trasporto passionale e non simbolizzabile che un rapporto sessuale induce, egli trae il suo godimento. Non dalla violenza emozionale che l'atto sessuale implica, ma dal

⁷² S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, cit., p. 29

⁷³ Ivi, p. 30

suo controllo normativo, dalla sua immissione in schemi fantasmatici precisi il perverso gode: egli vuole introdurre la legge nell'unico luogo in cui è impossibile farlo, mentre la rifiuta (fatualmente) laddove essa agisce inesorabilmente, cioè nella vita sociale quotidiana, lo vedremo bene nell'opera di Siti.

L'ideologia interiorizzata è insomma una questione di godimento, ossia del piacere che il soggetto prova nell'affermare la propria identità attraverso una fantasia che permette di dire io, di enunciare preferenze e idiosincrasie, di credersi un'essenza al di là di ciò che l'Altro (cioè l'ordine della legge e del linguaggio) riconosce al soggetto. L'immaginario ideologico vorrebbe *eludere* l'Altro figurandosi la situazione di un godimento autocentrato, illimitato e pieno ma si infrange inevitabilmente sul dato di fatto che ogni esperienza piacevole, anche immaginandosi *la più piacevole*, resta vincolata ad un conseguimento limitato e contingente, ossia è regolata dall'Altro simbolico. Con l'atto immaginario della costruzione della fantasia, egli instaura la legge, è castrato: l'oggetto "fantasmizzato", verso il quale ci guida l'immaginario dando una forma all'oggetto piccolo *a*, sarà sempre preso in una dinamica di alterità poiché non potrà mai coincidere con il soggetto: foss'anche un elemento di coincidenza del soggetto, esso sarebbe sempre comunque "rappresentato" nell'ideale dell'io. «L'immaginario è lo schermo stesso che separa il desiderio dalla pulsione: [...] allestisce la scena in cui la *jouissance* di cui siamo privi si concentra nell'Altro che ce l'ha sottratta.»⁷⁴ Il godimento resta sempre nell'alterità dell'immagine.

Il soggetto castrato, per gestire il resto di pulsione non sublimata che genera la spinta alla *jouissance*, dà vita alla fantasia immaginaria, ossia al materiale che servirà all'ideologia per creare rappresentazioni-alibi. Così, per citare una delle manifestazioni classiche e sempre attuali dell'ideologia, i migranti sono incolpati delle più fantasiose nefandezze come alibi del fatto strutturale dell'estrazione del plusvalore (che in termini lacaniani diventa plusgodere) dal lavoro da parte del capitale. C'è quasi sempre, nelle forme ideologiche più diffuse, un aspetto rivendicativo, l'accusa di "rubare qualcosa a qualcuno": gli "zingari" rubano non il lavoro, ma gli oggetti che il capitalismo consumista spaccia illusionisticamente come riempitivi del desiderio, cioè i simulacri dell'oggetto piccolo *a*, ciò che Lacan ha chiamato *gadget*. In tal senso lo zingaro è la

⁷⁴ Ivi, p. 56

nemesi del soggetto ideologico completamente allineato: il godimento strutturalmente impossibile proposto dai *gadget* consumistici, proprio perché inaccessibile, è reificato in un nemico persecutorio, che, appunto, “se la gode”. La fantasia immaginaria e ideologica si fa carico di quel godimento impossibile, è quel godimento; ed è questa la ragione per la quale il soggetto gode “pulsionalmente” dell'ideologia (o, ma è una questione che non affronteremo, l'ideologia gode del soggetto). In altre parole, l'oggetto ideologico serve a concentrare su di sé le inevitabili frustrazioni cui induce la menzogna propalata dagli oggetti di consumo.⁷⁵

Per il momento è sufficiente che sia chiaro l'argomento principale che esclude l'ideologia dal campo del sapere e lo instaura nel campo immaginario, che l'operazione di disinnescamento ideologico non dipende (soltanto) dallo svelamento delle contraddizioni nelle rappresentazioni ideologiche.

2.2.6 *Il raddoppiamento di (d)Io*

Rimane un ultimo punto da affrontare in questa nostra rilettura della teoria ideologica di Althusser, strettamente legato alla questione dell'immaginario e che ci consentirà di tornare al problema dell'Io da un'altra prospettiva. Analizzando il funzionamento della struttura ideologica religiosa, portata come esempio del meccanismo ideologico, Althusser parla di un raddoppiamento del soggetto ideologico, tra colui che è interpellato e colui che interPELLA:

dobbiamo osservare che tutta questa 'procedura' [...] è dominata da uno strano fenomeno: che non esiste una [...] moltitudine di soggetti religiosi possibili, se non sotto la condizione assoluta che esista un *Altro Soggetto* Unico, Assoluto, cioè Dio.

Poco oltre, il filosofo introduce una specularità interessante parlando della funzione di Cristo nella decifrazione ideologica della cristianità, cioè nel passaggio dall'analisi di una forma storica dell'ideologia al suo nucleo teorico:

Dio stesso ha bisogno di 'farsi' uomo, il Soggetto ha bisogno di diventare soggetto. [...] [Esiste una] necessità dello sdoppiamento del *Soggetto in*

⁷⁵ Cfr. infra, cap. III, 3.3 e 3.4

soggetti e del Soggetto stesso in soggetto-Soggetto. Constatiamo che la struttura di qualunque ideologia [...] è speculare, e doppiamente speculare [...]. Il che significa che qualsiasi ideologia è centrata, che il Soggetto Assoluto occupa il posto unico del centro, e interpella attorno a sé l'infinità degli individui in quanto soggetti, secondo una duplice relazione speculare tale da sottomettere i soggetti al Soggetto, nel Soggetto nel quale ogni soggetto può contemplare la propria immagine (presente e futura), la garanzia che si tratta proprio di loro e proprio di Lui⁷⁶

Si crea così una strana relazione biunivoca e simmetrica. Da un lato, gli uomini hanno bisogno dell'interpellazione di Dio per esistere come soggetti (religiosi) ideologici; dall'altro Dio stesso, il Soggetto (con l'iniziale maiuscola), ha necessità, nonostante a sua absolutezza, di farsi soggetto per gli uomini. Si potrebbe dire che Dio paradossalmente subisce a sua volta l'ideologia degli uomini.

Questo meccanismo “a specchio” è chiamato «centramento speculare» dell'ideologia, e va estratto, se vogliamo trarne conseguenze di rilevanza teorica, dal contesto religioso in cui lo presenta Althusser (anche se, come si vedrà chiaramente a proposito di Siti, ogni ideologia ha in sé qualcosa di religioso). Il discorso ideologico ha sempre la necessità di un centramento prodotto dall'individuazione di un soggetto e tuttavia non si impone, per così dire, dialetticamente nel riconoscimento dell'altro, ma deve innescare un rispecchiamento che raddoppia l'io, in un gioco di riflessi di cui è impossibile determinare l'inizio. Leggiamo un'altra citazione che contestualizza il problema in termini più strettamente teorici:

Per costituirsi come soggetto interpellato, l'individuo deve riconoscersi come soggetto nel discorso ideologico e comparirvi: da ciò deriva una prima relazione speculare, che fa in modo che il soggetto interpellato possa vedersi nel discorso dell'interpellazione.

Il soggetto, a garanzia della propria esistenza, produce se stesso dentro il discorso ideologico, dentro le false questioni che in esso si generano, dice “Io”, e tanto basta a farlo esistere.

Quando qualcuno “racconta la propria vita”, o descrive i suoi sentimenti in

⁷⁶ L. Althusser, *Sull'ideologia*, cit., pp. 78-81

una “situazione vissuta”, o racconta un sogno, ecc., il suo discorso è informato dal discorso ideologico, dall’“io” che parla in prima persona e dal soggetto davanti al quale parla e che è il Giudice dell'autenticità del suo discorso⁷⁷

Come abbiamo visto per quanto riguarda l'immaginario, si può affermare che l'ideologia occulta il fatto che il discorso di chi dice “io” sia determinato interamente dalla domanda, dallo sguardo dell'altro (il “Giudice”, in questo caso, cioè l’Altro, la legge, il linguaggio), e che il discorso autocentrato dell'Io (sui sentimenti, sulle relazioni, sulle reazioni emotive a determinate situazioni) è in realtà un disperato tentativo dell'imperativo sociale di avere un'identità, mistificato dalla forma del discorso. Per questo insisterei, per comprendere la pertinenza del concetto di “centramento speculare”, più che sul binomio soggetto-Soggetto assoluto (o, nella versione laica e psicoanalitica soggetto-grande Altro simbolico), sulla pseudodialettica enunciatore-enunciato, Soggetto-io, parlante-discorso. Il discorso in prima persona è cioè centrato, poiché enunciato da una persona, e speculare, poiché questa persona, come in uno specchio, compare sia al di qua che al di là della rappresentazione.

Con questa osservazione potremo mettere in relazione ideologia, immaginario, formazione dell'Io e sue enunciazioni (ivi compresa l'*autofiction*).

2.3 L'io, il soggetto.

Lacan ha chiamato «stadio dello specchio» il momento di formazione dell'io.⁷⁸ Nonostante inerisca a un momento particolare della vita del neonato, esso ha la particolarità di essere paradigmatico della funzione dell'Io che agirà in tutta la vita di un soggetto. È dunque, come abbiamo visto per il concetto di ideologia althusseriano, ad un tempo diacronico e sincronico: indica una discontinuità nell'evoluzione di una persona ma anche la matrice simbolica che determina l'io, individuata dalle caratteristiche peculiari che si traggono in generale dalla fase di discontinuità.

L'io si situa dentro un campo di carattere narcisistico: è la struttura protettivo-aggressiva del soggetto, che lo individua come riconoscibile prima di tutto a sé e solo in seguito agli altri, che, letteralmente, lo “tiene insieme”. Incontrando l'immagine riflessa

⁷⁷ Id., *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 129

⁷⁸ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, cit.

nello specchio, il soggetto compie il primo passo dell'identificazione, cioè quello con il proprio corpo, che sarà matrice (ma non ancora apertura) per le identificazioni secondarie verso l'altro. Il bambino infatti, prima del confronto con lo specchio, vive in un mondo di psicosi paranoica: il suo corpo è "in frammenti" e la sua conoscenza del mondo avviene secondo un metro paranoico (la domanda su ogni fatto che incontra sarà sempre: "che senso ha questo?"). Già a questo punto noteremo una certa somiglianza con l'interpellazione ideologica. L'effetto della fase dello specchio è lo stabilirsi di un io, la premessa di un'individualità che può dirsi soggetto.

Lo stadio dello specchio, in un passaggio che precede la dialettica di riconoscimento con l'altro e che si esaurisce dentro il rapporto di raddoppiamento della propria immagine speculare, serve a produrre un'immagine "fuori da sé" che agisce per analogia sul corpo in frammenti che ciascuno è (stato): ha una funzione di unificazione che serve, e sta proprio qui l'analogia con il ruolo dell'immaginario, a «stabilire una relazione dell'organismo con la sua realtà»⁷⁹. Questa relazione analogica di composizione dei movimenti colloca questo stadio e il suo risultato, ossia l'"io-ideale", nel campo immaginario:

questa forma situa l'istanza dell'*io*, prima ancora della sua determinazione sociale, in una linea di finzione [...]. La forma totale del corpo grazie a cui il soggetto precorre in un miraggio la maturazione della propria potenza [...] gli appare in un rilievo di statura che la fissa e sotto una simmetria che la inverte, in opposizione alla turbolenza di movimenti con cui si sforza di animarla. [...] In questi due aspetti della sua apparizione simbolizza la permanenza mentale dell'*io* e al tempo stesso ne prefigura la destinazione alienante; ed è anche gravida delle corrispondenze che uniscono l'*io* con la statua in cui l'uomo si proietta, con i fantasmi che lo dominano⁸⁰.

L'*io* è dunque questo spazio antinomico ad un tempo accentratore e alienato, poiché l'*io* ideale è ciò che consente di riconoscersi come soggetto, ma allo stesso tempo rimane un'idea altra da me, avvicinabile ma mai sovrapponibile a ciò che sono. È sempre alienato perché la radice della sua presenza è finzionale (l'*io* allo specchio è un teatro, una scenetta, un dramma riflesso). È sempre accentratore perché attraverso l'alienazione mi riconosco senza uscire da me stesso.

⁷⁹ Ivi, cit., p. 90

⁸⁰ Ivi, pp. 88-9

2.3.1 *Lo sdoppiamento dell'io: da sempre raddoppiato.*

È inevitabile che lo statuto contraddittorio della funzione dell'io determini conseguenze ambivalenti: da un lato l'assenza di una sua formazione farebbe andare il corpo in frammenti, dall'altro un suo eccessivo rafforzamento ha come conseguenza l'aggressività di una personalità rigida⁸¹: la famosa frase di Jacques Lacan secondo cui «un uomo che si crede un re è pazzo, ma un re che si crede un re non lo è da meno»⁸² vuole appunto sottolineare questi due poli correlati dell'io.

Indagando le vie dell'alienazione dell'io si potrebbe dunque sottolineare come il concetto di “centramento speculare”, chiamato in causa a proposito del discorso dell'ideologia, possa avere una sua pertinenza anche qui. L'io allo specchio si raddoppia in un gioco fantasmatico, drammatico, finzionale⁸³, trova la sua esistenza nello sguardo diplopico del soggetto, che si vede sdoppiato tra il sé e l'altro speculare che è ancora sé, supplemento sul quale gravano le fantasie. Perciò si può dire che la dimensione immaginaria di una fantasia, di un sogno ad occhi aperti, è sempre attualizzata attraverso lo sguardo impossibile del sé “da fuori”. Non immagino me stesso sulle spiagge jamaicane, ma un io che rappresenta me stesso, un altro che sono io. Si può forse affermare che la questione della fantasia e dell'io che in essa vi appare siano forse il problema fondamentale, dell'*autofiction*. Quest'ultima, in quanto tale, raccoglie tutta la serie di questioni poste dalla formazione dell'io per come l'abbiamo descritta, trasladole sul piano letterario: la finzionalizzazione dell'io, l'emersione dell'io ideale, il rapporto drammatico e finzionale tra il sé e l'io. Del resto è il luogo in cui si individua una *collusione* della modalità di scrittura autofittiva con gli altri metodi di autorappresentazione contemporanei: anche il *reality* o il *talent show* oppure ancora le esposizioni dei profili di *Facebook* o i libri autobiografici delle persone dello spettacolo hanno a che vedere con tali questioni. La differenza, e sarà nostro compito pensarla e misurarla, sta, più che nella consapevolezza, nell'attitudine che le varie forme culturali dimostrano nei confronti di questa scissione, nei modi in cui la mettono a tema e negli

⁸¹ Lacan nel *Seminario III* dà dell'io una visione terapeutica: esso è una compensazione immaginaria del buco simbolico che vive lo psicotico, serve a difenderlo dallo scatenamento dell'insensatezza. Cfr. Id., *Il libro, Seminario III*, cit., pp. 149- 64

⁸² Id., *Discorso sulla causalità psichica*, in Id., *Scritti*, vol. I, cit., pp. 164-5

⁸³ Sono tutti aggettivi che ritroviamo in Id., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, cit.

effetti che creano. Il fatto che l'io è un altro viene problematizzato dalla letteratura, mentre è rimosso da molte altre forme di rappresentazione del sé: l'apparato ideologico di cui fanno parte programmi come *Master chef* o come *X Factor* insiste costantemente sulla mistificazione individualistica di un io che si espone, “liberamente” e “autenticamente”, ed esibisce i propri talenti di fronte ad una giuria che ne valuta le capacità e l'essenza. Il fine è dunque rimuovere il lato coercitivo e assoggettante dell'interpellazione. Il ruolo di finzionalizzazione, in questo caso, lo regge il montaggio televisivo, che attua una sistemazione narrativa, sintattica e retorica di quegli attimi selezionati per farne risultare un vero (melo)dramma in cui riconoscersi nella dimensione rassicurante (e regressiva) dell'io. Da questo punto di vista la tv è forse il meccanismo *mainstream* che più assomiglia allo stadio dello specchio: in tal senso non può che essere rassicurante, rispetto agli spettatori, e alienante, rispetto a chi vi partecipa.

2.3.2 *L'io, il discorso del padrone, il discorso ideologico.*

L'io è rassicurante perché da un lato ci riporta a quel meccanismo “giubilatorio” del riconoscersi in un'unità, allontanando i segnali della divisione del soggetto (sintomi e angosce); dall'altro perché ciò che incontra in questa identificazione è un discorso che si basa sulla “sedicente sapienza”. L'io, secondo Lacan, articola il proprio sapere come un «padroncino, [...] come colui che ne sa qualcosa»⁸⁴, che mette tutto al proprio posto. In fondo si tratta ancora una volta della metaideologia cui abbiamo già accennato, nella misura in cui il soggetto crede di sapere (di essere consapevole della distanza tra ciò che si crede e ciò che si è): mi identifico con il vincitore di *X-Factor*, proietto su di lui le mie fantasie, partecipo autenticamente alle gioie e ai dolori che prova, ma ho abbastanza ironia da sapermene distanziare. Tuttavia, abbiamo visto che l'ideologia ha la sua radice ultima non nel sapere, ma nel godere di questa identificazione. L'immagine sarà sempre più forte della consapevolezza, poiché la consapevolezza resta invischiata nel “discorso del padrone” (che “crede di sapere” tutto, mentre chi “sa”, come nella dialettica hegeliana, è solo il servo).

Si può portare ad esempio di questo meccanismo la sollecitazione che in un soggetto è provocata dalla domanda “cosa fai nella vita?”. Essa è chiaramente una delle

⁸⁴ Id., *Il seminario. Libro XVII*, cit., p. 28

domande ideologiche più evidenti e nondimeno connotata dall'innocenza della banalità. È evidente che se a tale questione rispondessi senza ironia: “bè, respiro”, oppure con un elenco dettagliato delle azioni che ho fatto durante la giornata, ciò sarebbe considerato come una risposta incongruente. So benissimo (ma di un sapere non percepito come tale: ed è anche in questa non-appercezione del sapere che si annida l'ideologia) che mi si sta interpellando sul mio ruolo sociale nella produzione, su ciò che faccio nell'ambito del sistema capitalistico che ci governa. Perciò alcune risposte difficilmente collocabili suscitano un'ulteriore sollecitazione interpellativa. Nel mio caso, quando rispondo che “faccio il dottorato all'università di Bologna”, la domanda immediatamente seguente è, almeno da parte di persone che non hanno ben presente cosa sia un dottorato, “bene, bravo. Quando inizi a lavorare?”. Stessa cosa avviene con attività che non sono percepite come mestieri: per esempio con i pittori, i poeti o gli scrittori in generale. Mi si richiede cioè di individuarmi, di segnalare a che livello e con che ruoli esisto nella catena sociale di produzione. Infatti tutt'altra reazione susciterebbe la risposta (falsa ma rassicurante): “lavoro per l'università di Bologna”. Oppure: “vendo i miei disegni alle persone ricche che vogliono abbellire gli interni di casa e lavoro per aziende che hanno bisogno di illustrazioni (pubblicitarie, esplicative, ecc...)”.

Uno dei tratti che accomuna, nelle teorie rispettivamente di Lacan e di Althusser, il “discorso del padrone” e il “discorso dell'ideologia” è precisamente la falsità delle domande che questi discorsi pongono. Nelle parole di Lacan, infatti:

“[al servo] gli si fanno delle domande, domande da padrone naturalmente, e il servo naturalmente risponde alle domande ciò che le domande dettano come risposte”⁸⁵

Allo stesso modo, Althusser nota che

“la circolarità della struttura ideologica, il suo centramento speculare, sono il riflesso della duplicità [...] di questo atto [cioè dell'interpellazione]. Nell'ideologia tutte le questioni sono per definizione risolte *in anticipo* [...]. Le domande sono perciò finte domande, sono solo il riflesso speculare delle risposte che preesistono a esse.”⁸⁶

⁸⁵ Ibidem, p. 17

⁸⁶ L. Althusser, *Sulla psicoanalisi*, cit., pp. 124-5

Ecco che il discorso che produce il centramento speculare viene sovrapponendosi allo stadio dello specchio e dunque insiste su una specularità da sempre già realizzata (poiché nello specchio non posso comparirvi che io). Emerge qui una certa sovrapposizione tra le teorie dei discorsi lacaniane intorno al legame sociale e la teoria ideologica althusseriana. Si è creato infine uno spazio di ragionamento che interseca questi due autori che ci servirà da strumento di verifica per le nostre interpretazioni.

III. Ideologia e soggetto: tra immaginario e Reale

Nelle pagine precedenti abbiamo descritto l'identità come il luogo che accoglie favorevolmente l'ideologia. Le fantasie che si proiettano sull'io a partire dal materiale immaginario e che formano la base dei processi identificativi del soggetto partecipano ampiamente alla riproduzione dello *status quo* pur mantenendo la giusta dose di flessibilità necessaria alle continue crisi di deterritorializzazione e riterritorializzazione capitalistiche, alla sua urgenza costante e forsennata di modernizzazione. La nostra critica si è incentrata per lo più sulla funzione dell'io e sulla sua tipica dialettica tra "credere di sapere" e "nascondere (perfino a se stessi) di sapere".

Un primo dubbio emerge qui: nonostante gli appelli ad una teoria ideologica materialistica e l'accento al godimento dell'immaginario siamo tutto sommato rimasti dentro il campo classico della critica ideologica *discorsiva*: l'io crede di essere qualcosa che non è nella realtà. Per farlo mobilita tutta una serie di fantasie immaginarie che gli consentono di cadere nella rete che egli stesso tesse. Una parte di noi cerca di ingannarsi, vuole ingannarsi, gode nell'ingannarsi. Non abbiamo però insistito su quest'ultimo fatto: in che senso il soggetto gode del doppio vincolo che l'io pone? E di cosa gode: dell'immaginario che copre la vera realtà o piuttosto della cosiddetta realtà stessa (che è un intreccio di ordine simbolico e immaginario difficilmente districabile) come alibi per non confrontarsi con il reale del proprio desiderio?

È nota l'interpretazione che Lacan, nel *Seminario XI*, offre del sogno del “bambino che brucia”, riportato da Freud nella *Traumdeutung*⁸⁷. Un padre è al capezzale del letto di morte del proprio figlio. Provato dalla lunga e stancante veglia, sente il bisogno di riposarsi per qualche momento nella stanza accanto, nella quale si corica in maniera tale da poter vedere il cadavere del figlio. Giunge allora il sogno: il figlio si avvicina al letto del padre e afferrandolo per un braccio gli chiede, in tono di rimprovero: “Papà non vedi che brucio?”. Il padre si risveglia bruscamente e si rende conto che effettivamente le vesti e il braccio del figlio defunto sono stati bruciati da una candela caduta dal proprio supporto. Sembra proprio il fallimento di un sogno, inteso freudianamente come al contempo “guardiano del sonno” e “realizzazione onirica di un desiderio”⁸⁸: quale padre infatti desidererebbe un tale insopportabile rimprovero? Lacan, tuttavia, lo interpreta senza rinunciare a queste fondamentali caratteristiche oniriche: il vero desiderio del padre è quello di non sapere dei propri sensi di colpa, rappresentati dal rimprovero del figlio. In questo senso si sveglia proprio «per continuare a dormire». Il risveglio gli consente in effetti di evitare il lavoro psichico che comporterebbe la soggettivazione di tale senso di colpa.⁸⁹

Žižek suggerisce il valore ideologico di tale interpretazione: ci si appella alla realtà per non fare fronte a qualcosa che disturba la soggettività⁹⁰. Si tratta di una strategia molto diffusa tra le armi retoriche degli uomini politici: fare appello alla realtà (economica, geopolitica, culturale) per giustificare alcune scelte potenzialmente indigeste (precarizzazione del lavoro, guerra ecc...). Al fondo di tale discorso riposa la fantasia reazionaria dell'impossibilità di modificazione del mondo, la perversione secondo la quale la politica serve al mondo per riprodursi uguale a se stesso e non per cambiare.

Spero di aver chiarito il problema: non siamo andati fino in fondo all'assunzione

⁸⁷ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Einaudi, Torino 2012, pp. 455-7. L'interpretazione lacaniana del sogno è rintracciabile in J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Einaudi, Torino 2003, pp. 56-7

⁸⁸ Sono queste le due caratteristiche principali del lavoro onirico secondo il Freud dell'*Interpretazione dei sogni*.

⁸⁹ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 52-63

⁹⁰ «[L'ideologia] non è un'illusione onirica che ci costruiamo per sfuggire all'insopportabile realtà; nella sua dimensione fondamentale, l'ideologia è una costruzione di fantasia che serve a sostenere la “realtà” stessa: un'“illusione” che struttura i nostri concreti ed effettivi rapporti sociali e maschera così un nucleo insopportabile, reale, impossibile [...]», in S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, cit., p. 71

della materialità radicale dell'ideologia. Non che sia un punto d'*impasse* teorica, diciamolo: siamo in una posizione per cui potremmo criticare a lungo le opere di *autofiction* scorgendo in esse la specola attraverso la quale osservare il narcisismo, l'individualismo, la mercificazione dei desideri caratteristiche dei nostri tempi. Ci posizioneremmo dunque in analogia con gli anatemi di Adorno sul cinema, e potremmo arrivare ad affermare, con una pseudo-citazione, che "ogni volta che chiudo l'ultima pagina di un'*autofiction* ne esco più stupido"⁹¹.

A tale posizione non concediamo spazio per almeno due motivi. Il primo è che le analisi delle forme culturali emergenti di Adorno sono state ampiamente criticate, smentite e superate dagli studi sulla cultura popolare e dalla problematizzazione dell'opposizione tra cultura alta e bassa.⁹² L'Adorno che criticava il cinema e il jazz è sicuramente il più dimenticabile. Il secondo motivo è che compiere una critica serrata e frontale di Siti riconducendolo riduttivamente all'individualismo coglierebbe solo una faccia della collusione della sua opera con le dinamiche culturali contemporanee. Come ha colto Deleuze⁹³, ogni mutamento della furiosa modernizzazione che viviamo nel presente comporta al medesimo tempo elementi di assoggettamento e campi di possibile liberazione. Una contrapposizione paradossale che ritroviamo anche nel concetto di ideologia che abbiamo visto fin qui: «l'individuo è *interpellato come soggetto (libero) perché si sottometta liberamente agli ordini del Soggetto, dunque perché accetti (liberamente) il suo assoggettamento*»⁹⁴. È da questa prospettiva, in cui l'assoggettamento e la libertà, verità e finzione, sono sempre correlate l'una all'altra, che vorremmo porci per cogliere il senso dell'opera di Siti.

Il personaggio che indagheremo nelle prossime pagine, il Walter protagonista-sosia dell'autore che incontreremo nella trilogia sitiana⁹⁵, è uno che spinge alle estreme

⁹¹ «Da ogni spettacolo cinematografico mi accorgo di tornare, per quanto mi sorvegli, più stupido e più cattivo», in T. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 2015, p. 17. Sull'approccio problematico e sostanzialmente errato di Adorno al cinema cfr. F. Vighi, *Critical theory and films: rethinking ideology through film noir*, Continuum, London 2012, pp. 19-86

⁹² Su questo cfr. almeno E. P. Thompson, *Società patrizia, cultura plebea. Otto saggi di antropologia storica sull'Inghilterra del settecento*, Einaudi, Torino 1981, P. Bourdieu, *La distinzione*, cit., Id., *Le regole dell'arte*, cit., U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1977 e L. Hutcheon, *A poetic of postmodernism. History, theory, fiction*, Routledge, New York 1988

⁹³ G. Deleuze, *Poscritto sulle società di controllo*, in Id., *Pourparler, 1972-1990*, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 234-41

⁹⁴ L. Althusser, *Sull'ideologia*, cit., p. 83

⁹⁵ I tre romanzi di W. Siti *Scuola di nudo* (Einaudi, Torino 1994), *Un dolore normale* (Einaudi, Torino 1999), *Troppi paradisi* (Einaudi, Torino 2006) sono stati raccolti in un unico volume dal nome *Il dio*

conseguenze le contraddizioni ideologiche dell'ipermodernità. Potrebbe dunque cogliere la complessità delle correlazioni tra liberazione e asservimento di questi due Giano bifronte che sono l'ideologia e l'*autofiction*. E se al fondo del lungo percorso autofittivo di Walter ci fosse un perno di ribaltamento dialettico, in cui l'assoggettamento al discorso dell'ideologia diventa una liberazione? Se al fondo dell'ideologia vi fosse cioè l'implosione, l'autosabotaggio dell'ideologia come tale?

3.1 L'alienazione (non) è una categoria ideologica

Procediamo per gradi. Anzitutto, dobbiamo escludere il concetto di alienazione dal campo dell'indagine. La popolarità del termine è dovuta in primo luogo alla critica marxista, e si può distinguere in alienazione sul lavoro (il fatto che lo status di salariato ha la caratteristica di ridurre il lavoratore ad un puro ingranaggio della produzione, senza consapevolezza della propria funzione nella macchina di valorizzazione capitalistica), e alienazione ideologico/culturale (il misconoscimento del proprio statuto di proletario, la non appercezione del proprio ruolo all'interno dei rapporti di produzione e la mistificazione della realtà attraverso la mediazione immaginaria di una vita piena di senso). Siamo ancora nell'ambito di una critica *discorsiva* dell'ideologia.

E' evidente che tale visione non può essere accettata se assumiamo come punto di partenza il soggetto psicoanalitico. Quest'ultimo, infatti, non può in alcun modo dirsi non alienato, dal momento che è preso sin dal principio della sua esistenza logica nella catena significante, cioè nell'ambiguo meccanismo del linguaggio. Lacan descrive l'agganciamento del soggetto al linguaggio come un "punto di capitone"⁹⁶ che trapunge e ferma lo scivolamento metonimico infinito, la serie di significanti che è il linguaggio, permettendo al soggetto di inserirvisi e di trovare il "significante maestro". Questa operazione consente al soggetto di riconoscere se stesso e di essere riconosciuto come tale. L'esperienza di chi non riesce ad effettuare questo agganciamento è l'esperienza

impossibile, Rizzoli, Milano 2014, dando una veste anche editoriale a ciò che in precedenza era già stato definito "trilogia". Per mantenere le distinzioni tra i diversi romanzi si citerà, attraverso abbreviazioni, *Sdn* per *Scuola di nudo*, *Udn* per *Un dolore normale* e *Tp* per *Troppi paradisi*, seguite dal numero di pagina dell'edizione Rizzoli. La medesima formula servirà ad abbreviare i titoli degli altri testi primari sitiani: *Lmm* per *La magnifica merce* (Torino, Einaudi 2004), *Ic* per *Il contagio* (Milano, Mondadori 2008), *Ado* per *Autopsia dell'ossessione* (Milano, Mondadori 2010), *rnsan* per *Resistere non serve a niente* (Milano, Rizzoli 2012), *Es* per *Exit strategy* (Milano, Rizzoli 2014). Per le opere saggistiche si citerà invece senza abbreviazioni.

⁹⁶ Cfr. J. Lacan, *Il seminario, Libro III*, cit., pp. 294-307

incomunicabile della psicosi, nella quale la confusione dei significanti non può essere arrestata e il soggetto non accede al linguaggio: a quel punto tutto può diventare segno, il mondo si perde in una confusione di significati indistinguibili. È questo il senso affidato ai deliri: sin dall'analisi di Freud, con il suo studio sulla vicenda del giudice Schreber⁹⁷, il paranoico, al fine di sostituire il linguaggio intersoggettivo con un suo surrogato immaginario, costruisce una struttura di verità parallela, labirintica e incomunicante con l'ordine che percepiamo come realtà. Il suo delirio è cioè strutturalmente comprensibile, ma il fatto che sia tale «non è di nessun interesse. Ciò che invece è del tutto sorprendente è che esso sia inaccessibile, inerte, stagnante in rapporto a qualsiasi dialettica»⁹⁸. Proprio questa chiusura del discorso che permette a Lacan di associare provocatoriamente il delirio paranoico al soggetto non alienato, affermando che il discorso del folle poggia non sulla realtà ma sulla certezza della verità: «il soggetto ammette [...] che questi fenomeni sono di un ordine diverso dal reale [...]. Ma [...] ha una certezza, che ciò di cui si tratta – dall'allucinazione all'interpretazione – lo riguarda.»⁹⁹ Il linguaggio di un soggetto non psicotico, al contrario, non ha questo accesso diretto ma incomunicabile alla verità, e deve costantemente fare i conti con una realtà alienante.

A tale livello s'innesta il concetto di *interpellazione* tratteggiato da Althusser: l'individuo è chiamato dal linguaggio ad avere un ruolo e a posizionarsi all'interno della struttura simbolica di ciò che chiamiamo mondo. Da questo punto di vista, interpellazione althusseriana e linguaggio lacaniano (cioè equivalente di ordine simbolico e grande Altro) sono due concetti che si sfiorano e condividono diverse caratteristiche: sono eterni (nel senso che hanno una funzione eterna), rappresentano un discorso altro rispetto all'individuo (il grande Altro è un'ulteriore definizione lacaniana del linguaggio) pur intrattenendo, al tempo stesso, una relazione dialettica con la soggettivazione. E' anche tutto ciò che giustifica l'affermazione di Žižek, secondo la quale

nonostante Althusser non abbia scritto diffusamente di problemi etici, è

⁹⁷ Cfr. S. Freud, *Casi clinici 6. Il presidente Schreber, osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia*, Bollati Boringhieri, Torino 1974

⁹⁸ J. Lacan, *Il seminario, libro III*, cit., p. 27

⁹⁹ Ivi, p. 87

chiaro che la sua intera opera incarna un atteggiamento etico radicale, che potremmo definire eroismo dell'alienazione o della miseria soggettiva (benché, o piuttosto, precisamente perché Althusser rifiuta la nozione stessa di "alienazione" come ideologica).¹⁰⁰

Il rifiuto di accogliere l'alienazione tra le categorie di critica ideologica viene appunto dal fatto che l'alienazione è costitutiva del soggetto, è un suo requisito inaggirabile. Il campo intersoggettivo che chiamiamo socialità è infatti un luogo simbolico che richiede, in un certo qual modo, una dose fondamentale di alienazione, di autoinganno proprio perché la nozione stessa di soggetto è una rappresentazione.¹⁰¹ Dunque, il campo discorsivo del sapere, del linguaggio ha solo in prima istanza, e parzialmente, a che vedere con il funzionamento dell'ideologia nel suo farsi: ancora una volta, la semplice decostruzione di un sapere non è una via percorribile per la critica ideologica, poiché non è l'ideologia che produce l'alienazione. Tuttavia, se rifiutiamo l'esclusività dell'idea classica di ideologia come velo distorsivo che copre la realtà, ancora non abbiamo chiarito in che direzione occorre allora rivolgere i nostri sforzi di critica ideologica.

3.2 L'oggetto feticcio dell'ideologia

Riprendiamo l'esempio già riportato di un oggetto ideologico. Anzi, di uno degli oggetti ideologici per antonomasia dei nostri tempi: lo zingaro. Tentiamo di osservare la logica che struttura la costruzione di tale fantasia. Anzitutto, ed è cosa che a questo punto non ci stupisce più, l'oggetto ideologico è il luogo di una serie di contraddizioni adialettiche, incomunicanti tra loro e non problematizzate: lo zingaro appartiene al livello infimo della scala sociale, è sporco, non segue le elementari regole di igiene, vive tra fango, sporcizia ed escrementi, in catapecchie che non garantiscono lo standard minimo di decenza che qualifica la vita sociale in quanto tale; eppure, allo stesso tempo,

¹⁰⁰ S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, cit. p. 25

¹⁰¹ Su questo punto, sul quale non è possibile diffondersi, cfr. J. Dor, «Che vuoi?», *esegesi del « grafo del desiderio » di Lacan*, http://www.lacan-con-freud.it/1/upload/joel_dor_grafo_del_desiderio.pdf (08/12/2016). Il grafo del desiderio è elaborato da Lacan nel corso del seminario quinto (J. Lacan, *Il seminario, Libro V, Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*, Einaudi, Torino 2004) e che cerca di rendere conto graficamente della produzione del soggetto seguendo il suo attraversamento dei tre piani della realtà simbolico, immaginario e reale. Il risultato è sostanzialmente un'idea di soggetto che si pone come tale solo attraverso una serie di mistificazioni, che cioè il risultato, l'effetto piuttosto che la causa di un complesso meccanismo significante.

è ricchissimo, sfoggia macchine di extra lusso, ha tutti i denti d'oro e indossa pesanti anelli incastonati con gemme rare d'inestimabile valore. Lo zingaro è estremamente ignorante, non sa fare di conto né scrivere né leggere, è del tutto restio a mandare i figli a scuola, dove imparerebbero le regole basilari di convivenza sociale; al contempo è furbo come il demonio, compie raggiri e truffe articolate nei confronti dei cittadini onesti, cui spilla denaro e oggetti vari. Lo zingaro è nomade al fine di poter svolgere con minor rischio le varie operazioni delinquenziali che lo definiscono; tuttavia, nel caso volesse diventare stanziale, è bene non concedergli il permesso di insediarsi in un luogo. In ogni caso, non nel mio comune.

La classica critica dell'ideologia prevedrebbe la decostruzione puntuale di ogni contraddizione del discorso ideologico, un atteggiamento "illuministico" che riveli la mistificazione interessata della condizione di zingaro. Egli sarebbe costretto a rubare perché nessuno gli offre la possibilità di lavorare; avrebbe automobili lussuose perché, dal momento che nessuna banca gli aprirebbe un conto, in esse investe tutti i risparmi che ha; sarebbe costretto al nomadismo poiché nessun comune concede allo zingaro i dati di riferimento anagrafici, nonostante sia vietato dalla legge ecc... Si tratta di contro-argomentazioni vere, che tuttavia non colgono la funzione logica che l'oggetto ideologico svolge nella struttura societaria. Come ha auspicato Homi K. Bhabha, in una critica ideologica efficace non è tanto importante la demistificazione dei luoghi comuni, quanto la funzione discorsiva dei costrutti ideologici:

da un pronto riconoscimento di immagini positive o negative si passa ad una comprensione di *processi di creazione della soggettività* resi possibili (e plausibili) dal discorso degli stereotipi. Giudicare l'immagine stereotipa sulla base di una preesistente normatività politica a priori significa trascurarla, non rimuoverla: riuscire a eliminarla è possibile solo affrontando la sua *efficacia*.¹⁰²

Più che una serie di menzogne che offuscano la realtà dei fatti, occorre considerare le contraddizioni argomentative (a tratti ridicole, nella loro patente incompatibilità) che si addensano attorno all'oggetto ideologico come segnali che indicano un diverso statuto dell'oggetto in considerazione. Esso non si pone sul piano della realtà simbolica,

¹⁰² H. K. Bhabha, *La questione dell'altro. Stereotipo, discriminazione e discorso del colonialismo*, in Id., *I luoghi della cultura*, Meltemi, Milano 2001, p. 96

seppur, come ogni fantasia, ne influenzi la strutturazione: prova ne sia che non si sente quasi mai ragionare sugli interventi sociali, assistenziali, culturali approntabili per risolvere il problema di una convivenza difficile. Il terreno sul quale si ragiona dello zingaro non è mai strettamente *politico*. Esso è sempre chiamato in causa come oggetto immaginario, che magneticamente attira le fantasie di sterminio della destra o gli aprioristici buonismi della sinistra liberale. Insomma, come hanno teorizzato Slavoj Žižek e Homi K. Bhabha¹⁰³, l'oggetto dell'ideologia è, in senso propriamente psicoanalitico, un oggetto feticistico a tutti gli effetti. Quest'ultimo è un elemento che si carica di caratteristiche che rimandano ad un'unità immaginaria ideale precedente la castrazione e l'affermazione simbolica della differenza: per questo le contraddizioni logiche non costituiscono un problema e anzi rafforzano il suo carattere di "amuleto magico", di momento fantasmatico che risolve la problematicità e la complessità del mondo. L'oggetto feticistico può definirsi come un contenitore metonimico del mondo, una specie di buco nero dell'intelligenza, che permette di ridurre la molteplicità (e spesso l'indeterminatezza, la difficoltà) dei problemi che un individuo affronta a pochi elementi chiari e riconoscibili, marcati e additabili, che riassorbono le differenze. In termini freudiani, si tratta di riconoscere il luogo vuoto di una possibile angoscia e di negarlo colmandolo con un elemento immaginario. Declinato socialmente, esso nega l'intrinseca conflittualità costitutiva di ogni società condensandola in una causa unica: lo zingaro, nel caso preso in esame, è causa del potenziale disgregativo della società. Žižek ha descritto con chiarezza la differenza tra l'analisi ideologica di un sintomo e quella di un feticcio:

opposto alla sua tradizionale modalità sintomale, nella quale la menzogna ideologica che struttura la nostra percezione della realtà è minacciata da sintomi che sono il "ritorno del rimosso", [...] il feticcio è in effetti una sorta di inverso del sintomo. In altri termini, un sintomo è l'eccezione che turba la superficie della falsa apparenza, il punto in cui irrompe l'altra scena repressa, mentre il feticcio è l'incarnazione della menzogna che ci permette di sopportare l'intollerabile verità.¹⁰⁴

Come il risveglio per il padre che si sente responsabile della morte del giovane

¹⁰³ Cfr. *ivi*, pp. 108-21 e S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, cit.

¹⁰⁴ S. Žižek, *Credere*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 72-3

figlio, l'oggetto ideologico consente di non confrontarsi con l'elemento scottante del vivere sociale, il capro espiatorio cui affidare tutte le responsabilità. Per questo è auspicabile una critica feticistica all'ideologia,

[che] miri a estrarre il nucleo di *godimento*, ad articolare il modo in cui – al di là e all'interno del campo di senso – un'ideologia implica, manipola, produce un godimento pre-ideologico strutturato nella fantasia.¹⁰⁵

Nelle narrazioni ideologiche razziste occorre dunque concepire lo zingaro (o l'ebreo, o l'immigrato) come *soggetto supposto godere*¹⁰⁶: l'accusa ossessiva di delinquenza e di ruberie indica chiaramente che egli è non solo immaginato ma esperito come un soggetto che vive il godimento a noi precluso dai doveri della vita collettiva (lavoro, incombenze burocratiche, ruoli sociali ecc...) e anzi, in fondo, il responsabile di tali vincoli che impediscono di godere appieno della vita. Nonostante possa sembrare un oggetto di fobia, spesso si tratta di un oggetto di identificazione: egli attrae l'invidia impercepita (e rimossa) di ogni buon cittadino che sente la limitazione del proprio godimento nella legge, quella legge che lo zingaro non riconosce. Non nasconde la realtà, ma devia e concentra su di sé, attraverso la fantasia, gli affetti rabbiosi scatenati dall'impossibilità di raggiungere il godimento "pur essendo un buon cittadino", dal puntuale riaffermarsi di complessi problemi sociali, economici ecc... Si vede bene come l'ideologia permette di cogliere *a contrario* il desiderio inconfessabile di un godimento pieno, senza alcuna perdita (cioè senza lo sforzo simbolico che evoca la spesa di denaro), che il consumismo offre: all'oggetto ideologico si rivolge proprio l'accusa di avere tutto senza pagare nulla. In questa accusa si percepisce chiaramente il parallelo, istituito da Jacques Lacan, tra il concetto marxista di *plusvalore* e quello psicoanalitico di *plusgodere*¹⁰⁷. L'estrazione del *plusvalore* dal lavoro salariato è leggibile come un furto di *plusgodere*, cioè della *jouissance* impossibile di cui si suppone che goda qualcun altro: appunto, il *soggetto supposto godere*, cui si intima di lavorare e di sacrificare il proprio godimento. Allo zingaro, percepito come soggetto anarchico e minacciosamente pieno di godimento, si ingiunge di sottomettersi al *discorso del*

¹⁰⁵ Id., *L'oggetto sublime dell'ideologia*, cit., p. 160

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, pp. 224-6

¹⁰⁷ Cfr. J. Lacan, *Il seminario, libro XVII*, cit.

padrone, ossia quel discorso che, in nome di una riconoscibilità simbolica (la vita tranquilla della piccola borghesia, ad esempio), impone l'immolazione del proprio *plusgodere*. Tutto ciò perché in esso si postula una supposta libertà totale, che minaccerebbe il quieto vivere civile.

3.3 L'effetto feticistico della merce nel capitalismo dei consumi: il *gadget*

Ovviamente, in termini psicanalitici, questa *jouissance*, il resto osceno della castrazione simbolica (dell'entrata nel linguaggio, dell'operazione del punto di capitone), è caratterizzata dall'impossibilità di essere esperita, è cioè qualcosa che, come afferma Althusser di Dio, non esiste e ciononostante produce effetti nella realtà. Il vero tratto ideologico del consumismo è proprio questa illusione: lasciare intendere che gli oggetti proposti per il consumo (in termini marxisti: ciò che realizza il profitto e chiude il circolo del capitale) nascondano la proprietà, al limite della magia, di soddisfare pienamente e definitivamente i desideri. In tal senso, se vogliamo portare alle conseguenze estreme questo assunto, il consumismo si regge sull'idea fantasmatica della saturazione completa, e infine della distruzione, di ogni desiderio. La merce, questa «cosa imbrogliatissima, piena di sottigliezza metafisica e di capricci teologici»¹⁰⁸, si carica di significati emotivi derivati da altri contesti che la rendono (oltre che un prodotto vendibile ad un *valore di scambio* spropositato e del tutto indeterminabile a partire da una pura analisi quantitativa del lavoro impiegato per produrla) un feticcio che occlude l'angoscia dell'assenza di «grandi narrazioni» dell'epoca postmoderna. È questo il senso del *gadget*, l'oggetto di consumo che reifica l'oggetto piccolo a, che ha preso il posto del comando nell'epoca contemporanea. La sua funzione è di occludere il vuoto costitutivo del desiderio attraverso la presenza ubiqua e seducente della merce.

Anche in questo caso il *gadget* è da considerarsi a tutti gli effetti un feticcio, nel senso preciso in cui opera una riduzione di molti desideri in un corpo reificato e illude di una soddisfazione piena e definitiva. Il *gadget* reifica insomma ciò che Lacan ha definito l'oggetto piccolo a, l'oggetto causa del desiderio: un elemento che in realtà non

¹⁰⁸ K. Marx, *Il capitale. Libro I*, UTET, Torino 1974, p. 148

può che seguire gli spostamenti metonimici del desiderio, proprio come l'orizzonte si sposta camminando, e che è accomunato al godimento proprio dall'impossibilità di essere colto. Il discorso del capitalista incanta lo sguardo del consumatore in una serie di oggetti reali, i *gadgets*, che assumono i tratti di fantasie reificate, incarnanti questa specie di elemento metafisico che muove il desiderio, cioè l'oggetto piccolo a. Da questo punto di vista, l'oggetto di consumo è il luogo di aspettative che vanno ben al di là della sua pura esistenza materiale, con il quale il consumatore instaura una relazione oggettuale simile all'innamoramento. Tuttavia, non appena ottenuto, esso rivela il suo statuto di oggetto inerte e si svuota bruscamente della sua carica fantasmatica, con l'emersione dell'effetto perturbante di veder morire una cosa che non ha mai avuto vita. È questo il classico modello del consumismo di fine XX secolo che ancora, nonostante (o forse, dal momento che il capitalismo vive nelle crisi e le istituzionalizza, proprio grazie a) la crisi economica, continua ad imporre il suo paradigma: la vita dei consumatori si circonda di oggetti di valore minimo, inizialmente investiti di una certa quantità di libido, che in seguito decadono a materia inerte e dimenticata negli angoli polverosi di casa.

Tutto questo investimento affettivo che infine rivela la sua radicale vacuità, non può che far ripresentare in forma più violenta l'angoscia del vuoto di senso, l'insensatezza che veniva occultata attraverso le menzogne degli oggetti feticci.

3.4 Il feticcio tra immaginario e reale

Cos'è questo ribaltamento che fa sparire l'aura magica degli oggetti che mettono in moto il desiderio? E Perché abbiamo messo in relazione l'oggetto ideologico negativo, nel nostro esempio lo zingaro, con gli oggetti di consumo?

Chiamando in causa la tripartizione lacaniana della realtà (simbolica, immaginaria, reale), potremmo affermare che il *gadget*, ponendo il consumatore di fronte all'inevitabile caduta e spostamento degli investimenti affettivi, rivela la logica metonimica del desiderio: ciò che si desidera è il desiderio stesso, condensato, attraverso una costruzione fantasmatica, attorno ad un oggetto. Allorché decade la finzione immaginaria che permette la condensazione dei significati, l'oggetto rivela la sua faccia reale e indifferente, per via dell'assenza di ciò che aveva mobilitato i nostri

sforzi: alle nostre interrogazioni risponde con uno sguardo vuoto e perturbante, di cui stentiamo a decifrare il senso.

Possiamo affermare che la logica del desiderio è sempre sostenuta da un'illusione, necessaria a sostanziare la tensione desiderante diretta a qualche oggetto. Attraverso la fantasia, il desiderio "scommette" su un oggetto e mette in moto quel campo di sforzi affettivi che trascinano il soggetto, con varie turbolenze, ripensamenti, gioie improvvise quanto effimere, scoramenti, ad affermare: "non è questo". La figura più rappresentativa del desiderio è quella del fallimento: esso manca sempre il suo oggetto e nondimeno proprio su tale mancanza organizza la propria vitalità. La fantasia, dunque, agisce sul piano immaginario come il motore dell'eternità di questa macchina ingenua: non solo gli "specchi per le allodole" sono specchi (ossia hanno il carattere della riflessività, come è chiaro nella fase dello specchio, paradigma per ogni costruzione immaginaria della realtà¹⁰⁹), ma sono anche necessari.

Che succede se la fantasia è percepita su un piano reale, se cioè ne cogliamo distintamente il carattere di illusione disarticolata dall'oggetto cui fa riferimento? Cosa succede se essa non riesce a rimettere in moto l'andamento ottuso del desiderio? L'esperienza della fobia descrive esattamente questo stato: l'oggetto fobico, su cui ricadono le fantasie inconfessabili del soggetto, testimonia dell'assenza radicale dell'oggetto piccolo a. Nulla è più terrorizzante della vista dell'oggetto che rivela l'assoluta insensatezza del desiderio, quella specie di prestidigitazione che illude di avere una vita significativa, di alzarsi la mattina per uno scopo, di lavorare per la costruzione di senso. Perciò, da tale punto di vista, l'oggetto che suscita la fobia non può essere visto, afferma Lacan: esso mette in scena l'assenza dell'oggetto¹¹⁰.

Siamo a un punto molto più radicale di ciò che sembra: la caduta nel reale della fantasia è ciò che rivela non solo la finzione del desiderio ma, più in generale, la finzione del significato. Allorché esperiamo una fobia, questo faccia a faccia con

¹⁰⁹ «Perché ci sia relazione con l'oggetto bisogna che ci sia già relazione narcisistica dell'io con l'altro» J. Lacan, *Il Seminario, Libro II*, cit., p. 122

¹¹⁰ L'oggetto fobico evoca delle fantasie inconfessabili di cui il soggetto non si fa carico: dissociando la fantasia dall'oggetto nella sua presenza fattuale, quest'ultimo emerge nella sua percezione puramente organico-materiale e induce al soggetto l'orribile sensazione di immobilità di fronte allo statuto osceno della materia de-fantasmizzata. Di fronte alla minacciosità del proprio desiderio, nella misura in cui esso può essere deluso, le fobie agiscono da luoghi sensibili in cui emerge questo rischio, vanno pertanto cancellati. Dietro la fobia si cela l'angoscia della castrazione. Cfr. Id., *Il seminario. Libro IV*, cit., pp. 16-7 e 246-49

l'assenza di significato, tocchiamo con mano viva la materia inerte del campo simbolico, ciò che garantisce la tenuta della struttura del linguaggio e che, in definitiva, potremmo designare come un nulla carico di convinzioni fantastiche. Il reale è il buco del linguaggio: in questo senso va intesa la famosa frase lacaniana «non c'è l'Altro dell'Altro»¹¹¹. Non esiste una struttura che regge la struttura del linguaggio, non c'è nessun fondamento motivato (morale, etico, teologico, politico ecc...) di ciò che ordina la nostra vita intersoggettiva e sociale: il mondo intero, le sue gerarchie, le articolazioni attraverso le quali lo comprendiamo, tutto è una finzione che non crolla perché continuiamo a concedergli fiducia.

Un'opera che mette in risalto l'insensatezza dell'ordine simbolico, nella sua declinazione burocratica è ovviamente quella di Kafka, in cui si dispiega, nelle parole di Žižek (in polemica verso Althusser), «un'interpellazione senza soggetto». Sin dalla prima pagina, ci rendiamo conto che il protagonista de *Il castello*, K., giunge in un paese su chiamata del sovrano, ma per tutto il romanzo incontra situazioni che gli rendono impossibile l'avvio lavorativo della sua condizione:

Era tarda sera quando K. arrivò. Il villaggio era immerso nella neve. Il monte del castello non si vedeva affatto, lo circondavano nebbia e oscurità, neppure il più debole chiarore lasciava trapelare il grande Castello. K. restò a lungo sul ponte di legno che dalla strada maestra conduce al villaggio, guardava in alto nel vuoto apparente.¹¹²

Come leggere in questo caso l'atmosfera tenebrosa che avvolge il castello? Una ipotesi potrebbe essere la lettura sintomatica e discorsiva dell'ideologia: la nebbia starebbe qui per il discorso ideologico che offusca fino a rendere impossibile la vista del castello, la verità, il centro del potere. Ma credo che un'altra interpretazione sia più stimolante e produttiva: il castello non esiste, e la nebbia è un elemento ideologico che nasconde proprio questa assenza. Il grande Altro, l'ordine simbolico, il punto che regge i fili della realtà (sovrano, dio o chi per esso), il luogo dal quale si producono le interpellazioni non esiste se non attraverso la nebbia e gli atti di implicito riconoscimento che gli forniamo con la nostra condotta.

¹¹¹ *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in Id., *Scritti. Vol. II*, Torino, Einaudi 2002, p. 816

¹¹² F. Kafka, *Il castello*, Bur, Milano 2007, p. 61

IV. Testo e ideologia

Esistono diversi saggi dedicati al rapporto tra letteratura e ideologia. La maggior parte di essi, tuttavia, si concentra su periodi storici che rappresentano, agli occhi di un contemporaneo, momenti particolarmente problematici del rapporto tra ideologia e cultura, e in particolare della relazione tra intellettuali e potere.¹¹³ Altre opere sono nate in un'epoca in cui l'impegno politico-civile era un fattore dirimente nella produzione e nel dibattito culturale.¹¹⁴ Gran parte di esse, però, tende a considerare la letteratura "da lontano", come fatto culturale e di battaglia ideologica. In questa sede, al contrario, vorremmo affrontare un *close reading* dell'opera di Siti, e ci soffermeremo dunque su un saggio relativamente recente che si avvicina molto al testo e ne estrapola i meccanismi ideologici impliciti.

In *Texte et ideologie*, Philippe Hamon coglie correttamente la complessità del rapporto problematico tra testo e ideologia. Nessun livello in cui è scomponibile un testo attraverso la linguistica e la teoria della letteratura (sintattico, semantico,

¹¹³ Così per esempio gli studi dedicati al primo novecento italiano e alla grande guerra, come R. Luperini, *Letteratura e ideologia nel primo novecento italiano: saggi e note sulla Voce e sui vociani*, Pacini, Pisa 1973, oppure il recente articolo di A. Giarrettino, "Letteratura e ideologia nel «mito» della grande guerra", in *Bollettino di Italianistica*, n2 (2014), Carocci, Roma, pp. 64-87

¹¹⁴ Si ricorderà almeno A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. La crisi del populismo: Cassola, Pasolini, Samonà e Savelli*, Roma 1965, oggi ripubblicato e aggiornato con un saggio ulteriore in Id, *Scrittori e popolo (1965) e Scrittori e massa (2015)*, Einaudi, Torino 2015. Cfr. anche l'interessantissimo, seppur inevitabilmente segnato dal tempo e dall'a-sistematicità di una raccolta di appunti, E. Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per un'ideologia della letteratura*, a c. di D. Isella, Il saggiatore, Milano 1967

grammaticale, retorico, stilistico, poetico, ecc...) preso in sé dice qualcosa di realmente esaustivo sul rapporto testo-ideologia. È infatti alla generazione di un mondo nel suo complesso, attraverso tutti questi livelli testuali, cui occorre rivolgersi per capire qualcosa di più non solo su *che cos'è* l'ideologia, ma soprattutto su *come funziona* e *che ruolo svolge* nel testo. O anche, che ruolo svolge il testo nell'ideologia: poiché tale inversione rimane un problema di logica circolare che ricorda da molto vicino l'interrogativo, più prosastico, della gallina o dell'uovo. Il testo è il luogo dell'ideologia? Oppure è il prodotto dell'ideologia? L'ideologia è costituita dai testi oppure li costituisce?

Un passo che Hamon invita a fare, e che pare andare in una direzione corretta, in grado di rompere tale circolo logico, è quello di concepire il problema dell'ideologia e del testo dando particolare attenzione all'assenza:

Toute production de sens est exclusion, sélection, différence, opposition, toute marque est démarquage, et inversement, toute figure est présence et absence, tout posé suppose presupposés. Là-dessus le linguiste, le psychanalyste, l'anthropologue, le rhétoricien, le poéticien, et le sociologue semblent s'accorder totalement. Ce dernier semblant actuellement préférer à la postulation: «Tout le texte (le tout du texte) est idéologie», la postulation symétrique: «C'est l'absence qui est (qui signale) l'idéologie.»¹¹⁵

Posizione assolutamente condivisibile. Purtroppo però, dopo tale avvio convincente, Hamon si abbandona a cercare tale assenza, «*ce qu'[il] dit sans le révéler parce qu'[il] l'ignore*»¹¹⁶, nel sistema di valori extratestuali, ricercando l'ideologia di un testo nel sistema normativo della realtà cui il testo allude tramite frasi e termini valutativi. Così facendo contravviene almeno a due postulati ch'egli stesso si era preoccupato di porre come premessa:

1) Il fatto che non è scomponendo il testo nei suoi livelli che si potrà arrivare all'individuazione più chiara della relazione con l'ideologia. Le analisi dell'autore insistono infatti su periodi o paragrafi testuali isolati, nei quali si evidenziano i termini che indicano un'intenzione valutativa, e, dunque, un sistema di norme implicito cui quei

¹¹⁵ Ph. Hamon, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Puf 1984, p. 11

¹¹⁶ Ibidem, p. 12

termini fanno riferimento. L'orizzonte della ricerca pare limitarsi qui al campo lessicale dei termini o a quello sintattico del periodo.

2) La problematizzazione dell'assenza. O meglio, l'elusione dell'assenza *interna* al testo: presupponendo che un testo faccia riferimento a gerarchie esterne ad esso, egli pone il vuoto al di fuori di quest'ultimo. Quindi, in fondo, alla *vexata quaestio* paradossale su chi sia nato prima tra testo e ideologia, mi pare che Hamon risponda con una preminenza proprio di quest'ultima: il testo rivela un'ideologia, concepita come griglia valutativa, esterna e precedente rispetto ad esso.

Prendiamo un esempio. Nel terzo capitolo, lo studioso afferma di voler osservare i testi del *corpus* prescelto (composto per lo più dal realismo ottocentesco: Balzac, Stendhal, Zola, Flaubert, Dickens ecc...) prestando particolare attenzione a quattro campi particolarmente sensibili alle valutazioni ideologiche, che possono essere dell'autore o del narratore sui personaggi o dei personaggi tra loro stessi: 1) lo sguardo dei personaggi sul mondo, che rivela una gerarchia estetica; 2) il linguaggio, sintomo della provenienza sociale di un personaggio; 3) il lavoro, rivelatore, allo stesso modo, di un'appartenenza sociale; 4) una valutazione delle sue capacità di socializzazione e di interrelazione, indice delle sue disponibilità all'apertura: il personaggio è dunque concepito come un puro «support d'évaluations»¹¹⁷. Come si intuisce da questo brevissimo accenno, è fondamentale per l'autore individuare un piano di valutazione assiologica che si applichi all'interpretazione del testo nelle sue diverse possibilità di combinazione prospettica: la valutazione dell'autore o del narratore sui personaggi, la valutazione dei personaggi tra loro, l'effetto che il testo ha sull'identificazione del lettore, ecc... Una griglia valutativa che si riduce infine alla binarietà di personaggi positivi e negativi.

Tale modello ci pare discutibile per almeno due ordini di motivazioni. Il primo riguarda l'inattuabilità della proposta di Hamon alla scrittura autocentrata dell'*autofiction*, che non consente quella mobilità di prospettive che il critico sfrutta per dinamizzare il suo modello d'analisi ideologica dei testi classici del realismo ottocentesco. L'*autofiction* ha certo un'ambiguità di prospettive (tra l'autore e il narratore, per esempio): ma non consente più di tanto la modalizzazione dei punti di

¹¹⁷ Ibidem, p. 107

vista. L'opera di Siti, tranne forse il caso de *Ic* che del resto con l'*autofiction* instaura un rapporto conflittuale¹¹⁸, è sempre incentrata sul personaggio-sosia dell'autore. Applicare la visione di Hamon significherebbe ridurre l'analisi ideologica alla redazione della griglia valutativa di Walter, di quella posizione assiologica che, come nota giustamente Daniele Giglioli, «l'autore si rifiuta enfaticamente di esercitare.»¹¹⁹ Una seconda ragione è rintracciabile nella generale sensazione di riduzione del complesso rapporto tra ideologia, letteratura e realtà a una serie di enunciati valutativi sui personaggi. Il problema è che la preoccupazione principale di Hamon lungo tutta la sua indagine critica è di rintracciare il fondamentale «metalinguaggio valutativo» che sottende lo sguardo sui personaggi e dei personaggi tra loro e che rappresenterebbe il sistema di valori dell'opera. Ciò che il critico chiama «mise à distance stylistique», infatti, «impose donc naturellement [...] la prolifération dans le texte d'un discours d'escorte commentateur et évaluatif de cette parole, d'un *metalangage*.»¹²⁰ Tuttavia, il fatto che «non c'è metalinguaggio»¹²¹ è un dato assunto nella teoria psicoanalitica e può essere inteso anzitutto come l'impossibilità di distinguere, appunto, tra metalinguaggio e linguaggio oggetto. Tale distinzione viene a cadere poiché ogni linguaggio ha un suo oggetto esterno e interno allo stesso tempo, che è proprio l'oggetto piccolo a, l'oggetto-causa della sua stessa presenza come parola. Ogni linguaggio non può infatti che incarnarsi in una parola mossa da una causa, e nessun linguaggio «saprebbe dire il vero su il vero»¹²².

A tale modello dunque, tanto fertile nelle premesse quanto insoddisfacente negli esiti, questo lavoro vorrebbe opporre un'indagine in grado di considerare il testo nella sua complessità retorica, stilistica, tematica, semantica. Le analisi ravvicinate del testo che di tanto in tanto s'incentreranno sul periodo particolare, o sul termine marcato, non avranno semplicemente l'obbiettivo di individuare un sistema normativo implicito ed esterno cui testo rimanda, bensì di creare maglie significanti che offrono una prospettiva

¹¹⁸ Cfr. infra, parte terza, cap. I

¹¹⁹ D. Giglioli, *Le metafore economiche di Walter Siti*, in "CoSMo – comparative studies in modernism", n. 4, "Dalla parte dell'uomo. L'economia nella letteratura e nelle scienze umane", 2014, <http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/591/556>, p. 113, (22/03/2017)

¹²⁰ Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, cit., pp. 142-3

¹²¹ J. Lacan, *La scienza e la verità*, in Id., *Scritti*, vol. II, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 2002, p. 872

¹²² Ivi

sul testo diversa da quella “lineare” e progressiva della prima lettura, e che consentono di cogliere il senso ideologico del testo da un altro punto di vista. In questo senso il vuoto, ciò che il testo dice senza apparentemente rivelare (o senza avere l’intenzione di rivelare) sarà *interno* al testo, e coinciderà infine, lo vedremo, con le trame più o meno coscienti desiderio. O, meglio, con il modo di godere del desiderio nel suo rapporto col soggetto.

L’ideologia, dunque, non sarà considerata come un sistema di valori, una struttura normativa esplicita ed esterna cui il testo contravviene o che conferma. Abbiamo visto in che modo teorico possiamo superare la concezione di un’ideologia quale sapere, e rintracciarla incarnata nelle pratiche di vita quotidiane. Come ha affermato Sloterdijk, si tratta di ribaltare la famosa formula di Marx “non sanno ciò che fanno, ma lo fanno ugualmente” in «Essi *sanno* quello che fanno. Ma lo *fanno*.»¹²³ L’accento va spostato cioè da una dimensione del sapere a una dimensione del fare, dell’esistere, del ripetere *vivendo* la realtà uguale a se stessa.

E cos’è quell’elemento che torna sempre al proprio posto se non l’insistenza del desiderio, nelle sue varie forme psichiche? Da questo punto di vista esso ha a che fare con la spinta conservativa dell’ideologia, in particolare se lo consideriamo nella sua dimensione di godimento: cioè quella realizzazione perfetta e sempre mancata cui il soggetto aspira e che rappresenta il volto autistico del desiderio, la spinta che mira a ripetersi e induce a soddisfare se stessa al di là di qualsiasi progettualità o senso intersoggettivi. Là incontreremo dunque il reale del desiderio, ciò che ad un tempo appartiene al soggetto ma lo sorpassa costantemente, in relazione di “estimità” con esso: «il reale è ciò che giace sempre dietro l’*αὐτόματον*»¹²⁴, cioè dietro la ripetizione. Ciò che condurrà le analisi del testo che seguono non sarà dunque la ricerca di un sistema di valori implicito ma esterno al testo, bensì quell’oggetto piccolo a attorno al quale gravita la scrittura di Siti e che instaura con essa una relazione di «esteriorità intima»¹²⁵, un fuori che incontra (mai definitivamente!) un dentro, e un dentro che ricerca costantemente un elemento della realtà talvolta, per contingenza, sfiorato ma mai

¹²³ P. Sloterdijk, *Critica della ragion cinica*, cit., p. 14

¹²⁴ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 52-3

¹²⁵ Id., *Il seminario. Libro VII. L’etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino 1994, p. 119. Tale concetto di un’esteriorità che ha a che fare con l’intimità di un soggetto è chiamato da Lacan «estimità», a proposito cfr. *ivi*, pp. 119-65

raggiunto. L'oggetto piccolo a, in quanto causa del desiderio, è dunque esattamente «*ce qu'[il] dit sans le révéler parce qu'[il] l'ignore*»¹²⁶.

4.1 Siti e le figure della perversione

Nelle pagine che seguiranno si tenterà di analizzare l'opera di Siti come montaggio e smontaggio di una posizione soggettiva che insiste attorno ad un desiderio. In questo senso è possibile individuare agilmente le articolazioni di ciò che abbiamo chiamato collusione nel paradigma soggettivo che il capitalismo dei consumi contribuisce a diffondere. Quest'ultimo è indubitabilmente di carattere perverso: la produzione massiccia di oggetti, esperienze, servizi, la loro circolazione compulsiva e soprattutto la loro disponibilità ad essere raggruppati sotto la categoria di *gadget*¹²⁷ rende abbastanza chiara la dinamica per cui il feticismo della merce, da un punto di vista soggettivo, è il carattere dominante della fase economica contemporanea. A ogni consumatore è richiesto di aderire al discorso del capitalista attraverso l'appropriazione dei beni di consumo. L'atto dell'acquisto è dunque un momento che svela il soggetto in una posizione strumentale nei confronti della legge simbolica che regge il nostro mondo: quest'atto è al contempo ciò che completa il discorso del capitalista ma anche, nel momento in cui l'acquisto delle merci è ostacolato dall'avanzare degli effetti della crisi (mancanza di denaro, salari bassi, alto costo dei servizi) e soprattutto dall'insoddisfazione della caduta dall'immaginario al reale del *gadget*, ciò che denuncia l'incompletezza, il luogo vuoto e ipotetico (da riempire con la fantasia del gadget/feticcio) del discorso simbolico che regge la nostra realtà. L'atteggiamento della posizione perversa è quella di rimuovere l'angoscia che il buco del simbolico induce facendosi oggetto del desiderio di questa legge simbolica, strumentalizzandosi per saturarne le falle. Tutta l'ideologia degli appelli al consumo è sostanziata da questo meccanismo di perversione: siate buoni consumatori e il capitalismo funzionerà, con beneficio per tutti. L'angoscia che nasce dall'imprevedibilità del futuro e, sempre di più, dall'autoevidenza che "qualcosa non va" dentro le leggi che regolano le nostre relazioni economiche e sociali è "trattata" dal consumo. L'economia libidinale che tende a stabilirsi in questi casi è quella di un godimento nell'integrare e chiudere il circuito

¹²⁶ Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, cit, p. 12

¹²⁷ Cfr. supra, cap. II, 3.3 e 3.4

capitalistico, godendo nel consumare. Il perverso, a dispetto di tutto l'immaginario di trasgressione che porta con sé, non sopporta cioè che la legge sia priva di fondamento, non accetta di vedere la crisi e dunque riempie l'Altro (l'ordine simbolico imposto dal discorso del capitalista) con ciò che ad esso manca: l'acquisto del *gadget*, cioè la realizzazione del circolo del valore capitalistico. Come si intuisce, la posizione perversa, lungi dall'essere una figura di sovversione dell'ordine costituito, non ha alcun problema nell'adattarsi alle varie forme di potere, proprio per questo suo godimento nell'integrare la legge, nel nominarsi suo strumento fingendosi anticonformista.

Walter, il protagonista-sosia dell'autore che seguiremo per molte pagine, è esattamente una figura della perversione. Seguiremo dunque il suo percorso di "insistenza desiderante" dall'inizio, con *Sdn* (1994) alla parabola conclusiva, con *Es* (2014), anche quando sembrerà uscire dalla scena. La sua assenza, però, non impedirà di individuare la permanenza di alcune di quelle insistenze, che segnalano appunto il sostrato di materiale ideologico che segna l'opera di Siti. Dove condurranno il soggetto?

Parte seconda.

Io sono (d)io. Tecniche ed effetti della costruzione degli oggetti del desiderio nella trilogia di Walter Siti.

[...]

Altro io non sono che pronuba ape
fra voi, fiori straordinari e occulti.

Ma sulle effimere mie elitre
pur vaga una traccia rimane
del vostro polline celeste.

E il vostro miele
è tutto mio!

(Elsa Morante, *Ai personaggi*, da *Menzogna e sortilegio*)

Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:

Ben dovrebb'esser la tu man più pia

Se state fossimo anime di serpi

(Dante, inf. XIII, vv. 37-39)

I. Autofiction e romanzo

Il sistema dei personaggi è sempre indicatore della relazione affettiva e libidinale che l'autore, attraverso l'istanza narrativa, proietta sul mondo vivente attorno a lui: «these word-masses are his characters. They do not come thus coldly in his mind [...] their nature is conditioned by what he guesses about other people, and about himself»¹. In effetti, il ruolo del narratore è sempre quello di mediare, come un filtro, la sceneggiatura drammatica dei personaggi con una batteria di parole che danno una «consistenza sensibile al lato soggettivo, interpretante della *mimesis*»². Il suo compito è quello di far emergere e, nello stesso tempo, di nascondere la sua «natura ermeneutica»³: egli è un personaggio speciale tra gli altri, che gode di alcuni vantaggi e di altri svantaggi. L'attenzione a questi attori che, eroi o infami, protagonisti o discrete comparse, attraversano la narrazione di qualunque romanzo e al loro rapporto con la voce narrativa può aiutarci a collocare letterariamente le domande emerse in precedenza sulle modalità di azione del discorso ideologico e sulla rappresentazione del sé nello spazio simbolico e culturale contemporaneo. Proprio nella mediazione linguistica effettuata dal narratore, nello spazio ambiguo dell'extralocalità⁴, in quello iato

¹ E. M. Forster, *Aspect of the novel*, Penguin books, Harmondsworth 1962, p. 52

² G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il mulino, Bologna 2011, p. 66

³ Ivi, p. 67

⁴ Cfr. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, in Id., *L'autore e l'eroe*, (a c. di) C. Strada Janovič, Torino, Einaudi 1988, pp. 5-187

ontologico ed epistemologico che separa autore e narratore, narratore ed eroi, risiede infatti, in termini impliciti, un'ontologia della particolarità che l'*autofiction*, per il suo statuto ambiguo e paradossale di «romanzo al quadrato»⁵, “stressa”, consuma, logora. L'indecidibilità tra autobiografia e romanzo, elemento distintivo e allo stesso tempo causa di tormento per la critica, è in realtà la caratteristica che permette all'*autofiction* di portare alle estreme conseguenze le fantasie che riposano alla base dei due generi. E cioè l'idea, da un lato, che il romanzo sia in grado di accogliere con esaustività insuperabile la complessità dell'esistenza particolare, che rappresenti «il solo fulgido libro della vita»⁶; dall'altro, che l'autobiografia moderna costituisca il modello di trasparenza definitivo in grado di «dire tutta la verità» sulla vita di una persona. In effetti, su quest'ultimo aspetto argomenta con proverbiale insistenza Rousseau, capostipite moderno dell'archetipo autobiografico/confessionale, il quale tuttavia cade in contraddizioni manifeste che rendono palese l'impossibilità di questa presa di posizione.⁷ Laddove l'autobiografia reprime i fantasmi che disturbano il *report* piano e fattuale di una vita, e con ciò stesso li tramuta in segnali sintomatici (contraddizioni, incongruenze, ecc...), l'*autofiction* sceglie di allucinarli e integrarli funzionalmente nella *mimesi* di un romanzo in cui l'opposizione tra realtà e proiezione fantasmatica non è più pertinente. Per questo le distinzioni critiche che fanno riferimento alla separazione tra fattuale e fantastico, cui spesso corrisponde un atteggiamento poliziesco di ricerca e identificazione nel testo dei fatti di finzione, non riescono a cogliere l'aspetto più interessante dell'*autofiction*, ossia, appunto, quello di portare alle estreme conseguenze le tradizioni di romanzo e autobiografia⁸. In effetti, a proposito dei propri romanzi e

⁵ Cfr D. Giglioli, *L'autobiografia come arma impropria*. Scuola di nudo di Walter Siti, in “Inchiesta letteratura”, gennaio-marzo 1998, p. 73. Inoltre l'idea di *medietas* e di mediocrità espressa in *Tp* è un concetto fondativo del romanzo moderno: cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit. pp. 233-41

⁶ D. H. Lawrence, *Study of Thomas Hardy and other essays*, ed. by B. Steel, Cambridge, Cambridge university press, 1985, p. 198, cit. in G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit. p. 13. Nel saggio di Mazzoni si può trovare una rassegna relativamente esaustiva sulle questioni del rapporto tra vita e romanzo, con metafore ad essa annesse. È significativo che anche D. Giglioli, firmando un saggio a proposito di *Scuola di nudo* di W. Siti, noti come in esso riposi «l'aspirazione tutta romanzesca [...] di “competere con la vita”», in D. Giglioli, *L'autobiografia come arma impropria*. Scuola di nudo di Walter Siti, cit., p. 73

⁷ A proposito di Rousseau, Lejeune scrive: «Fra la confessione e la cosa confessata, il rapporto non è quello di un discorso con il suo contenuto, di un'azione con il suo oggetto, ma un tentativo di capovolgimento di un'unica e sola condotta: e, molto spesso, la “colpa” (per usare il lessico morale) o la “mancanza”, che la confessione deve cancellare *ora*, è l'assenza di confessione *allora*, e non la cosa da confessare» in Ph., Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 58

⁸ Per esempio, sebbene colga la dimensione post-freudiana dell'*autofiction*, non è soddisfacente la

delle scelte di realismo che li sottendono, Walter Siti parla di una scelta «regressiva [...], ottocentesca»⁹, pur rivendicandola orgogliosamente e sottolineandone gli elementi di finzione che servono a questo «gigantesco soufflé»¹⁰ che è il realismo.

Una volta esclusa la verità fattuale, si tratta dunque di comprendere di quale verità si tratti, quale sia l'oggetto dell'indagine, il centro gravitazionale che determina il senso delle costruzioni romanzesche della scrittura di Siti. In una famosa recensione a *Casanova di se stessi* di Aldo Busi, l'autore effettua la distinzione

tra 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 [...]; 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.¹¹

In tal senso, la cornice autofittiva che nella maggior parte dei casi, secondo diversi gradi e intensità, inquadra la produzione di Walter Siti, rende ancora più interessante lo statuto della gran quantità di personaggi che, come l'intreccio di un tessuto di scena, compone la scenografia umana dei romanzi. Le figure che li attraversano sono infatti da considerarsi non come persone reali che hanno incrociato la vita dell'autore bensì proiezioni – su personaggi romanzeschi – delle fantasie (erotiche, affettive, emozionali ecc...) che persone reali hanno prodotto nell'autore Walter Siti, sull'io che prende la parola nella produzione sitiana. L'interesse s'incentrerà dunque per lo più su quel tipo di personaggi che intercetteranno con più efficacia le dinamiche complesse, sia conscie sia fantasmatiche, del desiderio di Walter, il protagonista-sosia dell'autore. Osservare la relazione della figura principale con questi oggetti del desiderio aiuterà a tracciare – o, eventualmente, a mettere in discussione – il suo percorso di “integrazione” nella realtà di cui parla lo stesso autore a proposito dei volumi di *Sdn*, *Udn* e *Tp* in un'intervista a

distinzione di Genette tra «vere autofinzioni – il cui contenuto narrativo è [...] autenticamente fittizio [...] e [...] false autofinzioni, che sono “finzioni” soltanto a parole, ma in verità autobiografie che si vergognano» in G. Genette, *Finzione e dizione*, cit., p. 129

⁹ W. Siti, *L'orgoglio del romanzo*, in “L'asino d'oro”, anno V, n. 10, 1994, p. 67n

¹⁰ *Tp*, p. 688 e W. Siti, *Il recitar vivendo del talk show televisivo*, in “Contemporanea. Studi sulla letteratura e sulla comunicazione”, vol. 3, 2005, p. 78

¹¹ W. Siti, *Recensione a A. Busi, Casanova di se stessi*, in “L'indice dei libri dell'anno”, 6, 2000, pp. 7-8

*Quattrocentoquattro*¹². La forte centralità dell'io, così caratteristica delle opere di Siti (anche di quelle che, con successi alterni, tentano di evitarla), viene ad un tempo ribadita e smentita dal ruolo dell'altro come mediatore di un desiderio ambivalente e conflittuale. Un desiderio composto da una tensione conformistica di adeguamento e inclusione nel mondo contrapposta a un rifiuto, rimuginante e livoroso, di riconoscersi come io fra tanti, «microbo fra i microbi»¹³.

Si determina così una sorta di doppio vincolo, evidente soprattutto in *Sdn*, determinato proprio dalla rilevanza affidata alla funzione dell'io, del quale, con consapevolezza psicoanalitica, conosceremo la furia fagocitante attraverso cui costruisce narcisisticamente se stesso sfruttando la forza immaginaria dei personaggi co-protagonisti. Il mondo serve dunque a costruire il proprio io, che però è percepito nella sua infima pochezza, nella sua giubilante teatralità¹⁴, in una dinamica ambigua e non dialettica fra libera autodeterminazione e costruzione stereotipa e fundamentalmente ottusa. È significativo che proprio uno degli antagonisti definisca il protagonista come «il suo Walter-ego»¹⁵.

Questa tensione irrisolta è indicata da Alessandro Grilli come l'elemento principale che struttura *Sdn* e, aggiungiamo noi, la trilogia nella sua interezza. Secondo il critico, infatti, questa è la «la cifra più specifica del personaggio»,

un atteggiamento pervicacemente egodistonico leggibile in sostanza come *patologia autoimmune*, una reazione aggressiva in cui l'impulso narcisistico disconfermato dà luogo all'odio verso l'io e verso se stesso. [...] Una reazione [...] all'io come agente patogeno in sé, all'io nei suoi tratti più specifici, all'io come principio astratto di individuazione e di autoaffermazione in combutta con un contesto sociale.¹⁶

Dentro a questa relazione tra voce singolare e realtà, tra io narrante e personaggi, è

¹² «C'è anche l'idea di una specie di romanzo di formazione, l'idea di un totale disadattamento a vivere nel primo [romanzo]; fino ad una specie di integrazione, sia pure dubitosa e critica, nell'ultimo», in Silvia Costantino (a c. di), «Voglio raschiare sotto». *Intervista a Walter Siti*, <https://quattrocentoquattro.com/2011/11/28/voglio-raschiare-sotto-intervista-a-walter-siti/> [22/02/2017]

¹³ *Tp*, p. 722

¹⁴ Cfr. J. Lacan, *Lo stadio dello specchio*, cit.

¹⁵ *Sdn*, p. 44

¹⁶ A. Grilli, *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, in AA. VV., *Inquietudini Queer. Desiderio, performance, scrittura*, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 438-9

rintracciabile la logica affettiva che dispensa e modula gli investimenti libidinali di Walter: indicare le modalità retoriche, figurali, stilistiche di costruzione delle figure, e in particolare di quelle che rappresentano un oggetto del desiderio, significa comprendere i problemi che riguardano la relazione oggettuale di Walter, ossia il ruolo giocato dall'immaginario nella determinazione reale del suo desiderio. Del resto, guardando alla questione da una prospettiva opposta, il destino del personaggio illuminerà *après-coup* la verità del desiderio riguardo a tale specifico oggetto. Per esempio, il desiderio amoroso che spinge Walter a frequentare il contadino Ruggero, in *Sdn*, sarà figuralizzato attraverso una serie di immagini riassumibili nella metafora-perno che trasforma l'amato in un albero¹⁷. In questa stessa operazione retorica andranno ricercate le ragioni del destino – ossia della morte – di Ruggero, che rivelerà la verità del desiderio di Walter. La forma (la trasfigurazione figurale) dice sempre qualcosa del contenuto (il destino infausto del contadino).

È naturale che l'elemento *medium* del narratore, colui il cui mondo è dispiegato attraverso le opere che lo vedono prima, nella trilogia, protagonista indiscusso, e poi, nel resto dei testi che si allontanano dalla pura forma autofittiva, co-protagonista o particolare comparsa testimoniale, sarà considerato in senso puramente finzionale. Tuttavia sappiamo bene che, almeno dove l'*autofiction* agisce a pieno titolo, l'effetto di questo modo di scrittura lascerà sempre un residuo di sospetto pruriginoso che spinge il lettore a chiedersi se “tale o talaltro evento è realmente accaduto”. Nonostante tutte le cautele del caso la domanda sorge spontanea e legittima: la tendenza a leggere come un'autobiografia ciò che sappiamo essere un romanzo è uno degli effetti rispetto ai quali non possiamo dirci immuni. Detto ciò, ad essa opponiamo due affermazioni che aiutano a risolvere – o forse eludere – il problema. La prima è che, come ha affermato Lacan, *Amleto non è nevrotico, ma mostra una nevrosi*¹⁸: i modi letterari di disvelamento di un desiderio, di un fantasma, sono sempre finzionali, dal momento che ciò che si produce in un testo è nulla più che una concatenazione di significanti. La seconda è che proprio queste finzioni sono necessarie alla vita sociale e simbolica degli uomini e delle donne nella realtà. Identificazione, proiezione del desiderio, pulsione di morte o pulsione

¹⁷ Cfr. infra, parte seconda, cap. II, 2.2, 2.2.1

¹⁸ J. Lacan, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)*, Torino, Einaudi 2016, pp. 257-73

omicida, “fantasmizzazione” della realtà: sono tutti strumenti che ruotano attorno alla finzione e nondimeno costituiscono dei punti fermi della vita umana.

Non si tratta dunque di desumere la psicologia autoriale in sé, poiché essa non avrebbe alcuna rilevanza estetica, letteraria, né di critica ideologica, bensì di portare alla luce la logica discorsiva che sottende la costruzione dei personaggi che popolano il mondo letterario di Siti, desumibile dall’uso di tutti gli strumenti retorici, stilistici e poetici, nonché dalle forme ideologiche osservabili nei testi in esame.

Facciamo un rapido esempio. È chiaro che il riferimento dei testi sitiani a opere e a vicende biografiche di autori letterari è riferibile alla lunga carriera di critico della persona di Walter Siti. Tuttavia tenteremo di considerarli come elementi che producono opposizioni e distinzioni interne al testo, cioè che determinano costruzioni di ruoli (come è il caso, che non potremo analizzare in questa sede ma che ha una rilevanza evidente in *Sdn*, dell’opposizione tra Leopardi e Petrarca), che influiscono su relazioni (come Pasolini, l’antagonista “esternalizzato” di *Tp*¹⁹) e via dicendo. Insomma non ci interrogheremo sulla realtà o meno degli eventi narrati, al contrario, collocandoli dentro lo spazio della finzione, capiremo in che cosa l’*autofiction* e il suo potenziale allucinatorio di eventi ha a che fare con la realtà.

1.1 Autofiction e sua negazione

Gettando uno sguardo sull’opera narrativa complessiva di Siti, si possono raggruppare alcuni temi e alcuni effetti narrativi ricorrenti che la rendono relativamente omogenea e riconoscibile. Chi apre le pagine di uno qualsiasi dei romanzi sitiani ha buone possibilità di incontrare, per esempio: indagini (in forma narrativa, ovviamente) sul desiderio nell’epoca di un immaginario sovrastimolato dall’ideologia del consumo; oppure la curiosità spassionata e insistente verso le ragioni, le argomentazioni e i comportamenti-limite della moralità e dell’etica, osservati spesso nella forma di un personaggio visto da vicino che tenta di carpire l’identificazione del lettore. Come nel caso di Francesco, pedofilo e amico di Walter che suscita una simpatia amara in *Tp*; oppure di Tommaso Aricò, protagonista di *Rnsan* e broker dalla collusione conclamata e consapevole con varie organizzazioni criminali, cui tuttavia concediamo, almeno per un po’, la simpatia dei popolani che si riscattano socialmente.

¹⁹ Cfr. infra, parte seconda, cap. III, 3.2

Tuttavia tali costanti tematiche, a tal punto notevoli da valere a Siti l'accostamento a Dostoevskij e a Houellebecq²⁰, non impediscono di notare un momento particolare in cui la modalità di scrittura, in termini formali, varia sensibilmente. Alla fine di *Tp* il personaggio di Walter porge un congedo alla scrittura del sé che suona definitivo: «se avrò qualcosa da raccontare, non sarò su di me»²¹. Naturalmente in tale dichiarazione perentoria sentiamo risuonare tutta la paradossalità tipica dell'*autofiction*. Se è il Walter di finzione a pronunciarla, allora varrà semplicemente come chiusa del suo percorso autobiografico che è durato un ventennio e più di mille pagine. In effetti il protagonista afferma l'abbandono della sua propria autobiografia²², quella che noi conosciamo grazie ai tre volumi de *Il dio impossibile*. Eppure da quel momento la scrittura di Siti (dell'autore) si allontana da un modello forte di *autofiction* per tentare altre vie: il romanzo in terza persona (*Ic, Ado*) o il romanzo biografico testimoniale (*Rnsan*).²³ La conclusione di *Tp* vale dunque come soglia oltre la quale il rapporto con il Giano bifronte dell'*autofiction* diventa conflittuale. Conflittuale ma non risolutivo: un discrimine c'è, ma non è perentorio quanto la frase che lo annuncia. Così *Ic* (2008), prima prova dopo la trilogia, è un romanzo “corale”²⁴ e alla terza persona, ma solo ad intermittenza: di tanto in tanto rispunta la prima persona del narratore assieme ad alcune dichiarazioni metaletterarie di mendacità che tanto fanno pensare all'*autofiction*; inoltre vi compare Marcello, co-protagonista dell'ultima parte della trilogia. Meno ambiguo il caso di *Ado*, retto interamente da una terza persona che racconta la vita e le ossessioni di tale Daniele Pulvirenti. Tuttavia, anche in questo caso, è possibile individuare alcuni punti problematici: anzitutto nell'antagonista di quest'ultimo, che ricorda molto il Walter della trilogia; inoltre nella voce narrante compaiono talvolta alcune inflessioni che fanno pensare che essa sia influenzata proprio dall'antagonista; infine gli inserti

²⁰ Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va...*, cit., p. 114; A. Cortellessa, *Futile*, 02/07/2012 <http://www.doppiozero.com/rubriche/13/201207/futile> (14/10/2016) (anche proposito dell'identificazione con Tommaso di *Rnsan*); G. Simonetti (a cura di), *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, in «Contemporanea», 1, 2003, p. 166.

²¹ *Tp*, p. 1039

²² «Marcello mi sta espellendo dall'autobiografia», in *Tp*, p. 1038

²³ Tra gli altri, vi sarebbe anche *Icdd*, un reportage di viaggio da Dubai, che tuttavia non potremo prendere in considerazione in questa sede.

²⁴ Così ad esempio in molte recensioni e nel saggio di M. R. Fadda, *Le voci di Walter Siti narratore e personaggio*, in (a c. di) G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon, F. Tomasi, *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Roma, Adi editore, 2012, p. 1. Il saggio è disponibile anche all'indirizzo <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Fadda.pdf> (20/03/2017)

fotografici che intervallano il testo hanno per soggetto il personaggio che in questo romanzo si chiama Angelo, ma che altrove (in particolare in *MM*) si chiama Marcello.

Insomma, è forte la tentazione di leggere l'intera opera di Siti come una sorta di saga, nella quale i volumi si scambiano personaggi, luoghi, atmosfere²⁵; o quantomeno come un'opera dalla forte strutturazione architettonica creata dai rimandi interni, in cui i testi successivi alla trilogia sarebbero da considerare *spin-off* del nucleo fondamentale autofittivo. In effetti il problema della conclusione di quest'opera-*monstrum* è tutt'altro che chiaro, se pensiamo che *Ic* è stato definito come «un naturale prosieguo»²⁶ della trilogia o che nel 2014 esce *Es*, che viene subito unanimemente considerato suo epilogo. Ciò è dovuto a diversi fattori. Philippe Forest, descrivendo la spirale di dipendenza che induce la narrazione di sé, ha affermato significativamente che la vita è più simile a un feuilleton a puntate piuttosto che a un romanzo unico e compiuto in se stesso.²⁷ Inoltre in questo caso gioca un ruolo particolare il fatto che l'*autofiction* non è un genere, bensì una modalità, un tipo di scrittura dell'io, tant'è che ha dimostrato più volte di essere in grado di attraversare diversi generi senza aderirvi completamente. Certo, il suo campo tipico è quello delle confessioni, delle memorie e dell'autobiografia, ma è in grado di manifestarsi anche in generi altri. Nel caso di Siti, *Sdn* è un testo a cavallo tra le memorie e le confessioni, *Udn* è una sorta di romanzo-epistola, *Es* è un diario. Ma l'*autofiction* può essere anche un *noir* (per esempio, alcune parti di *Italia de profundis* di G. Genna) o addirittura saggio critico (come *Qualcosa di scritto* di Emanuele Trevi²⁸

²⁵ Ovviamente non ci si riferisce qui alla saga intesa come ciclo a base genealogico-famigliare sul modello della comédie humaine balzachiana o dell'immensa opera-«mare» zoliana. L'elemento centripeto dell'opera di Siti è proprio il personaggio-sosia, che permane, seppur in diversi ruoli narrativi, lungo tutta la sua produzione. Una delle ipotesi che ci pare determini la plausibilità del termine «saga» è che le forme letterarie rispecchino, sia pure problematicamente, le mutazioni sociali: se, come afferma Stefano Calabrese, i romanzi ottocenteschi articolati in cicli «mettono in scena insieme genealogico-familiari per la semplice ragione che tali insieme hanno acquisito in ruolo preponderante nella realtà storica coeva» (in S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale*, in F. Moretti (a c. di), *Il romanzo, vol. IV. Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino 2001), allora il processo di personalizzazione potrebbe determinare la legittimità di romanzi ciclici basati sulla centralità di un personaggio, attorno al quale ruotano, come satelliti, altri personaggi che attraversano diversi libri.

²⁶ F. Giglio, *Una autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, Bari, Stilo editrice, 2008, p. 185

²⁷ «On dit souvent de la vie qu'elle est un roman. [...] Il serait plus juste de la concevoir à la façon d'un feuilleton qui se perpétue de livre en livre (de livraison en livraison) et duquel auteur et lecteur se trouvent malgré eux amoureusement captifs», in Ph. Forest, *Post scriptum: "Il faut continuer, je ne peut pas continuer, je vais continuer"*, in (a c. di C. Burgelin, I. Grell et R-Y Roche), *Autofiction(s), colloque de Cerisy*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 2010, p. 131

²⁸ E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, Ponte alle grazie, Milano 2012

o, ancora più significativo, *Autofiction et autres mythomanies littéraires* di Vincent Colonna), e così via. La sua capacità di attraversare i generi spinge a pensare ch'essa, come una sorta di parassita, sfrutti il potenziale puramente grammaticale della prima persona per modellarsi conformemente al genere letterario. L'*autofiction* agisce attraverso l'intervento di particolari segnali, presenti in quantità più o meno elevata, che danno le sfumature paradossali che conosciamo: dichiarazioni intratestuali di assoluta sincerità che non corrispondono all'incoerenza dei fatti narrati, testo e paratesto che partecipano a sfumare la separazione tra personaggio finzionale, narratore e autore reale ecc... A causa di questa ambiguità Vincent Colonna, ponendola accanto al romanzo, l'ha definita addirittura un *archigenere*, una tendenza all'autonarrazione che ha la sua genesi in un tempo di molto precedente la sua nominazione del 1977:

ces grandes catégories, vagues ou fluides selon notre besoin d'ordre, orientent la perception et l'appréciation de la littérature. [...] Mettons que tous ces domaines sont des «archigenres», du prefix grec «arkhê» qui marque la supériorité, leur rang élevé dans l'architecture des catégories organisant l'horizon de la lecture.²⁹

Per questo è possibile interpretare la svolta che abbiamo segnalato come un gesto che inaugura un tentativo di allontanamento dall'*autofiction* in senso forte, intesa dallo stesso autore come «autobiografia di fatti non accaduti»³⁰. Walter Siti tenta da quel momento in poi di negare la modalità di scrittura che fino ad allora aveva praticato, consentendoci di immaginare un *continuum* che descriva tale separazione. Da un lato vi sarà la trilogia e il suo centramento radicale sulle dinamiche ambigue dell'io; dall'altro il romanzo in terza persona. Su questa linea collocheremo le varie opere di Siti, sapendo che la negazione del primo polo non sarà mai completa, e che anche in *Ado*, l'opera che

²⁹ V. Colonna, *Autofictions et autres mythes littéraires*, Auch, Tristram 2004, p. 71. Lo stesso Lejeune afferma che il termine di *autofiction* «c'est un exemple de la manière du livre autant qu'une désignation de son genre» in *Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes*, cit., p. 7

³⁰ W. Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=1704> (15/03/2017). La definizione dell'autore non toglie che ci sembra più coerente con le modalità di questo tipo di scrittura in generale, e anche con l'opera di Siti in particolare, concepire l'*autofiction* in maniera opposta: cioè come *estensione fantastica di fatti reali*. Del resto così fu intesa al suo esordio da Doubrovsky (una «fiction d'événements et de faits strictement réels», in S. Doubrovsky, *Fils*, cit., p. 10) e così è intesa da Philippe Vilain: affidandogli uno statuto semi-referenziale, egli la definisce come una «fiction homonymique qu'un individu fait de sa vie ou de partie de celle-ci», in Ph. Villain, *Identités virtuelles*, in (a c. di C. Burgelin, I. Grell e R-Y Roche), *Autofiction(s), colloque de Cerisy*, cit., p. 473

più si avvicina all'ideale del romanzo in terza persona, compariranno una serie di segnali che la riconducono, parzialmente ma incontestabilmente, all'universo autofittivo.

Osservando l'opera di Walter Siti la contrapposizione dei due poli andrà considerata secondo un regime di correlazione, che nella categorizzazione aristotelica delle opposizioni è alternativa alla pura contrarietà e alla contraddizione. Correlativo è un rapporto all'interno del quale non agisce il principio di non contraddizione: vale a dire che laddove si verifichi la prevalenza di uno dei poli vi sono sempre effetti di riverbero dell'altro. Le due categorie non sono perciò reciprocamente esclusive e anzi si implicano a vicenda.

Tra gli esempi menzionati da Aristotele troviamo “metà/intero” e “servo/padrone”; la caratteristica dei correlativi è la presupposizione reciproca, sia sul piano della definizione sia su quello dell'esistenza: non si può pensare a un padrone che sia tale senza essere in rapporto con un servo e viceversa. [...] Qui gli opposti sono vincolati, se non proprio incatenati, l'uno all'altro; opponendosi si richiamano a vicenda, necessariamente.³¹

Tale categorizzazione permetterà di pensare il momento in cui si produce l'opposizione, la frase che conclude *Tp*, e la controversa presa di distanza dall'*autofiction* come un percorso conflittuale in cui le differenze si producono in un contesto di dipendenza dal nucleo centrale della trilogia.

Due opere rappresentano la conflittualità con una certa esemplarità: da un lato, naturalmente, la trilogia nella sua interezza, con il suo impianto autofittivo “forte”; dall'altro *Ic*, che, con la sua coralità dispersiva, alternata a momenti in cui sembra riemergere una chiara istanza d'*autofiction*, rappresenta il primo tentativo d'allontanamento dell'autore dal mondo della trilogia.

L'impressione è che nella trilogia l'universo dei personaggi rappresenti il prodotto del dialogo interno di Walter, un sistema proiettivo dei suoi conflitti psichici drammatizzati nella diegesi del romanzo. Non è un caso se tutti i personaggi sono collocabili funzionalmente nell'economia di opposizioni da ricondurre ad un solo orizzonte psichico, quello di Walter. Una caratteristica che appare evidente se pensiamo

³¹ G. Bottioli, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, pp. 156

al chiaro schema edipico di *Sdn*: quando il personaggio del Cane agisce, in *Sdn*, lo fa secondo tensioni che ricalcano il ruolo concorrenziale del fratello nella conquista della posizione di padre simbolico; quando Walter scopre la relazione tra il Cane e Olga, moglie del Padre, la sua reazione d'orrore ricalca il rigetto che si proverebbe di fronte alla vista di un incesto³². Nonostante il *multilinguismo* che domina stilisticamente già *Sdn* e che offre l'impressione di una straordinaria autonomia espressiva di ciascuna voce, l'intera trilogia è indubbiamente un sistema chiuso e centripeto. È in effetti dentro lo spazio psichico di Walter che si creano le determinazioni e le implicazioni caratteristiche del Padre o del Cane, di Mimmo di *Udn* o del personaggio di Sergio in *Tp*. Tale chiusura si riferisce alla dimensione ideologica e psichica e non preclude affatto la "libertà" e l'"autonomia" che il personaggio esprime, poiché esso si determina liberamente (proprio come il soggetto interpellato dall'ideologia risponde liberamente) dentro il conflitto che il narratore ingaggia, in ultima analisi, contro se stesso, se è vero che l'Edipo è traducibile in termini simbolici come la continua negoziazione immaginaria dell'assunzione della Legge simbolica:

Pretendendo di vivere estraneo alle leggi, quali sono le leggi a cui ubbidisco senza accorgermene (e di cui sono quindi ancora più schiavo)? Chi non vuole inchinarsi a nessuno si inchina a sproposito, nella più totale indisciplinazione di se stesso. [...] Se la maleducazione è ormai la norma, se i giovani padroni comandano meglio nell'urlo di un universale mercato, non è la mia disobbedienza un'obbedienza più vile e profonda, che mi vede schierato senza nemmeno saperlo dalla parte dei più?³³

L'indeterminatezza, il mistero di tale legge è da interpretarsi come libertà e autonomia inesauribile delle forze psichiche che producono il conflitto, così come sono indeterminati e liberi i personaggi che le rappresentano. La volontà di individuare tali forze è la stessa che spinge Siti a costruire così tanti personaggi dalla definizione stringente e al tempo stesso libera, la stessa "accanita e quasi crudele volontà di sapere, di arrivare alle radici dell'essere" che anima i rapporti dialettici tra Proust e i suoi personaggi³⁴.

³² Cfr. M. R. Fadda, *Le voci di Walter Siti narratore e personaggio*, cit.

³³ *Sdn*, p. 53

³⁴ «Proust ascolta e risponde, spoglia i suoi personaggi senza farne dei burattini perché la confessione che riesce a strappare dalla storia è sempre un po' una confessione nascosta: i suoi personaggi si

Un altro elemento di questa particolare dialettica autore-personaggio, che differenzia la trilogia dal resto dell'opera sitiana è il fatto che nel campo dell'*autofiction* il narratore evidentemente non è onnisciente: non ha quel libero accesso alla soggettività degli altri personaggi che secondo Genette è chiaro indizio di fittività, e secondo Forster un segnale che ci troviamo ambito romanzesco³⁵. La costruzione del personaggio avviene qui per lo più secondo due vie: la drammatizzazione in dialoghi e la riflessione sul ruolo simbolico che essi assumono nella vicenda. Quest'ultima non necessariamente prende le forme di una riflessione concettuale, esplicita e argomentativa, ma può servirsi degli strumenti figurali e retorici della letteratura, come vedremo nel caso del personaggio di Ruggero, in *Sdn*.

Accanto a *Sdn*, che rappresenta il luogo più scopertamente edipico dell'opera sitiana, collocheremo il resto della trilogia, che, a grandi linee, mantiene lo stesso impianto di costruzione della compagine dei personaggi, pur modificandosi nei rapporti conflittuali. Per esempio l'antagonista, che nel primo volume era il Cane, uno dei co-protagonisti delle vicende, in *Tp* diventa un'entità esterna alla diegesi. Tuttavia la questione della rivalità concorrenziale edipica si afferma tutto sommato alla stessa maniera, attraverso il riferimento all'elemento che determina per opposizione l'andamento delle vicende:

Pasolini Pier Paolo. L'antimediocre per eccellenza, a sentir lui. [...] Ogni giorno sul filo della spada; donne in casa che lo trattavano come un principe.

E io a servirlo per sei anni, donna anch'io, anzi invidioso maggiordomo. Se tesso l'elogio del tirare la carretta è per oppormi a lui. È lui il mio Antagonista: per una confusa intuizione che potrei essere un romanziere migliore di lui, se riuscissi ad afferrare i connotati tutt'altro che ignobili della decadenza occidentale (forse anche italiana in particolare) raccontandola *da dentro*, microbo fra i microbi.³⁶

accusano senza saperlo. E è qui che la sua crudeltà appare in piena luce.» in C. Bo, *Primi dati per Proust*, in S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Rizzoli, Milano 1968, p. 375

³⁵ Cfr. G. Genette, *Finzione e dizione*, cit., pp. 62-3: «Soltanto la finzione narrativa ci dà un accesso diretto alla soggettività d'altri [...] perché quegli altri sono personaggi fittizi [...], dei quali l'autore *immagina* i pensieri man mano che afferma di riferirli: non si può indovinare con certezza altro che quello che si *inventa*.»; Cfr. anche E.M. Forster, *Aspect of the novel*, cit., pp. 53-4: «his [del personaggio] romancesful or romantic side [...] includes 'the pure passions, that is to say the dreams, joys, sorrows and self-communings' [...] to express this side of human nature is one of the chief functions of the novel.»

³⁶ *Tp*, p. 722

L'analisi di tale esternalizzazione sarà da calibrare tenendo conto del risultato diacronico cui la narrazione conduce infine, cioè della già citata “integrazione”, che non può non avere a che fare con la questione edipica, se il ruolo simbolico raggiunto (e poi rinnegato, con la fine del rapporto con Sergio), è quello di padre³⁷. Ma vedremo che la questione dell'integrazione, che si manifesterà essenzialmente come possibilità di accesso alla realtà, non importa di quale tipo, come patente di attività nel mondo, non importa quale mondo, raggiungerà qualche (discutibile e provvisorio) risultato attraverso una via che certo riguarda da vicino l'Edipo, ma che, in qualche modo, lo *precede*. Occorre in effetti anticipare qui che la perversione, come categoria psicoanalitica in grado di descrivere una forma caratteristica del desiderio, sarà qui riferita alla parabola di Walter nella trilogia. Tale categoria, innestandosi attraverso un particolare tipo di frustrazione dell'oggetto primordiale (il seno),

si riferisce alla prima età della vita. È legata all'investigazione dei traumi, delle impressioni, delle frustrazioni preedipiche. Ciò non comporta che sia esterna all'Edipo – ne offre in un certo qual modo il terreno preparatorio, la base e il fondamento.³⁸

All'universo conchiuso della trilogia, raccolto a riccio attorno alle dinamiche di Walter, abbiamo opposto *Ic*, che rappresenta il tentativo di calare, in un mondo di borgata che in parte conosciamo già dalla fine di *Tp*, l'istanza “obiettiva” della terza persona. Il sistema dei personaggi, a differenza di quanto visto per i libri precedenti, è aperto e si definisce, secondo la logica della focalizzazione multipla³⁹, attraverso le opposizioni tra le varie voci del romanzo. La sensazione è che, almeno per buona parte del romanzo (quella che esclude le modalità autofittive), la ricca compagine dei personaggi potrebbe continuare ad aggiornarsi ed arricchirsi a partire dalla struttura fissa esibita ad inizio romanzo, nella pianta che rappresenta lo stabile di via Vermeer e i personaggi che in esso, vero protagonista del libro, si avvicendano. Non un universo in espansione, dunque, che dilata i suoi confini esterni creando realtà laddove c'era il

³⁷ Descrivendo la relazione con il partner Sergio, Walter esclama: «Sono padre, sono padre!» Ibidem., p. 725

³⁸ J. Lacan, *Il seminario. Libro IV*, cit., p. 56

³⁹ Cfr. G. Genette, *Figure III, discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1976, pp. 237-42

silenzio e il nulla: la dimensione produttiva del *Contagio* è più simile alla struttura fissa di un casellario per cataloghi cui continuamente si aggiungano schede, e nel quale ogni cassetto (cioè ogni appartamento) nasconde una stratificazione di vissuti che potrebbe continuare nel suo percorso infinito di avvicendamenti, e che dà il senso più profondo del vitalismo borgataro: «agitazione e immobilismo stretti in un solo respiro»⁴⁰. A differenza di quanto osservato per l'opera precedente, le relazioni tra personaggi non sono riconducibili ad un solo (per quanto complesso) spazio psichico individuale, ma emergono via via secondo un gioco di punti di vista e di distribuzione delle informazioni che coinvolge tutte le voci: il narratore, *medium* delle descrizioni espressive, lascia che siano i personaggi a prendere parola e a definirsi l'un l'altro, attraverso un gioco informativo reciproco che ha valso a *Ic* la definizione di romanzo "corale". È come se la voce narrante permettesse ai personaggi di emergere in autonomia e senza essere ricondotti all'orizzonte ultimo di un singolo: anche nel caso in cui ad introdurre una figura ci pensi il narratore, quest'ultimo lo fa sempre attraverso un nucleo di informazioni giunto dall'interno del sistema dei personaggi. Il narratore si avvicina insomma alla voce classica del romanzo realista rara nei testi di Siti. Tale voce, tuttavia, è problematizzata da una serie di elementi che, anche nel *Contagio*, riavvicinano l'andamento del testo all'*autofiction* e che, in ultima analisi, portano il progetto realista "classico" verso un sostanziale fallimento.

La disparità della costruzione è chiaramente da ricercare nelle modalità della voce narrante, nella quantità e nel tipo di interventi che essa effettua. In riferimento alla trilogia Grilli ha parlato di «effetto di voluto, spiacevole soffocamento»⁴¹ per descrivere l'insistente auto-esegesi continua del narratore. Grilli non si riferisce tanto (non solo) ai passaggi saggistici, che ritroveremo d'altra parte anche ne *Ic*, piuttosto all'auto-commento del protagonista-narratore rispetto alla discrepanza tra i propri atti (ciò che vediamo Walter fare) e le intenzionalità recondite che li guidano.

⁴⁰ *Ic*, p.171. Naturalmente esiste una chiara intertestualità tra *Ic* e *La vita istruzioni per l'uso* di George Perec. A riguardo si leggano le pagine d'attacco del romanzo parigino, evocative e significative per l'interpretazione dell'influenza che ha avuto su *Ic*: «l'oggetto preso in considerazione [dall'arte del puzzle] [...] non è una somma di elementi che bisognerebbe dapprima isolare e analizzare, ma un insieme, una forma cioè, una struttura: [...] la conoscenza del tutto e delle sue leggi, dell'insieme e della sua struttura, non è deducibile dalle singole parti che lo compongono» in G. Perec, *La vita istruzioni per l'uso*, Milano, BUR 1999, p. 7. Cfr. anche infra, parte terza, cap. I

⁴¹ A. Grilli, *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, cit., p. 428

Facciamo un esempio per chiarire tale differenza. In una scena fondamentale del primo capitolo di *Sdn*, Walter smania, dopo un lavoro «insolitamente manuale» nelle campagne modenesi, di spiare le nudità del Padre. Per raggiungere l'obiettivo propone surrettiziamente una doccia in un luogo che si offre a uno sguardo da specole indiscrete. Il lettore è messo al corrente immediatamente ed esplicitamente, proprio dal narratore, della doppiezza delle intenzioni di Walter:

«L'acqua calda ci sarebbe, peccato che manchi la doccia; in compenso c'è una tinozza nella stalla.»
(Vediamo se ci casca)
«No, grazie, altro comfort fa per noi ora...»
«Io un bagnetto me lo faccio, chi è rozzo mi segua»
«Al tempo, non permetto che un pivellino mi dia lezioni di rozzezza; io ero rozzo che voi non eravate neanche nati.»
(C'è cascato.)⁴²

Attraverso le parentesi, si impone al lettore una via interpretativa precisa, si impedisce cioè l'accesso a tutta quella serie di inferenze, supposizioni, aspettative che producono l'ermeneutica del testo e che rappresentano uno dei godimenti classici del romanzo. Di implicito in questo testo non rimane quasi nulla.

Lo stesso effetto di chiusura risulta alla prima comparsa del personaggio del Cane: Walter commenta tra sé, interpolando il vivo delle battute con i propri pensieri, il ruolo drammatico che il protagonista svolgerà suo malgrado in tutto il primo romanzo. È un commento rivolto a noi lettori che fa risaltare una conflittualità mai scomponibile in una separazione netta e riconoscibile tra narratore e personaggio: «(Mi odio quando gli faccio da spalla.)»⁴³

Ne *Ic* la situazione è completamente diversa, se non altro perché la maggior parte delle pagine sono condotte in terza persona, sia pure stentata e interpolata da corsivi in *autofiction*⁴⁴. L'economia complessa del sistema dei personaggi non poggia più sulle

⁴² *Sdn*, 19

⁴³ *Ivi*, 41

⁴⁴ Per esempio *Ic*, pp. 97-100 oppure pp. 174-5, e soprattutto pp. 271-297. È interessante come la scrittura nelle modalità dell'*autofiction* rappresenti una sorta di rilassamento rispetto alle tecniche finzionali del romanzo in terza persona. Si veda l'attacco della terza parte del romanzo, nominata significativamente "La verità": «*Magari [Marcello] fosse morto davvero. In tante forme l'avevo previsto, qualche volta sperato; e immaginato di fingerlo, come qui nella scrittura.*», *Ic*, p. 271

spalle titaniche di Walter, come nella trilogia, ma ha un centro molto più diffuso, come si evince da un riassunto minimo del contenuto. Tutta la prima parte gravita attorno all'assetto abitativo del palazzo dell'inesistente via Vermeer a Roma, di cui si narrano le vicende degli inquilini, immersi nella zona grigia a cavallo tra l'improvvisazione di una vita alla giornata e la microcriminalità; nella seconda parte all'incedere saggistico di alcune tematiche caratteristiche dei luoghi raccontati (l'urbanistica, la droga, la descrizione di un *milieu* psicologico) segue la parabola di ascensione e disastro di Mauro, un personaggio che per certi aspetti anticipa il Tommaso Aricò di *Rnsan* per le trame illecite che lo portano dall'abitazione in borgata al lusso della vita al centro di Roma e infine, caduto in disgrazia, alle infamie della galera; la terza e ultima parte è un'ambigua reintroduzione dell'istanza autofinzionale: il narratore riprende tutta la serie di tecniche atte a confondere le carte e ammette la sconfitta del romanzo in terza persona "pasoliniano" sulle borgate.

In questo caso, lo scarto attraverso il quale comprendiamo la funzione e il carattere dei personaggi si produce nella differenza di punti di vista: per esempio, la personalità pusillanime di Eugenio detto "il Trottola" emerge nella discrepanza della descrizione che egli fa di sé rispetto al commento della sua compagna Fernanda, in due capitoli contigui che producono l'informazione spostando il punto di vista. Così "il Trottola" pensa, con una sicurezza teneramente strafottente caratteristica delle borgate, che venga così appellato dalla comunità di via Vermeer «per via che giravo velocissimo quando se faceva la break dance per strada», mentre nel capitolo seguente veniamo impietosamente a sapere che

Eugenio crede a tutto quello che gli si dice, è così incerto nel valutare le cose della vita che appena gli arriva un'interpretazione la adotta come sua, e l'ultima prevale sulle precedenti. Lo chiamano er Trottola non (come lui crede) per la sua abilità di ballerino, ma perché è una banderuola nel cambiare opinione.⁴⁵

Se nella trilogia era all'opera la diffrazione conflittuale della voce narrante attraverso la quale si segnalava a diversi livelli enunciativi la discrepanza tra gli atti pubblici e le intenzionalità di un solo personaggio, qui è la multifocalità ad essere il

⁴⁵ Ivi, p. 68

paradigma di costruzione delle figure che animano il romanzo. La logica della differenza che la sottende risiede tutta in quell'inversione di giudizio, frutto del confronto di molteplici punti di vista intorno ad un medesimo oggetto, accumulando tante differenze quante sono le voci che prendono parola. In questo caso, che approfondiremo a tempo debito, il capitolo *Il tassista dei trans*, che lascia prendere parola in prima persona al Trottola, è posto in contiguità con il capitolo *La casa – III*, che nelle prime pagine si premura di smentire, attraverso i punti di vista della sua compagna Fernanda e di Marcello, le parole – dalla tronfiezza anfitrionica – del Trottola.

1.2 La trilogia: formazione e progressione o staticità?

Uno dei *leitmotiv* della critica letteraria a proposito della trilogia è che si tratti sostanzialmente di un romanzo di formazione. Il percorso di integrazione, già incontrato e corroborato dallo stesso scrittore in varie dichiarazioni, ha portato molti a sottolineare la via progressiva che porta il Walter isolato, rancoroso di *Sdn* al protagonista comune e mediocre di *Tp*. In entrambi i casi la propria condizione è rivendicata fieramente, con un tono che mal si concilia con l'idea della disponibilità al cambiamento presupposta da un percorso di formazione.

Così Francesca Giglio afferma che «l'autofinzione della trilogia si struttura [...] come un unico romanzo di formazione, nell'ambito del quale il sosia [dell'autore] impara ad aprirsi al mondo e a conformarsi ad esso per mezzo di una vita normale»⁴⁶, mettendo l'accento sulla capacità del narratore-protagonista di modificarsi in ragione del mondo. Allo stesso modo, Alberto Casadei mette in evidenza come la trilogia rappresenti una «lunga nascita, la storia di una formazione biografica che sarebbe anche una vera e propria “creazione di sé”»⁴⁷. Daniela Brogi spinge l'argomentazione più avanti, proponendo una lettura “dantesca” della trilogia, con il riferimento ad un «percorso di discesa/ espiazione/ risalita che da un lato rovescia, parodizzandola, a parabola dantesca; dall'altro invece ne riprende i significati.»⁴⁸ L'autore stesso, del resto, conferma la correttezza di tale lettura di una progressione spirituale verso «una

⁴⁶ F Giglio, *Un'autobiografia di fatti non accaduti*, cit., p. 90

⁴⁷ A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino 2007, p. 246

⁴⁸ D. Brogi, *Il libro in questione. Walter Siti, Troppi paradisi*, in “Allegoria”, n. 55, gennaio-giugno 2007, XIX, Palermo, Palumbo ed., p. 212

specie di paradiso celeste, sia pure dietro le sbarre»⁴⁹. Nel suo complesso, la trilogia, afferma ancora Brogi⁵⁰, dà la sensazione di una struttura che descrive un andamento progressivo incentrato sul personaggio di Walter, che si chiude organicamente su se stessa là dove si era aperta. Ecco le parole che concludono *Tp*:

Ricordo la frase siderale di Beckett, in cui dice che il suo più grande terrore è sempre stato quello di «morire prima di essere 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; nell'assistere o nell'agire, nel cinismo o nella passione, 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.⁵¹

Il dubbio espresso dall'aforisma beckettiano, che compariva in apertura di *Sdn*⁵², sembra essersi finalmente risolto, attraverso il percorso ventennale del protagonista: là veniva affermato, qui viene considerato oggetto di un avvenuto superamento.

D'altra parte però, se prestiamo attenzione alle categorie di ciò che Bachtin chiama il “romanzo di educazione”, ci accorgiamo di alcuni dati controversi. Egli afferma che

la caratteristica essenziale del romanzo biografico è la comparsa del tempo biografico. A differenza del tempo d'avventura e fiabesco, il tempo biografico è del tutto reale, tutti i suoi momenti sono riferibili alla totalità del processo vitale e caratterizzano questo processo come limitato, irripetibile e irreversibile. [...] Gli istanti, il giorno, la notte, l'immediata contiguità dei brevi attimi perdono quasi del tutto il loro significato nel romanzo biografico, che lavora con lunghi periodi, con le parti organiche della totalità vitale (le età, ecc.)⁵³

Al tempo biografico Bachtin oppone il “tempo storico”, in cui l'eroe è

⁴⁹ Silvia Costantino (a c. di), “Voglio raschiare sotto”, intervista a Walter Siti, <https://quattrocentoquattro.com/2011/11/28/voglio-raschiare-sotto-intervista-a-walter-siti/>

⁵⁰ D. Brogi, video dell'incontro del ciclo di seminari dell'Osservatorio sul romanzo contemporaneo presso l'università di Trento, <https://www.youtube.com/watch?v=TmYbda0OBBY> (22/02/2017)

⁵¹ *Tp*, p. 1039

⁵² «Non devo parlare di letteratura, devo parlare di me; se fallimento dev'essere, allora che lo sia intero, anche agli occhi di mia madre lassù. (o laggiù.) Beckett ha confessato una volta che la sua più grande paura era di morire prima d'esser nato», in *Sdn*, p. 17

⁵³ M. Bachtin, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, (a c. di) C. Strada Janovič, Torino, Einaudi 1988, p. 203

embrionalmente inserito, del quale tuttavia il romanzo biografico di educazione non può dare una rappresentazione compiuta⁵⁴. La trilogia sitiana sembra francamente non ascrivibile a tale tipologia bachtiniana: non solo perché, come è evidente anche ad una prima, superficiale lettura, la scena singola rappresenta la modalità temporale caratteristica della narrazione sitiana, ma anche perché nella conclusione della trilogia troviamo in realtà il trionfo del tempo storico incarnato nel protagonista. Una delle più note e discusse sezioni del romanzo conclusivo, intitolato significativamente *Io sono l'occidente*, è un'apologia dell'apertura supina del soggetto a ciò che si potrebbe chiamare il cronotopo occidentale per eccellenza, cioè la società delle immagini e della spettacolarizzazione della realtà. L'attacco di *Tp* va inteso proprio in questo modo: «mi chiamo Walter Siti, come tutti» è la frase che suggella la monodimensionalità dell'uomo occidentale e l'inevitabile omologazione che ad essa corrisponde, cioè una totale irrilevanza dell'espressione individuale, del tempo biografico di fronte ad un conformismo inaggirabile.

In effetti la critica, che di primo acchito sembra convergere in maniera pressoché unanime all'interpretazione della trilogia come romanzo di formazione (o comunque da intendersi in una relazione problematica con tale genere), ha in sé anche voci contrarie. Lorenzo Marchese non esita ad affermare esplicitamente che *Tp*, proprio il volume decisivo per l'interpretazione progressiva della trilogia, quello che segna la possibilità di rintracciare gli avvenuti cambiamenti del protagonista, «non è un romanzo di formazione e presenta una sostanziale involuzione psicologica del suo personaggio rispetto ai primi due episodi.»⁵⁵ Ancor più perentoria è l'opinione di Grilli allorché afferma che

Il percorso del protagonista di *Scuola di nudo* svuota di senso l'idea stessa di itinerario "ascensionale": il percorso è positivo sulla carta – giacché il protagonista conquista appunto l'integrazione sociale per cui tanto si strugge inizialmente, e si può infine permettere addirittura una "storia d'amore" stabile e riconosciuta – ma si traduce di fatto in un'oscena parodia di lieto fine, in una grottesca performance di "normalità". [...] Il Walter del romanzo di Siti comincia invece proprio con la determinazione a scrivere delle proprie verità solipsistiche («non ho alternativa, il mio primo saggio

⁵⁴ Cfr. Ivi, p. 204

⁵⁵ L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 252

“da vivo” non può essere che sul nudo maschile», p. 6 [p. 18 nell'ed. che stiamo citando] nell'intento dichiarato di «uscire di minorità» (ibid.), ma la sua conquista non può che realizzarsi col soffocamento delle idiosincrasie nella palude dell'integrazione e della socialità condivisa. La sua Bildung è dunque un requiem per lo statuto eroico cui ci hanno abituato millenni di tradizione letteraria⁵⁶

La constatazione di tale «parodia del lieto fine» consente di negare l'affiliazione della trilogia non solo al romanzo di formazione ma anche anche al tentativo modernista di invertire i suoi percorsi progressivi mettendo in scena un personaggio che all'integrazione non è interessato affatto o che la vive in modo burocratico⁵⁷. Così, come nota anche Grilli, la dichiarazione beffarda di Walter in conclusione di *Sdn* è estendibile a tutta la trilogia e si riferisce alla radicale negazione della possibilità di descrivere l'evoluzione o l'incapacità di vivere di un personaggio:

*il rimedio è stato peggiore del male, non si esce da una stanza e la porta è finta, sto qui a guardare la mia torre che si scioglie come se fosse un gelato, questa è la storia di un poveruomo che non è stato capace di vivere, la storia di un uomo vile che non è stato capace di non esser capace di vivere*⁵⁸

Una negazione che l'autore raddoppia: dall'eroe inetto ad un eroe che denega perfino quel tipo di formazione, a proposito della quale lo stesso Grilli commenta:

L'indulgente apologia del fallimento, che radica gli ultimi barbagli di valore nella capacità «di non essere capace di vivere», è la forma di eroismo cui ci ha abituato la letteratura degli ultimi decenni, e che ancora sembra la più credibile e coerente con il nostro asfittico Zeitgeist. È proprio questo eroismo, anche questo eroismo residuale, che il protagonista di *Scuola di nudo* sembra aver definitivamente superato.⁵⁹

Nelle prossime pagine saranno analizzati, secondo quest'ultima linea di lettura, alcuni elementi di sviluppo dell'intreccio, di costruzione dei personaggi, di

⁵⁶ A. Grilli, *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, cit., pp. 432-3

⁵⁷ Moretti descrive gli autori di questo tipo di romanzo (Conrad, Mann, Musil, Walser, Joyce, Kafka, ecc...) come degli epigoni del romanzo di formazione. Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi 1999, in particolare il capitolo «un'inutile nostalgia di me stesso» pp. 258-273

⁵⁸ *Sdn*, p. 507

⁵⁹ A. Grilli, *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, cit., p. 434

caratterizzazione del desiderio del protagonista che riguardano proprio la questione dello sviluppo e del ruolo del tempo nella trilogia. Le categorie e le caratteristiche del romanzo di formazione (o del tentativo di negazione modernista) non sono in grado di descrivere a fondo l'opera di Siti e anzi probabilmente sono fuori luogo. Walter non è un personaggio che ha una vera e propria temporalità progressiva, «lunga»⁶⁰, e forse si potrebbe ipotizzare un'analogia con Dostoevskij che si spinga più in là della semplice risonanza tematica. Esistono infatti alcuni elementi, messi in luce da Bachtin in *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, che potrebbero suggerire una lettura polifonica di Siti. Ovviamente non è in discussione l'orizzonte monologico e chiuso sul personaggio di Walter: tutta l'architettura dei romanzi posa sulle spalle (e sulla psiche) del protagonista. Tuttavia, nonostante i molti elementi accentratori esistono altre caratteristiche che tendono a bilanciare la furia centripeta. Ad esempio, la questione della conclusione della trilogia è un problema vivo e probabilmente non risolvibile, come abbiamo già in parte accennato. E questo perché, come accade nei romanzi dostoevskiani,

la categoria fondamentale [...] non è il divenire, ma la *coesistenza e l'interazione*. Egli [Dostoevskij] pensava e vedeva il suo mondo essenzialmente nello spazio, e non nel tempo. [...] Teneva a percepire le tappe nella loro *contemporaneità*, a *raffrontarle e contrapporle* drammaticamente, non a stenderle in una serie in divenire.⁶¹

E dunque, paradossalmente, un dato contrario alla lettura polifonica come la forzatura interpretativa del lettore si rivela essere un fatto che permette di pensare alla polifonia come categoria almeno in parte utilizzabile per l'analisi di Siti: proprio l'urgenza autointerpretativa di cui parlava Grilli, che è chiaramente un tentativo paranoico di saturazione e chiusura dell'orizzonte di senso, produce *nel testo* una riflessione sull'io di Walter e sulla sua tendenza alla riproduzione infinita di un sistema di spiegazioni. Le contraddizioni che emergono da tale esaustività totale non sono che la licenza della «cattiva infinità». E in effetti la trilogia, come «quasi tutti i romanzi di Dostoevskij» ha una fine «*convenzionale-letteraria, convenzionale-monologica*»⁶².

⁶⁰ M. Bachtin, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, cit., p. 204

⁶¹ Id., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968, p. 41

⁶² Ivi, p. 59

Rileggendo il finale di *Tp* ci si rende conto che crea un effetto fin troppo risolutivo, che tenta di mettere un punto impossibile rispetto ad un immaginario, un mondo, e parecchi personaggi che torneranno regolarmente ad essere un problema in altri libri.

II. Il tempo inconciliato

Le questioni cui si è accennato (progressione e compiutezza di un personaggio, alternativa tra divenire e immobilità delle situazioni, ecc...) hanno tutte a che vedere con il problema del tempo. Con esso s'intende sia l'elemento strutturale con cui il romanzo come genere deve necessariamente confrontarsi, sia la tematizzazione esplicita che innerva tutta la trilogia. Sia, ovviamente, l'effetto della narrazione e delle sue strutture temporali in relazione a ciò che del tempo dice Walter, l'intreccio tra il dirsi tematico del tempo e il suo dipanarsi strutturalmente nelle vicende.

Se considerassimo la questione del tempo da un punto di vista strettamente narratologico non vi è dubbio che il paradigma che struttura la temporalità nella trilogia sia di tipo lineare, progressivo e cronologico. Non sono le divagazioni liriche o saggistiche di cui tanto si è parlato sin dalle prime recensioni a *Sdn*, e che sono valse a Siti il titolo di "autore postmoderno"⁶³, o le analessi, tipiche di *Sdn* e che hanno per lo più valore di genealogia psichica, a inficiare la chiara linearità della scrittura. Chi volesse cimentarsi, potrebbe ritrovare nella trilogia una disposizione abbastanza precisa delle vicende diegetiche lungo una linea temporale progressiva, segmentata in sezioni relativamente brevi. Si potrebbe cioè affidare a ciascun avvenimento o gruppo di

⁶³ Così D. Brogi, <https://www.youtube.com/watch?v=TmYbda0OBBY> (10/03/2017). Cfr anche R. Donnarumma, *Constructing the hypermodern subject: Troppi paradisi by Walter Siti*, in "The Italianist", 35.3, october 2015, University of Cambridge, Leeds and Reading, pp. 440-452

avvenimenti un anno o un lasso di anni relativamente preciso. Ciò è particolarmente evidente per quanto riguarda *Tp*, nel quale sono più frequentemente citati, rispetto agli altri romanzi, avvenimenti di pubblico dominio, come la prima edizione del *Grande fratello* (14 settembre – 21 dicembre 2000) o l'attentato alle torri gemelle (11 settembre 2001), ma è valido, sia pur con meno evidenza, anche per *Sdn* e *Udn*.

Il tempo è uno degli elementi attorno al quale si aggruma il conflitto irrisolto con la realtà, specialmente per il Walter di *Sdn*. Esso desta quanto nient'altro l'insofferenza più acuta del personaggio, suscitandone ire inconsulte e reazioni somatiche di un'enfasi sproporzionata. Si veda ad esempio, in *Sdn*, la prima riflessione estesa sul tema del tempo, nella sua dimensione di ritmo, incrociato a rapide incursioni che descrivono la partecipazione ad un concerto:

Il tempo è nemico e se gli dà il pretesto di afferrarti ti distrugge. La cosa vale anche per il “tempo” musicale: non posso stare seduto a un concerto (già il velluto della sala mi dà fastidio, sembra la parodia di una palestra). [...] Non voglio legature, né cadenze perfette, voglio svagarmi da un'altra parte. [...] Uno strumento lì a sinistra, cos'è? Da un quarto d'ora ripete il suo verso, regolare come il cigolio di una ruota che giri. [...] Il suo grido gocchia come sangue, cade preciso dove il corpo è sepolto: finirò per crollare, sento il *mio* grido. Cedo, corro a vomitare mentre i violini imitano gli zampilli della primavera.

Ricordo quando ero al mare, da ragazzo: sul molo la sera guardavo l'acqua che batteva sui pali e si ritraeva, batteva e si ritraeva – dicevo «se soltanto si fermasse un momentino, poi può riprendere a fare quello che vuole in eterno, ma un attimo si fermi per favore». La musica mi dà la stessa nausea, o esiste lei o esisto io. O neghi il tempo o ne sei negato. (Un gesto: stendere la mano nel vuoto.)⁶⁴

La virulenza verso il tempo che incontriamo in questo passaggio è una caratteristica riscontrabile pressoché ovunque nella trilogia. Tuttavia ciò che è interessante è la particolare esplicitazione metaletteraria del meccanismo retorico della parodia, che a partire dalla sala da concerti produce l'immagine della palestra, che ne rappresenta il doppio speculare. Con un gesto di cui abbiamo già visto gli effetti di saturazione asfittica del senso, Walter “soffoca” ogni possibile ermeneutica del lettore per rendere chiaro il doppio livello cui si riferisce il passaggio: la sala di concerto è la parodia, cioè

⁶⁴ *Sdn*, pp. 44-5

l'imitazione con valori invertiti, di una palestra e la musica è «la più accattivante delle lingue usate dagli arconti per implicarti in quel pasticcio chiamato vita»⁶⁵. In questo caso, però, il consueto effetto umoristico del genere parodico è disinnescato dall'emersione esplicita (e amara) delle due voci, che hanno il loro momento conflittuale anzitutto nella loro relazione con la diversa qualità del tempo degli spettacoli che nei due diversi ambienti si possono godere:

Il nudo maschile è estraneo alla storia, non ha niente a che fare col tempo e quindi è del tutto estraneo al movimento. Mi ripugnano le foto maschili “in action” e preferisco gli “a solo, atleti da soli davanti allo specchio: [...] lo sguardo vacuo e non relazionale, così che guardandoli anch'io guardo nel vuoto.”⁶⁶

Quest'uso dell'inversione parodica è indicativo della stretta relazione che lega la questione del tempo con la focalizzazione degli oggetti del desiderio di Walter, che si compone di due voci correlate: molto più che un semplice gioco linguistico, la retorica che regge la connessione tra questi due ambienti dà la cifra della logica correlativa che confligge nel suo desiderio. Quando si parla di tempo si sta già parlando di corpi muscolosi, proprio come descrivendo una sala da concerti ci si riferisce all'ambiente della palestra: come afferma Bachtin individuando il senso conflittuale della parodia «in una stessa parola si trovano due intenzioni, due voci»⁶⁷.

2.1 Il tempo dei campioni

L'assenza del tempo è il presupposto fondamentale per ritrovare la staticità necessaria al contatto con l'universo gnostico che nella trilogia ossessiona Walter. È proprio la sospensione temporale che sostanzia lo sguardo impossibile, senza soggetto, «vacuo e non relazionale» della perversione voyeristica. Lo sguardo e la fissazione, afferma Lacan, sono due elementi fondamentali per la comprensione delle perversioni, che si caratterizzano sempre per lo statuto immobile, cristallizzato in un'immagine, dell'oggetto del desiderio:

⁶⁵ Ibidem

⁶⁶ Ivi, p. 23

⁶⁷ M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit., p. 245

con il fantasma ci troviamo dinanzi a qualcosa [...] che fissa, riduce allo stato di istantanea, il corso della memoria [...]. Immaginate che un movimento cinematografico, che si svolge rapidamente, si fermi di colpo in un punto, fissando tutti i personaggi. Questa istantanea è caratteristica di una riduzione della scena piena, significante, articolata da soggetto a soggetto, a quel che si immobilizza nel fantasma, che rimane carico di tutti i valori erotici inclusi in quel che essa ha espresso e di cui è la testimonianza e il supporto, l'ultimo supporto che rimane.

Tocchiamo qui con mano come si formi ciò che si può chiamare lo stampo della perversione, vale a dire la valorizzazione dell'immagine.⁶⁸

Prendiamo ad esempio uno tra i tanti episodi di amore fugace e occasionale che testimonierebbero la presenza di una realtà (o di una non-realtà, di un'anti-realtà, di un'a-realtà) gnostica, veicolata da uno dei "messaggeri" divini, ossia da un "nudo maschile". Si tratta di un approccio dalle tinte imbarazzanti con un fruttivendolo ravennate:

Alla disperata: potrebbe fare del cinema, sinceramente non ci ho mai pensato, con quel fisico, se vuole in macchina ho la polaroid, ce l'ho anch'io possiamo usare la mia, aveva già mangiato la foglia («servizio a domicilio» mi avrebbe detto alla fine) ma stava al gioco. Non posso abbandonare il negozio incustodito: va a chiamare la moglie dalla pettinatrice lì accanto, arriva la povera donna in bigodini, le dice devo salire un momento con questo signore e la lascia giù di guardia; per le scale di legno mi chiedo fin dove si spingerà, la risposta me la diede quando arrivati in camera chiuse la porta a chiave. [...] Mentre gli venivo in bocca avrei voluto che il suo cazzo si riflettesse in entrambi gli specchi. Non fu così, o meglio ancora adesso non so se fu così, perché troppo rapido il barbaglio delle cosce e i miei occhi ebbero un appannamento in quell'istante.

Quando un corpo infinito si muove, ho bisogno di fissarlo in una posizione che riassume tutte le altre, una posizione perfetta che può essere determinata solo dal caso e che è abolizione del caso. [...] Il corpo infinito non nega il movimento per difetto ma per eccesso, non sotto ma sopra la soglia della percezione. Lo strano puntuale mancamento della vista non è che il limite invalicabile sul quale si misura l'insufficienza dei nostri sensi umani. [...] Non era la polaroid una scusa per l'amore ma viceversa.⁶⁹

È interessante che l'avvicinamento ad un momento simile coincida con una crescita della tensione e con un dialogo polifonico, in cui il discorso diretto libero, che assume la

⁶⁸ J. Lacan, *Il seminario, libro IV*, cit., p. 117

⁶⁹ *Sdn*, p. 25

parola dell'altro nella voce narrante, e l'alternanza dei tempi verbali danno la sensazione di una circuizione non solo sessuale, ma anche, per così dire, linguistica dell'altro. L'alternanza incalzante tra prima e terza persona per dare voce all'innominato fruttivendolo esprime l'eccitazione «disperata» che attraverso il dialogo tra i due personaggi prepara la liberazione della tensione proprio quando il coito giunge al culmine. A tale vetta segue un momento riflessivo, distanziato dalla diegesi attraverso il tempo presente e generalizzante di una prosa argomentativa. Secondo un'impostazione retorica riprodotta più volte nel testo, peculiarità del ritmo della prosa sitiana, il momento drammatico è interrotto bruscamente dall'effetto rilassante dell'iaculazione, che però viene frustrato dall'impossibilità di essere fissato e reso eterno. La contingenza e la successione cronologica della realtà, questa «mano sgarbata» che assume i contorni di una persecuzione «impersonale»⁷⁰ e che impedisce l'instaurazione di uno stato di godimento eterno (e nemmeno consente un suo ricordo in forma d'immagine: «avrei voluto che il suo cazzo si riflettesse in entrambi gli specchi. [...] Ancora adesso non so se fu così»), torna inesorabilmente ad imporsi. Così potremmo considerare la riflessione generalizzante e argomentativa come lenitivo per la frustrazione rispetto all'impossibilità di cogliere, e vieppiù di esperire, tale pienezza perfetta del godimento.

Il nudo maschile si rivela esplicitamente, sin da subito e con una solidità che permarrà inscalfibile per tutto l'arco della trilogia, un feticcio⁷¹, un oggetto impossibile del desiderio di Walter, che cancella il tempo e con lo stesso gesto blocca ogni dialettica, estromette l'angoscia dell'assenza, riempie ogni vuoto, «nega la natura, cioè nega la madre, ma insieme nega il tempo dove si impara a fare a meno di lei: quindi riafferma la dipendenza della madre»⁷². La perversione è dunque, in questa paradossale oscillazione tra negazione e affermazione di una dipendenza, la dimensione del desiderio di Walter, la gabbia in cui egli coltiva i propri fantasmi. In questo senso, agli occhi del protagonista il tempo della realtà non può che rivelarsi implacabile demone che divora i suoi figli, Chronos e non Aion, da combattere e da negare: Walter è bloccato in quella «cattiva infinità» che costringe alla condanna della ripetizione chi non riconosce il tempo come legge implacabile del nostro mondo. Ma chi pretende di

⁷⁰ Ivi, p. 22

⁷¹ Così esplicitamente definito in ivi, p. 25

⁷² Ivi, p. 78

ignorarlo, così come esibisce la volontà di negare il concetto psicanalitico di legge (cioè di limite), ne è nonostante ciò (e anzi, in analogia con la struttura paradossale della perversione appena incontrata, proprio per questo) vittima impotente e livorosa: ecco una possibile interpretazione del passaggio sulla legge che abbiamo citato in apertura di capitolo⁷³.

2.2 Il tempo dei falliti

2.2.1 Ruggero

D'altra parte il «tempo dei campioni»⁷⁴ statuario ed eterno non è l'unica forma temporale che modella il desiderio amoroso di Walter. La parte centrale di *Sdn* e di *Tp*, con gli amori di Ruggero e Sergio, tutto il secondo volume della trilogia, nel quale si narra la relazione con Mimmo, si strutturano secondo una diversa qualità temporale. Nonostante il paradigma del desiderio perverso non venga mai del tutto abbandonato e permanga ovunque come sfondo immobile e mitologico del desiderio, Walter prova a superare gli incontri fatui con le galassie immobili dei “nudi maschili” a favore di un desiderio che si sviluppi in estensione cronologica, che abbia una durata e una progressione. Al dolore “verticale” e disperato che prorompe di fronte all'impossibilità di carpire l'istante immobile del godimento del corpo pneumatico, si oppone il “dolore normale”, “orizzontale”, il tentativo di stabilizzare il desiderio secondo il *telos* di una relazione intersoggettiva stabile e duratura.

È interessante che l'esperimento si collochi materialmente al centro del primo e dell'ultimo libro della trilogia, nonché al centro della trilogia stessa: come a dire che al cuore del trionfo della perversione (ché questo rappresenta, come vedremo, *Il dio impossibile*) vi è il tentativo di negarla, di opporre al piglio dispotico di *eros* la cura e l'affetto materno di *agàpe*⁷⁵. Allo stesso tempo, ci rendiamo conto che al centro della prova di questo tipo di amori riposa intatto un nucleo perverso: l'amore per Ruggero, il contadino toscano deuteragonista che seguiremo per buona parte di *Sdn*, nasce per così

⁷³ «Non ho mai potuto rispettare le leggi perché le leggi rispettate da me diventano ingiuste.», in *ivi*, p. 228

⁷⁴ È questo il nome di uno dei capitoli di *Tp*, pp. 847-893. In esso si narra una serie di incontri con body builder, un crescendo che culmina con l'incontro di Marcello, una figura che sembra rispondere perfettamente ai canoni dell'oggetto del desiderio di Walter.

⁷⁵ Cfr. *Sdn*, p. 378-81

dire “obliquamente”, attraverso spostamento e delega a partire dal desiderio delle forme pneumatiche dei corpi turgidi (in questo caso a partire da Bruno):

lui [Ruggero] mi desiderava fisicamente come io avevo desiderato Bruno: dicendogli sì era come se Bruno lo dicesse a me per interposta persona, sarebbe stata la prova che una felicità del genere non è impossibile su questa terra, sia pure provata da un altro⁷⁶

Tale ambivalente centralità doppia del desiderio di Walter, che prende le forme di un gioco significativo («Con Bruno e gli altri l'apnea, con Ruggero la pena: il mio destino in un anagramma»⁷⁷), rivela la logica implacabile alla base delle sue relazioni oggettuali. In essa rinveniamo le ragioni profonde della sorte infelice che toccherà ai personaggi con i quali il protagonista tenta la via costruttiva del desiderio, tutti invariabilmente segnati dalla morte – si noti, connotata dall'autodistruzione – o dall'allontanamento. Non è un caso che Ruggero sarà affetto da una patologia autoimmune (la sclerosi a placche), Mimmo si suiciderà e Sergio uscirà gradualmente di scena, sostituito dal vigore ineluttabile del corpo per così dire “risolutivo” di Marcello. Tutte le relazioni di questo tipo sono cioè destinate al fallimento senza che Walter prenda mai almeno parte della responsabilità.

Lo spostamento del desiderio che determina l'entrata in scena di Ruggero è dovuto a una caratteristica peculiare del protagonista, che impareremo a riconoscere non solo nelle relazioni amorose ma anche in quelle conflittuali e antagonistiche. Pressoché l'intera compagine dei personaggi cui dà vita l'autore è cioè da decifrarsi come personificazione dei conflitti che animano Walter, ovvero come modalità di gestire le proprie tensioni. Una voracità antropofagica che produce la doppia possibilità di lettura dei personaggi: diegetica (il ruolo nella storia raccontata) e psichica (il valore simbolico in relazione al protagonista). Così Ruggero, per Walter, è il rappresentante vicario delle emozioni su cui proiettare il proprio modo di godere della felicità (il godimento perverso di chi si innamora dell'oggetto di cui si desidera essere il Fallo⁷⁸) ma è anche il personaggio al quale ci appassioneremo seguendone la sorte tragica.

⁷⁶ Ivi, p. 211

⁷⁷ Ivi, p. 363

⁷⁸ J. Lacan, *Il seminario. Libro IV*, cit., p. 66

Sebbene Walter sia almeno parzialmente consapevole di tale situazione, è costretto ad autoingannarsi e a ricredersi: le proprie «contorsioni di amore simulato»⁷⁹ lo irretiscono fino ad estorcergli un amore sincero («insomma se non è amore, che è quello che provo?»⁸⁰). Il tempo incarnato dall'amante, opposto a quello immobile che vive Walter, è da considerarsi un aspetto fondamentale di questa inversione: Ruggero, «diventato adulto molto presto» e «più maturo di me mentre ha tre anni di meno», rappresenta il capovolgimento della dialettica bloccata che porta Walter a scegliere un tempo nemico. Lo stesso mestiere di contadino è la radicale negazione del tempo assoluto:

«Coi contadini bisogna sempre aspettare il tempo, non si può mai decidere qualcosa perché tutto dipende dalle condizioni esterne.»

«Si può decidere, non è che non si può decidere, certo sei meno libero perché c'è tanti elementi che si devono tenere di conto, però questo è anche il bello, per certi aspetti: quando mi sbattevo di qua e di là mi sembrava d'esser libero e invece ero solo un disperato.»

«Capirai che per me è seccante, che dopo aver faticato tutta la vita per avere un'attività sganciata da qualunque scadenza, adesso mi ritrovo vincolato a dei ritmi che non sono miei. Io ho bisogno di comandarlo il tempo, non di esserne comandato.»

«Fai come i bambini»

«Bruno era sempre pronto a partire»

«Perché non ti voleva bene»

«Cos'hai, le radici?»

«...»⁸¹

Con Ruggero Walter effettua il primo tentativo di stabilire un tempo progressivo di sedimentazione e sviluppo del desiderio, di dargli, appunto, radici e sedentarietà. Non è un caso che il tempo cronologico cominci ad avere una profondità: con lui conosce le depressioni e le alture di un amore “legittimo”⁸², i segreti di un'intimità costante anche se piena di dubbi, consapevole di effettuare una ricerca che ha i tratti della psicomachia, il conflitto tra la scarsa attrazione sessuale («Il lettone di ferro è il ring dove mi sono offerto volontario per combattere contro me stesso»⁸³) e la felicità a lento rilascio della

⁷⁹ *Sdn*, p. 213

⁸⁰ *Ivi*, p. 215

⁸¹ *Ivi*, p. 216-7

⁸² «Il tuffo di gioia era per la *legittimità* dell'incontro» in *ivi*, p. 417

⁸³ *Ivi*, p. 226

relazione stabile (dopo un litigio e una rapida riappacificazione: «allora che voglia di abbracciarlo; il suo sorriso tagliato con il coltello, la tenerezza che nessuno conosce.»⁸⁴).

In ogni caso, tale desiderio e il tempo ad esso necessariamente correlato non assumeranno mai un'indipendenza rispetto al nucleo perverso nel quale hanno radice, né troveranno mai la forza di affermare la propria autonomia nei confronti delle ossessioni di Walter, che siano verso i corpi pneumatici o verso l'antagonismo edipico che spinge il protagonista a individuare nel personaggio del Cane (Matteo) la propria nemesi:

Mi piovono in testa due frasi allo stesso tempo: «luminosità del suo essere stupido» e «fraternità nell'umiliazione». Quest'uomo di poche parole, che china la fronte ma non si lascia cadere, sta diventando una parte di me stesso, come una gamba colpita un tempo dalla poliomielite potrebbe diventare il centro oscuro d'equilibrio. Se almeno potessi desiderarlo, se non mi bloccassi davanti alla metà superiore del suo torace con l'angoscia di chi si sente chiedere alla dogana documenti che non ha. Se non dovessi vergognarmi di fronte a Matteo del suo occhio strabico.⁸⁵

Così con Ruggero sono rari i momenti d'intesa nel campo della sessualità, vissuto per lo più come un dovere e dunque, in perfetta coerenza con il personaggio di Walter, da sbrigarsi seguendo la linea di minima tensione possibile o, se possibile, da evitare *tout court*: «Perché si accosta ora? Non vorrà mica fare l'amore? Parlare, parlare fin che non si addormenta.»⁸⁶

Del resto questo conflitto tra il teatro affettivo che Walter costruisce e trasforma in un amore inconsueto e i chiari indizi di permanenza all'interno di una relazione oggettuale perversa rivela una realtà che vale per tutte le relazioni umane e che nella contemporaneità, individualistica ed iperespressiva, ha una rilevanza ideologica non indifferente. Il crollo lento ma inarrestabile dell'amore verso Ruggero segue dinamiche di decostruzione del sentimento, come se quest'ultimo fosse una finzione costruita per ingannare se stessi: «Sentimenti che non ricordo di aver provato, io sono stato in parte

⁸⁴ Ivi, p. 230

⁸⁵ Ivi, p. 221. Tra l'altro la similitudine normativa/poliziesca dimostra che tutta l'irrequietezza di Walter di fronte alla legge non lo libera dalla legge stessa. Quest'ultima prende le forme di un poliziotto di frontiera superegoico.

⁸⁶ Ivi, p. 226

un individuo che non esiste più»⁸⁷. Tuttavia non si tratta di additare una finzione, poiché fino al momento in cui il sentimento, questa illusione drammatica e (auto)finzionale, sostiene la situazione amorosa gli effetti emozionali possono dirsi sinceri: «chi l'ha detto che le emozioni, per essere ipocrite, debbano essere finte?»⁸⁸. Il paradosso è che la determinazione dei sentimenti passa inevitabilmente attraverso il meccanismo narcisistico della definizione dell'io, che ha la caratteristica, come abbiamo visto nel primo capitolo, di essere autocentrato. L'identificazione amorosa per Walter resta incagliata nella fase dello specchio, cioè non esce dal rapporto chiuso con se stesso. È dunque inevitabile che le emozioni siano costruite come un melodramma finzionale che si autoalimenta: «è l'eco della mia voce che mi fa piangere»⁸⁹. L'intero edificio del tempo progressivo di questo amore è insomma segnato sin dall'inizio da un destino di crollo che comincia dall'interno, eroso sia da questa pantomima che la lucidità implacabile di Walter decostruisce continuamente, sia dalla presa alla lettera dell'adagio secondo il quale il tempo divora se stesso. Per questo sono interessanti la malattia e la morte di Ruggero, nonché il ruolo che Walter ricopre rispetto ad esse. Come non interpretare la patologia lenta, degenerativa e autoimmune che colpisce Ruggero, la sclerosi a placche, come un crudele contrappasso che inverte i tratti costruttivi del tempo amoroso che Walter esplora proprio con il contadino?

La malattia di Ruggero si annuncia ferocemente, secondo tappe lente e inesorabili, con i sintomi tipici della sclerosi confusi però con altre preoccupanti manifestazioni somatiche di Ruggero. La diagnosi corretta è perciò differita da tale confusione dei sintomi, che non manca di suscitare drammatici momenti di allarmismo nella coppia. Walter, al solito, tende ad accentrare su di sé la responsabilità di ciò che sta vivendo Ruggero, ponendosi come la causa: gli sbocchi di sangue che irrompono improvvisi, «filamenti rosei» che si «snodano calmi»⁹⁰ nel latte mattutino di Ruggero, non sono che il primo correlativo oggettivo di un ruolo sacrificale che segna il partner sin dalle prime battute della relazione. Tale stigma del destino, per come è percepito nella scena, non rientra nel campo scientifico di un fenomeno sintomatico osservabile ma sembra vivere di vita propria, parallela e indifferente a quella, soggetta a un inizio e a una fine, degli

⁸⁷ Ivi, p. 353

⁸⁸ Ivi, p. 364

⁸⁹ Ivi, p. 438

⁹⁰ Ivi, p.237

esseri umani. Proprio il carattere di placidità lo trasforma in un'entità ottusa e insignificabile, la cui presenza, tuttavia, suggerisce qualcosa di terribile. Poche righe prima, l'immagine che apre la scena è la descrizione di una delle opere pittoriche di Ruggero, che è anche mediocre pittore, raffigurante

Un Sebastiano o forse un Cristo alla colonna, sproporzionato, a sanguigna e inchiostro nero: uno spruzzo di vernice rossa per auto gli esce dalla bocca, la curva del braccio e del torace disegnano una linea molto simile a quella che sulle carte geografiche indica il golfo di La Spezia e la costa Toscana; il fiotto dal capo reclinato è proprio su Pisa.

«Che cos'è?»

«È un albero ferito, un uomo ferito legato ad un albero ferito.»

[...]

«Vai giù nel tuo rosso, il rosso fuori è insopportabile se non ha il tuo rosso che lo riceve; vorrei che mi regalassi qualcosa di rosso.»

«Non te l'augurare.»

«Hai visto che bel rosso che hanno preso i filari del Tanucci?»

[...]

«Beato te gattolino che non vedi le cose: quando gli olmi sono rossi così sono bell'e iti. [...] C'è la tubercolosi degli olmi e il cancro dei cipressi [...].»⁹¹

Si annuncia così figuratamente la malattia immaginaria di Ruggero e si espande l'isotopia scarlatta della morte, che lega il passaggio figurale tra il Cristo («sproporzionato», come il corpo spigoloso del contadino) e gli alberi, collocati sullo stesso quadro ed elementi che il narratore scambia erroneamente per sani («hai visto che bel rosso che hanno preso i filari [...]?» «quando gli olmi sono rossi così sono bell'e iti»). Ed ecco, a poche pagine di distanza, il benservito alla richiesta di Walter («vorrei che mi regalassi qualcosa di rosso»): lo sbocco di sangue. Ruggero è sacrificato sulla croce così come Cristo, nella tradizione simbolica cristiana, si sacrifica per redimere l'umanità dai peccati e dargli accesso alla vita eterna. La differenza in questo caso è che l'esito di Ruggero non ha effetti di redenzione collettivi, bensì riguarda l'accesso al tempo «eterno» (come quello della resurrezione di tutte le anime cristiane alla fine dei tempi) del godimento privato di Walter. L'assenza di Ruggero gli consentirà di tornare al tempo immobile della perversione, all'amore seriale dei body builders e alla loro temporalità eterna.

⁹¹ Ivi, p. 235-6

Questo è uno dei sensi possibili che si stratificano sulla morte di Ruggero, ma non è l'unico. Walter, come al solito, nasconde dietro il patetismo l'inconscio desiderio di morte che invece manifesta figuralmente nei confronti del suo compagno, addossandosi una responsabilità che non può essere sua:

Uno sbocco di sangue non può essere psicosomatico; con un urto d'orrore m'accorgo che l'ipotesi di una malattia non immaginaria di Ruggero si fa sempre più strada nel mio cervello, fino al punto di sembrarmi ovvia: ma certo, io semino e lui raccoglie. [...] Lui vive ciò che io argomento.⁹²

Il commento è di quelli che si prestano ad una doppia articolazione del senso che il genere autofittivo permette di sintetizzare. Da un lato vi è il senso metaletterario, da prendere alla lettera: Ruggero vive ciò che Walter, questo strano doppio dell'autore, argomenta. Argomentare, non narrare: come se i momenti riflessivi del testo determinassero l'andamento della diegesi, non viceversa, e la vicenda non fosse altro che una catena di avvenimenti inevitabili determinati dalle riflessioni del protagonista.

In questo aspetto notiamo che Siti contravviene parzialmente alle prescrizioni implicite che il romanzo moderno ha sviluppato, cioè il rifiuto di una narrazione che sia semplice escrescenza, *exemplum* di un discorso che fonda le sue basi di verità in un'argomentazione non narrativa. In parte vedremo che sarà così. *Sdn* e più in generale la trilogia possono leggersi come il romanzo frutto di una sola, implacabile tesi: l'ineluttabilità del desiderio perverso. D'altro lato si ha la sensazione netta di un delirio di onnipotenza di Walter, che attribuisce a se stesso una centralità davvero sproporzionata attraverso la facoltà sciamanica di causare psichicamente il mondo. Questa seconda possibilità s'innesta sulla prima proprio laddove agisce più forte l'inseparabilità di autore e narratore-protagonista tipica dell'*autofiction*.

Tuttavia, non andrà così. Non è la tubercolosi che ucciderà Ruggero, anche se i sintomi del suo corpo segnalano un disagio organico e seguono un ritmo incalzante:

Gli sbocchi di sangue non erano che un capillare rotto, non ci pensiamo più nel tepore resuscitato di mezzo novembre. La stagione dei diosperi, fuochi accesi nella campagna a scaldare la nebbia. [...] Viene verso di me

⁹² Ivi, p. 237

asciugandosi il sudore con la manica della giacchetta, un tafano l'ha punto dietro l'orecchio.

[...] Gli si gonfia il collo, la pelle più tesa quanto più ci ostiniamo a ispezionarla [...].

Dopo cinque minuti mi chiama dal bagno, si è fatto degli impacchi con non so cosa ma senza diluirlo, la zona è diventata una piaga. È seduto sul bidé, l'affetto cieco e sordo mi riprende insieme alla ripugnanza di vedere quello sfacelo; lui non si lamenta nemmeno, sussulta piano e chiede «Walter che fo adesso?»⁹³

L'episodio parla attraverso il linguaggio figurale appena incontrato nella scena fondante del quadro cristologico: il dileguarsi della preoccupazione è immediatamente seguito dalla descrizione lirica della campagna in cui si rievoca, annuncio funesto, il colore rosso attraverso i frutti molli e rossastri dei diosperi. Walter è ripreso dall'affetto e contemporaneamente inorridisce al disastro organico della piaga: più probabilmente ne è attratto “proprio per” il disastro organico (e non “nonostante il”) visto il ruolo d'autoinganno che l'affetto svolge. La *consecutio* temporale della reazione del protagonista è dunque da rileggere secondo una logica causale: Walter è coinvolto affettivamente *a causa* di “quello sfacelo”. Tanto coinvolto che le parole di Ruggero saranno rievocate nell'occasione della sua morte reale, cui Walter non assiste direttamente, ma che si immagina proprio segnata da quella stessa domanda disorientata: «“che fo adesso?”»⁹⁴

Altre successioni di sintomi e smentite avvengono, nella sequenza prevista dalla scena del quadro: alla tubercolosi segue l'ipotesi di un cancro⁹⁵, anch'essa smentita. Puntualmente arriva l'autoaccusa patetica di Walter: «Io lo sto uccidendo, io provo la morte di tutti quelli a cui voglio bene»⁹⁶.

A tali peripezie segue una pausa nella relazione tra i due, che dura poco più di una sessantina di pagine. In questo lasso di tempo, Walter torna, senza troppi sensi di colpa e anzi euforicamente, alla vita precedente: normalità universitaria (Walter perde il concorso per la cattedra, vinto invece da il Cane-Matteo) e, soprattutto, diversi incontri saltuari e regolati dal “tempo dei campioni” che conosciamo bene. Nel frattempo si diffonde, soprattutto nell'ambiente omosessuale, la preoccupazione riguardo all'AIDS.

⁹³ Ivi, p. 245

⁹⁴ Cfr. Ivi, p. 416

⁹⁵ Ivi, p. 248

⁹⁶ Ibidem

Walter ne è terrorizzato, ma rinvia costantemente le analisi del sangue per non avere un riscontro esplicito e scientifico della proprio stato di salute: ancora una volta rifiuta l'inequivocabilità e le conseguenze che avrebbe un pronunciamento senza appelli della legge. L'unica legge cui fa affidamento è quella delle proprie fantasie ipocondriache, della personale nominazione immaginaria della malattia. Si estende l'isotopia che associa la morte al colore rosso, che riemerge chiaramente allorché Walter trova un oggetto sul quale investire la propria angoscia, trasformata in paura proprio da questa focalizzazione oggettuale. La paura, del resto, è segnalata stilisticamente dalla frettolosità che genera gli anacoluti:

Strizza, non timore o altro sentimento più nobile, strizza – mi caco sotto. (Abbondantemente, a fiotti, e non è un buon segno.) [...] La parola “linfonodi”, pronunciata in cortile da non so chi e immediata la copertina di una rivista su greto dell'Arno, col primo annuncio dell'epidemia, in lettere rosse su uno sfondo di grattacieli: il passato ha le mani lunghe. Oggi i capelli color carota di un tizio che corteggiavo anni fa, gliene cadono a manciate. [...] Per fortuna m'ha sempre detto di no.⁹⁷

Ruggero, incontrato nuovamente e per un caso “centripeto”⁹⁸ all'ospedale dove si era recato per alcune analisi, permette a Walter di ristabilire quella particolare “procura degli affetti” nel segno della quale era nato il rapporto amoroso. L'ipocondria di Walter non ha più ragione di essere, ora che ricomincia la trafila infinita dei sintomi del suo compagno:

Se riconosco il caso quando spalanca la porta per uscire, come non riconoscerlo quando bussa per entrare? Il dolore non delude mai perché pesca da una riserva inesauribile; il fiume riprende a scorrere senza intoppi, riscatta l'aridità del vincere. Adesso che Ruggero è tornato, sono sicuro che le mie analisi del sangue saranno negative: di una soluzione così pacchiana non c'è più bisogno.

A seguito dell'invito di Walter di visitare la comune amica Fausta, ricoverata al reparto infettivi, Ruggero declina per paura di un contagio:

⁹⁷ Ivi, p. 309

⁹⁸ Cioè un caso inverosimile, romanzesco, qui rappresentato come un avvenimento che «bussa per entrare» (Ivi, p. 236), un artefatto che concentra il focus dell'attenzione sul personaggio principale. Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 263-4

È bastata la parola “infettivi” a fargli cambiare idea: la primitività del suo terrore s'accomoda nella nicchia del vecchio disprezzo e già mi fa sentire più sereno. Il nostro legame è sempre stato dispari.⁹⁹

Risulta del tutto evidente la proiezione crudele delle preoccupazioni di Walter sul personaggio di Ruggero, ne resteremmo sconvolti se non conoscessimo ormai abbastanza bene il protagonista della trilogia. Ciò che è ancora più interessante è la prolessi metaletteraria a commento del ritorno di Ruggero, poiché ricca di implicazioni non solo psichiche (in termini di determinazione e chiarimento del delirio di onnipotenza che affligge il narratore) ma anche teoriche (sulla questione autofittiva e sull'effetto polifonico): «di una soluzione così pacchiana non ce ne sarà più bisogno». Al di là della classica ambiguità autofittiva, che ciruisce il lettore spingendolo a cadere nella domanda senza uscita su chi sia l'effettivo locutore di queste parole (necessariamente l'autore, in qualità di architetto letterario dell'opera, in quanto colui che conosce e manovra il *telos* del testo: infatti come può il personaggio sapere già in anticipo l'esito delle analisi?; tuttavia la frase commenta un'affermazione che certamente appartiene al narratore, senza che vi sia soluzione di continuità al periodo); al di là di ciò, dunque, vi è l'emersione della polifonia: anzitutto nell'impossibilità di affidare con certezza a qualunque istanza letteraria (autore? Narratore? Personaggio?) la totalità del periodo. In questo caso la dimensione puramente cronologico-consequenziale cui tendiamo istintivamente alla lettura di un romanzo¹⁰⁰ è messa fuori gioco dalle esplicitazioni metaletterarie che Siti ci offre attraverso la voce di Walter: ora che Ruggero è tornato in scena non serve più l'elemento tragico di una malattia di Walter, poiché sarà il contadino a prendere in carico gli effetti che *devono* determinarsi come conseguenza dell'impossibilità del tempo progressivo implicita in questo tipo di desiderio. Inoltre la determinazione del romanzo avrà la sua radice nel caso: quello di aver incontrato Ruggero, che rappresenta, cominciamo a comprenderlo definitamente, il desiderio di un amore “normale”, di un tempo costruttivo e che, proprio per questo, prenderà sulla proprie spalle una malattia autoimmune. Una delle pieghe possibili del racconto è qui esclusa, e con lo stesso gesto suggerita alla mente del lettore; si

⁹⁹ *Sdn*, p. 326

¹⁰⁰ «We are all like Sheherazade's husband, in that we want to know what happens next» in E. M. Forster, *Aspect of the novel*, cit., p 35

assottiglia la distanza che separa l'autore (tutto l'insieme di problemi strutturali che egli ha di fronte alla scrittura di un romanzo) dal narratore; si accentua il meccanismo dell'*autofiction*. Parallelamente, a livello stilistico, aumenta l'utilizzo improvviso della tecnica del discorso indiretto libero, che abolisce le frontiere tra Walter e Ruggero e stimola la polifonia, attraverso l'alternanza impreveduta delle persone verbali e di un lessico gergale agricolo che non appartiene a Walter¹⁰¹:

Quando le terre argillose fanno il crostone è un disastro, se piove parecchio mi ci viene un lago, non posso mica piantar sorgo dappertutto. Il suolo è cretato infatti, scaglie lisce grigio-chiare che il tramonto fa rosa, ma quello 'un è nulla, per certi aspetti sarebbe il caso di azzardare dei cambiamenti importanti. Se gli agenti atmosferici son favorevoli un anno saltato può essere un acquisto, ma ci vorrebbe l'energia di un giovane. A programmare le rotazioni non si diverte più.¹⁰²

In bocca al narratore compaiono frasi come: «d'ora in poi dovrò risolvere un problema che non mi ero mai posto: *che farne della vita di un altro*»¹⁰³. Intanto la lunga scia di sintomi che affligge Ruggero non cessa, e puntualmente, laddove cessa la paura di Walter nei confronti di una malattia (scompare infatti ogni riferimento immaginario al timore di una contrazione dell'hiv), comincia l'angoscia generata dalla sua presenza sofferente, che persegue il silenzio dei martiri:

Il lato migliore di questa nuova versione dell'angoscia è che so esattamente quando comincia e quando finisce: comincia appena scendo dal treno e finisce mezz'ora prima di ripartire. [...] In generale, forse, l'angoscia agisce mediante una seduzione di maturità: hai l'impressione che le motivazioni per vivere siano infantili che il cervello, adulto, ti mostri la mancanza di uscite. In altre parole, la cosa spaventosa dell'angoscia è che ti pare che abbia sempre ragione.¹⁰⁴

¹⁰¹ In precedenza era già accaduto che Walter parlasse come Ruggero, ma ciò avveniva esclusivamente nel mondo onirico, cioè in una dimensione separata che manteneva una soglia riconoscibile e rassicurante, per quanto non impermeabile, rispetto al mondo della realtà: «Mi sono assopito, ho schiaffeggiato una donna che avevo messo incinta e ho vantato la mia fabbrica di macchine lastricatrici usando termini ("scànnolo", "tramaggi", "pulimentatura") che nella vita sveglia non conosco», in *Sdn*, p. 258

¹⁰² Ivi, p. 328

¹⁰³ Ibidem

¹⁰⁴ Ibidem

Tale emersione dell'angoscia, l'unico sentimento che non sbaglia mai¹⁰⁵ proprio perché è senza oggetto e disperde i timori principali della vita umana in un etere in cui si avvolge ogni attività quotidiana, coincide con il primo pronunciamento della scienza sul significato organico dei sintomi di Ruggero. "Neuropatia": una diagnosi troppo vaga per focalizzare gli investimenti libidinali su un oggetto particolare (una certa malattia, un certo organo, una certa parte del corpo): l'angoscia non ha la possibilità di ridursi a paura a causa del rifiuto di Ruggero di sottoporsi alla puntura lombare, che permetterebbe di diagnosticare con più precisione la patologia. Tale rifiuto è simile alla precedente continua posticipazione delle analisi di Walter, con la differenza che in questo caso il riconoscimento di diversi sintomi indica chiaramente la presenza di *qualcosa*, mentre la paura di Walter dell'AIDS è relativa alla sua continua frequentazione saltuaria di *sparring partners*: è la nomina immaginaria della propria legge, che significativamente non vuole alcun riscontro scientifico (poiché la perversione non accetta alcun linguaggio socializzato). Walter la individua e la nomina con la sua loquacità vorace e non appena ha la possibilità di compiere il giro perverso attraverso la malattia di un altro, in particolare del compagno con cui sta vivendo un'esperienza diversa del tempo del desiderio, lo fa senza indugi. La ripresa della relazione non riporta il protagonista all'esclusività del rapporto: Ruggero scopre che nella casa di Pisa Walter ospita Steve, uno dei suoi amori pneumatici e assoluti. Le conseguenze rischiano di essere tragiche: Ruggero tenta il suicidio bevendo del diserbante e tagliandosi le vene dei polsi. Comincia a chiarirsi la metafora di fondo che determina il personaggio del contadino: non tanto l'allusione cristologica che abbiamo visto (che comunque permane e lascia il suo strato di senso nel valore simbolico della morte di Ruggero: redimere Walter dal tempo amoroso del desiderio progressivo). Ruggero non è Cristo, ma l'albero che fornisce il legno su cui Cristo è inchiodato: d'ora in poi le allusioni dantesche ai violenti contro se stessi, il cui contrappasso, come è noto, è la metamorfosi in arbusti¹⁰⁶, rendono esplicito un riferimento presente sin dalle prime figurazioni del personaggio. Ruggero, oltre a bere il veleno per vegetali, si taglia i polsi allo stesso modo in cui incide gli alberi: «Ruggero è bravo con le mani, se non vuole sbagliare non sbaglia: l'ho visto incidere tante volte la scorza degli alberi per gli innesti,

¹⁰⁵ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, Einaudi, Torino 2007, pp. 231-48

¹⁰⁶ Cfr. D. Alighieri, *La divina commedia*, Hoepli, Milano 1989, Inferno XIII, vv. 1-39

un bel taglio a V nettissimo»¹⁰⁷

La sorte di Ruggero è segnata, ma ancora non è tempo: prima di morire l'autore gli fa compiere «un altro giro di walter»¹⁰⁸. Poco prima del tentativo di suicidio, Walter impone con la forza la puntura lombare che determina la diagnosi precisa della sclerosi a placche¹⁰⁹. In seguito, con un'agnizione che varrà da epifania, ma che arriva molto in ritardo rispetto alla costruzione arborea della figura di Ruggero, Walter commenta la malattia, esplicitando i riferimenti letterari:

La malattia lo sta rendendo legnoso, lo chiude in un tronco; le cellule immunitarie divorano una parte del corpo a cui appartengono, sicché si può dire che il malato di sclerosi è un violento contro se stesso. (Stupefacente intuizione dantesca nel canto di Pier delle Vigne).¹¹⁰

Un'ulteriore separazione, per gli stessi motivi della prima (l'infedeltà di Walter: «non hai forma, povero gattolo, sei come l'acqua che s'infilà in tutti i buchi»¹¹¹), segnerà la fine del rapporto con Ruggero, nonché la fine del suo personaggio, non prima di alcune scene che protraggono la vicenda e la cura della malattia e che servono romanzescamente a Walter per la scrittura del proprio libro:

Credi che serva a qualcosa morire?» «Se m'ammazzavo il venti di maggio te lo facevo come regalo di compleanno; era una bella coincidenza per il tuo romanzo» «Una morte lenta per il romanzo è meglio».¹¹²

E infine: Ruggero muore. Non per il decorso inevitabile della sua malattia autoimmune; non per il sacrificio cristologico che libera Walter; bensì per un banale blocco renale. Poco prima della morte e dopo la rottura definitiva, i due si sentono laconicamente e solo per via telefonica:

M'aveva telefonato il 18 gennaio, «per darti quell'informazione, oh dunque: il nome scientifico del pioppo cipressino è *populus pyramidalis*». Ho

¹⁰⁷ *Sdn*, p. 361

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 217

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 349

¹¹⁰ *Ivi*, p. 367

¹¹¹ *Ivi*, p. 400

¹¹² *Ivi*, p. 386

rispettato la laconicità, in parte per ripicca, in parte perché l'11 febbraio (suo compleanno) sarei piombato a casa sua, lui volente o nolente, e la messinscena della separazione sarebbe finita; gli ho chiesto solo «come stai?», «più che bene», invece non stava bene per niente. Il 29 gennaio ha avuto una colica tremenda, ma non ha voluto che Irma lo accompagnasse all'ospedale [...]. È morto il 5 febbraio per un blocco renale, in casa, senza l'aiuto di nessuno; nel 1990 non si muore per un blocco renale se non si vuole, bastava un medico.¹¹³

Dunque Ruggero voleva morire, si tratta di un suicidio quantomeno semiconsapevole, che Walter si immagina evocando la frase che accompagnava uno dei primi accessi sintomatici di Ruggero: «“Walter, che fo adesso?”»¹¹⁴ La reazione del protagonista è coerente con l'incomprensione simbolica di tutta la vicenda, che pure figuralmente annunciava in modo plateale l'esito tragico. Abbiamo visto che il colore rosso, legandosi ai primi sbocchi di sangue di Ruggero, era un segno di morte: in questa scena Walter sporca di pomodoro, cioè di rosso, segnale cromatico definitivo, la cornetta del telefono attraverso la quale riceverà il messaggio della morte di Ruggero¹¹⁵; all'isotopia cromatica si lega la figura di Cristo, più volte evocata parlando con e di Ruggero, anche indirettamente (per esempio attraverso l'insistenza sulle costole sporgenti del contadino); infine Ruggero è tramutato in albero, come per contrappasso sono tramutati in albero i violenti contro se stessi nella *Commedia*. In realtà Ruggero è albero sin da subito. Ricordiamo il primo dialogo citato, che è anche il primo dialogo cui Ruggero partecipa come personaggio, e vediamone la conclusione:

«Cos'hai, le radici?»

«...»

«Lo so che sei un albero, che credi? È per questo che sei un tipo ombroso: per questo ti amo, non riuscirei ad innamorarmi di uno che non fosse un pezzo di paesaggio.»

«Quante cose ho da imparare a stare con te.»¹¹⁶

Ecco perché la reazione alla morte di Ruggero ricorda la reazione di rifiuto del lutto per la morte della madre che Walter cita esplicitamente in apertura del romanzo («mi

¹¹³ Ivi, p. 415

¹¹⁴ Ivi, p. 417. Cfr. supra, p. 111

¹¹⁵ Cfr. Ivi, p. 415

¹¹⁶ Ivi, p. 217

stupivo di non dover elaborare alcun lutto»¹¹⁷). Con un gesto di cinismo disgustoso, afferma che «tutti quelli che mi sono morti intorno, anche i miei genitori, sono morti prima che potessi servirmene. Quel che gli rimprovero è di non avergli potuto passare una mano sulla faccia, dopo che era morto»¹¹⁸. Doppia falsità: se possiamo dire che Ruggero era morto già dal primo dialogo, sappiamo anche ciò che il narratore sembra (o finge di) non vedere, ossia che Ruggero è servito anzitutto a confermare l'impossibilità di un desiderio progressivo, di un tempo che negasse il tempo eternamente immobile della perversione. È per questo che Walter ama proprio il suo essere-albero: perché è la garanzia di un fallimento di un tempo progressivo inaccettabile senza che ciò coinvolga la sua responsabilità, è la certezza di una morte suicida. Ed è chiaro che il simbolo dell'elaborazione del lutto, qui drammatizzato nell'atto di serrare le palpebre ad un cadavere, cioè nel farlo "morire una seconda volta", non può essere compiuto, poiché comporterebbe l'ammissione di aver dato per morto da subito non tanto Ruggero (abbiamo visto infatti molte volte il narratore accusarsi della sua malattia), quanto il proprio tentativo di ricerca di un tempo altro rispetto al tempo dei campioni, ossia la possibilità stessa di un personaggio come Ruggero. È questa la ragione per cui Ruggero è morto, il motivo per cui Walter deve ringraziarlo¹¹⁹: la possibilità di ribadire a se stesso che nel tempo della perversione non è necessario alcun lutto né alcuna progressione.

Con la parabola tragica di Ruggero cominciamo a intravedere due elementi tipici della scrittura sitiana. Il primo, e più evidente, è l'assenza quasi totale di progressione del protagonista. Walter inizia e termina *Sdn* senza aver modificato nel profondo l'anagramma del desiderio che abbiamo citato in apertura di questa sezione, interpretabile come un paradigma perverso che si camuffava da desiderio normale. E se la lotta sottesa in tutto il romanzo è quella per l'integrazione nella realtà di un desiderio percepito come abnorme, non è il cambiamento del protagonista che inizia a realizzarla, bensì un espediente nella realtà: il finto matrimonio tra il personaggio di Hochy (uno degli amori assoluti di Walter, incontrato in Colombia) e Fausta, al fine di far ottenere al primo la cittadinanza italiana, è uno stratagemma che muta il mondo per vidimare la

¹¹⁷ Ivi, p. 17

¹¹⁸ Ivi, p. 416

¹¹⁹ Ivi, p. 418

perversione di Walter.¹²⁰ Questa irrilevanza della progressione temporale ha conseguenza sulla categoria delle relazioni tra i personaggi, che assumono un'importanza estrema ma, per così dire, "immobile" e puramente simbolica.

Il secondo aspetto di cui possiamo rendere conto in questa prima, parziale conclusione riguarda l'autoesegesi, individuata da Grilli come un elemento di grande soffocamento interpretativo¹²¹ per il lettore, ha in realtà un ruolo narrativo. È in quest'ultimo campo che hanno conseguenze le considerazioni di Walter, secondo una furia distruttiva che, come abbiamo visto, non esaurisce il senso della scrittura, ma lascia spazio a ulteriori determinazioni del senso che la critica ha il compito esiziale di individuare e sviluppare. L'argomentazione metaletteraria che abbiamo notato in alcuni passaggi è un dato che ha un ruolo diegetico, più che auto-interpretativo.

2.2.2 Mimmo

In *Sdn* dunque il senso della storia tra Walter e Ruggero è determinato attraverso un sistema figurale che lascia trasparire i fantasmi che animano lo sguardo di Walter. La stratificazione delle metamorfosi-metafore di Ruggero, proponendo figure di morte e di espiazione, segna il destino di inevitabile disfatta dell'amore-*agàpe* e dell'idea di durata in cui esso acquista profondità. Walter esce immutato dall'incontro con il tempo altro del desiderio amoroso poiché ne considera ingiuste le leggi e insopportabile il ritmo, che prende le forme dell'incedere incalzante dei sintomi autodistruttivi di Ruggero. Quest'ultimo finisce infatti per compiere un quasi-suicidio – o, quantomeno, così Walter spiega il rifiuto di chiedere aiuto in un momento di bisogno fatale. In tale maniera assume un ruolo espiatorio, sollevando Walter da un tempo che implica durata, progressione, sedimentazione, pazienza: tutte caratteristiche che il contadino, a differenza di Walter, detiene¹²².

¹²⁰ Cfr. A. Grilli, *Scuola di nudo* di Walter Siti: genere e scrittura, cit., p. 421. Nonostante Grilli affermi che la "sistemazione" con Hochy rappresenti la negazione sia della passione per i culturisti, sia l'amore di Ruggero, siamo convinti ch'esso sia la summa del desiderio perverso, sostanziato da menzogne e doppi giochi.

¹²¹ «Il dramma della coscienza che si consuma nel racconto investe e trascina con sé la coscienza di chi si illude di poter seguire il discorso dall'esterno, con un effetto di voluto, spiacevole soffocamento; il lettore-ermeneuta viene messo con le spalle al muro di fronte al testo-universo e obbligato a proiettarsi al di là delle categorie stesse della riflessione analitica, disinnescate dal metadiscorso del narratore massimalista.» In A. Grilli, *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, cit., p. 428-9

¹²² Come dimostra la sua fine: «Il suicidio presuppone definitività, e quindi riconciliazione col tempo» in *Sdn*, p. 251

Tuttavia, la rete di significati che Walter tesse acquista senso *après-coup*: comprendiamo appieno il senso delle maschere che rivestono Ruggero solo alla fine della vicenda, con la morte e la conclusione dei fatti, anche se alla chiusura del libro ci rendiamo conto che tutto era sotto i nostri occhi sin dal primo dialogo: occorre qualche pagina e la stratificazione delle immagini perché gli espedienti retorici venissero percepiti nella loro dimensione “sintomatica”.

Proprio tale differimento dell’interpretazione simbolica di un personaggio è oggetto di disinnescamento nel secondo capitolo della trilogia, interamente dedicato ad un ulteriore tentativo di affermare un tempo differente rispetto a quello immobile del desiderio perverso. Mimmo, l’amore “normale” di Walter, è considerato subito nella sua dimensione simbolica.

Udn si apre con un’introduzione del narratore, che spiega di che tipo di testo si tratta e le circostanze che lo hanno determinato: è un romanzo-epistola rivolto a Mimmo, che leggiamo in una seconda redazione, dopo che l’editore ha rifiutato una prima versione del testo. La versione definitiva è composta secondo tre ordini di lettura: il diario delle vicende amorose (scritto in corsivo); il commento al diario (in minuscolo tondo); infine, le aggiunte della II redazione (che, nel testo raccolto ne *Il dio impossibile*, sono redatte in un altro carattere tipografico, il **Tahoma**). Alla conclusione del libro ci rendiamo conto che l’introduzione si lega, attraverso l’appartenenza ad un tempo esterno e postumo rispetto alla vicenda narrata dalla vera e propria missiva rivolta a Mimmo, ad un explicit. Una cornice che ricorda molto una sorta di postfazione moraleggiante in cui si rendono esplicite le ragioni e le modalità di lettura del romanzo, un po’ come quelle che comparivano in epoca controriformista ad anticipare i romanzi onde evitare interpretazioni tacciabili di immoralità e indirizzare ad una lettura educativa.¹²³ Solo che in *Udn* l’intento edificante è diametralmente rovesciato, essendo esplicitata la crudeltà degli intenti performativi che sottendono il testo:

Volevo solo liberarmene [di Mimmo], non che succedesse quel che poi...
Liberarmene, sì. [...] Ho capito che lui era stato un'illusione ottica,
l'ennesima, la cui durata era giustificata solo dalla speranza che *producesse*
il libro. Il libro (ecco la scoperta) non era la prova a cui sottoporre il nostro
chiamiamolo amore – doveva essere piuttosto lo strumento che attirando

¹²³ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 137-44

una nuova preda m'aiutasse a disfarmi di quella stantia, esattamente come l'altra volta. Per questo la pubblicazione era necessaria.¹²⁴

Dunque la pubblicazione del libro è funzionale non tanto alla carriera o al prestigio letterario di Walter quanto al suo obiettivo di disfarsi di Mimmo, proprio «come l'altra volta», vale a dire come avvenne con Ruggero, allorché la scrittura del romanzo, attraverso le stratificazioni figurali, produsse il suicidio semiconsapevole del compagno. Conosciamo già il tono patetico su cui si apre questo nuovo volume della trilogia: il pianto inizialmente ritenuto, poi torrenziale di fronte al suicidio del partner, l'applicazione della propria «teoria della letteratura come guaito», la rivendicazione del proprio «sbudellarsi»¹²⁵. Ma il piagnucolio di Walter è dovuto interamente al fallimento dello scopo primario, privato, della pubblicazione del testo. Di ciò Mimmo si rende conto, non comprendiamo quanto consciamente, quando, di fronte all'incongrua reazione di Walter per il rifiuto della casa editrice, afferma: «Allora non mi vuoi bene, se dici che non ti resta più niente»¹²⁶.

L'attacco del vero e proprio libro-epistola dopo l'introduzione è di per sé significativo, visto che la contraddizione con le tre pagine precedenti sullo scopo del testo è stridente, in essa emerge il meccanismo perverso che Walter utilizza per farsi lasciare. Cominciamo dal modo in cui commenta le prose diaristiche:

*Le avevo raccolte in un file speciale denominato verità.doc e protetto da una password; sono costruite (le prose) come una pagina di diario e le ho scritte in corsivo perché il corsivo è obliquo, è l'ombra. Ci ho messo dentro il mio (il nostro?) negativo, compresa l'ipotesi che questi diciotto mesi siano stati un equivoco e, almeno per quanto mi riguarda, una recita [...]*¹²⁷.

Nel corso del precedente paragrafo, abbiamo notato almeno due elementi che riecheggiano in quest'ultimo passaggio: il primo è che il centro paradossale dell'amore "costruttivo" per Ruggero era costituito da un nucleo perverso d'inversione dei termini, secondo il quale l'amore si appoggia all'identificazione immaginaria dell'amato come l'oggetto di cui si desidera essere il fallo, l'oggetto che si desidera fantasiosamente

¹²⁴ *Udn*, p. 517

¹²⁵ *Ivi*, p. 515

¹²⁶ *Ivi*, p. 516

¹²⁷ *Ivi*, p. 520

completare e rendere soggetto “perfetto” attraverso una propria “oggettificazione”. Insomma, si ama l’altro “per ciò che non ha”¹²⁸ e che la fantasia permette di riempire attraverso la propria presenza. In questo caso è il negativo metaforizzato dalla scrittura corsiva, che proietta un'ombra ambigua su tutta la storia con Mimmo. Il secondo aspetto che abbiamo già incontrato è la sensazione di recita, di costruzione artefatta delle parole, delle pose e delle reazioni che sembrano assumere i protagonisti di quest'amore duraturo.

L'ombra, del resto, è un'immagine ricorrente, che proietta il suo dominio sino alla conclusione del libro, dove si manifesta inequivocabilmente il suo carattere simbolico di minaccia, ovviamente, e di precognizione del fallimento tragico della vicenda. Dunque non solo un valore semantico esemplare e culturale di “cattivo auspicio” ma anche un significante che connette diversi luoghi del testo e permette l’individuazione di “disseminazioni narrative”¹²⁹ significative: «dovevamo morire allora e non sarebbe stato difficile: [...] Lampedusa, [il] mare così limpido che i pescetti proiettavano la propria ombra sulla sabbia bianca del fondo». E non è un caso che in nota, il luogo che in questo romanzo è deputato al disvelamento della menzogna, si precisi il carattere ambiguo dell'ombra, e la si scriva in corsivo: «non so perché mi ci aggrappo tanto a quest'immagine dell'*ombra* delle sardine che ci precede mentre camminiamo nell'acqua.»¹³⁰

Il negativo dell'ombra è ciò che precede l'amore tra Walter e Ruggero, ciò che lo determina precorrendo in anticipo i passi che i due personaggi si illuderanno di percorrere assieme liberamente, la proiezione perversa che anticipa la fine della storia e di Mimmo: «la password nel computer non serve più, era Pietro, dal nome dell'ultimo culturista che ho fotografato senza vestiti, dieci giorni prima d'incontrarti»¹³¹ – la verità della relazione con Mimmo risiede sotto la protezione di una cifratura perversa.

E in effetti, se questo tipo di amore ha la necessità di un tempo di costruzione e di una serie di finzioni, cogliamo la posizione ipocrita di Walter allorché spiega a Mimmo le ragioni del diario e, più in generale del libro-epistola a lui rivolto, segnando una

¹²⁸ «Quel che interviene nella relazione d'amore, quel che è domandato come segno d'amore non è nient'altro che qualcosa che vale come segno. [...] Non c'è dono possibile più grande, segno d'amore più grande del dono di ciò che non si ha», in J. Lacan, *Il seminario, Libro IV*, cit., p.137

¹²⁹ Per il concetto cfr. G. Genette, *Figure III*, cit, pp. 103-4

¹³⁰ *Udn*, p. 679 e 679n

¹³¹ *Ivi*, p. 521

radicale contraddizione con l'intento di “farsi lasciare” che aveva affermato nell'introduzione:

Perché non te le ho mostrate prima, dirai, perché non te ne ho *parlato*. È un mio trucco professionale, mentire nella vita per poter essere sincero quando scrivo; accumulare tradimenti finché la misura non sia colma e liberarmene scrivendo. Come i vigliacchi che lasciano un biglietto prima di suicidarsi, solo che nel mio caso a morire sono gli altri. [...] La scommessa che voglio fare con te è di vedere se posso interrompere la catena – se posso, almeno per una volta nella vita, *dire tutto* a chi amo senza che l'amore svanisca.¹³²

Dunque una previsione che, come nelle migliori menzogne luciferine, mescola il vero alla finzione. Il vero è il sotterraneo desiderio di Walter di provocare il suicidio di Mimmo, evocato sulla base dell'esperienza passata (Ruggero che muore al posto del desiderio amoroso di Walter) e diretto al nuovo compagno attraverso una similitudine perversa: è la proiezione sugli altri che ha effetti nel reale, non è Walter a morire. L'aspetto finzionale riposa invece nella sedicente ingenuità di Walter rispetto all'essere sincero nell'amore, nella sua aderenza retorica alla versione ideologica di un amore in cui ciascuno può esercitare la propria totale libertà espressiva, che ha il valore adescante di una *captatio benevolentiae* verso Mimmo. Walter è infatti consapevole della necessità di una dose di finzione che sostenga l'amore di lunga durata, lo aveva già sperimentato con Ruggero, ma non si perita di negarlo in una situazione nuova ma analoga.

E del resto comprendiamo quanto la relazione sia segnata dalla menzogna e dall'impossibilità anche dalle metafore musicali attraverso le quali Walter definisce il personaggio di Mimmo:

Il vero nocciolo è la musica: l'unica formula d'arte che capisci istintivamente, molto al di là del tuo grado di cultura. «Sei il mio pianoforte e mio fratello», t'avevo messo sotto il coniglio, ti ricordi? – «sette tasti abbronzati e quattro no.» A pensarci bene sei anche il mio violino [...]. La poesia è il luogo in cui la lingua si confessa alla musica: cioè alla matematica, che è corpo e respiro. Puoi barare con le parole, ma non coi versi.¹³³

¹³² Ivi, p. 520

¹³³ Ivi, p. 529

E ancora, Mimmo diventa ritmo attraverso la mediazione del mare e delle onde sulla battigia, nei versi in cui Walter diventa spiaggia. Tale metafora ripropone l'insopportabilità del ritmo eterno delle onde contro il molo, già incontrato in *Sdn*¹³⁴:

Ora lo so perché non si scoraggiano
i popoli rivieraschi: perché il mare
si profonde in un lusso di perdoni.

Così per me, se posso ritrovare
il tuo flusso, se dalle depressioni
torni a premere contro la mia spiaggia.¹³⁵

La musica, lo abbiamo già visto, è il tempo inconciliabile con il desiderio di Walter, che cerca invece la perfezione di una staticità senza ritmo e movimento. La musica è «la più accattivante delle lingue usate dagli arconti per implicarti in quel pasticcio chiamato vita»¹³⁶, ciò che ricorda necessariamente l'inevitabile ticchettio mobile del tempo e dunque della progressione cronologica. Se Mimmo conoscesse abbastanza Walter potrebbe intuire i termini della menzogna che si sta costituendo: del resto è proprio qui che il narratore introduce il tema della verità, evidentemente in contraddizione con quanto affermato poco prima rispetto al diario: se con la prosa si può barare, allora il testo chiamato *verità.doc* non sarà verità *di fatto*; inoltre «se la poesia non viene, non è mancanza di abilità, è mancanza d'essere» e la poesia che intervalla la prosa di *Udn*, come nota lo stesso autore, è “ingessata e goffa”, troppo sentimentale e rococò per essere bella. Walter sta insomma dicendo da un lato che lo sforzo di sincerità affermato nelle dichiarazioni d'intenti per quanto riguarda la scrittura del diario non è così stringente come ha voluto far intendere in precedenza; dall'altro che il suo amore verso il compagno è finto. In tal maniera pone Mimmo in un doppio vincolo in cui è preclusa ogni speranza di compiere una scelta di progressione: Walter autodenuncia la propria insincerità, al contempo sostanziale ed estetica, proprio con la scusa di “dire tutta la verità”.

Anche in *Udn* la relazione legittima e normale, l'amore costante ispirato a quello di

¹³⁴ Cfr. *Sdn*, p. 44-5

¹³⁵ *Udn*, p. 546

¹³⁶ *Sdn*, p. 45

una coppia stabile, il luogo di un'estensione del desiderio che ha bisogno di una profondità temporale e di una durata, è intervallato da incontri con gli “angeli”, i messaggeri della reminiscenza gnostica, che concentrano il desiderio fino a far sparire il tempo. Osserviamo un passaggio in cui le due alternative sono messe a confronto:

I tuoi piedi e le mani troppo grandi, e il tuo cranio oversize, mi facevano pensare ai frammenti di un colosso incompiuto, tenuti insieme da una pasta vetrosa (“tormalina” era la parola e non capivo perché, non so nemmeno che aspetto abbia, finché non mi resi conto che era l'anagramma di “normalità”). Ma il suo corpo era sferico come dovevano essere le sfere prima che esistesse una mente – nel suo corpo l'energia si ridivideva, tornando ad essere massa più luce. Altro che oggettino d'oro striminzito, era l'intera riserva aurea di Fort Knox [...]¹³⁷

In questo caso si riesce a cogliere sinteticamente la contrapposizione di immaginari che si stratificano attorno ai due tipi di amore che strutturano l'intera trilogia. L'imperfezione, la sproporzione del corpo di Mimmo (così come, in passato, di quello di Ruggero) si oppongono alla perfezione geometrica cui rimanda la sfera fuori da ogni tempo e al di là di ogni legge («prima che esistesse una mente»). La fallibilità di un amore terreno soggetto al tempo si confronta con un'adorazione soprannaturale. Ed è significativo che sia ancora un anagramma, attraverso il capriccio pretestuoso di uno scivolamento significativo, ad indicare la distanza tra i due tipi di corpo e di corrispondente relazione: la “tormalina” è il materiale carico di immaginario che Walter utilizza per ricomporre il corpo di Mimmo, per arginarne l'imperfezione. Il termine, nella sua dimensione significativa, potrebbe evocare tutta la serie di integratori e anabolizzanti citati poche righe prima per descrivere Pietro, il culturista che qui è termine di paragone con Mimmo, chiamato nella pagina precedente «la montagna di actina e miosina»¹³⁸. Tuttavia in questo caso ciò che serve a “tenere insieme” Mimmo, cioè a renderlo oggetto riconoscibile e dunque “amabile”, è l'anagramma di normalità, il che induce a rafforzare la doppia implicazione che determinano le due tipologie di amore: l'inverso di una sostanza che modella il corpo seguendo la metempsicosi di sfere perfette è la normalità, perversione e amore “normale” si implicano a vicenda, l'una è,

¹³⁷ *Udn*, p. 531

¹³⁸ *Ivi*, p. 530

come abbiamo visto, il centro esterno dell'altro. L'una è correlata all'altro¹³⁹.

Il riferimento all'oro ha invece un'altra funzione, sia pure restando nell'ambito di un confronto tra i due corpi. Se come prima cosa Walter contrappone gli immaginari connessi ai due tipi di amori riferendosi alla realtà esterna “delle idee”, in seguito il tentativo è di cercare un elemento di correlazione interno al testo. E lo trova nell'oro, il colore lucente ch'egli pone a fondamento dell'incontro con Mimmo. La figuratività, a differenza delle stratificazioni progressive che abbiamo seguito in Ruggero, è posta esplicitamente e consapevolmente da Walter come il colore per eccellenza della relazione: indicarla come termine di svantaggio nel confronto con un corpo pneumatico significa profanare una delle pietre angolari dell'amore con Mimmo. Ancora una volta emerge la consapevolezza dell'“uso improprio” della finzione letteraria da parte di Walter: sappiamo che l'obbiettivo del libro-epistola è quello di mettere l'altro nelle condizioni di lasciarlo, dunque se davvero il narratore credesse al luogo comune secondo il quale l'amore è una sorta di campo franco in cui esercitare la propria libertà d'espressione, in cui la franchezza e la sincerità si opponessero manicheamente alla menzogna e alla finzione, non ci sarebbe bisogno di distruggere il colore associato al “mito fondativo” dell'amore con Mimmo. L'oro è una figura cromatica che ha il ruolo di esca per Mimmo: Walter sa che creare un mito è strategia fondamentale per poter poi distruggerlo e ferire mortalmente il lettore che con questo mito aveva identificato uno degli aspetti costitutivi e fantasmatici del proprio amore. I piccoli oggetti d'oro che costellano la relazione amorosa impallidiscono rispetto alla «riserva aurea di Fort Knox» dei corpi pneumatici.

Inaugurato con l'oro. Tutto è partito da pochi grammi d'oro [...] – uno di quei braccialettini a buon mercato con lo spazio per scriverci il nome, solo che non c'era nessun nome inciso, sicché anche se avessi voluto non avrei saputo a chi restituirlo. Il fatto d'aver trovato dell'oro sulla strada, poco prima d'incontrarti, aveva messo a tacere molti scrupoli e creato una sospensione pneumatica come quella che al ministero delle Finanze spinge in alto i bussolotti coi numeri della lotteria.¹⁴⁰

¹³⁹ Ricordiamo la correlazione che si esprimeva in un anagramma già in *Sdn*, p.363: «Con Bruno e gli altri l'apnea, con Ruggero la pena: il mio destino in un anagramma»

¹⁴⁰ *Udn*, p. 522

L'oro è insomma l'elemento di finzione che si carica d'immaginario e che sostiene “pneumaticamente” la fantasia di Walter: esso ha ruolo strutturale nella relazione con Mimmo. È l'oro che ha determinato la caduta delle resistenze di Walter all'incontro e che gonfia la fantasia di cui è investito l'amore, un po' come le sostanze anabolizzanti gonfiano i corpi pneumatici dell'amore perverso di Walter. Il gioco di Walter attorno alla finzione amorosa è dunque consapevole della funzione immaginaria che le recite creano nelle relazioni amorose. Se un oggetto è percepito nella propria pura materialità non può che esserci indifferente: solo quando su di esso proiettiamo le fantasie (in questo caso costituite dalla pneumatizzazione) siamo disposti ad amarlo, solo quando diventa feticcio, o merce-*gadget*.

Cominciamo a vedere che il secondo volume della trilogia lascia molto più spazio alle figure di inversione delle due versioni del tempo che abbiamo individuato. La doppia centralità paradossale tra i tentativi di un amore stabile, temporalmente dispiegato e l'amore perverso della temporalità assente crea una dinamica di interdipendenza e di correlazione che permea l'intero libro. Tale correlazione non emerge solo in alcune scene, come quella dell'oro, o in sciarade di anagrammi o giochi significanti, ma agisce da forza strutturante. L'espedito narrativo del rifiuto dell'editore e della riscrittura del testo permette infatti all'autore di mettere in evidenza due posizioni differenti, che corrispondono alle differenti concezioni e pratiche del tempo che abbiamo visto, l'una compiutamente perversa, con tutta la semantica della perfezione e dell'a-temporalità che porta con sé; l'altra più legata al problema di uno sviluppo temporale, ad una concezione del desiderio che evolve nella stabilità e nella progressione cronologica. Definiremo quest'ultima, infine, una posizione nevrotica, poiché il problema della relazione è sempre declinato nei termini edipici di legittimità: in questi momenti Walter riconosce parzialmente la necessità e anzi l'inevitabilità di una legge (*in primis* una legge temporale, come abbiamo visto), con la quale confrontarsi, ingaggiare una sfida e negoziare i limiti della propria libertà. È la tipica mobilità nevrotica che prevale in questi casi, che pur contrattando, oltrepassando, non rispettando la legge, comunque la riconosce. Tale riconoscimento distingue la particolare posizione che separa una struttura del desiderio perversa da una nevrotica: in quest'ultima il desiderio è vincolato dialetticamente alla legge, allorché nella perversione il soggetto

assurge allo status di oggetto di una legge che immaginariamente egli pensa di autoistituire e con quest'atto ne diventa strumento, spossessato a se stesso, vittima di un'ordine superiore. In questo senso il desiderio nel perverso ha tratti superegoici molto accentuati: compiere il desiderio, completare ciò che si immagina come un ordine di perfezione, realizzarne il godimento diventa un dovere da sbrigarsi secondo leggi imperscrutabili e tuttavia imposte dallo stesso soggetto: si pensi al caso clinico di un masochista, che gode solo dentro le sue regole solipsistiche, solitamente minuziose, schiavo di rituali ad un tempo efferati e ridicoli.

In *Udn* questa contrapposizione si rende evidente in senso strutturale, collocandosi nel contrasto percepibile nelle aggiunte poste al fine di rendere pubblicabile il libro, che mutano sostanzialmente il senso della sua enunciazione cambiandone obbiettivo. Walter pianifica una strategia per rimediare al rifiuto della pubblicazione: leggiamo nell'introduzione, e cioè, ricordiamolo, dal punto "esterno" e postumo del libro, che al momento della seconda stesura Walter decide di procedere

riscrivendo il libro e facendolo diventare così odioso da rendere la rottura inevitabile. Non sarebbe stato difficile, bastava togliere un po' di fiction, restaurare quel che avevo censurato e aggiungere, ma rara, qualche bugia. Se l'amore aveva rovinato il libro, che i rottami del libro mi sciogliessero dall'amore. Appena escogitato la strategia ho cominciato a soffrire di meno, ero di nuovo attivo. [...] Quel che ancora mi sorprende è di che piccoli interventi ci sia stato bisogno per trasformare un libro nell'altro. Un libro per farsi assolvere, voglio dire, in un libro per farsi lasciare.¹⁴¹

La metafora giudiziaria che qualifica la prima versione del libro è di per sé eloquente: Walter si sente alla sbarra, giudicato dalla legge, che riconosce e colloca nella giustizia e nella liceità della relazione con Mimmo. Non è solo il riconoscimento di Mimmo, di cui Walter cerca un'assoluzione, ma il riconoscimento della legge affettiva che regola la storia d'amore e che il protagonista sente di aver violato. Si chiede insomma una revisione, una ricontrattazione dei termini che regolano la relazione. La seconda versione è invece, fuori di metafora, una scrittura che mira alla distruzione perversa della relazione ma, classica strategia perversa maschile, senza assumersene le responsabilità, proiettandole ("per-vertendole", girandole) sull'altro. Così l'altro è

¹⁴¹ Ivi, pp. 517-8

pienamente riconosciuto, ma diviene un oggetto sostanzialmente ossessivo, non colui al quale si domanda una revisione delle relazioni ma colui che si deve addossare la responsabilità della distruzione: a Mimmo è rivolto il libro, a lui si riferisce la seconda persona del narratore, a lui si chiede di comprendere, assumere e utilizzare contro la relazione gli effetti distruttivi della scrittura.

Le strategie segnalate dall'autore corrispondono con sincerità ai mutamenti sintomatici della scrittura: «togliere un po' di fiction» significa accentuare i tratti di sincerità che la relazione non tollera, dire ciò che per il bene della storia sarebbe meglio tacere, portare alla luce le fantasie che si proiettando sull'altro e che gli risultano insopportabili. In caso di insopportabilità, le fantasie sono da passare per il filtro della sublimazione (cioè della castrazione: si censura qualcosa per riscriverle in maniera simbolicamente accettabile, si introduce una finzione ulteriore); se ciò non viene effettuato, l'altro percepirà la crudezza più che apprezzare la sincerità del parlante. Il che è l'altra faccia della seconda operazione: «restaurare ciò che avevo censurato» e che forse era parso “troppo” da sopportare, allentare la rimozione, cioè la legge che determina quello che si può o non si può (ciò che è il caso o non è il caso di) scrivere.¹⁴² Il cambiamento avviene infatti a seguito di una rabbiosa osservazione del limite costituito da Mimmo, che impedisce a Walter di arrivare «alle estreme conseguenze». Egli non vuole tra i piedi questa incarnazione della legge:

Il risentimento contro di lui, covato a lungo, finalmente correva a briglia sciolta: era colpa sua se il libro era orrendo, perché m'ero sforzato di adeguarlo ai suoi gusti – imparare a scrivere con qualcuno in casa m'era parsa chissà quale vittoria, mentre solo senza nessuno tra le palle riesco a condurre una pagina alle estreme conseguenze.¹⁴³

Il fallimento è addebitato da Walter non alla propria incapacità bensì allo scarso gusto di Mimmo: ecco un modo per non soggettivare le proprie scelte, siano esse errori o svolte positive.

È interessante notare che l'oscillazione tra queste due posizioni è determinata

¹⁴² Alberto Casadei ha notato proprio questo ruolo desublimativo della scrittura di *Udn*: «la ri-scrittura s'incarica qui di assumere il ruolo di terapia, svelando i percorsi stessi dei tentativi di sublimazione» in A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo contemporaneo italiano*, cit. p. 256

¹⁴³ *Udn*, p. 517

esclusivamente da piccoli interventi, come a dire che il passo dalla nevrosi alla perversione non è un radicale ribaltamento di prospettive, ma un semplice gioco al rialzo, un breve passo che ha l'apparenza di spingere più in là le consapevolezza delle situazioni ma che in realtà mira a distruggerle. Del resto il senso di questo secondo volume è proprio questo: quanto è semplice nella contemporaneità compiere il passo che conduce alla perversione, aderire all'imperativo (all'ingiunzione superegoica) dell'espressione e della sincerità a tutti i costi. Questo tipo di espressione de-sublimata, rivendicata da Walter, e la sincerità del dettato saranno proprio gli elementi che porteranno Mimmo al suicidio. Qui si vede all'opera il modello paradossale di "autocentrato esterno" che abbiamo individuato teoricamente nell'ideologia contemporanea a sostegno paradigmatico dei mezzi di comunicazione. Laddove si propalano strumenti espressivi connotati dalla più grande libertà, troviamo il riaffermarsi surrettizio di una legge perversa ancora più stringente e paradossale: l'esposizione pubblica della propria intimità e l'incitamento a farlo "senza filtri" ha esiti che sono ingiuntivi e perversi. Ciò è evidente anche se dissimulato.

L'aggiunta di alcune frasi muta dunque il senso complessivo dell'enunciazione epistolare. In questo scarto differenziale cogliamo le potenzialità di una chiamata in causa della categoria polifonica per la descrizione di questo tipo di scrittura. Sappiamo già che la scrittura epistolare ha una vocazione alla polifonia, poiché in essa «la coscienza di sé sente sempre se stessa sullo sfondo della coscienza che un altro ha di essa, [...] la parola del personaggio su se stesso si costruisce sotto la costante influenza che la parola altrui su di lui»¹⁴⁴. Se consideriamo il raddoppiamento che queste aggiunte determinano, ci rendiamo conto che esso è duplice. Non solo la voce di Walter e quella di Mimmo (sotto forma di anticipazioni-risposte che Walter fa alle possibili obiezioni di Mimmo), ma anche, nelle aggiunte e, retroattivamente a partire da esse, in tutto il testo, un raddoppiamento della situazione comunicativa, che duplica le implicazioni polifoniche.

Da questo punto di vista è interessante seguire le ultime battute del libro, che riscrivono la conclusione dell'epistola inglobando la prima versione e "dialogando" con essa. Dai due terzi del romanzo la presa in carico della seconda persona, il tratto

¹⁴⁴ M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit, p. 269

propriamente epistolare, è formalmente abbandonato dalla scrittura “tonda” (cioè dalla prima stesura del libro) per essere assunto dalle parti riconoscibili come aggiunte. L'effetto prodotto è da una parte il rafforzamento illocutivo della seconda e perversa versione, anche nei suoi effetti involontariamente radicali («*vorrei che Mimmo morisse perché non so smettere di volergli bene*»¹⁴⁵). Dall'altra notiamo un'incongruenza: se il narratore durante la prima stesura non era cosciente di questa seconda versione del libro, come mai ha abbandonato la seconda persona, il deittico che si rivolge a Mimmo? A decostruire le affermazioni narrative si arriverebbe alla conclusione che la prima versione del libro non si concludeva con la forza interpellativa di un “tu”, ma scivolava verso la rappresentazione di un “lieto fine”.

Andiamo per gradi. La seconda persona viene a mancare (nella scrittura tonda, epistolare) a partire da un pranzo della famiglia di Mimmo a cui Walter partecipa, e nel quale s'intuiscono per la prima volta alcune trame moralmente dubbie o addirittura illecite. Sul finire della scena si descrive un'organizzazione familiare di trafficanti di organi, presso la quale Mimmo trova il tanto agoniato “impiego”. Ed è poco prima che la prima versione lasci spazio alla seconda che Walter assiste parzialmente ad una riunione malavitosa nel luogo che dà il nome al libro (al libro-epistola che Walter fa leggere a Mimmo, non a quello complessivo che stiamo leggendo noi): “Rettifica d'Amore” è il nome di un'autofficina, luogo in cui Walter, nella versione stralciata, è immaginariamente convocato a processo dai malavitosi, che hanno scoperto la potenziale minaccia del libro che sta scrivendo:

Immaginare quindi che don Mariano e soci, venuti a sapere del mio libro in cui mettevo in piazza eccetera, mi convocassero di nuovo alla “rettifica” ma questa volta come imputato.¹⁴⁶

Il lieto fine della prima versione avrebbe dunque avuto il ruolo di realizzare questa rettifica d'amore e di farla coincidere con l'assoluzione di un processo sia amoroso sia criminale. Il libro sarebbe servito da pegno per farsi assolvere. Leggiamo la “falsa” conclusione:

¹⁴⁵ *Udn*, p. 670

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 668

nella realtà, nessun ricatto dei cattivoni al povero intellettuale smarrito, nessun aut-aut («o rinuncia a pubblicare il libro o rinuncia a frequentare la famiglia Imparato»). Nella finzione, il lieto fine consisteva in due pagine di mio dibattito interno, per decidere tra te e il libro, e finalmente la decisione a tuo favore: «ne sarò ripagato anche in senso formale: “mi vuoi sposare” gliel'ho domandato sul serio e nei suoi occhi quando m'ha risposto c'era più che un sacramento; per noi non può esserci né chiesa né comune, ma la condivisione del cuore e quella non conosce divorzio; la rinuncia diventerà ritmo, distanza stilistica; dal sacrificio di questo libro ne farò scaturire un altro, *impersonale*, che nessuno ha immaginato fin qui.»¹⁴⁷

Dunque l'assoluzione sarebbe dovuta passare per una rinuncia simbolica al libro, nell'accettazione della presenza di Mimmo, che avrebbe determinato, lo abbiamo visto, l'incapacità di Walter ad arrivare alle «estreme conseguenze»¹⁴⁸ della scrittura, una delle ragioni della mancata pubblicazione del libro nella sua prima versione. Sacrificare il libro sarebbe stata la conclusione paradossale di una scrittura che nella realtà (che è poi una finzione di secondo livello, visto che noi lettori abbiamo il libro tra le mani) non è stata pubblicata, e avrebbe dovuto produrre «ritmo» e «distanza stilistica», cioè avrebbe dovuto rappresentare la pacificazione con il tempo, la durata di una relazione costante, e ciò che potremmo interpretare come distanziamento dalla prima persona autofinzionale per abbracciare una scrittura più «*impersonale*», che è ciò che sembra già cominciare a fare dai due terzi del romanzo, da quando cioè abbandona la seconda persona di Mimmo, facendolo diventare un personaggio e depotenziando la forma di romanzo-epistola. Ma questa conclusione simulata ricorda quella di *Tp*, e cioè dell'intera trilogia, che all'altezza di *Udn* è ancora tutta da scrivere. Il narratore si avvicina retoricamente a quella pacificazione con il tempo e con la realtà che lo avrebbe portato a liberarsi della scrittura autobiografica per scrivere qualcosa che non fosse su di sé¹⁴⁹. Le differenze sono due: che quella è una conclusione non abortita e che le vie per raggiungerla sono radicalmente diverse. Questa, con Mimmo, è la via che ricerca il tempo d'altre ere, progressivo e duraturo, di una promessa di eternità cronologica: “fino a che morte non

¹⁴⁷ Ivi, p. 669

¹⁴⁸ Ivi, p. 517

¹⁴⁹ «Marcello mi sta espellendo dall'autobiografia [...]. Se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me.», in *Tp*, p. 1039

ci separi” recita la formula del matrimonio che Mimmo e Walter celebrano simbolicamente nella conclusione stralciata; mentre la conclusione, vera e non raddoppiata da una finzione dei livelli delle redazioni, di *Tp* e dunque della trilogia avviene in presenza trionfale dell'amore perverso e del tempo dei campioni.

Intanto, oltre a notare il ruolo di controcanto che la seconda redazione svolge e che costruisce un diverso personaggio di Mimmo, insistendo a nominarlo alla seconda persona, osserviamo che Walter continua a non cambiare, se così possiamo dire: piuttosto che mostrare un “divenire”, una progressione che sfocia in qualcosa che modifica la situazione iniziale (sia pure un fallimento), ancora una volta Siti sceglie di riportare Walter al suo posto, e di distruggere, assieme alla relazione, il libro.

E con le ultime parole dell'explicit, che precedono un dialogo “in morte” leopardiano, Walter torna al principio. Ecco che la sincerità sbandierata ideologicamente come il livello di un amore più profondo, se presa letteralmente, si rivela assenza, vuoto, incompatibilità con un amore duraturo; Walter torna, del tutto impermeabile a qualsivoglia lavoro di lutto, al proprio dolore “normale”:

Dall'altra parte del letto, da toccare avrò solo la sincerità. Chi l'ha detto che per godere dell'affetto o della compagnia di qualcuno ci si debba per forza infilare qualcosa da qualche parte. Non m'importa niente nemmeno dei ricordi – anche adesso, anche in queste righe, *parlo di me e non di lui* – il salto dalla finestra, come categoria dello spirito, mi pare una minchiata. Punizione di che? Non so dove stia la tabella di valori che mi comandi di soffrire. Ogni tanto, forse. Ma così, un dolore normale.¹⁵⁰

2.2.3 Sergio

Sergio è l'ultimo dei personaggi della trilogia legati a questo tipo di tempo che ha costituito lo spunto per avviare un'analisi di diversi aspetti formali e tematici della scrittura di Siti. È l'ultimo e dunque molto interessante affinché si comprenda l'esito di quella spinta libidinale che conduce Walter a costruire personaggi per scovare, al di là della propria ossessione per i corpi pneumatici, un semblante di stabilità, di normalità, di serenità. Ma, lo si è visto, con lo stesso gesto s'incontra anche conformismo, ripetitività, ritmo (quel padre della musica che Walter non riesce a sopportare,

¹⁵⁰ *Udn*, p. 680

l'immenso ritorno ciclico dello stesso, la pazienza dei contadini, la musicalità di un doppiatore – il mestiere che inizialmente fa Mimmo –).

Il celebre attacco di *Tp* è incentrato proprio sull'ambivalenza del binomio serenità-mediocrità:

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 ad evadere. [...]

Da qualche mese sono sereno ma niente è più fragile della serenità, devo scrivere questo libro prima che finisca lo stato di grazia. [...] La serenità è un prodotto aritmetico, l'interno moltiplicato per l'esterno: più uno dei fattori, per esempio l'interno, ha un numero elevato, più l'altro fattore (in questo caso il contributo esterno) può essere basso. Etimologicamente "sereno" è collegato con "asciutto".¹⁵¹

In realtà Walter si riferisce al libro (lo stesso che stiamo leggendo) il cui racconto andrà ben oltre la placida serenità di coppia con Sergio per incontrare, come vedremo, tutt'altro stato, che ha a che vedere con la serenità solo in modo metaforico. Le tre mediocrità-cardine, su cui s'innestava la serenità di coppia, muteranno radicalmente: «caratteriale, ed epica, volevo dire etica»; «di tipo sanitario, tengo sotto controllo la mia salute con periodici check-up»; «finanziaria. Come dipendente statale a stipendio fisso [...] non sono mai stato obbligato a scelte energiche o a stress emotivi legati al denaro.»¹⁵²

Il racconto inizia dunque *in medias res*, con la descrizione della vita assieme a Sergio, il galoppino televisivo di cui seguiremo le fortune alterne, che inizialmente sembra essere colui che guiderà il lento cabotaggio del protagonista verso l'integrazione:

Abbracciandolo sento il suo cuore trentenne che guida il mio, stanco, verso le plaghe sconosciute dell'integrazione. Forse sarebbe ora, per me. Dimenticare le vette anaerobiche e scendere per i crinali – dove si coltivano i fagioli e le riuscite intermedie, le esistenze probe e le albicocche che hanno il sapore delle pesche, o viceversa. A guardar bene, siamo tutti prodotti di serra.¹⁵³

¹⁵¹ *Tp*, p. 689

¹⁵² *Ivi*, pp. 690-1

¹⁵³ *Ivi*, p. 713

La dichiarazione d'adeguamento a tale mediocrità è stata intesa, da chi ha letto la trilogia come un romanzo di formazione o sulla figura di un inetto, come elemento chiave per segnalare l'evoluzione di Walter: da una posizione di rifiuto contraddittoria e dolorosa, in *Sdn*, ad un adattamento compiaciuto e patente al mondo contemporaneo. Tuttavia non sarà Sergio, benché perfettamente a suo agio nel mondo dell'officina ideologica televisiva e dunque potenzialmente in un luogo d'osservazione della realtà privilegiato, a traghettare Walter verso le «plaghe» dell'integrazione: il narratore sta fornendo falsi indizi. Tale ruolo sarà affidato a Marcello, uno dei corpi pneumatici delle ossessioni di Walter. Strana scelta, se si pensa che l'idea di integrazione proposta o immaginata fino a questo momento si ispirava chiaramente al modello di coppia "normale", stabile, cui faceva riferimento anche il titolo del secondo volume della trilogia, *Udn*. Ma bisognerà a suo tempo comprendere di che tipo d'integrazione si tratterà, a quale mondo, attraverso quali mezzi. Del resto il tentativo di fare pace con la realtà e con il tempo attraverso le vicende di un amore legittimo ha già condotto Walter a due fallimenti decisivi per la loro gravità (ricordiamo: due ambigui suicidi). Sergio è solo il terzo, che non avrà una conclusione altrettanto tragica, ma che segnerà l'abbandono di questa via alla normalità.

La storia con Sergio è una ripetizione del tempo fallimentare vissuto con Ruggero e Mimmo: Walter prova a costruire una realtà amorosa duratura che riesca ad integrarsi con il mondo, tentando di mutare in una profondità temporale, in un'orizzontalità cronologica le vette di godimento atemporale che raggiungeva con le forme sferiche delle proprie perversioni. Così il campo del sesso è un buon banco di prova per la tenuta libidica della storia con Sergio:

il sesso, acme cruciale e tragica di tutta la mia vita, si è come spostato di lato: sottilmente onirico e quasi di fumo nel suo ripetersi regolare, è diventato nello stesso tempo volgarmente medico, nell'essere legato ai ritmi circadiani, al sonno, all'alta o bassa pressione, come l'alternarsi delle belle e brutte giornate in questo periferico inverno romano.¹⁵⁴

Il ritmo e le similitudini temporali (e meteorologiche) contribuiscono ad affidare alla storia con Sergio quella caratteristica "musicale" e legata al ritorno regolare di un

¹⁵⁴ Ivi, p. 708

avvenimento (appunto, il sesso con Sergio vissuto, in analogia con la mediocrità sanitaria, come una verifica periodica) che abbiamo già visto nelle due vicende amorose precedenti e che si era rivelata irrimediabilmente insopportabile per il narratore. Tuttavia il tratto ridondante è anche ciò che permette la nomina della serenità, che si imprime su Sergio attraverso il significante del cognome, Serenelli, allusione onomastica allo stato di equilibrio cui Walter si illude di accedere. Vedremo quale rilevanza avrà, al di là del riferimento alla condizione di serenità, lo statuto di tale cognome, che getta un ponte interpretativo al di là del ristretto mondo letterario cui fino ad ora ci siamo tenuti¹⁵⁵.

L'equilibrio oscillante di questo stato sembra fondarsi su una chiara economia libidinale nevrotica, nella quale il tempo dell'assenza del compagno non concede l'autorizzazione a ciò che pochi anni prima sarebbe sembrato normale a Walter. Insomma, in questa fase viene a mancare la solita oscillazione delle due dimensioni temporali e delle forme del desiderio ad esse corrispondenti. In questo caso la fantasia di tradimento rimane tale, dal momento che Walter non passa all'atto, non realizza i suoi fantasmi:

Ora che è in giro così spesso, per le riprese, mi succede un fatto strano: quando so che deve partire, sogno la casa libera e l'infedeltà – ma poi, quando parte, il dispiacere mi toglie la voglia di tradirlo fino a che non torna (magari ci ripenso l'ultimo giorno ma è troppo tardi). «Anche la lontananza è un bel trip» mi risponde quando glielo dico, e la stereotipia verbale non mi impedisce di credergli.¹⁵⁶

Il tempo dell'assenza di Sergio iscrive nell'esistenza di Walter la legge, che segna il limite oltre il quale il protagonista non osa spingersi.

Nondimeno tale interdizione all'atto non implica la totale inattività del tarlo ossessivo dell'atemporalità, che prende altri sembianti. A proposito della "marmellata" temporale che (de)struttura i ritmi televisivi, Walter compie un confronto significativo con l'informazione esasperante dei quotidiani:

¹⁵⁵ "Serenelli" è infatti il cognome nella realtà di Massimo, la persona in carne ed ossa che ha ispirato il personaggio di Marcello: lo si desume dalle fotografie presenti nella raccolta di racconti de *Mm*, che rappresentano colui che nella "saga" finzionale di Siti è Marcello, ma che nella realtà è Massimo Serenelli.

¹⁵⁶ *Tp*, p.725

Se leggo i giornali mi sento male, la coerenza implacabile e la *linearità* degli eventi mi ammazzano; la televisione invece procede per salti, ogni immagine si accumula alle altre ma si sottrae prima di diventare dolorosa; più che la singola trasmissione conta l'effetto di moltiplica [...]. Come un cazzo meccanico che entri in un numero x di buchi, compiacendosi dell'operazione più che del rapporto.¹⁵⁷

La linearità dei quotidiani è la caratteristica fondamentale che affligge Walter. La messa in ordine degli avvenimenti, la coerenza della consequenzialità è ancora un problema e, dunque, come potrà, alla resa dei conti, non esserlo la “prosa” di Sergio?

Quel che è mancato fin dall'inizio, in Sergio, è la poesia: è ragionevole, è piacevole, è tutto in -evole – ma irrimediabilmente in prosa. Sarei pazzo a non accettare un amore così... così... Ma perché ogni tanto penso che la mia vita somiglia a un'azienda?¹⁵⁸

E, ancora di più, come potrà non esserlo per una storia amorosa che si sviluppa progressivamente nel tempo? E, se volessimo spingere oltre le considerazioni a partire da quest'intolleranza alla linearità, come potrebbe non rappresentare un problema la scrittura di un'autobiografia (o un'*autofiction*) cronologica che descriva un percorso d'integrazione e i suoi stadi intermedi? Del resto, anche se Walter corregge il tiro sulla questione del corso amoroso, non risolve il problema della qualità temporale che si impone nella relazione con Sergio:

Ma forse non è nemmeno tutto in prosa, come temevo. È impastato di artigianalità condivisa, di affetto, di lieviti che vanno dal cuore in dentro, di lento consenso al passato e al futuro. Lo osservo nella scatoletta magica ed è il contrario di quando osservavo i culturisti nei video porno: là mi trasportavo immediatamente in un altro mondo (non voglio chiedermi perché), ora mi sembra che Kukes sia a pochi isolati da via Tina Pica e gli oggetti poveri che si vedono nelle baracche sono parenti di quelli che stanno nella mia cucina. [...] Il mondo è fatto di relazione e non ci sono più dèi.¹⁵⁹

Sergio è in Albania per una trasmissione mattutina e la televisione sembra avere il potere magico di annullare gli spazi senza proporre la metafisica complessa che

¹⁵⁷ Ivi, p. 696

¹⁵⁸ Ivi, p. 708

¹⁵⁹ Ivi, p. 733-4

regolava il desiderio verso i culturisti: Walter non è trasportato in un mondo altro, sostanziato da un diverso tipo di spazio e tempo, il mondo degli dèi gnostici e dei loro messaggeri pneumatici, bensì è il mondo reale che bussava alla sua vita privata e ne entra a far parte come se fosse uno spazio a pochi isolati da casa. Per di più non è solo prosa: le frasi del testo acquisiscono una musicalità insolita e segnalano incarnando nel significante ciò che è a tema in queste righe, cioè un'ipotesi di versificazione poetica («È impastato di artigianalità condivisa, di affetto, di lieviti che vanno dal cuore in dentro, di lento consenso al passato e al futuro»).

Ma il mondo costruito con Sergio, come è accaduto già negli altri romanzi, è pronto a traballare. A Lampedusa, durante una vacanza, Sergio è raggiunto dalla notizia che per questioni di lottizzazione politica della Rai, hanno “silurato” la sua protettrice, colei che attraverso la sua influenza avrebbe dovuto trovargli un posto da autore e alcune più stabili comparse in video. La vacanza è rovinata, la coppia ricerca voli per tornare a Roma prima del previsto, poiché comunque l'umor nero di Sergio non consentirebbe di rilassarsi. Walter pensa:

Questo è quello che succede se l'immaginario si lega troppo alla vita; comincio a sentirmi stretto, in un amore che non lascia spazio alla contemplazione. Tutto così il futuro, tutto connesso, tutto relativo? A preparare i bagagli, a comprare il tonno sott'olio da portare a Roma? Che faccio me lo metto in valigia l'infinito, aspetto che arrivi un'altra estate per fargli prendere aria? [...] Forse l'infinito l'ho cercato sempre nei posti sbagliati, o forse alla mia età dovrei smettere di cercarlo. Lascio Lampedusa con la sensazione che niente sarà più come prima.¹⁶⁰

Se *Tp* continuasse la scia correlativa degli amori opposti che abbiamo visto, potremo già provare a leggere tra gli avvenimenti un futuro segnato: la sequenza di immagini di morte che si stratifica sul compagno, Walter che si destreggia con ambivalenza tra un patetismo teatrale e il desiderio inconscio di uccidere il proprio partner; infine, la morte del compagno, con annessa indecidibilità sulle sue volontà ultime: Ruggero e Mimmo volevano davvero suicidarsi? Sergio potrebbe ricalcare tale matrice e proseguire la scia di amanti uccisi dal desiderio perverso di Walter.

In un primo momento siamo rassicurati dalla previsione, dal momento che il primo

¹⁶⁰ Ivi, p. 765

sintomo di Sergio con il quale è trattata un'espulsione temporanea dal mondo televisivo è un periodo di anoressia: una malattia che esaspera l'igienismo alimentare ma «flirta segretamente con la morte»¹⁶¹ sarebbe perfetta per indurre all'autodistruzione “condizionata” dalle pulsioni distruttive di Walter un personaggio apparentemente fragile come Sergio. In realtà notiamo che, a differenza delle altre occasioni, Walter non proietta su Sergio immagini di morte, non lo metaforizza attraverso immagini di una dimensione musicale a lui insopportabile o attraverso metamorfosi dantesche. Non appronta cioè tutta la strategia narrativa e figurale dell'induzione al suicidio che abbiamo osservato in precedenza. In realtà, è sollecito verso Sergio come una madre preoccupata («Sto facendo sogni da madre: abbiamo del burro in casa? È riuscito a presentare in tempo il certificato?»¹⁶²), e il ruolo perverso sembra assumerlo proprio quest'ultimo. Per esempio nella scena seguente, quando Walter gli rimprovera di elemosinare pateticamente un rientro in TV:

«[...] e poi, scusa, ma non puoi chiedere proprio a Mario di aiutarti... possibile che tu sia così senza spina dorsale?»
 «Se non fossi così, non starei neanche con te.»
 «Tombola!»
 «Scusami amore, ma in questo momento odio la vita.»
 «Perché, ti risulta che di solito la gente la ami, la vita? È già molto se la sopportano; spesso devono farsi aiutare.»
 «Mi rinfacci i regali che mi fai? Di mangiare non ti costo quasi niente...»
 «Ma tu magari mi sfruttassi, almeno faresti ancora cosa fino in fondo.»
 «Ti sto deludendo, vero?»
 «Mi piace essere deluso, vuol dire che ti amo ancora; anzi forse in un certo senso sto cominciando adesso»¹⁶³

Qui Sergio punta alla distruzione della relazione attraverso un atteggiamento difensivo-aggressivo («se non fossi così, non starei neanche con te.» «Mi rinfacci i regali che mi fai? Di mangiare non ti costo quasi niente...»). «Nel suo cuore e nella sua testa, desiderio e dovere si scambiano le maschere»¹⁶⁴: l'oggetto del desiderio è la propria posizione servile nei confronti di un “dover essere” di perfezione e totalità. È

¹⁶¹ M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 92

¹⁶² *Ip*, p. 780

¹⁶³ *Ivi*, pp. 776-7

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 779

questa una posizione simile a quella di Walter nei confronti dell'ossessione per i culturisti che lo ha dominato fino a questo momento. Sergio l'assume invece verso la televisione.

Di fatto non sembra in dubbio la sincerità di Walter nel voler salvare Sergio dal mondo televisivo:

Me lo stanno uccidendo.

Chi? Quelli che hanno usato la televisione per andare al potere in questo paese, e quelli che pur di conservare una loro misera influenza lasciano che la Rai diventi un letamaio. Mi sono ridotto a supplicarli, per lui, tutti hanno detto Si vedrà, faremo, non c'è stato un cazzo di nessuno che m'abbia aiutato, non so se riuscirò mai a perdonarli di questo. A perdonare il mondo. Straparlo. Ma non voglio più avere amici, davvero. Se Sergio muore, giuro di vendicarlo facendo qualcosa di terribile («di eclatante» direbbe lui) contro la televisione.¹⁶⁵

Il mondo di agàpe, con il suo corollario di cure e attenzioni materne, sembra inaspettatamente prevalere e imporre le sue logiche amorose a Walter, proprio mentre egli incontra in Sergio la sua nemesi (sapremo tra poche pagine che Sergio tradisce Walter). Se il romanzo si fermasse qui potremmo davvero stabilire l'idea di un percorso di cambiamento in Walter. Accanto a tali mutazioni cambia anche la riflessione legata all'oggetto del desiderio:

Quella cosa strana, strana, strana che è un corpo: ho sempre pensato, e l'ho fatto per sessant'anni, che si potessero desiderare solo i corpi – che l'anima, il carattere, la forza morale venissero *dopo*. Perché nel corpo è iscritto quel lampo di cui l'anima, il carattere, la forza morale non sono che tardivi surrogati. Forse non è così. Forse c'è un'energia simultanea di cui il corpo è solo uno dei poli, e che ho sempre mancato.¹⁶⁶

Dunque ci stupiamo della sincera reazione di Water alla malattia di Sergio. Dobbiamo supporre che la via all'integrazione segua le orme di questo tipo di amore, che abbia scoperto i tempi lenti e progressivi di un sentimento duraturo e stabile, la dilazione di un desiderio che non si incentra sulla sintesi concentrata del godimento

¹⁶⁵ Ivi, p. 783-4

¹⁶⁶ Ivi, pp. 789-90

eternizzato? Niente affatto. Seguiamo sommariamente lo sviluppo della vicenda: all'ipotesi appena citata di un altro desiderio possibile, segue immediatamente la scoperta di Walter che i piccoli, recenti miglioramenti di Sergio non dipendono dalle cure amorose in cui si è prodigalmente dedicato, quanto piuttosto da una ritrovata vitalità dovuta a una nuova relazione con un'altra persona. Sergio tradisce Walter, come diverse volte abbiamo visto quest'ultimo tradire Ruggero. Walter non reagisce platealmente, non affronta il problema riconoscendolo, ma, come al solito, segue la via di minor tensione possibile. Nonostante la delusione sia evidente, e soprattutto avvenga in un momento delicato che potrebbe significativamente modificare l'atteggiamento desiderante di Walter, il protagonista non rompe, e la relazione continua. Il capitolo seguente si apre mentre i due protagonisti stanno per festeggiare il capodanno del duemila, ed è significativo che l'attenzione si focalizzi sull'effetto di simultaneità, cioè di annullamento del tempo, che forniscono gli strumenti tecnologici nel riportare il capodanno seguendo l'arrivo progressivo del primo gennaio nei vari festeggiamenti mondiali:

I fuochi d'artificio da Sidney, già alle tre (nostre) del pomeriggio, girandole di razzi fuori dalle discoteche – ma un'ora prima, da Tonga e Samoa, cerimonie sulla spiaggia con enormi bracieri [...]. La diretta ci consente di seguire questa staffetta del fuoco, la mezzanotte di capodanno del famoso Duemila disegnata da innumerevoli lampadine, man mano che i fusi orari ce lo consegnano nei vari luoghi del mondo.

Fra tre ore toccherà alla Thailandia, poi Bombay, l'Iran e il Medio Oriente; l'esaltazione della tecnologia come sistematica invasione e come possesso.¹⁶⁷

Walter descrive, come ha fatto tante volte in precedenza, lo schiacciamento del tempo e l'illusione di poterne governare o quantomeno coglierne e fissare l'irrimediabile passaggio. Tuttavia non si è mai soffermato, come farà in seguito nelle pagine del capitolo chiamato *Io sono l'Occidente*, sulla possibilità collettiva di questo tipo di gestione del tempo che la tecnologia offre. La televisione, in questo caso, diventa un *medium* che permette a un grande pubblico di esperire le concentrazioni di tempo assolute che hanno ossessionato Walter per molti anni: per esempio la fantasia di

¹⁶⁷ Ivi, p. 797

«fissare [il nudo maschile] in una posizione che riassume tutte le altre, una posizione perfetta che può essere determinata solo dal caso e che è abolizione del caso» e di coglierla da più punti di vista contemporaneamente, come si affermava in una delle scene paradigmatiche di *Sdn* che abbiamo analizzato¹⁶⁸, trova ora una realizzazione nelle possibilità del mezzo televisivo, in grado di giocare col tempo e coi punti di vista simulando uno sguardo assoluto e “senza soggetto”, cioè eminentemente voyeuristica, sull’oggetto del desiderio di Walter e riproducendo infinitamente l’immagine:

Basta studiare uno dei video del più recente (e stupefacente) divo del porno gay, Billy Harrington. Billy è il nudo di nuova generazione perfetto in ogni dettaglio, i femori, i gomiti, la fronte, i calcagni. Non parti anatomiche, ma la loro forma platonica. [...]

In dvd, il suo orgasmo ce lo fanno finalmente vedere ma in un settore del disco separato dal racconto principale, come «opzione 4». Lì, senza nessun partner in vista, l’orgasmo è ripreso al rallentatore e ripetuto da cinque angolazioni [...].

Mentre i vecchi nudi erano l’altro mondo che sfiorava questo senza mischiarsi, Billy appartiene ad un unico mondo, che *non è più né questo né quell’altro*.¹⁶⁹

Insomma, le forme delle idee platoniche, nella cui dimensione si aggiravano un tempo gli interi delle testimonianze metonimiche, del “particolare minimo” attraverso cui si segnalavano i nudi maschili¹⁷⁰, hanno ora nella realtà televisiva una presenza che mette in discussione la loro esistenza o, quantomeno, impone di rivisitare il loro statuto ontologico. Se oggi infatti non esistono altro che «*immagini di idee*»¹⁷¹ ed è proprio la televisione a veicolarle, allora l’approssimativa pratica della metempsicosi che Walter attuava di fronte al nudo maschile per preservare intatto il suo desiderio perverso sarà da effettuarsi con la mediazione televisiva. Ed è per questo che Billy Harrington possiede un particolare statuto ontologico ibrido. Per meglio dire, il mondo gnostico che in precedenza ossessionava e alimentava il desiderio perverso di Walter ha perso la sua specificità ontologica e viene a fondersi con il mondo immaginario della televisione. Questo mondo, d’altra parte, è discusso nella realtà, ha assunto un valore determinante

¹⁶⁸ *Sdn*, p. 25

¹⁶⁹ *Tp*, pp. 803-4

¹⁷⁰ Cfr. *Sdn*, p. 22-3

¹⁷¹ *Tp*, p. 802

nel dibattito culturale della contemporaneità. Come l'*autofiction*, la televisione tende ad allucinare le fantasie collettive e a intorbidire le frontiere ontologiche tra realtà e sogno. Con questo gesto si rende automaticamente un mondo fruibile dalla collettività e non più privata fantasia di Walter.

È questo il nodo attraverso il quale è possibile cominciare a pensare la negazione del percorso progressivo e formativo che la critica ha intravisto nel personaggio di Walter e che lo stesso autore ha lasciato intendere parlando di "integrazione". Occorre infatti comprendere di quale tipo di integrazione si tratti. Ciò che sembra essere un movimento di crescita del personaggio in realtà non è altro che un cambiamento nel mondo che lo circonda e che si rivela più adatto ad accogliere il suo tipo di desiderio: non è Walter che va verso il mondo, ma è il mondo che, attraverso una generalizzazione della perversione, fa sì che la radicale alterità che connotava il protagonista del primo volume della trilogia, si ritrovi circondata da un ambiente favorevole, nel quale innumerevoli desideri similmente perversi proliferano. È ancora il mondo che, attraverso il senso di onnipotenza tecnologica, illude di poter innalzare il tempo immobile delle fantasie individuali a tempo ufficiale e simbolicamente riconosciuto.

Tutto questo discorso è collocato all'interno di uno dei passaggi saggistici più lunghi e intensi del libro e che anticipa in qualche modo la fine della relazione con Sergio. Facendo attenzione agli effetti diegetici che produce la riflessione argomentativa, avevamo già notato una simile modalità di anticipazione, che sostituiva l'impressione della tensione auto ermeneutica soffocante proposta da Grilli. In questo caso l'insistenza della riflessione sul rapporto che nel nostro mondo intercorre tra televisione-immagine-realtà-omosessualità porta il ragionamento di Walter verso l'affermazione che nel mondo consumistico le relazioni amorose, soprattutto fra omosessuali, siano destinate a non poter durare. Questo vale da prolessi sia della conclusione della storia con Sergio sia, con lo stesso movimento, della ritrovata dimensione eterna del suo desiderio perverso, legittimata dalla presenza di un mondo ad esso non più ostile. Ecco uno dei momenti in cui Walter formalizza la caduta di Sergio da un luogo immaginario ad uno reale, in cui le fantasie che fantasmaticamente sostenevano la relazione vengono cioè percepite nella loro stucchevole insignificanza. Ciò riduce Sergio a una persona tra le altre:

è crollata la sicurezza che per quasi due anni m'ha fatto dribblare con disinvoltura i contrattempi del mondo, «ma io ho il mio amore a casa». Non è il mio amore, è Sergio Serenelli, un trentaduenne che conosco poco.¹⁷²

E in effetti Walter torna parallelamente a domandarsi «ma i *miei* desideri, per quanto potrò tenerli in naftalina, e soddisfarli per procura?»¹⁷³

La coppia raggiunge un accordo che consente gli incontri extrarelazionali di Sergio, attraverso la formula della relazione aperta. Ma l'effetto che si produce su Walter è strano, e ricorda la contrazione del tempo che abbiamo incontrato spesso a proposito dell'*altro* amore: «il primo risultato è una contrazione del tempo: le settimane passano come se fossero giorni, i mesi come settimane». Walter attua cioè per procura un'esperienza che in passato compiva solo con il contatto e lo sguardo sui corpi muscolosi e pneumatici dei body builder. In tal senso Sergio diventa esso stesso la negazione del tempo profondo e progressivo dell'amore legittimo, tramutandosi in un soggetto testimone a sua volta di questa infinità assoluta del desiderio seriale. È significativo insomma che la sua fine non sia, al pari degli altri amanti stabili con cui Walter tenta un amore costruttivo e di durata, la morte per autodistruzione, il suicidio, come abbiamo visto negli altri due casi incontrati. Così, Sergio rappresenta il mediatore che, assieme allo strumento televisivo, riporta Walter ai lidi del desiderio perverso e del tempo immobile, manifestandosi a sua volta come soggetto perverso («Forse la mia affinità con Sergio è più profonda di quel che credevo»¹⁷⁴). Del resto è proprio la collaborazione tra Sergio e l'ambiente televisivo che coadiuva un ritorno delle antiche passioni, sotto forma di episodio voyeristico e legato significativamente all'esperienza televisiva collettiva e condivisibile:

Il desiderio che ti fa risentire il vento nel sangue e squassa i neuroni; è arrivato insieme a una delle più sconvolgenti esperienze politiche degli ultimi anni. Era dai tempi della fuga degli americani da Saigon che in me privato e pubblico non si univano così strettamente. È arrivato nella persona (o meglio nell'immagine) di Pietro Taricone.¹⁷⁵

¹⁷² Ivi, p. 807

¹⁷³ Ivi, p. 815

¹⁷⁴ Ivi, p. 825

¹⁷⁵ Ivi, p. 825

È un evento pubblico e “politico” («ora il *Grande Fratello* è politicamente più importante di quel che accade nei Balcani»¹⁷⁶) che riporta il desiderio sopito di un tempo immobile al centro della vita privata di Walter. Il voyerismo che lo caratterizzava e l’immobilità di un tempo che nega il tempo si generalizza, si fa ambiente comune. È interessante l’esperienza che Walter compie all’interno degli studi di registrazione del *Grande Fratello*, grazie alla mediazione di Sergio:

Non potevo fare a meno di vederlo nudo, e da vicino; voi capite, era più forte di me: il vecchio fiume s’era risvegliato, protetto dall’attenuante che comunque era tutto virtuale. [...]

La metafora dello zoo, constaterò quasi subito, è quella che viene spontanea appena si entra: «vietato dare da mangiare agli animali» è la battuta standard con cui ti accolgono gli operatori. Dello zoo o dell’acquario: perché è tutto vetri (che per gli abitanti della casa sono specchi), e se non hai le cuffie non senti da dentro il minimo rumore. Si ha perfino l’impressione che si muovano al ralenti, appunto come se fossero sott’acqua, o come bradipi [...].¹⁷⁷

Il “vecchio fiume” si risveglia e prende le forme di uno spettacolo voyeristico che si offre agli occhi di Walter attraverso la metafora di uno Zoo in cui i tempi regolari sono sostituiti da una dimensione temporale rallentata e artificialmente prodotta. I personaggi della trasmissione si muovono “al ralenti”, esattamente come, l’abbiamo visto poco fa, era rallentata l’immagine dell’ejaculazione del divo della pornografia gay. D’ora in poi la relazione con Sergio sarà posta in secondo piano e non rappresenterà nulla più di un’«assicurazione contro l’infortunio della solitudine»¹⁷⁸, che si trascina agonizzante sino alla fine del romanzo.¹⁷⁹

Ma se dunque il desiderio perverso è condiviso e diffuso a livello sociale; se l’attitudine voyeristica del *Grande Fratello*, e della televisione in generale, si è, negli anni del trionfo delle reti commerciali, collettivizzato, allora il desiderio perverso dei corpi turgidi, la chimera di realizzare il tempo immobile della fantasia, ciò che Walter rivendicava così fieramente come la propria irriducibile differenza rispetto al mondo, si

¹⁷⁶ Ivi, p. 827

¹⁷⁷ Ivi, p. 827-8

¹⁷⁸ Ivi, p. 829

¹⁷⁹ E oltre? Questa è una domanda spesso legittima se guardiamo all’opera complessiva dell’autore: una delle prime scene di *Rnsan* (2012) è una festa a casa di una vip televisiva e c’è un personaggio dal nome di Sergio che ha permesso la presenza di Walter. Cfr. infra, parte terza, cap. III, 3.3

rivela essere il desiderio di tutti. L'identificazione con il mondo, considerato anche nella sua dimensione di potenza, oltre che culturale e ideologica, a questo punto può perfezionarsi e rendersi esplicita. La vera (e unica) epifania del personaggio sta nell'agnizione della legittimità sociale del desiderio perverso di un tempo immobile e assoluto, ed è una rivelazione che non spinge il personaggio in avanti, ma che si limita a risolvere la sua ansia d'integrazione che in fin dei conti lo tormentava sin da *Sdn*. Il *quid* che distingueva Walter è generalizzato e questo ne fa automaticamente un uomo integrato, non originale, «mediocre», che non è più costretto, dal senso edipico di esclusione, a ricercare una legittimità nelle relazioni stabili. In quanto tale, e in quanto soggetto perverso, il tratto peculiare di non voler riconoscere alcuna legge lo conduce all'identificazione totale con il sistema di potere vigente. Insomma, la perversione si rivela una struttura del desiderio falsamente ribelle e falsamente individuante:

Io sono l'Occidente: sia perché appartengo a quel tipo di omosessuali che hanno fornito il modello dell'Eccessivo come obbiettivo del desiderio, sia perché come individuo singolare e irripetibile tendo a difendermi da ciò che mi ferisce mediante una sua *trasposizione in immagine*. [...]
Perché mi piace che se premo un bottone gli eventi accadono 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.¹⁸⁰

La formula retorica dell'anafora comunica da un lato la convinzione autoaffermativa dell'identificazione, dall'altro ricorda il Pasolini corsaro che scrisse "Che cos'è questo golpe". Con la semplice addizione della particella negativa "-no" (a "io so" si aggiunge "-no"), Siti reinterpreta l'impegno pasoliniano declinandolo nella contemporaneità. Anzitutto attraverso lo stravolgimento illocutorio: dal sapere di Pasolini che si volge a decostruire l'ideologia mistificante di un potere criptofascista («Io so i nomi dei responsabili di quello che viene chiamato *golpe* (e che in realtà è una serie di *golpes* istituitasi a sistema di protezione del potere).»¹⁸¹) all'essere di Walter Siti, che si compiace di affermarsi identificato all'Occidente, in cui il tempo è negato metonimicamente attraverso il rifiuto di bambini e futuro.

¹⁸⁰ *Tp*, p. 842

¹⁸¹ P. P. Pasolini, 14 novembre 1974, *Il romanzo delle stragi*, in Id., *Scritti corsari*, cit., p. 362

La storia con Sergio è dunque destinata ad esaurirsi allorché alla delusione di fronte ai suoi tradimenti (o proprio a causa di essi, nello scoprire lo stesso Sergio incapace alla durata) si somma la consapevolezza di una piena legittimità sociale dell' *altro* tipo di desiderio. Così, dopo un breve periodo di «asimmetria» («lui può fare sesso con chi vuole, io ho scelto la castità, tra noi più niente come tra due fratelli»¹⁸²), arriva la fine della convivenza coniugale, con Sergio che affitta un altro appartamento per sé. Sergio scompare pian piano, come un segnale disturbato, una voce flebile che si farà sentire sino alla fine del romanzo, e che si dissolverà nell'etere:

«Ci vediamo a cena una di queste volte»: a parlare di che? Per fortuna il cellulare fa i capricci, la linea va e viene: «Mi sa che è il tuo, io ho chiamato prima e funzionava benissimo».

«No caro, il mio è l'ultimo modello, extreme band; buttalo te quel ferovecchio, il mio con altri non ha problemi.»

Allora forse è proprio la nostra comunicazione che è impossibile.¹⁸³

In realtà la dissolvenza di Sergio riguarderà essenzialmente gli aspetti della relazione coniugale. Vedremo infatti che per il momento si costituirà, mutando il proprio ruolo simbolico coerentemente con il carattere correlativo degli amori di Walter, come elemento negativo e “della legge”: «la ragione principale che mi tiene ancora legato a Sergio è che questo mi dà la forza di non sbracare con Marcello.»¹⁸⁴

2.3 Il tempo dei campioni II

Poco tempo dopo l'abbandono del compagno, Walter si rimette a frequentare direttamente il lato del suo desiderio a lungo rimosso e tuttavia sempre influente sulla realtà, problematizzato e messo in conflitto con le forme durature del desiderio. Il ritorno cui assistiamo, confortato dalla legittimazione sociale e da un entusiasmo quasi giovanile, è scrupolosamente pianificato:

Taricone non era che una staffetta. È partita da giugno l'estate degli escort, o quella che definivo tra me l'“operazione realtà prostituta”. Denaro da parte ne avevo, ne ho: col lavoro di sette anni su Pasolini ho accumulato una

¹⁸² *Tp*, p. 844

¹⁸³ *Ivi*, p. 1033

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 912

discreta riserva e sputtarla, nel più etimologico dei sensi, mi pareva (e mi pare) il modo migliore di chiudere quei conti. Non credo si possa capire niente del mondo che ci circonda se non si sperimenta, almeno di sguincio e a fini didattici, la ricchezza. Voglio provare come vive un ricco, per sei mesi da giugno a dicembre, voglio capire cosa si prova a non negarsi nessun desiderio [...].¹⁸⁵

In ossequio alla logica sineddochica della forma perversa del desiderio e alla potenza immaginifica delle immagini televisive, Taricone non rappresenta che un primo messaggero del mondo metafisico gnostico, attingibile solo attraverso i corpi pneumatici e che sempre più trova nella televisione (nella realtà “televisionabile”) una via di manifestazione. Walter stabilisce un programma semestrale di realizzazione totale del desiderio, che si mescola al progetto epistemologico della conoscenza della realtà attraverso la più occidentale modalità di gestione del desiderio, cioè quella della sua realizzabilità totale:

Più che il paese dei sogni realizzati, gli Usa sono il paese dei desideri *realizzabili*: cioè della fine del desiderio. Hanno capito che per estinguerli basta avvicinare i desideri alla loro soddisfazione – perché tu non abbia tempo di formularli, di nutrirli, di elevarli a ideale.¹⁸⁶

Il programma di omologazione al discorso del capitalista rivela un progetto perverso nel senso strutturale del termine: «vivere da ricco» e «non negarsi alcun desiderio» significa mettersi nella posizione di “veridicizzare” sempre il discorso impossibile del consumo, di chiudere il circolo capitalistico confermandone puntualmente l’efficacia. Ma un desiderio sempre soddisfatto *non* è un desiderio: così l’unica esperienza che avvicina alla realtà occidentale è quella di una distruzione del desiderio, di una sua radicale impossibilità. Intensificato dalla possibilità di comunicazione immediata del Web – uno strumento fondamentale dell’operazione di Walter –, il capitalismo dei consumi produce un godimento simile a quello che Walter prova durante i suoi incontri con l’assoluto: stessa illusione di soddisfacimento totale e strutturalmente frustrata, stessa necessità ideologica della creazione di un “Soggetto

¹⁸⁵ Ivi, p. 861

¹⁸⁶ Ivi, p. 853

supposto godere”¹⁸⁷, stessa percezione del sé come un ingranaggio a-soggettivo atto alla realizzazione impersonale di un ordine della perfezione, stessa impressione di trasgredire mentre non si fa che partecipare al perfezionamento della legge.

L’atteggiamento perverso di Walter è lo stesso dell’antica ricerca di testimonianze di un’altra dimensione metafisica, in cui il corpo muscoloso annullava l’idea di tempo. Tuttavia, coerentemente a quanto affermato a proposito di Taricone, la tensione non è più diretta verticalmente, verso il mondo ideale dello gnosticismo, ma orientata verso la ricerca nell’immanenza della realtà. La secolarizzazione di tutte le spinte teologiche costituisce, a detta di Walter, una pietra miliare del progetto occidentale di «costruire una convivenza senza Dio», che spinge a utilizzare il consumo dei beni, trasformati in *gadget*, come un surrogato della preghiera: «Per resistere senza la speranza dell’aldilà, e nel Paradiso, bisogna poter sperare nel paradiso in terra. (Non sto parlando di pochi intellettuali stoico-epicurei, sto parlando della gente comune.) Dare l’illusione del paradiso in terra è l’obiettivo finale del consumismo.»¹⁸⁸ Walter afferma che il suo pagare «equivale a una preghiera» e che

il batticuore c’è sempre, ma invece che essere verticale è orizzontale. [...] Realizzo adesso, a più di sessantatré anni, i miei sogni di ventenne, o sto piuttosto scoprendo che la realtà di ora non ha più consistenza delle immagini di carta di quarant’anni fa?
Forse è questo che sto comprando davvero: non l’intimità dei singoli escort ma l’intimità del sistema in cui viviamo. Del suo essere una prigione in forma di paradiso artificiale.¹⁸⁹

Le “immagini di carta” cui si riferisce in queste righe sono evidentemente le illustrazioni pornografiche di cui si serviva il Walter ventenne per dare un corpo immaginario alle sue fantasie erotiche, che la contemporaneità ha reso facilmente accessibili. «Il risultato sarà la solitudine definitiva o la conoscenza»¹⁹⁰: nell’operazione di spingere ai limiti la perversione il rischio è certo quello di perdersi nei meandri delle fantasie e delle regole inderogabili della perversione, di rimanere cioè impigliati nella ragnatela del godimento; ma d’altra parte si potrebbe arrivare a importanti risultati

¹⁸⁷ Per il concetto cfr. S. Žižek, *L’oggetto sublime dell’ideologia*, cit., pp. 224-6

¹⁸⁸ *Tp*, p. 798-9

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 863-4

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 871

epistemologici, a una consapevolezza che solo chi ha aderito pienamente e con scrupolo ai dettami della vita occidentale, alla sua radicale vacuità e all'intrinseca pulsione di morte che la regge, può conoscere.

Nella sua ricerca, Walter passa di escort in escort, compiendo una sorta di catalogazione delle diverse esperienze, ciascuna chiamata con un nome dalle risonanze mitiche che gli permette di cristallizzare gli incontri in un tempo estraneo al divenire storico. Passata la «stagione dei due Luigi»¹⁹¹, il protagonista incontra Marcello, paragonato subito all'eroe mitologico di Ercole. Un incontro che sarà decisivo per la conclusione narrativa della trilogia e per la risoluzione delle oscillazioni del desiderio e del tempo che abbiamo visto fino ad ora. Lo statuto equivoco che contraddistingue il mito di Ercole e che rende incerta la sua definizione, a cavallo tra dio e eroe, fornisce l'idea di che tipo di entità egli rappresenti per Walter. Marcello non è semplicemente un uomo bello, ma incarna l'idea di bellezza che preesiste al mondo fattuale:

fisicamente è (o meglio sarebbe) l'uomo più bello che miei occhi abbiano mai incontrato. Intendo la bellezza tagliata per me, quella che è incisa nel mio nervo ottico e che non pretendo sia condivisa.¹⁹²

Ma non si tratta di un generico platonismo, in cui l'idea di bellezza non potrebbe declinarsi in un'immanenza così organicamente legata alla singolarità dell'esistenza: in quel caso essa preesisterebbe alla realtà nella dimensione iperuranica e non incisa nel nervo ottico di Walter. Ciò di cui Walter parla in questo caso, attraverso l'allusione alla tradizione stilnovistica dell'amore dalle cause e dalle conseguenze fisiche¹⁹³, è della forma della propria perversione, quell'insieme di leggi proporzionali che informano la legge del godimento e che rendono Marcello l'oggetto del desiderio perfetto, un guanto che calza ergonomicamente le fantasie private del protagonista. E in effetti, per catturare questa immagine-paradigma della perversione voyeristica, torna lo strumento tecnologico per eccellenza che aveva accompagnato Walter nelle esperienze "assolute" in *Sdn*. Ma, come succedeva allora, la cattura dell'istante del godimento non può che fallire nel restituire la perfezione sferica del momento immobile e assoluto («non

¹⁹¹ Ivi, p. 878

¹⁹² Ivi, p. 888

¹⁹³ Cfr. F. Giglio, *Un'autobiografia di fatti non accaduti*, cit., pp. 71-86

riuscireste a capire quant'è bello nemmeno se vi mettessi qui una fotografia, perché la macchina fotografica fa cilecca con lui.»¹⁹⁴)

Come si comprende da quest'ultima affermazione, l'allontanamento da Marcello spinge Walter a lamentarsene in una seconda persona plurale che si rivolge ai lettori. Tale forma elegiaca, che simula, attraverso indecisioni sintattiche, anafore e informazioni contingenti, un'impossibile presa diretta della voce del protagonista (e che ricorda petrarchescamente l'allontanamento del poeta dalla perfezione di Laura), si protrae per due pagine, nelle quali emerge più chiaramente l'ambiguità radicale dell'*autofiction*. Incontreremo questa caratteristica anche ne *Ic*¹⁹⁵: laddove il desiderio batte su una contingenza dolorosa, le strategie autofittive sembrano essere uno strumento di difesa efficace:

È indifeso, sapeste, una creatura lasciata in preda alle pulsioni autodistruttive, e una purezza che... Non c'è speranza: chiunque, pagando centocinquanta euro, anche voi – pagate e vi fa esattamente tutte le cose che per me sono il paradiso. Anche di più. Ecco, vi dò il telefonino: 333-2363006 – preferisco che siate voi, che almeno state leggendo un libro. Voi non potete immaginare, miei sconosciuti lettori, quanto mi manca [...]¹⁹⁶

Proprio sull'onda di questa enfasi Walter non perde occasione di ribadire i termini della propria adorazione religiosa:

Lasciatemi piangere ancora un minuto, poi proverò a spiegarvi. L'unica cosa che mi consola è che se la mia religione pazzoide è vera, ED È VERA, allora io da giovedì a domenica sono stato con un angelo. [...]
Marcello porta l'angelicità tra gli uomini perché si è intriso in loro, nella loro materia – e dell'umanità non rifiuta i tratti regressivi, le debolezze anche di carattere. Più che a un messo del divino fa pensare a un eroe che la duplicità di natura superiore e inferiore ha dovuto sgrugnarsela giorno per giorno, lottando ed essendo ridotto in servitù – è ad Ercole che penso, all'Ercole nevrotico delle fatiche [...].¹⁹⁷

Ercole, assorbito nel romanzo¹⁹⁸, è l'antonomasia che partecipa alla costruzione del

¹⁹⁴ *Tp*, p. 895. In ogni caso, poi, le foto di Marcello sono presenti in *Mm*.

¹⁹⁵ Cfr. *infra*, parte terza, cap. I

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 895

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 895-6

¹⁹⁸ «Assorbimento dei miti» è un procedimento di cui Siti parla in W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*,

personaggio di Marcello. Lo è anzitutto da un punto di vista della possanza e della perfezione proporzionale corporea: egli è infatti «il galata decadente», che conclude il ciclo dei corpi muscolosi composto da altri due incontri di Walter: Andrea e Zibi, che incarnano rispettivamente «il kouros arcaico» e «l'Ercole classico»¹⁹⁹. Davanti alle sue forme la mente di Walter corre alle «raffigurazioni romane e rinascimentali, a quei piani scultorei di gesso e al biancore latteo dei suoi muscoli»²⁰⁰ che danno forma statuaria al figlio di Alcmena e Giove. La dimensione scultorea, ancora una volta, riporta in primo piano la qualità temporale che domina l'escort romano: la sua perfezione non può che declinarsi in una fissità impossibile che sintetizza secoli di storia della scultura e della mitologia.

Eppure il riferimento all'eroe greco non esaurisce il proprio senso nella sovrapposizione corporea, per quanto la popolarità e la diffusione delle rappresentazioni erculee siano efficaci per dare fisicità al personaggio. Ciò che Marcello condivide con l'eroe è anzitutto la sua propensione incontenibile verso l'eccesso: è significativo che venga indirettamente citata la tragedia delle *Trachinie* di Sofocle (Walter afferma infatti: «è ad Ercole che penso, [...] a quando vestito da donna serviva la regina Onfale»²⁰¹), ossia una delle opere in cui emerge più chiaramente il carattere sregolato di un Ercole *furens*. Un carattere che non si limita a evidenziare l'aspetto distruttore dell'eroe ma che evidenzia la correlazione tra questa follia impulsiva e violenta e la docilità assoluta. In Sofocle, infatti, ed è significativo che Walter citi l'androgina dell'eroe, si narra di un Ercole vestito da donna che presta servizio per un anno come schiavo presso l'asiatica Onfale. In tal senso è interessante citare alcuni stralci dell'interpretazione che della tragedia sofoclea dà Giovanni Bottioli, che mette in luce

l'eterogeneità delle sue avventure, l'oscillazione iperbolica tra forza distruttiva e capacità di sottomissione [...]. [Eracle è] il più eccessivo di tutti gli eroi greci [...], nel senso di 'più pulsionale' – e perciò del tutto estraneo a quell'impulso alla conoscenza che caratterizza il grande trasgressore, Edipo, colui che «aveva un occhio di troppo». Per contro, Eracle appare piuttosto come una figura della cecità: accecato dalla collera e dal desiderio di vendetta, ma anche dalla violenza e dalla volubilità degli impulsi erotici

Nottetempo, Roma 2013, pp. 61-64

¹⁹⁹ *Tp*, p. 890

²⁰⁰ *Ivi*, p. 896

²⁰¹ *Ibidem*

[...], l'Es che si rifiuta di diventare Io.²⁰²

Con Ercole Marcello condivide dunque una serie di tratti che lo caratterizzano in quanto figura perversa. E anzi, si potrebbe dire, in quanto summa e apice della serie di perversioni che costellano fittamente la trilogia. Egli, come Ercole, è «l'indomito eroe dell'anarchia pulsionale [e] anche, nello stesso tempo, *colui che si piega*»; ha in sé «quella forza demoniaca che Freud ha chiamato *coazione a ripetere*»²⁰³; è incapace di tornare a casa, sia letteralmente sia metaforicamente. Abita una casa «non del tutto sua»²⁰⁴, dopo che durante il periodo in galera è stato preso sotto la protezione di Renato, un boss di Tor Bella Monaca che lo ha incaricato di prendersi cura della propria moglie e di abitare con lei. Del resto nella trilogia la frase d'esordio di Marcello si riferisce a una situazione confusionaria legata proprio all'abitazione («me sto a sfinì col trasloco»²⁰⁵). Nonostante alcuni accessi di violenza che talvolta lo colgono (per esempio di fronte alla malattia e alla morte di sua moglie: «un brutto male, me l'hanno squartata e poi invece erano partite altre cose... il medico lo volevo ammazzà, si nun mo'ò levavano dalle mani»²⁰⁶) e che sembrano atteggiamenti riconducibili al necessario adattamento alla dura vita di borgata, è un essere estremamente docile, pronto a qualsiasi scelta che gli altri, direttamente o indirettamente, inducono:

non sono scelte, si lascia fare, sempre e comunque (non si capisce se è il suo vuoto che ha permesso a un dio di entrare, o se un dio, entrando, non ha lasciato lo spazio a lui di essere). [...] Credo che non abbia mai detto *no* una volta nella vita.²⁰⁷

Marcello è retto da un impasto di elementi oppositivi che lo rendono un personaggio estremamente conflittuale e perciò “vivo”, sotto l'occhio del lettore. Le fantasie di cui Walter lo investe sono plurivoche, visto che l'adorazione e la contemplazione non escludono (bensì implicano) fantasie di violenza, basate sulla

²⁰² G. Bottiroli, *Non diventare io. Ercole nel teatro greco*, in (a c. di L. C. Rossi) *Le strade di Ercole: itinerari umanistici e altri percorsi*, SISMEL – Ed. del Galluzzo, Tavarnuzza-Impruneta (Fi), 2010, pp. 151-2

²⁰³ Ibidem

²⁰⁴ *Tp*, p. 920

²⁰⁵ *Ivi*, p. 887

²⁰⁶ *Ivi*, p. 904

²⁰⁷ *Ivi*, p. 905-6

docilità e sulla ricattabilità dovute alla tossicodipendenza:

Marcello tra una decina di industriali e manigoldi:
«Non basta che mi metto in posizione?»
«Ti diamo duemila euro extra se ti fai slogare una spalla»
«Olga nun m’autorizza: nun vòle che vado fuori uso, posso fa tutto ma no intaccà la mia integrità fisica» [...]
«Facciamo duemila e cinquecento; e venti grammi di quella buona.»
«’O sapete qual è il trapassato remoto de “masticare”?»
«Togliti il perizoma.»
«Masticazzi... che me frega, giochiamo a moscaceca... uno, due, tre...» [...]
«Indovina di chi è questo cazzo.»
«Cià ‘e vene... boh...»
«E questo che ti infiliamo in bocca?»
«...» [...]
«Bello il trucchetto, bravi; mo’ me slegate sennò faccio un macello... jo’o stacco a mozzichi... slegame, a ‘nfame fracico... aaaah madonna, aaaah! Me fa male male, aah mamma aiutame te, me fa male! Perdono, perdono... che v’ho fatto io, perdono...»²⁰⁸

Anche se la caratterizzazione di Marcello ne legittimerebbe l’ipotesi di verosimiglianza, la vicenda è in realtà solo un episodio della vita fantasmatica di Walter, non ha consistenza reale. Nondimeno il narratore ne parla come della propria «Verità», ricordando anche, attraverso la scrittura obliqua del corsivo, la verità di cui si parlava in *Udn* («il corsivo è obliquo, è l’ombra. Ci ho messo dentro il mio (il nostro?) negativo»²⁰⁹). E la verità che si coglie è che Marcello occupa le fantasie di Walter come un vero e proprio oggetto, nel quale l’essere diviso tra natura divina e umana, tra sottomissione ed eccesso, è un nodo oggettuale inattingibile, vero e proprio oggetto-causa del desiderio. Una serie di eventi indicano una chiara collusione di Walter rispetto alla pulsione eccessiva e ripetitiva (e insomma alla “pulsione di morte”) di cui Marcello è non solo espressione occasionale ma vittima completa. Tutta la sua vita è dominata da un eccesso (erotico, di droga, di alcol) che il protagonista favorisce o sfrutta per approfittare della ricattabilità ch’esso produce. Alla partenza per un primo viaggio all’estero Marcello si presenta in pessimo stato, tanto che il protagonista arriva quasi a

²⁰⁸ Ivi, p. 915-6

²⁰⁹ *Udn*, p. 520. “Verità” è anche il nome della parte terza ne *Ic*, che riporta la scrittura alla modalità autofittiva, e che è scritto, manco a dire, in corsivo: cfr. *Ic*, pp. 269-297

pentirsi («ah, cominciamo bene, che meraviglioso week-end mi si prepara»²¹⁰). Tuttavia quest'ultimo non esita a regalare all'amato un contenitore per la cocaina, svelando solo attraverso un inciso il proprio atto: «Al suk s'era comprato (cioè gli avevo comprato) uno scrigno da collo, per tenerci la roba [...]»²¹¹

Marcello è un oggetto inattingibile per Walter. Lo è anzitutto in quanto sua fantasia perversa che ha trovato un'incarnazione nella realtà proprio mentre tutto l'occidente si appresta a compiere un'operazione analoga («che accadrebbe se l'occidente si innamorasse dei propri fantasmi?»²¹²). Tuttavia, la legittimazione sociale non riduce la radicale impossibilità del godimento perverso che, come abbiamo visto, ha la caratteristica di fingere un'autofetazione delle regole all'interno delle quali si produce il godimento, di rifiutare cioè il riconoscimento della legge e proprio per questo di soggiacere ancora più docilmente ad essa. La caratteristica della ripetizione insistente e testarda fino ai limiti dell'ottusità non è che una conferma dell'impossibilità di cogliere il proprio oggetto. La pulsione, spinta psichico-somatica di cui la struttura perversa si serve quale riserva energetica inesauribile, trova sempre il proprio oggetto lo, raggiunge sempre, ma non lo coglie mai, proprio perché «le è assegnato soltanto in forza di rendere possibile il soddisfacimento»²¹³, cioè è solo un pretesto per il soddisfacimento, che tuttavia continua a ripresentarsi ancora ed ancora.

In questo senso va colta la continua nenia di Walter nel lamentare la propria impotenza verso Marcello: la sua incapacità di penetrarlo corrisponde all'impossibilità del perverso di godere, semplicemente perché egli gode solo delle e nelle proprie fantasie, dove può inventare una idio-legge che soddisfa appieno la sua necessità di riconoscersi come soggetto. Tanto che nelle scene in cui l'impotenza emerge, Walter carica di significati di scherno (ovvero interpreta ironicamente, affida un significato opposto) alcuni atteggiamenti di Marcello che indicano invece la sottomissione. Ecco una scena in cui Walter sta penetrando Marcello con un vibratore in plastica:

«Tiralò via, dai, preferisco quello d'uomo.»

²¹⁰ *Tp*, p. 896

²¹¹ *Ivi*, p. 898

²¹² *Ivi*, p. 907

²¹³ S. Freud, *Metapsicologia*, in Id., *Opere scelte*, (a c. di A. A. Semi), Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 462. Cfr. anche J. Lacan, *Il seminario. Libro IV*, cit., p. 54-5

[...] La sua frase è un pugnale incandescente: preferisce quello d'uomo e io non posso darglielo; il mio, il mio d'uomo sta lì a capo chino, assorto in sublimi eccitazioni interiori. «Non ti piazzare come un morto a pancia sotto, per favore», glielo dico come per sollecitare una partecipazione, in realtà odio quella posizione perché la percepisco come un o scherno.²¹⁴

2.4 Il finale impossibile

Prima di proseguire nell'interpretazione delle relazioni che il protagonista della trilogia instaura con gli altri personaggi, occorre fermarsi un momento a riflettere sul percorso condotto fin qui sul problema del tempo e tentare di ricollegarsi alle questioni che avevamo considerato in precedenza.

La trilogia è un'opera che simula un romanzo di formazione così come simula un'autobiografia. La caratteristica più interessante della scrittura sitiana è proprio il suo fondo multiplo di menzogne, la capacità di simulare l'affiliazione al genere, autobiografico e "di formazione", continuamente messa in discussione ed eventualmente distrutta. Del resto tutto ciò è coerente con l'insofferenza di Walter alle leggi, con l'idea che una legge applicata a lui diventi automaticamente ingiusta. Questa è sicuramente un elemento che l'autore e il personaggio condividono e che a loro volta, più o meno consapevolmente, essi condividono con l'odiosamato Pasolini. Lo stesso Siti afferma infatti che in Pasolini vi è un'insoddisfazione profonda, un'irrequietezza o un delirio di onnipotenza che lo spinge a voler riscrivere *daccapo* ogni genere²¹⁵.

È solo stando all'arido dettato della lettera che si può intendere la trilogia come un romanzo di formazione progressivo, e la conclusione un avanzamento *del personaggio* verso l'integrazione. È una credulità che l'autore induce e il narratore invoca ma che tuttavia è bene non concedere. Si è visto che in realtà, attraverso l'implicazione tematica e figurale del tempo, non si può che problematizzare la lettura secondo la quale i tre romanzi che compongono la trilogia sarebbero «un unico romanzo di formazione, nell'ambito del quale il sosia [dell'autore] impara ad aprirsi al mondo», in cui «il rapporto che il soggetto è in grado di istituire con la realtà muta radicalmente»²¹⁶. Non emerge cioè una sostanziale mutazione, rispetto a *Sdn*, che consente di descrivere un

²¹⁴ Ivi, p. 918

²¹⁵ W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in p. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, pp. XXVI-XXIX

²¹⁶ F. Giglio, *Un'autobiografia di fatti non accaduti*, cit., p. 90

Walter in cambiamento, bensì è l'ordine complesso della realtà che offre l'occasione di integrazione al personaggio *così com'esso è*. Allora l'affermazione sintetica di Casadei su *Tp* non può essere condivisa: Walter non

«esce dalla sua autobiografia [...] per accettare una condizione di caduta del Desiderio, per conquistare la consapevolezza che guardare la realtà implica rima di tutto mettere a tacere le ossessioni, per riconquistare il senso della propria biologia, della cultura insita nel proprio corpo.²¹⁷

Semmai, è esattamente per negare tutto ciò ch'egli si dedica anima e corpo alla passione per Marcello. In tal senso il paradiso unico con Marcello appartiene e si confonde con i troppi paradisi che popolano la contemporaneità, producendo un soggetto che non ha risorse originali per imporre la propria singolarità nemmeno nel desiderio, cioè il luogo che durante il novecento è stato considerato deputato alla più autentica particolarità soggettiva. Per certi versi si può dire che Walter è un "personaggio piatto" (si prenda quest'affermazione tenendo conto della dose di paradossalità che contiene). "Piatto" nel senso che la forza che muove le sue azioni e le sue riflessioni potrebbe essere riassunta in un'unica frase ripetutamente proposta nella trilogia. Il personaggio non è in grado di stupirci veramente, il pattern che continuamente ripete nel realizzare il suo desiderio non ha variazioni che ci sorprendano²¹⁸. Ciò non significa ch'esso non abbia profondità o che non esprima contraddizioni e conflittualità psichiche, che tuttavia sono risolte sempre nella medesima via, quella di minor tensione, lo scartamento ridotto che suggella *Tp*. Se dovessimo darne un'immagine spaziale diremmo, con Lotman, ch'esso è un "eroe della steppa" e non un "eroe della strada", ossia che non si inserisce in uno spazio-tempo etico lineare ma che

Gli spostamenti del personaggio nello spazio morale sono collegati alle realizzazioni delle virtualità intrinseche della sua personalità e non al mutarsi di questa. Ne consegue che il movimento non può qui definirsi come "evoluzione" [...], né presenta connotazioni temporali²¹⁹

²¹⁷ A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo contemporaneo italiano*, cit., p. 263

²¹⁸ Cfr. E. M. Forster, cit., p. 76 e p. 84

²¹⁹ J. M. Lotman, *Tipologia di culture*, Milano, Bompiani 1975, p. 200

Tale caratteristica ha dunque un senso da ricollegarsi almeno in parte, al tipico andamento secondo brevi scene che costituisce senza dubbio il *frame* fondamentale della scrittura sitiana. Se infatti prestiamo attenzione all'articolazione della durata nella trilogia, è palese che il ricorso all'alternanza tra scene, in cui il tempo del racconto è isocrono rispetto al tempo della storia, e pause, che occorrono all'espressione degli intensi passi argomentativi, costituiscono la spina dorsale del trattamento temporale delle vicende narrate. Si può dire che il *quid* che contraddistingue lo stile di Siti, la legge narrativa che dipana la storia sia, come del resto è già stato notato²²⁰, la dialettica conflittuale di tali momenti. L'arco temporale progressivo, quello che simula una progressione e costituisce il nerbo dell'argomentazione di chi sostiene il carattere di romanzo di formazione, è affidato a pochi interventi che riassumono, attraverso sommari, le vicende storiche che la trilogia attraversa. Questi sommari, secondo l'opinione di chi vede un cambiamento in Walter, produrrebbero una linearità, un ordine preciso di progressione delle scene puntiformi, che poi coincide con la linearità non scomponibile del testo stabilito. Tuttavia, è il caso di notarlo, molte delle scene che abbiamo letto sono ricomponibili senza seguire l'ordine della narrazione. Ciò è vero per la gran maggioranza degli incontri con i culturisti, ma tutto sommato anche per quanto riguarda gli amori stabili e "temporali" (cioè nell'ambito dei quali il tempo cronologico ha una sua pertinenza e forma una dimensione in cui valutare la relazione). Ad esempio, a proposito del personaggio di Ruggero, una delle prime scene che lo ritrae, nella quale si descrive e si commenta uno dei suoi quadri attraverso un dialogo, contiene in nuce la stratificazione di figure che determinerà la sorte del personaggio. È espresso sincronicamente ciò di cui si può seguire lo sviluppo nell'inevitabile linearità progressiva della scrittura. Se contrapponiamo un tipo di organizzazione delle scene puntiforme ad una lineare, Siti appartiene certamente al primo tipo²²¹.

Tutte queste osservazioni non possono che problematizzare la questione della chiusura della trilogia. Infatti, se il tempo, non solo come categoria tematica ma anche come espediente retorico e tecnico-stilistico, è oggetto di un disperato tentativo di annichilimento, che senso potrà assumere la conclusione della trilogia, sulla quale gran

²²⁰ L. Cristiano, "La tirannia delle condizioni iniziali", *Between, Figure del desiderio. Retorica, temi, immagini*, (a c. di) Marina Polacco, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/> (10/02/2017)

²²¹ Anche in questo caso cfr. J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia di culture*, cit., p. 196

parte della critica fonda le interpretazioni di romanzo di formazione? Rileggiamo la conclusione:

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, be', 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 incontrare. [...] Ricordo la frase siderale di Beckett, in cui dice che il suo più grande terrore è sempre stato quello di «morire prima di essere 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; nell'assistere o nell'agire, nel cinismo o nella passione, 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.²²²

Notiamo che Walter sottolinea l'espulsione dall'autobiografia, citata due volte nel brano. Ma sappiamo bene che ciò che si offre alla lettura non è un'autobiografia, bensì un'*autofiction*: la contraddizione emerge chiaramente quando il discorso cade sul «sosa». La stessa organizzazione della scrittura in brevi scene ricche di dettagli e spesso dialogate con precisione testimonierebbe di una scrittura impossibile a dirsi biografica, sarebbe cioè indizio di finzione, per dirla con Genette²²³.

La chiusa è pomposa, altisonante: la domina un'enfasi che carica le anafore e le ripetizioni di una solennità e che la fa suonare affettata. In particolare, esibisce platealmente la convergenza temporale della storia con la narrazione (cioè del personaggio diegetico con colui che produce l'atto narrativo), che secondo Genette è un elemento convenzionale conclusivo dei racconti in prima persona.²²⁴ Una conclusione che, per ricollegare il discorso alla questione polifonica che l'aveva inaugurato, suona posticcia e fintamente spontanea. Come si sa, Bachtin ha individuato nelle conclusioni uno dei nodi problematici della scrittura di Dostoevskij, poiché – e invero sarà un gran cruccio di moltissimi autori dal modernismo in poi – il non-finito (che corrisponde a

²²² *Tp*, p. 1038-9

²²³ Cfr. G. Genette, *Finzione e dizione*, cit.

²²⁴ Cfr. Id., *Figure III*, cit., p. 268

una non-chiusura dell'interpretabilità dello scrittore) non consente una vera e propria conclusione. Per questo, afferma Bachtin, le chiuse di Dostoevskij hanno sempre un che di eccessivamente letterario, dimostrano sempre una convenzionalità che non emerge nel resto della scrittura: «nei romanzi di Dostoevskij noi osserviamo un originale conflitto tra l'*incompiutezza interiore* dei personaggi e del dialogo e la *finitezza esteriore* [...] di ogni singolo romanzo»²²⁵. Non si potrebbe affermare la stessa cosa della scrittura di Siti? Del resto il senso che domina questo lungo viaggio, la matrice che abbiamo imparato a riconoscere in tutti e tre i romanzi, è la macchina insensata della coazione a ripetere, la ripetizione ossessiva del gesto perverso, dell'amore verso l'immaginaria eternità dei corpi pneumatici. Questo meccanismo acefalo è naturalmente alleato della pulsione di morte, che non si può esaurire che con la fine della vita, il ritorno del soggetto allo stato biologico precedente. Non si esaurisce che con la morte.²²⁶

A tale conclusione non possiamo dunque che assegnare un doppio significato: da un lato, che l'integrazione nella realtà equivale alla morte. Questa sembra un'interpretazione estremistica solo se non si presta memoria all'idea di morte del desiderio cui corrisponde il consumismo e che rappresenta uno dei centri tematici del romanzo. Dall'altra è che la conclusione della trilogia sia l'interruzione di una scrittura che avrebbe potuto proseguire all'infinito, che avrebbe dunque il carattere di inconcludibilità. Del resto nelle opere di Siti che seguono c'è un residuo autofittivo che continua a insistere, e che induce al sospetto di un proseguimento sotto mentite spoglie della trilogia: è un'ipotesi che Francesca Giglio ha formulato (anche se ai tempi della pubblicazione della monografia della studiosa oltre alla trilogia, Siti aveva pubblicato solo *1c*), e che ha una sua plausibilità e che verificheremo in seguito.

²²⁵ M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit., p. 58

²²⁶ Cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 106-30

III. L'esperienza impossibile della perversione

3.1 L'Edipo immaginario e la regressione

Fino a questo punto è già emersa, qua e là, la dimensione di strutturazione edipica della trilogia. Non è raro, d'altronde, incontrare dibattiti di teoria letteraria che discutano la questione: per esempio Arnaud Schmitt, allievo di Serge Doubrovsky, afferma, a proposito dell'«imprécision dans la dénomination», che «[elle] fait que l'autofiction n'a jamais réellement réglé son Œdipe.»²²⁷ Vediamo ora in che termini è rilevante tale osservazione e in che relazione si pone con la nostra analisi, e in particolare con la questione della perversione nella trilogia sitiana. Cominceremo da *Sdn*, il romanzo che più esplicitamente fa riferimento alla figura dell'Edipo come formalizzazione simbolica del desiderio caratteristico e contraddittorio di integrazione/rifiuto della realtà. La genesi di tale sentimento livoroso è individuabile in maniera abbastanza precisa tra le prime pagine del romanzo:

Il cambiamento è avvenuto senza che me ne accorgessi e mi ha colto di sorpresa. Il saggio che mi avevano commissionato, sul complesso di Edipo nella letteratura contemporanea, era ancora di quelli che si possono

²²⁷ A. Schmitt, *De l'autonarration à la fiction du réel : les mobilités subjectives*, in (a c. di) Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, *Autofiction(s), Colloque de Cerisy 2008*, Monts P.U.L., 2010, P.U.L., 2010, p. 426

controllare; poi hanno sepolto mia madre («a labbra strette, ostinata | tre mesi dopo ch'è morta | alla fermata dello stesso autobus) e mentre mi stupivo di non dover elaborare alcun lutto il saggio rotolava lungo il pendio: sempre più intestardito a chiedersi se la Sfinge fosse il doppio speculare di Giocasta [...].²²⁸

Walter riporta poi l'accoglienza fredda che riceve il saggio da parte del "capo", mentre in precedenza il suo apprezzamento era scontato, la conclusione di un meccanismo collaudato di scrittura, che si basava sulla prevedibilità teorico/critica delle posizioni. Il "Capo", contrariato, reprime a stento un moto di disapprovazione: «Questa volta l'«eccellente» gli è rimato in gola»²²⁹.

Ho fatto la mia carriera come un cane ammaestrato, vibrando di curiosità all'inseguimento di odori fragranti e proibiti ma pronto subito a porgere la zampa della buona educazione critica [...]. Corredando ogni mia escogitazione formale con un lieto fine storicista, qualche frase sul «radicamento politico-sociale; il capo faceva a questo proposito (lo fa ancora) un gesto con le dita a cavaturacciolo, avvitantole verso il basso [...]. Ogni mio studio aveva nascoste intenzioni autobiografiche, parlavo a nuora perché suocera intendesse, ma il mio centro vuoto (il phallus, il Nom-du-Père) si confondeva con la centralità operaia [...].²³⁰

La concomitanza del lavoro su un saggio riguardo l'Edipo con la morte della madre, due elementi così evidentemente interconnessi per tematica e reciproca influenza, determina una mutazione nello svolgimento dello schema di scrittura collaudato, che abbandona il consueto aggancio simbolico politico-sociale della «centralità operaia» per incaponirsi invece sul rapporto, eminentemente psicologico, di specularità tra Giocasta e la Sfinge. Tale spostamento di attenzione risponde alla necessità del protagonista di interrogare il desiderio materno nei confronti del figlio in un momento così delicato della vita come la morte della madre: pensare a Giocasta come doppio della Sfinge implica la supposizione che il desiderio incestuoso riguardi più lei, la figura della madre, che non il figlio. Se, come ipotizza Walter, l'amante-madre di Edipo fosse il doppio della Sfinge, che Edipo stesso ha ucciso conquistandosi il diritto a regnare su Tebe e ad averla in sposa, allora tutti i suoi scetticismi, tentennamenti, le sue

²²⁸ *Sdn*, p. 17

²²⁹ *Ivi*, p. 17

²³⁰ *Ivi*, pp. 16-7

minimizzazioni, negazioni della verità sull'origine di Edipo possono essere letti come un tentativo di mantenere lo *status quo*. Chi vuole mantenere nell'ombra il parricidio, le ragioni della peste e l'incesto è proprio lei, Giocasta, la madre.²³¹ Uno sconvolgimento di posizioni, che lascia intravedere il malcelato desiderio di Walter di porre la madre nella posizione di bramare l'incesto. I versi che interpolano la prosa, del resto, descrivono una figura «a labbra strette, ostinata» alla fermata dell'autobus, caparbiamente “fissata” in una smorfia che esprime in modo chiaro l'immobilità della fantasia del protagonista, l'incapacità di determinare qualsiasi evoluzione nel rapporto con il fantasma materno. L'elaborazione del saggio sull'Edipo è insomma l'occasione di una riflessione che ha valore di sostituzione immaginaria del lutto rimosso, ma inefficace e inconcludente («lo tengo lì non cicatrizzato, moncherino orrendo che esige “ancora” e “ancora”»²³²). Come vedremo, la situazione iniziale, che innesca tutto il dramma edipico di Walter, riassume in un episodio metaforico “fondante” tutta la lunga vicenda di *Sdn*. Il romanzo intero, insomma, è questo saggio incompiuto.

Che la metafora paterna, il risultato edipico, sia diventata un problema è intuibile non solo dall'aperta ammissione dell'abbandono del consueto nome-del-Padre, ma anche dalla spersonalizzazione segnalata con l'inerzia della parola saggistica (che «rotola lungo il pendio»), proprio mentre il protagonista si stupisce di «non dover elaborare alcun lutto»: è il saggio stesso, in fondo, ossia il desiderio cui Walter presta la voce, a intestardirsi, chiedendosi se «la Sfinge fosse il doppio speculare di Giocasta». E cos'è, questa pertinacia, se non la supposizione narcisistica della significazione del desiderio materno come desiderio d'incesto con il figlio? Se accettiamo questa posizione, allora Walter vorrebbe essere l'oggetto del desiderio della madre, il suo fallo. Secondo Lacan, vi è un momento nella vita del bambino, che coincide con l'instaurazione della funzione narcisistica, nel quale si stabilisce quel particolare rapporto che chiama la “relazione indifferenziata primaria”:

Si tratta, per il bambino, di includere se stesso nella relazione come l'oggetto dell'amore della madre. Si tratta per lui di cogliere che è lui stesso

²³¹ In effetti Giocasta vorrebbe resistere alla tentazione di spiegare: ai lunghi monologhi di Edipo risponde spesso minimizzando, ribadendo più volte, durante il secondo e il terzo episodio, «non ci pensare». Cfr. Sofocle, *Edipo re*, (a c. di S. Beta), Einaudi, Torino 2009, pp. 59-75 e 83-95

²³² *Sdn*, p. 17

a portare piacere alla madre. Una delle esperienze fondamentali del bambino è quella di sapere se la sua presenza comanda, anche per poco, quella presenza che gli è necessaria [...]. In breve, *l'essere amato*, il *geliebt werden*, è fondamentale.²³³

È proprio questo il passaggio in cui Walter resta cristallizzato e che lo porta a interrogarsi ripetutamente sul desiderio della madre in relazione a se stesso in quanto figlio, non a caso mentre si stupisce di non dover elaborare alcun lutto per la morte della madre reale. La concatenazione del testo evidenzia dunque che a tale avvenimento non segue il lavoro del lutto, oggetto di rimozione, bensì l'interrogazione testarda sulla propria posizione fallica rispetto al desiderio materno, che coincide, psicoanaliticamente parlando, con una posizione pre-edipica. L'innescò del complesso edipico si ha infatti quando il figlio si rende conto che la mancanza materna è colmata non dalla propria semplice presenza, ma dalla presenza dell'Altro che irrompe incrinando il rapporto puramente duale tra madre figlio: cioè spezzando la posizione immaginaria del figlio nel crederci il fallo per la madre, l'oggetto "assoluto" del suo desiderio e, viceversa, il rapporto della madre che vede effettivamente nel figlio ciò che colma la propria mancanza:

la delusione fondamentale del bambino [...] si produce quando riconosce [...] che non è l'oggetto unico della madre, ma che l'interesse della madre, più o meno accentuato a seconda di casi, è il fallo. A partire da questo riconoscimento, deve accorgersi in secondo luogo che la madre ne è priva, che manca lei stessa di quest'oggetto.²³⁴

In tale rapporto interviene cioè il padre sotto forma di metafora, ossia il nome-del-Padre, che permette al soggetto di costruire una linea di fuga al di fuori della famiglia: il bambino risolve il problema del rapporto con la madre anzitutto attraverso la fantasia, cogliendo il padre come colui che dà alla madre il fallo immaginario e che dunque lo scalza dal suo ruolo di oggetto perfetto dell'amore materno. Il ruolo fondamentale del nome-del-Padre è dunque di costituire la metafora di un desiderio materno che va al di là del bambino, di fornire il fattore simbolico che rende intellegibile al bambino che la madre non è solo madre, ma anche donna, il cui desiderio, cioè, non si esaurisce con

²³³ J. Lacan, *Il seminario. Libro IV*, cit., p. 225

²³⁴ Ivi, p. 76

l'amore filiale. Il vacillamento del nome-del-Padre determina allora il ritorno di Walter a un'idea pre-edipica del rapporto con la madre, che è proprio il luogo in cui si situa la frustrazione, il cui trattamento soggettivo, come abbiamo già accennato, scatena la perversione²³⁵. Questa scena è certamente un indice che mostra la genesi dell'allucinazione immaginaria dell'Edipo durante tutto *Sdn*, nel corso del quale il complesso non è esperito simbolicamente, ma vissuto sul piano immaginario. Da questo momento Walter effettua il primo tentativo di supplire all'insuccesso dell'attraversamento simbolico dell'Edipo con la proiezione di un Edipo persecutorio e immaginario nel reale.

A seguito di questa scena emergono almeno due elementi salienti:

1) La disapprovazione del capo, il suo «le cose non si fanno così», porta immediatamente alla luce il desiderio opposto e correlato del narratore, ossia la questione della legge: «volevo che approvasse il mio bisogno di essere disapprovato da lui»²³⁶. Ad esso si lega poi la paura di essere escluso dalla realtà, nella forma dell'aforisma esistenziale già incontrato, che sarà la chiave di risoluzione (solo apparente) della trilogia: «Beckett ha confessato una volta che la sua più grande paura era quella di morire prima d'esser nato»;

2) Fattore di spostamento significativo importantissimo, ancorché passato sotto silenzio dalla critica: colui che in queste poche pagine iniziali è chiamato «laicamente» «il capo» si connota d'ora in avanti con sfumature edipiche attraverso l'appellativo di «Padre». Con lui Walter ingaggerà per tutto il primo romanzo le controverse spinte di identificazione e di conflittualità che contraddistinguono il rapporto tra padre e figlio nel complesso edipico. Il mancato riconoscimento da parte del capo, il vacillamento del nome-del-Padre, la morte della madre, portano ad una ripetizione dell'Edipo, questa volta non sul piano simbolico della produzione di una metafora paterna bensì sul piano immaginario e reale di una ripetizione vessatoria e allucinata, nella quale non è solo il «capo» a prendere le forme del «Padre» ma sono tutte le figure a stretto contatto con Walter ad assumere ruoli edipici. Mettendo in discussione ciò che fino ad allora aveva

²³⁵ Se non interviene il nome-del-Padre, infatti, il bambino sarà indotto a sostituire la scena traumatica della scoperta di una madre priva del fallo con un ricordo di copertura che si cristallizzerà attorno al limite che segna il confine visuale che copre l'assenza del fallo, e a supporre che la madre abbia un pene reale. Lacan si sofferma sui luoghi di tale limite, che spesso diventano oggetti di desiderio feticistico: le scarpe, le calze, la gonna ecc... Cfr. *ivi*, pp. 116-7

²³⁶ *Sdn*, p. 17

funzionato come nome-del-Padre, Walter permette insomma al proprio immaginario di invadere il reale del mondo, con il risultato che il complesso edipico, ciò che dovrebbe avere risultati simbolici e comporsi in una legge autonoma e funzionante in sé (che deve cioè smettere di essere un problema incarnato nelle figure della realtà), diventa una continua ripetizione immaginaria nel reale, un dramma sfiancante che il protagonista di *Sdn* incontra ad ogni piè sospinto. L'Edipo smette di funzionare come un condensato significativo che "tappa" la proiezione immaginaria nella realtà e diventa una serie incalzante di conflitti da affrontare nella vita quotidiana.

3.1.1 *Il Padre*

Il Padre, la figura che rappresenta il ruolo simbolico che diventa un problema per Walter, è il primo attore che appare in questo dramma. È significativo che compaia per la prima volta con tale appellativo in una scena in cui si manifesta chiaramente la perversione voyeristica di Walter. Quest'ultimo, in compagnia di altri quattro colleghi (tra cui il Padre), si trova in una cascina nei pressi di Modena. La compagnia è «stanca per il lavoro insolitamente manuale». Dell'attività desueta non sappiamo nulla, così come delle ragioni che portano i cinque a Modena: un'aria onirica pervade tutta la scena, e la colloca in una dimensione a-temporale, cui del resto appartiene in quanto prima emersione della perversione voyeristica:

Finalmente potevo vederlo nudo, sotto la camicia avevo sempre indovinato pettorali robusti, avanzo di una sua antica attività di pugile, e cosce forti sotto i calzoncini. [...] appendendomi alle sbarre un piede mi sfugge e il rumore laggiù lo fa voltare; ma dovete sapere che in quei momenti io non mi muovo su questa terra (non lo dico per scherzo) – con un piccolo scatto di reni arretro di quindici anni così che di fatto sono invisibile, nemmeno il luccichio degli occhiali. Si rimette di spalle rosolandosi da ogni lato, l'ombra che getta sul muro è molto grande, il fisico invece muscoloso e bassino. [...] Ben fornito, secondo la famosa legge dei piccoletti, il premio della mia audacia misura almeno sedici centimetri; non ho visto quando gli si è rizzato, ma dev'essere stato d'improvviso e senza fatica [...].²³⁷

Le fantasie sulla potenza del padre trovano una rappresentazione allucinata nella proiezione dilatata della sua ombra sul muro e una reificazione nelle dimensioni

²³⁷ Ivi, pp. 19-20

ragguardevoli del suo pene: la verità, per Walter, coincide con la potenza immaginaria di questo padre spiato di nascosto. Abbiamo già incontrato l'elemento dell'ombra fantasmatica connotato dalla categoria della verità, in *Udn*²³⁸. Qui, come allora, la fantasia è il vettore del desiderio che anticipa le vicende romanzesche: se in quel caso era una prolessi della morte del suo compagno, ora mette a fuoco il principale problema edipico che Walter affronta in *Sdn*, ossia la domanda: che cos'è un padre? Tuttavia, a tale interrogativo il protagonista risponde con la fantasia di sparizione, cioè una caratteristica della perversione voyeristica: egli non può essere visto, si desoggettiva in puro sguardo, condensato nel lampo fugace riflesso dagli occhiali. La risposta alla questione edipica è insomma una fuga precipitosa nella fantasia perversa, una regressione al momento pre-edipico. La presenza di una spinta perversa alla base di una scena che fonda il problema edipico non inficia il nostro ragionamento, poiché non vi è alcuna esclusività dei momenti: al contrario, i momenti pre-edipici e il vero e proprio attraversamento dell'Edipo sono comprensibili solo reciprocamente, hanno cioè valore cronologico solo *après-coup* e nella dimensione fenomenologica ed euristica dell'osservazione clinica²³⁹, che qui ovviamente non interessa.

La collocazione temporale non è chiara: la scena potrebbe essere anteriore a quella della trasformazione del capo in Padre, cioè dello scatenamento immaginario vero e proprio dell'Edipo (del resto Walter «arretra di quindici anni»). Anche questo dato non è rilevante nella nostra analisi, se non come indizio di una dimensione mitologica e senza tempo in cui si instaurano le fantasie fondamentali sia dell'Edipo, sia della perversione, pronte a ripetersi ogniqualvolta un significante ne darà l'opportunità. Del resto, Lacan ha affermato che «se anche i ricordi della repressione familiare non fossero veri, bisognerebbe inventarli. Il mito è appunto questo, il tentativo di dare forma epica a ciò che si opera secondo struttura»²⁴⁰: l'Edipo non ha un fondamento cronologico, ma lo si inventa dando significato a (o “fantasmizzando”) scene che lo rendono retroattivo.

Il carattere immaginario del Padre agli occhi di Walter si svela in diverse occasioni, ma il regno del suo potere assoluto, il luogo in cui la sua strafortezza, la sua «eloquenza tribunizia»²⁴¹ appare una dote di sicurezza in fondo ammirabile, è l'ambiente

²³⁸ Cfr. supra, parte seconda, cap. II, 2.2, 2.2.2

²³⁹ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro IV*, pp. 54-70

²⁴⁰ J. Lacan, *Radiofonia, televisione*, Einaudi, Torino 1982., p. 88

²⁴¹ *Sdn*, p. 110

universitario. A circa un quinto del romanzo, subito dopo la rivelazione dei “nomi veri” nascosti dietro agli pseudonimi di Cane e Padre (rispettivamente: Matteo Casimbeni e Alfredo Ritter), assistiamo alla rielezione di quest’ultimo alla carica di preside di Facoltà. La scena è significativa sia per connotare il tipo di ribellione che Walter oppone, sia per comprendere lo spessore di potenza immaginaria che appartiene al Padre e che verrà via via erosa da una serie di circostanze, tra le quali, *in primis*, la presenza del Cane, suo fedele collaboratore nonché solerte profittatore alle prime avvisaglie del crollo del suo potere.

Il consiglio di facoltà deve esprimersi sulla rielezione di Alfredo, nell’ambito di una seduta che pare una semplice formalità, una sanzione simbolica di una consuetudine ormai scontata («la sua ormai è più una signoria che una carica acquisita, siamo al terzo mandato, non credo si sia nemmeno pensato alla possibilità di un turnover»²⁴²). Tuttavia nei due mandati precedenti, Alfredo non ha mancato di attirarsi inimicizie per la sua gestione decisa (ma, agli occhi di Walter, tutto sommato giusta) della facoltà. Anche se non c’è un’opposizione organizzata,

[alcuni docenti] gli sono contro non perché fa male il suo mestiere, ma perché lo fa troppo bene: motivo di ostilità non assurdo, [...] ma di certo basato su intuizioni psicologiche più che politiche, differenti caso per caso [...]. Non saranno mai un gruppo civilmente organizzato, tutt’al più una camarilla, fronda occasionale.» La sua lotta «sarà con le schede bianche

e non contro una concreta minaccia di avvicendamento. Non è chiaro perché Walter descriva alla terza persona l’opposizione sparuta se poi si comporta esattamente come coloro che ha appena rappresentato, collocandosi nel gruppo che vota scheda bianca per ragioni psicologiche:

quando si distribuiscono i cartoncini mi piego sul banco in disparte, fingendo di scrivere il suo nome ma tendendo la penna a un millimetro dal foglio: so che è infantile, so che votandolo mi schiererei coi figli buoni, quelli che coltivano la speranza di diventare padri a loro volta. Ma proprio non posso, non posso seppellire con palate di terra, o disseppellire – il gattino con gli occhi pieni di vermi mi urlerebbe dal cielo infiammato come una meteora – insomma non posso.

²⁴² Ivi, p. 112

Anzitutto notiamo un dettaglio incongruente: l'immagine oscena del cadavere del gattino, che non sembra giustificato. Non si capisce in che relazione si pone con il periodo precedente. La frase sembra un'apodosi di un periodo ipotetico, del quale però non riusciamo ad individuare la protasi. Si potrebbe pensare ad un uso traslato della sintassi ipotetica, ma anche così il senso non sarebbe chiaro. Ad ogni modo rincontreremo questo gattino a proposito della madre, per ora mettiamolo da parte come accesso espressivo, come un'immagine di insopportabilità: l'errore sintattico ha proprio il ruolo di segnalare l'emersione di un'istanza caratterizzata dalla sua non-esprimibilità nel linguaggio, vedremo poi il perché.

Intanto però le schede bianche sono più del previsto, e Alfredo viene rieletto con un margine di voti minore di quanto ci si sarebbe aspettato. A un padre immaginario, quello contro cui Walter ingaggia la dialettica dei conflitti e dell'identificazione, corrisponde una ribellione immaginaria, che tuttavia non può che avere effetti simbolici nella realtà, non corrispondenti a ciò che aveva previsto Walter: il Padre, riconosce apertamente il segnale e reagisce con un discorso appassionato ma non scomposto («la soddisfazione della piccola crisi di nervi non la do a nessuno»), che vela le minacce sotto una retorica dell'etica del mestiere. Infine, compie un gesto di una sicurezza che suggella propriamente il discorso: come un cowboy un po' pulp dopo il duello «si slaccia il cinturone.» La reazione di Walter, disorientato dagli effetti reali di questo suo gesto immaginario, è di derealizzazione: accusa la sensazione di non esistere e finge uno svenimento isterico. Žižek ha chiaramente definito l'isteria come una messa in scena teatrale al servizio del desiderio dell'altro: occorre a suscitare le attenzioni dell'altro. Il soggetto isterico

si comporta in questo modo per offrirsi all'Altro come oggetto del suo desiderio; tuttavia l'analisi concreta deve saper individuare chi – quale soggetto – incarna per lui l'Altro. Dietro una figura immaginaria estremamente «femminile», riusciamo di solito a scorgere una qualche identificazione maschile, paterna.²⁴³

La ribellione immaginaria converge dunque verso una profonda identificazione con l'istanza paterna, che in tal modo è non solo riaffermata, ma posta in una posizione

²⁴³ S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, cit., p. 139

assoluta di potere, in grado di mettere in scacco il soggetto (in questo caso Walter) attraverso la scelta di rispondere o meno ai suoi appelli. Al fondo della reazione isterica vi è dunque la questione eminentemente edipica dell'Altro simbolico: «Perché sono quello che tu [il grande Altro] dici che io sia?»²⁴⁴. Il problema dell'isteria è che si rivolge alla figura immaginaria pensando di interrogare la figura simbolica, che, al contrario, essendo un puro significante, non può essere interrogata: per questo l'isterico si pone in una posizione in cui è necessariamente perseguitato.

Del resto questo padre, con il quale Walter attraversa differenti fasi che alternano appunto ribellione, identificazione, ricerca di complicità, è ormai al tramonto. Lo segnalano alcuni elementi metaforici che lasciano intendere una crisi irreversibile della sua posizione: per esempio il chiaro riferimento ad una sua impotenza, simboleggiata da una malattia agli occhi²⁴⁵. Oppure, segnale ancora più chiaro, la sostituzione nel ruolo di preside da parte del Cane, che prende il suo posto, non si capisce quanto consensualmente. Osserviamo un Matteo gongolante, che durante il giorno dell'elezione sale le scale trionfo, con una faccia che è l'equivalente «dell'abominevole gesto dei calciatori che hanno appena fatto goal, il pugno stretto e spinto in avanti col gomito piegato, come se l'onore della specie consistesse nello sfondare».²⁴⁶ Intanto

Alfredo è parecchio giù. [...] Insiste che un mio lontano affronto a un conferenziere di Torino si è rivelato determinante per la sconfitta al concorso. Ma come fai a dirlo.

«Tu dimentichi che il mio potere accademico si basa sul saper tutto di tutti.»
(Eh già)

[...]

Credeva che i rifiuti di Olga dipendessero dalla gravidanza, ma il bambino è nato a gennaio, siamo quasi in marzo e ancora non è successo niente; c'è differenza tra essere un buon marito ed essere un marito troppo buono.²⁴⁷

È la prima volta che vediamo il Padre sconfitto: oltre a non avere previsto la sua mancata rielezione, non sa di essere tradito da sua moglie proprio con colui che fu il suo delfino, cioè il Cane. Ciò che suggestiona di più Walter (e noi lettori con lui) è

²⁴⁴ Ivi, p. 146

²⁴⁵ Cfr. *Sdn* pp. 275-7

²⁴⁶ Ivi, p. 359

²⁴⁷ Ivi, p. 359-60

soprattutto la discrepanza tra le parole, che continuano a dimostrare la consueta sicurezza paterna, e i fatti, che hanno invece cominciato a sfuggirgli di mano. La mestizia con la quale assistiamo al suo declino è la pena di essere in una posizione che ci permette di vedere ciò che a lui è inaccessibile, cioè la fine del suo ruolo simbolico. Con l'atteggiamento disilluso di chi riconosce un pupazzo di un ventriloquo, osserviamo il padre parlare come se non fosse mutato il suo ruolo simbolico: egli "è parlato" dal suo immaginario.

Agli occhi di Walter, Alfredo rappresenta dunque una riproposizione del padre edipico "immaginario", al quale, secondo Lacan, «fa riferimento tutta la dialettica, quella dell'aggressività, quella dell'identificazione, quella dell'idealizzazione tramite cui il soggetto accede all'identificazione con il padre simbolico»²⁴⁸. La sua percezione immaginaria, tuttavia, tende a scivolare verso un piano reale: la destituzione del suo potere fa cadere anche gli investimenti immaginari che lo elevavano a tale ruolo e Alfredo si ritrova uomo tra gli uomini, un anziano a cui dell'antica sicurezza non rimane che un residuo bizzoso. Il fallo che gli apparteneva, il simbolo di potenza e metafora dell'oggetto di soddisfacimento della madre, declina e si dimostra fallibile: Luchino, il figlio che egli dà a sua moglie, è zoppicante e pare mostri segni di autismo. È un fallo difettoso, insomma, significante della decadenza del padre. I cedimenti si susseguono incalzanti, dalla flagrante inconsapevolezza di alcune informazioni chiave («Alfredo stavolta non sa un cazzo, questa è la differenza ormai»²⁴⁹), alle scene tanto più significative quanto meno razionalmente giustificate:

Il mese scorso a Pisa c'è stato un terremoto, minuscolo ma non simbolico, proprio una scossa tellurica che ha causato qualche danno e molta paura. Alfredo è uscito dall'ufficio di presidenza e ha detto «calma, non facciamo starnazzamenti inutili, fin che ci sono io qui non crolla nulla»: immediatamente la seconda scossa [...] ha staccato un pezzo enorme di intonaco che s'è polverizzato al suolo con un boato. La coincidenza è parsa devastante.²⁵⁰

²⁴⁸ J. Lacan, *Il seminario, libro IV*, cit., p. 221

²⁴⁹ *Sdn*, p. 334

²⁵⁰ *Ibidem*

3.1.2 *Il Cane*

Lo scalzamento simbolico del Padre non sopraggiunge per caso, ma ha cause individuabili negli spostamenti simbolici che intervengono attraverso il personaggio del Cane. Quest'ultimo è il personaggio che con più evidenza rappresenta una figura compiuta di antagonista, anche se le sovrapposizioni significanti che permettono di metterlo in relazione con Walter sono moltissime e tali da lasciare intravedere un rapporto di doppiezza non occulto.

Anzitutto è il sostantivo animale, sostitutivo del suo nome anagrafico, che crea un campo semantico e figurale di sovrapposizione tra i due: il testo è disseminato di scene nelle quali Walter è paragonato, con metafore o similitudini, ad un cane. Ancor prima che l'antagonista entri in scena e che si scateni il delirio edipico immaginario, con la scena del saggio sull'Edipo che abbiamo visto, Walter paragona la propria carriera a quella di «un cane ammaestrato, [...] pronto a porgere la zampa della buone educazione critica»²⁵¹. È un passaggio che abbiamo già commentato, ma non esaurito nei suoi significati simbolici. Walter, prima della crisi che lo porta all'emersione fantasmatica del suo complesso edipico, è *come* il Cane, condivide con esso tutte le caratteristiche di servilismo strisciante che in seguito, con insistenza ossessiva, addeberà rancorosamente all'altro:

*Ha l'abitudine di mordere solo le parti basse e [...] è fedele ai padroni [...]: il cinismo è la sua primaria caratteristica intellettuale. Trascina anche me in una complicità che mi ripugna, come se l'intelligenza fosse un ininterrotto dar di gomito. [...] Lo disprezzo, ma se qualcuno dice «è inutile che insistiate a voler essere amici, siete troppo diversi» mi ribello come davanti ad un'ingiustizia: ci si capisce con un'occhiata, lui è incuriosito dalle mie stranezze, ma può fare a meno di me più di quanto io possa fare a meno di lui.*²⁵²

La descrizione dell'antagonista è un implicito desiderio di identificazione: la scorrettezza, il cinismo, l'agonismo intellettuale sono caratteristiche sulle quali s'innesta il conflitto tra integrazione ed esclusione che Walter protrarrà fino all'incontro risolutivo con il Marcello di *Tp*. L'invidia, rivoltagli «da sempre», è rivolta al soggetto che incarna

²⁵¹ Ivi, p. 16

²⁵² Ivi, p. 43

l'immagine che Walter aveva di sé prima della crisi edipica. Il ritratto del Cane segue di poche pagine la sua prima comparsa, introdotta da un dialogo competitivo, dal quale Walter esce scrollandosi istintivamente «come uno spinone che esce da una pozzanghera».²⁵³ Egli rappresenta il suo ideale dell'io, nella pienezza dei caratteri ambivalenti che Freud e Lacan hanno affidato a tale funzione psichica: la caratteristica di essere un'idea, cui si può tendere ma che in quanto tale non potrà mai essere raggiunta, attrae un'affettività duplice, che mescola amore (verso l'immagine idealizzata cui si tende) e aggressività (come reazione all'impossibilità di coincidere con essa).²⁵⁴ Quest'ultimo è il caso che prevale nel rapporto tra i due.

In effetti Walter stesso si rende conto che tale reciprocità figurale si risolve infine una vera e propria dipendenza narrativa, la quale non si limita ad agire singolarmente nei due personaggi («ciascuno dei due è obbligato a sottoporre all'altro le azioni di cui si vergogna per smettere di vergognarsene, o le azioni di cui va fiero per smettere di andarne fiero»²⁵⁵), ma che struttura la pressoché totalità dei dialoghi in cui i due antagonisti si scontrano faccia a faccia. Nel seguente dialogo i due antagonisti si allontanano da Alfredo e Olga per lasciarli a una lite coniugale che si annuncia burrascosa. Walter attacca:

«È tipico dei vinti disprezzarsi a vicenda»
«Ma dàì, non menartela con la minchiata dei vinti tu, che da quando ti conosco non hai fatto altro che sgomitare; guarda che noi tutti siamo dei vincitori e non mi pare mica tanto decente far finta di no»
[...]
«Sono un vincitore qui, in questa realtà»
«Ne conosci un'altra?»
«Quella dove le pulsazioni momentanee degli universi rappresentano un fenomeno secondario [...] Insisti a ritenerti innamorato di Olga? Attento che c'è un falso sentimento, come c'è una falsa coscienza»
«La tua passione per lo spogliarellista invece è finita subito, come sempre, del resto.»
«A voi il compito di correggere gli sbagli, io mi limito a essere uno sbaglio»
«Se i rivoluzionari fossero come te, si potrebbe star tranquilli»
«Che meraviglia, ci rinfacciamo circolarmente le stesse battute; se dio fosse spiritoso, a questo punto ci meriteremmo di acciaccare una merda»

²⁵³ Ivi, p. 42

²⁵⁴ Cfr. S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Torino, Boringhieri 1975, pp. 58-64 e J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, cit., pp. 87-94

²⁵⁵ *Sdn*, p. 305

«Mo' taci che l'ho pestata davvero, facevo il nonchalant»
«Anch'io, sto strusciando il piede da dieci minuti.»²⁵⁶

Dunque, oltre a nascondere dietro la conflittualità apparente una correlazione figurale e narrativa perturbante, Walter trova nel Cane un personaggio che in fondo lo aiuta a dispiegare, con una lucidità che di tanto in tanto mette al muro se stessa, l'ambiguità costitutiva del suo desiderio: «lo schifo che provo per il suo [del Cane] corpo e l'adorazione dei nudi angelici nascono dai labbri della stessa ferita.»²⁵⁷ Tale ambivalenza si coglie con un'evidenza cristallina laddove si manifesta con meno resistenze il soggetto dell'inconscio, cioè nella dimensione onirica:

l'ho sognato vestito come Bruno [uno degli amori pneumatici e assoluti di Walter], camicia bianca e cravattino nero, e anche capelli corti a spazzola. Era seduto sul davanzale della finestra [...] e mi stava insultando [...]. Mi avvicinò e sento prudere le mani, montare la rabbia, urlo: «Ieri m'hai detto "non buttarti giù", be' adesso sei tu che devi reggerti perché sta per arrivarti la più grande scarica di botte della tua vita [...]». Ma la tensione nelle dita invece di chiudersi a pugno si apre a toccare la stoffa all'altezza delle ginocchia, rovesciandolo indietro e cercando la cerniera, mentre allarga le gambe. Ho voglia di fare l'amore con lui, gli accarezzo l'interno delle cosce e sto per arrivare al cazzo.

È lui l'infinito. Mi sono svegliato che battevo i denti.²⁵⁸

È significativo che il risveglio, come avviene in tutti i casi di interruzione del sonno dovuti a un incubo, non è determinato da uno stimolo esterno violento che l'attività onirica non è in grado di gestire. La logica classica dell'interpretazione dei sogni freudiana sembra qui parzialmente smentita, poiché il risveglio è indotto da uno stimolo interno al sogno, e in particolar modo dalla chiara manifestazione di un'attrazione verso colui che nella vita cosciente è oggetto d'odio. Lacan ha individuato una logica del risveglio ulteriore rispetto a quella freudiana: abbattute le censure della vita cosciente,

²⁵⁶ Ivi, pp. 376-7. Gli esempi di tale raddoppiamento sono molteplici e vari: in un episodio Walter sottrae illecitamente una lettera a Matteo per avere un potere di ricatto su di lui. Vorrebbe parlarne al Padre, ma quando si reca a casa sua trova con grande sorpresa (e disappunto) il Cane, che sa già tutto. Nella stessa occasione Matteo gli fa capire anche che ha letto il manoscritto del romanzo/autobiografia che Walter sta scrivendo. In generale, Matteo sa sempre "troppo" per essere un personaggio che non ha relazioni che superano quelle puramente contraddittorie con Walter. Si potrebbe, cosa che qui non si riesce a fare per mancanza di spazio, azzardare una lettura di Matteo come doppio "forte" di Walter.

²⁵⁷ Ivi, p. 43

²⁵⁸ Ivi, p. 156

l'incontro che si compie durante il sonno dice una verità che riguarda il soggetto più di qualsiasi altra e che tuttavia è troppo forte per essere accolta. Essa è a tal punto terrificante che piuttosto di lasciare che si dispieghi il soggetto preferisce interrompere il sonno e tornare alla realtà.²⁵⁹ Qui l'incontro con il reale del proprio desiderio è evitato dalle fantasie ideologiche difensive e dalla griglia simbolica che scherma la nostra esperienza del vissuto. Nelle parole di Žižek:

Il soggetto si sveglia [...] per sfuggire al Reale del proprio desiderio che si annuncia nel sogno spaventoso. Fugge nella cosiddetta realtà per poter continuare a dormire, per rimanere cieco, per non risvegliarsi al Reale del proprio desiderio. Possiamo riformulare qui il vecchio motto «hippy» degli anni Sessanta: la realtà è per coloro che non riescono a sopportare il sogno. La «realtà» è una costruzione di fantasia che ci permette di mascherare il Reale del nostro desiderio.²⁶⁰

Quale sarebbe questo “reale del desiderio” che terrorizza Walter quanto basta per produrre un suo risveglio? Abbiamo brevemente messo in relazione le dinamiche pre-edipiche ed edipiche notando come il dramma che forma il complesso sia composto non da tre attori, come vorrebbe la formulazione originaria freudiana, bensì da quattro figure (Soggetto, madre, fallo e padre). Il complesso edipico si scatena allorché il soggetto subisce la delusione fondamentale che incrina il rapporto con la madre. Egli si rende conto che l'illusione narcisistica che lo ha portato a pensarsi come il fallo che risolve il desiderio materno soddisfacendolo non corrisponde alla verità. E nemmeno il passaggio ulteriore che fa, cioè confondere il proprio pene reale con il fallo immaginario, è adeguato, poiché comprende che c'è qualcosa al di là di sé che la madre desidera, qualcosa che lo pone in una posizione di impotenza rispetto al desiderio materno²⁶¹. Contestualmente il bambino comincia ad accorgersi che c'è un portatore del fallo cui la madre guarda con occhio particolarmente amoroso, cioè il padre. Qui cominciano le proiezioni immaginarie sul padre reale, che determinano tutta la lunga serie di conflitti, aggressività e identificazioni che vediamo in scena in *Sdn*. Superare il complesso

²⁵⁹ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 57. Abbiamo già accennato a tale interpretazione, cfr. supra, parte prima, cap. III, 3.1

²⁶⁰ S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, cit., p. 71

²⁶¹ *Sdn*, p. 275: «Non posso scendere in cortile, la mamma non vuole che giochi con voi. Mammina: è lei che mi ammazza perché non sono riuscita a soddisfarla, non l'ho posseduta come pretendeva; se ho deciso di morire è per raggiungerla».

edipico significa accedere alla castrazione: fare di questo padre immaginario un padre simbolico, cioè una metafora del desiderio della madre e della costitutiva insoddisfazione che contraddistingue ogni desiderio²⁶².

A Walter tale dimensione simbolica e metaforica della castrazione è inaccessibile, ed è costretto a ripetere continuamente il dramma edipico: ogni azione dei personaggi è sovrainterpretata narcisisticamente da Walter come un messaggio affettivo (di ostilità o di amore). È proprio tale inaccessibilità che consente di affermare che le ossessioni opposte della persecuzione di Matteo e della passione per corpi sferici nascono dalla stessa ferita: quella pre-edipica del rapporto materno. Matteo in tale contesto è percepito come il detentore del fallo che soddisfa la madre, colui che si sostituisce a Walter nel compito impossibile di tale appagamento. Perciò per il protagonista il problema della potenza sessuale, ed in un certo senso anche il problema della virilità maschile è una delle ossessioni persecutorie. Matteo è colui che, nel mondo immaginario determinato dalla posizione pre-edipica di Walter, incarna due posizioni reciprocamente esclusive: il figlio oscenamente incestuoso e potente che possiede la madre e colui che accede con successo al ruolo simbolico di padre. Egli, in effetti, giunge a tale possesso, avendo una relazione con coloro che nel il dramma edipico di Walter rappresentano due figure materne, cioè con Fausta (la madre simbolica) e poi con Olga (la madre immaginaria)²⁶³. L'osservazione delle reazioni del protagonista di fronte all'agnizione di queste due relazioni assumerà dunque particolare importanza.

Ad una cena a casa di Fausta, cui partecipano anche il Padre e il Cane, Walter comincia a sospettare della relazione attraverso alcuni minimi indizi. Matteo, seduto in sala da pranzo, parla di Fausta mentre lei è in cucina:

«Ma se parla come un libro stampato: uno di questi giorni ti do la bibliografia. Lei è la regina delle parole, dice il corpo il corpo ma anche a letto ti fa venire solo parlando, senza fare altro»

«Questo ve lo andate a raccontare al partito radicale»

[...] Che ha detto? Benedetto il Padre che ha imposto lo stop, ma avrei voluto conoscere il seguito. Che ha detto, possibile? Possibile che sia stato davvero a letto con lei? È una fanfaronata, come per dire: scommetto che

²⁶² Come è noto, la frase che rappresenta con più fedeltà l'incontentabilità eterna del desiderio secondo Lacan è «ce n'est pas ça».

²⁶³ Vedremo tra poco il perché di questa aggettivazione delle figure materne.

quando è a letto – ma non ha detto così. Il carbone è soffice e bianco, l'insalata è una pianta carnivora [...].²⁶⁴

La prima reazione del protagonista è la denegazione della realtà, attraverso una serie di enunciati che, con un processo tipico dell'inconscio, per rifiutare un singolo elemento negano la realtà nella sua interezza («il carbone è soffice e bianco, l'insalata è una pianta carnivora»). Tuttavia, se il modo di rifiutare il dato inferito (e per ora solo supposto) di una relazione tra il Cane e Fausta è quello di negare la realtà, allora tale rapporto è già dato per acquisito. Coerentemente con tale atteggiamento, Water assume la postura di alienazione che abbiamo già incontrato in altri momenti di difficoltà (per esempio la volontà di derealizzazione che segue la rielezione di Alfredo), mentre gli indizi di conferma si moltiplicano. Prima un segno di tenerezza di Fausta, poi l'appellativo vezzeggiativo da parte del Cane:

«Dài Tina, non opprimerci con tuo scarso senso dell'umorismo e vieni qui: tanto la menta non piace a nessuno»

«Forse piace a lei.»

«Appunto, lei è nessuno»

Devo abbandonare l'aerostato se voglio ricacciargli in gola le parole insolenti (o paradossalmente tenere?). A scoppio ritardato qualcosa che rischiava di passar impercepito ma che ha un effetto devastante: il diminutivo. Deflagrazione, stadio che urla dopo il goal – il fumo si disperde e restano le immagini. A chiamarla col diminutivo non si è certo abituato in dipartimento.

Al momento di andarsene poi, l'indizio inequivocabile:

«Io quasi quasi resto qui a guardare un po' di natura: eh Tina, cosa c'è di meglio di animali che si divorano.»

Inequivocabile. Le mani sulle spalle di lei seduta, l'invisibile ammicco. La pluralità lacerante dei mondi. Siamo venuti con la mia macchina, una sola. Inequivocabile, rimane a dormire da lei. Rimane a dormire da lei e non è la prima volta.

Come reagisce Walter? Lo si è visto: nega la realtà, inizialmente attraverso la fantasia di derealizzazione; poi attraverso la strategia di negazione della realtà più

²⁶⁴ *Sdn*, p. 91

radicale che conosce, cioè con la perversione scopica dello sguardo voyeristico. Dopo aver riportato il Padre alla propria abitazione, Walter torna «alla casa delle torture» e cerca di intravedere dalla finestra l'atto sessuale tra il Cane e Fausta. È forse una delle scene che con più chiarezza illustra l'atto perverso come atto impotente, come il momento masochistico che rievoca una castrazione non accettata ma che invariabilmente si ripete:

In camera da letto gli scuretti sono semiaperti, dalla fessura riesco a intravedere mezza poltrona, uno sgabello e tre quarti di tavolo. (Se sbucano da quella zona possono sorprendermi nonostante il basilico che parzialmente mi copre, devo stare indietro.) Anche i vetri sono socchiusi, le voci arrivano dall'angolo oltre la tenda di tela indiana [...].

La scena è più piccante di quella degli iridescenti calciatori sotto la doccia: come un cucciolo, mi avvicino, cautamente, alla finestra; prima di vedere, le parole mi arrestano: «... ti serve che sia cattivo in questo momento, no?»

«Perdonami, perdonami»

[...] Ma finalmente posso spiarli, lui è seduto sulla poltrona e lei si è rannicchiata sullo sgabello; lui è nudo, lei no. [...] L'oscenità che vedo mi rovina addosso e mi respinge indietro, luminosa come -un bue squartato - ora lei gli sta tagliando le unghie dei piedi.²⁶⁵

La scena eccita Walter, che non esita a ritirarsi in un luogo appartato e a masturbarci fino all'ejaculazione. Non è dunque il contenuto in sé l'elemento catalizzatore di tale eccitazione, ma il mero evento significante, rispetto al quale il protagonista si pone in una posizione di puro sguardo, che per compiersi deve svuotare la scena dai significati contingenti per percepire l'oggetto nella sua dimensione reale. Ciò che lo eccita è riassistere in un tempo eterno alla scena della propria impotenza, poiché solo essa rappresenta una paradossale protezione da tutti gli estenuanti problemi edipici che lo tormentano nella realtà. Poi torna verso la finestra, ma la specola dalla quale era riuscito a intravedere alcuni dettagli osceni è ora inaccessibile. Riesce invece a cogliere qualche dettaglio uditivo, che tuttavia ribadisce la condizione di frustrazione, di qualcosa che indica una scena rilevante cui però è impossibile accedere. L'impossibilità è dovuta principalmente al velo che si interpone tra il soggetto e la scena oggetto della curiosità pruriginosa di Walter, che si condanna al tormento delle supposizioni:

²⁶⁵ Ivi, pp. 95-6

«... non vuoi l'elastico...»

La voce di Fausta (o era quella di lui?): poi di nuovo silenzio o parole che non arrivano fino a me. Mi condanno al quiz. Rimango appoggiato al muro dall'altra parte della strada per molti minuti, torno a origliare di tanto in tanto senza esito; mi attardo nei paraggi, mi allontanano malvolentieri dal campo di bocce di trent'anni fa.²⁶⁶

Segue una lunga serie di invettive che rendono l'idea del livore che Walter prova di fronte alla realtà dei fatti: «l'odio mi lascia senza fiato, mi spalma la bocca con un mastice giallastro; faccio gesti senza poter parlare e trovo sollievo nella ripetizione ossessiva di un'unica frase: "schiacciargli la testa tra due sassi"». ²⁶⁷ Walter reagisce in maniera spropositata di fronte a una semplice relazione tra due persone adulte, come avesse in sé qualcosa di osceno: come di fronte ad un incesto. Le ragioni di tale dismisura andranno ricercate, ancora una volta, nel ruolo simbolico che, agli occhi di Walter, ricopre il Cane. Quest'ultimo rappresenta il doppio-fratello-rivale, colui che giunge a turbare il rapporto armonioso con la madre, simbolizzata in questo caso da Fausta. Tutta la serie di coincidenze che rendono i due personaggi simili, che vanno dalle caratteristiche condivise alle correlazioni speculari²⁶⁸, costituiscono un dato sul quale Walter specula in maniera particolarmente fantasiosa: è lui il fratello che detiene il fallo e che lo dà alla madre come oggetto di soddisfacimento del desiderio. Walter rievoca insomma la problematicità che nel rapporto duale tra madre e figlio provoca un elemento perturbatore "terzo" senza riuscire in alcun modo a superare edipicamente questo stallo (se non, come abbiamo visto, con degli atti momentanei di perversione). Con la sua semplice presenza, il Cane è colui che ricorda continuamente a Walter la propria inadeguatezza di fronte alla madre e l'incapacità di accedere alla dimensione simbolica paterna.

3.1.3 *La madre*

Alla scoperta della relazione del rivale con Olga, invece, madre immaginaria in quanto moglie del Padre immaginario, la reazione di Walter pare più mite, ma solo

²⁶⁶ Ivi, p. 97

²⁶⁷ Ibidem

²⁶⁸ Esemplare in questo senso l'analogia che si produce con una inversione dello stesso segno grafico come iniziale dei due nomi: «Lui [il Cane] mi fece notare che le lettere iniziali dei nostri due nomi sono l'una il riflesso dell'altra» in Ivi, p. 44

perché la scoperta dell'adulterio è inserita in un flusso di scene significative che diluiscono l'effetto di sorpresa. Arriveremo con lentezza alla rivelazione vera e propria dell'incesto, attraverso una serie di episodi che costituiscono un graduale avvicinamento alla scoperta, tanto più significativo poiché riproduce allegoricamente la sequenza: fallimento dell'Edipo-scena primaria (di copertura?) della perversione. Il flusso testuale è qui veramente indicativo della genesi dei blocchi psichici che forgiarono il desiderio di Walter.

A due pagine dalla confessione di Matteo che porta alla luce la relazione illecita con Olga, Walter narra di una scena ambientata a Delfi, il luogo in cui risiede l'oracolo della religione greca arcaica, lo stesso del vaticinio che mette in moto la vicenda di Edipo. Walter vorrebbe arrivare al fondo della fonte Castalia, l'originaria sede dell'oracolo, ma non ha il coraggio di farlo:

Dovevo entrare da solo, di notte, nella cieca fessura della fonte e toccarne il fondo. [...] M'inoltrai scavalcando il cancelletto di legno, dalla roccia venivano scricchiolii minacciosi: la brusca escursione termica poteva favorire il distacco di microfrane. Continuavo a seguire le irregolarità del calcare, qualche brigante avrebbe potuto abitare lì e non gradire un visitatore fuori orario. Nel buio pendevano radici, mi consolavo: se qualche ostacolo fisicamente mi blocca sono autorizzato a tornare indietro, non è colpa mia, invece c'era sempre davanti un gradino di vuoto. [...] I sassi cominciarono a precipitare, sbaragliando rami e frasche col fracasso di un inseguimento, l'urlo di due occhi di ruggine, mi ritrovai fuori dal cancello con l'umiliazione d'essere scappato a pochi centimetri dalla vittoria.²⁶⁹

L'ambiente notturno e l'introduzione illecita partecipano a creare un'aria di tensione che pesa su Walter, minacciato sia da possibili imprevisti naturali, sia da eventuali presenze che lo considerino intruso. Ma la minaccia più radicale per Walter, nonostante l'impulso a spingersi sino alla «polla da cui esce l'acqua» e a cercare in essa «una specie di riconciliazione», è chiaramente il suo desiderio di non arrivare fino in fondo. Simbolicamente, egli non vuole giungere al luogo che per Edipo fu la fonte di tutta la sua sfortunata ma fondamentale vicenda. Così gli impedimenti che incontra sul suo cammino non sono descritti come tali: più che essere ciò che gli impedisce di proseguire, sono ciò che lo autorizza a desistere e a sollevarsi da ogni responsabilità

²⁶⁹ Ivi, pp. 302-3

(«non è colpa mia»).

Lacan, ripercorrendo l'analisi freudiana del piccolo Hans, chiarisce le due soluzioni alternative di fronte all'angoscia che induce il momento edipico: la castrazione o la regressione. L'angoscia è individuata nel momento «senza uscita» durante il quale il bambino deve confrontarsi con il desiderio della madre, quando cioè sente che il suo gioco narcisistico di comando della madre non è più adeguato allo stato dei fatti. Il bambino maschio infatti, quando realizza che tra le gambe ha un fallo reale, cioè un pene, tende a confonderlo con l'oggetto del desiderio materno, ed è angosciato dalla sua inadeguatezza. L'intervento del padre, con la castrazione per via edipica, servirebbe proprio a pacificare questa situazione (anche se in realtà non è pienamente pacificabile): il bambino apprende a distinguere tra fallo immaginario e pene, e a considerare la vicenda del desiderio materno come qualcosa che non lo riguarda nei termini con i quali l'aveva sempre percepito. Questo è il risultato simbolico dell'Edipo: una linea di fuga liberatoria che scavalca i limiti famigliari, che cioè permette al soggetto di oltrepassare i limiti ristretti del primo spazio sociale che incontra.

L'alternativa a questa soluzione è la regressione, che può produrre due stati: la fobia, come nel caso del piccolo Hans, o la perversione, come è il caso di Walter²⁷⁰. Non è un caso, infatti, che la scena che segue l'incontro mancato con l'Edipo, evochi il momento fondamentale della genesi della perversione, determinante cioè per la cristallizzazione in Walter di alcune pratiche di godimento in cui resterà fissato, elevandole ad un ruolo paradigmatico e ripetendole incessantemente. Alcune di esse sono riprese direttamente, come la pulsione scopica, che si ripeterà sotto forma di perversione voyeristica; altre invece servono da elemento metaforico. Si tratta di un'analisi di un ricordo d'infanzia traumatico:

Nello stanzone umido col pavimento in terra battuta sapevo che avrei trovato mia madre: era il suo rifugio e quindi anche il mio, quando l'estate picchiava. Subito non capii che cosa stesse facendo, pensai a un modo strano di sventolarsi: stava a gambe larghe con la sottana tirata su e si infilava un oggetto. Era quasi di schiena e l'oggetto che si stava infilando sotto le gonne era il mio gatto Pinchi, il cadavere irrigidito del mio gatto bianco.²⁷¹

²⁷⁰ Cfr. J. Lacan, *Seminario, Libro IV*, cit., pp. 216-232

²⁷¹ *Sdn*, p. 303

Tra le scene di reminiscenza che offre il romanzo, questa è probabilmente la più chiara in termini di determinazione inaugurale della perversione. Come non vedere che la scena si offre benissimo alla rappresentazione immaginaria di una madre che al posto della privazione del pene ci mette il cadavere «irrigidito» del gatto? Walter sta immaginando una madre fallica.

L'errore non fu d'aver spiato ma di essere fuggito prima che il bagliore del gesto si illimpidisse; Pinchi era morto quella notte per aver mangiato il veleno dei topi, non me l'avevano detto a colazione perché non volevano che vedessi la salma. La vidi invece [...]: con le zampe stese, gli occhi sporchi, i denti digrignati come per il tetano. Decisi che quella sarebbe stata la mia posa di fronte al mondo. [...] Ero convinto che l'avesse ucciso lei per soddisfare la sua fregola. [...] Se avessi fatto un passo avanti, lei si sarebbe ricomposta [...]. Avremmo recitato una preghiera per Pinchi, l'avremmo seppellito insieme, avrei messo un dito sul pelo. Avrei separato il gatto della labbra che lo baciavano. Mai più da allora, neppure sul suo letto di morte. Ho trovato la forza per sfiorare i capelli a mia madre.²⁷²

La smorfia di morte sarà allora l'espressione correlativa di quel particolare livore che abbiamo riscontrato in tutto *Sdn*, e che Grilli ha definito come *patologia autoimmune*: in tale atteggiamento sarà fissato il rifiuto dell'angoscia di scoprire la madre privata del fallo, la quale infatti ricorre alla salma del gatto per sostituire l'assenza. Solo ora comprendiamo la pertinenza di quell'immagine incongruente che avevamo incontrato alla ribellione immaginaria di Walter durante la rielezione di Alfredo come preside di facoltà: esso è l'elemento fallico pre-edipico che lo obbliga a ripetere l'Edipo in termini immaginari, che torna cioè a ricordargli la risoluzione regressiva dell'Edipo. C'è un caso ulteriore in cui l'animale compare in termini mostruosi. Walter è a Donoratico, in una casa che gli ha prestato un amico, che ha una gattina. Quando egli comprende che, con la sua semplice presenza, l'animale potrebbe scombussolare «i piani e gli incastri nell'infinito» di un incontro con un culturista, non esita a strangolarla, dedicando l'assassinio proprio alla madre, e a liberarsi del cadavere, «prima che si irrigidisca la differenza tra una gattina uccisa e un gatto morto.»²⁷³ In

²⁷² Ivi, pp. 303-4

²⁷³ «Sotto al tavolo dove si è ritirata non c'è Malvina [il nome della gatta], c'è un bisogno senza forma, un'esigenza che non si riempirà mai. [...] Mamma questo è per te. Strizzo e le dita si uniscono, la trachea è come il tubo di un palloncino», in Ivi, pp. 208-9

questo caso l'animale è insopportabile perché potrebbe emergere il suo statuto di elemento di copertura sostitutivo della privazione fallica della madre.

Alla scena scandalosa della madre che maneggia la carcassa irrigidita del gatto Pinchi segue finalmente la conferma di una relazione tra Matteo il Cane e Olga, moglie del Padre e dunque madre immaginaria di Walter. La notizia proviene proprio dal Cane, che assume a questo punto una carica simbolica rilevante.

«Lo aiuto, una donna così non la legge da solo.»

«C'è qualcosa di incestuoso.»

«Ha un anno più di me.»

Dunque è vero che fa l'amore con Olga, l'avevo annusato ma non volevo dar credito al mio intuito. Una sera che eravamo rimasti al buio l'avevo sorpreso che bisbigliava «temo che dovrai meritarteli i tuoi gradi di vedova», e senza capire avevo indovinato che si trattava di qualcosa di indecente.²⁷⁴

La concatenazione di scene, nel giro di poche pagine, ci ha condotto per un percorso circolare che rappresenta il *pattern* ripetitivo che segue il desiderio di Walter, rappresentato da tre momenti fondamentali: Edipo-regressione-rincontro inevitabile con questioni edipiche immaginarie. Non è un caso che anche la reazione voyeristica al primo "incesto" del Cane con Fausta segua tali dinamiche iterative: alla crisi edipica (Walter che scopre l'incesto di Matteo con la madre simbolica Fausta) segue la regressione voyeristica.

Dalle scene singole all'andamento macrotestuale della trilogia, la struttura profonda della scrittura autofittiva di Siti è determinata da questa alternanza dei momenti desideranti, cui viene posto fine dal trionfo della perversione con Marcello. Per questo le parole di Marchese, che descriveva il personaggio di *Tp* come una figura che psicologicamente presenta un'involuzione rispetto ai primi due volumi può essere presa alla lettera e anzi superata: non solo un'involuzione ma una vera e propria regressione caratterizza il Walter di *Tp*, in particolare dalla seconda metà del libro in poi. L'abbandono del conflitto edipico, il ritorno alle certezze pre-edipiche delle forme perfette, la convinzione di aver colto l'assoluto attraverso la penetrazione di Marcello, segnano inequivocabilmente un tentativo di negazione delle questioni della castrazione.

²⁷⁴ Ivi, p. 305

Un ultimo aspetto interessante a proposito della figura materna in *Sdn* è la sua diffrazione in almeno tre incarnazioni, che rispecchiano le articolazioni lacaniane dell'esperienza soggettiva della realtà: simbolico, immaginario, reale. La madre simbolica del protagonista è incarnata da Fausta, il personaggio-consigliere di Walter, la cui onestà nei suoi confronti non è (quasi) mai messa in discussione. Non è un caso che la vediamo comparire proprio in un frangente di cura di un Walter febbricitante, descritta in operazioni amorevoli:

Accarezzandomi ha le mani fresche [...]. Fausta è l'unica donna che ho visto nuda (i suoi polsi danno di varechina): l'ho vista fare l'amore con molti. Noi due non abbiamo mai fatto l'amore, i nostri fantasmi l'hanno fatto, i nostri corpi d'aria. Ci siamo toccati, questo sì: toccare Fausta significa insistere fin che la dolcezza non esaurisca il desiderio, e allora continuare come due che si stringono perché hanno freddo – toccare un vegetale, un cardo o una barbabietola più che un animale. [...] La ricordo qualche anno fa, scanzonata, a torso nudo e in pantaloni a cavalcioni di un muretto [...]. Quando ora si va al mare, non posso staccare gli occhi dal taglio e soprattutto dalla ricucitura; la guardo con più confidenza adesso che il suo corpo è reso accettabile per sottrazione.²⁷⁵

La dolcezza nelle cure di Fausta e il suo ruolo di consigliera buona e fidata di Walter, che per indole è incline a non fidarsi di nessuno, la rendono una figura materna. Perfino gli accenni ai rapporti sessuali (incompleti) tra lei e Walter hanno si distinguono per un'innocenza che ricorda gli scambi libidici che riscontriamo in ogni relazione di un figlio con la madre, smussati nell'erotismo dalla metafora vegetale. Come con la madre, infatti, il rapporto sessuale è condotto per via fantasmatica e attraverso il contatto innocente. Madre dunque, e simbolica: perché questo aggettivo? Le ragioni risiedono nella mancanza segnalata dall'assenza di un seno, asportato per via di un tumore, che prende le forme di un significante di assenza del fallo immaginario. Abbiamo detto che il bambino suppone che la madre abbia un fallo: fare i conti con la sua assenza e risolvere la conseguente insondabilità del desiderio materno è proprio uno dei compiti della castrazione e del complesso edipico. Fausta è la madre simbolica perché defallicizzata, privata dell'esuberanza intellettuale e fisica che precedeva il tumore. Walter la descrive, in tutto il quarto capitolo, come una donna che ha progressivamente

²⁷⁵ Ivi, pp. 80-1

rinunciato al desiderio:

ha perduto sicurezza, non difende più il suo punto di vista, come se fosse un po' svanita («la mia testa grulla»); cede vigliaccamente, lei che sola tra tutti i miei amici potrei immaginare a mani nude contro uomini armati. Butta via il coraggio e l'intelligenza come medicine scadute.²⁷⁶

Questa mancanza, però, la rende sostanzialmente una figura rassicurante, che elargisce consigli di buon senso e che, con la saggezza di una figura materna, riporta Walter alla lucidità di giudizio secondo logiche che decostruiscono gli argomenti di Walter e che fanno in tal modo emergere la verità.²⁷⁷

Possiamo invece considerare madre “reale” la figura fantasmatica della madre biologica di Walter, nella cui morte, come abbiamo visto, si potrebbe rintracciare lo scatenamento del complesso edipico immaginario cui assistiamo lungo tutto il primo romanzo. Ovviamente “reale” non nel senso che appartiene alla realtà ma nell’accezione puramente lacaniana del termine, che individua lo smarrimento del soggetto di fronte a un’esperienza disturbante o difficilmente integrabile nella vita simbolica quotidiana. In questo caso le reminiscenze sono legate ad un’immagine di madre persecutoria e dal desiderio prevaricante nei confronti di Walter. Per esempio, nel seguente episodio la madre assume un’aura onnipotente agli occhi del piccolo Walter, che resta penosamente in attesa del suo ritorno:

Nella camera del bimbo ci sono biglie colorate. Sul tavolo grappoli d'uva matura. Ma lui si stringe a un angolo, ostinato: «appetto la mamma» comunica con aria da grande a chi lo vuole portare a cena. [...] La madre ha un vestito ad aeroplani e il bimbo trascorre la vita a calcolare i suoi ritardi. Ecco il rumore della serratura: col cuore impazzito la ascolta avvicinarsi – ma i passi non si dirigono verso la sua stanza, dove lui è pronto a dirle: «t'ho appetato». Dalla cucina la sente che risponde: «quando ha fame mangerà».²⁷⁸

Del resto la figura della madre reale manifesta tutto il suo carattere persecutorio proprio nelle reminiscenze che costellano *Sdn* e che assumono, sul finire del romanzo,

²⁷⁶ Ivi, p. 82

²⁷⁷ Cfr. ad esempio Ivi, pp. 82-3

²⁷⁸ Ivi, p. 77

un carattere particolarmente minaccioso, in special modo quando interviene direttamente la voce materna, solitamente con rimproveri o battute di spirito in dialetto modenese, che resta non tradotto.

Dunque l'attraversamento di un complesso edipico puramente immaginario e la genesi della perversione hanno radice nello stesso elemento: il rifiuto della castrazione simbolica. Ecco perché l'odio nei confronti del Cane e l'adorazione gnostica dei corpi dai muscoli voluminosi, queste due ossessioni scandalose del protagonista, nascono «dai labbri della stessa ferita».

3.2 Troppi paradisi e l'apogeo della perversione: un romanzo della regressione

Dunque la perversione ha radici nel rifiuto della castrazione, è un modo di trattare l'angoscia che si genera nell'incapacità di rispondere all'insondabile desiderio materno dentro la relazione indifferenziata primaria. L'inadeguatezza del bambino è risolvibile secondo la psicoanalisi attraverso tre vie: la castrazione, la fobia e, appunto la perversione. Quest'ultima coincide sostanzialmente con una dinamica regressiva, poiché la fissazione ad alcuni elementi rientra nella volontà di riaffermare il rapporto immaginario e duale con la madre, nel momento in cui esso appare del tutto inadeguato ad affrontare l'interpretazione simbolica del mondo. Lacan afferma che nella regressione vi è «la ricomparsa di qualcosa di precedente»²⁷⁹, un elemento superato che si riafferma nella sua funzione anteriore. Una versione semplificata della teoria psicoanalitica conferirebbe al feticcio il valore sostitutivo del seno materno, l'oggetto primordiale attraverso il quale il bambino impara a fare i conti con il sentimento di frustrazione, vale a dire con l'alternanza tra presenza e assenza della madre; in alternativa, il feticcio rappresenterebbe il pene attraverso il quale il bambino provvede a saturare il vuoto della privazione materna: è per il ruolo di “velo”, che permette di proiettare su di esso qualsiasi fantasia, che spesso l'oggetto feticistico si concentra sugli elementi al limitare delle zone genitali/erogene femminili che occultano la privazione del pene. Nel caso di Walter, abbiamo visto che il gatto è il primo elemento metaforico che ha tale funzione. Per quanto è qui necessario, potremmo accettare la semplicità di

²⁷⁹ J. Lacan, *Il seminario, libro IV*, cit., p. 357

queste due immagini a proposito di Walter, che proprio attraverso la perversione tratta il suo particolare rifiuto (e dunque ritorno, in termini persecutori, attraverso l'Edipo allucinato) del complesso di castrazione.

In tal senso possiamo precisare la collocazione della trilogia in termini di genere letterario una volta rifiutata l'idea che l'*autofiction* rappresenti un genere *strictu sensu*²⁸⁰. Tuttavia, per valutare lo stadio conclusivo della trilogia senza attingere a tassonomie preconcepite e categorie astratte, attraverseremo *Tp* cercando di rintracciare i vari fili che avevamo individuato in *Sdn* e che ne costituivano l'architettura tematica e formale. Anzitutto viene da chiedersi: qual è il destino del complesso edipico, delle relazioni che in maniera così determinante strutturavano il primo romanzo? Come riemerge ed evolve tale mito in *Tp*?

Occorre anzitutto rimarcare che ciò che abbiamo individuato come la caratteristica distintiva di *Sdn*, cioè il conflitto edipico immaginario e riproposto in maniera allucinata, smette di essere così esplicitamente al centro della scrittura. I personaggi non assumono più così chiaramente le vesti di attori del dramma edipico, anche se ovviamente alcuni temi caratteristici confermano la loro presenza: il ruolo simbolico di padre, il rapporto padre-figlio (e la sua inevitabile appendice, cioè il rapporto con l'autorità), le relazioni di antagonismo e i conflitti che ingenerano, ecc... Si potrebbe dire che in *Tp* i temi permangono tali e quali, irrisolti, persecutori, ossessionanti, ma la scena che creano è completamente differente. La diversità è dovuta essenzialmente alla reazione perversa di fronte all'angoscia di castrazione. La strutturazione del senso prende la forma di una ricerca degli obbiettivi edipici ma tenta di aggirare il complesso. La regressione al desiderio immaginario segue qui una parabola abbastanza chiara: dal tentativo di assunzione simbolica del ruolo di padre nelle modalità della relazione con Sergio all'affermazione di potenza della penetrazione di Marcello.

La strutturazione temporale interna del romanzo è un indizio significativo di tale passaggio. In apertura il narratore afferma infatti che la scrittura del libro che stiamo leggendo è legata principalmente alla costanza della relazione con Sergio, che conferisce una stabilità alla sua vita raramente conosciuta in precedenza. Dunque lo «stato di grazia»²⁸¹ di cui parla il protagonista non coincide con l'estasi gnostica d'aver

²⁸⁰ Cfr. supra, parte seconda, cap. I, 1.1

²⁸¹ *Tp*, p. 689

posseduto Marcello, bensì con il ruolo simbolico di padre, acquisito attraverso la convivenza con Sergio. Tutta la prima parte dei *Tp* è una simulazione immaginaria dell'accesso simbolico alla castrazione, che conferisce la posizione simbolica di padre. Si potrebbe anche parlare di autosimulazione, visto che la convinzione in Walter sembra essere ormai sinceramente risolta: dopo più di quindici anni (cioè il periodo che fino ad ora ha coperto la trilogia) egli si crede padre ed elenca una serie di connotati che corrispondono a tale posizione. Tuttavia, non solo la conclusione del romanzo dirà il contrario, ma una serie di indizi precedenti all'entrata in scena di Marcello rendono improbabile l'acquisizione definitiva di una posizione simbolica paterna. Osserviamo la seguente fantasia che sostiene l'amore per Sergio:

un figlio. Questo è Sergio per me ed è nato regolarmente, come i figli più fortunati, da un atto d'amore. Solo che quest'atto d'amore è stato (e continua a essere) consumato con lui, col figlio stesso. C'è una coincidenza che ha sapore d'incesto: durante la seconda occupazione della Sapienza (a Pisa, nel maggio 1967), io ero già assistente di ruolo e in una seduta di "autocoscienza corporale" (così chiamavano gli studenti i loro perversi esercizi d'innocenza) capitò che guardando un ragazzo eiaculai nel ventre di una ragazza. Che non aveva preso precauzioni e rimase incinta [...]. Ci liberammo dell'incomodo con l'aiuto di un'amica radicale, in una clinica di Firenze. [...] Ora Sergio senza volere ha riattualizzato l'evento in una storia dei significati. [...] Se la gravidanza fosse andata a buon fine, il bambino sarebbe nato nel febbraio del 1968; Sergio è nato nel 1968, il 12 febbraio.²⁸²

È del tutto evidente che tale fantasma di paternità non può che generare una posizione paterna simbolicamente inefficace, inficiata dagli investimenti affettivi confusi che si generano dalla sovrapposizione incestuosa delle figure di figlio e amante. La posizione che si produce è, per utilizzare un termine significativo per Walter, pneumaticamente aumentata dall'immaginario: Walter indossa tale sembiante perché vuole evitare di giungere alla conclusione logica del suo desiderio, perché è spaventato dalle implicazioni radicalmente nichilistiche della perversione. Lo abbiamo già visto: ad un certo punto Walter afferma apertamente di non lasciare Sergio solamente per «non sbracare con Marcello»²⁸³, ossia per non rimanere completamente travolto dalla dismissione della propria passione. Che tale posizione simbolica sia legata alla serenità è

²⁸² Ivi, p. 710

²⁸³ Ivi, p. 912

detto abbastanza esplicitamente dal protagonista, che rievoca la situazione di *Sdn*:

Molti anni fa piangevo subendo l'arroganza di due colleghi pisani, che avevo soprannominato il Padre e il Cane; ora mi comporto come loro – se volessi, il Padre potrei essere io. Giustificandomi dell'autoritarismo, come faceva lui, col pretesto che mi assumo le responsabilità e faccio marciare le cose.

Sono le radici della calma [...].²⁸⁴

La calma, ribadisce Walter, sta nel ruolo simbolico di padre, assunto con un'artificialità che lo rende inefficace. E l'inefficacia, presente come minaccia in tutta la prima parte del libro, diventa intollerabile quando Sergio mette in discussione l'univocità del rapporto, rivela di avere un amante e reclama la libertà di una storia "aperta". Da questo momento in poi la posizione immaginaria di padre simbolico non regge più il gioco, e Walter deve ristrutturare la propria griglia simbolica di integrazione del desiderio alla realtà: per questo sceglie la regressione legata alla posizione perversa. La cosiddetta "operazione realtà prostituita", l'abbiamo visto nel precedente capitolo, è coscientemente e deliberatamente pianificata come reazione al naufragio delle relazioni con Sergio.

Altro indizio che la posizione paterna sia più una simulazione immaginaria e fantasmatica che un'acquisizione simbolica lo ritroviamo nel ruolo di antagonista affidato non più, come nel caso del Cane in *Sdn*, a un personaggio intradiegetico ma a un'assenza che influisce quanto mai sulle vicende. L'antagonista dichiarato del Walter di *Tp* l'abbiamo già incontrato: si tratta di Pier Paolo Pasolini, verso il quale Walter si sente in una posizione servile. È proprio attraverso Pasolini che Walter riattiva tutta la serie di identificazioni e conflitti che si sono incontrati a proposito del padre immaginario, cui dedica, atto di ribellione effimera, la rivendicazione della propria postura conformistica²⁸⁵. Non è tanto l'antimediorità pasoliniana che determina il conflitto, quanto piuttosto l'irresistibile crescita della sua autorevolezza simbolica, la sua figura *da morto*, assurta all'icona di eroe civile, buono per la citazione in ogni contesto e, con sua buona pace, conciliatrice. Ma la rabbia maggiore è scatenata dalla percezione che ha Walter della propria posizione nei suoi confronti: «e io a servirlo per

²⁸⁴ Ivi, p. 786

²⁸⁵ «Se tesso l'elogio del tirare la carretta è per oppormi a lui [Pasolini]» in Ivi p. 722

sei anni, donna anch'io, anzi invidioso maggiordomo.»²⁸⁶ Tutte recriminazioni che hanno per oggetto non Pasolini in sé (ciò che ha fatto, ciò che ha scritto, la poetica, lo stile, eventualmente lo scaltro opportunismo), ma la stratificazione immaginaria, contraddittoria e ideologica che ha fatto del poeta *morto* una figura stereotipa e dai tratti persecutori. L'aspetto cui Walter rivolge la propria sfida è un Pasolini amato e nazional-popolare che non è mai esistito nella realtà – se non, appunto in quella televisiva. L'antagonista, insomma, è ancora una volta immaginario. In questo senso va inteso il lapsus di aver chiamato Laura Betti (che nel romanzo si chiama la Catastrofe) come intermediaria per la reintegrazione di Sergio nella carriera televisiva: proprio lei, dal carattere bizzoso e del tutto inadatta a compiere una qualsivoglia opera di mediazione, che rischia più volte di peggiorare la situazione invece di risolverla. Si tratta di un doppio lapsus, che porta Walter in due direzioni: da una parte, la figura di Pasolini mediata dalle parole encomiastiche di Laura Betti, che lo presenta in una veste di «uomo virile», oggetto del suo amore folle e travolgente; d'altra parte la stessa figura della Catastrofe, raffigurata come una massa informe, «un ammasso di fango spampanato sul terreno, in cui la bocca si apre come una voragine, e la voce pure è cavernosa [, che] [...] va a toccare le zone [...] dove si annodano inestricabilmente i serpenti della Maternità e della castrazione.»²⁸⁷ Insomma, l'indomita personalità della Catastrofe è la madre fallica, il risultato perverso della sostituzione della mancanza con un fallo fantasmatico, alla quale Walter chiede di intercedere non tanto a favore di Sergio, quanto per riattivare il conflitto immaginario con la figura paterna di Pasolini, per negare (e negarsi) l'accesso a un padre simbolico attraverso l'insistenza della questione immaginaria. Ovviamente tutto ciò è partecipe, anticipatore e preparatorio del trionfo della perversione: l'elemento fondamentale della paradossale integrazione di Walter nella società.

3.3 Integrato, felice e perverso

Il lungo tour tra le pagine della trilogia ha tutto sommato confermato solo in parte le ipotesi di una staticità del personaggio di Walter. In effetti non si può negare che tutta la prima parte dell'opera di Siti, che coincide con una scrittura dalle modalità autofittive,

²⁸⁶ Ivi, p. 722

²⁸⁷ Ivi, pp. 716-7

descrive un arco, tracci un percorso. In sintesi, si tratta di una risoluzione – parziale e inquinata nella sua chiarezza dalle stratificazioni immaginarie del protagonista – delle grandi questioni edipiche poste così chiaramente in luce all'altezza di *Sdn*: non simbolica, bensì immaginaria, perversa, soluzione provvisoria ma pur sempre soluzione. In tal senso il percorso può certamente essere inteso classicamente come una storia, cronologica e logica, del desiderio di un personaggio: si apre la prima pagina di *Sdn* e lo si trova in una situazione di crisi, lo si segue per più di mille pagine attraverso le vicissitudini indotte da tale momento critico, si chiude l'ultima pagina di *Tp* con il sollievo rassicurante di chi assiste alla posa dell'ultima pietra di un edificio che sembrava abnorme. L'impresa riesce, trova un successo nell'effettiva "integrazione" che lo stesso autore tiene a rivendicare e ad indicare come la conclusione felice di un progressivo adattamento di Walter alla vita. Tuttavia, una cosa è indicare l'integrazione ad un dato tipo di mondo, altra è affermare che il tracciato di Walter sia un percorso *progressivo, ascensionale*. Il che è diventato, dall'accenno di Daniela Brogi in poi, un luogo comune vieto e, a mio avviso, discutibile: sia da un punto di vista di critica letteraria, sia perché tralascia alcune implicazioni sociali e politiche determinanti.

Franco Moretti ha individuato due elementi principali sui quali prende forma il romanzo di formazione moderno: il tempo e la conflittualità tra integrazione conformistica e desiderio individuale, tra costrizioni sociali e libero arbitrio che dà vita alle vicende di formazione. Da un punto di vista temporale, lo abbiamo visto, il ritmo scandito da scene puntuali, in cui spesso il tempo scompare a favore della dimensione eterna delle ritualità perverse, primeggia e determina il senso complessivo della trilogia molto più della chiusura didascalica e affettata, che simula retroattivamente una teleologia coerente e progressiva. Radicalmente estranea al romanzo di formazione sarebbe dunque

una vita in cui nessun legame ha soppiantato il vincolo dell'origine: il tempo vi ha assunto la forma di un battito sempre uguale a se stesso. Forma meccanica, spossante, perché senza scopo e senza patria: la teleologia organicistica del *Bildungsroman* la allontana da sé come fosse un rimbombo di morte.²⁸⁸

²⁸⁸ F Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 21

Possiamo affermare con certezza che la questione del tempo ascrive la trilogia in un campo esterno rispetto al genere. Non è così per la questione dell'integrazione, che pone un problema più sottile. Vi è romanzo di formazione, dice sempre Moretti parlando del *Wilhelm Meister* di Goethe, allorché si

vuole proporre come percorso esemplare quello di chi – «passivo, o almeno non eccessivamente attivo» – lascia ad altri il compito di modellare la propria vita. [...] È davvero il paradigma ideale della socializzazione moderna: *desidero* fare ciò che comunque avrei *dovuto* fare.²⁸⁹

In tal caso, se ci atteniamo alla lettera della conclusione di *Tp*, potremmo dire con altrettanta sicurezza che sì, in effetti sotto questo aspetto la trilogia può sembrare un romanzo di formazione, il quale, attraverso un percorso pluridecennale e contraddittorio, porta Walter a desiderare e ottenere la propria integrazione nel mondo televisivo/mediatico contemporaneo, con una disponibilità non coatta e sincera a collaborare con i suoi assunti ideologico-economici. Insomma, Walter sembra aderire alla formula morettiana (e, come ha magistralmente messo in luce Foucault²⁹⁰, del potere moderno) di desiderare ciò che comunque è inevitabile fare. Tuttavia le cose non sono così semplici: il paradigma che seguiva il romanzo di formazione moderno, prevedeva un tipo di integrazione che corrisponde solo in parte a quella contemporanea. Si può dire che la differenza principale stia nel tipo di legame sociale che si produce a partire dall'adeguamento a un mondo. Se in precedenza l'assetto fortemente gerarchico della società determinava un assorbimento nel tessuto sociale, una socializzazione secondo una formula del tipo: "sacrifico parte della mia libertà e del mio desiderio ma ottengo la protezione del potere e m'impegno a non oltrepassare i limiti dati". Si tratta sostanzialmente di quello scambio libertà-sicurezza di humana memoria, poi interpretato da Rousseau nel contratto sociale che Lacan ha definito come "discorso del padrone"²⁹¹. Qui il paradigma di integrazione al mondo pare totalmente differente: non sembra che al soggetto sia richiesto nulla in termini di sacrificio del desiderio e, anzi, la moltiplicazione dei desideri individuali pare trovare un terreno fertile nell'economia

²⁸⁹ Ivi, p. 23

²⁹⁰ Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1993

²⁹¹ J. Lacan, *Il seminario, libro XVII*, cit., pp. 27-39

della circolazione immaginaria virtuale e nella disponibilità ubiqua degli oggetti di consumo. Del resto è proprio nell'indagine di questi aspetti che Siti indica la via più interessante per il romanzo contemporaneo: comprendere e seguire le trame del desiderio, praticare un campo ambiguo di stimolazione delle compulsioni al consumo, colludere col sistema di potere di oggi per contestarlo su un altro livello.

Nella sua vocazione di aderire all'insensatezza del mondo, per riscattarlo da vicino, il romanzo sta forse cogliendo una mutazione politica. Impegnato a combattere contro la propria stessa inoffensività, cerca alleati tra i prodotti che il potere usa per trasformare l'informazione in seduzione, e quindi in consumo – supinamente alleandosi a quelli, ma insieme inverandoli e facendoli vergognare.²⁹²

Tale consapevolezza illustra dunque lo spettro di possibilità per una lettura politica della scrittura sitiana, che non si limita tanto a contrapporre alla visione dominante del potere una narrazione alternativa, ma tenta di logorare i meccanismi di potere interni al mondo contemporaneo portandone all'esasperazione i dogmi: espressione del sé, autenticità paradossalmente mescolata alla *soapizzazione* dei sentimenti. Non è certo indagando le prese di posizione di Walter – e forse nemmeno quelle di Siti autore – che si può giungere a qualche conclusione significativa rispetto ad una posizione di critica del mondo in cui viviamo. Se il compito dell'intellettuale è dire qualcosa di non conformistico non possiamo riconoscere Walter come un intellettuale. La trilogia, in effetti, è tutto sommato un'opera che rappresenta un personaggio conformista, le cui strutture psichiche (deducibili dal testo) fanno emergere il suo spirito fundamentalmente gregario e smanioso di vedersi non tanto riconosciuto (il problema di *Sdn* sorpassato da *Tp*) quanto integrato, omologato nel mondo. La parola intellettuale, e dunque anticonformistica (il che basta, a mio avviso, a darle un peso politico) è dunque quella dell'autore, rappresentando Walter nell'adesione quasi letterale, sia pur consapevole, ai paradigmi fondamentali che strutturano la dominante ideologica in occidente, e riducendolo sostanzialmente ad un'antonomasia esemplificativa del nostro mondo. In queste scelte vi è anzitutto il rifiuto di liquidare snobisticamente gli strumenti ideologici della contemporaneità. Al contrario, ponendo un se stesso immaginario, un sosia, una

²⁹² W. Siti, *Il romanzo sotto accusa*, in (a c. di) F. Moretti, *Il Romanzo, I. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi 2001, pp. 154-5

controfigura in balia di quegli strumenti, Siti interroga e mette in discussione il proprio ruolo culturale e sociale, cioè di letterato e di professore ordinario, per riaffilare la lama della narrazione, spuntatasi dentro la cosiddetta cultura della tolleranza (e dell'indifferenza). Da questo punto di vista egli compie quello che per Žižek è l'atto più efficace di critica ideologica:

Talvolta la cosa davvero sovversiva non è trasgredire la lettera esplicita della Legge, in base alle fantasie soggiacenti, ma aderire a questa lettera contro le fantasie che la sostengono. In altre parole l'atto [...] di trattare la scelta forzata come una scelta libera è, forse, uno dei modi di mettere in pratica ciò che Lacan definisce "attraversamento della fantasia": compiendo questo atto, il soggetto sospende la cornice fantasmatica delle regole non scritte che gli dice come scegliere liberamente.²⁹³

L'adesione letterale ad un dettato ideologico fa emergere non solo l'arbitrarietà della legge, ma anche la sua impossibile applicabilità. Forza cioè l'emersione dell'inconsistenza che sta al fondo di ogni ordine simbolico. Dunque Walter raggiunge infine l'obiettivo dell'integrazione, al contrario di quanto ipotizzavamo in precedenza. Si identifica con l'occidente ed è perfettamente a suo agio in ciò. Tuttavia non è l'integrazione al "discorso del padrone" che ha messo in scena il romanzo di formazione dell'epoca moderna, ma quella al paradigma del "discorso del capitalista", che Lacan ha esposto per la prima volta nel discorso di Milano del 1972.²⁹⁴ Il paradosso inerente al "discorso del capitalista" è che in realtà, producendosi attraverso la proliferazione degli oggetti-causa del desiderio reificati in *gadget* di consumo, esso propone una forma di desiderio compulsivo che non solo è irrealizzabile e votato all'autodistruzione (poiché non conosce gli spazi di vuoto, di mancanza in cui si elabora l'attesa del desiderio) ma produce anche un paradossale s-legame sociale, una proliferazione di monadi di godimento irrelate le une alle altre. Il discorso del capitalista stimola insomma una realizzazione perversa e a-sociale del desiderio. Del resto anche Lipovetsky, quando parla di una svalutazione degli oggetti di consumo percepiti in termini di indicazione di uno status sociale, sostituiti dalla retorica dell'"esperienza" individuale di un

²⁹³ S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, cit., pp. 51-2

²⁹⁴ Cfr. J. Lacan, *Del discorso psicoanalitico*, in Id., *Lacan in Italia*, La salamandra 1978, pp. 186-201

prodotto²⁹⁵, sta indicando la stessa de-simbolizzazione del desiderio.

Walter si integra in questo tipo di mondo. Non deve sfuggire l'ironia della sua sorte: la realtà che lo accoglie è la realtà dell'istituzionalizzazione del debito orientato al consumo, nella quale il soggetto, più che realizzarsi nei propri desideri, diventa ingranaggio di un sistema perverso di circolazione compulsiva del denaro e delle merci. In nome della fruibilità continua di Marcello, Walter è arrivato ad integrare il suo ben retribuito lavoro come professore ordinario con altri due lavori:

la sera sono talmente stanco per il superlavoro che crollo [...]; 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 indisponibili, degli assegni post-datati, di una carta che ha l'arguto nome di Desiderata. Fuori dalla placenta dell'università, la vita è denaro.²⁹⁶

Fuori dalla placenta dell'università: cioè fuori dall'annoso problema edipico cui Walter ha dato lo sfondo drammatico immaginario dei rapporti accademici in *Sdn*, e che egli ha risolto, o, meglio, eluso, come abbiamo visto. E cosa trova fuori dalla placenta materna universitaria, se non un mondo ridotto alla compulsività del consumo, cui il suo desiderio perverso si adatta infallibilmente? Un mondo nel quale l'unico spazio culturale che ha efficacia sostanziale è quello della televisione, che garantisce la riproduzione di una realtà fintamente mobile, in verità presa nella spirale viziosa di un infinito gioco di specchi: il mondo che imita i personaggi televisivi che imitano il mondo che imita i personaggi televisivi e così via, in un vortice di subordinate... "Integrazione" a questo mondo non implica affatto, data la partenza edipica di Walter, il coinvolgimento un percorso progressivo di maturazione. Piuttosto, serve mettere l'accento sul percorso regressivo che occorre svolgere per ritrovarsi in questo mondo infernale e, si potrebbe dire, tragico per eccesso di comicità, integrati, felici e perversi.

²⁹⁵ «Quei beni commerciali che tendenzialmente fungevano da simboli di status oggi appaiono sempre più come utili alla persona. [...] Il consumo "per se stessi" ha scalzato quello "per il prossimo", in sincronia con l'irresistibile movimento della personalizzazione delle aspettative, dei gusti e dei comportamenti.» in G. Lipovetsky, *Una società paradossale*, cit., p. 20

²⁹⁶ *Tp*, p. 1038

Parte terza.

Dopo la trilogia: l'io irrinunciabile.

Ed io non voglio più essere io!
Non più l'esteta gelido, il sofista,
ma vivere nel tuo borgo natio
ma vivere alla piccola conquista
[...]

(Guido Gozzano, *La signorina Felicita*)

Nella sezione che segue si analizzerà l'opera romanzesca che segue la trilogia. In particolare, si presterà attenzione alle dinamiche delle modalità di racconto autofittive, che assumono un ruolo altamente problematico dopo la dichiarazione di un loro abbandono nella conclusione di *Tp*. Esse coinvolgono strategie narratologiche, tematiche, retoriche e stilistiche che verranno analizzate in una lettura ravvicinata del testo e, in alcuni casi, del paratesto. Ne emerge un quadro contraddittorio, nel quale l'abbandono dell'*autofiction* si risolve in un fallimento, almeno parziale, che si declina in ogni testo in maniera differente. Se ne *Ic*, infatti, si scontrano conflittualmente due modalità di scrittura agli antipodi (una in terza persona, l'altra in prima persona autofittiva), ed è dunque un livello di analisi narratologico a prevalere, in *Ado* l'attenzione verterà per lo più sul tema del doppio e della voce narrante, mentre negli ultimi due testi, *Rnsan* ed *Es*, il piano interpretativo insisterà maggiormente sulle strategie retoriche e stilistiche che costruiscono i personaggi, in analogia con l'impostazione critica che già guidava l'analisi della trilogia. In tutta questa parte più recente del lavoro di Siti, la riemersione contrastata quanto incontenibile dell'io provoca una serie di lacerazioni e di *impasse* che rappresenta probabilmente la forza viva che anima la sua opera letteraria.

I. Il contagio

Più che un'interrogazione sulla possibilità o meno di scrivere un'autobiografia «al tempo della fine dell'esperienza e dell'individualità come spot»¹, abbiamo descritto il percorso autofittivo della trilogia come una pietra tombale sulla plausibilità, in queste condizioni, di tracciare la parabola ascendente di un personaggio in un romanzo di formazione. Poiché l'integrazione del singolo avviene attraverso l'adeguamento alle dinamiche del desiderio perverso contemporaneo, che accentua i tratti autodistruttivi e a-socializzanti, viene a mancare il rapporto conflittuale che costituiva la chiave di volta del romanzo di formazione: quello tra educazione, desiderio, volontà individuali e socializzazione, integrazione dell'individuo nelle dinamiche simboliche di una società. Si delinea insomma un conformismo "totale", che nasce dallo spazio senza via d'uscita di una coincidenza tra desiderio singolare e ingiunzione sociale ("realizza i tuoi sogni"). Ciò avviene non più, come Moretti ha mostrato per gli scrittori modernisti, attraverso il ritiro del protagonista *di fronte a* un mondo inospitale, ma proprio attraverso l'abbandono regressivo del protagonista *nel* mondo, che ha preso il sembiante ideologico di un contenitore aperto di desideri possibili e legittimi. Si realizza insomma il sogno ultimo del potere: strutturare il mondo senza apparentemente chiedere nulla, in termini di sacrificio, al desiderio dell'individuo; sfruttare invece i metodi che quest'ultimo utilizzava in passato per la soggettivazione (stimolazione del desiderio

¹ *Tp*, p. 688

individuale, ricerca dell'originalità che consente l'individuazione) come mezzo d'integrazione: le descrizioni euforiche di Lipovetsky dei processi di personalizzazione economici e sociali vanno proprio in questa direzione, sottolineando gli aspetti di libera scelta e assecondanti delle inclinazioni individuali e tacendo invece delle congenite esclusioni sistemiche che determina il nostro mondo². L'integrazione avviene cioè non a dispetto della ricerca singolare di un'individualità, ma proprio grazie ad essa. Si realizza insomma il compimento simbolico della dialettica dell'illuminismo, condensato magistralmente da Siti in un'immagine allegorica dell'ipermodernità, in cui l'originalità del singolo è più una chiosa didascalica e ironica condivisa piuttosto che una caratteristica individuante:

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.³

Proprio l'ambiente di periferia in cui nasce tale contraddizione è oggetto del quarto romanzo di Siti, *Ic* (2008), che rappresenta una rottura rispetto alla trilogia che l'ha preceduto, e agisce da spartiacque nell'opera complessiva dell'autore. *Ic* rappresenta una soglia bifronte: da un lato, quello della discontinuità, il romanzo guarda a un realismo in terza persona, disincarnato dal dramma del desiderio singolare al centro della trilogia. D'altra parte però, dal punto di vista della continuità, *Ic* afferma l'impossibilità quasi struggente di abbandonare le vie dell'*autofiction* attraverso la riemersione carsica di un Io che non smette di rivendicare le proprie ragioni: inizialmente come testimone dei fatti e artefice di alcuni giochi metaletterari, poi come ritorno di una vera e propria prima persona autofittiva e desiderante, che compare a intermittenza in un contesto che sembrava mutato. Come già anticipato, insomma, l'abbandono dei modi autofittivi passa per un momento conflittuale che fa oscillare la scrittura e disorienta il lettore. Il risultato è solo un mezzo successo, un'opera diplopica che tuttavia è interessante proprio per gli esiti contraddittori del conflitto.

Siti non abbandona l'aspetto saggistico della propria scrittura, dedicandogli però

² Ad esempio, cfr. G. Lipovetsky, *L'era del vuoto*, cit. pp. 54-86, Id., *Una felicità paradossale*, cit., pp. 221-61

³ *Tp*, p. 689

due capitoli autonomi, che inaugurano la seconda parte del libro e che servono da contestualizzazione argomentativa della prima parte narrativa. Se pensiamo al ruolo dell'argomentazione nella trilogia, inglobato e asservito alla dialettica della narrazione⁴, tale circoscrizione precisa di due argomenti (l'urbanistica e la cocaina) cambia radicalmente il ruolo dell'istanza saggistica. Qui analisi del *milieu* sociale e storico delle vicende narrative, la parte integrante delle avventure di Walter, discorso-motore dell'azione, che conduce il testo – in particolar modo quello di *Sdn* e di *Tp* – ad assomigliare a un romanzo a tesi. In questo senso si può affermare che *Ic* è la conclusione di una tendenza osservabile sin dalla trilogia, con un'argomentazione che da aforistica e disseminativa compie un percorso verso la sistematizzazione che incontriamo, per esempio nei lunghi passaggi argomentativi sulla televisione o sull'occidente, già in *Tp*. Qui il passo è ulteriore, e la separazione netta e segnalata dalle soglie intratestuali dei capitoli: il corrispettivo in campo argomentativo dell'abbandono della prospettiva dell'io è la razionalità catalogatrice di uno sguardo scientifico e “senza soggetto”.

I passi in cui nella trilogia si saldavano discorso e saggismo e che apparivano come il motore dell'azione sono ora disarticolati e mutati di funzione. Ne *Ic* è frequente incontrare il procedimento inverso rispetto a ciò che avveniva in precedenza: l'apologo e il breve episodio epidittico possono essere assunti come spunto del ragionamento (per esempio la vicenda grottesca del Trottole che inaugura il capitolo sulla cocaina); oppure come dimostrazione conclusiva di un'asserzione:

le lunghe attese per la roba favoriscono amicizie diseguali: il Trottole e Marcello, in un bar di Torre Maura, si sono messi un giorno a chiacchierare con un [...] ex presidente di un Municipio, eletto tra le file di Alleanza Nazionale [...]»⁵.

I due tipi di scrittura sono cioè reciprocamente strumentali, ma le due dimensioni restano chiaramente separate e distinguibili.

Un po' come procedeva Balzac secondo Lukàcs⁶, Siti trasforma le descrizioni in

⁴ Cfr. L. Cristiano, “La tirannia delle condizioni iniziali”, in *Between, Figure del desiderio. Retorica, temi, immagini*, cit., <http://www.Between-journal.it/> (10/02/2017)

⁵ *Ic*, p. 186

⁶ «la resa dell'ambiente non si arresta mai, in Balzac, alla pura descrizione, ma viene quasi sempre

narrazioni, sfruttando la paradossale miscela di frenesia e immobilità, la «legge principale della borgata», ossia «che la somma di ogni azione dev'essere zero»⁷, tanto simile alla situazione sociale aleatoria e imprevedibile prodotta da un capitalismo «giovane», mobile e feroce che influenzò secondo Moretti gli episodi della *comédie humaine*.⁸

E qui subentra l'innovazione problematica che l'autore conduce rispetto all'andamento autocentrato della trilogia, lo sforzo cioè di «spostare l'origine della trama da una *volizione individuale* ad un *meccanismo sovrapersonale*»⁹, di emancipare la propria scrittura di fronte all'inevitabile fallimento della formazione soggettiva contemporanea. Di attuare cioè il processo di «*dévalorisation et dédramatisation de son action*», di pari passo con «une *polyfocalisation générale du système des personnages*»¹⁰, che è, secondo Hamon, la tecnica stilistica che tende al realismo.

1.1 L'abbandono dell'autofiction

Il punto di vista che dominava in *Tp* era interno alla macchina televisiva che plasma la realtà e che, in un circolo di cui è impossibile ormai determinare il punto di partenza, ne è plasmata. Una posizione, per così dire, privilegiata per l'osservazione del percorso che parte dall'ideologia e va alla realtà. Ne *Ic* il punto di vista dell'osservazione è speculare, situandosi nel luogo dove l'ideologia trova una declinazione sociale e culturale, l'incarnazione viva di quel circolo secondo il quale

La politica è determinata dagli esperti lookologi che consigliano i leader, i ragazzi di periferia sperano per il loro futuro di diventare come i ragazzi dei cartelloni, che i sarti hanno truccato da ragazzi di periferia.¹¹

Soffermiamoci sulla prima parte, che mostra rapporti complessi sia al suo interno

tradotta in azione [...]. la descrizione non è mai in lui che una larga fondazione per il nuovo, decisivo elemento: l'elemento drammatico.» in G. Lukàcs, *Narrare o descrivere?*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1964, p. 278

⁷ Ivi, p. 178.

⁸ Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 157-83

⁹ Ivi, pp. 163. Per il "realismo ambientale" di Balzac, cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale. II*, Torino, Einaudi 1956, pp. 238-55

¹⁰ Ph. Hamon, *Texte et ideologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Puf, Paris 1984, p. 70

¹¹ *Tp*, p. 800

sia in relazione con le altre sezioni del romanzo (in tutto sono tre). In particolare, l'attacco è costituito da una serie di false partenze che disorientano il lettore nell'individuazione dell'istanza narratrice cui riferirsi. Il primo capitolo è infatti condotto in terza persona e racconta per episodi le vicende di Gianfranco, un grosso spacciatore dall'orientamento sessuale ambiguo che abita con la moglie Sabrina al secondo piano di un palazzo di case popolari. L'appartamento, che si estende per più di duecento metri quadri, è stato ricavato abusivamente dalla demolizione dei muri di tre unità abitative a canone fisso ed è luogo di una festa in cui compaiono molti dei personaggi che incontreremo sulla scena durante tutta la prima parte. Tra loro non sarà difficile riconoscere, per tratti fisici e psichici, il Marcello di *Tp*. Notiamo anche che c'è un personaggio chiamato "il professore" che ricorda molto il Walter della trilogia: lo riconosciamo grazie alle stesse caratteristiche cui abbiamo fatto affidamento per dare una continuità al protagonista della saga autofittiva (omosessualità, devozione verso Marcello, patetismo autocommiserativo). Sensazione di incongruenza: sembra di assistere ad una scena che prosegue la trilogia ma da un punto di vista esternalizzato rispetto alle vicende. Interessante è che in questo capitolo inaugurale della prima parte l'attitudine al voyeurismo, in precedenza così strettamente connessa al personaggio di Walter e alla sua narrazione, subisce anch'essa uno spostamento, proiettandosi sul personaggio di Alessio, assaggiatore delle partite di cocaina acquistate da Gianfranco nonché suo partner sessuale segreto. È lui che, assistendo alle bizzarre pratiche sessuali del suo capo, «sta mettendo insieme uno sconvolgente archivio fotografico»¹², mentre nella trilogia, come abbiamo visto, è Walter che ha una passione irresistibile per l'immagine e per la fotografia in particolare.¹³ Alessio è immediatamente espulso dalla storia, con l'accusa, da parte di Gianfranco, di aver ricattato Marcello, un pretesto di cui non veniamo a sapere molto. Egli è semplicemente liquidato con una formula teatrale sintetica: «exit Alessio dalla sua vita [di Gianfranco], per sempre»¹⁴.

Il voyeurismo alla base del realismo nella trilogia, l'elemento che evidenziava cioè lo sguardo pregno di desiderio di Walter e che gli permetteva di armonizzare la descrizione

¹² *Ic*, p. 20

¹³ Cfr. ad esempio: «I nudi maschili vivono una vita che si oppone alla vita, se ne separa come le gocce d'olio in emulsione con l'acqua; per questo la macchina fotografica è l'autentico organo del mio desiderio, perché fissa il movimento in poche immagini statiche su una sottile membrana; per questo, anche, le mie più stupende avventure si concludono con un clic.» in *Sdn*, p. 24

¹⁴ *Ic*, p. 24

realistica con vette di lirismo, è qui lasciato ad Alessio, che verrà presto allontanato dai giochi narrativi. Il valore simbolico di questa estromissione corrisponde alla volontà di abbandonare le modalità autofittive per dedicarsi ad un realismo più classico. Tale interpretazione è confermata dal titolo del primo capitolo: «che problema c'è?». In *Tp* questa era la frase sineddochica e riassuntiva del rapporto che Marcello intratteneva con la realtà, connotato da una superficialità minimizzante e da una leggerezza infantile. In questo caso, invece, il *leitmotiv* privato di Marcello è esteso a tic linguistico ed esistenziale di tutti gli abitanti della borgata. Lo sguardo si allarga.

Tale rilocazione dei materiali appartenenti alla trilogia sembra disporsi in un quadro abbastanza chiaro: riuso dei contenuti secondo una prospettiva differente, prosecuzione narrativa della “saga” precedente in chiave di un realismo classico, ottocentesco, quasi verista¹⁵. Tuttavia i giochi si rivelano più complessi e ingannevoli di quanto appaia in questo breve riassunto del primo capitolo. Ecco infatti l'attacco del secondo:

Quello che avete appena letto è un racconto che ho pubblicato su “Nuovi Argomenti”; ho usato nomi fittizi, calcato le tinte, inventato episodi per garantire alla trama più appeal. Ma la casa esiste, in un angolo di borgata che potrebbe essere tutte le borgate [...]. Le vicissitudini di Sabrina (che in realtà si chiama Fiorella), abbandonata dal marito subito dopo il parto, sono state lungamente discusse dalle donne del quartiere [...]. Gianfranco (il nome reale stavolta non posso dirlo) si appoggia su amicizie potenti [...].¹⁶

Il ritorno della prima persona nell'incipit del secondo capitolo e il gioco sulla verità/finzione dei nomi sembra riportarci ai meccanismi più classici dell'*autofiction* e della narrazione in prima persona del sosia dell'autore. Il dato è tanto più problematico in quanto la falsa partenza è raddoppiata in modo analogo nel rapporto tra il terzo e il quarto capitolo. Il terzo attacca infatti con un racconto ambientato a Tor Bella Monaca che, pur essendo l'unico passaggio del romanzo il cui sfondo è realmente esistente, si rivelerà anch'esso finzione, con la replica del medesimo effetto autofittivo:

¹⁵ F. Guglieri afferma de *Ic* che è scritto con un «baldanzoso piglio naturalista», in <http://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n61/10-tremila-battute/6166/334-walter-siti-qil-contagioq> (10/02/2017). Inoltre, il romanzo è stato più volte definito “corale”. Per esempio in C. Benedetti, *Degrado lirico*, 20/06/2008, <http://ilmiolibro.kataweb.it/recensione/catalogo/9313/degrado-lirico/> (05/12/2016). Sulla questione della saga, cfr. supra, p. 84, n. 25

¹⁶ *Ic*, pp. 26-7

Anche questo che avete appena letto (e sarà l'ultimo, giuro) è un racconto – l'ho pubblicato sull'edizione romana di "Repubblica" circa un anno fa. Nel regno ordinato dei fantasmi, nella compressione di una ballata popolare, ogni intreccio si pesa alla bilancia dell'eterno; quando un personaggio ha adempiuto alle proprie funzioni, riconsegna generalità e fagotti al guardaroba e trova pace. Nell'inquietudine insensata della vita, [...] Giusy non è morta, non l'ha uccisa il marito [...] l'Attilio del racconto è fabbricato con materiale che viene in parte da Sergetto, il rapinatore che gli abita di fronte al terzo piano; l'Attilio vero è più remissivo.¹⁷

L'autore segna la distanza con la finzione attraverso l'appello alla complessità non irregimentabile della realtà («l'inquietudine insensata della vita»). La cosa strana è che non fa riferimento alla realtà di una storia vera, cronachistica o esperienziale, della periferia romana, bensì alla realtà del suo romanzo: quella dei personaggi che abbiamo visto in azione nel primo capitolo e che domineranno la scena della prima parte de *Ic*. Pur apparendo un racconto referenziale, infatti, la nota finale dell'autore non lascia adito ad equivoci:

Le vicende raccontate nel libro sono fittizie e i personaggi inventati, ma i dati ambientali sono disperatamente veri. [...] Qualunque eventuale coincidenza di nomi e professioni con quelli di persone davvero esistenti è da attribuirsi al puro gioco del caso.¹⁸

Inoltre, la via in cui è situata la palazzina che fa da scena della narrazione non esiste: «la via con un pittore che tutti lì storpiano», via Vermeer, non compare sulle piante urbane di Roma. Anche in questo caso, il doppio livello della finzione potrebbe far pensare ai sintomi di una riattivazione delle modalità autofittive. Il che non sconvolgerebbe: abbiamo già notato la discrepanza tra le dichiarazioni metaletterarie del Walter della trilogia e i comportamenti dell'autore Siti.

Tuttavia nell'analisi di questa prima parte del romanzo non si può non notare che il terreno di legittimazione su cui poggia la scrittura non coincide affatto con quella strana prima persona sosia e omonimo dell'autore, con l'orizzonte ultimo cui fa riferimento l'intero universo (di personaggi e vicende, come abbiamo visto) della trilogia. D'altra parte, questa prima persona che fa pensare alla riproposizione di un testo autofittivo

¹⁷ Ivi, p. 45

¹⁸ Ivi, p. 334

scompare rapidamente così com'era apparsa: già a due pagine dalla seconda "falsa partenza" riecco comparire il personaggio del professore mentre l'io si volatilizza senza che vi sia nessun elemento del testo a segnalargli la scomparsa. La scrittura scivola verso la narrazione in terza persona, ma lo fa confondendo le carte, senza dichiarare nulla in proposito, come un ladro braccato che non cerca riparo in un luogo appartato e solitario, bensì si dilegua tra la folla. E dunque il luogo di enunciazione della voce narrante si risolve in un mistero, partecipando a rafforzare la sensazione di "coralità" del testo.

Proprio l'elemento di coralità può essere individuato come il tratto che distingue *Ic* (almeno in questa prima parte, chiamata non a caso «il brusio») da tutto il resto della produzione sitiana. Nessun altro libro insisterà così tanto sull'autonomia espressiva di ciascun personaggio, né sull'ampiezza di tale libertà. Si tratta certamente del portato più evidente che determina il tentativo di abbandonare l'*autofiction*. Abbiamo già analizzato il caso del Trottole¹⁹, ma potremmo seguire il rimpallo di voci che costruisce la pressoché totalità dei personaggi:

«Io li amo tutti e due, amo la coppia» dice qualche volta Attilio parlando di Chiara e Marcello. Frequenta casa loro a ogni ora del giorno, ha perfino le chiavi; Marcello il pomeriggio è quasi sempre fuori anche se ormai non va più in palestra, ma accompagna il professore di qua e di là («è vecchio, je devo stà dietro»; «me sa che je piace ancora parecchio statte de dietro»). Chiara fa gli straordinari in ufficio fino alle nove, alle dieci, quando addirittura non deve assentarsi per certe cene di lavoro. Insomma Attilio si occupa del cane [...]. Loro definiscono Attilio, scherzosamente ma neanche tanto, il loro dog-sitter, gli dà un senso di lusso [...].²⁰

Come si vede, siamo qui lontani dalla centralità del Walter-sosia che nella trilogia fungeva da elemento ultimo di legittimazione non solo della costruzione dei personaggi, ma anche della surdeterminazione allegorica e fantasmatica delle vicende.²¹ Immerso nel brusio infinito delle voci e nell'«inquinamento acustico [che fa da] padrone» nella borgata, è come se il narratore fosse un "enzima" che si inserisce in questa

¹⁹ Cfr., supra, parte seconda, cap. I, 1.1

²⁰ *Ic*, p. 46-7

²¹ A proposito del meccanismo della surdeterminazione cfr. W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., pp. 63-5, V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Puf, Paris 1992, p. 61

proliferazione di opinioni solo per determinare un punto di partenza linguistico, un luogo di osservazione che coordina la moltitudine di voci. Le informazioni a proposito dei protagonisti di questa prima parte emergono cioè attraverso la differenza di informazione che si determina tra la voce di un singolo, spesso lasciata fluire per diverse pagine e riprodotta nella sua inconfondibile connotazione regionale e sociale²², e il parere, sovente contraddittorio, di qualcun altro. La focalità multipla è cioè il meccanismo modale attraverso il quale sono narrate le vicende di questa prima parte, poiché lo stesso avvenimento e lo stesso personaggio sono narrati da più voci.²³ Una modalità che non risparmia nemmeno il personaggio del professore, l'alter ego dell'autore che prende il posto, senza soluzioni di continuità, di quella prima persona intermittente dell'incipit. Anche le sue opinioni fanno parte di quella congerie di giudizi tra i quali si districa l'enzima del narratore, che ha il compito di addebitarli a questa o quest'altra voce, come un direttore d'orchestra che sollecita a gesti l'entrata o l'uscita di tale o talaltro strumento nell'esecuzione di una sinfonia. Un enzima: un essere talmente microscopico da avvicinarsi all'invisibilità. Se volessimo qualificare con altri strumenti critici il particolare punto di vista che connota questa prima parte de *Ic* potremmo chiamare in causa, con Friedman, la categoria di «onniscienza selettiva multipla», che ha un effetto di «oggettivazione della materia della storia» attraverso «l'eliminazione non solo dell'autore [...] ma anche di un qualsiasi narratore»²⁴. Ad esempio, per descrivere l'alternanza maniaco-depressiva di Marcello si dice che «Il professore, con la sua sete assurda di spiegazioni, la chiama “depressione bipolare”»²⁵; quando il narratore espone un pensiero di Marcello, lo mette cioè a contrasto con l'opinione del professore, evidenziandone prospetticamente la “falsa coscienza”: «Nell'intimo del cuore lo sa che il professore ha ragione, che quella che lui chiama sfortuna è in realtà una resa dei conti.»²⁶

La rappresentazione grafica dell'edificio di via Vermeer, affidando a ciascun appartamento i nomi degli inquilini, è dunque un tentativo illuministico ed etologico tipico dell'epoca moderna di ordinare e classificare la proliferazione dei personaggi in

²² Esempio è il capitolo *Il tassista dei trans*, dedicato al personaggio del Trottoia, *Ic*, pp. 58-67

²³ Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p. 237

²⁴ N. Friedman, *Il punto di vista nella narrativa: evoluzione di un concetto critico*, in D. Meneghelli (a c. di), *Teorie del punto di vista*, La nuova Italia, Firenze, 1997, p. 105

²⁵ *Ic*, p. 73

²⁶ *Ivi*, p. 75

una disposizione intellegibile. In un certo senso si tratta del risultato di una mente moderna di fronte alla proliferazione incontrollabile delle singolarità, che il narratore affronta, con un'immagine che proviene da *Tp*, ponendosi come un «microbo fra i microbi»²⁷.

1.2 La permanenza nell'autofiction

Se la doppia partenza dell'attacco mette in luce la sparizione dissimulata dell'io autofittivo e la sua dispersione in una voce narrante che predilige un punto di vista multifocale, vi è una terza comparsa dell'io, più isolata e riconoscibile nelle sue soglie intratestuali, che ha conseguenze morfologicamente più problematiche. Il breve inciso narrativo chiamato «La notte prima degli esami», tre pagine scarse in tutto, riporta chiaramente in gioco lo stesso tipo di prima persona che orchestra la narrazione della trilogia. Nell'economia del libro, tale riferimento chiaro ad una riemersione dei vecchi fantasmi scatenati dall'io ha il peso di un elemento di forte contrasto rispetto alla narrazione corale delle vicende cui ci aveva abituato finora. Del resto si tratta di un'anticipazione di quell'esplosione conflittuale di complessità morfologica narrativa che osserveremo nella terza parte del libro.

Chiara, moglie di Marcello, è in un periodo di stress per via dell'esame di maturità, conclusione di un percorso di scuola serale che potrebbe dare una boccata d'ossigeno alle scarse economie familiari, visto che il diploma corrisponderebbe a qualche decina di euro in più in busta paga. Avendo l'indomani l'esame orale e prevedendo il sonoro russare di Marcello che la lascerà del tutto insonne, Chiara lo invita a dormire da Walter. Fino a qui il narratore tratta Walter come un personaggio tra i tanti ma in questo inciso gli affida la prima persona, e marca il testo con carattere corsivo:

È una notte d'amore matrimoniale: dolce, rituale e senza ansia. Appena saliti in macchina, «l'ho sfangata, nun ja'a facevo a rëggerla così isterica...» [...]. Arrivati a casa parcheggiamo con calma [...]. La tivù, Jerry Scotti e il Festivalbar, una sigaretta in cucina; poi il trasferimento del baracchino in camera da letto («cambiamo schermo?»). Il "baracchino" è un tavolinetto di marmo a cui aggiunge per sedersi lo sgabello del computer, e su cui può stendere la coca guardando i dvd porno. È ancora vestito ma io preparo tranquillo i lubrificanti, sicuro che tutto procederà in

²⁷ *Tp*, p. 722. Cfr anche supra, p. 90, n. 40

*ordine.*²⁸

Seguono descrizioni dettagliate delle ore notturne, spese tra rituali sessuali alternati a momenti di tenerezza. Come avveniva durante tutta l'opera precedente, quando tenerezza e atto sessuale erano le due facce di una partecipazione del protagonista all'assoluto, il tono lirico domina sia i momenti più crudi del sesso, sia la dolcezza dei sentimenti. Lo sguardo di Walter è riconoscibile, oltre che per la rigida focalizzazione ristretta sul suo personaggio, anche per il caratteristico sprezzo della morale quando ad essere in causa è il suo oggetto del desiderio perverso:

Marcello si alza e va a fare la doccia, preludio consacrato della fase hard; si lascia scorrere l'acqua addosso per almeno dieci minuti, in spregio all'ecologia e alle riserve mondiali di acqua potabile. [...] Hanno un bel dire che il suo fisico è una sòla, che è tutto liquidi, che anche quando gareggiava era caratterizzato da una «muscolatura molle», bella al disegno ma fasulla al tatto. Qui sta il miracolo della sua morbidezza, del suo riscattarsi a un cambio di luce. Mentre opera le sue magie con un cordone della tenda e con un bicchiere di birra, ho visioni sempre nuove dei suoi dorsali-paesaggio, della schiena-portaerei.

È evidente la dismissione radicale di quel tentativo di sguardo “balzachiano” che abbiamo visto protrarsi, dopo un attacco incerto, lungo le prime cento pagine de *Ic*. L'aneddoto della nottata in cui riemerge *ex abrupto* il Walter autofittivo assieme con il suo indomabile desiderio si inserisce proprio in un frangente in cui la narrazione lo punge nelle sue fantasie più dirompenti, che prendono il sopravvento e lo riportano a prendere parola in prima persona. Da questo punto di vista, il ritorno all'*autofiction*, seppur parziale e temporaneo, ha l'aria di un cedimento ad una sostanza attraente, una specie di ricaduta in un vizio del quale ci si era dichiarati liberi. A differenza delle false partenze iniziali, nelle quali a prevalere era il gioco metaletterario del “racconto nel racconto”, qui colpisce la coincidenza di un episodio in sé concluso, che per Walter rappresenta un momento scottante e rituale del proprio desiderio, con un improvviso ritorno alla prima persona.

Terminato l'aneddoto, che chiude anche un capitolo della prima parte, il testo

²⁸ Ivi, pp. 97/8

riprende, come se niente fosse, nel carattere tondo canonico, la narrazione descrittiva di una realtà socio-psicologica. «La notte prima degli esami» è dunque un episodio tanto più marcato in quanto inserito nella superficie uniforme di una narrazione tutto sommato comune, realistica, e, per certi versi, rassicurante, poco sperimentale. Come vedremo, tale inserzione rappresenta un cuneo che determina un solco visibile lungo tutto il libro, che man mano perde sicurezza nei presupposti che avevano consentito la svolta nella scrittura, arrivando lentamente ma maniera inesorabile alla loro distruzione.

A mo' di episodio conclusivo della prima parte, l'autore sceglie di porre una vicenda irrisolta, che lascia in sospeso il lettore attraverso uno dei più classici meccanismi del romanzo, cioè la «significazione differita»²⁹. Interdetta al lettore, l'informazione sospesa è l'elemento fondamentale della *suspance* e della tensione narrativa, che verrà esplicitata solo in seguito. In questo caso, però, oltre al ruolo narrativo, il differimento ha anche un valore simbolico di “congelamento”, sospensione del tipo di scrittura che abbiamo conosciuto fino a qui. Vedremo il perché. L'autore sceglie di introdurre una discrasia tra il racconto e la storia, rinviando il momento della narrazione completa della vicenda e preferendo ad esso un episodio ellittico, retoricamente incentrato sulla metonimia per mostrare solo alcuni dettagli allusivi, il contorno del fatto tragico: per ora sappiamo solo che qualcuno tra i personaggi di via Vermeer ha avuto un malore:

La sirena dell'ambulanza si annuncia da lontano, tra l'asse della consolare e la borgata c'è qualche chilometro di terreno non costruito, campagna e incolto scabro, che guida i rumori a infrangersi contro i primi parallelepipedi del comprensorio e della biblioteca, e da lì scheggiandosi giù per i vialetti che portano alla spianata doppia, in un'eco lunga e lamentosa. [...]. Filippo il verduraio [...] intuisce dalle piegature del suono il percorso del mezzo, un gemito che cresce ad ogni curva fin che si placa frenando, nel rantolo dell'orgasmo. Proprio lì, in fondo alla rete di via Vermeer [...] proprio nel vano della scala A. [...] “Chissà a chi è toccato?” pensa, “nun se po' indovinà, perché la vita se pija in giro da sola.”³⁰

Si noti che la discesa del punto di vista da una prospettiva aerea (o quantomeno “da

²⁹ Cfr., G. Genette, *Figure III*, cit., p. 105

³⁰ *Ic*, pp. 157-8

lontano”) ad una terrestre ricorda una tecnica diffusissima in Pasolini³¹. Seguendo sinuosamente la sirena e le sue rifrangenze, lo “zoom” dello sguardo narrante ci porta alla casa di via Vermeer. Dal suono dell’ambulanza intuimmo che è successo qualcosa di tragico, ma apprenderemo i dettagli solo nel corso delle pagine seguenti, in una serie di informazioni disseminate nella seconda parte del libro.

La seconda parte, chiamata «la deriva» contiene due capitoli saggistici sui fenomeni caratteristici del contesto storico ed economico della borgata («Urbanistica » e «Cocaina»); a seguire leggiamo la vicenda di ascesa e rapida caduta del personaggio di Mauro, già incontrato nella prima parte come uomo di fiducia di Gianfranco, il boss della cocaina del quartiere. Siamo lontani dalla corallità della prima parte: la storia di Mauro è raccontata da un narratore onnisciente, extradiegetico e focalizzato sul protagonista, che non si costituisce più, come era successo nell’incipit del libro, in un’alternanza a-dialettica e irrisolta con un io che talvolta si interpolava, svelava o precisava singoli episodi (come ne «la notte prima degli esami») – e rivelava in tal modo un livello ulteriore dell’enunciazione narrativa. In questo caso l’alternanza ha a invece che vedere con la lacuna di informazioni nella quale si ritrovava il lettore al termine della prima parte. Per quanto riguarda la vicenda di Mauro, le comparse della prima persona, ancora una volta legate al carattere corsivo, si avvicinano molto ad uno strano ruolo di “regia teatrale” che ora proveremo a comprendere.

Anzitutto notiamo che le prime informazioni aggiuntive che cominciano a completare il quadro sospeso dell’avvenimento misterioso, vengono alla luce allorché Mauro si trova al policlinico di Tor Vergata, in visita al suocero ricoverato per un blocco renale. Nei corridoi dell’ospedale egli incrocia il professore, quello «che conosce dai tempi di via Vermeer»³², cui chiede un’improbabile raccomandazione per il test d’ingresso al corso di laurea in medicina di sua moglie Simona. Improvvisamente, e per poco meno di una pagina, assistiamo alla riemersione della stessa prima persona, nel

³¹ Si ricordi la tendenza di Pasolini, soprattutto quello lirico di *Le ceneri di Gramsci*, a procedere dal punto di vista “a volo” sul territorio a una restrizione dello sguardo sui particolari che tale territorio accoglie. Per es. cfr. l’attacco de *L’appennino*, che offre uno sguardo metonimico ma “dall’alto”: «Teatro di dossi, ebbri, calcinati / muto, è la muta luna che ti vive, / tiepida sulla Lucchesia dai prati // troppo umani, cocente sulle rive / della Versilia, così intera sul vuoto / del mare – attonita su stive, // carene, vele rattappate, dopo / viaggi di vecchia, popolare pesca / tra l’elba, l’Argentario...», in P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti 2009, p. 3

³² Ivi, p. 207

medesimo carattere corsivo che avevamo osservato nel frammento della «notte prima degli esami». È qui che inizia gradualmente a sciogliersi la *suspance* e si comincia a comprendere che la vittima è proprio Marcello. Ma lo si fa gradualmente, senza alcun dato esplicito lo confermi: solo i caratteri della relazione tra il professore e Marcello che riusciamo a trarre dai passaggi autofittivi della prima parte o, ancor di più, dall'ultimo episodio della trilogia mettono in condizione il lettore di ricollegare, attraverso una coincidenza di informazioni e un'analogia di immagini, il «*malato terminale*» al personaggio erculeo di Marcello:

Nella stanza del policlinico (una stanza a due letti, ma il secondo è vuoto) dorme un uomo, un malato terminale. [...] Mi auguro che il suo cervello sia invaso da ecchimosi e nebbia, certo per non soffrire, ma soprattutto per non offender più. Dalle sue natiche, che riassumevano il mondo, cola un liquame nerastro; dietro i suoi occhi chiusi l'esistenza perde significato – non per lui solo, per tutti. C'è un gran traffico tra cielo e terra. [...] riscosso dai rumori, il malato terminale apre gli occhi azzurrissimi e mi bisbiglia qualcosa (forse «ciao»); inumidirgli le labbra col fazzoletto è l'ultimo debito che si possa pagare alla morale convenuta.³³

Se nel primo caso di riemersione manifesta dell'*autofiction* individuiamo chiaramente, grazie a informazioni inequivocabili, l'identità dei personaggi, in questo caso dobbiamo inferire i nomi dei due protagonisti della scena attraverso la sua contestualizzazione. Ma il carattere corsivo della scrittura, già altrove incontrato come segno d'*autofiction*, gli occhi azzurri del malato e i toni divinizzanti nel descriverlo alludono ad una scena tra Walter e Marcello, ed è evidente che essa risulta molto più chiara a chi conosce le vicende della coppia narrate nella seconda parte di *Tp*. Dissimulato e ambiguo, il ricorso all'*autofiction* torna come un'energia che si sprigiona all'incrocio della narrazione con le vicende che chiamano in causa l'io di Walter.

Proprio tali nodi narrativi, attraverso i riferimenti alla lunga e unitaria vicenda della trilogia e il conflitto tra i due tipi di scrittura (in terza persona o autofittiva), contribuiscono alla lettura de *Ic* come una sorta di *spin off* della trilogia. Tutto lascia supporre che la costruzione di un realismo multifocale che dava forma alla prima parte del romanzo sia retta in realtà dalla stessa prima persona autofittiva che strutturava la

³³ Ivi, p. 208

trilogia. Dissimulata dalla facciata del realismo multifocale vi è una confessione dell'irriducibile istanza in prima persona che riposa dietro a qualsivoglia impalcatura narrativa, che gioca con l'“identificazione primaria”, cioè con l'immagine del narratore inteso come personaggio che si costruisce chi legge:

le regard du lecteur, avant de prendre en écharpe le regard de telle ou telle figure, se confond avec celui du narrateur. Le point de vue de l'énonciation est un point de passage obligé entre le point de vue du lecteur et celui des personnages.³⁴

Né finiscono qui i luoghi in cui la voce del narratore si sdoppia. Il corsivo interviene infatti altre tre volte in questa seconda parte a precisare alcuni dati dei dialoghi: in un paio di casi come un vero e proprio regista di scena, in un altro in qualità di commentatore di una frase di Mauro (ricondata arbitrariamente a Marcello). Nel primo caso si descrive il lavoro di prestanome che Mauro svolge per conto dell'organizzazione criminale nei rapporti con la banca:

Una volta addirittura l'hanno preso da parte in una saletta riservata, l'operazione era al limite della fattibilità, o della discrezionalità come diavolo si dice: «glielo concediamo solo perché ci ha chiamato il Dottore e (a bassa voce) noi quando chiama il Dottore ci mettiamo sull'attenti»³⁵

Nel secondo caso compare Lucia, una giornalista *radical chic* del *Manifesto* con la quale Mauro intrattiene una relazione extraconiugale, che vediamo ritratta per la prima volta in un dialogo dell'alta borghesia romana. In questo caso il corsivo interviene a chiarire al lettore chi sia il locutore della battuta:

«[...] una volta il salto di classe si poteva fare anche con la politica, o con la pittura...»
«Noto che saggiamente escludi la scuola»
«Ormai (*interviene il giornalista*) il mediocre incorona il mediocre... ma di che salto parlate?»³⁶

³⁴ V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, cit., p. 124

³⁵ *Ic*, p. 213

³⁶ *Ivi*, p. 223

Il narratore emerge qui come orchestratore delle battute, attraverso quelle che sembrano indicazioni di scena propriamente dette. La funzione delle interpolazioni ricopre dunque il ruolo che abbiamo visto svolgere dal narratore nel corso della prima parte, l'enzima invisibile che ascolta il brusio delle borgate per orchestrarlo nella narrazione, ma lo fa esplicitamente, evidenziando la propria presenza. In tal senso ciò che avviene qui ha il valore di segnale morfologico, una crepa nella compattezza e nella coerenza del testo: l'irriducibile affermazione dell'io interpola i tentativi realistici del narratore classico e in terza persona, orchestratore del mosaico di voci delle borgate.

Poco oltre, invece, il corsivo commenta arbitrariamente il racconto con un inciso legato all'universo desiderante di Walter, senza che ci sia nessuna ragione narrativamente giustificabile. Ancora una volta, il corsivo è un indice che ricorda la presenza del Walter autofittivo dietro l'osservazione apparentemente distaccata di un narratore onniscente: ancora un imbroglio con l'identificazione primaria. Il narratore sta addentrandosi nella descrizione del *ménage* tra Mauro e Lucia. Quest'ultima appartiene a una sinistra borghese che ha radici in un forte senso del dovere morale: nulla di più lontano dalla vitalità perversa della borgata. Emerge dunque in modo chiaro la differenza di classe che separa Mauro e Lucia:

La disciplina, hanno sempre la disciplina in bocca; soprattutto adesso che si preoccupano per la salvezza della Terra. [...] «Vi parlate addosso, si vede che non siete mai stati a una fila in gelateria, che per uno scontrino strappato si pistano come l'uva.» Pittresco, Mauro viene considerato pittresco; ma poi si informano sulle ristrutturazioni a buon mercato, e quando tira fuori le carte di credito nessuno si oppone. [...] «Vi rendete conto che non fate altro che proibire?» (*Come una coltellata, le seratine con Marcello e il motto che le distingueva, "vietato vietare".*) Rigore, rigore, rigore. Manco fossimo degli arbitri.³⁷

Nel corsivo possiamo individuare due livelli di senso. Ad un livello tematico e di costruzione dei personaggi, esso vale come considerazione contrastiva che partecipa a rafforzare l'opposizione culturale e di origine tra Mauro e Lucia: come i benpensanti borghesi traggono la fede politica dall'interdizione perbenistica e moraleggiante, in modo simmetricamente opposto in borgata, da dove provengono sia Mauro che

³⁷ Ivi, pp. 234-5

Marcello, vige un regime d'impossibilità della regola, di anomia totale.

Ma la chiamata in causa di Marcello non può che spingere a considerare l'intervento, ad un livello strutturale e morfologico, come una riemersione carsica dell'io della trilogia. Tutto infatti lasciava pensare che al centro de *Ic* non ci fosse l'indagine del desiderio di Walter, ma l'esplorazione "etologica" della vita in borgata, mentre a questo punto occorre quantomeno riconsiderare la possibilità che ancora una volta il personaggio autofittivo di Walter stia surrettiziamente tornando in primo piano. Qui non si tratta infatti di precisare il tono o l'appartenenza di una battuta rispetto ad un personaggio, ma di ricordare al lettore la presenza di Walter e del suo desiderio implacabile. Di ribadire insomma, anche in questo caso, la preminenza dell'io autofittivo. Del resto non è un caso che il nome esplicito di Marcello nella scena dell'ospedale sia taciuto: l'autore sceglie di fornire le informazioni sospese delle circostanze oggettive della morte e dell'identità del personaggio attraverso il meccanismo multifocale che abbiamo già descritto per la prima parte. Il trauma vero e proprio, troppo scottante da narrare in prima persona, è messo a distanza dalla terza persona, affidato al personaggio di Mauro. Poi però, conclusa la seconda parte proprio su questo svelamento, sarà un profluvio del racconto in *autofiction*.

Ma andiamo per ordine: ormai finito in galera per le sue attività illecite di prestanome, Mauro viene a conoscenza della sorte di Marcello attraverso le parole di Bruno, uno dei personaggi più violenti che abbiamo già conosciuto nella prima parte:

«L'hai saputo che Marcellino è morto? Mejo così, tanto dar coma quando ce sortiva? Stava d'impiccio e basta.»

Mauro non c'era in via Vermeer quando è successo il fatto, ma gli è stato raccontato più tardi. Una partitella improvvisata nel pratone dietro casa, quello con l'ulivo; nemmeno regolare, pari contro pari, ma una zuffa così tanto per ridere, a una porta sola e con un pallone da spiaggia. [...] È saltato più in alto di tutti, ma ricadendo non era più lui. Qualche spasimo e poi steso immobile sulla schiena, con le braccia e le gambe aperte. [...] E ora ecco che tutto si conclude, anche ufficialmente in un momento di reciproca stasi, e morte. [...] E se chiedesse un colloquio con il prete, giovedì, e confessasse tutto? Ma ha paura che in galera non si rispetti il segreto del confessionale; se quello poi va a dire che lui è frocio e lo spediscono in isolamento? [...] «Te me capisci, tra noi nun c'è niente da perdonà... nun potevamo fa diversamente, a Marcè»³⁸

³⁸ Ivi, pp. 267-8

Che senso possiamo affidare a tale scelta? È come se la narrazione di un trauma fosse demandata all'impersonalità di una terza persona e la passione che Walter mostrava verso Marcello fosse sussunta dalla voce di Mauro. Del resto il potere della finzione ha anche una funzione difensiva, che consiste proprio nella proiezione delle sofferenze personali su altri soggetti. Tuttavia la terza persona non ha una compattezza tale da proteggere Walter dall'evento traumatico e mostra tutti i suoi cedimenti nelle varie riimmersioni che abbiamo visto.

1.3 La Verità

In effetti la complessa stratificazione dei narratori de *Ic* ha l'effetto di mettere in luce proprio tale meccanismo di difesa, il cui sintomo principale è giusto lo spettro di una narrazione oggettiva in terza persona, che però non è in grado di reggere a lungo. La terza e ultima parte del romanzo, intitolata significativamente «la verità» mostra in effetti un ritorno ad una prima persona fluviale, che confessa il carattere finzionale (e sintomatico) della morte del personaggio di Marcello: egli non è morto, ha solamente interrotto la sua relazione con Walter. L'attacco della terza parte non potrebbe essere più esplicitamente autofittivo:

Magari fosse morto davvero. In tante forme l'avevo previsto, qualche volta perfino sperato; e immaginato di fingerlo, come qui nella scrittura. Avrei mostrato un dolore carsico, autentico nel suo negarsi e riapparire quando meno te l'aspetti; intermittenze psicosomatiche. [...] Sognavo d'essere l'ultimo, e che morisse dopo aver fatto l'amore con me. Che lui morisse in tempi brevi, mi accorgo, lo consideravo un mio diritto: "mi sono imposto questa corvée, questo safari in luoghi infami, questa traversata sgradevole, solo per potermi permettere la sua morte, anzi per meritarmela". Avrei fatto dell'elaborazione del lutto il mio capolavoro [...].³⁹

Come dato immediato spicca significativamente il doppio livello di finzione di cui, come lettori, siamo stati in balia: non solo la morte di Marcello non è avvenuta, ma nemmeno l'episodio della visita all'ospedale, condotto in una prima persona che in qualche modo il lettore percepisce come garante della veridicità della materia narrata⁴⁰,

³⁹ Ivi, p. 271

⁴⁰ «L'io posto a fondamento della scrittura testimoniale è precario, instabile, dubitoso ma tenace.» Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va...*, cit., pp. 125-8 Tuttavia in questo caso in realtà il lettore, proprio perché preso nel gioco di denegazione dell'io dell'autore, è in una situazione di indecisione: a

può aver avuto luogo. In tal modo, si comprende il valore delle delle riemersioni “carsiche” dell’io incontrate, legate indistricabilmente al dolore del ricordo di un oggetto d’amore perduto. Si rafforza cioè la tesi che l’episodio del lutto sia costruito *ad hoc* per contenere un evento traumatico che la soggettività di Walter non riesce a gestire. L’allusione alla morte di Marcello altro non è dunque che una fantasia di difesa che maschera in realtà un suo allontanamento. Il narratore, che torna ad essere quello della trilogia lo ammette chiaramente: «*non è andata così: Marcello io non lo vedo più (il suo corpo è scomparso) ma lui è ben vivo, agisce eccome.*»⁴¹ «L’io come legittima difesa»⁴²: non è un mistero che il gioco di esternalizzazione delle emozioni umane in giochi di finzione serva a ridurre la fatica di affrontare un’elaborazione. Žižek cita spesso il caso di molte *sit comedy* nelle quali la risata preregistrata è una sorta di affidamento a terzi del godimento comico, un godere della risata per affidamento vicario senza assumersi la “fatica” di ridere:

A cosa servono queste risate? La prima risposta plausibile – che servono a ricordarci quando dobbiamo ridere – è certo interessante, perché implica il paradosso che il riso sia un dovere e non prodotto spontaneo; ma questa risposta non è sufficiente, perché di solito *non* ridiamo. La sola risposta corretta è dunque che l’Altro – incarnato nel televisore – ci solleva persino dal dovere di ridere: ride al posto nostro.⁴³

A maggior ragione l’esternalizzazione del pianto funzionerà come sollevamento dalle responsabilità onerose del lavoro del lutto. Tale affidamento ad altri di un compito di comprensione delle reazioni emotive può rivolgersi non solo alla terza persona, ma anche all’io, questa formazione ambigua e mai del tutto coincidente con il soggetto che la pronuncia, che lo assume su di sé, in regime di finzione.

La fantasia di Walter dunque vorrebbe spingere alla morte Marcello e fare «*dell’elaborazione del lutto*» un capolavoro. Un atto che potremmo interpretare come

chi affidare le parole? Più che tenace, l’io qui è intermittente.

⁴¹ *Ic*, p. 272

⁴² *Ibidem*

⁴³ S. Žižek, *L’oggetto sublime dell’ideologia*, cit., pp. 59-60. Anche Jouve, riprendendo Freud, lo nota: «Ce que nous recherchons dans le roman, à travers la relation aux personnages, c’est bien cet assouvissement affectif dont le besoin est, selon Freud, à l’origine de toute fiction ou fantaisie. La lecture permet cette “jouissance de soi-même dans la jouissance de l’autre”, impossible à obtenir pleinement dans la réalité», in V. Jouve, *L’effet-personnage*, cit., p. 234

simmetricamente contrario a quel rifiuto del lutto materno immaginato nell'incipit di *Sdn*: se allora il lutto veniva rimpiazzato, rimosso metonimicamente dal lavoro su un saggio edipico («poi hanno sepolto mia madre [...] e mentre mi stupivo di non dover elaborare alcun lutto il saggio rotolava lungo il pendio»⁴⁴), in tal caso il lutto è l'elemento che si vorrebbe sublimare in un'opera. Ribaltare quella prima scelta, che come abbiamo visto sta alla base della genesi allucinata e immaginaria delle proiezioni dell'io autofittivo di Walter⁴⁵, vorrebbe dire anche abbandonare l'*autofiction*. Il dolore «carsico», le «*intermittenze psicosomatiche*» sono tutti elementi effettivamente presenti ne *Ic*, ma che segnano il testo non attraverso la descrizione in terza persona del lavoro del lutto del professore bensì con l'oscillazione conflittuale tra racconto realistico di un narratore-enzima calato nel «brusio» corale delle borgate e il ritorno alla prima persona autofittiva. Perciò è possibile cominciare a parlare di un fallimento nel suo abbandono.

1.4 L'intertestualità pasoliniana

Le tracce che rimangono della morte fittizia di Marcello, lo abbiamo già notato, hanno un'aura Pasoliniana che non può essere casuale. Oltre al punto di vista “aereo” che scende sulla borgata dove si compie la morte, ci sono almeno altri due elementi che riconducono l'immaginario a quello di Pasolini. L'aneurisma coglie Marcello durante una partita di calcio improvvisata «nel pratone dietro casa», facendo precipitare in un esito tragico la «zuffa» organizzata «così tanto per ridere»⁴⁶. Una situazione che ricorda da vicino l'ambiguità del vitalismo pasoliniano, straripante eppure sempre pronto a volgersi alla morte. Così, Marcello spira proprio all'apice della gioia vitale, quando «ha voluto fare lo scemo, ha lasciato la porta sguarnita per andarsene in mischia (“ce vò qualcuno che ve impara a giocà”) – è saltato più in alto di tutti ma ricadendo non era più lui.»⁴⁷ Inoltre, tra i commenti di Walter su come avrebbe dovuto essere la morte di Marcello vi è un elemento di poetica che ricorda molto le affermazioni di Pasolini sul rapporto tra morte e senso di una vita: «*morendo* [, Marcello] *avrebbe sigillato quel che*

⁴⁴ *Sdn*, p. 17

⁴⁵ Cfr. supra, parte II, cap. III, 3.1

⁴⁶ *Ic*, p. 267. Naturalmente, anche il significante «pratone» riconduce all'immaginario pasoliniano, in particolare al famoso appunto 55 di *Petrolio* del «pratone della Casilina»: Cfr. P. P. Pasolini, *Petrolio*, Mondadori, Milano 2005, pp. 214-44

⁴⁷ Ivi

*ancora restava della sua bellezza.»*⁴⁸ Il verbo sigillare è l'elemento che rimanda alla composizione complessiva e finale del senso che, secondo Pasolini, la morte effettuerebbe sul divenire confuso e linguisticamente non rappresentabile di una vita:

*La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrarti o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile. Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci.*⁴⁹

Del resto tale riferimento pasoliniano è significativo anche per chiarire il debito simbolico che Walter non riesce ad assumere nei confronti dell'autore su cui tanto a lungo ha lavorato in passato, un altro segno dell'appuntamento mancato con l'Edipo. L'intertestualità con l'opera di Pasolini è possibile solo se negata o invertita, per le stesse ragioni che imponevano al protagonista della trilogia di relegarsi al di fuori del ruolo simbolico di Padre e che lo ponevano in un'estenuante conflittualità immaginaria con chi assumeva tale posizione nei suoi confronti. Tra i quali, appunto, Pasolini: allorché, in *Tp*, Walter decide di applicare il piano perverso di "realtà prostituita", una delle fonti materiali che gli consente di attuare il progetto è la riserva di denaro guadagnato proprio «col lavoro di sette anni su Pasolini». Walter afferma: «sputtarla, nel più etimologico dei sensi, mi pareva (e mi pare) il modo migliore di chiudere quei conti.»⁵⁰ Lo sperpero del denaro accumulato con il lavoro servile, «da maggiordomo»⁵¹ su Pasolini ha un evidente valore simbolico, poiché si pone al culmine della parabola di finzione paterna immaginaria che abbiamo visto con Sergio. Qui, invece, Walter parla esplicitamente di un valore ulteriore da affidare allo sperpero di denaro:

Io che mi facevo mille scrupoli, eppure sono sempre in rosso: ho cominciato a sbolognare le poche cose di valore che avevo in casa – qualche quadro che mi era stato regalato (non di gran nome, poche centinaia di euro

⁴⁸ *Ic*, p. 272

⁴⁹ P. P. Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza* (1967), in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 241

⁵⁰ *Tp*, p. 861

⁵¹ *Ivi*, p. 722

*ciascuno), qualche libro di pregio, soprattutto la collana completa dei “Meridiani”. La letteratura mondiale che finisce in sborra, mi sembrava simbolico.*⁵²

E in effetti è più che simbolico: piuttosto è esemplare dei paradigmi che regolano il mondo del capitalismo dei consumi e del desiderio scientemente conformistico del protagonista. Laddove si è accumulato un capitale simbolico occorre sostituirlo con l'equivalente reale del godimento, attraverso la mediazione del denaro.

Tuttavia non è a livello simbolico che l'inversione pasoliniana prende le forme più esplicite. La consapevolezza emerge esplicitamente a livello tematico e interpretativo, proprio ribaltando uno degli assunti più noti sul quale Pasolini aveva incardinato la propria critica al neocapitalismo dei consumi. Viene specularmente capovolta la notazione disperata dell'imborghesimento di ogni traccia di sottoproletariato, che nell'universo interpretativo della modernità pasoliniana coincideva con la resistenza estetica (più che politica) al capitalismo:

L'appassionata analisi di Pasolini, vecchia di oltre trent'anni, andrebbe rovesciata: non sono le borgate che si stanno imborghesendo, ma è la borghesia che si sta (se così si può dire) “imborgatando”. [...] Al di là dei casi singoli, vige un'effettiva solidarietà strutturale: nel continuum indifferenziato di chi il mondo non sa più vederlo intero, è l'ideologia di quelli che una volta si chiamavano gli esclusi (i lumpen, i sub-culturali) a risultare egemone.⁵³

D'altra parte nello spettro semantico del termine “contagio” rientrano sia le accezioni medico-biologiche che abbiamo evocato parando di un narratore-enzima, del «microbo fra i microbi»⁵⁴ di *Tp*; sia, ad un livello più profondo, i motivi della contaminazione tra cultura della borgata e cultura borghese, che lo stesso professore sente di subire. Quest'ultimo senso della metafora non è però alternativo al primo, bensì sua conseguenza diretta: è la televisione che, imitando e facendosi imitare, creando il campo ideologico di mimesis che abbiamo già commentato, si pone come mediatrice tra i due significati. Il ritorno all'*autofiction* è anch'esso coerente con tale universo

⁵² *Ic*, p. 286

⁵³ *Ivi*, p. 310

⁵⁴ *Tp*, p. 722

infettivo:

Più che un insegnamento, è stato un contagio: sono tornato da una spedizione etnografica e i bacilli si sono incistati nel mio sangue. [...] L'incontro con Marcello ha prodotto una lenta contrazione dei miei tentacoli culturali, che si atrofizzavano uno a uno per difetto di funzionalità: non volevo più conferenze, film, non studiavo più – l'infinito colore dei piaceri intermedi si riduceva a uno solo: il possesso, la penetrazione.⁵⁵

1.5 La causa del mondo

La dialettica tra prima e terza persona non si conclude con la chiusura di questo capitolo, ma in esso sembra essere risolta. L'«addio» (così si chiama il capitolo in corsivo che inaugura la terza e ultima parte) è in effetti, più che un addio rivolto al personaggio di Marcello, un commiato strutturale alla forma del realismo in terza persona per come l'abbiamo descritta all'inizio della presente sezione. In questo senso il superamento dell'*autofiction* non sarà mai, per Siti, un'adesione ai dettami del narratore onniscente: *Ic* è un libro che consente di giungere a tale consapevolezza, ad attraversare le contraddizioni e i molteplici livelli delle verità che emergono dalle differenti scelte di scrittura che l'autore compie.

Per questo nelle pagine che restano il racconto riprende un andamento che è solo somigliante a quello della prima parte, ma che non ne ha la brillantezza né il vigore: un'ulteriore prova dell'insuccesso di trovare una nuova modalità di scrittura. Del resto lo stesso narratore pare dichiarare le ragioni di questa sfiducia, con un metodo induttivo e metonimico che abbiamo già incontrato:

Quattro fratelli tra i diciassette e i venticinque anni saccheggiano ridendo la ferramenta del padre; una ragazzina esce del supermercato abbracciando stretta stretta la tata; la commessa non sposata rinuncia alle vacanze per accudire il figlio del suo compagna; il meccanico fa l'amore di malavoglia tenendosi su l'auricolare. Le sociologie cadono a pezzi, elencare non basta; una mappa ragionata potrà disegnarla soltanto chi avrà la mente libera da ossessioni.⁵⁶

⁵⁵ *Ic*, p. 290

⁵⁶ *Ivi*, p. 332

Dopo la dichiarazione della «verità», ossia dopo il ritorno della prima persona desiderante a interferire con le dinamiche della realtà, tutti i dettagli della realtà che sarebbero potuti servire da spunti metonimici per la narrazione non hanno la forza di diventare l'impalcatura per un racconto realistico, e rimangono dunque, nella loro disarticolazione, meri dati sociologici confusivi e irrilevanti. È l'ossessione a impedire non tanto uno sguardo lucido e "scientifico" sulla realtà quanto il libero dispiegamento di una mimesis della realtà che rinunci all'ego del sosia del narratore. La realtà si riconferma dunque causata dalla prima persona, e non viceversa:

c'est toujours le personnage, apparemment mû par son désir, ses passions et ses valeurs, qui est à l'origine de l'action narrative. [...] Le roman inverse ainsi les rapports de l'individu et du monde en faisant du premier la cause du second.⁵⁷

Insomma, *Ic*, che sembrava essere la linea di fuga rispetto alla gabbia narcisistica dell'*autofiction*, ha invece l'effetto contrario di riconfermare l'importanza della prima persona: non solo riporta a quel mondo con la coincidenza di temi e immagini; non solo offre una soluzione (la morte-abbandono di Marcello) alla conclusione sospesa di *Tp*; ma compie un ritorno conflittuale alle modalità di scrittura autofittive. Se è vero, come sostiene Friedman, che la questione del punto di vista è legata alle intenzioni prospettiche autoriali, allora in *Ic* il contrasto tra terza persona/prima persona autofittiva nasconde l'opposizione d'intenti tra l'osservazione etologica della borgata e l'intersezione del desiderio soggettivo (l'attrazione verso Marcello) con quell'universo. L'interesse che anima la scrittura è cioè diviso tra il «modo in cui l'esperienza emerge come un mosaico dal suo impatto sulla mente di numerosi individui» (a cui dovrebbe corrispondere, nelle opinioni di Friedman, una tecnica di «onniscenza selettiva multipla») e «lo sviluppo di una personalità, il modo in cui essa reagisce all'esperienza» (cui corrisponderebbe, sempre secondo Friedman, la modalità di «io-protagonista-narratore»)⁵⁸.

⁵⁷ V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Puf, Paris 1992, p. 61

⁵⁸ Cfr. N. Friedman, *Il punto di vista nella narrativa: evoluzione di un concetto critico*, in (a c. di) D. Meneghelli, *Teorie del punto di vista*, La nuova Italia, Firenze 1997, pp. 113-4

II. Autopsia dell'ossessione

Nel 2010 esce *Ado*, per Mondadori. La storia è quella di Danilo Pulvirenti, un antiquario che lavora a Roma originario di una ricca famiglia aristocratica di Modena. Due filoni temporali strutturano il racconto e finiscono per ricongiungersi all'incontro del protagonista con Angelo, un culturista romano di borgata che sembra essere l'oggetto perfetto del desiderio di Danilo. Da un lato il passato: l'infanzia tra Modena e Catania, città d'origine del padre; l'adolescenza e la giovinezza tra uno dei più raffinati licei della città di Modena, l'esperienza post-liceale a Parigi e l'arrivo a Roma. Dall'altro il presente: il conflitto che Danilo, per mantenere l'esclusività del rapporto con il prostituito amato Angelo, ingaggia nella capitale con il "Rivale", un professore basso e grasso, con pochi capelli e la erre moscia che ricorda affatto il Walter della trilogia. L'ossessione del protagonista, condivisa dal professore rivale, è quella per i nudi maschili e soprattutto per gli scatti fotografici che li immortalano in pose statuarie. Tale perversione comune introduce tra i due personaggi un tratto di specularità che sarà esplicitamente confermato nel testo e spinto fino a rendere il professore un doppio inquietante di Danilo. Su tutte le vicende domina la figura di Candida, madre di Danilo, la cui straordinaria forza caratteriale sfuma via via in una petulanza bisbetica, che accentuerà i tratti edipici del rapporto madre-figlio, fino a determinare un esito tragico.

2.1 Il narratore diviso

Alla lettura dell'incipit, sembra che la scelta di Siti ricada su un realismo classico, che richiede al lettore di affidare la propria fiducia a un narratore onnisciente che assume una rilevanza evidente nella prima pagina del libro. Tutto è infatti filtrato dalla voce-*medium* che distilla informazioni e mette al corrente su cosa sia o meno importante da conoscere sul protagonista di questa nuova storia:

1° maggio 2009, ore quattordici e trentacinque: dopo una pennica breve come un'imboscata ma densa come un'intossicazione, entra nella stanza detta di Barbablù o delle rondini. Il suo nome è Danilo Pulvirenti, chi sia lo capiremo; per ora nemmeno l'aspetto fisico importa, né l'età, né la professione. Importa soltanto che è un signore raffinato, ricco di famiglia, e che nelle occasioni più scivolose ha sempre cercato di mantenersi onesto [...] Nel suo appartamento ampio e poco illuminato che dà su un cortile vicino a piazza del Gesù, nel centro di Roma, c'è un locale senza finestre dove stanno accatastati pochi segreti; anzi uno, ma esorbitante.⁵⁹

I precisi dettagli realistici che collocano nel tempo e nello spazio l'inaugurazione della vicenda hanno l'effetto di un'ipoteca sulla fiducia del lettore nel realismo di un mondo fattuale, collocabile e individuabile. La presentazione del personaggio, in contrasto con questa tendenza alla *mimesis* pura, è l'indizio di un narratore presente, percepibile e fortemente ingerente nella narrazione, che ci mette al corrente delle valutazioni narrative che l'hanno portato a selezionare le informazioni da offrire nel testo. Tuttavia una rilevanza della voce narrante così esplicitamente esibita, che rafforza l'“identificazione primaria”⁶⁰ del lettore, è presto destinata a scemare, anche se permane una certa onniscienza, segnalata dal discorso indiretto libero che riporta i pensieri privati di Danilo o il privilegio di conoscere e dire aspetti del personaggio che sarebbero inconoscibili da chi non avesse accesso ai pensieri del protagonista.

Narratologicamente, *Ado* è un romanzo psicologico in terza persona che potrebbe essere definito “classico”: nella vita empirica, fattuale, afferma Forster, «we know each other approximately, by external signs [...]. But people in a novel can be understood completely by the reader, if the novelist wishes; their inner as well as their outer life can

⁵⁹ *Ado*, p. 9

⁶⁰ Cfr. V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, cit., p. 124 e supra, parte terza, cap. I, 1.2

be exposed»⁶¹. Ed è questo, oltre che un effetto dell'onniscenza del narratore, anche un chiaro indizio di finzione, nemmeno troppo dissimulata⁶². Eccone un esempio, in cui la prosa narrativa mescola atti esteriori e pensieri interiori del protagonista, intento a rimuginare rancorosamente verso il rivale:

Ostenta posture ridicole da generale vittorioso fuori tempo massimo; d'altronde questa è l'epoca dei piccoli dittatori. Ma non è ancora detta l'ultima parola, si rassicura Danilo: "i miei stessi avi m'impongono di lottare". Se proprio la galleria va a rotoli, l'affitterà a qualcuno che vende i gelati.⁶³

Sembra di essere dunque lontani sia dalla prima persona autofittiva della trilogia, sia dal conflitto tra istanze narrative che animavano *Ic*. Non manca tuttavia un gioco con la voce narrante che coinvolge l'identificazione primaria del lettore, che però passa attraverso altri strumenti, molto più sottili, che non l'alternativa tra prima e terza persona.

Il narratore dell'attacco, posponendo alcune informazioni, e soprattutto mettendo in rilievo tale orchestrazione narrativa del tempo, trasmette un forte effetto di onnipotenza, più che di onniscenza: tacere implicitamente un dato o un avvenimento ai fini dei possibili effetti narrativi è cosa ben diversa dal farlo esplicitamente. In quest'ultimo caso accresce l'effetto di un narratore che prende le forme di un personaggio, seppur extradiegetico, di una voce individuabile in un'entità. Tale formazione fantasmatica di un personaggio in cui riconoscere colui che racconta è quasi sempre all'opera, come ha mostrato Vincent Jouve⁶⁴, e a maggior ragione lo è nel caso vi siano espedienti retorici e narrativi che danno spazio all'incertezza. Nel caso specifico, essa riguarda lo statuto epistemologico del narratore e il suo grado di informazione, e non, come avveniva ne *Ic*, l'alternativa tra due diverse persone sintattiche. Il narratore che inaugura la storia di Danilo Pulvirenti e che subito ritira timidamente tutta la sicurezza ostentata nelle prime righe, lascia il lettore nel dubbio sullo statuto ontologico da assegnare alla voce:

⁶¹ E. M. Forster, *Aspect of the novel*, cit., p. 54

⁶² Cfr. G. Genette, *Finzione e dizione*, cit. pp. 62-3

⁶³ *Ado*, p. 15

⁶⁴ «Le lecteur, dès la première ligne, s'identifie au sujet de la narration, à cette voix qui, selon un trajectoire précise, le conduit à travers un succession d'événements» in V. Jouve, *L'effet-personnage dan le roman*, cit., p. 124

personaggio che mi parla o voce narrante distaccata? In altre parole: c'è qualcuno dietro questa voce? Chi è che fa così chiaramente capolino nel testo per poi ritrarsi? L'indecisione permarrà durante tutto il libro, sebbene forse dimenticata e per così dire in forma latente, occultata dall'omogeneità della focalizzazione ristretta interna sul protagonista. Ma non è sempre così: laddove la costante è violata, l'eccezione emerge con più evidenza. Essendo relativamente limitata la compagine dei personaggi nel romanzo, le alternative alla focalizzazione su Danilo non sono molte: Né Giulio né Cecilia, gli unici due amici vicini al protagonista, e nemmeno la madre Candida, un personaggio sostanzialmente comico, costituiranno mai una lente catalizzatrice dello sguardo sulle cose; Angelo, l'oggetto dell'ossessione di Danilo e dell'Antagonista, il *puer aeternus* delle borgate romane è troppo lontano dalla raffinatezza snob di Danilo. Rimane solo l'antagonista, il professore innominato che ricorda moltissimo Walter: ha pochi capelli, è grasso, ha la erre moscia e una predilezione per i corpi pneumatici dei culturisti, fa sfoggio di un'etica discutibile, è l'autore di un recente libro sulle borgate romane (che riconosciamo ne *Ic*). Egli ha un ruolo marginale, se consideriamo il numero di pagine dedicategli e le apparizioni quasi sempre mediate dal racconto confuso di Angelo. Tuttavia è fondamentale se si prende in esame il piano strutturale del libro: anzitutto la posizione di questo strano narratore onniscente.

Tra le poche variazioni di focalizzazione ve n'è una che risalta per la repentinità dell'irruzione e per l'acribia nel segnalare un dettaglio. Siamo tra i pensieri livorosi di Danilo, mossi dal racconto di Angelo della sua depilazione a casa del rivale:

È l'invidia per il rito, non la gelosia sessuale, a incupire Danilo in una fuliggine infuocata; lo sa bene, quello che per lui si sarebbe elevato a rituale, per il Barbarico Generico non sarà stato che un capriccio da consumare in apnea, un rozzo ansimare in bagno o in cucina. (No, in camera da letto, con un rasoio professionale Cruzer Braun, su un asciugamano giallo.)⁶⁵

Perché mai un tale violento cambio di focalizzazione? È evidente che il narratore vuole segnalare lo scarto tra ciò che rabbiosamente immagina la fantasia di Danilo e i fatti per come si sono svolti nella realtà. Ma perché farlo in un passaggio tanto irrilevante, in termini di informazioni che ricaviamo dal cambio di punto di vista? Una

⁶⁵ *Ado*, p. 86

prima risposta potrebbe condurre alla futilità del dettaglio come meccanismo del realismo: l'effetto di reale⁶⁶ che deriverebbe dall'illusione di ritrovare nel particolare la garanzia di una referenza, di un atto che sarebbe effettivamente accaduto nella realtà fattuale. Nonostante sia una congettura critica legittima, è probabilmente più interessante formulare un'ipotesi che riguardi il narratore: l'acribia con cui la voce narrante corregge se stessa su un dettaglio tanto pungente per Danilo fa pensare ad una rivincita di Walter, che infierisce dall'interno di un passaggio focalizzato sull'antiquario: è Walter che, per ripicca, ci dà tali informazioni. Ovviamente, però, non è possibile accanirsi su un personaggio di carta: questo è solo l'effetto che noi lettori ne ricaviamo. La conseguenza strutturale di tale breve commento è che l'identificazione primaria del lettore con il narratore, lasciata in sospeso nell'attacco, ricade in passaggi come questi sull'antagonista. Del resto, ha affermato chiaramente Barthes, «l'identificazione non ha preferenze psicologiche; essa è una pura operazione strutturale: io sono colui che occupa la mia stessa posizione.»⁶⁷ Se l'identificazione non è semplicemente una questione di empatia, bensì una funzione che riguarda l'architettura strutturale di un testo, allora in questi casi l'identificazione è contro Danilo.

2.2 *Doppelgänger*: risultato edipico

Del resto Danilo e il suo antagonista, connotato a più riprese attraverso nomignoli fantasiosi («il Grande Bluff, l'Usurpatore Sacrilego, il Secchioncello Realista, la Scorcioia Vivente, la Balena Chiagne-e-Fotte, il Vitalista Incongruo, il Bulimico Teppista»⁶⁸), sono chiaramente immagini speculari di una stessa figura. Il testo lo mostra in modo esplicito nel capitolo che porta il nome eloquente di «Doppelgänger»⁶⁹, nel quale emerge l'elemento-perno nell'articolazione di tale specularità. Danilo segue Angelo in un suo incontro con il professore-Rivale, del quale, per errore, incontra lo sguardo:

⁶⁶ R. Barthes, *L'effetto di reale*, in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-9

⁶⁷ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 102

⁶⁸ *Ado*, p. 14-5

⁶⁹ Ivi, pp. 179-220. A proposito dell'incontro tra i due personaggi Gianluigi Simonetti scrive: «quando i contendenti si incontrano davvero, più o meno a due terzi del libro, avviene qualcosa di sorprendente, che sposta la gara per il possesso di Angelo in una galleria degli specchi: le opposizioni cedono il posto ai doppi, le ragioni del mito si confrontano con quelle del romanzo, i duellanti si scambiano le maschere», in G. Simonetti, «Nella galleria degli specchi. Recensione a *Autopsia dell'ossessione*», in *L'indice dei libri del mese*, 12, 2010, p. 14

Sono i *suoi stessi* occhi: la stessa opacità un po' folle di chi trascura l'empirico, la stessa dedizione travestita da ironia, la stessa inerme ingenuità di fronte ai potenti. Le scarpe slacciate e sporche di fango non sono che un diversivo; a contare sono quegli occhi *che guardano oltre*. Tutti i terrori e le segrete fascinazioni del doppio si precipitano su Danilo [...].⁷⁰

La coincidenza di due personaggi che per molti versi hanno caratteristiche opposte (Danilo è alto e magro, il professore basso e grasso; il primo è ricco e aristocratico, il secondo è – relativamente – povero e di estrazione piccolo borghese; l'uno sembra socialmente integerrimo, l'altro manifesta, di fronte al giudizio sociale, una moralità riprovevole) risiede nell'ossessione del desiderio voyeuristico perverso. Una divergenza "ontica", puramente fattuale, nasconde una profonda analogia ontologica, che con grande effetto simbolico si addensa attorno all'immagine luttuosa della bara di Angelo: «[...] ci litigheremo lo stesso pezzo di carne putrefatta, ci ritroveremo ai lati opposti della medesima bara.»⁷¹

D'altra parte sembra proprio che tale rapporto conflittuale non sia che una riproposizione di un certo rapporto di fratellanza rivale che abbiamo visto incidere in maniera determinante in *Sdn* e nel resto della trilogia. Lacan, attraverso la teorizzazione della fase dello specchio e la sua ripresa nella conferenza di Bonneval del 1960, ha chiarito i termini dell'inversione della somiglianza in aggressività:

il movimento stesso che sposta l'asse del fenomeno dello spirito verso la relazione immaginaria con l'altro (con l'altro cioè col simile [, coerentemente con la fase dello specchio]), porta alla luce il suo effetto, e cioè l'aggressività che diviene il giogo della bilancia intorno a cui l'equilibrio del simile col simile si scomporrà nel rapporto tra Servo e Padrone [...].⁷²

Non abbiamo mancato di evidenziare le affinità che legavano Walter a Matteo Casimbeni ("il Cane"), e che scatenavano l'aggressività di Walter in *Sdn*. Nel caso di *Ado*, tale somiglianza assume tratti espliciti che lo rimandano al romanzo sul doppio. Effettivamente, esso accentua, rispetto ai lavori precedenti, alcune delle peculiarità fondamentali che secondo Massimo Fusillo contraddistinguono la forza di strutturazione

⁷⁰ *Ado*, p. 204

⁷¹ *Ado*, p. 205

⁷² J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, cit., p. 812

(stilistica, retorica, narratologica) del tema del doppio: «il conflitto tra istanze psichiche opposte e la scomposizione dell'identità», attraverso «la dissonanza tra l'io e il mondo, tra il protagonista e l'universo sociale» che costituisce lo struggimento fondamentale di Danilo; una «predilezione [...] per le tecniche soggettive, come [...] la focalizzazione ristretta»⁷³, anche se, come abbiamo visto, problematizzata in alcuni punti.

Del resto, anche in questo senso si possono trovare tracce nel testo. Nel seguente passaggio il discorso indiretto libero del narratore rende trasparenti i pensieri di Danilo, e la «PROPOSIZIONE 16» sembra confermarli aforisticamente:

e se il professore sbavante fosse il fratello che non ho avuto? Se il suo rifiuto dell'orgia a tre fosse un preveggenza timore d'incesto?

PROPOSIZIONE 16

L'ossessione è una storia di famiglia, sepolta da tonnellate d'interdetti e per questa divenuta indispensabile. I personaggi sono un padre, una madre e un figlio (meglio due figli) che si dispongono nelle più varie combinazioni.⁷⁴

Tra le «più varie combinazioni» vi è appunto quella di *Ado*, nella quale il soggetto focalizzato è Danilo e non più Walter e in cui, attraverso i giochi di identificazione primaria che abbiamo osservato, si realizza il sintomo nevrotico che ha impedito a Walter di affrontare il complesso edipico, quella particolare forma di perversione che gli imponeva di tifare per i propri avversari contro la propria parte.⁷⁵ Si potrebbe cioè ipotizzare che, lungi dall'essere un'opera distante dalla trilogia e dal particolare seguito che abbiamo individuato ne *Ic*, *Ado* rappresenti un'ulteriore tentativo di difendersi dall'abbandono di Marcello, negato e anzi ribaltato in una situazione in cui qualcun altro (cioè Danilo) perde Marcello (cioè Angelo) a favore di Walter (cioè il professore, il rivale di Danilo). Più oltre discuteremo la coincidenza tra Angelo e Marcello. Per ora concentriamoci su questo tipo d'inversione, che poteva avvenire esclusivamente attraverso l'ausilio di un romanzo in terza persona. L'obiettivo è sostituire alla perdita irrimediabile dell'oggetto amoroso un'immaginaria pienezza del godimento da attribuire al sé fittivo che ne *Ic* stendeva il proprio lamento elegiaco per la rottura. Ma tale

⁷³ M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi editore, Modena 2012, p.39

⁷⁴ *Ado*, p. 209

⁷⁵ «Tutto è cominciato col terrore insopportabile che mio padre perdesse, e quindi tenevo per qualcun altro: tifavo contro di lui per non affrontare la disperazione di vederlo sconfitto. [...] Quelli contro cui mi schiero sono, in verità, *i miei*» in *Sdn*, pp. 147-8

soggetto ha uno statuto eminentemente immaginario, visto che, secondo la teoria psicoanalitica del soggetto, la pienezza del godimento è sempre interrotta dall'inaggrabile limite del linguaggio: quel limite che Walter, come ogni buon perverso, rifiutava di considerare ma che gli si imponeva ad un grado più elevato.⁷⁶ Non è un caso che il profilarsi di una tale dimensione di godimento totalizzante sia solamente annunciata nel finale di *Tp*, mai veramente approfondita (non c'è un solo testo di Siti che si diffonda a descriverla) e subito distrutta e negata ne *Ic*. Tale posizione è sempre e solo dell'altro (e ricordiamo che secondo Lacan l'altro – con l'iniziale minuscola – è anzitutto la propria immagine riflessa allo specchio, il doppio): dunque Walter ha bisogno di una terza persona che proietti su di lui un'immagine di rivale per porre se stesso nella posizione di "soggetto supposto godere". E, in effetti, l'autore costruisce il personaggio di Danilo secondo una figurazione ripetitiva e ossessiva. Žižek ha chiarito che il «ruolo [del soggetto supposto godere] è cruciale nelle nevrosi ossessive: per il nevrotico ossessivo, il punto traumatico è la supposta esistenza, nell'altro, di un'insopportabile e terrificante *jouissance* senza limiti [...]»⁷⁷ Il rivale, agli occhi (e soprattutto nelle fantasie) di Danilo, dopo un'iniziale scarsità di rilevanza, assume chiari tratti di onnipotenza, che si manifestano violentemente nella dimensione fantasmatica, in un ingorgo contraddittorio di immagini che attraversano in maniera incontrollabile la sua mente:

se sa che *quei due* passeranno la notte insieme, [Danilo] prega la meteorologia di venirgli in soccorso; e gode dei tuoni notturni, della pioggia battente. Meteoropatico com'è, Angelo sarà intrattabile, si lamenterà e non riusciranno a dormire; non far godere la persona che si desidera è quasi come non possederla [...] e allora... «Provamo co' 'na bottija...» [...] Senza delicatezza, senza reciproca pietà; senza un bacio.⁷⁸

È proprio laddove non c'è nessuna prova della realtà che Danilo produce con l'immaginazione gli scenari più cupi, si immagina con vividezza la potenza sconfinata del rivale, che emerge in maniera vieppiù dirompente nei silenzi:

⁷⁶ «Pretendendo di vivere estraneo alle leggi, quali sono le leggi a cui ubbidisco senza accorgermene (e di cui sono quindi ancora più schiavo)?» in *Sdn*, p. 30

⁷⁷ S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, cit., p. 225

⁷⁸ *Ado*, pp. 233/4

Tutti quelli che gli telefonano [ad Angelo] avanzano pretese: che sia alle nove in una certa villa, che reperisca in borgata un idraulico veloce, che procuri dieci grammi di quella giallognola ormai sparita dalla piazza. Solo il Rivale non telefona mai; o perché la sua timidezza da sfigato conclamato e congenito (che il successo recente non riesce a riscattare) gli inibisce le iniziative, o perché tra lui e Angelo vigono ormai degli accordi più strutturati che prescindono dal telefono.⁷⁹

Uno dei postulati che regge tale interpretazione, anche se, lo abbiamo visto, il gioco di scomposizione del soggetto che produce il doppio è sempre una rappresentazione “terza”, fantasmatica e allucinata rispetto al proprio desiderio, è che il personaggio del Rivale coincida con il Walter della trilogia e dell’io carsico e elegiaco de *Ic*. Anche il personaggio chiamato Angelo in *Ado* è stato velocemente ricondotto al Marcello delle opere precedenti. È proprio attorno alla particolarità di quest’ultima figura che esplicheremo le equivalenze che abbiamo dato per scontate. Angelo è Marcello Moriconi, partner dell’autore in *Tp* e già comparso con lo stesso nome nel primo dei racconti de *Lmm*, sorta di materiale preparatorio all’ultimo romanzo della trilogia. In quel caso, il testo del primo racconto («Perché io volavo») è corredato da una serie di fotografie che compongono l’«iconografia» del personaggio angelico amato da Walter, che è manifestamente la stessa persona che compare nelle fotografie di *Ado*, secondo e ultimo caso di un testo interpolato dalla fotografia. Ovviamente la corrispondenza della persona fisica, il sostegno fattuale di una fotografia, orienta fortemente la lettura verso l’idea che Angelo e Marcello siano un unico personaggio, nonostante la variazione dei nomi. Il segno fotografico ha cioè un potere di referenza più forte del nome proprio, come del resto hanno mostrato le indagini di Barthes e Dubois a partire dalla concezione indiziale della fotografia. Essa porterebbe «sempre il suo referente con sé»⁸⁰, deterrebbe insomma una particolare forza di evocazione del referente che altri codici semiotici non hanno, e che Dubois chiama «principio di attestazione»:

Se in effetti è l’immagine fotografica è l’impronta fisica di un referente unico, ciò vuol dire [che] [...] questa non può che *rinviarci* all’esistenza dell’oggetto da cui procede. È ovvio: la fotografia necessariamente testimonia per via della sua genesi. Attesta ontologicamente ciò che fa

⁷⁹ *Ado*, p. 225

⁸⁰ R. Barthes, *La camera chiara*, Cit., p. 7

vedere. [...] Certifica, ratifica, autentica.⁸¹

Ma gli elementi di coincidenza testuale sono davvero tanti: la psicologia adolescenziale e un rifugio in battute umoristiche per proteggersi dalla realtà, gli occhi azzurri, il corpo di una muscolosità pneumatica e divina. A proposito del corpo, osservando una fotografia della sua collezione, Danilo paragona Angelo a un Centauro in conflitto con Ercole e Teseo:

I mitografi ipotizzano che i combattimenti di Ercole e Teseo con i Centauri rappresentassero in origine il combattimento rituale tra il re appena consacrato e i suoi oppositori travestiti da animali.⁸²

Agli occhi di Danilo Angelo è un conflitto di istanze psichiche rappresentate da alcune figure mitologiche: il contrasto mitico tra la sfera aristocratica e quella animalesca, tra anima nobile e vita materiale nella borgata. Del resto Danilo sin dall'adolescenza si avvicina alle statue marmoree della semidivinità greca per domandare: «ma tu saresti disposto a diventare di carne?»⁸³. Quando poi vede Angelo dal vivo per la prima volta non riesce a trattenere un «è lui!»⁸⁴, l'incarnazione della perfezione divina che sogna sin dalla giovinezza. Angelo per Danilo ricalca chiaramente l'immagine che Marcello rappresenta per Walter. Un analogia in più che consente di individuare il perno centrale su cui si articola la figura del doppio e che consente una sovrapposizione legittima della coppia Angelo-rivale a quella Marcello-Walter.⁸⁵

Una somiglianza che in fondo, per la via che abbiamo individuato di proiezione del doppio o attraverso l'indagine minuziosa delle coincidenze nei testi, mette in luce una

⁸¹ Ph. Dubois, *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 1996, p. 73

⁸² *Ado*, pp. 76-7

⁸³ *Ado*, p. 50

⁸⁴ *Ado*, p. 150

⁸⁵ Del resto molte delle recensioni pubblicate all'uscita del libro non mancano di sottolineare tali evidenti analogie tra i personaggi: «Angelo somiglia molto a quel Marcello, anche lui borgatario, culturista e prostituto che aveva attraversato i tre precedenti lavori di Siti, *La magnifica merce*, *Troppi paradisi* e *il contagio*; quanto al Rivale, intuivamo che si tratta proprio di Walter Siti, eroe e narratore della trilogia autofittiva cominciata con *Scuola di nudo* [...]» in G. Simonetti, «Nella galleria degli specchi. Recensione a *Autopsia dell'ossessione*», cit., p. 14; oppure ancora: «Il volto che contempliamo [nelle fotografie dei nudi in *Ado*] è lo stesso dell'apparato iconografico della *Magnifica merce*, e di altre, meno note, esposizioni extra-letterarie. La medesima girandola di *avatar*, la stessa cattiva infinità che colpisce l'oggetto del desiderio grava, simmetricamente, sul soggetto desiderante.» in C. Mazza Galanti, *In principio erano i corpi gloriosi*, 2 dicembre 2010, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/in-principio-erano-i-corpi-gloriosi/>, (05/01/2017)

difficoltà quasi inespugnabile di superamento dell'*autofiction* che aveva prodotto anche il testo morfologicamente abnorme de *Ic*: in questo caso non è più la modalità autofittiva della scrittura dell'io ad essere recuperata, ma, secondo una via più lunga, l'aggancio ad alcuni dati biografici del personaggio-sosia di Siti, prodotto in più di mille pagine autofittive. La scelta dell'autore, compiuta con *Sdn* più di quindici anni prima, di mescolare all'autobiografia i dati di una finzione fantasmatica, ha, ancora una volta, preso il sopravvento sul tentativo di creare un universo autonomo di finzione:

impossibile, o comunque terribilmente difficile, uscire dal narcisismo autobiografico, tagliare una volta per tutte quel fertile cordone ombelicale. Il tema del doppio è metafora narrativa di una più antica e sostanziale incapacità di trascendersi [...].⁸⁶

D'altra parte, un'ulteriore caratteristica che abbiamo notato sia per *Ic* sia per *Ado* e che anche Gianluigi Simonetti non tralascia, è che «per dispiegare tutti i suoi significati va letto accanto ai testi che lo hanno preceduto.»⁸⁷ Questo legame non solo testuale, ma anche di continuità tematica è, di nuovo, l'indice di un commiato imperfetto, di un legame che ancora s'impone tra scrittura e io che questa volta è stato sublimato in una proiezione allegorica che muta le posizioni del dramma edipico, ma che in fondo ne ribadisce la soluzione, comune a protagonista e antagonista: la perversione voyeristica.

2.3 La chiave

Non a un caso un dettaglio simbolico si presta ad un'interpretazione del rapporto conflittuale tra Danilo e la madre Candida, che infine, come accadeva per il Walter della trilogia, detiene – letteralmente, lo vedremo subito – la chiave dell'ossessione di Danilo.

Candida è in visita a Roma e risiede a casa di Danilo, con il quale discute su una questione di soldi: l'attività di antiquario del protagonista non dà i frutti sperati e la famiglia, pur ricca da generazioni, affronta un'insostenibile emorragia di denaro. I toni tra madre e figlio, come in ogni dialogo, s'inaspriscono rapidamente e Danilo accusa:

⁸⁶ C. Mazza Galanti, *In principio erano i corpi gloriosi*, cit, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/in-principio-erano-i-corpi-gloriosi/> (10/02/2017)

⁸⁷ G. Simonetti, "Nella galleria degli specchi. Recensione a *Autopsia dell'ossessione*", cit., p. 14

«Tu di asciutto ciài solo il portafoglio
«Infatti, hai detto bene... denaro per le tue porcherie non te ne do... non lo vendo un pezzo di terra o un appartamento perché tu ci coltivi le tue manie disgustose...»
A Danilo raddoppiano le pulsazioni come quando sente avvicinarsi una disgrazia e ci si butta a capofitto:
«Che ne sai delle mie manie, che ne sai? Te ne sei sempre lavata le mani quando eri sana, te ne vuoi occupare adesso che sei...»
«Un rottame, dillo... ma anche i rottami sanno aprire le porte... stai molto attento, quella è la tana di un deviato, mi fai paura... ormai sono così patetica che non merito più nemmeno un giro di chiave?»
“Ho dimenticato aperta la stanza di Barbablù” – un lampo come un brivido d’orrore ma insieme una fanfara di liberazione.⁸⁸

«La stanza di Barbablù» è la camera in cui Danilo ha sistemato tutta la collezione di nudi maschili che costituisce l’oggetto materiale della propria ossessione voyeuristica. Accessoriata con faretti e strumenti per ottimizzare le sessioni contemplative, essa è il luogo in cui Danilo afferma, con un vocabolario che ricalca il gergo di Walter, di ricercare l’Assoluto, privatamente e fuori dal tempo⁸⁹. Danilo si tradisce attraverso una delle vie principali che ha l’inconscio per la sua manifestazione: la dimenticanza, l’atto mancato di serrare a chiave una porta, il fallimento della censura dell’io che rende patente la vergogna custodita fino a questo momento con gelosia (gli unici due personaggi al corrente del segreto scandaloso del suo desiderio sono gli amici Giulio e Cecilia; stando al testo non è sicuro che Angelo, che pure è il soggetto di tutte le fotografie, sia messo al corrente di un luogo simile). Che l’errore sia una produzione dell’inconscio, l’esito fattuale di diverse conflittualità psichiche, il risultato indesiderato della lotta tra il senso del pudore che vorrebbe tener segreta la sua ossessione e la spinta a esternarla, lo si comprende dal misto di orrore e senso di liberazione di fronte alle insinuazioni di sua madre, in cui prevale il godimento dell’esibizione scandalosa: «che lo sappia perfino lei, che tutto si spalanchi alla luce del sole, senza alibi e senza attenuanti»⁹⁰.

La chiave è anche il fattore significativo che lega l’ossessione di Danilo al sintomo della progressiva demenza di Candida, annunciata in un contesto di regressione di

⁸⁸ *Ado*, pp. 208-9

⁸⁹ Cfr. *Ivi*, p. 10

⁹⁰ *Ivi*, p. 209

Danilo, che risiede per qualche giorno nel palazzo di famiglia a Modena:

Rientrato a palazzo si ritira a dormire nella stanza che un tempo è stata sua [...]. Danilo si masturba senza poter chiudere la porta (le chiavi sono state tolte perché la madre le provava ossessivamente); orgasmo frettoloso e allarmato da passi in corridoio – disturbato da una riflessione incongrua, “non ho mai imparato a nuotare”.⁹¹

Il protagonista, costretto a sfogare le proprie fregole di nascosto, pratica un onanismo rapido come quello di chi sente l'Altro (il mondo esterno: i passi in corridoio) sempre sul punto di scoprire il proprio godimento osceno. Lo stesso pudore che lo ha tradito provocando l'atto mancato di chiudere la porta della stanza di Barbablù lo spinge a godere nella sua vecchia stanza di bambino in modo frettoloso e adolescenziale, poiché sua madre ha sviluppato un sintomo ossessivo della demenza, provando e riprovando a chiudere e aprire le porte: anche per lei la scoperta del segreto di Danilo dev'essere stata un trauma che ha segnato i suoi equilibri inconsci. La minaccia di un'improvvisa apparizione di qualcuno che testimoni le proprie vergogne rappresenta la paura di Danilo dell'onnipotenza materna: tant'è che per questa via riusciamo a decifrare anche la «riflessione incongrua» che si impone alla sua mente: imparare a nuotare è affidarsi a una relazione in cui l'altro ha una potenza totale sulla nostra vita, riattivare quell'angoscia primaria in cui il bambino percepisce la madre come “reale” e onnipotente⁹².

Infine, con un'ultima eloquente riemersione dell'elemento-significante che stiamo seguendo nell'interpretazione, il testo conferma a suo modo che attorno alla chiave si addensa il sintomo di entrambi. Danilo è ancora una volta a Modena, per assistere la madre, il cui aggravarsi della demenza senile ha fatto scappare Fatima, la badante che si fermava nelle ore notturne. Così il protagonista è costretto a restare nel palazzo modenese di famiglia per un lasso di tempo indeterminato. Le azioni di Candida sono incongruenti, ma hanno sempre un forte effetto emotivo su Danilo. Dopo aver assurdamente sistemato un vaso di cristallo sotto dei catenacci, Candida

⁹¹ Ivi, p. 243

⁹² Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro IV*, cit., p. 63-4

Aggiunge, con una frase antica che riporta Danilo ai suoi tre anni [...]:
«Ecco fatto il becco all’oca.»

Mamma prendeva una matita e partendo da uno zigzag centrale disegnava un’ochetta mediante un’unica spirale continua che finiva appunto col becco, come se l’oca si grattasse la schiena. Danilo accende il televisore, è l’ora di Gerry Scotti e del “Milionario”: l’ora in cui Angelo allineava la cocaina sul piatto e già un po’ balbettante si sforzava di indovinare le risposte multiple. Ecco mamma che per la decima volta controlla le chiavi ne borsellino; ha una fede superstiziosa nell’onnipotenza del mazzo di chiavi, è certa che con quelle si possono pagare i negozianti e ammansire le tigri. “Angelo era la mia chiave.”⁹³

Ancora un contesto, più esplicito che in precedenza, di regressione alla fase infantile provocata dalle parole materne. Questa volta però il legame tra l’ossessione per (l’immagine di) Angelo, l’ossessione della madre e l’elemento nodale della chiave è chiaramente enunciata: la madre, delirante nel suo Alzheimer, cioè nel crollo di tutte le certezze consce che una vita umana è in grado di costruire, a suo modo *sa* che le chiavi sono la sua onnipotenza. Se non lo sono rispetto alla realtà, lo sono nel rapporto con il figlio, che in effetti, pensa subito alla propria ossessione («Angelo era la mia chiave») e chiude il cerchio significante.

E infine, quando Danilo si rende conto di aver perduto la sua chiave d’accesso all’ossessione («Angelo *era* la mia chiave»), anche l’altra figura che lo serrava in una ripetizione ossessiva di un medesimo atto temporale, può finalmente morire: Candida muore sotto il cuscino che Danilo le preme in volto, colto da un definitivo moto d’insofferenza. Anche in questo caso il moto di regressione è compiuto, e il personaggio-doppio di Walter può scomparire allo stesso modo in cui Walter ha preteso di sparire chiudendo la narrazione di sé alla chiusura della trilogia, cioè con un moto di regressione, messo in evidenza dal commento dell’unica foto che compare nel testo che non ritragga il corpo dilatato di Angelo, ma lo stesso Danilo da piccino: «i rantoli sono finiti il polso ha cessato. “Posso giocare col cavalluccio?” Finalmente Danilo è riuscito a far regredire il tempo e può tornare a essere com’è stato, fiducioso e grassottello.»⁹⁴

Ma l’ultima fotografia non è quella di un bambino casuale: è proprio quella dell’autore da piccolo, come lui stesso ammette ne *Il realismo è l’impossibile*.⁹⁵ Ancora

⁹³ *Ado*, p. 287

⁹⁴ *Ivi*, p. 289

⁹⁵ W. Siti, *Il realismo è l’impossibile*, cit., p. 49

una volta, la potenza referenziale della fotografia trionfa sulla nominazione linguistica, ed è sfruttata, anche simbolicamente, per l'affermazione di Walter sul protagonista. Come a dire, ora Danilo muore con la conclusione del romanzo, ciò che rimane è nella potenza evocativa della foto: Walter.

III. Resistere non serve a niente

3.1 Thackeray. Anzi, Roth. Anzi, Siti

Un degli aspetti di *Rnsan* (2012) che ha fatto più discutere è il tipo, l'ampiezza e la solidità dell'identificazione con il protagonista moralmente spregevole che il testo richiede o suggerisce al lettore. La storia s'incentra sull'ascesa sociale di Tommaso Aricò, da ragazzino obeso di borgata affamato di riscatto a feroce "bankster" dell'alta finanza e pedina in mano alla criminalità organizzata. Il narratore, che coincide con un Walter Siti che ha rinunciato alle tematiche erotiche (i motivi non sono chiari, probabilmente per una questione di anzianità), è una figura di secondo grado (simile al Marlowe di Conrad) esterna – almeno fino ad un certo punto, lo vedremo – alla storia che racconta. Le prime pagine raccontano le vicende che hanno portato Walter a conoscere di Tommaso, nella sua casa del centro di Roma in cui ospita la festa di compleanno di una delle "regine televisive" che comparivano spesso in *Tp*. Il broker gli proporrà un "patto narrativo": comprerà la casa dello scrittore, che ha ricevuto l'avviso di sfratto, concedendogliela in affitto alle stesse condizioni di prima; Walter in cambio scriverà un libro sulla sua vita, una biografia romanzata vera e propria: «devi dirmelo tu chi sono. [...] Qualcosa di glamour che renda giustizia alla nostra categoria... sono stufo di quelle robe americane che ci fanno sembrare tutti degli isterici.»⁹⁶ Da questo

⁹⁶ *Rnsan*, pp. 49-50

momento in poi, dice Walter rivolgendosi al lettore, prevarrà il

Progetto di “narratore onniscente” che mi ha sempre fatto arrossire; onniscente sarebbe solo Dio, se esistesse. [...] Sarò lo strumento retorico attraverso cui passano i fatti per depurarsi e acquistare senso, deformandosi: un pagliaccio al servizio delle cose. [...]

Dunque ora congedatemi come un Prologo di teatro, che si affardellerà di some reali (tipo il denaro, o peggio) per arrivare a una verità, ma senza più comparire; in scena ci saranno solo le maschere.⁹⁷

Sulla scena del libro vedremo dunque muoversi il narratore camuffato con strumenti retorici che lo dissimulano e che lasciano aperta la via ad un’illusione realistica di un personaggio trasparente. Il patto non verrà meno neanche quando Tommaso gli propone, con un’offerta che ha sapore di imposizione, di venire a sapere *proprio tutto* sulla sua storia: le relazioni dettagliate tra gli ambienti criminali e la finanza, i personaggi di una criminalità inequivocabile, le più basse abiezioni di Tommaso. Ovviamente il narratore dovrà inquinare i dati e confondere le tracce, assumendo un vero e proprio ruolo di favoreggiatore della criminalità, che del resto accetta senza troppe remore: «“tu mi servi come sparginebbia.” “In questo sono specializzato.”»⁹⁸ Walter è dunque trascinato dentro la storia che sta narrando, proprio come succedeva al burattinaio di cui narra al momento di stabilire il patto:

Assistevò a uno spettacolo di burattini per adulti; a un certo punto il burattino in scena ha protestato «i maligni insinuano che dietro di me ci sia un tizio che mi fa parlare... sappiate che non è vero, sono io che faccio parlare lui.» Il burattinaio infatti s’è presentato alla ribalta col suo faccione e ha ammesso «così mi sento nudo, non so cosa dire.»⁹⁹

Così, colui che avrebbe dovuto essere il semplice regista di un racconto in terza persona, è chiamato sulla scena a svolgere un ruolo che potremmo quantomeno definire di co-protagonista, implicato nelle responsabilità gnoseologiche e morali di Tommaso, ma anche partecipe attivo della trama: *Rnsan* è anche un romanzo che dimostra, se ve ne fosse ancora bisogno, che quell’irresistibile dipendenza dell’autonarrazione di cui ha

⁹⁷ Ivi, pp. 50-1

⁹⁸ Ivi, p. 226

⁹⁹ Ivi, p. 51

parlato Forest¹⁰⁰ è un elemento inaggirabile della scrittura sitiana.

Non è la prima volta che Walter non rispetta gli intenti programmatici che ostenta. Lo abbiamo già visto nella sconfessione dell'abbandono dell'*autofiction*, annunciato in conclusione di della trilogia, che si manifesta conflittualmente ne *Ic*. Il cambiamento in corso d'opera avviene ben prima di tale chiamata in correo: già in precedenza Walter era intervenuto una prima volta comparando nel testo come narratore, nonostante nell'incipit abbia insistito sulla sua definitiva sparizione. In quel caso, Tommaso gli confessa alcuni dettagli della sua vita amorosa che non aveva avuto il coraggio di confidargli in precedenza. Il narratore sottolinea allora lo spostamento che subisce il suo progetto di onniscenza, inficiato dall'insincerità di Tommaso:

«M'ero programmato un Thackeray e mi ritrovo fra le mani un Philip Roth, se va bene... te pòssino... certo i soldi sono proprio uno specchio magico, deformante all'incontrario»
«Il buffo è che con questa con i soldi c'entrano poco, anzi semmai sono un problema... Si chiama Edith e fa la scrittrice [...].»¹⁰¹

Lo scarto tra il primo e il secondo intervento del narratore indica la qualità dell'onniscenza narrativa: Thackeray «entra direttamente nella testa» dei propri personaggi, mentre se pensiamo allo Zuckermann di Roth viene alla mente un ruolo di amplificazione delle voci dei personaggi, di «microfono». ¹⁰² Il primo è veramente onnisciente, mentre l'altro è costretto ad ascoltare le testimonianze degli altri personaggi per riuscire a raccontare qualcosa di affidabile, la cui veridicità è nondimeno legata alla sincerità o meno delle testimonianze.

Ma ciò che possiamo trarre da questa doppia incursione del narratore è l'individuazione di un nucleo tematico preciso. Il primo intervento lascia infatti supporre che il nucleo problematico che si prende in considerazione sia, ancora una volta, il desiderio come motore immobile del soggetto: Tommaso ha sottaciuto una reazione adultera con Edith, inconfessata alla propria ragazza, la modella Gabriella.

Tuttavia il secondo intervento sposta il problema più in là: il vero nucleo tematico del

¹⁰⁰ Cfr. Ph. Forest, *Post scriptum*: “il faut continuer, je ne peut pas continuer, je vais continuer”, cit., p. 131

¹⁰¹ *Rnsan*, p. 168

¹⁰² A. Cortellessa, *Futile*, in “Doppiozero”, 02 luglio 2012, <http://www.doppiozero.com/rubriche/13/201207/futile> (10/01/2017)

romanzo, di cui il narratore in fondo è sempre stato più o meno cosciente¹⁰³, è la mutazione post-etica cui l'universo del capitalismo finanziario costringe la società, il mondo post-umano cui siamo euforicamente pervenuti:

L'umanità non vuole accettare quel che lei stessa ha scoperto: che la vita non dipende dall'amore, che i sentimenti sono essudati della biologia, che l'individuo non è più laboratorio di nulla e che il mercato è in grado di fornire l'intero kit per un'individualità fai-da-te.¹⁰⁴

3.2 Il problema dell'identificazione

Di fronte a temi del genere, consapevoli dei giochi sadici che Siti ha già messo in scena nella trilogia (pensiamo alla fine dei tre grandi amori che abbiamo definito "edipici"), possiamo rivolgere l'attenzione ai modelli stilistici e retorici che l'autore utilizza per costruire e "trattare" il personaggio di Tommaso: essi non sono infatti neutri belletti della scrittura bensì strategie che anticipano e traslano figuramente la valutazione implicita che ne ha il narratore. Del resto, l'abbiamo già accennato, l'attenzione al ruolo dell'identificazione in questo romanzo è stata sin da subito uno dei principali problemi all'attenzione della critica. Andrea Cortellessa non esita a definire «luciferino miracolo» la mirabile capacità sitiana di coinvolgere emotivamente il lettore nel personaggio la cui parabola rivelerà la propria essenza malvagia, demoniaca. L'accusa a Siti è di trascinare chi legge in un'identificazione con un protagonista che a giochi fatti, cioè a processo identificativo avvenuto e consolidato, mostrerà il volto dell'abiezione più nera, di «una figura del male»¹⁰⁵. Al *j'accuse* di Cortellessa ha risposto esaustivamente Simonetti, il quale ricorda che il valore universalmente riconosciuto al romanzo è quello di aver spostato il terreno della rappresentazione letteraria dal campo di esemplarità etica e morale pre-ottocentesca a quello post-romantico di un sostanziale indifferenza verso l'eticità dell'oggetto di rappresentazione. Ciò che conta è di «*dire la verità*»:

Proprio l'ascesa del romanzo nel sistema dei generi ha giocato un ruolo

¹⁰³ Quando i due stabiliscono il patto Walter inferisce: «Il nodo è la Gabry, lo capisco; o forse no, forse il rovello è un esame di coscienza più egoistico, affannoso perché in ritardo», in *Rnsan*, p. 47

¹⁰⁴ Ivi, p. 282

¹⁰⁵ A. Cortellessa, *Futile*, cit., <http://www.doppiozero.com/rubriche/13/201207/futile> (15/02/2017)

decisivo nel sottrarre il narrare moderno agli schemi del racconto esemplare, creando spazi di azione per eroi irregolari, provocatori, talvolta immoralistici o “demoralizzatori”. Il novel, in particolare, affonda la sua fortuna e il suo funzionamento in un paradigma di verosimiglianza irriducibile alle lusinghe dell’utopia, e attratto semmai dal disincanto, se non proprio dalle cattive azioni [...]. Il romanzo moderno nasce e cresce come nemesi dell’idealismo romantico.¹⁰⁶

3.2.1 “Affondi”

Prima di prendere posizione su tale argomento, è forse il caso di osservare il modello stilistico e retorico che Siti adotta per la costruzione illusoria di un’autonomia del personaggio di Tommaso. Simonetti nota giustamente che, a differenza di quanto avveniva nella trilogia, da *Ic* in poi l’autore effettua «generose concessioni all’indiretto libero»¹⁰⁷, e addebita la scelta stilistica all’abbandono dell’*autofiction* a favore di un’interesse verso l’altro da sé. Che sia discutibile tale spiegazione lo abbiamo già visto durante l’analisi di *Ado*¹⁰⁸. Tuttavia la rilevazione stilistica è corretta: in *Rnsan* l’esito direttamente deducibile del «progetto di “narratore onnisciente”» è un uso energico dell’espedito stilistico che mira a confondere l’enunciazione del narratore con quella del personaggio. La variazione del suo impiego nel corso del testo spingerà a interrogarsi sul valore strutturale di quello che potremmo definire un tratto stilistico di Siti.

Consideriamo un passaggio testuale esemplificativo:

Basta considerare la pittura per capire che l’Occidente si era fottuto da molti secoli; tra le varie arti, l’unica con cui Tommaso ha fatto amicizia è la pittura [...]. Tutto si è deciso, secondo lui, alla soglia tra Cinque e Seicento cioè nel passaggio dalla matematica al melodramma: quelle sante che fanno gesti da naufraghe, quegli appestati che mostrano le piaghe, tutti a sgomitare per apparire in proscenio – non poteva finire bene. Per fortuna io sono un ibrido e posso assistere alla rovina dell’esibizionismo dalla sponda del fiume [...]. Il piacere medio non esiste più, questa è la verità: o perdi un dente scontrandoti contro un pugno, o rischi l’ulcera azzardando milioni, o ti scartavetri la cappella a forza di trombare. Se viene avanti un nuovo

¹⁰⁶ G. Simonetti, *La letteratura e il male. Resistere non serve a niente di Walter Siti*, In “Allegoria”, 65-66, <http://www.allegoriaonline.it/PDF/580.pdf>, p. 186, (10/02/2017)

¹⁰⁷ Ibidem, p. 180

¹⁰⁸ Cfr. supra, parte terza, cap. II, 2.1

medioevo, io sono pronto.¹⁰⁹

Come si vede, non interviene alcun segno diacritico a discernere il flusso del testo narrato dai pensieri riferibili con certezza al personaggio. Il risultato è il più classico: il lettore non è avvertito della discontinuità ed è trascinato dentro i pensieri del protagonista senza che se ne accorga. La cosa interessante, e che rende riconoscibile un particolare uso dell'indiretto libero da parte di Siti, è che nell'attingere massicciamente a tale espediente stilistico, egli segue, nella pressoché totalità dei casi, un medesimo schema: 1) descrizione del personaggio (o della sua azione) in terza persona → 2) sentenza aforistica generalizzante → 3) comparsa della prima persona, vero e proprio momento dell'indiretto libero. Nel caso esaminato possiamo osservare che da un discorso sulla pittura e sul suo significato simbolico e sociale riferito ancora ad un Tommaso in terza persona (primo momento), si passa ad generalizzazione che si conclude con quella sentenza dal sapore aforistico («non poteva finire bene») (secondo momento); solo infine compare il pensiero beffardo di Tommaso declinato alla prima persona («Per fortuna io...») (terzo momento). Questo procedimento stilistico, che assume in nel Siti di *Rnsan* un andamento sistematico e tipico, potrebbe essere chiamato “affondo”: un affondo significativo che permette al narratore di conquistare le parole del personaggio facendo oscillare il luogo d'enunciazione. Ai tre momenti corrispondono infatti tre posizioni dell'enunciazione: 1) narratore, che descrive il personaggio in terza persona → 2) sentenza che resta inattribuibile, a cavallo tra la voce del narratore e quella del personaggio → 3) personaggio, che dice la sua in prima persona. La ricaduta repentina dalla sentenza generalizzante, che apre uno spazio di enunciazione ambiguo, (2) al momento della presa di parola del personaggio (3) accentua la violenza dell'affondo e “forza” il lettore a calarsi nel personaggio. Non si tratta di un semplice tratto stilistico saltuario, ma di un vero e proprio stilema distintivo della seconda fase della scrittura sitiana, quella post-trilogia, che emerge con straordinaria chiarezza nel testo di *Rnsan*. Non è il solo protagonista ad emergere attraverso gli affondi, ma tutti i principali personaggi vengono creati in tale maniera¹¹⁰.

¹⁰⁹ *Rnsan*, p. 146

¹¹⁰ Per esempio Gabriella, l'avvenente fidanzata di Tommaso: «Di giustificazioni ne ho molte, pensa Gabriella in taxi. La vestiarista che l'ha introdotta presentandola a chi di dovere; le vestiariste ti umiliano perché sono delle modelle mancate; io per il portamento facevo le prove coi tacchi

Una variante interessante del meccanismo descritto è quella che potremmo definire “polifonica”, che prevede l’intervento diretto del narratore a commento contrappuntistico delle frasi del personaggio. Nel seguente passaggio osserviamo un Tommaso infuriato con Gabriella:

Tommaso si sfoga calciando gli sgabelli e sbriciolando a terra una porcellana di Meissen; “chi cazzo è questo?” – che non lo sapevi Tommà? “Devi farmi star bene” è la tipica frase di una mantenuta, la prima che t’ha detto. Te o un altro, per lei è uguale. Per me no.¹¹¹

In tal caso, come in altri simili, la voce narrante si rivolge al protagonista in seconda persona, sembra riportare un dialogo tra Walter e Tommaso, ma, anche in questo caso, mancano le virgolette. Un dato che sembra spostare il dialogo da uno statuto fattuale ad uno immaginario, tutto interno alla voce narrativa, che tuttavia produce una risposta nell’altro, come se il dialogo avvenisse davvero: «per me no.» Il personaggio è insomma costruito in una forma dialogica e polifonica, poiché Siti «parla in tutta la struttura del [...] romanzo non *del* personaggio ma *col* personaggio.»¹¹²

Se tale stilema partecipa al meccanismo dell’identificazione, imponendo al lettore una forzata introspezione del personaggio senza avvisi diacritici, segni che possano isolare ciò che è il personaggio a dire, allora è il caso di seguire il suo percorso attraverso i “giri di vite” che lo statuto del narratore, attraverso le sue modificazioni, impone a tutto il sistema dei personaggi: anzitutto la discontinuità che riguarda lo statuto dell’onniscienza narrativa (da Thackeray a Roth, come abbiamo visto); in seguito l’imposizione al narratore di uno statuto morale che non era previsto in precedenza¹¹³.

Per quanto riguarda la prima mutazione del narratore, non si può dire che intervenga in maniera sostanziale a livello stilistico. Nel capitolo, lungo una quarantina di pagine, intitolato «E se ci fosse ancora speranza?» non vi sono modifiche rilevanti del metodo dell’affondo utilizzato sin qui. Un dato tematico che interviene, per insistenza, a livello strutturale e anticipa la seconda svolta, quella “etica”, è il ritorno, in pressoché tutte le

spingendo l’aspirapolvere, mi sono guadagnata quello che ho.» in Ivi, p. 149

¹¹¹ Ivi, p. 150

¹¹² M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit., p. 87

¹¹³ Anche se in effetti al dialogo che riguarda tale secondo cambiamento, Walter ammette di aver già scelto quando ha deciso di interessarsi a uno squalo dell’alta finanza: «[...] è ovvio che un’ammissione de genere ti rende ai miei occhi solo più interessante...», in *Rnsan*, p. 225

relazioni intessute dal protagonista, del problema della verità: lo psicanalista cui Tommaso si è affidato dopo il ripresentarsi delle crisi di panico cerca ovviamente la verità nei suoi sintomi; con la sua fidanzata Gabriella si acquisisce la sensazione di essere oggetto di sfruttamento pecuniario; con l'amante Edith la verità è una questione centrale, che assume anche forme retoriche inconsuete. Per esempio il dialogo metaforico che i due conducono attraverso lo scambio di immagini di arte pittorica:

Con Edith è iniziato un gioco stupidino, partito quando lui per attirarla in via della Gatta s'è inventato di avere alle pareti una Giuditta di Cagnacci e una Cleopatra di Furini – Edith conosceva il primo ma non il secondo [...] «mandami una riproduzione».

Lui gliel'aveva mandata, e poi altre Giuditte come per dire sono nelle tue mani sta a te decidere se tagliarmelo [...]. Lei gli rispondeva ogni sera via mail con l'immagine di un altro quadro: al Klimt ha risposto con un altro Klimt, la *Nuda veritas* dai capelli rossi – e per parecchie sere successive solo immagini simboliche della Verità, dal Botticelli in poi.¹¹⁴

In effetti, è proprio con Edith che la questione della verità conduce alla seconda svolta. Le sue velleità di scrittrice implicano domande insistenti sulla verità concepita come *adaequatio rerum*: per lei le cose sono vere quando corrispondono alla realtà. Una concezione apertamente contraria a quella di Siti, che contribuisce a costruire Edith come un “doppio speculare”, nelle modalità e nei modi di lavorare, dell'autore. L'attitudine etica che la muove è infatti l'esatto correlato di tutti i ragionamenti che hanno portato Walter a raccontare la storia di Tommaso. Walter, di fronte all'alternativa che gli si offre a inizio romanzo tra raccontare la storia del migrante Lamin, edificante, politicamente e socialmente impegnata, e la vicenda fosca di Tommaso non ha dubbi:

Se leggo il dilemma come un'alternativa tra povertà e ricchezza, tra responsabilità ed euforia del possesso, tra impegno sociale ed esaltazione dell'arbitrio, insomma tra bene e male – be' mi conosco abbastanza per sapere che qualcuno ha già scelto al posto mio.¹¹⁵

Le motivazioni di Edith nel suo progetto letterario di romanzo storico (ma anche

¹¹⁴ Ivi, pp. 188-9

¹¹⁵ Ivi, p. 32

Siti, nella nota al testo, definisce romanzo storico *Rnsan*¹¹⁶) su una «storia vera degli anni Quaranta, una mondina della Bassa emiliana» rispondono indirettamente alle preoccupazioni sul *camouflage* del romanzo che stiamo leggendo («sono bravo a travestire... ma perché la bugia risulti convincente devo sapere tutta la verità»¹¹⁷) in un modo opposto a quello di Walter:

«L'ho presentato in prima stesura a Mondadori e minimum fax, [...] un editor di minimum m'ha mandato una lunga lettera, dice che è un libro ben strutturato però [...] mi suggerisce di voltare tutto alla prima persona [...], ma che diritto ho io di entrare nella testa di una mondina del dopoguerra, sarebbe un falso»
«Hai detto che è un romanzo, no?» [risponde Tommaso] [...]
«Non si può tradire la verità, soprattutto nell'emergenza attuale, la letteratura più che in bella o brutta si divide in utile e inutile [...].»¹¹⁸

La storia che Edith vuole raccontare è proprio l'*altra storia* che in apertura del romanzo si era offerta al narratore come alternativa a quella del broker romano e che rappresentava un'alternativa etica alla vicenda che seguiamo. La vera antagonista di Walter in questo romanzo è Edith.

Ad ogni modo, tutto il tema della verità prepara il campo alla decisiva svolta etica che coinvolge la conoscenza del narratore e giocoforza del lettore. Tutto questo insistere sulla verità esaspera Tommaso («Hai l'impressione che ti nasconda qualcosa, o che non dico la verità a me stesso?»¹¹⁹, chiede Tommaso di fronte al profluvio di immagini allegoriche della verità che Edith gli invia), e lo porta a rivelare fino in fondo i suoi giochi finanziari, che oltrepassano di gran lunga la soglia della legalità. Esacerbazione e verità, però, sono un binomio che si unisce nel personaggio di Edith: è proprio per evitarle un danno familiare ingente che Tommaso è costretto a ricorrere all'intercessione di Walter e a rivelargli la verità. Il broker, in passato, ha dato una mano al padre di Edith, che possiede un'azienda emiliana nel settore della ceramica, in difficoltà dopo la crisi economica mondiale del 2008. Gli aiuti di Tommaso hanno rivitalizzato l'azienda, che ora però, galvanizzata dai miglioramenti economici, sta intralciando gli interessi di

¹¹⁶ Cfr. Ivi, p. 319

¹¹⁷ Ivi, p. 170

¹¹⁸ Ivi, p. 192

¹¹⁹ Ivi, p. 189

persone molto potenti e le conseguenze potrebbero essere tragiche. Purtroppo però Edith non vuole più parlare con Tommaso, e non per questioni sentimentali, ma etiche: «le ho spiegato con un po' di dettagli il lavoro che faccio e lei ne ha concluso che non poteva sopportarlo.»¹²⁰ L'immediata risposta di Walter è la minimizzazione ironica, anche se si rende conto che Tommaso ha intenzione di rivelargli informazioni penalmente compromettenti:

(Attenzione, Walter – so che la curiosità ti sospinge e che per il libro faresti qualsiasi cosa; ma costui non è un culturista pieno di muscoli che si ritirerà buono nel suo fumetto quando non ti fornirà più parole; qui se si va avanti la complicità può non essere simbolica e i guai non saranno solo privati [...])¹²¹

3.2.2 Ancora una volta: autofiction

È interessante che lo stesso gesto implichi da un lato la collusione morale (e non solo, se il depistaggio può essere considerato favoreggiamento), dall'altro un ritorno almeno parziale ai meccanismi dell'*autofiction*: per soddisfare le richieste di Tommaso (un personaggio per cui Siti ha preso spunto da elementi reali, ma è sostanzialmente di finzione) e parlare con Edith, Walter si reca in prima persona al Teatro Valle, dove è in programma una lettura pubblica della scrittrice. Intervendo nel corso delle vicende, lo stesso atto che impone un'articolata consapevolezza degli atti criminali di Tommaso riporta il narratore all'azione. Da questo punto in poi Walter smette cioè di essere un semplice testimone che racconta la storia di qualcun altro, lascia i panni di Zuckemberg per rivestire, almeno in alcuni episodi, quelli del narratore intradiegetico della trilogia. Non è un caso, ma un meccanismo di dissimulazione che abbiamo imparato a riconoscere, che proprio nel momento-causa del ripresentarsi della prima persona, Walter si senta in dovere di fare un'affermazione che verrà puntualmente smentita: «le mie avventure ormai sono gli altri.»¹²² Vero è che Walter continua a raccontare la storia di qualcun altro, ma d'ora in poi *partecipa* a molte delle azioni romanzesche: oltre ad andare al teatro Valle per cercare di persuadere Edith a parlare con suo padre (e di riabilitare Tommaso), Walter va ad un matrimonio di due rampolli di famiglie mafiose

¹²⁰ Ivi, p. 214

¹²¹ Ivi, pp. 214-5

¹²² Ivi, p. 212

sul lago di Como, dove conosce colui che Tommaso descrive come “teorico” dell’organizzazione criminale, ossia Morgan Lucchese, inizialmente denotato da tre asterischi (***) ; sulla via del ritorno verso Roma lo incontriamo a cena a Mantova da un’amica, dove per caso incontra Gabriella; infine, atto conclusivo del romanzo, intercede presso Gabriella a insaputa di Tommaso, favorendo una riconciliazione tra i due. Insomma, assistiamo a tutta una serie di azioni e di scene che gli erano strutturalmente precluse lungo tutta la parte che precede tale seconda svolta e che lo riportano ad essere uno dei motori della diegesi romanzesca.

È forse il caso di interrogarsi su tale coincidenza problematica tra coinvolgimento nelle responsabilità di *sapere* (nomi, cognomi, dinamiche particolari e generali di un contesto criminale) e modalità di narrazione autofittive. Perché questa collusione tra la conoscenza e l’azione, tra la consapevolezza e il poter agire? Sembra quasi un’implicazione dalle ascendenze bibliche, secondo le quali alla nomina delle cose corrisponde, per Adamo ed Eva, una colpa, ma anche la possibilità di prendere parte alla vita attiva, di *fare le cose*. Benché non sia privo di fondamento che «l’intimité [e la simpatia – aggiungiamo] entre lecteur et personnage est, une fois établie, très difficile à remettre en cause»¹²³, non è dunque la semplice constatazione che Tommaso, questo genio del male contemporaneo, sia «un personaggio *irresistibile*»¹²⁴, ad essere problematica, quanto piuttosto la logica azione-collusione a portare un carico di interrogativi.

Un aspetto che del resto emerge anche in rapporto al personaggio di Morgan Lucchese, colui che Cortellessa definisce come «strutturalmente [...] un suo [di Tommaso] doppio, solo più esplicito e privo di sfumature»: sebbene Lucchese abbia i tratti di un personaggio-cavallo di troia, avamposto «che consente all’autore di esplorare nei dettagli anche tecnici il bicefalo sistema finanziario-criminale che fa da sfondo al romanzo»¹²⁵, in termini di efficacia dell’identificazione e di metodi stilistici attraverso i quali è costruito, occorre effettuare una netta distinzione rispetto all’uso degli affondi del discorso indiretto libero osservato per la fabbricazione di Tommaso. A Morgan non è infatti concesso nemmeno un “affondo”, né è mai problematizzato nei suoi conflitti

¹²³ V. Jouve, *L’effet-personnage dans le roman*, cit., p. 137

¹²⁴ A. Cortellessa, *Futile*, cit., <http://www.doppiozero.com/rubriche/13/201207/futile> (10/02/2017)

¹²⁵ Ibidem

interiori: per esempio è molto lontano da tutti i problemi sul desiderio che investono Tommaso, probabilmente anche per la sua estrazione sociale lontana dalle origini popolari del protagonista (Morgan è figlio di un grande boss mafioso siciliano, ha l'opportunità di studiare in Germania). L'amore e i conflitti di cui è vittima Tommaso (il misto di struggimento ed esasperazione per Gabriella, il senso di sicurezza che gli infonde Edith) non sono un problema per Morgan, che si qualifica dunque come personaggio "piatto", a fronte di un Tommaso colto chiaramente "a tutto tondo"¹²⁶:

Le strafighe da competizione, combustibile di ogni accordo commerciale, non lo hanno mai attirato veramente. [...Voleva un'anestesia degli organi che connettono l'efficienza pubblica e la soddisfazione privata. Tornare a casa [...]] significava per lui azzerare la voracità¹²⁷

Certo, alcune caratteristiche avvicinano i due personaggi. Per esempio l'intelligenza (e la spregiudicatezza etica) nell'individuare vie di profitto anche in piena recessione e soprattutto nel comprendere che la smaterializzazione che la finanza opera sull'economia è un processo irreversibile. Di fronte alla crisi del 2008

Risorgono le nostalgie di chi è sempre stato contrario al nuovo corso e ha dovuto abbozzare perché le cifre erano indiscutibili; or che le cifre barcollano riaffiora la tiritera delle cose che si toccano, le case gli aranceti le fabbriche [...]. Per carattere Morgan non sa reagire riducendo ma solo rilanciando; finita il tempo dei dei mutui e dei debiti privati (mica può nascere un cretino al minuto), questa è la stagione dei debiti pubblici e sovrani.¹²⁸

Esiste insomma una differenza formale tra la costruzione di Tommaso e quella di Morgan. Più precisamente, un discrimine è individuabile nelle modalità di descrizione della stessa figura del protagonista prima e dopo la rivelazione esplicita dell'affiliazione criminale. A questa, infatti, il narratore fa seguire una revisione della storia di Tommaso già raccontata, colmando quei vuoti d'informazione che coprivano ambigualmente gli aspetti più oscuri della sua vita: le affiliazioni politiche, la specificazione che ad ammazzare Folco, uno dei primi colleghi di Tommaso, non era stato il caso ma una

¹²⁶ Cfr. E. M. Forster, *Aspect of the novel*, cit., pp. 73-89

¹²⁷ *Rnsan*, pp. 256-7

¹²⁸ *Ivi*, p. 272

decisione arbitraria di persone potenti, di cui Tommaso era al corrente, e così via... Il tutto senza nemmeno un “affondo”, senza cioè che al protagonista venga concessa più quella familiarità col narratore che lo ha caratterizzato fino a questo punto: il tracciato degli eventi, ripercorso una seconda volta e con molta più precisione e più distacco, ha l’effetto di problematizzare la sua storia, moderando l’effetto di simpatia che provocava l’ascesa sociale di un simpatico borgataro, e di distanziare il personaggio agli occhi del lettore. In quest’ultima parte del romanzo, dunque, quello «scivolamento mimetico»¹²⁹ di cui parla Cortellessa riferendosi alle metafore biologiche utilizzate per naturalizzare (e cioè “naturalizzare” ideologicamente) gli effetti della finanza sulla realtà pronunciate prima dai broker e poi da Walter stesso è ampiamente moderato, rispetto alla prima parte.

Secondo Andrea Cortellessa è questo il luogo che rivela la profonda avversione di Siti a ogni riflessione che si azzardi a pensare politicamente al futuro: l’odio verso la gioventù che Tommaso esprime in un episodio riprovevole, stuprando la figlia di un imprenditore che aveva aiutato finanziariamente, è addebitato dal critico all’autore stesso. È necessario, tuttavia, moderare la sovrapposizione tra autore, narratore e protagonista: siamo in uno dei luoghi del romanzo in cui Tommaso è percepito con maggiore distanza, se prestiamo attenzione ai meccanismi di costruzione del personaggio. Poco importa che a tre pagine dalla fine Tommaso sia definito una controfigura di Walter (uno «stunt-man, quello che esegue [...] le scene pericolose...»¹³⁰). Ciò al limite è indice del fatto che il libro, ancora una volta, smentisce le premesse dell’interesse eterodiretto, non certo dell’implicazione o della partecipazione morale dell’autore alle vicende narrate.

3.3 La saga continua

Propedeutico alla riattivazione intradiegetica che abbiamo osservato, l’incontro con Morgan determina in Walter un brivido vitale simile a quello che spingeva il protagonista della trilogia ad esibire le sue vicende:

La stretta di mano di ***, e l’occhiata, mi darebbero una scossa come quella

¹²⁹ A. Cortellessa, *Futile*, cit., <http://www.doppiozero.com/rubriche/13/201207/futile> (10/02/2017)

¹³⁰ *Rnsan*, p. 314

che una volta mi dava l'erotismo, se fossi ancora un individuo senziente e non un utensile dismesso – ai limiti del favoreggiamento e oltre.¹³¹

Sebbene smorzato dal patetismo, l'afflato erotico torna a farsi sentire in Walter e determina il risveglio di una curiosità attiva, che lo risospinge ad attraversare luoghi, incontrare persone, riattivarsi come enzima nella storia d'amore di Tommaso e Gabriella. Strano per un personaggio che sin dall'attacco si lamentava di una passività forzosamente indotta dall'accantonamento delle questioni erotiche («m'ero proposto di non deludere più nessuno, avrei espulso l'erotismo omosessuale dal mio orizzonte letterario») e tergiversava sullo scegliere una storia «casta e benintenzionata» sulla vita e le difficoltà dei migranti in Italia. Tuttavia «non si scrive di quello che si vuole, si scrive solo quello che si può.»¹³² Walter è portato passivamente a ripiegare sulla vicenda di Tommaso per una sorta d'imposizione da parte di una forza superiore, che l'autore accoglie con un atteggiamento simile ad un'affettata alzata di spalle.

Ma è realmente casuale l'oggetto trascelto da Walter nella vastità ontologica dell'esistente? In effetti, se prestiamo fede alle parole di Simonetti, la risposta è negativa:

Sul piano dei contenuti [...] *Resistere non serve a niente* sembra sviluppare e aggiornare il progetto narrativo che lo precede più che intraprenderne uno nuovo. Il personaggio stesso di Walter Siti è costretto ad ammetterlo, contraddicendo sul finire del libro le proprie stesse abitudini, di fronte a Tommaso [...]: «Ti ho delegato a vivere temi che sono i miei» (p. 314). I temi in questione sono l'ipertrofia del sé, pronta a rovesciarsi in frantume, alienazione e annullamento; l'intransitività del desiderio, che brucia nel presente non solo il futuro e il passato, ma l'idea stessa del Tempo; l'immagine come organo respiratorio del consumo, e il consumo come sede spuria e miserabile in cui il mito si ostina a sopravvivere. I precedenti romanzi di Siti non alludevano forse, dietro i nudi maschili, alla tabula rasa dell'umanesimo, alla metamorfosi dell'io, ai nuovi commerci tra economia e infinito?¹³³

Difficile riassumere meglio i temi portanti dell'intera opera sitiana, e la continuità dei soliti argomenti nell'inconscio sotterraneo del romanzo, a dispetto delle

¹³¹ Ivi, p. 243

¹³² Ivi, pp. 19-20

¹³³ G. Simonetti, *La letteratura e il male.*, cit, p. 183-4

dichiarazioni di poetica tanto perentorie nella retorica quanto anodine negli effetti.

Ma ben oltre alla semplice sovrapposizione tematica, che confermerebbe la tendenza già individuata della scrittura di Siti alla continua variazione su pochi e riconoscibilissimi motivi, esiste un dato marginale che consentirebbe la connessione strutturale di *Rnsan* alla saga della trilogia. Nelle pagine iniziali, quando ancora Walter traccheggia sulla decisione del soggetto da affrontare nel romanzo, l'evento risolutivo che gli permetterà d'incontrare Tommaso e quindi sceglierà per lui è rappresentato da una festa di compleanno che si terrà in un appartamento del centro di Roma. Il personaggio che formula l'invito dovrebbe ricordarci qualcosa:

«Insomma ci vuoi venire domenica? La *** compie gli anni, la festa si tiene a casa del fidanzato della Gabry [...]»

Ci divertiremo, ha aggiunto Sergio; tutti gli anni assicura che di lavorare in televisione non ne può più ma poi le imperatrici del video lo affasciano troppo. «Ci vengo, ci vengo però il regalo da me se lo sogna»: non sapevo che da lì sarebbe cominciato tutto.¹³⁴

E chi sarà mai questo Sergio, che compare solo due volte in *Rnsan* e sempre all'interno della festa di compleanno di quella che si scoprirà essere una conduttrice televisiva, se non il Sergio di *Tp*, affascinato e sedotto fino alla sudditanza dalle dive della televisione? L'ambiente è lo stesso delle scene in cui comparivano gli amici televisivi di Sergio brillanti nelle battute, disinvolti nei comportamenti: un ambiente in cui «l'intelligenza non manca, spruzzata come un profumo che non deva mai essere troppo sfacciato, sempre in bilico tra la sciocchezza recitata e il conformismo controcorrente.»¹³⁵ Qui, come allora, aggirandosi tra gli invitati, Walter si differenzia per una sottile raffinatezza delle battute, che si distinguono dal brusio di dialoghi *smart* dei lavoratori "creativi" dell'industria televisiva: «ho guadagnato dei punti, facendo funzionare la sintassi posso distinguermi da Sergio e dagli altri amici televisionari che m'hanno trascinato qui.»¹³⁶ La donna che compie gli anni, di cui non sappiamo il nome, è una di quelle conduttrici pomeridiane con un ego gigantesco e un delirio di onnipotenza costantemente in atto: ricorda molto la categoria di persone che era

¹³⁴ *Rnsan*, p. 21

¹³⁵ *Ivi*, p. 22

¹³⁶ *Ivi*, p. 23

chiamata “pt” (l’acronimo di personaggi televisivi) in *Tp*. A poche pagine dalla festa, inoltre, torna una frase sentenziosa che Walter, nell’ultimo volume della trilogia, aveva riferito a Sergio e alla sua deferenza servile verso chi poteva raccomandare un suo rientro in televisione. In questo caso a ripeterla però è Tommaso, colpito dall’efficacia della battuta: «quando hai detto che amando un lavoro di merda uno finisce per merdificarsi... e poi che molti mestieri ti chiedono solo il corpo invece la televisione esige anche l’anima.»¹³⁷ Insomma, la continuità con l’opera precedente non è solo tematica, ma si incardina anche sul personaggio di Sergio e dall’ambiente televisivo, il cui proseguimento alternativo a quello già analizzato de *Ic* è proprio l’empireo della finanza.

E allora è logico che Tommaso divenga infine il suo stunt-man, il «vendicatore» di Walter, la logica e abietta conseguenza dell’esclusione dell’unico tema attorno al quale gravita sempre l’intelligenza di Walter, cioè il tema del desiderio. Un’esclusione che avviene per eccesso: il sintomo caratteristico di Tommaso è la bulimia, che viene nel corso della vicenda sostituita metaforicamente dall’infinita disponibilità di soddisfazione del desiderio cui un milionario può attingere. Tale godimento, tuttavia, continua a suonare come l’obliterazione di un dovere, una tassa dovuta:

*l’ossessione per un particolare tipo fisico si è annacquata nella sensazione che il corpo conti sempre meno e che l’orgasmo sia un tributo fiscale. [...] Potrebbe passare il Natale a St. Barth in una villa dal patetico nome di Nirvana [...]; potrebbe bere a Londra del Lagavulin di trent’anni al Sanderson Bar; potrebbe telefonare ai suoi clienti arabi e consumare con loro un demi-mezzé sulla terrazza della Rive Gauche; e poi?*¹³⁸

¹³⁷ Ivi, p. 40. In *Tp*, p. 731, Walter, parlando del lavoro televisivo di Sergio, si esprime in questi termini: «per appassionarsi a un mestiere di merda, bisogna merdificarsi»

¹³⁸ *Rnsan*, p. 290

IV. Exit strategy

La scala telescopica fende l'azzurro fino al quinto piano, come un bisturi d'acciaio lucente; brillando in sincrono un aereo diretto a Fiumicino provvede alla sutura. Cielo formicolante di ruffiana trasparenza. Finalmente sono arrivati i chirurghi e della casa se ne occupano loro; la mia casa ferita e incerottata [...].¹³⁹

L'attacco di *Es* (2014) è strutturato su una chiara isotopia medico-chirurgica: il trasferimento da Roma a Milano del protagonista è vissuto come un vero e proprio trauma operatorio, con tanto di incisioni e suture. La stessa metafora titolava *Ado*. In quel caso però l'autopsia era effettuata sul desiderio maniaco di Danilo Pulvirenti, il personaggio-doppio di Walter; qui invece ad essere sezionata è la casa romana e, per sineddoche, il desiderio del protagonista: essa è stata teatro dei suoi amori (o di «quel che ha creduto tale») e dei molti «scossoni di felicità»¹⁴⁰ che hanno animato la sua lunga permanenza romana. Se in *Ado* il tentativo di calare il sipario sul desiderio ossessivo era riferito al personaggio vagamente gaddiano di Danilo¹⁴¹, posto alla distanza ambigua del doppio-antagonista e narrato in terza persona, in questo caso l'operazione riguarda il personaggio che abbiamo conosciuto negli episodi della trilogia,

¹³⁹ *Es*, p. 9

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 9

¹⁴¹ Ricorda infatti il personaggio del principe di Pitobutirro, protagonista stizzito e rancoroso di C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., sul quale pende il sospetto di matricidio.

intorno al quale si riattivano, dopo un lungo – e tutto sommato fallimentare – tentativo di superamento nei romanzi che hanno seguito *Tp*, chiari meccanismi autofittivi. Il gioco paradossale dell'*autofiction* è chiamato in causa subito a proposito della forma diaristica del testo: «[questo libro] non sarà [...], come si dice, un'*autofiction* (non date retta alla dicitura “romanzo” sulla copertina). Sarà un diario banale, pane al pane e vino al vino [...]]»¹⁴². Una frase oggetto di abiura nell'immane nota al testo che conclude il libro:

Nonostante la forma diaristica, questo non è un diario: non il mio, almeno. [...] Romanzo in forma di diario, dunque, da intendersi come il “quarto tempo” della mia trilogia autofittiva, o forse meglio come un sequel che mostra il protagonista definitivamente invecchiato; arricchito ma anche stremato da esperienze fatte in altri libri.¹⁴³

Le analogie con *Ado* non si limitano alla semplice evocazione figurale dell'attacco, ma coinvolgono anche elementi strutturali e tematici. La figura materna è uno degli elementi di convergenza “forte”. Attorno al rapporto che il protagonista instaura con la madre, lo abbiamo visto nella sezione sul problema edipico nell'economia della trilogia¹⁴⁴, si addensano una serie di questioni esiziali per le forme del desiderio di Walter. Non è un caso che *Es* metta in scena la morte della madre e la fine del desiderio ossessivo: il rapporto apprensivo, vampiresco («coi suoi abbracci mi stritolava...»¹⁴⁵) tra Walter e sua madre che lo costringeva ad una regressione perversa (l'ossessione dei culturisti) non ha più ragione di essere ora che la relazione ricattatoria non è più. Tuttavia, nonostante la scomparsa della figura materna, il libro non offre una soluzione definitiva alla vicenda, lasciando trasparire, attraverso un elemento altamente simbolico, una possibile riemersione dell'ossessione (lo vedremo più avanti). Del resto la questione delle reazioni regressivo-perversive, come mette in luce chiaramente Lacan, non è riferibile al rapporto reale, bensì al legame puramente immaginario che instaura con gli oggetti del desiderio: il luogo in cui deve morire il fantasma minaccioso non può essere che la mente del figlio (e infatti Walter afferma impaurito: «Minaccia oscena della

¹⁴² *Es*, p. 34

¹⁴³ *Ivi*, p. 221

¹⁴⁴ Cfr. supra, parte seconda, cap. III, 3.1, 3.1.3

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 116

presenza, [...] e terrore: che possa aprirmi un taglio nella schiena, apparirmi d'improvviso e godere del mio spavento, (“[...] me a’n murirò mai”)¹⁴⁶). Come Candida, genitrice di Danilo Pulvirenti nel romanzo del 2010, anche la madre di Walter è malata di alzheimer e i sintomi si incentrano sull’oggetto simbolico delle chiavi¹⁴⁷, che in *Ado* è metafora dell’onnipotenza materna. Allo stesso modo di Danilo Walter alle prese con l’assistenza della madre è costretto a tornare a Modena e a dormire nella stanza che da bambino fu sua mentre la badante che la occupa si prende qualche giorno di vacanza¹⁴⁸.

Altro elemento di sovrapposizione è la lingua dialettale modenese, che tornava in *Ado* come elemento perturbante per Danilo: Candida, che parla l’italiano forbito delle classi aristocratiche, erompe in un rimprovero incongruente verso Danilo con un dialetto che non le era mai appartenuto, sconvolgendo la mente già provata del figlio¹⁴⁹. In questo caso, invece, la madre non parla altro che dialetto, di cui non ci viene offerta alcuna traduzione, e ogni sua frase è percepita come un atto persecutorio da Walter, che confonde i deliri della malattia con un messaggio rivolto a lui, rivelando così tutta la confusione immaginaria che insiste sul suo rapporto inconscio con la figura materna. Entrambi i personaggi fanno in effetti un errore, per così dire, “di transfert”, fantasmizzando un’intenzionalità di rimprovero laddove la causa andrebbe realisticamente cercata nella malattia neurologica.

Siti ha affermato, nel corso di un’intervista con Gianluigi Simonetti, che ha sempre percepito il dialetto come un idioma legato alla rappresentazione materna: «non riesco a immaginare una figura di madre che parli in italiano standard; nessuna, nemmeno una madre borghese»¹⁵⁰. Effettivamente lungo tutta la trilogia il modenese è parlato quasi esclusivamente dalla madre. Ma se in *Udn* e *Tp* accanto alle frasi dialettali compare la traduzione italiana, in *Sdn* la lingua materna è lasciata alla sua forma viva e grezza: la madre, nell’immaginario del protagonista, resta «a labbra strette, ostinata»¹⁵¹ e testarda

¹⁴⁶ Ivi, p. 116

¹⁴⁷ Cfr. Ivi, p. 54

¹⁴⁸ Cfr. Ivi, p. 55. Abbiamo incontrato la stessa situazione “regressiva” (con la badante che occupa la stanza che fu del protagonista durante la sua infanzia) in *Ado*, p. 243. Cfr. supra, parte terza, cap. II, 2.3

¹⁴⁹ «Ma perché, perché? Perché mi dai sempre contro? T’è catif come un spòzel», in Ivi, p. 286

¹⁵⁰ W. Siti, *Un realismo d’emergenza – conversazione con Walter Siti*, cit., p. 167

¹⁵¹ *Sdn*, p. 17

nel suo idioma antico, a tratti oscuro e incomprensibile (almeno per i lettori che non hanno confidenza con l'emiliano). Verso la fine di *Sdn* assistiamo a un episodio esemplare: due pagine di dialogo in dialetto tra madre e figlio¹⁵², in cui sull'iniziale effetto rassicurante prevale la minaccia di una parola che per Walter sarà sempre ostile. Del resto, i due testi nei quali non compare la parafrasi italiana degli enunciati materni sono esclusivamente quelli in cui l'assenza della madre è tematizzata, e la sua morte posta come dato di innesco della storia raccontata (come un *Sdn*) o momento messo in scena (come in *Es*): il motivo persecutorio connesso all'oscurità del dialetto è tanto più forte quanto più il rapporto immaginario con la madre è irrimediabilmente fissato in un ricordo che nella realtà non è più possibile modificare. Come a dire: finché qualcosa esiste nella realtà ho un termine dialettico fattuale cui rivolgermi per modificare l'immagine affettiva interiore; quando questo termine viene a mancare, allora è un fatto tra me e me, sono abbandonato alla solitudine conflittuale della mia mente e dei miei fantasmi.

Un altro elemento mette in relazione le madri bisbetiche di *Ado* e *Es*: in entrambi i casi sono oggetto di fantasie di omicidio da parte del figlio. Ma se nel primo caso il protagonista, esasperato, passa all'atto, così non avviene nel secondo:

Mia sorella sarebbe d'accordo se liberassi entrambi fingendo di sbagliare.
«Venti gliene hai date, davvero? cinque, si è raccomandato Molteni... ma sei matto?»
Gli occhi chiusi per sempre sono una speranza smodata, il coma provocherebbe inchieste: meglio puntare sulla sonnolenza vischiosa che per tutta la notte gli impedirà di rompere il cazzo. [...] Potrei sempre dichiarare che un'altra dose di gocce se l'è somministrata da sola, chissà se sarebbe ancora in grado di svitare il tappo.¹⁵³

Ma il superamento dell'ossessione di Walter non avviene certo attraverso una risoluzione del rapporto con la madre: sulla perversione agisce molto di più, lo abbiamo visto, la costrizione immaginaria del rapporto rispetto a quella reale. L'elemento determinante per l'abbandono dell'ossessione verso i corpi pneumatici è piuttosto il dato materialistico di un'insostenibilità economica, contropartita nella realtà

¹⁵² Cfr. Ivi, p. 524

¹⁵³ *Es*, p. 54

dell'insostenibilità fantasmatica della perversione, che ci era apparsa evidente già sul finire di *Tp*. Nella conclusione affettata di quel romanzo vi erano infatti le premesse per l'operazione di abbandono forzato delle costose passioni consumistiche cui assistiamo in *Es*: ora Walter non ha più soldi.

Il gergo economico con il quale viene annunciata tale mutazione è indice dell'intreccio dei vari livelli di senso coinvolti: come Walter, sul piano psichico, necessita di «una conversione; o di una riconversione, per usare un linguaggio industriale»¹⁵⁴, anche l'Italia (e con essa l'intero mondo occidentale) in crisi economica ha bisogno di ristrutturare il proprio ruolo nel nuovo paradigma dominante del capitalismo finanziario. Allo stesso modo, si palesano le urgenze di rinnovamento del piano politico-istituzionale, visto che Berlusconi, l'uomo che condensava le caratteristiche di un'epoca in cui potere, denaro, sesso e consumo rimandavano l'uno all'altro e che ha saputo cogliere per un ventennio lo spirito del tempo, è sulla via del declino:

Berlusconi sembra avviato a un triste tramonto, non regge alla metafora che è diventato: i nodi delle sue debolezze stanno venendo al pettine, le smargiassate, le menzogne e i sotterfugi infantili, le amicizie pericolose. [...] «La patonza deve girare»: intercettato mentre sbruffoneggiava con uno dei suoi faccendieri-magnaccia, Silvio ha certificato con questo sconfortante adagio (patonza uguale denaro) che il nostro cento rampante non sta stare all'altezza delle proprie illuminazioni: i cocainomani in blazer stanno perdendo carisma [...]. È la fede stessa nella facilità del potere che imputridisce e incartapecorisce con loro.¹⁵⁵

Il dissesto economico di Walter e la fine dell'acquisto del sesso a pagamento corrisponde insomma, in una metafora che si allarga per cerchi concentrici partendo dalla singolarità e arrivando a coinvolgere l'ordine del mondo, la fine dell'*affluent society* sommersa dalla crisi e dell'occidente, in perdita di credibilità e di potere economico.

Una corrispondenza metaforica che emerge chiaramente nel rapporto del protagonista con Rodrigo, un escort argentino definito il «metadone» attraverso il quale Walter tenterà di uscire dalla dipendenza cui è stato ridotto da anni di rapporti

¹⁵⁴ Ivi, p. 34

¹⁵⁵ Ivi, pp. 60-1

economici e affettivi con Marcello:

Rodrigo è il meraviglioso ruminante dagli occhi di gladiolo, ma fingendo di sparare a lui è Marcello che posso finalmente uccidere [...]. Ucciso il cuore oscuro, anche l'arma che mi sarà servita per spegnerlo perderà senso.¹⁵⁶

Invece di continuare l'infinita sostituzione dei corpi "assoluti", Rodrigo è lo strumento che serve a interrompere la spirale viziosa del desiderio perverso: un corpo che, a differenza di quanto avveniva con Marcello, non riesce ad assurgere a simbolo, e resta nella sua avvilita materialità ordinaria resa ancor più squallida da un famelica avidità. Con l'esperienza di Rodrigo acquista insomma evidenza l'esaurimento della spinta che induceva Water a riconoscere negli incontri con i body-builders (a pagamento o meno) una testimonianza di quell'ordine assoluto, che dichiarava perentoriamente di avere infine raggiunto al termine della trilogia. Un'esperienza di smarrimento, poiché non trovare l'oggetto dei propri desideri là dove lo si è sempre trovato significa sentir cedere tutto l'impianto soggettivo, che attorno al desiderio si regge. «Come l'ideologia, il desiderio è frutto delle condizioni materiali»¹⁵⁷, afferma Walter riferendosi al proprio dissesto economico. Vero, ma è una considerazione che per essere assunta nella pienezza delle sue conseguenze deve essere preceduta da un lavoro che "storicizzi" il desiderio, ossia che ne dia conto da un punto di vista delle legittimazioni immaginarie che esso implica. "Materialismo del desiderio" indica non tanto la disponibilità immediata di denaro per soddisfare le proprie pulsioni (come implicitamente affermava Walter con l'operazione di "sputtanamento" dei soldi accumulati con il lavoro su Pasolini¹⁵⁸): questo è il piano ideologico del materialismo contemporaneo, che tende costantemente a ridurre ogni cosa al suo equivalente monetario. Piuttosto, il materialismo si manifesta nella contingenza improvvisa e straniante dell'incontro tra l'immaginario, che guida il desiderio nella realtà, e un oggetto del desiderio. Il livello dell'immaginario ci indica infatti *cosa* desiderare¹⁵⁹: proprio questo è il piano della realtà che comincia a crollare in Walter.

¹⁵⁶ Ivi, p. 49

¹⁵⁷ Ivi, pp. 10-1

¹⁵⁸ Cfr. *Tp*, p. 861, *Ic*, p. 286 e anche cfr. supra, parte seconda, cap. II, 2.3

¹⁵⁹ S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, cit., pp. 19-20 e J. Lacan, *Il seminario. Libro IV*, cit., p. 118. Cfr. anche supra parte prima, cap. I, 1.1

4.1 Attraverso la fantasia

Il Marcello che in tutte le comparse precedenti agiva strutturalmente da causa del desiderio è ora derubricato a uno stanco «Ercole di mezz'età, borghese e ingrassato»¹⁶⁰, un corpo in preda all'imperfezione. Si interrompe il lavoro di quella macchina metaforica che elevava Marcello all'assoluto: egli, per la prima volta, si rivela incapace di essere «all'altezza del proprio mandato metafisico»¹⁶¹. Ma è proprio certo che sia un'inabilità da ascrivere a Marcello o non, piuttosto, a Walter? Per tentare di capirlo osserviamo la relazione con Rodrigo tentando di comprendere le ragioni e le conseguenze dello stallo della macchina metafisica. Anche nel suo caso l'impasto di gnosticismo, edonismo e adorazione estatica, che attivava tutta la serie di salti metafisici e simbolici che elevavano Marcello all'assoluto, risulta inservibile:

Non riesco a spogliarlo della sua armatura mondana per ricondurlo a crisalide e ad arconte; o l'armatura è troppo spessa, o la mia capacità di trasfigurazione è andata in tilt. Senza i conforti della religione, non resta che il mercimonio. [...] Non ho altra scelta che chiudere la pratica, ma questo secondo addio sarà più fiacco del primo: attraverso Marcello ho regolato i conti con il simbolico, attraverso Rodrigo solamente con l'immaginario.¹⁶²

Si tratta dunque di due diversi tipi di inservibilità. La differenza tra Marcello e Rodrigo è quella che passa tra due livelli differenti dell'esperienza soggettiva della realtà, tra il piano simbolico e quello immaginario. L'uno è metafora di qualcosa, l'altro infinito gioco di specchi; l'uno è sintomo, interpretabile e carico di significati fondanti la struttura di senso costruita da Walter, l'altro è fantasia, insensato godimento che non significa nulla se non se stesso. È interessante notare che Rodrigo, in realtà, non è mai entrato in quella macchina simbolica di elevazione metafisica, non ha mai subito una "sursignificazione"¹⁶³, come invece accadeva costantemente a Marcello. Si prenda l'adorazione per le fotografie che accompagna con una certa costanza l'ossessione di Walter: egli non perdere occasione di conferire un significato simbolico agli scatti fotografici, cioè a comporli in un linguaggio, a renderle segno ricco di senso laddove

¹⁶⁰ *Es*, p. 21

¹⁶¹ *Ivi*, p.21

¹⁶² *Ivi*, pp. 69-70

¹⁶³ Cfr. V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, cit., p 63

esse non sono altro che indice, deittico, significante senza significato¹⁶⁴. Si pone dunque un paradosso: se l'attivazione del desiderio era affidata a questa trasformazione gnostica del corpo e della sua immagine in un assoluto, laddove essa perde operatività dovrebbe mancare anche l'attrazione. Rodrigo insomma, secondo la logica consequenziale del simbolico, *non dovrebbe essere desiderato*: evidentemente le dinamiche che lo configurano come oggetto del desiderio si innestano su un altro piano, diverso ma correlato al primo.

Con Rodrigo, Walter sta riportando in termini letterari l'esperienza che psicoanaliticamente si chiama "attraversamento del fantasma". Si tratta del momento cruciale in cui un soggetto prende le distanze non dal sintomo attraverso l'interpretazione simbolica, ma, attraverso uno spostamento nel campo del godimento, dal fantasma che struttura il suo desiderio¹⁶⁵. Ogni sistema simbolico contiene in sé un luogo in cui si interrompono le equivalenze e le opposizioni ch'esso stabilisce e si rivelano i significanti-maestro, i nomi-del-padre, i punti di capitone per ciò che in fondo sono: fantasie di corrispondenza tra significante e significato. La frase lacaniana apparentemente oscura «non c'è Altro dell'Altro»¹⁶⁶ non ha che questo senso: dobbiamo essere coscienti dell'impossibilità strutturale della pienezza del simbolico, della legge, del linguaggio (che servirebbe a interpretare un sintomo), di individuarne cioè un fondamento che non sia arbitrario. Questo vuoto che fonda l'ordine simbolico è precisamente la fantasia. Perciò il sintomo (Marcello) persiste nella forma del godimento (Rodrigo). In altre parole, la faccia non interpretabile del sintomo è la fantasia, che risulta talmente immediata da essere intrattabile dal simbolico. È per questo che Rodrigo non può essere divinizzato come il Marcello di *Tp*. Attraversare la fantasia significa comprendere che la costruzione simbolica (in questo caso il sistema gnostico cui si affida Walter, che gli permette di conferire ritualità agli incontri sessuali) è retta in realtà da un fantasma ingiustificato, arbitrario, senza senso. Afferma Žižek:

¹⁶⁴ Su tale "ottusità" della fotografia cfr. R. Barthes, *La camera chiara*, cit., pp. 6-9 e anche Ph. Dubois, *L'atto fotografico*, cit., pp. 56-8

¹⁶⁵ L'attraversamento del fantasma differisce dall'interpretazione e dalla soggettivazione del sintomo perché non agisce nel campo simbolico, bensì in un luogo d'intersezione tra il campo immaginario dell'oggetto piccolo *a* e il campo del reale del desiderio. Cfr. J. Lacan, *La logica del fantasma*, in Id., *Altri scritti*, (a c. di) A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2013, p. 319-24.

¹⁶⁶ J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, cit., p. 816

Il sintomo è una formazione significante che, per così dire, «sorpassa sé stessa» nella direzione della propria interpretazione, esso è quindi una formazione che può essere analizzata; la fantasia è una costruzione inerte che non può essere analizzata, che resiste all'interpretazione. Il sintomo implica un grande Altro non barrato e coerente cui si indirizza, in modo che esso gli conferisca retroattivamente il suo significato; la fantasia implica un Altro bloccato, barrato, non intero e incoerente, vale a dire, essa riempie un vuoto nell'Altro.¹⁶⁷

Il vuoto che la fantasia riempie è dunque ciò che permette al simbolico di mascherare la propria arbitrarietà: per chiarezza ci siamo riferiti alle categorie del primo Lacan, che ancora fondava l'ordine della legge sulla sostanziosa sovrapposizione tra significante e significato, su quel *nom-du-père* che col tempo lo psicoanalista tenderà a sfumare nel piano immaginario dell'esperienza della realtà.

Nel caso che abbiamo preso in esame, dunque, Rodrigo è l'elemento immaginario dal quale prendere le distanze, dopo che Walter ha elaborato, interpretato Marcello come sintomo. Per questo, cadendo la forza metaforica che per molti anni (e molte pagine) aveva rimandato ad altri livelli di senso, l'oggetto del desiderio si rivela in tutta la sua ottusità: una persona avida di denaro, che mira a spillargli più soldi possibili, meschina nelle sue strategie commerciali. In tal maniera il passaggio di Rodrigo da un registro immaginario ad uno reale invalida tutta la costruzione metafisica di Walter. È questo, molto più che la semplice morte della madre, che determina il crollo di quell'ordine simbolico:

La top ten degli eroi posseduti carnalmente [...]: arredi di un cella funeraria, puro collezionismo criminale che annuvola il possesso dichiarandolo improprio – cosa ho posseduto infine, se molti di loro non se lo ricordano neanche? Io, io solo potrei trasfigurarli sigillandoli con la morte: catalogo ne varietur spalmato sulle pareti, serie chiusa da non riaprire mai più.¹⁶⁸

Questa rivelazione inquietante del vuoto alla base dell'ordine simbolico può, in un primo momento, indurre ad uno spaesamento radicale del soggetto, costretto a confrontarsi con il reale dell'assenza di senso: di fronte all'angoscia darsi la morte è la

¹⁶⁷ S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, cit., p. 103

¹⁶⁸ *Es*, p. 77

soluzione che sembra più semplice. Tuttavia, il protagonista riconosce in sé un desiderio che risorge e si interroga più volte nel corso del testo se sia possibile un'uscita non regressiva dalla crisi¹⁶⁹. Evidentemente sì, se durante un'ulteriore incontro (anche sessuale) con Marcello, Walter lo osserva nel suo decadimento fisico oggettivo e non cede emozionalmente ai suoi atteggiamenti civettuoli e vagamente ricattatori:

Ora il corpo di quell'ex dio è pieno di infezioni, una malefica proprio intorno al perineo. [...] È lui che cerca le carezze e mi nasconde la testa sulle spalle, trema come se avesse la febbre, o come se l'eccitazione si accompagnasse a una leggera forma d'epilessia («era 'na cifra che nun mo' o sentivo dentro così duro»). [...] Offrirsi per Marcello equivale a una stretta di mano, si sbaglia e mi chiama Danilo, ogni conversione è un'apostasia. Ma quando prima di congedarci tiro fuori il portafoglio mi trattiene «quasi quasi t'avrebbi da pagà io... oggi se semo divertiti e basta». Non era mai successo, mi coglie impreparato, [...] prospetta altri incontri gratuiti. [...] «Vedremo Marcellino... in questa fase non ho nemmeno il tempo di voltarmi indietro.» È la poesia quella che si volta indietro, “versus”; la prosa (“prorsus”) va avanti.¹⁷⁰

È evidente che la via verso un'uscita non regressiva dalla crisi passa attraverso la ridefinizione di quel vuoto angoscioso che determina la caduta della fantasia: significa cioè cercare un “nuovo” nom-du-père, o, se si preferisce, un'altra fantasia.

Ma come è avvenuto tale sblocco di una dinamica temporale incaponita su una forma di desiderio perversa, bloccata e tuttavia impossibile da protrarre a lungo? La negazione del tempo che abbiamo analizzato a lungo nella trilogia interviene solo dopo il *menage* con Rodrigo, un legame che si segnala per la sua palese oscenità commerciale ben più gretta rispetto alla consuetudine bonaria instaurata con Marcello, e che potrebbe essere considerato l'apice immaginario della perversione. Non è cioè una negazione frontale, moralistica, interdittiva che permette il cambiamento di Walter. Piuttosto, il processo di “attraversamento del fantasma” impone una presa di distanza solo a seguito di un confronto ravvicinato con la materialità viva dell'ossessione, spogliata prima da tutta la carica metaforica e sublimante che strutturava il discorso religioso di Walter, poi

¹⁶⁹ «L'opposto dell'irrealtà è la depressione?», in *ivi*, p. 131

¹⁷⁰ *Ivi*, pp. 165-6

dalla forza immaginaria che sospingeva Walter alla continua ricerca dei corpi voluminosi (non è un caso che egli si chieda ad un certo punto, evocando la metonimia: «la mia ossessione era una figura retorica?»¹⁷¹).

Se dunque prendiamo per buono il parallelismo tra ideologia e desiderio, basato sulla materialità dell'incontro, occorre ragionare sul rapporto che li accomuna e sulle ipotesi di fuoriuscita dall'ideologia e da un desiderio intrappolato nella cattiva infinità. Non è solo attraverso il lavoro simbolico su Marcello che il protagonista si lascia alle spalle una struttura del desiderio definita dalle regole perverse: non è cioè il solo sapere, l'interpretazione in sé che conta, ma anche il processo, che abbiamo tentato di descrivere con l'“attraversamento del fantasma”. A seguito di tale esperienza avviene una deviazione del godimento in rapporto al soggetto. Il doppio movimento (interpretativo/simbolico e di attraversamento del fantasma/immaginario) è ciò che consente il cambiamento, l'evasione dalla ripetizione ossessiva. Vi è una certa analogia tra la versione ossessiva e ripetitiva del desiderio, che abbiamo definito psicoanaliticamente perversa, e la principale funzione ideologica secondo Althusser. Oltre alle finalità di mantenimento dello *status quo*, essa ha un funzionamento che sembra sostanzialmente inconscio e automatico (proprio come l'inconscio, secondo Althusser, non ha storia¹⁷² e si afferma a dispetto delle idee coscientemente professate¹⁷³). L'emersione ideologica che osserviamo in Siti non ha molto a che fare con il lato *coercitivo* dell'ideologia (le strutture sociali e culturali che Althusser chiamava “apparati ideologici di stato”, come la chiesa, l'esercito o la famiglia), quanto con il subdolo effetto di libertà del desiderio. Un desiderio bloccato, un desiderio che rifiuti il carattere di insoddisfazione (e non frustrazione: quest'ultima ha infatti a che fare con rapporti duali, mentre il desiderio ha bisogno di un terzo) costitutiva riassunta nella frase paradigmatica “ce n'est pas ça”, è un desiderio eminentemente ideologico. Rimanderemo una discussione approfondita di tali questioni nelle conclusioni. Per ora notiamo la consequenzialità del processo indicato con un effettivo cambiamento in Walter. La considerazione sull'opposizione di prosa e poesia può valere in chiave metaletteraria come indicazione di uno sblocco temporale finalmente raggiunto

¹⁷¹ Ivi, p. 175

¹⁷² L. Althusser, *Sull'ideologia*, cit. p. 53-4

¹⁷³ Ivi, p. 60

nell'economia del racconto. Incarnato dal personaggio di Gerardo, il cambiamento irrompe improvviso sotto forma di un'immersione scioccante nella consapevolezza che «*alla realtà non si sfugge. Appunto, è questo che il suo corpo mi ricorda continuamente.*»¹⁷⁴ Sembra poco, ma forse è tutto per il personaggio di Walter.

4.2 Gerardo

Tale dinamica di esaurimento della spinta perversa, in effetti, è all'opera non solo a livello simbolico e immaginario ma sul piano narrativo, come causa dell'incontro con il personaggio di Gerardo, il gerontofilo quarantenne che si innamora sinceramente della carne avvizzita del protagonista. Vediamo come funziona.

La “top ten” delle immagini di nudi maschili che conserva Walter è mutila di un elemento, sfuggito a suo tempo all'occhio della macchina fotografica. Il protagonista vorrebbe perciò rintracciare un'istantanea di tale Roberto per completare, chiudere e archiviare la collezione. Per questo, su suggerimento di Sergio (lo stesso di *Tp?* La saga continua...), si registra sul Sito di “Italian Bears”, una piattaforma internet che permette gli incontri tra gli “orsi”, uomini robusti e pelosi come il nostro protagonista, e i cosiddetti “cacciatori”, omosessuali attratti da tale categoria. In seguito, dopo aver cercato e trovato il tassello mancante alla top ten, per una «curiosità [...] fatua e narcisistica», controlla le richieste di contatto del proprio account. Tra i messaggi c'è appunto quello di Gerardo, con cui prende appuntamento a Modena. Non si può dire che la descrizione di questo nuovo personaggio corrisponda ai canoni estetici che l'hanno sempre attratto:

Barbetta corta, l'occhio sinistro se ne va un po' per conto suo – spalle strette e curve, quasi direi una leggera gibbosità; ma il corpo non lo guardo, i corpi sublimi si sono ormai nascosti dietro al muro del suono, dietro a troppi chilometri di delusione per tornare a essere veri.¹⁷⁵

Gerardo si dimostra subito zelante nei confronti di Walter, che, ricoverato per qualche giorno a causa di un'operazione alla cistifellea, non trattiene un moto di sospetto: «ansioso, ma di cosa? Spera in un seguito? Ma non era accasato? Che trama si

¹⁷⁴ *Es*, p. 119

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 107

sta costruendo in testa?»¹⁷⁶ Tuttavia, l'aspetto sotteso a tali timori superficiali è una particolare "piega" del desiderio di Gerardo che Walter sente ad un tempo vicina e distante: come il protagonista, infatti, Gerardo non solo «si diletta di fotografia» ma dimostra una passione voyeristica: «il destino è un campione di ironia: io che ho affidato le mie ossessioni al fotografare, finirei dunque vergognosamente fotografato?»¹⁷⁷ Tuttavia, a differenza sua,

Odia la perfezione fisica [...]. Diverso tra i diversi, conosco la sindrome: forse mi pensa come il suo stendardo. La dea Nemese mi condanna al contrappasso: invece che protagonista della perversione ne sono l'oggetto, l'ossessione si esercita *su di me*.¹⁷⁸

Oltre al voyeurismo, i due condividono lo stigma di una diversità supplementare, che rende eclettici i desideri di entrambi all'interno della stessa comunità omosessuale: essere attratti dall'estremo speculare, la perfezione mastodontica per Walter, l'imperfezione degli anziani per Gerardo. Del resto questa comunanza di posizione non corrisponde ad uno stesso atteggiamento nei confronti della vita: nulla di più lontano dell'attitudine pratica e fattuale di Gerardo dall'astrazione simbolica e metafisica di Walter. L'incontro è interessante proprio perché contiene l'antitesi di due posizioni differenti nei confronti del desiderio perverso. Gerardo considera la propria gerontofilia come un aspetto particolare di una vita tutto sommato normale, attenta alla realtà, composta da un lavoro mediocre e una quotidianità routinaria di coppia; Walter, invece, ha sempre sovraccaricato metaforicamente l'ossessione per i culturisti attraverso le forme sferiche e perfette, rendendola sostanzialmente il vertice di senso, il luogo sacro di una tensione esistenziale. Una venerazione religiosa il cui prezzo, lo abbiamo visto, era la negazione della realtà e del tempo. Ora, incalzato dall'approssimarsi dell'anzianità, dalla morte della madre, dall'agnizione del volto reale di coloro che hanno rappresentato per decenni gli oggetti di desiderio, dalla penuria di denaro, Walter è pronto a "imparare" la vita:

¹⁷⁶ Ivi, p. 109

¹⁷⁷ Ivi, p. 173

¹⁷⁸ Ivi, p. 110

La transustanziazione che il desiderio opera sulla carne, ora che la sorprendo in atto su un corpo che più vile non si può (cioè il mio), mi appare in tutta la sua vana astrazione, o insensatezza neurobiologica. Quel che Gerardo mi propone è un segmento di vita-vita, senza scappatoia: una strada stretta, un bivio in extremis [...]. Essere amati a sessantacinque anni è come avere un figlio per una donna della stessa età, una scommessa di forza quando la forza scarseggia.¹⁷⁹

La realtà, questa bestia nera che Walter, attraverso l'alibi della ragione gnostica, ha rifuggito per anni con il terrore edipico di chi non se ne sente all'altezza, è invece «un'alleata se non addirittura una collega» per Gerardo, un'entità «con cui “si può lavorare”»¹⁸⁰. La sua fiducia positivista nella forza di volontà, nella plasmabilità del mondo, nella possibilità del cambiamento ha una che di ottuso ma allo stesso tempo di ammirabile, così come l'entusiasmo per l'amore sincero e libero, che lo sospinge spesso nel melodrammatico, attira le reprimende di Walter, che tuttavia non può dichiararsene immune. Vi è infatti una certa curiosità nello sguardo del narratore, che si manifesta in un'ambiguità delle descrizioni di Gerardo:

Per lui l'amore è sacrificio fatto con allegria, libero dono di sé all'altro; purché l'altro non mistifichi la propria natura. «Sono contento per te», la sua risposta stereotipa ad ogni mio piccolo successo, all'inizio mi infastidiva per l'apparente freddezza; suggerivo un “per noi” che veniva recepito mollemente – e aveva ragione, il “per noi” s'inoltra in una nebbiolina sentimentale da cui Gerardo preferisce stare lontano [...].¹⁸¹

La «nebbiolina sentimentale», che aveva permesso a Walter di rifuggire nel patetismo ogniqualvolta si sentisse accerchiato dalla realtà, è distrutta davanti al pragmatismo illuminista, onesto e responsabilizzante, di Gerardo. Anche di fronte alla rimozione del lutto, che conduce Walter ad uno stato pressoché allucinatorio («sentivo a sfiorarmi la nuca gli artigli di lei acquattata in forma di vampiro. Con la bocca che colava sangue, evasa dalla bara apposta per me»¹⁸²), Gerardo agisce da taumaturgo delle immagini spaventose, forzando il protagonista alla esternazione in linguaggio dei suoi fantasmi riguardanti il suo rapporto con la madre:

¹⁷⁹ Ivi, p. 113

¹⁸⁰ Ivi, p. 159

¹⁸¹ Ivi, p. 162

¹⁸² Ivi, p. 116

«Aveva (con un brivido) i canini lunghi...»
«Non ti ricordi che non siete riusciti a sistemargliela la dentiera e l'avete seppellita senza?»
«È vero... (ride singhiozzando) un vampiro sdentato non può andare molto in là...»
«I becchini (ride di rimando, liberato) l'avranno buttata nell'umido, per quanto raspi non potrà più recuperarla»¹⁸³

La capacità di velare le domande di una sfumatura comica strappa le risate tra i singhiozzi di Walter. Sembra prodursi in questo caso un effetto umoristico, che secondo Freud ha il compito di tutelare il principio di piacere di fronte a una realtà dolorosa e difficilmente accettabile¹⁸⁴, e si basa sulla regressione infantile e ha tutta l'aria di essere alla base della formazione perversa di negazione della realtà che Walter ha sempre messo in atto. Eppure, in questo caso, è proprio Gerardo che la suggerisce, insistendo sul significante sinneddochico dell'immagine vampiresca materna (i denti). In tal maniera la regressione avviene su un preciso elemento e agisce da ricapitolazione e sblocco («un vampiro sdentato non può andare molto in là») dell'immagine ostinata di una madre che aveva amato troppo possessivamente il piccolo Walter (o almeno così egli ha sempre percepito il rapporto).

La condensazione delle antitesi che Gerardo incarna costituisce dunque per Walter un mistero metaforico al quale egli si rivolge con un atteggiamento di curiosità: com'è possibile che ami i miei difetti? Cosa si aspetta da me? Perfino la provenienza geografica dell'amante ha i caratteri di un enigma che stimola l'interesse, rivelandosi gradualmente: all'inizio del rapporto si finge modenese, poi, grazie ad alcune coincidenze linguistiche (le battute in un dialetto del sud nel film *Rocco e i suoi fratelli*) si rivela essere originario di Potenza. Inoltre, emerge un suo lavoro in uno zuccherificio di Ravenna¹⁸⁵: insomma Gerardo è un personaggio che ha la caratteristica ambivalente di essere un uomo dalla vita e dall'intelligenza tutto sommato comune e che purtuttavia non finisce di stupire con la sua inaspettata mobilità. È nomadico, camaleontico, perfino docile di fronte ai cambiamenti richiesti dalla realtà: quando, per seguire Walter nel suo trasloco, si trasferirà alle porte di Milano, assumerà alcune espressioni regionali

¹⁸³ Ivi, p. 117

¹⁸⁴ È questo il senso dell'umorismo che emerge in S. Freud, *L'umorismo* (1927), in Id., *Opere*, vol. X, (a c. di) C. Musatti, Boringhieri, Torino 1985, pp. 499-508

¹⁸⁵ Ivi, p. 169

lombarde¹⁸⁶. Nonostante alcune resistenze, dovute al conflitto tra questo nuovo tipo di relazione e il vecchio desiderio dei corpi pneumatici, Walter cede al fascino irenico di Gerardo: comincia a prendere forma in lui un nuovo tipo di metafora, a installarsi un diverso *nom-du-Père*, che rappresenta per il protagonista la soluzione a quello smarrimento metaforico e angoscioso che corrispondeva all'abbandono dei vecchi incontri. Un nuova metafora che contempla necessariamente la realtà come elemento essenziale del senso: «per liberare l'orgasmo ormai mi dimentico di chiudere gli occhi (come facevo all'inizio) immaginando i porno muscolosi, e finisco per fare l'amore semplicemente con lui.»¹⁸⁷

L'oscillazione imprevedibile del senso "nuovo", la sua impermanenza, è rappresentata emblematicamente alla conclusione del romanzo. Gerardo infatti, rappresentante di un desiderio ancora in larga misura inesplorato da Walter, sparisce misteriosamente. La causa, ricostruisce Walter, risiederebbe in una sua prostrata trascuratezza nella cura del rapporto («è mancato l'entusiasmo»¹⁸⁸). Il pensiero corre subito allo spettro dell'atto definitivo che ha segnato la fine di Ruggero e Mimmo nei primi due romanzi della trilogia. Il narratore fa infatti riferimento ai suicidi nei personaggi che lo hanno amato nella trilogia, riferendosi alla differenza che un'eventuale decesso reale di Gerardo (un'ipotesi che potrebbe concretizzarsi verso la fine del libro) avrebbe:

*Il pensiero con cui mi sono gingillato ipocritamente per anni, esternandolo ogni tanto per rendermi interessante (la seduzione del muso della metro , giocattolone festoso pronto a sgranocchiarti) – lui è capace di averlo realizzato. Se Gerardo si è tolto di mezzo (non come quando fingeva che i miei partner lo facessero per convenzione letteraria, per terminare un libro e cominciarne un altro, ma *nella realtà*) sarò infelice per sempre.*¹⁸⁹

Al di là del meccanismo classico dell'*autofiction*, per cui il narratore spergiura ogni volta di dire il vero sconfessando ciò che ha affermato in precedenza, in questo

¹⁸⁶ «Ostia che bello quando m'accarezzi...» in *ivi*, p. 172; «Non comportarti da isterico, pistola: se hai deciso di accoltellarmi accoltellami e mucchiamola lì» in *ivi*, p. 183; «Che c'è, bella gioia?» in *ivi*, p. 188

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 171

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 214

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 215

frangente di assenza del partner vi è concentrato tutto il carico simbolico del cambiamento che abbiamo tentato di descrivere. Gerardo ha in realtà deciso di sottoporsi a un intervento per raddrizzare la colonna vertebrale e correggere la cifosi: un omaggio a Walter, che decide di ricambiarlo acconsentendo all'unione civile e suggellando così il percorso di mutazione.

4.3 Un finale ambivalente

Siamo di fronte al primo caso di una vicenda con Walter protagonista che si chiude lasciando supporre il prosieguo di una relazione amorosa stabile, che oltrepassa la soglia testuale della fine per protrarsi in una dimensione altra rispetto alla letteratura. La risoluzione della storia in un'unione civile coincide con un nuovo inizio, che tuttavia è lasciato nell'indeterminatezza del non nominato, in uno spazio che oltrepassa il campo significativo dello scritto letterario: (ancora) nessuna parola a determinarla. In tale sospensione improvvisa di una vicenda possiamo riconoscere un possibile elemento di aggancio per un libro futuro, un elemento di suspense che "minaccia" una prosecuzione della vicenda autofittiva di Walter, ma anche un elemento riconoscibile del classico lieto fine. Da un lato cioè, come nei racconti seriali, l'autore lascia aperta la possibilità della continuazione della "saga" inaugurata con *Sdn*, nonostante *Es* sia stato presentato dall'autore e letto dalla critica come la conclusione definitiva dell'opera autofittiva¹⁹⁰. D'altra parte, però, come ha affermato Moretti a proposito delle opere di Puškin e Stendhal,

l'unico finale del tutto coerente è quello qui inimmaginabile, ossia il *lieto fine*. [In esso] la trama si trasforma da mera successione cronologica in percorso intenzionale [...]: non più rischiosa e precaria attribuzione individuale, ma universo di valori condivisi, di cui la reciprocità del sentimento d'amore è la forma più schietta e comprensibile.¹⁹¹

Un finale, quello del matrimonio, che non può che apparire una soluzione rassicurante e beneducata, un'abiura a tutto il corso del desiderio che abbiamo seguito in Walter e che sembrava non poter contemplare una conclusione. Vi è però una scena

¹⁹⁰ Cfr. l'intervista di Siti con Massimo Fusillo, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1350/1112> [10/12/2016]

¹⁹¹ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 131

ulteriore rispetto alla richiesta di matrimonio, che offre un finale del tutto alternativo.

Le ultime due pagine offrono una sintesi esemplare del conflitto tra individualità e necessità sociale che costituisce il motore essenziale del romanzo di formazione. Walter si domanda se davvero la scelta del matrimonio (o di «quel pallido ectoplasma che le leggi italiane consentono»¹⁹² alle coppie omosessuali) sia davvero una scelta sincera: «o sto solo bussando alla porta della giustizia, sperando che mi apra anche se è troppo tardi?»¹⁹³ Per questo vuole fare un pellegrinaggio alla tomba di Manzoni, presso il Cimitero Monumentale di Milano, in cerca di una risposta spirituale. Tuttavia, arrivato di fronte ai gradini che portano al Famedio in cui è sepolto lo scrittore dei *Promessi sposi*, il protagonista sente mancare la volontà, e preferisce vagare «per i vialetti in cerca di ragioni»¹⁹⁴. Atto simbolicamente significativo: ad un'ascensione verso l'*auctoritas* della letteratura e della fede, cui pure intenzionalmente aspirava, preferisce ancora una volta trovare le risposte in un'erranza orizzontale e senza meta, tra «residui di neve nera e inquinata [che] sporcano le ali degli angeli, uno schiavo di bronzo verde con gli anelli alle orecchie [che] bacia i piedi di un cieco.»¹⁹⁵ Non un'ascesa difficoltosa al Monte Ventoso («non mi va più di salire, i gradini sono ghiacciati e comunque lui in che potrebbe aiutarmi?»¹⁹⁶) verso la ricerca di una parola definitiva, ma un deambulare sperduto in un luogo labirintico di morti non illustri. Poco prima della conclusione, Walter vede che «una signora smarrita interroga la sequenza dei numeri che identificano le tombe»¹⁹⁷: una comparsa che non può avere altro senso che spostare l'attenzione sul valore simbolico (e cabalistico) dei numeri di fronte allo sconcerto esistenziale. E infine la conclusione:

Siamo nel settore dei quattrocento: cenotafi della guerra in Russia, da cui non si ritorna perché non si sconfigge l'inverno. Giro a sinistra dove si trovano quelle meno impegnative; la quattrocentonovantasei è una semplice croce, con una corona di marmo corroso che pende inclinata dal braccio traverso. Cado in ginocchio e prego senza sapere Chi.¹⁹⁸

¹⁹² *Es*, p. 217

¹⁹³ *Ivi*, p. 218

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 218

¹⁹⁵ *Ivi*, pp. 218-9

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 218

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 219

¹⁹⁸ *Ibidem*

La conclusione su un atto così pascaliano, ha condotto alcuni interpreti a darne una lettura “ottimistica”, che conferma l’ipotesi di abiura che abbiamo suggerito. In questo senso il lieto fine coincide con un rinnegamento monologico delle pratiche amorose che abbiamo seguito per più di un ventennio. Scrive Massimo Recalcati:

Il gesto finale della preghiera a cui si concede il protagonista è il tentativo di reintrodurre nella carneficina del godimento mortale lo spiraglio del desiderio e dell’amore risorti. Non importa se il cielo sopra le nostre teste, come ci ricordava Sartre, è vuoto. “Cado in ginocchio e prego senza sapere a Chi”. Fare esistere un amore è rivolgersi all’Altro, come accade nella preghiera, è scommettere sulla possibilità di un’altra vita rispetto a quell’inferno del godimento mortale che il discorso del capitalista promette essere l’unica forma possibile della vita. E’ una conversione. E in questo la preghiera di Siti rivela la verità della sua scrittura come possibile forma di redenzione. Per questo egli non abbandona mai lo sforzo sublime della letteratura. E per questo la scrittura lo salva.¹⁹⁹

Si fa cioè coincidere l’atto d’inginocchiamento con un atto di fede nella letteratura, vero e proprio lieto fine che sovrappone l’unione con Gerardo a una rinata fiducia nel potere salvifico della letteratura. Insomma: “la bellezza salverà il mondo” non sarebbe più una sentenza apodittica e riduttiva fino alla stoltezza, di cui farsi beffe, come Walter lasciava intendere nell’episodio (autofittivo) del Teatro Valle in *Rnsan*²⁰⁰, bensì un risultato riassuntivo di un percorso di uscita dalla perversione. Per quanto seducente sia tale lettura, non possiamo tuttavia non segnalare alcuni elementi che ad essa si oppongono, forse in modo irrimediabilmente contraddittorio.

Come prima obiezione, si potrebbe affermare che l’idea di edificazione morale non è tra le corde del nostro scrittore. Le irrisioni alle inadeguatezze di una visione costruttiva e valoriale della politica, diffuse sostanzialmente in tutti i testi²⁰¹, indicano una chiara sfiducia nelle categorie morali che sembra troppo strutturata per essere frettolosamente risolta e abiurata nel corso di una conclusione: essa diverrebbe «una presa di posizione assiologica che l’autore si rifiuta enfaticamente di esercitare.»²⁰² Le

¹⁹⁹ M. Recalcati, <http://www.psychiatryonline.it/node/4883>, 19/03/2014, (10/02/2017)

²⁰⁰ Cfr., *Rnsan*, p. 224

²⁰¹ Mi permetto di rimandare a G. Tinelli, “Walter Siti: un altro impegno”, *L’immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, (a c. di) S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>, (10/02/2017)

²⁰² D. Giglioli, *Le metafore economiche di Walter Siti*, cit.,

analisi diffuse sulla preminenza della soddisfazione del desiderio sulla volontà o quelle sul potere dell'immagine nella causazione del desiderio, presenti soprattutto in *Tp*, appaiono di respiro molto più ampio di una rapida conclusione di romanzo, con le sue esigenze di sinteticità e chiusura del senso.

Vero è che si tratta di conversione, ma più di un tentativo di cambiamento che di un percorso concluso. Il riferimento pascaliano deve infatti essere letto in senso contrario, e non in senso letterale, come fa Recalcati. Già nel quarto capitolo il narratore si domandava se la famosa sentenza di Pascal, ripresa da Althusser a proposito dell'ideologia, è passibile di inversione: «la sfida di Pascal (“inginocchiati e vedrai che la fede arriva”) funziona anche al contrario?»²⁰³ Dunque quest'ultimo atto va come apertura, spaesamento, indecisione di fronte alla nuova forma del desiderio di cui *Es* narra la genesi. Del resto l'atmosfera che si percepisce in quest'ultima pagina non è quella ecumenica di una nuova rivelazione, piuttosto quella di un'erranza che non è possibile concludere, perfino nel luogo che, da laici o da credenti, è chiamato eufemisticamente il luogo del riposo.

Ma c'è un dato incontrovertibile che rende la lettura “risolutiva” palesemente inadeguata all'interpretazione conclusiva del percorso autofittivo sitiano. Abbiamo già notato come la scena finale presti un'attenzione apparentemente incongruente alla numerazione delle tombe. Prima la comparsa di una figura di donna-fantasma smarrita tra le tombe a interpretarne le sequenze di numeri; poi l'atto mistico di fronte alla tomba numero quattrocentonovantasei: se queste allusioni cabalistiche fossero gratuite si potrebbe pensare a una pedanteria erudita o a una casualità insensata. In realtà è chiaro che la numerazione fa parte di una simbologia nemmeno troppo oscura: quattrocentonovantasei è il numero dei rapporti sessuali che all'inizio del testo Walter si propone di raggiungere con Marcello per poi lasciarlo. Walter, a inizio romanzo, pensa al momento più opportuno per interrompere il rapporto con il borgataro:

trascuro la contabilità, il quattrocentosettanta è superato ma manca ancora abbastanza (troppo?) al quattrocentonovantasei (terzo nella serie dei numeri perfetti e equivalenti alla somma dei loro divisori primi, dunque perfetto tra i perfetti); o dovrei addirittura puntare sul cinquecento tondo, numerologia

<http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/viewFile/591/556>, (10/02/2017)

²⁰³ *Es*, p. 171

volgarissima ma chiara? In ogni caso urge una decisione.²⁰⁴

È chiaro: Walter, a conclusione del percorso di conversione, non trova il momento sintetico del proprio percorso, che condensa in un atto simbolico tutte le contraddizioni che nella sua vicenda ha passato. Piuttosto, compie un atto che rimette in discussione tutto il percorso, se prega di fronte a quel numero perfetto che sperava di raggiungere con Marcello. Cadere in ginocchio di fronte a quel numero è dare una dimensione visiva al “reale del desiderio”, a ciò che, volenti o meno, torna sempre al suo posto, al sintomo che si riafferma e sembra avere vita propria che ha poco a che spartire con l’interpretazione, cioè con la consapevolezza, con il sapere. Non la celebrazione dell’abbandono, dunque, di quel desiderio ottuso che necessitava di tutta la macchina gnostica per funzionare, ma suo ritorno improvviso e imprevedibile proprio nel momento in cui sembrava finalmente messo da parte.

È molto tempo che Siti annuncia un prossimo libro in cui farà scomparire completamente il personaggio di Walter, in cui l’*autofiction* non avrà spazio. È possibile che andrà così. Tuttavia, credo che la fine impossibile del suo percorso autofittivo non sia ancora stata scritta, e forse non potrà esserlo mai: questa conclusione contraddittoria e vagamente anodina è forse un non-finale, ma potrebbe essere l’unica possibile, che raddoppia (confermando e ribaltando) il finale perentorio ma affettato di *Tp*.

²⁰⁴ Ivi, p. 29

Conclusioni

1. L'autobiografia dell'io.

Tutt'altro che un percorso di formazione, le vicende autofittive del personaggio-sosia dell'autore tracciano piuttosto una rete che, come una trappola, stringe le sue maglie attorno al soggetto fino a strangolarlo. Come abbiamo visto, infatti, "l'attraversamento della fantasia" dell'ultimo libro sitiano non rappresenta affatto una redenzione del soggetto, una sua rinascita sulla base di una nuova consapevolezza del proprio desiderio (come sembra suggerire *Recalcati*¹), bensì una sorta di *reset* che riporta il personaggio al punto di partenza, senza risolvere né mutare quel profondo senso di immobilità che avevamo messo in evidenza sin da *Sdn*. Questo "scacco" al soggetto produce una sorta di desertificazione improvvisa di tutta la gigantesca saga progressa, illuminando retrospettivamente le misere e titaniche imprese di Walter attraverso il flash abbagliante e paralizzante della ripetizione ottusa. Il tempo, già "convitato di pietra" nella trilogia, assume un aspetto irrevocabilmente bloccato di fronte all'atto di prostrazione del protagonista nei confronti di un desiderio feroce nel suo ineluttabile imporsi.

Tabula rasa del soggetto, l'*autofiction*, così come praticata da Siti², è un paradigma

¹ Cfr. supra, parte terza, cap. IV, 4.3

² Il rapporto tra il paradigma autofittivo, cioè quello che solo superficialmente si potrebbe indicare come genere, e l'opera di Siti è in questa sede lungi dall'essere risolto. Ci limiteremo ad osservare

che estende la sua paradossalità dalla definizione teorica alla produzione testuale e letteraria, in perfetta armonia con le consuetudini postmoderniste: la teoria, nell'alveo della quale è nata come modello³, rispecchia essa stessa il doppio vincolo che incaglia il soggetto tra verità e realtà, tra la narrazione del vissuto nella realtà e la consapevolezza che essa non si dà se non dentro schemi finzionali e fantasmatici. Come ha chiarito Jameson, nel postmodernismo la teoria «rappresenta essa medesima un esempio di ciò che vuole anatomizzare»⁴:

Ciò che oggi viene chiamato teoria contemporanea – o, meglio ancora, discorso teorico – è esso stesso un fenomeno postmodernista. Sarebbe dunque contraddittorio difendere la verità delle sue intuizioni teoriche in una situazione nella quale lo stesso concetto di “verità” fa parte del bagaglio metafisico che il poststrutturalismo tenta di abbandonare.⁵

Non stupisce affatto, dunque, che nella teoria, così come nel testo letterario, l'analisi dell'*autofiction* conduca ad un *impasse* nelle definizioni sintetiche e universali, costrette a chiamare in causa un rapporto che permane ambiguo tra realtà, aspetto simbolico del linguaggio, referenzialità, e finzione, fantasma, immaginario mobile e contraddittorio che guida il desiderio soggettivo. Il risultato è doppiamente schizofrenico: o si giunge a definizioni sintetiche vaghe, peraltro spesso in contraddizione tra loro, come quelle di Villain e dello stesso Siti (tra «fiction homonymique qu'un individu fait de sa vie ou de partie de celle-ci»⁶ e «autobiografia di fatti non accaduti»⁷); oppure si rinuncia del tutto alla sinteticità, e dunque, almeno in parte, anche all'efficacia, come nel caso di Marchese:

che, per quanto il lavoro sitiano non possa essere definito come “riassuntivo” di un dibattito teorico e di una produzione letteraria ormai vasti, esso dimostra comunque un rapporto dialettico di esemplarità. L'opera di Siti è cioè allo stesso tempo esemplare (nella sua opera di incarnazione della fantasia nella realtà, nel problematizzare la relazione tra autobiografia e formazione nella contemporaneità) e unica, non sussumibile dal genere (nel superamento, attraverso un progetto letterario come quello della trilogia, del carattere sperimentale e avanguardistico delle opere doubrovskiane).

³ Ricordiamo che Doubrovsky scrive *Fils* a partire dal caso cieco individuato da Lejeune, cioè dalla contemporaneità di due fattori: coincidenza onomastica tra autore, narratore, protagonista e patto romanzesco. Cfr. supra p. 19, n. 25

⁴ Ivi, p. 177

⁵ F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 29

⁶ Ph. Villain, *Identités virtuelles*, cit., p. 473

⁷ W. Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, cit., <http://www.leparoleele cose.it/?p=1704> (15/03/2017)

Componimento in prosa di varia lunghezza in cui l'autore scrive quella che in apparenza è la propria autobiografia, ma nel contempo fa capire attraverso strategie paratestuali e testuali che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come *falsa*, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non credibile come resoconto testimoniale.⁸

In ogni caso, la teoria rischia sempre di mimare l'oggetto che ha sotto lo sguardo, preferendo l'imitazione all'astrazione dei concetti. Un esempio manifesto lo troviamo nell'opera di Vincent Colonna, che propone una teoria e una genealogia dell'*autofiction* estremamente inclusive, fino al punto di comprendere in essa non solo la totalità delle opere autobiografiche, ma persino diversi lavori critici, tra i quali anche il suo, quello che stiamo leggendo. Alcuni dialoghi maieutici tra l'autore e un personaggio inventato trasformano infatti l'indagine storica sul modello autofittivo in una vera e propria *autofiction*.⁹

A questo punto è il momento di raccogliere i frutti della postura metodologica che abbiamo scelto¹⁰, attraverso i quali misureremo lo scarto rispetto a tale blocco. Da un lato il rifiuto di condurre un'indagine puramente narratologica ha avuto la funzione di non lasciarsi chiudere all'angolo dei tecnicismi testuali e delle forzature definitorie, a cercare cioè di dare all'*autofiction* un'orizzonte più ampio, che non fosse semplicemente la constatazione di una paradossalità cronica interna al testo. Ciononostante, in diverse occasioni, la narratologia, assieme con altri utensili di analisi, è stata uno strumento indispensabile per non abbandonarsi a letture impressionistiche del testo, per ricordarci ch'esso è pur sempre l'oggetto linguistico da cui parte e a cui arriva lo sforzo critico. La dimensione psicoanalitica dell'indagine è servita invece a far esplodere i confini che ci parevano così soffocanti, tentando di conferire una consistenza teorica all'interpretazione dell'*autofiction* nel panorama culturale e sociale contemporaneo. Le fisime, i *cul de sac* psichici, le insofferenze, le dipendenze che abbiamo individuato in Walter sono insomma esperienze in stretta relazione con i problemi della contemporaneità, poiché l'*autofiction* e tutto il bagaglio di autoinganni che porta con sé rappresentano la sintassi di operazioni universali, che coinvolge qualunque soggettività che si possa dire un io e abbia la necessità di individuarsi come

⁸ L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 10

⁹ Cfr. V. Colonna, *Autofictions et autres mythes littéraires*, cit.

¹⁰ Cfr. supra, parte prima, cap. I, 1.5

soggetto.

Il concetto universale ed eterno di ideologia, come abbiamo visto passando in rassegna le riflessioni di Althusser¹¹, impone a ogni individuo di farsi soggetto, di porre i confini tra sé e il resto del mondo, di riconoscersi in un'esperienza esistenziale del proprio io, di darsi come autobiografia dell'io¹². La disponibilità del soggetto a tale operazione di interpellazione risiede nel meccanismo "illusionistico" della fase dello specchio, per come l'ha descritta Lacan, e cioè in un gioco di riflessi giubilatorio e teatrale, nel quale l'immagine riflessa consente al soggetto di riconoscersi come un io unitario e indivisibile. Tale momento coinvolge inevitabilmente tutta una serie di virtualità e di finzioni che collocano la funzione dell'io ben distante da una formazione oggettiva e la immergono invece in una dinamica di alienazione:

*Lo stadio dello specchio è un dramma [...] che per il soggetto, preso nell'inganno dell'identificazione spaziale, macchina fantasmi che si succedono da un'immagine frammentata del corpo ad una forma, che chiameremo ortopedica, della sua totalità – ed infine all'assunzione dell'armatura di un'identità alienante che ne seguirà con la sua rigida struttura tutto lo sviluppo mentale.*¹³

Una macchina contraddittoria che crea fantasmi e che serve ad illuderci dell'identità, della coincidenza con noi stessi, di essere cioè "padroni a casa nostra". L'*autofiction* può insomma essere considerata come la biografia, divisa tra allucinazione e realtà, che segue la vita di questo io e che ne fornisce il resoconto paradossale. Considerata in tal modo, è inevitabile che non si possa identificare un confine netto e inequivocabile tra fatti reali e fatti finzionali, tra proiezioni dell'io ideale e realtà brutta. Il soggetto nell'inevitabilità della produzione dell'io: ecco una possibile definizione dell'*autofiction* che si discosti da quella dimensione puramente testuale che ha piegato la critica a formulare definizioni contraddittorie o pedanti. O, ancora, l'*autofiction* come autobiografia dell'io. Del resto tale proposta di far discendere l'*autofiction* da una consapevolezza post-psicoanalitica della formazione dell'io è già stata presa in

¹¹ Cfr. supra, parte prima, cap. II, 2.2

¹² Per una critica alla riduzione del soggetto alla propria narrazione cfr. D. Meneghelli, *Storie proprio così*, Morellini, Lodi 2013, in particolare pp. 13-37

¹³ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio*, cit., p. 91

considerazione. Maurice Mourier teorizza infatti l'*autofiction* considerando il rapporto dialettico che si crea nella percezione dell'io tra molteplicità e identità:

On constate [...] que la pulsion [...] à mettre en scène constamment, sur le plateau du rêve éveillé, l'expérience de la multiplicité du moi, en s'auto fractionnant en instances diverses chargées de nous désincarner sous différents rôles ou fantômes, aboutit assez rarement à ce type particulier de fragmentation, effectuée sur le papier, qu'on appelle un récit peuplé de personnages.

En ce sens tout récit, ou passage à l'acte de fictionnement, n'est-il pas la conclusion logique [...] de l'activité récréative/compensatrice du rêve éveillé? L'autre nom de l'autofiction ce serait alors, tout simplement, celui de roman.¹⁴

Ciò che chiamiamo *autofiction* non sarà dunque altro che «la trace écrite de l'autofictionnement de son moi».¹⁵ È questa la via che si potrebbe seguire non solo per dimostrare che ogni autobiografia, in quanto messa in forma linguistica di sé, è una finzione¹⁶, ma anche per individuare una “dimensione autofittiva” di molte scritture romanzesche senza necessariamente definirle *autofiction*.¹⁷

Con la funzione dell'io, l'*autofiction* condividerà necessariamente alcune caratteristiche peculiari, oltre alla confusione tra piano immaginario e simbolico:

1) Il narcisismo. Già dal testo inaugurale di Doubrovsky l'*autofiction* ha mostrato una parentela particolare con l'autoerotismo. Nell'introduzione di *Fils*, dopo aver passato in rassegna una serie di definizioni, l'autore ipotizza: «ou, encore, [l'*autofiction* est] *autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire partager son plaisir.*»¹⁸ Si tratta di una posizione che lo scrittore, parlando del libro che segue *Fils*¹⁹, non manca di ribadire alcuni anni dopo, mettendone in luce la relazione con il narcisismo:

Le titre du livre, *Un amour de soi*, par son narcissisme ironique, répond déjà à [une question sur l'amour] [...]. «C'est moi que j'aime», ce qui c'est pas

¹⁴ M. Mourier, *Moi et Lui*, in *Autofictions & Cie*, cit., p. 90

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Tale è in fondo il tentativo di allargare smisuratamente, sia teoricamente, sia genealogicamente, il campo dell'*autofiction* condotto da V. Colonna in *Autofictions et autres mythes littéraires*, cit.

¹⁷ Il che è a suo modo una conferma del fatto, già esposto, che l'*autofiction* non si può considerare *tout court* come un “genere”. Cfr. supra, parte seconda, cap. I, 1.1

¹⁸ S. Doubrovsky, *Fils*, cit., p. 10

¹⁹ Id., *Un amour de soi*, Gallimard, Paris 1982

sans rappeler que la postface de *Fils* faisait en fin de compte de l'autofiction une «autofriction». Cet homoérotisme, chez un écrivain, prend une forme particulière: parler de soi. [...] Si l'on n'est pas intéressant, il va s'agir, par le biais de l'écriture, de *se rendre* intéressant, comme le romancier rend intéressants ses personnages.²⁰

Al fondo della scrittura autofittiva vi è dunque un tentativo impossibile e narcisistico di condividere il piacere di parlare di sé, paragonato al godimento autoerotico, alla libido investita direttamente e senza mediazioni esterne sulle proprie zone erogene. Del resto anche l'immagine speculare di sé, l'io prodotto nello stadio dello specchio è un momento che non contempla la mediazione²¹. La speranza di «*partager son plaisir*» colloca l'amore di Narciso non in un campo egoistico, bensì in una tensione infantile e struggente di condivisione della propria immagine, che non può socializzarsi e che condanna a una solitudine inaggirabile, o a un'intersoggettività impossibile, come abbiamo visto commentando il primo episodio della trilogia.

2) La dipendenza. Secondo Philippe Forest, lo abbiamo già visto, la narrazione di sé induce dipendenza²². Una caratteristica che in Siti emerge nella conflittualità de *Ic* tra permanenza e abbandono dell'*autofiction*. I motivi di questa assuefazione risiedono principalmente nel carattere difensivo della funzione dell'io, che protegge il soggetto non solo dai cambiamenti esterni, ma soprattutto dalle spinte meno accettabili che provengono dal proprio desiderio, da ciò che abbiamo chiamato con Lacan il reale del desiderio²³. La logica del risveglio, così come descritta nel *Seminario XI*, mostra il suo senso più profondo in un atto paradossale: ci si sveglia per continuare a dormire, cioè per non incontrare la verità traumatica che riguarda il soggetto da vicino, per evitare, per l'appunto, il reale del desiderio. Il padre del *bambino che brucia*, dunque, si sveglia non semplicemente per il crepitio del fuoco o per la puzza di fumo bensì proprio quando incontra il proprio intimo senso di colpa nei confronti del figlio morto:

Il reale può rappresentarsi con l'incidente, il lieve rumore, il poco-di-realtà

²⁰ Id., *Textes en main*, in *Autofictions & Cie*, cit., p. 209

²¹ Dell'identificazione primaria (cioè quella con il proprio io) Lacan mette in luce chiaramente «il carattere senza mediazione e "infatuato"», in J. Lacan, *Discorso sulla causalità psichica*, in Id., *Scritti*, vol. I, cit., p. 166

²² Ph. Forest, *Post scriptum: "Il faut continuer, je ne peut pas continuer, je vais continuer"*, cit., p. 131

²³ Cfr. supra, parte prima, cap. III, 3.1

che testimonia che non sogniamo. Ma, d'altra parte, questa realtà non è poco, perché a svegliarci è l'altra realtà nascosta dietro la mancanza di ciò che fa funzione di rappresentazione – è il *Trieb*, dice Freud. [...] È questo reale che più di ogni altro comanda le nostre attività ed è la psicoanalisi che ce lo designa.

La funzione dell'io ha dunque il compito di tenerci in un mondo della coscienza paradossalmente meno autentico del mondo onirico del lavoro primario. In questo senso l'*autofiction* è un percorso che continuamente si avvicina a quel nucleo reale ma solo per delimitarlo, confinarlo nel campo dell'inconscio, farlo percepire, attraverso le contraddizioni e le incoerenze dell'io, come calco negativo di una verità insopportabile a noi stessi. Non a caso, l'ultimo atto del percorso autofittivo di Walter, quello della prostrazione davanti al numero che afferma la ripetizione, è ciò che ci avvicina più significativamente a tale nocciolo traumatico del desiderio, ciò che conclude il percorso autofittivo e soprattutto ciò che riafferma il desiderio che ha strutturato tutta l'opera di Siti.

3) La finzione. Si tratta di una caratteristica di autoinganno che non è aggirabile dal soggetto e che, unita alla drammatizzazione degli atti, produce il «giubilo» ludico²⁴ della costruzione dell'io. Lacan è insolitamente chiaro in tale descrizione:

questa forma [cioè l'io-ideale] situa l'istanza dell'*io*, prima ancora della sua determinazione sociale, in una linea di finzione, per sempre irriducibile per il solo individuo, – o piuttosto, che raggiungerà solo asintoticamente il divenire del soggetto, quale che sia il successo delle sintesi dialettiche con cui deve risolvere in quanto *io* la sua discordanza con la propria realtà.²⁵

Come a dire che la linea di finzione necessaria si approssimerà in modo variabile alla realtà del soggetto, ma non coinciderà mai con essa, non sarà mai perfetta. Per quanto la realtà si possa fortunatamente approssimare all'ideale dell'io, essa non sarà mai la stessa cosa, se non altro perché il soggetto percepirà sempre l'io come un'immagine esterna, con la quale non potrà mai coincidere, e che purtuttavia lo riguarda.

²⁴ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio*, cit., pp. 87-8

²⁵ Ivi, pp. 88-9

2. Il realismo

Considerata come autobiografia dell'io, l'*autofiction*, pur stabilendo un contratto ambivalente con il lettore, non può che segnare un allontanamento dalla realtà. O, meglio, essa agisce sulla realtà logorandola, aggredendone i dati che diamo per fattualmente assodati e mettendone in luce gli aspetti della sua costituzione dialettica, conflittuale tra fattualità e immagini fantasmatiche. Il soggetto ha cioè un'esperienza della realtà che non collima con il puro dato del reale, che anzi rappresenta il nucleo traumatico che l'io tende sempre ad evitare. Leggendo Siti, e più in generale le scritture autofittive, sperimentiamo insomma l'affermazione di Freud secondo la quale la coscienza, e *in primis* la coscienza della realtà, non è che un sintomo del soggetto²⁶.

Uno dei postulati critici ormai assunti nel dibattito teorico è che ogni realismo abbia bisogno di una "stampella" aggettivale. Federico Bertoni accenna a una «inquieta attività morfologica che accompagna tutta la storia del termine *realismo*»²⁷, e infila un elenco di decine di attributi qualificanti i vari, e tra loro spesso contraddittori, progetti di cogliere la realtà attraverso l'arte letteraria. Non mancano, in effetti, singolari risultati ossimorici, che spingono molti a dubitare sulla validità teorica della categoria e ad auspicarne un abbandono. Tuttavia, Bertoni, sin dal sottotitolo (*una storia possibile*), che potrebbe mutarsi in "una storia inevitabile", afferma la necessità di affrontare criticamente il modo capriccioso e multiforme in cui il realismo, come la fenice, muore e risorge continuamente: «il destino del realismo è quello di non morire, di rigenerarsi, di sopravvivere alle insofferenze di critici e scrittori per risorgere a nuova vita»²⁸. Del resto l'impossibilità di ritrovare un realismo, come si direbbe di un vino, "in purezza" non può stupire: la mediazione del linguaggio è un passaggio imprescindibile e necessariamente deformante. Vecchio discorso: la realtà è sempre osservata non solo da un sguardo situato, ma anche attraverso codici e linguaggi che ne alterano le linee, ne deformano questo o quel tratto, ne accentuano questo o quel colore. Perciò è un'operazione tanto facile – e altresì teoricamente irrilevante – giungere a un pan-realismo o, specularmente, a una negazione della sua esistenza: perché ogni linguaggio ha a che fare con la realtà, perfino il più avanguardistico, il più oltranzistico, il più

²⁶ «Dobbiamo imparare a emanciparci dall'importanza del sintomo "consapevolezza"» in S. Freud, *Metapsicologia*, cit., p. 518

²⁷ F. Bertoni, *Realismo e letteratura, una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 23

²⁸ Ivi, p. 18

espressionista, può essere legittimamente interpretato come sguardo particolare sulla realtà, e dunque portatore di un punto di vista su di essa (o come sua negazione, e dunque come affermazione dell'impossibile "presa" di ogni linguaggio sulla realtà).

Il realismo di Siti non farà certamente eccezione nella necessità di ottenere l'aggettivazione adeguata, vedremo in che modo. Una necessità tanto più urgente in quanto tutta la trilogia, che come abbiamo visto rappresenta il nucleo vivo dell'opera, è stata descritta, in fondo, come un gigantesco tentativo regressivo di negazione della realtà. In tal senso, l'ascrizione di Siti al novero degli scrittori realisti andrà discussa e certamente vincolata ad alcune condizioni. Il problema del realismo, come è noto, ha ascendenze platoniche e aristoteliche e molti, tra i quali, peraltro, lo stesso Siti, lo hanno elevato a principale problema estetico dell'arte occidentale²⁹. Ovviamente non è questa la sede in cui discutere tali questioni teoriche. In ogni caso, potremo liberarci rapidamente della concezione di un realismo come aderenza del segno linguistico alla realtà: se concepita in tal foggia "referenziale" la categoria non può essere in alcun modo applicata alle scritture autofittive, che portano con sé, si può dire, l'espansione fantasmatica di fatti reali. Il realismo di Siti, lo ha chiarito Raffaele Donnarumma, sarà dunque necessariamente paradossale: «a realism that hates reality.»³⁰

A mio avviso, esistono due vie percorribili per tentare di comprendere le strategie realistiche di Siti: due filoni critico-teorici classici dell'indagine sul genere che la scrittura sitiana fa per certi aspetti convergere. La prima via è quella che si focalizza sullo strumento retorico della metonimia e sull'attenzione al dettaglio come principali tecniche per dare vita all'illusione realistica, per fingere che attorno alle parole del testo vi sia ciò che chiamiamo un mondo reale. L'altra è quella che sottolinea l'effetto di paradossale distanza percettiva che produce lo sguardo artistico nel cogliere la realtà. Ponendosi in tensione con le impressioni della *doxa* comune, tale sguardo insolito costringe il fruitore a riconfigurare la propria idea di realtà e a percepire l'artificialità del codice che media tra il soggetto e il bruto dato materiale. Tra le molte possibili, riconosciamo dunque queste due strade: una metonimica, e un'altra che passa invece per ciò che si è chiamato l'effetto di "straniamento".

²⁹ W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., pp. 7-21

³⁰ R. Donnarumma, *Constructing the hypermodern subject*, cit., p. 443

2.1 La metonimia

Nell'ambito del dibattito teorico moderno, l'attenzione alla preminenza della metonimia come cardine retorico della strategia del testo realistica si può far risalire a Jakobson:

Seguendo la via delle relazioni di contiguità, l'autore realista opera digressioni metonimiche dall'intreccio all'atmosfera e dai personaggi alla cornice spazio temporale. Egli si compiace di sineddochi. Nella scena del suicidio di Anna Karenina, l'attenzione artistica di Tolstoj è incentrata sulla borsetta dell'eroina [...].³¹

L'attenzione a tale strumento retorico caratterizza non solo gli studi linguistici, ma, durante il *linguistic turn*, si estende e determina implicazioni fondamentali nei più vari campi disciplinari. L'asse di contrapposizione tra metafora e metonimia rappresenta infatti per il pensiero strutturalista in generale uno strumento interpretativo ed estetico imprescindibile, che costruisce alcune particolari corrispondenze. La metafora ha in sé il potere verticale della sostituzione, dell'analogia, della creazione di catene di significato (e in effetti la metafora del nome del padre, del punto di capitone è, secondo Lacan, l'unico significante legato a un significato per un soggetto³²); la metonimia, invece, possiede la facoltà orizzontale della continuità, della concatenazione sintagmatica (nonché della logica mobile del desiderio). Proprio quest'ultimo aspetto è determinante nel configurarla come arma retorica del realismo: la creazione di catene di significanti annodate ai dettagli ha un effetto potente di mimo del flusso continuo dell'esperienza soggettiva, nella quale frammentarietà e coesione del tutto offrono il conflitto fondamentale che la facoltà simbolica si presta a organizzare. La molteplicità delle possibilità narrative e la risma di dettagli che ogni giorno incontriamo nella realtà e nella letteratura realista sono alluse da lembi minimi di fatti che lasciano intendere una concatenazione di significanti impliciti: per esempio quando il seguito di una notazione resta solo potenziale e alluso, o quando comprendiamo che dietro un dettaglio c'è un

³¹ R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, a c. di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 2002, p. 41

³² "Punto di capitone" e "nome del padre" sono infatti due espressioni che Lacan utilizza per designare quei significanti che bloccano, attraverso appunto la metafora che crea il significato, lo scorrere incessante e metonimico del linguaggio. Si tratta di agganci metaforici in cui la castrazione agisce sul soggetto e lo trascina nel linguaggio. Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro III*, cit., pp. 294-307

portato simbolico, inespresso ma presente.

Uno degli esempi di Jakobson per illustrare il potere di allusione alla realtà della metonimia è quello del cubismo. Tale forma pittorica, non vincolandosi ad un punto di vista fisso, ma moltiplicando gli sguardi attraverso una serie di oggetti parziali e metonimici, offre l'illusione di poter osservare la realtà contemporaneamente da tutte le prospettive.³³ Proprio la stessa fantasia di ubiquità voyeristica è alla base dell'osservazione della realtà da parte di Walter: ricordiamo gli episodi già letti nei quali egli osserva la realtà da punti di vista impossibili (per esempio quando spia il Padre farsi la doccia: «in quei momenti io non mi muovo sulla terra»³⁴; oppure quando osserva amaramente la scena d'amore tra il Cane e Fausta³⁵). Questo sguardo impossibile, che compendia in sé tutte le prospettive, che ambisce ad accerchiare tutto il mondo, si avvicina molto a una delle descrizioni che Walter Siti, citando Goethe, offre dell'infinito: «l'infinito è vedere il finito da tutti i lati»³⁶. Realismo e metonimia hanno paradossalmente un piede nell'infinito, offrono un trampolino verso una dimensione che non appartiene alla realtà. Ma è una convergenza ossimorica, pardossale, incoerente, quella che pretende di unire il frammento alla dimensione mistica dell'infinito. Lacan:

La metonimia è un procedimento del romanzo realista. Se un romanzo realista, che in fin dei conti non è che un mucchio di luoghi comuni, può interessarci, non è in ragione del minuto gioco di riflessi che ci dà. Se questi luoghi comuni ci interessano è perché, dietro, prendono di mira sempre qualcos'altro. Precisamente ciò che ha l'aria di essere il più contrario, ciò che manca. È quanto fa che, molto al di là di ogni dettaglio, di tutto il luccichio di pietre che ci viene offerto, si trovi tutto ciò che ci cattura. Più è metonimico e più la mira del romanzo è al di là.³⁷

Come gazze ladre attratte dal baluginio improvviso di un oggetto, ci gettiamo sul libro realista attratti da un effetto ottico che dissimula l'impossibilità di costringere la realtà in un libro, di dare una dimensione semiotica ad un reale non semiotico. Scopriamo infine che non c'è nient'altro che testo. Ma che cos'è questo «infinito», l'«al

³³ Ivi, p. 42

³⁴ *Sdn*, p. 20

³⁵ *Sdn*, p. 95-7

³⁶ In occasione di una videointervista con Massimo Fusillo reperibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=1GJVqoL-X3c> (10/02/2017)

³⁷ J. Lacan, *Il seminario. Libro IV*, cit., p. 247

di là» che sembra non semplicemente un implicito della scrittura realista, ma suo centro gravitazionale invisibile e misterioso?

Non affrettiamoci a rispondere, e vediamo in che termini tale assenza ritorna in altre teorizzazioni. Molti autori, tra cui lo stesso Siti, hanno descritto il procedere metonimico del realismo come un gioco sporco, che rivela una *hybris* autoriale, un delirio di onnipotenza esecrabile: «lo scrittore realista è una scimmia della natura ma anche uno stolto demiurgo che cerca di imitare una Creazione che non conosce»³⁸. Roland Barthes direbbe che il fondamento reticente della metonimia è dovuto essenzialmente all'atto stesso di dire (la parte) tacendo (il tutto): con il dettaglio essa nasconde il fatto che non sta dicendo tutto, e potrebbe verificarsi il caso in cui l'allusione alla totalità sia costruita in modo da lasciar intendere il falso (così, in effetti, funziona la strategia metonimica della narrazione in *Sarrasine*):

nell'ambivalenza la metonimia è in qualche modo colta al lavoro, come enunciazione e non più come enunciato; infatti il discorso [...] da un lato avanza, svela, e dall'altro trattiene, occulta; si adopera a impregnare il vuoto di ciò che tace del pieno di ciò che dice, a confondere due verità diverse, quella della parola e quella del silenzio.³⁹

Parlando delle tecniche del realismo, Siti differenzia due tipi di dettagli metonimici: quelli eminentemente simbolici, che si riferiscono evidentemente ad un livello di senso ulteriore rispetto a quello della narrazione, e quelli invece ingiustificati, non funzionali, non significativi. Naturalmente il riferimento a questi ultimi passa attraverso Barthes e il suo famoso saggio sull'«effetto di reale»⁴⁰. Vi è però una differenza fondamentale tra le due concezioni, che le rende sostanzialmente incompatibili. Barthes parla infatti di un'autonomia enigmatica della descrizione rispetto agli elementi strutturali della narrazione nella tecnica realistica, che accentuerebbe i tratti dell'auto-fondazione del reale nell'epoca moderna:

Il «reale» [è] ritenuto sufficiente a se stesso, abbastanza forte per smentire ogni idea di «funzione», al punto che la sua enunciazione non ha alcun

³⁸ W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 59

³⁹ R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino 1970, pp. 148-9

⁴⁰ R. Barthes, *L'effetto di reale*, in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-9

bisogno di essere integrata in una struttura, e che l'*esserci-stato* delle cose è un principio sufficiente al discorso.⁴¹

Così il segno, estromettendo il significato, diverrebbe un semplice collegamento diretto tra significante e referente. Il significante “barometro”, famigerato esempio che Barthes trae da *Un cuore semplice* di Flaubert, connota esclusivamente la categoria di reale e si segnala per una sua intercambiabilità indifferente al senso. Per Siti le cose stanno diversamente. Sebbene affermi che «Barthes ha ragione» nel qualificare «tutta questa paccottiglia» come «l'eccipiente neutro che racchiude la preziosa sostanza simbolica», egli affida un senso narrativo proprio a quei dettagli che Barthes indicava come insignificanti: «gli elementi apparentemente inutili servono talvolta a coprire quello decisivo, così che quando scatta possa scattare a sorpresa»⁴². Siti ha cioè una visione “strategica” dei dettagli senza senso che creano l'effetto di reale, lontana dall'afunzionalità barthesiana: servono a creare una confusione e a mascherare il dettaglio centrale, simbolico, interpretabile, narrativamente attivo. Attraverso la funzionalizzazione dei dettagli inutili, sia pure come depistaggio, cade l'assunto fondamentale della concezione barthesiana, cioè che il dettaglio insignificante imiti l'ottusa presenza della realtà, il suo esistere senza che abbia bisogno di un senso.

In effetti la pressoché totalità dei dettagli nei testi sitiani che abbiamo osservato mira, sia pure inconsciamente, alla composizione di una surdeterminazione che risignifichi ad un livello superiore i dettagli “inutili” ed escluda a priori la totale insignificanza. Ogni descrizione di Siti sembra modellata sulla figura antica della “ipotiposi”: descrizioni vivide e intense, ma che inevitabilmente lasciano trasparire il desiderio (ancora una volta) dello sguardo soggettivo sull'oggetto. Oppure plasmata su un modello proustiano:

La tecnica proustiana traduce un realismo evocativo, che non è realtà e non è visione [...] Ciò che gli antichi chiamavano 'idolopèa', cioè una riproduzione di immagini (o 'idoli') mediante uno specchio, cioè riflesse e rielaborate nella luce della mente e della fantasia.⁴³

⁴¹ Ibidem, p. 157

⁴² W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., pp. 46-7

⁴³ S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, cit., p. 377. Modello proustiano dal quale, è bene chiarirlo, Siti è invece lontano in termini di patto con il lettore e di uso della prima persona.

Il dettaglio metonimico è cioè sempre pronto a innescare, a essere il carburante di un processo metaforico che si adopera a garantire una visione unitaria della realtà, la somma di una moltitudine particolaristica che prende senso *après-coup*. Il dettaglio di Siti è cioè vicino alla sineddoche particolarizzante: un particolare sta per il tutto in cui è incluso.

2.2 Dettaglio, perversione e realismo

Il dettaglio rimanda implicitamente a qualcos'altro, dunque. Siti parla di queste allusioni come dell'assoluto: gli oggetti del desiderio ch'egli incontra sulla terra non sono che elementi particolari e multitudinari della dimensione perfetta di una totalità gnostica. È questo, lo abbiamo visto, il paradigma che sostanzia la struttura perversa del suo desiderio: la sovrapposizione tra tecnica realistica e pratica perversa è patente. Come il realismo, anche il desiderio del "nudo maschile" ha la necessità di passare per un dettaglio che allude a (o illude di) tutta la costruzione di un mondo (metafisico, in questo caso) che contorna le parole del testo:

Senza esitazione ti accorgi se il corpo d'uomo che ti sta davanti è o non è *un nudo maschile*; ma la totalità non esiste senza un particolare minimo su cui far perno. [...] Andando verso Roma, l'americano in shorts che ti siede di fronte si rivela *un nudo* solo quando noti che la pelle è meno abbronzata dove si perde sotto la stoffa dei calzoncini: una cicatrice interrompe il pelo biondo, il sospetto di un'infossatura al centro dell'adduttore interno della coscia [...].⁴⁴

Il particolare si amplia verso una sua infinitizzazione, come un vero e proprio feticcio⁴⁵, risonando nello sguardo pregno di desiderio di Walter. Il meccanismo retorico è duplice: il passaggio da un dettaglio all'altro segue essenzialmente una logica di continuità metonimica, che lega la «stoffa dei calzoncini», alla «cicatrice» che «interrompe il pelo biondo», e all'«adduttore interno della coscia». Questi minimi dettagli sono però riassunti e concentrati dal significante «*nudo maschile*», cui si giunge dunque per via di sineddoche, risalendo cioè dal particolare alla totalità in cui esso è incluso: l'omogeneità di contesto in cui è situata la metonimia (il corpo maschile)

⁴⁴ Sdn, p. 23

⁴⁵ M. Fusillo, *Fetici, Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 9

permette di interpretarla quale sintesi particolarizzante di un universo di significati che sta al di là di essa, e che concentra in sé la serie di concatenazioni che costruiscono il mondo gnostico che attrae Walter.⁴⁶ Ogni appiglio nella realtà si amplifica con quella logica del desiderio che abbiamo ormai imparato a conoscere. Con questo espediente Walter è in grado di alludere ad un mondo senza doverlo dire interamente, di lasciare intendere la sua attrazione scottante verso i propri oggetti del desiderio attraverso una strategia di aggiramento dell'oggetto.

La lenta risalita verso il *nudo maschile* attraverso lo sguardo attento alle minuzie del corpo consente di cogliere l'assoluto: «i dettagli conducono all'assoluto»⁴⁷, afferma Siti, sovrapponendo chiaramente il campo del desiderio con quello letterario delle tecniche realistiche. In questo senso la tecnica metonimica e sineddochica che costruisce il realismo ha solide relazioni con la forma del desiderio perverso, che, come abbiamo visto, agisce proprio attraverso l'autonomizzazione dei particolari in vista di una loro ricomposizione nel desiderio del soggetto, nella sua legge di godimento. D'altra parte la coincidenza tra attenzione particolaristica alla materialità e perversione era stata deliberatamente annunciata come poetica già in *Sdn*: «Il nudo maschile rappresenta la sacralità non come simbolo o per il tramite dell'emozione ma attraverso l'immediata presenza materiale, *numen tremendum*, feticcio.»⁴⁸

Lo stesso Barthes, in *S/Z*, nota la convergenza tra i due “oggetti parziali” (il feticcio e il dettaglio), con parole che potrebbero essere messe in bocca al Walter della trilogia:

Malizia del linguaggio: una volta messo insieme, il corpo totale, per *dirsi*, deve tornare alla polvere delle parole, alla sgranatura dei particolari, all'inventario monotono delle parti, allo sbriciolamento: il linguaggio disfa il corpo, lo rimanda al feticcio. [...] La frase non può mai costituire un *totale*, i sensi si possono sgranare, non sommare: il totale, la somma, sono per il linguaggio terre promesse, intraviste *alla fine* dell'enumerazione, ma questa enumerazione compiuta nessun tratto la può unificare [...].⁴⁹

Se dunque realismo e perversione sono due forme che condividono la caratteristica

⁴⁶ Per la categorizzazione retorica cfr. G. Bottioli, *Retorica della creatività. Per l'interpretazione e la produzione di testi*, Paravia, Torino 1987, pp. 43-61

⁴⁷ W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 57

⁴⁸ *Sdn*, p. 25

⁴⁹ R. Barthes, *S/Z*, cit., p. 106

della metonimia (che nel caso di Siti si rivela una sineddoche), della surdeterminazione del dettaglio, si potrebbe affermare che Siti sovrappone a questa solidarietà strutturale una compresenza tematica: la perversione come conseguenza tematica del realismo; o, viceversa, il realismo come cornice inevitabile in cui inserire la perversione. Dunque un realismo necessario, implicito, tutt'altro che «d'emergenza», come veniva definito dallo stesso autore in un'intervista con Simonetti.⁵⁰

Il realismo si configura dunque come una cornice adeguata, una legge ricorrente, in cui inserire la forma perversa del desiderio. Tale inquadratura del desiderio riporta, ancora una volta, alle parole di Barthes:

Descrivere è [...] porre la cornice vuota che l'autore realista porta sempre con sé [...] davanti a una collezione o a una continuità di oggetti che resterebbero inaccessibili alla parola senza questa operazione maniaca [...]. Così il realismo [...] consiste non nel copiare il reale, ma nel copiare una copia (dipinta) del reale. Questo famoso reale, come per effetto di una paura che impedisca di toccarlo direttamente, è *riportato più lontano*, differito [...]: codice su codice, dice il realismo. Una volta accettata la circolarità infinita di codici, il corpo stesso non vi può più sfuggire; il corpo reale (dato come tale dalla finzione) è la replica di un modello articolato dal codice delle arti, in maniera che il corpo più «naturale» [...] non è nient'altro che la *promessa* del codice artistico da cui è derivato in anticipo.⁵¹

Qui il realismo sembra coincidere con l'idea di codice: esso sarebbe sì un'imitazione, ma non della realtà, bensì della catena di testi simulacri rinviati ad modello ideale, che tuttavia è solo ipotizzabile attraverso un postulato: «l'autore realista passa il proprio tempo a riferirsi ai libri: il reale è ciò che è stato scritto»⁵². Una concezione, del resto, imparentata a quella che insiste sulla metonimia proprio per la formazione di un concatenamento significativo di testi che si rimandano l'un l'altro. Nella concezione di Barthes, definibile come platonica se solo l'autore vi stabilisse un'idea originaria custode dell'essenza da cui discende la copia, il realismo non è altro che una riproduzione di codici e di linguaggi che danno l'impressione di una presa sulla realtà fattuale del mondo, ma che in realtà fondano la propria efficacia su inganni e reticenze. L'elemento inaccessibile, l'«al di là» del realismo è, secondo Barthes, il reale

⁵⁰ G. Simonetti (a c. di), *Un realismo d'emergenza*, cit.

⁵¹ R. Barthes, *S/Z*, cit., pp. 54-5

⁵² R. Barthes, *S/Z*, cit. p. 40

nella sua inafferrabilità.

In queste parole, in fondo, ritroviamo il paradigma fondamentale della costruzione letteraria che Siti fa della figura e del corpo divinizzato di Marcello: da quando compare in *Tp*, egli è subito ricondotto alla figura mitica di Ercole. Ma non solo, si badi, al generico campo semantico che l'eroe evoca, riassumibile in una serie di semi essenziali (forza fisica, eccessi, bellezza statuaria ecc...), bensì, di volta in volta, ai luoghi della cultura artistica e letteraria in cui egli prende particolari forme. Così, in *Tp* Walter pensa «all'Ercole nevrotico delle fatiche, a quando vestito da donna serviva la regina Onfale – alle sue raffigurazioni romane e rinascimentali, a quei piani scultorei di gesso e al biancore latteo dei muscoli»⁵³; in *Ado* Angelo, il sostituto-sosia di Marcello, come abbiamo visto, condensa la figura conflittuale dell'Ercole contro i centauri⁵⁴; e ancora, in *Es*, egli è un «Ercole di mezz'età, borghese e ingrassato»⁵⁵.

2.3 *Lo straniamento*

Parlare di codici, di modelli che mediano la percezione della realtà, conduce il discorso all'idea del realismo come straniamento. Tuttavia, realismo attraverso il dettaglio e realismo secondo straniamento non rappresentano due strategie illusionistiche alternative e conflittuali, bensì due livelli differenti l'uno al servizio dell'altro, come si comprende dalla seguente dichiarazione sitiana di poetica:

Il realismo, per come lo vedo io, è l'anti-abitudine: è il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale – mette in dubbio per un istante quel che Nabokov (nelle *lezioni di letteratura*) chiama il “rozzo compromesso dei sensi” [...].⁵⁶

Il «particolare inaspettato», la metonimia o la sineddoche, sono strumenti retorici e stilistici al servizio della strategia dello straniamento. Il primo lavora sul piano linguistico ma partecipa, in quanto “appoggio” testuale, a costruire lo straniamento ad un livello ulteriore, percettivo e ideologico del testo.

E in effetti l'utensile retorico che parte dal dettaglio non è il solo a contribuire a

⁵³ *Tp*, p. 896

⁵⁴ Cfr. *Ado*, pp. 76-7

⁵⁵ *Es*, p. 21

⁵⁶ W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 8

quella sorta di distanza artificiale che costituisce lo straniamento. Simonetti, in un'intervista già citata, coglie come

molti dei [...] risultati [della scrittura di Siti] più interessanti nascono a mio avviso da certi bruschi cambi di temperatura: penso alla [...] tendenza a far esplodere il massimo pathos in ambientazioni quotidiane, ad esempio; oppure al modo in cui [si] passa dal tono saggistico e raziocinante di molte digressioni a improvvise e violente accelerazioni metaforiche, a dispetto dell'ipoteca realistica⁵⁷

Tuttavia, se è vero che spesso le divagazioni liriche interrompono alcune sequenze che si servono delle strategie illusionistiche del realismo, tali bruschi cambi di direzione andranno letti proprio come quello «squarcio nella nostra stereotipia mentale» che partecipa a costruire le forme di un realismo inusuale. L'uso delle «violente accelerazioni metaforiche» non si affermerà dunque «a dispetto dell'ipoteca realistica» bensì proprio al servizio di essa. La metafora, «*kingmaker* della scrittura di Walter Siti»⁵⁸, con il suo potere verticalizzante di offrire un'alternativa paradigmatica all'osservazione di un certo dato di realtà, sarà da ascrivere a pieno titolo ad una strategia realistica di straniamento, che dal conflitto con le percezioni comuni e automatizzate trae tutta la sua forza di persuasione. Del resto, proprio questa distanza tra la *doxa* e la realtà colta nell'arte, cioè l'opposizione tra quelli che potremmo chiamare due linguaggi alternativi e conflittuali, è individuata come il motore fondamentale dello straniamento sin dalle sue prime formulazioni concettuali:

Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione [...].⁵⁹

È giocoforza che, nell'ambito del progetto realista, la strategia dello straniamento, agendo attraverso una logica differenziale delle percezioni, spanda un'ombra di relativismo inquietante su ogni codice, ivi compreso quello che chiamiamo la nostra

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ D. Giglioli, *Le metafore economiche di Walter Siti*, cit. p. 113

⁵⁹ V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, p. 12

esperienza di vita, il nostro vissuto. Tale concezione del realismo come «sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione»⁶⁰ ha allora inevitabilmente a che fare con la sfera ideologica. Il "vissuto" infatti, nonostante le pretese di autenticità e l'uso come fattore di indiscutibile legittimazione di molti dei dibattiti contemporanei cui si può assistere in televisione o in internet (poiché un vissuto «immunizza da ogni critica, garantisce innocenza al di là di ogni ragionevole dubbio»⁶¹), è, lo abbiamo visto con Althusser, inesorabilmente «informato dal discorso ideologico»⁶². È evidente dunque la funzione essenzialmente contrastiva, rispetto a questa automazione ideologica, della forma di straniamento cui si riferisce Siti, che insiste appunto sugli «strappi» insoliti e sorprendenti della realtà. Dobbiamo concluderne frettolosamente che l'opera di Siti e più in generale l'operazione autofittiva, con il suo erodere le distinzioni nette e far convergere in un'unica enunciazione il mondo delle rappresentazioni comuni e dei vissuti biografici con l'universo romanzesco finzionale della rappresentazione artistica, abbiano un potere anti-ideologico?

3. Ideologia, autofiction, desiderio. Un amore di reale.

Percepire e problematizzare la separazione dell'io dal sé è anche un passaggio fondamentale dell'esperienza psicoanalitica: essere consapevoli della dimensione immaginaria, reificata, volontaristica, di ciò che comunemente chiamiamo io, scoprire che il soggetto che io sono (di cui l'io è proiezione, supplemento) dipende da una complessa variazione delle geometrie tra le dinamiche inconsce, lo sguardo degli altri e l'io, ha un indubbio valore conoscitivo⁶³. L'*autofiction* produce cioè cortocircuiti che finiscono per mettere in evidenza e in discussione ciò che, al contrario, le forme contemporanee più diffuse della rappresentazione del sé occultano con un dominio sovrano, ancorché effimero e frammentario, dell'io: conflitti psichici, contraddizioni e oscenità del desiderio. Ma tutto ciò riguarda l'aspetto conoscitivo e sociale dell'arte più che quello ideologico: come abbiamo già osservato lungo tutta la prima parte, il

⁶⁰ Ibidem, p. 13

⁶¹ Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 9

⁶² Cfr. L. Althusser, *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 129

⁶³ «In fin dei conti tutta una parte dell'esperienza analitica non è nient'altro che questo: l'esplorazione dei *culs de sac* dell'esperienza immaginaria, dei loro prolungamenti, che non sono innumerevoli, dato che riposano sulla struttura stessa del corpo che, in quanto tale, definisce una topografia concreta.» in J. Lacan, *Il seminario. Libro I*, cit., p. 274

“sapere” riguarda l’ideologia solo se la riduciamo a un “velo” che copre i rapporti di potere della realtà⁶⁴. Qui, però, si è tentato un superamento di tale concezione: più che distorsione della realtà sulla base di una gerarchia assiologica, abbiamo considerato il campo ideologico come una “maglia di godimento” con la quale il soggetto intrappola la propria esperienza della realtà in una coazione a ripetere che riproduce sistematicamente uno *status quo*.

Con Žižek e con Sloterdijk⁶⁵, sappiamo che la radice dell’ambiguo problema ideologico contemporaneo risiede proprio in quel distacco ironico verso la conoscenza che consente di “fingere di fingere”, ossia di simulare ironicamente a se stessi e agli altri che gli atti che si compiono rappresentino la costruzione teatrale e giocosa che nasconde un supposto nucleo autentico e complesso della propria personalità. L’ideologia contemporanea stringe cioè un sodalizio con la formazione dell’io, indicando un aspetto reale (la non coincidenza del soggetto con l’io), ma mettendolo al servizio di una mistificazione etica. Tuttavia, non si può introdurre una relatività etica tra io e soggetto: gli atti che si compiono attraverso l’io, nella loro materialità e al di là della rappresentazione immaginaria che ne diamo, definiscono la vera condotta morale di una vita.

Da questo punto di vista l’*autofiction* potrebbe insomma rappresentare l’apice dell’esperienza ideologica. L’ultimo libro analizzato, *Es*, lo dimostrerebbe con chiarezza: proprio la storia di un’uscita dallo schema desiderante e ripetitivo che imponeva l’ossessività martellante, che Recalcati si affretta a chiamare «liberazione»⁶⁶, è anche la storia di un’inevitabile ricaduta in esso, cioè di una schiavitù. Ritorna cioè l’elevazione dei corpi muscolosi alla metafora metafisica di una testimonianza divina gnostica – ovvero, più semplicemente, riecco il protagonista alle prese con il suo sintomo più tipico. Il nodo è proprio questo: l’inginocchiarsi in preghiera esattamente davanti alla tomba numero quattrocentonovantasei e il farlo *inavvertitamente*, senza che la volontà possa nulla.

Sinthomo, l’ha chiamato Lacan⁶⁷: il sintomo prego di godimento che non è scalfito

⁶⁴ Cfr. supra, parte prima, cap. II

⁶⁵ Cfr. S. Žižek, *L’oggetto sublime dell’ideologia*, cit.; Id., *L’epidemia dell’immaginario*, cit., e P. Sloterdijk, *Critica della ragion cinica*, Bompiani, Milano 2013, pp. 11-4

⁶⁶ M. Recalcati, <http://www.psychiatryonline.it/node/4883>, cit.

⁶⁷ Cfr. in particolare J. Lacan, *Joyce il sintomo*, in Id., *Altri scritti*, cit., pp. 557-62

né dal potere simbolico dell'interpretazione, né dall'esperienza dell'attraversamento del fantasma, ma che gode della propria semplice esistenza, della sua autoreferenzialità, del proprio manifestarsi indipendentemente dal soggetto. Il testo oscuro di Lacan è stato ripreso e parafrasato da Žižek:

Il sintomo come *sinthome* è una determinata formazione significativa penetrata con godimento: è un significativo portatore di *jouis-sense*, di godimento-nel-senso [...], letteralmente la nostra sola sostanza, il solo supporto positivo della nostra esistenza, il solo elemento che dà consistenza al soggetto. In altre parole, il sintomo è il modo in cui noi soggetti «eludiamo la follia», il modo in cui «scegliamo qualcosa (la formazione sintomo) anziché il nulla (l'autismo psicotico radicale, la distruzione dell'universo simbolico)» connettendo il nostro godimento a una certa formazione significativa, simbolica, che garantisce un minimo di consistenza al nostro essere-nel-mondo.⁶⁸

Dunque occorre cautela nel valutare l'atto conclusivo della saga autofittiva: né liberazione da un godimento ottuso senza piacere e votato alla pulsione di morte, né semplice riaffermazione di esso. Più precisamente, esso è sì una riaffermazione, ma implica in sé (e impone) il riconoscimento di ciò che Walter è, e che è sempre stato: «*wo es war, soll ich werden*»⁶⁹. Il che non deve spingere a trarre una conclusione deterministica, tutt'altro.

In apertura abbiamo già parlato di una certa collusione che il discorso analitico intrattiene con il discorso del capitalista. Entrambi mettono nella posizione-guida l'oggetto piccolo *a*, l'oggetto causa del desiderio⁷⁰: da una parte, la psicoanalisi ponendolo sostanzialmente come il vettore logico che aiuta a comprendere le dinamiche inconscie di un soggetto (la "calamita", sempre sfuggente, che rende le cosiddette "associazioni libere" affatto vincolate a una certa logica); dall'altra il discorso del capitalista nel porre l'oggetto-merce nella sua forma feticistica (il *gadget*), come chiave di volta che sorregge il funzionamento ideologico e persuasivo del consumismo. La differenza è che quest'ultimo produce s-legame: se portato fino in fondo mostrerà la sua

⁶⁸ S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, cit., p. 104

⁶⁹ «Dove era l'Es deve subentrare l'Io», in S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 489. La frase va intesa non nel senso normativo, ma nel senso dinamico. Subito prima Freud afferma infatti che l'io è il rappresentante empirico dell'Es. Es, in senso nietzscheano, come potenza da realizzarsi nell'io, cioè divenendo realtà.

⁷⁰ Cfr. supra, parte prima, cap. I, 1.1

insostenibilità. In effetti è proprio la collusione su un discorso destinato all'implosione che viene messa in luce: la costruzione simbolica di Walter intorno corpi gonfi delle palestre, di fronte all'inesorabile incedere del tempo, ha il carattere ambivalente di ossessione necessaria e al tempo stesso insostenibile. Essa si riafferma e così facendo si rivela in tutta la sua ambiguità bicefala di *sinthome*, che da un lato ribadisce la coincidenza del soggetto con un sintomo, affermando una vita possibile esclusivamente nel sintomo (in *quel* particolare sintomo soggettivo), dall'altro prende il sopravvento sulla vita stessa e vampirizza il soggetto, assurgendo a un protagonismo che estrania l'individuo delle facoltà di libera scelta e autodeterminazione.

Proviamo a considerare la questione da un punto di vista ideologico: come concepire il *sinthome*? È un tratto di conferma o di sconvolgimento dello *status quo*? Tutta l'opera di Siti riconducibile al principio autofittivo ha da un punto di vista psicoanalitico un valore straniante che possiamo solo in parte considerare anti-ideologico: la confusione tra simbolico e immaginario, cioè tra realtà e fantasia, è un meccanismo che mette in luce la legittimazione puramente immaginaria di ogni ordine simbolico. Come abbiamo visto nell'analisi di *Es*, non c'è nessuna ragione per cui le cose stanno nel modo in cui stanno nella realtà che non sia, al suo fondo, ingiustificata. Alla base delle strutture del mondo e dell'esperienza singolare che ciascuno ne ha non vi è insomma nessuna necessità: «non c'è l'Altro dell'Altro»⁷¹, direbbe Lacan. E in effetti il personaggio di Walter, con Gerardo, riesce a cambiare, almeno parzialmente e provvisoriamente, nel livello più profondo in cui si dà il cambiamento soggettivo, cioè nel desiderio. Questo è già qualcosa: giacché fare esperienza dell'attraversamento del fantasma dà modo di intravedere la possibilità di un altro mondo, o quantomeno di comprendere in modo esperienziale che il mondo presente (e la forma particolare del proprio desiderio) non è il solo possibile. Si tratta di un vissuto profondamente conflittuale con il fine conservatore del discorso ideologico.

Tuttavia l'ultima parola è del *sinthome*: come non disperare di fronte a tale principio autoaffermativo e sempre uguale a se stesso, che sembra non concedere alcuno spazio di libertà soggettiva? Il problema è post-etico: qualsiasi forma esso prenda, che sia moralmente lodevole o riprovevole, non smetterà di imporsi a dispetto di tutti i

⁷¹ J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, cit., p. 816

tentativi di modificazione. Non solo, l'esito finale di questa macchina acefala sembra essere la scomparsa definitiva del soggetto come tale, una sua mutazione da supposto agente in oggetto agito dal *sinthomo*. Ironico ribaltamento: dall'*autofiction* e da una forma di scrittura che dà una forgia letteraria al fenomeno di personalizzazione radicale constatato nella contemporaneità, si giunge all'esplosione del soggetto, alla negazione di quell'effetto ideologico tremendamente onnipotente che si chiama io.

Le cose sono solo apparentemente contraddittorie. Se è vero, come afferma Althusser, poi ripreso da Žižek, che l'uscita dall'ideologia può darsi solo attraverso un atto radicalmente ideologico⁷², l'opera di Siti e più in generale l'*autofiction* compiono esattamente questa accelerazione, portando all'annullamento quell'io onnipotente che avevano istituito affidandogli una centralità sovrana. Siti brucia il castello che ha costruito, prima aderendo letteralmente al discorso insostenibile del capitalista, allorché, in *Tp*, dichiarava ai lettori: «io sono l'occidente»; in seguito, con la conclusione allusiva dello stesso romanzo, lasciando intendere che il possedimento dell'assoluto (cioè la realizzazione completa del godimento del desiderio) sarebbe stata insostenibile; poi spostando il conflitto con il proprio *sinthomo* da un livello tematico ad uno formale (tra *autofiction* e narrazioni in terza persona) proprio per l'impossibilità di fornire una conclusione narrativa alla situazione creatasi con l'epilogo di *Tp*; infine, tornando a calcare il campo dell'*autofiction* e, attraverso l'atto simbolico di prostrazione, chiudendo definitivamente i conti con un'insostituibile forma del desiderio che si riafferma, con questa forza paradossale che agisce ad un tempo dall'esterno e dall'intimo del soggetto.⁷³

La conclusione, non possiamo nasconderlo, riafferma una realtà immobile e ripetitiva: la conservazione ideologica e la fissazione desiderante hanno prevalso sui tentativi di svincolarsene, senza che nulla abbia potuto la volontà. Se concepiamo dunque la questione ideologica in termini materiali, di perpetuazione delle abitudini in un certo ordine della realtà, non possiamo che misurare il fallimento di un personaggio

⁷² «Riconoscere che noi siamo dei soggetti [...] ci dà soltanto la “coscienza” della nostra pratica incessante (eterna) del riconoscimento ideologico [...] ma non ci dà per nulla la conoscenza (scientifica) del meccanismo di questo riconoscimento. Ora è a questa conoscenza che si deve arrivare, se si vuole, pur parlando dentro all'ideologia e dall'interno dell'ideologia, abbozzare un discorso che tenti di rompere con l'ideologia [...]», in L. Althusser, *Sull'ideologia*, cit., p. 71

⁷³ È questo il carattere dell'«esteriorità intima» che contraddistingue il concetto lacaniano di estimità. Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., pp. 119-65

che non si è spostato molto dalle prime vicende narrate in *Sdn*. Se un atto anti-ideologico è un atto che presuppone il cambiamento, allora Walter è il personaggio ideologico per eccellenza. Tuttavia è da notare che Siti, lasciando intendere la preminenza inevitabile del *sinthome* non solo sulla volontà ma anche sulla fantasia di Walter, distrugge anche il principale effetto ideologico⁷⁴, quello che consente l'incarnazione di un determinato ruolo nella riproduzione delle condizioni di produzione in un soggetto. Distrugge cioè il soggetto *tout court*. O, meglio, lo vincola all'interpellazione non di un'autorità esterna, bensì a quella, contingente e soggettiva, della formazione sintomatica inconscia: *Es*, considerato alla luce di un percorso autofittivo durato più di vent'anni, invita a pensare ad un nuovo soggetto, che certamente non sfugge all'ideologia, ma che tuttavia ridispona il problema. L'ideologia è cioè spostata da un atto di imposizione esterna a un problema di dinamiche psichiche interne. Il che è proprio ciò che Althusser auspicava: comprendere l'“aggancio” che ciascun soggetto ha nella sua vita psichica con il discorso ideologico, mettere da parte, almeno per un momento, la visione secondo la quale il soggetto è elemento esclusivamente *passivo* dell'ideologia per osservarlo nei momenti di “collusione” ideologica, cioè laddove egli si fa produttore *attivo* di ideologia. Per Althusser l'ambivalenza della specularità del soggetto, del suo essere ad un tempo libero e non-libero, soggetto “a” e soggetto “di”, è particolarmente problematica:

Sì, i soggetti «funzionano da soli». Tutto il mistero di questo effetto sta [...] nell'ambiguità del termine *soggetto*. Nell'accezione comune del termine, soggetto significa infatti 1) una soggettività libera: un centro di iniziative, autore e responsabile delle sue azioni; 2) un essere assoggettato, sottomesso a un'autorità superiore, quindi privo di qualsiasi libertà, salvo quella di accettare liberamente la sua sottomissione.⁷⁵

Vi è infine un ultimo aspetto da sottolineare, che ci pare rilevante. Nell'opera di Siti prende forma narrativa un'affermazione althusseriana che avevamo notato nella prima parte: cioè che l'ideologico rappresenti il carburante del soggetto dell'inconscio. Althusser – argomentando in modalità dubitativa – si domanda se sia possibile che

⁷⁴ «Non c'è ideologia che attraverso il soggetto e per dei soggetti», in L. Althusser, *Sull'ideologia*, cit., p. 67

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 82-3

l'ideologico, costituito da «una struttura *immaginaria* che esiste non solo sotto forma di concetti, ma soprattutto sotto forma di atteggiamenti, gesti, comportamenti, intenzioni, aspirazioni, rifiuti, permessi, divieti, ecc»⁷⁶, metta in moto l'inconscio e determini così le forme del desiderio. A livello teorico, abbiamo già parzialmente risposto con Žižek: sì, l'ideologico (in quanto immaginario) svolge una funzione inaggrabile di specificazione del desiderio. Nella dispersione formalizzante della pura formula logica del desiderio esso è un vettore che orienta i nostri investimenti tra gli oggetti della realtà.⁷⁷ Analizzando l'opera di Siti ci rendiamo conto del suo funzionamento a livello fenomenico: l'immaginario, in conflitto con i corpi fragili con cui Walter tenta la via dell'amore duraturo nella trilogia (cioè con Ruggero in *Sdn*, Mimmo in *Udn*, Sergio in *Tp* e anche con Gerardo in *Es*), è cioè quella forza distruttiva e in un certo modo insoggettivabile che determina le sorti dei partner (due su quattro amanti "stabili" trovano la morte per suicidio a causa di Walter). Occorre cioè supporre che la scelta di Walter sia dettata dal desiderio profondo di farli morire.⁷⁸

Le radici di quell'ideologia storica della personalizzazione contemporanea, che illude di una originalità assoluta ma lo fa per tutti *allo stesso modo*, con il risultato che tutti rivendicano conformisticamente la propria singolarità insistendo su dettagli in realtà omologanti («l'originalità sta nei primi cinque centimetri», diceva Walter sinteticamente nell'*incipit* di *Tp*), trovano una profondità sincronica e a-storica nel funzionamento del *sinthome* sul soggetto. È evidente infatti che ciò che rappresenta il tratto più radicalmente singolare e individuante, ossia proprio il sintomo, l'elaborazione particolare e contingente di un conflitto di istanze psichiche, è anche ciò che lega il soggetto ad una ripetizione martellante dalle evidenti implicazioni ideologiche. Il soggetto si ritrova così in una sorta di *double bind*: negare risolutamente e volontaristicamente il sintomo significa perdere il tratto singolare e individuante della propria vita; assecondarlo (la soluzione adottata da Walter), d'altra parte, equivale a lasciarsi spossessare dal suo potere ripetitivo e colluso con l'ideologia. Ideologia che, come si vede, è concepita a questo punto come discorso a-storico, linguaggio

⁷⁶ L. Althusser, *Sulla psicoanalisi*, a c. di O. Corpet e F. Matheron, Raffaello Cortina editore, Milano, 1994, pp. 99

⁷⁷ La struttura del desiderio, infatti, non è altro che una domanda senza oggetto: "che vuoi"? Cfr. supra, p. 57, n. 101

⁷⁸ Cfr. supra, parte seconda, cap. II

sincronico: la personalizzazione della sfera culturale ed economica del contemporaneo, cioè l'ideologia egemone del presente, non è che un risultato di tale discorso ideologico «eterno»⁷⁹.

Due vie dunque, entrambe destinate al fallimento. Tuttavia, ci interroghiamo, quale delle due è una maniera per “fallire meglio”? Senza voler offrire risposte risolutive a una questione tanto complessa, osserviamo che la prima risposta “volontaristica” non sembra avere più alcuna chance di successo. La negazione radicale del sintomo presupporrebbe una fiducia cieca nel funzionamento simbolico dell'ordine sociale che pare ormai fuori gioco. Un totale affidamento del soggetto alle istituzioni sociali e politiche sembra non essere più la dominante della nostra epoca, che ha sviluppato invece un'attenzione verso le esigenze e lo sviluppo individuale senza precedenti nella storia (abbiamo parlato a lungo del processo di personalizzazione⁸⁰). L'accettazione del “discorso del padrone” è il contrario della personalizzazione, poiché esso non ammette interrogazioni o messe in discussione del singolo: “io non faccio domande, non mi lamento, obbedisco, tu in cambio, padrone, attraverso l'istituzione arbitraria di un'ordine di senso, mi accogli e mi garantisci stabilità. Non farò domande su quell'arbitrarietà”. Le dinamiche della contemporaneità mettono in crisi sia la rinuncia, ancorché parziale, del singolo ai propri desideri, alle proprie aspirazioni; sia la capacità del padrone di mantenere una stabilità.

La seconda via è quella praticata da Walter, che cede alla forza incontenibile e violenta del *sinthomo*. In tal caso il problema è quello classico quando parliamo di ideologia: il problema di una persistenza degli atti che perpetuano l'esistente. Ora, che ne è di questi atti, se la loro sostenibilità è messa in dubbio dalla logica che li sottende, cioè se il discorso del capitalista è destinato non solo a far saltare i legami sociali, ma a minare alla base la stessa nozione di soggetto? Qual è la loro intrinseca e sfuggente teleologia, di che futuro sono segno vivo e attuale? Il rifiuto strutturale di darsi una dimensione temporale che compie la perversione svela la possibilità, per ora puramente logica, di un dissolvimento del soggetto nel *sinthomo*, nell'affermazione a-soggettiva del desiderio. Il soggetto sarebbe allora cancellato dal *sinthomo*. Si tratta di una logica

⁷⁹ Althusser effettua infatti una distinzione tra le ideologie, contingenti, storiche, decostruibili, e l'ideologia, che si potrebbe chiamare il discorso ideologico, eterna, a-storica ecc... cfr. L. Althusser, *Sull'ideologia*, cit. pp. 50-4

⁸⁰ Cfr. supra, parte prima, cap. I

che vediamo diffondersi nella contemporaneità principalmente in forme patologiche della vita psichica di molte persone. Le dipendenze, nelle varie forme che possono acquisire, sono in fondo proprio una negazione radicale del soggetto, un superamento dell'amore narcisistico verso la propria autoconservazione che, in termini abnormi, per così dire, fa esplodere il principale sintomo dell'ideologia, cioè il soggetto. L'irresistibilità di un atto ripetitivo surclassa l'io.⁸¹ Secondo tale prospettiva le vicende di Water non sono un discorso sull'ideologia fatto di significati, bensì un'incarnazione della lotta, lunga più di vent'anni, tra il tentativo di riaffermazione del soggetto e lo spossamento del sintomo. Una lotta giocata tutta dentro al sintomo ideologico che abbiamo seguito a lungo, cioè l'io.

Ora che abbiamo passato in rassegna le strategie realistiche sitiane e il loro intrecciarsi con i problemi ideologici, possiamo finalmente tornare alla questione dell'aggettivazione del realismo. Lo stesso Siti nota come ogni «realismo letterario non possa esistere senza aggettivi», e propone una qualificazione, «ancorché (parzialmente) derisoria», per il proprio: «“realismo gnostico”, [...] vuol dire un realismo che si fa preciso per accogliere il Sacro, una realtà frugata per rivelarne la mancanza, l'inadeguatezza a una luce superiore.»⁸² Tuttavia, volendo passare al setaccio la definizione di Siti per lasciar cadere gli aspetti più legati ad una visione religiosa (che tra l'altro ha tutta l'aria di un sintomo di copertura della spinta perversa che vuole legittimarsi con una qualche sublimazione), si potrebbe, molto più laicamente, parlare di “realismo del desiderio”: una definizione che saprebbe accogliere materialisticamente tutte quelle distorsioni dello sguardo soggettivo che abbiamo evidenziato soprattutto nella trilogia, senza rinunciare a segnalare il generale effetto di realismo che suscita la scrittura sitiana. La mancanza nella realtà che si percepisce nei testi di Siti non è quella del “sacro”, né, come afferma ancora ne *Il realismo è l'impossibile*, «l'orma vuota di Dio», o di qualsivoglia divinità gnostica e impotente: la mancanza riguarda il desiderio di Walter e l'impossibilità di un godimento totale, definitivo. Un vuoto che la struttura perversa mette chiaramente in scena attraverso tutto il sistema della frustrazione e della rimozione della legge che abbiamo provato a chiarire nella seconda parte del presente lavoro. Siti, richiamando Freud, afferma che «i feticci, si sa, sono dèi travestiti da

⁸¹ A riguardo, cfr. M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., pp. 195-217

⁸² W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 60

oggetti»⁸³: ma se tentiamo di limare via la tensione metafisica e verticalizzante, resta il fatto che il feticcio, pur essendo un elemento privilegiato dalla sensibilità estetica⁸⁴, ha un'inevitabile funzione psichica di sostituto e di riempimento che non può, in fin dei conti, che lasciare insoddisfatto il soggetto. In tutti i romanzi di Siti, tranne forse, per le ragioni che abbiamo visto, l'ultimo, il vuoto è percepito sempre come un pericolo da allontanare, saturando le sue mancanze attraverso la pienezza degli oggetti-feticci del mondo consumistico. Tali oggetti, però, si caricano inevitabilmente della proiezione fantasmatica degli individui, trasformandosi in *gadget*, o in immagini-simulacri della causa del desiderio, come ha proposto Siti in *Tp*: è solo a quel punto che si affaccia la mancanza, e il mondo diventa un'effimera catena di fantasmi.

Insomma, "realismo del desiderio" è un sintagma che indica la forza di strutturazione simbolica del desiderio e che d'altra parte è pronto a farsi carico dell'inaggrabile mancanza implicita in quella forza. È cioè il desiderio, che non incontra mai ciò che cerca, a qualificare l'«al di là» cui allude sempre tutto il reticolo metonimico o la tensione straniante che compone il realismo.

Il realismo del desiderio di Siti ci avvicina insomma all'insistenza ossessiva che riguarda il desiderio nella sua dimensione reale, cioè concepito, a partire dalla rilettura lacaniana del *fort-da* così come descritto da Freud in *Al di là del principio di piacere*, come «ciò che torna sempre al proprio posto» e che nondimeno costituisce sempre un «incontro mancato»⁸⁵. Pronto a ripetersi ottusamente e a scontrarsi con l'impossibilità, indistruttibile di fronte a ogni umiliazione della realtà, il desiderio è il nucleo attorno al quale tutto l'universo letterario sitiano continua testardamente a gravitare. Lo abbiamo visto in *Es*: nemmeno la crisi dei nuovi incontri, il possibile cambiamento rappresentato dalla «conversione» alla vita con Gerardo, riesce a dissolvere l'insistenza di qualcosa che torna sempre al proprio posto, l'adorazione rituale dei corpi testimoni d'assoluto. Ma anche prima di *Es*, tutta la tensione, individuata tra l'opera della trilogia e i lavori

⁸³ *ibidem*, p. 53

⁸⁴ Lo ha mostrato con chiarezza Massimo Fusillo in *Feticci*, cit. In quel volume, tuttavia, lo studioso prende le distanze dal collegamento diretto tra feticcio e perversione, tacciandolo di valutazione morale. Il fatto che qui si continui a chiamare perversione la pratica del desiderio legata al feticcio non significa certo che si vuole attribuire un'accezione morale al termine: piuttosto si vorrebbe "smoralizzare" anche il termine perversione, come ci sembra necessario per un suo corretto uso critico.

⁸⁵ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, 1964, Einaudi, Torino 2003, pp. 54-5

successivi, indica l'incapacità dell'autore di abbandonare il modello autofittivo e l'emersione, ad esso connessa, del desiderio di Walter. Il «differimento» di cui parlava Barthes, il «luccichio» di Lacan che indica sempre qualcosa «al di là», rappresentano proprio questo reale del desiderio che non smette di scriversi in Siti.

4. Postmodernismo o ipermodernismo?

Rimane un'ultima questione su cui riflettere in questa sede, che per la sua complessità non potrà essere discussa che per sommi capi. Occorre cioè interrogarsi sulla collocazione di Siti nella contemporaneità, tenendo in considerazione un recente dibattito sull'ipotesi di un esaurimento delle poetiche postmoderniste a favore di una nuova vitalità del realismo, che prenderebbe spunto dalle tecniche ottocentesche del romanzo storico e "testimoniale"⁸⁶. L'idea, dibattuta in primo luogo sulle pagine di *Allegoria*⁸⁷, è costruita a partire dalla tesi che vede un tramonto delle poetiche ludiche, combinatorie, iperlinguisticizzate diffuse nell'epoca postmoderna e dall'insistenza sulla categoria di impegno, che costituirebbe un elemento di discriminazione fondamentale tra un postmodernismo fatuamente *disengagé* e una contemporaneità attenta agli effetti politici della scrittura. Una nuova attenzione etica verso la storia, e in particolare ai suoi lati oscuri (in autori come Lucarelli, Genna), o al valore civile e politico della scrittura (Saviano, Wu Ming), rappresenterebbe l'epifenomeno di un ritrovato interesse per la realtà riscoperto dopo almeno due decenni di infatuazione per i giochi linguistici. Dagli anni zero, secondo il giudizio di Donnarumma, si cambia aria:

[la scrittura degli anni zero] pone al centro l'esperienza dei personaggi credibili, ritratti nella loro complessità psicologica e nel mezzo di rapporti e conflitti sociali e morali. La vita quotidiana è tornata a essere lo scenario su cui si misura [...] la ricerca di valori collettivi e il senso dei destini individuali.⁸⁸

Secondo il critico, tale tipo di scrittura si contrapporrebbe al narcisismo e al *pastiche* postmodernisti, che guardano alla complessità del mondo come il risultato di

⁸⁶ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va...*, cit., pp. 125-9

⁸⁷ Cfr. in particolare il già citato scambio di vedute negli articoli di R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo del postmoderno*, cit., pp. 15-50 e R. Ceserani, *La maledizione degli "ismi"*, cit., pp. 191-213

⁸⁸ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va...*, cit., pp. 61-2

una combinazione di elementi fissi e già dati, in cui la realtà si ritrova ad essere qualcosa che può essere scomposto e ricomposto, ma non modificato qualitativamente.

Anche Walter Siti e il genere dell'*autofiction* sono problematicamente presi in esame come modelli di scrittura doppi e schizofrenici, in bilico tra postmodernismo e ipermodernismo, emblemi di «un'ipermodernità che si afferma per gradi, senza rinnegare se non tardi il postmodernismo.»⁸⁹ Siti sarebbe cioè postmoderno nell'affermazione del narcisismo come strumento di riflessione sull'epoca contemporanea, mentre

è già tutto ipermoderno [...] nella fede che il romanzo sia lo strumento più adatto per capire il presente, proprio perché impastato di invenzione e di fedeltà alla cronaca, di bugie e di realtà chiamata con il suo nome; nell'attribuzione all'io di ogni responsabilità di racconto, di giudizio, di sguardo; nella lucidità di un realismo che segue il racconto del quotidiano senza soffocarlo; nel porre con lucidità il problema del realismo, della sua fragilità e delle sue ambizioni.⁹⁰

Ora, ci sembra che tale attribuzione sia problematica sotto diversi aspetti. Anzitutto c'è un problema di vaghezza delle categorie generali: il realismo è un modello letterario che ha tante declinazioni e vive in molteplici generi e forme. In questa sede ne abbiamo messo a confronto due visioni (la sua versione metonimica e quella che passa per lo straniamento delle percezioni) e accennato ad una terza (quella che si basa sulla riproduzione di un codice). Vi sono tuttavia molte altre prospettive teoriche che non abbiamo potuto analizzare. Infatti, sebbene anche Jameson ponga dei limiti nella possibilità di accesso diretto al reale da parte del postmodernismo, subito deve correggere il tiro appellandosi agli schemi finzionali che determinano la lettura della realtà:

nella nostra società l'arte non sembra offrire alcun accesso diretto alla realtà, alcuna possibilità di rappresentazione immediata o di quello che si chiamava realismo. Per noi oggi, ciò che in genere somiglia al realismo al massimo consente un accesso immediato soltanto a ciò che pensiamo della realtà, alle nostre immagini e agli stereotipi ideologici che la riguardano. [...]

⁸⁹ Ivi, p. 116

⁹⁰ Ibidem

Naturalmente anche questo fa arte del Reale, e in una misura notevole!⁹¹

In effetti, il realismo, al pari dell'*autofiction*, non può essere considerato un genere in senso stretto, quanto piuttosto un "ur-genere", una postura che mette in tensione il flusso testuale con la realtà, della quale però coglie, a seconda delle scelte stilistiche, retoriche, ideologiche, gli aspetti più diversi, che possono essere anche contraddittori: coerenza, totalità ma anche discontinuità, insensatezza, frammentazione. In questo senso esso è una categoria che sta su un altro livello di analisi rispetto a quella di postmodernismo, non è complanare. Anche se la sua ascesa nel senso moderno del termine è notoriamente associata al romanzo ottocentesco, ad esso non è strettamente vincolata. Il realismo è cioè concepibile anche come una categoria trans-storica⁹²: tant'è che, in ambito estetico, sulle sue forme si dibatte sin dall'antichità. Una caratteristica che non trova riscontro invece nel concetto di postmodernismo, legato inestricabilmente a una scelta di periodizzazione storica e ad una serie di problemi linguistici (rapporto con la storia, intertestualità, «tonalità emotiva», ironia, ecc...) del mondo contemporaneo. Proprio la "camaleonticità" del realismo, il suo risorgere come l'araba Fenice anche laddove sembra essere sepolto da una montagna di parole, non consente di teorizzarne un rapporto oppositivo con il postmodernismo.

D'altra parte, parlando di realtà, non è possibile sostenere che nel periodo postmoderno sia stata rimossa. Al contrario, essa è sempre presente, sotto forma di problema epistemologico, giusto laddove Donnarumma vede solo fatui giochi linguistici, reflussi del disimpegno e sventolii di un'ottusa bandiera bianca di fronte alla complessità. Proprio la testualizzazione del mondo, i giochi di legittimazione discorsiva, l'atteggiamento dubitativo e ironico sono risposte letterarie e artistiche ai cambiamenti di un regime semiotico del mondo: all'accelerazione, all'iperconnessione, all'iperfetazione forsennata della semiosfera. Da questo punto di vista, l'utilizzo della letteratura come grimaldello conoscitivo verso una realtà sempre più complessa non può essere considerato prerogativa dell'epoca ipermoderna, ma è costantemente all'ordine delle questioni (irrisolte o irrisolvibili) del romanzo, sin dalla sua ascesa.⁹³

⁹¹ F. Jameson, *Postmodernismo*, cit. pp. 159-60

⁹² Una ricerca che parte da tali presupposti è certamente quella di E. Auerbach, *Mimesis*, cit.

⁹³ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 195-246

L'impasto inestricabile tra finzione e realtà riscontrabile nell'*autofiction*, cui Siti non fa evidentemente eccezione, è davvero, come traspare dalle parole di Donnarumma, un'assunzione di responsabilità dell'io ed un'opera di ri-centramento del soggetto? Come potrebbe esserlo, se proprio lo sfarinamento delle frontiere tra fiction e non-fiction, arte e vita sono sintomi evidenti della crisi di un soggetto centrato nell'io?⁹⁴ Al contrario, l'allucinazione della fantasia nella realtà si fa *mimesis* di una vita nella quale l'immaginario costituisce sempre più, nel mondo dei consumi e della merce-*gadget*, una calamita che orienta le scelte individuali, e dunque costituisce una verità *da dire*, se si vuole interrogare la realtà. Ciò che si compie nel postmodernismo è, nelle parole di Hutcheon, «[to] problematize both the nature of the referent and its relation to the real [...]»⁹⁵

Come ha mostrato Arturo Mazzarella, anche nei casi di cosiddetta non-*fiction*, in cui il referente sembra essere stilisticamente enfatizzato, ciò che è portato in evidenza non è altro che il gioco di immagini-simulacri, i riflessi di rappresentazioni mediatiche stratificate, che hanno a che vedere con la materialità fattuale solo dopo una lunga operazione di filtraggio linguistico dei codici attraverso i quali è riportata la realtà. Parlando dell'opera più famosa di Truman Capote, Mazzarella afferma:

Nel corso di *A sangue freddo* (nato come reportage giornalistico, bisogna ricordare) reale e irreale si confondono fino a sovrapporsi del tutto: la realtà sfuma nell'irrealtà e l'irrealtà si trasforma nel presupposto della realtà. [...] [È il] procedimento più elementare della scrittura: della trasposizione figurale alla quale la realtà, una volta diventata oggetto di narrazione – fiction o non-fiction che sia –, è inevitabilmente sottoposta.⁹⁶

Restringendo il focus sull'opera di Siti, è difficile non notare alcune caratteristiche che rimandano alla poetica postmodernista. Anzitutto, ne abbiamo discusso a lungo nella seconda parte, la relazione della scrittura con il tempo e con la storia. Sia a livello tematico, con la dichiarazione di guerra al tempo («il tempo è nemico e se gli dai il pretesto di afferrarti ti distrugge»⁹⁷), sia a livello formale, con l'ossatura narrativa

⁹⁴ A tal riguardo cfr. L. Hutcheon, *A poetics of postmodernism*, cit., pp. 3-21, F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., pp. 33-42

⁹⁵ L. Hutcheon, *A poetics of postmodernism*, cit. p. 19

⁹⁶ A. Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà*, cit., p. 16

⁹⁷ Sdn, p. 44

frammentata in episodi giustapposti e poco articolati tra loro, Siti instaura un rapporto conflittuale con la progressione, che, come si sa, rappresenta una tra le classiche caratteristiche che oppongono il postmodernismo al modernismo. Jameson:

Si è spesso detto che noi viviamo oggi in una dimensione sincronica piuttosto che diacronica, e credo che almeno empiricamente sia possibile sostenere che la nostra vita quotidiana, la nostra esperienza psichica, i nostri linguaggi culturali sono dominate oggi da categorie spaziali più che temporali, a differenza di quanto accadeva invece nel periodo precedente del modernismo avanzato.⁹⁸

Un secondo aspetto, legato strettamente alla questione temporale e al suo dipanamento progressivo, è l'impossibilità di una *bildung* nella contemporaneità. Anche su questo ci siamo diffusi a lungo e non torneremo sulla questione.⁹⁹ Tuttavia si noti che Lyotard annovera tra le caratteristiche della condizione postmoderna proprio la modificazione del rapporto tra sapere e esperienza: «L'antico principio secondo il quale l'acquisizione del sapere è inscindibile dalla formazione (*Bildung*) dello spirito e della personalità, cade e cadrà sempre più in disuso»¹⁰⁰. Il tempo, in Siti, diventa cioè il tempo puntuale del desiderio, che nelle convulsioni del «carnaio di ora»¹⁰¹ si avvicina sempre più al tempo materiale, ripetitivo della macchina, che sabota e fa esplodere il soggetto. Ma, è bene notarlo, è una deflagrazione che non avviene in modo immediato, ma ha la necessità di seguire un processo, lungo più di mille pagine, che pone il soggetto e poi lo schiaccia sul *sinthomo*:

Postmodernist texts [...] do not confidently disintegrate and banish the humanist subject [...]. They *do* disturb humanist certainties about the nature of the self and of the role of consciousness and Cartesian reason (or positivistic science), but they do so inscribing that subjectivity and only then contesting it.¹⁰²

Ciò che siti costruisce nella sua opera letteraria è proprio la presenza insistente di un

⁹⁸ F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 32

⁹⁹ Cfr. supra, parte seconda, cap. I, 1.2 e cap. III, 3.2

¹⁰⁰ F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 12

¹⁰¹ *Tp*, p. 740

¹⁰² L. Hutcheon, *A poetic of postmodernism*, cit. p. 19

soggetto destinato sin da subito alla scomparsa e che tuttavia permane per moltissime pagine prima di sparire in un gesto. Insomma, molta sostanza tematica e formale dell'opera sitiana parla nel linguaggio del postmodernismo.

Se l'opera di Siti, nel suo complesso, indica qualcosa che sta al di là di essa, non si tratta certo di un ritorno alla realtà. L'ultimo libro non è un contrito *mea culpa* per la finzione con la quale l'autore ha sempre ibridato la realtà, né una redenzione da un desiderio che ha tiranneggiato il protagonista e travolto chiunque egli incontrasse sulla propria via. «La decisione di chiamare il protagonista dei miei romanzi col mio nome e cognome, che sembra comicamente narcisista, ottiene in realtà un effetto minaccioso di spossessamento»¹⁰³: Siti indica una problematizzazione radicale del desiderio legato ad un'idea unitaria ed autoevidente di soggetto: se quest'ultimo risulta spossessato dal proprio desiderio incarnato nel *sinthomo*, allora sarà discutibile continuare a chiamarlo in tale maniera. Non è dunque di un ritorno alla realtà che si tratta, ma di un'andata (senza ritorno) al reale scottante che orienta, guida, inferocisce il desiderio.

¹⁰³ W. Siti, *Un'autobiografia di fatti non accaduti*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=1704> (15/03/2017)

Bibliografia

Opere di Walter Siti (letterarie e critiche)

- *Il neorealismo nella poesia italiana, 1941-1956*, Einaudi, Torino 1980
- *L'orgoglio del romanzo*, in "L'asino d'oro", anno V, n. 10 (1994), pp. 63-9
- *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1998
- *Recensione a A. Busi, Casanova di se stessi*, in "L'indice dei libri dell'anno", 6, 2000
- *Il romanzo sotto accusa*, in (a c. di) F. Moretti, *Il Romanzo, I. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi 2001, pp. 129-92
- *La magnifica merce*, Torino, Einaudi 2004
- *Il recitar vivendo del talk show televisivo*, in "Contemporanea. Studi sulla letteratura e sulla comunicazione", vol. 3, 2005, pp. 73-8
- *Il contagio*, Milano, Mondadori 2008
- *Autopsia dell'ossessione*, Milano, Mondadori 2010
- *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli 2012
- *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma 2013
- *Exit strategy*, Milano, Rizzoli 2014
- *Il dio impossibile*, Rizzoli, Milano 2014 (composto da: *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 1994; *Un dolore normale*, Einaudi, Torino 1999; *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006)
- *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, 31 dicembre 2013,

Opere critiche

- T. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 2015
- L. ALTHUSSER, *Sull'ideologia*, Dedalo libri, Bari, 1976
- ID., *Sulla psicoanalisi*, (a c. di) O. Corpet e F. Matheron, Raffaello Cortina editore, Milano, 1994
- A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. La crisi del populismo: Cassola, Pasolini*, Samonà e Savelli, Roma 1965
- ID., *Scrittori e popolo (1965) e Scrittori e massa (2015)*, Einaudi, Torino 2015
- E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale. II*, Torino, Einaudi 1956
- M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, (a c. di) C. Strada Janovič, Torino, Einaudi 1988, pp. 5-187
- ID., *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in Id. *L'autore e l'eroe*, cit., pp. 195-244
- ID., *Le forme del tempo e del crontopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, (a c. di) C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1984., pp. 231-405
- ID., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968
- S. BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio*, Rizzoli, Milano 1968
- H. K. BHABHA, *La questione dell'altro. Stereotipo, discriminazione e discorso del colonialismo*, in Id., *I luoghi della cultura*, Meltemi, Milano 2001, pp. 97-

- R. BARTHES, *L'effetto di reale*, in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-9
- ID., *S/Z*, Einaudi, Torino 1970
- ID., *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2014
- ID., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980
- ID., *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 2007
- A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo, Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna 1990
- C. BENEDETTI, *Degrado lirico*, 20 giugno 2008, <http://ilmiolibro.kataweb.it/recensione/catalogo/9313/degrado-lirico/>
- F. BERTONI, *Realismo e letteratura, una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007
- P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il mulino, Bologna 1983
- ID., *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005
- G. BOTTIROLI, *Retorica della creatività. Per l'interpretazione e la produzione di testi*, Paravia, Torino 1987, pp. 43-61
- ID., *Teoria dello stile*, La nuova Italia, Firenze 1997
- ID. (A c. di), *Problemi del personaggio*, Sestante, Bergamo 2001
- ID., *Non diventare io. Ercole nel teatro greco*, in (a c. di L. C. Rossi) *Le strade di Ercole: itinerari umanistici e altri percorsi*, SISMELE – Ed. del Galluzzo, Tavarnuzza-Impruneta (Fi), 2010, pp. 151-67
- ID., *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013

- D. BROGI, R. Donnarumma, D. Giglioli, G. Pedullà, *Il libro in questione*. Walter Siti, Troppi paradisi, in “Allegoria”, n. 55, gennaio-giugno 2007, Palermo, Palumbo ed., pp. 211-29
- S. CALABRESE, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale*, in F. Moretti (a c. di), *Il romanzo, vol. IV. Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino 2001, pp. 611-40
- R. CARLI, R. M. PANICCIA, *Analisi della domanda. Teoria e tecnica dell'intervento in psicologia clinica*, Il Mulino, Bologna, 2003
- A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino 2007
- R. CESERANI, *La maledizione degli “ismi”*, in “Allegoria”, n. 65/66, 2012, Palumbo editore, Palermo, pp. 191-213
- V. COLONNA, *Autofictions et autres mythes littéraires*, Auch, Tristram 2004
- A. CORTELLESA, *Futile*, 02 luglio 2012
<http://www.doppiozero.com/rubriche/13/201207/futile>
- S. COSTANTINO (a c. di), “Voglio raschiare sotto”. *Intervista a Walter Siti*, 28 novembre 2011, <https://quattrocentoquattro.com/2011/11/28/voglio-raschiare-sotto-intervista-a-walter-siti/>
- L. CRISTIANO, *La tirannia delle condizioni iniziali*, in (a c. di) Marina Polacco, “Between, Figure del desiderio. Retorica, temi, immagini”, III.5 (2013), <http://www.betweenjournal.it/>
- G. DEBENEDETTI, *Personaggi e destino*, (a c. di F. Brioschi), Il saggiatore, Milano 1959
- Guy Debord, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 2001
- G. DELEUZE, *Poscritto sulle società di controllo*, in Id., *Pourparler, 1972-1990*, Quodlibet, Macerata 2000

- P. DE MAN, *Autobiography as De-facement*, in *Mln. Comparative Literature*, 94, n. 5 (dic. 1979), pp. 919-30
- R. DONNARUMMA, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo del postmoderno*, in “Allegoria” n. 64, 2011, Palumbo editore, Palermo, pp. 15-50
- ID., *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014
- ID., *Constructing the hypermodern subject: Troppi paradisi by Walter Siti*, in “The italianist”, 35.3, october 2015, University of Cambridge, Leeds and Reading, pp. 440-452
- J. DOR, «Che vuoi?», *esegesi del « grafo del desiderio» di Lacan*, http://www.lacan-con-freud.it/1/upload/joel_dor_grafo_del_desiderio.pdf
- S. DOUBROVSKY, J. LECARME, PH. LEJEUNE (a c. di), *Autofictions & Cie. Ritm*, 6 (1993), Paris
- S. DOUBROVSKY, *Le dernier moi*, in (a c. di C. Burgelin, I. Grell et R-Y Roche), *Autofiction(s), colloque de Cerisy*, P.U.L., Lyon 2010, pp. 383-93
- PH. DUBOIS, *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 1996
- O. DUCROT, *Le dire et le dit*, Les éditions de Minuit, Paris 1984
- U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1977
- M. R. FADDA, *Le voci di Walter Siti narratore e personaggio*, in (a c. di) G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon, F. Tomasi, “La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena”, Roma, Adi editore, 2012, pp. 2-11
- F. FIORENTINO, *Raccontare il medio*, In (a c. di) F. Fiorentino e L. Carcereri, *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Bulzoni, Roma 1998
- PH. FOREST, *Post scriptum: “Il faut continuer, je ne peut pas continuer, je vais*

- continuer*”, in *Autofiction(s), colloque de Cerisy*, cit., pp. 127-44
- ID., *Il romanzo, l'io. Nella vertigine dell'identità*, BUR, Milano 2004
 - E. M. FORSTER, *Aspect of the novel*, Penguin books, Harmondsworth 1962
 - M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1993
 - S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, Einaudi, Torino 2012
 - ID., *Casi clinici 6. Il presidente Schreber, osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia*, Bollati Boringhieri, Torino 1974
 - ID., *Al di là del principio di piacere*, Bruno Mondadori, Milano 2003
 - ID., *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Torino, Boringhieri 1975
 - ID., *L'umorismo (1927)*, in Id., *Opere, vol. X*, (a c. di) C. Musatti, Boringhieri, Torino 1985
 - ID., *Feticismo (1927)*, in Id., *Opere scelte*, (a c. di) A. A. Semi), Bollati Boringhieri, Torino 1999
 - ID., *Metapsicologia*, in Id., *Opere scelte*, (a c. di) A. A. Semi), Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 455-563
 - ID., *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2012
 - N. FREIDMAN, *Il punto di vista nella narrativa: evoluzione di un concetto critico*, in D. Meneghelli (a c. di), *Teorie del punto di vista*, La nuova Italia, Firenze, 1997
 - M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi editore, Modena 2012
 - ID., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2012
 - PH. GASPARINI, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008

- G. GENETTE, *Figure III, discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1976
- ID., *Finzione e dizione*, nuova Pratiche editrice, Parma 1994
- A. GIARRETTINO, “Letteratura e ideologia nel «mito» della grande guerra”, in *Bollettino di Italianistica*, n2 (2014), Carocci, Roma, pp. 64-87
- F. GIGLIO, *Una autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, Bari, Stilo editrice, 2008
- D. GIGLIOLI, *L'autobiografia come arma impropria. Scuola di nudo di Walter Siti*, in “Inchiesta letteratura”, gennaio-marzo 1998, pp. 72-6
- ID., *Senza trauma*, Quodlibet, Macerata 2011,
- ID., *Critica della vittima*, Nottetempo, Roma, 2014,
- ID., *Stato di minorità*, Laterza, Roma-Bari 2015
- ID., *Le metafore economiche di Walter Siti*, in “CoSMo – comparative studies in modernism. Dalla parte dell'uomo. L'economia nella letteratura e nelle scienze umane”, n. 4, 2014, pp. 113-7
<http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/591/556>
- A. GRILLI, *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, in “Inquietudini Queer. Desiderio, performance, scrittura”, Padova, Il Poligrafo 2012, pp. 425-56
- F. GUGLIERI, *Walter Siti, “Il contagio”*,
<http://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n61/10-tremila-battute/6166/334-walter-siti-qil-contagioq>
- S. HALL, *Who needs Identity?*, in (a c. di) S. Hall, P. du Gay, Sage, London 1996, pp. 1-17
- PH. HAMON, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Puf 1984
- L. HUTCHEON, *A poetic of postmodernism. History, theory, fiction*, Routledge,

New York 1988

- R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2005
- F. JAMESON, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi editore, Roma 2007
- V. JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Puf, Paris 1992
- J. LACAN, *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, Einaudi, Torino 1978
- ID., *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, Einaudi, Torino 1991
- ID., *Il seminario. Libro III (1955-1956). Le psicosi*, Einaudi, Torino 1985
- ID., *Il seminario. Libro IV. La relazione oggettuale (1956-1957)*, Einaudi, Torino 2007
- ID., *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)*, Torino, Einaudi 2016
- ID., *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino 1994
- ID., *Il seminario, libro X, L'angoscia (1962-1963)*, Einaudi, Torino 2007
- ID., *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Einaudi, Torino 2003
- ID., *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi, 1969-1970*, Einaudi, Torino 2001
- ID., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Id., *Scritti, vol. I*, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-94
- ID., *Discorso sulla causalità psichica*, in Id., *Scritti, vol. I, cit.*, pp. 145-87

- ID., *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in Id., *Scritti. Vol. II*, Torino, Einaudi 2002, pp. 796-831
- ID., *La scienza e la verità*, in Id., *Scritti, vol. II*, cit., 859-82
- ID., *La logica del fantasma*, in Id., *Altri scritti*, (a c. di) A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2013, pp. 319-24
- ID., *Joyce il sintomo*, in Id., *Altri scritti*, cit., pp. 557-62
- ID., *Del discorso psicoanalitico*, in Id., *Lacan in Italia*, La salamandra 1978, pp. 186-201
- ID., *Radiofonia, televisione*, Einaudi, Torino 1982
- C. LASCH, *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusione collettive.*, Bompiani, Milano 1981
- M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne: sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 2002
- J.LECARME, E. LECARME-TABONE, *L'Autobiographie*, Armand Colin, Paris 1997
- PH. LEJEUNE, *Il Patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986
- ID., *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, Paris 1980
- ID., *Moi aussi*, Seuil, Paris 1986
- G. LIPOVETSKY, *L'era del vuoto. Saggi sull'individualismo contemporaneo*, Luni editrice, Milano 1995
- ID., S. Charles, *Les temps hypermoderne*, Grasset & Fasquelle, Paris 2004,
- ID., *Una felicità paradossale. Sulla società dell'iperconsumo*, Raffaello Cortina editore, Milano 2007,
- ID., J. Serroy, *L'esthetisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*,

Gallimard, Paris 2013

- J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975
- D. LUGLIO, *Pantografare l'esperienza, ovvero il romanzo come smascheramento dell'“autenticità”*, in (a c. di) H. Serkovska, *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2001, pp. 149-89
- G. LUKÀCS, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1964
- R. LUPERINI, *Letteratura e ideologia nel primo novecento italiano: saggi e note sulla Voce e sui vociani*, Pacini, Pisa 1973
- J. F. LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2014
- L. MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014
- H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967
- K. MARX, *Il capitale. Libro I*, UTET, Torino 1974
- V. MARTEMUCCI, *Galassia nonfiction: l'autofiction e il romanzo reportage nella nuova narrativa italiana*, tesi di dottorato, 2011
- C. MAZZA GALANTI, *In principio erano i corpi gloriosi*, 2 dicembre 2010, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/in-principio-erano-i-corpi-gloriosi/>
- A. MAZZARELLA, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Grahib*, Bollati Boringhieri, Torino 2011
- ID., *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 2014

- G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Il mulino, Bologna 2011
- J. MEHLMAN, *A structural study of autobiography*, London, Cornell University press 1974
- D. MENEGHELLI, *Storie proprio così*, Morellini, Lodi 2013
- J. A. MILLER, *Una fantasia*, in “IV Congresso dell’AMP”, Comandatuba, Bahia (Brasile), 2004, <http://www.congressoamp.com/it/template.php?file=Textos/Conferencia-de-Jacques-Alain-Miller-en-Comandatuba.html>
- M. MONGELLI, *Mentire raccontandosi: l’autofiction nel romanzo italiano degli ultimi anni*, tesi di laurea, a.a. 2010-2011
- F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi 1999
- P. P. PASOLINI, *Osservazioni sul piano-sequenza* (1967), in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000
- ID., *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, (a c. di) W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 265-535
- ID., *Lettere luterane*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 537-721
- M. RECALCATI, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina editore, Milano 2010
- A. SCHMITT, *De l'autonarration à la fiction du réel : les mobilités subjectives*, in *Autofiction(s), Colloque de Cerisy 2008*, cit., pp. 417-39
- A. SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza*, Bompiani, Milano 2006
- J. M. SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma 1992
- G. SIMONETTI, *Lezioni di inesistenza: Scuola di nudo di Walter Siti*, in *Nuova corrente*, XLII (1995), pp. 113-28
- ID. (a cura di), *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, in

- “Contemporanea”, 1, 2003, p. 166.
- ID., *La letteratura e il male. Resistere non serve a niente di Walter Siti*, In “Allegoria”, 65-66, 2012, Palumbo editore, Palermo, pp. 179-89
 - ID., *Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni zero*, in (a c. di) M. Polacco, “Between. Figure del desiderio. Retorica, temi, immagini”, v.3, n.5 (2013), <http://www.betweenjournal.it/>
 - V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976
 - P. SLOTERDIJK, *Critica della ragion cinica*, Raffaello Cortina editore, Milano 2013
 - I. TASSI, *Storie dell'io : aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Roma-Bari 2007
 - CH. TAYLOR, *Le radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993
 - E. P. THOMPSON, *Società patrizia, cultura plebea. Otto saggi di antropologia storica sull'Inghilterra del settecento*, Einaudi, Torino 1981
 - G. TINELLI, *Walter Siti: un altro impegno*, in (a c. di) S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, “Between. L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia”, V.10 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>
 - A. TRICOMI, *La repubblica delle lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Macerata, Quodlibet 2010
 - F. VANDONI, E. REDAELLI, P. PITASI (a c. di), *Legge, desiderio, capitalismo : l'anti-Edipo tra Lacan e Deleuze*, B. Mondadori, Milano 2014
 - F. VIGHI, *Critical theory and films: rethinking ideology through film noir*, Continuum, London 2012
 - PH. VILAIN, *Démon de la définition*, in *Autofiction(s), Colloque de Cerisy 2008*,

P.U.L., Lyon 2010, pp. 461-82

- E. VITTORINI, *Le due tensioni. Appunti per un'ideologia della letteratura*, a c. di D. Isella, Il saggiatore, Milano 1967
- V. WOOLF, *Granite and Rainbow*, Harcourt, Brace and company, New York 1958
- G. XINGJIAN, C. MAGRIS, *Letteratura e ideologia*, Bompiani, Milano 2012
- S. ŽIŽEK, *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi editore, Roma 2004
- ID., *Credere*, Roma, Meltemi, 2005
- ID., *L'oggetto sublime dell'ideologia*, Ponte alle Grazie, Milano 2014

Altre opere letterarie citate

- D. ALIGHIERI, *La divina commedia*, Hoepli, Milano 1989
- S. DOUBROVSKY, *Fils*, Galilée, Paris 1977
- ID., *Un amour de soi*, Gallimard, Paris 1982
- C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Garzanti, Milano 1999
- G. GENNA, *Assalto a un tempo devastato e vile. Versione 3.0*, Minimum fax, Roma 2010
- ID., *Italia de profundis*, Minimum fax, Roma 2008
- F. KAFKA, *Il castello*, Bur, Milano 2007
- P. P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti 2009
- ID., *Petrolio*, (a c. di) S. De Laude, Mondadori, Milano 2005
- G. PEREC, *La vita istruzioni per l'uso*, Milano, Bur 1999

- SOFOCLE, *Edipo re. Edipo a Colono. Antigone*, (a c. di S. Beta), Einaudi, Torino 2009
- E. TREVI, *Qualcosa di scritto*, Ponte alle grazie, Milano 2012

Sitografia

<http://www.allegoriaonline.it/>

<http://autofiction.org/>

<http://betweenjournal.it/>

<http://congressoamp.com/>

<http://doppiozero.com/>

<http://ilmiolibro.kataweb.it/>

<http://lacan-con-freud.it/>

<http://minimaetmoralia.it/>

<http://ojs.unito.it/index.php/COSMO>

<https://quattrocentoquattro.com/>

<https://youtube.com/>