

Il Rifugio dell'Ircocervo
presenta

Dialoghi con Anchise – Walter Siti

Intervista a cura di
Michele Maestroni e Pierpaolo Moscatello

Intervista pubblicata su **ilrifugiodellircocervo.com** il 16 e il 17 aprile 2020.

Link: <https://ilrifugiodellircocervo.com/2020/04/16/dialoghi-con-anchise-walter-siti-prima-parte/>

Il ritratto di Walter Siti è stato realizzato da **Sara Dealbera**

Ogni citazione tratta dal presente articolo deve esplicitare chiaramente la fonte, la rivista e gli autori, e farvi diretto rimando.

Non è comunque ammessa riproduzione integrale o superiore al 25% del contenuto altrove senza il consenso degli autori.

DIALOGHI CON ANCHISE

Un'introduzione

In un'altra vita tuo padre è Paul Auster o Mario Vargas Llosa; tua madre è Elena Ferrante. Fate cene di famiglia simili a lunghe interviste, ti raccontano dell'amicizia con altri scrittori, del rapporto con gli editori e con gli agenti, di quella prima presentazione andata male. Del tempo che c'è voluto e di quanto sia stato difficile: perché a vent'anni – scopri – erano esattamente come te. E questo ti consola.

Ti consolerebbe. Peccato che i tuoi genitori facciano mestieri che con la letteratura non hanno niente a che fare, e che di scrittori così importanti tu non ne conosca nemmeno uno – almeno non di persona. Li conosci dalle parole che hanno scritto, naturalmente, ma quelle adesso non ti bastano più: a rileggerle sono bellissime e indifferenti, ti scrutano dall'alto senza svelare il proprio mistero.

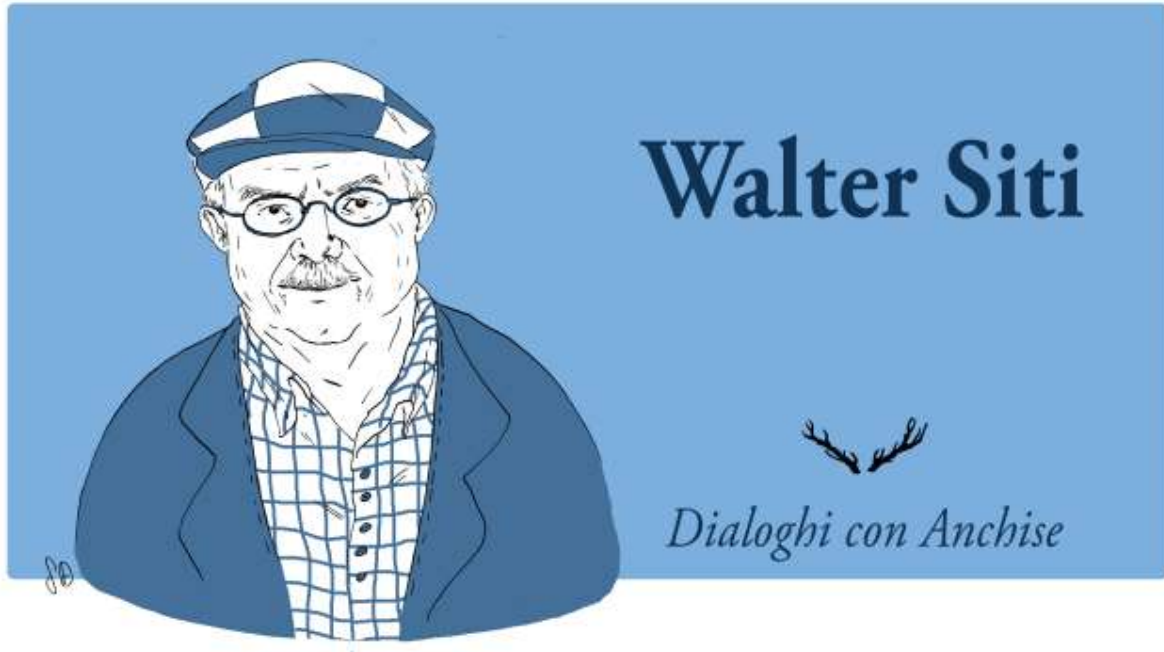
Noi del *Rifugio* siamo come te: aspiranti scrittori, aspiranti critici, o semplicemente lettori affamati; tutti intorno ai vent'anni, con il peso di molte domande sulle spalle. Da che parte deve andare la nostra generazione? Da dove iniziamo a costruirlo, il futuro? Sono scelte difficili, che il più delle volte ci lasciano dentro un senso di inadeguatezza. Ci vorrebbe qualcuno con cui parlarne: come quando, da piccoli, chiedevamo consigli alla mamma o al papà per le prime faccende d'amore. Per questo abbiamo pensato di andare dai nostri padri e dalle nostre madri. Quelli letterari, però: gli uomini e le donne che hanno più o meno l'età dei nostri genitori e che hanno determinato il modo di scrivere in Italia degli ultimi vent'anni. Potremmo chiedere tutto – come hanno fatto a superare le difficoltà, le insicurezze, come hanno trovato la loro voce, come sono diventati quello che sono, quanta vita si nasconde dietro i loro romanzi più celebri.

Dialoghi con Anchise nasce da questo proposito. È un ciclo di interviste. Andremo in cerca dei più grandi scrittori italiani e tenteremo di strappare qualche rassicurazione, qualche certezza, ma anche qualche dubbio a cui non avevamo mai pensato. Soprattutto, ci faremo consegnare da ciascuno un testimone, un frammento sentimentale della letteratura italiana. Perché non importa se aspiriamo a diventare scrittori o semplicemente dei lettori migliori: in ogni caso dovremo fare i conti con quello che c'è stato prima – scegliere cosa lasciare indietro e cosa conservare.

Saremo come Anchise ed Enea, in fuga da Troia in fiamme: portando il peso dei padri sulle spalle inizieremo il cammino verso la nostra storia.

Pierpaolo Moscatello

DIALOGHI CON ANCHISE
WALTER SITI



Quando è uscito *Scuola di nudo* lei era già abbastanza grande: aveva quarantasette anni e una vita professionale avviata. Prima di esordire aveva mai praticato la scrittura in forma privata? Oppure *Scuola di nudo* è stato un lento lavoro di accumulo?

Io fino ai vent'anni non ho scritto niente. Ero un grande lettore di classici, e mi sembrava che le mie capacità fossero così scarse al confronto che non mi veniva neanche in mente di provarci: leggevo Baudelaire e poi non riuscivo a scrivere un verso, perché mi sentivo uno schifo. Poi, intorno ai trent'anni, dopo una crisi personale e come critico letterario, ho cominciato a buttare giù dei versi pensando che non li avrei fatti leggere a nessuno. Li feci leggere al mio capo in università, Mario Baratto, e lui un po' scherzando mi disse che non erano male. La cosa mi incoraggiò.

Di quei versi la maggior parte l'ho poi buttata via, tranne alcuni che sono rimasti incastonati dentro *Scuola di nudo*. Sono passati altri due o tre anni sempre senza scrivere, e poi di colpo, in un periodo in cui abitavo a Firenze, mi ha preso come una pazzia e per una settimana, tutte le notti, non

ho fatto che scrivere versi: ne sono nati dieci poemi abbastanza lunghi che io stesso non capivo molto bene.

Questi ultimi hanno avuto una strana storia. Uno è stato pubblicato nell'«Almanacco dello specchio» – che allora era una piazza abbastanza prestigiosa – con la prefazione di Franco Fortini. Questo mi ha gratificato parecchio: addirittura c'è stata una presentazione pubblica. Un altro paio sono state pubblicate su una rivista che si chiamava «Linea d'ombra», diretta da Goffredo Fofi.

Com'è passato dai versi al romanzo – tra l'altro un romanzo così imponente?

Al proposito ci sono due aneddoti. Il primo riguarda il mio amico Alfonso Berardinelli: gli avevo fatto leggere i versi usciti su «Linea d'ombra», e lui mi aveva detto che erano buoni ma un po' contratti, andavano sciolti nella prosa. Io l'ho preso talmente sul serio che poi ho scritto un romanzo di seicento pagine.

L'altro aneddoto riguarda Franco Fortini, che era un amico ma anche una persona molto severa. Quando aveva letto i miei versi, mi aveva detto che erano belli, ma sembravano scritti da un mio “subalterno”. La cosa mi aveva abbastanza colpito perché non capivo chi fosse questo mio subalterno; poi man mano che mi avvicinavo all'idea di scrivere il romanzo sono riuscito finalmente a capirlo: era un nevrotico che non voleva dire la verità su se stesso. *E allora mi sono buttato a scrivere partendo dall'unica cosa che sapevo per certo nel mondo, e cioè come sono fatto io.*

Quindi ho cominciato quello che sarebbe stato ***Scuola di nudo***, ma non sapevo verso cosa andavo. In quel momento stavo lavorando a un libro su Leopardi che mi avrebbe consentito un salto in avanti nella mia carriera di critico, ma lo piantai a metà. Lì è partito un lavoro sotterraneo che è durato dodici anni, durante i quali continuavo a scrivere e riscrivere. Quando la pagina era piena di correzioni – perché scrivevo ancora con la macchina da scrivere, una Olivetti Lettera 22 – bisognava ribattere tutto per avere di nuovo una versione pulita, e allora portavo il manoscritto in una copisteria a Pisa e poi mandavo un mio amico a ritirarlo, perché pensavo che quello che l'aveva battuto a macchina l'aveva anche letto, e quindi mi vergognavo come un cane ad andarlo a prendere io.

Per cui pensavo a *Scuola di nudo* come una cosa molto privata, da non far leggere a quasi nessuno. Anche perché i primi amici dell'università a cui cominciai a far leggere alcune parti mi dicevano che se lo pubblicavo ero

matto, la mia carriera universitaria sarebbe finita. Però io non potevo più tirarmi indietro, ormai dovevo andare fino in fondo.

E come è avvenuta la pubblicazione?

Dopo la, credo, settima o sesta riscrittura, nel '93 raccolsi quel malloppo di circa seicento pagine e lo portai a Einaudi: fu una mossa azzardata portarlo subito al più grande editore italiano, un po' da suicida. Pensavo che se Einaudi me l'avesse rifiutato, non lo avrei presentato a nessun altro editore. Non volevo fare il giro delle sette chiese: se non andava mi sarei rimesso a fare il critico.

Con Einaudi comunque avevo un contatto: avevo pubblicato con loro già due libri di critica, quindi non ero un illustre sconosciuto. Tra l'altro, una mia amica della Scuola Normale era la moglie di Paolo Fossati, che era un pezzo grosso di Einaudi. Allora portai il malloppone a Torino da Paolo, mi fermai a dormire quella notte lì da loro. Il giorno dopo dissi a Paolo che ci avevo ripensato, gli chiesi di non portarlo in casa editrice. Lui mi rispose: "Ormai hai fatto il passo, vediamo cosa succede". Dopodiché c'è stato un mese, un mese e mezzo di attesa durante il quale ero convinto che avessero rifiutato il libro senza avere il coraggio di dirmelo. Finché non mi chiamò lo stesso Fossati, dicendomi che c'era stata una riunione molto burrascosa in casa editrice: metà delle persone lo volevano pubblicare, l'altra metà no. Quello che mi ha salvato è stato **Giulio Einaudi**: sembra che uno di quelli che non volevano pubblicare fece l'errore di dire che il mio romanzo non avrebbe fatto guadagnare una lira; Giulio Einaudi rispose una cosa oggi impossibile e cioè che loro non pubblicavano romanzi per fare soldi.

In realtà poi aveva ragione quello che non lo voleva pubblicare, perché il romanzo vendette pochissimo, credo cinquemila copie in tutto. Tra l'altro il contratto era capestro, perché io ero l'ultimo arrivato in narrativa, quindi non ci guadagnai quasi niente. Però intanto il libro era uscito.

Quindi mentre scriveva non si è mai posto il problema che un eventuale lettore avrebbe potuto annoiarsi?

Mi sono posto il problema che i lettori mi togliessero il saluto. Pensavo soprattutto a quelli che mi conoscevano e a quelli che si sarebbero riconosciuti nel libro. Ad esempio, un rapporto sentimentale che avevo andò a finire malissimo: la persona si riconobbe e anche se io pensavo di avergli fatto una specie di monumento lui non mi volle più parlare per parecchi

anni. Fortunatamente, mio papà e mia mamma, essendo quasi analfabeti di ritorno, non lessero il libro; mia sorella invece sì, però è di dieci anni più piccola di me quindi forse non osava dirmi niente. Con gli altri tutto sommato andò abbastanza bene; ci fu addirittura una presentazione a Pisa, al Teatro Verdi, con un sacco di gente. Cosa che il mio maestro – Francesco Orlando, professore di francese – mi aveva molto sconsigliato; io invece testardo lo volli presentare lì, nella bocca del leone. Dopo la presentazione, che andò piuttosto bene, Francesco venne da me e mi disse che avevo fatto bene. Per cui, finita quella presentazione, i rischi per me erano passati.

Per il resto, lo sapevo che era un romanzo in cui c'erano troppe cose, e che quindi il rischio di una eventuale noia del lettore che non mi conosceva ci sarebbe stato. Ma visto che mentre lo scrivevo avevo l'impressione che sarebbe stato il mio unico libro, ci volevo mettere dentro tutto. Tra l'altro avevo paura di avere l'AIDS e non osavo farmi l'esame, quindi mentre scrivevo mi pensavo anche come moribondo.

E invece dopo *Scuola di nudo* ne sono venuti molti altri. Ma nel momento in cui uno scrive un romanzo del genere, così assoluto, come fa ad approcciarsi a un secondo lavoro? Perché *Scuola di nudo* ti taglia le gambe in tutti i sensi, anche letterariamente: allora come si fa a scrivere il romanzo successivo?

È quello che mi ha detto un mio amico, anche lui allievo di Francesco Orlando: “Dopo un romanzo così o ti suicidi o ti getti ai piedi della croce”. Questa sembrava l'alternativa. In realtà, credo che la cosa che mi ha disincagliato da *Scuola di nudo* sia stata la vita privata. Io ho avuto una vita sentimentale ed erotica molto rovesciata rispetto alle persone comuni, nel senso che da giovane non battevo un chiodo, ero timido e chiuso, non ho incontrato nessuno e non avevo storie d'amore. Poi, invece, il momento per me più vitale e soddisfacente dal punto di vista erotico è stato quello tra i miei cinquantacinque e cinquantotto anni. C'è stata una storia bella (che poi è quella che racconto nel secondo libro) che mi ha tolto da quell'odio che sentivo per tutto, mi ha fatto passare la misantropia e il pessimismo radicale. Ho pensato che potesse essere l'apertura di un discorso più lungo, ed è stato proprio per questo che scrivendo il secondo romanzo ho realizzato che ce ne sarebbe stato un terzo. Perché non era più soltanto la storia di un disperato che vuole chiudere i conti con il mondo e poi morire; ma cominciava a raccontare delle cose nuove che gli succedono. Ho pensato che forse poteva diventare un romanzo di formazione.

È stata un'esigenza di pancia, quindi. Non una cosa di testa. La vita l'ha chiamata a scrivere quel secondo romanzo.

Sì, ma siccome poi sono matto c'erano anche dei riferimenti letterari. Nel primo romanzo molti avevano visto una sorta di *Inferno* dantesco. Nel secondo c'erano inseriti molti testi in versi, scritti apposta per il romanzo, quindi avevo l'impressione di star scrivendo una cosa analoga alla *Vita nova*. A quel punto restava solamente il *Decameron*: infatti in **Troppi paradisi** pensavo di inserire dei racconti – i quali però non sono finiti in *Troppi paradisi* ma in un libretto di racconti che si chiama **La magnifica merce**, uscito poco prima.

Quindi avevo un po' l'idea di seguire nel mio piccolo la storia della letteratura italiana. E adesso sono orgoglioso che nell'ultimo romanzo i capitoli delle due storie siano alternati, la narrazione di una è costantemente interrotta dall'altra: è una cosa che faceva Ariosto, quindi è come se fossi arrivato al Rinascimento.

C'è stato un momento – durante la stesura di *Scuola di nudo* ma anche dei libri successivi – in cui ha smesso di percepire la fatica della scrittura e ha visto che il romanzo proseguiva per conto suo?

All'epoca no, non ebbi quella sensazione. Avevo l'impressione che il romanzo contenesse più o meno quello che io avevo deciso di metterci dentro. La cosa ha cominciato a essermi più chiara nei libri successivi. Mentre scrivevo il secondo ho cominciato a pensare che avrebbe potuto essere una trilogia – come poi in effetti è stato: la trilogia dell'autofiction, quella che si è conclusa con *Troppi paradisi*. Lì cominciai a pensare che la forma, diciamo così, stava prendendo il sopravvento, che mi stava dicendo lei che cosa quei libri avrebbero potuto diventare.

Il fatto per esempio di seguire per quella trilogia una specie di percorso Inferno–Purgatorio–Paradiso, come risulta poi anche dalle copertine, è un'idea che mi venne soltanto all'altezza del secondo libro, nel primo non ce l'avevo ancora. Adesso mi è assolutamente chiaro: *i romanzi cominciano a funzionare davvero quando diventano diversi da come li avevi pensati all'inizio*.

In quello che è uscito adesso, **La natura è innocente**, la cosa è stata abbastanza clamorosa: all'inizio avevo deciso di raccontare due storie che non c'entravano niente l'una con l'altra; poi a lavoro in corso mi sono

accorto che le due storie confluivano nel mio privato, in un aspetto abbastanza fastidioso da raccontare. Sono abbastanza convinto che i romanzi siano più intelligenti del loro autore.

A proposito dell'autofiction: Gipi – che è un altro che attinge molto dalle proprie esperienze personali – dice che non riesce a scrivere nei momenti in cui la vita è incasinata, per farlo deve essere tranquillo. Però è proprio nei momenti di tranquillità che c'è meno da raccontare. Lei ha bisogno di avere la vita pulsante intorno a sé per scrivere o preferisce stare tranquillo?

Gipi mi piace molto, perché è cinico e abbastanza sadico. Io la vivo un po' come lui: prima devi avere la vita incasinata, ma quando ce l'hai incasinata è impossibile mettersi a scrivere, al massimo puoi prendere appunti. Dopodiché devi isolarti da tutto, aspettare che la serenità ti ritorni, ricominci a ragionare e allora lì puoi cominciare a scrivere. Penso che avesse ragione Elsa Morante quando diceva che in certi periodi viveva e in altri scriveva, ma le due cose insieme non le sapeva fare.

Ha scritto poesie, racconti e romanzi. Perché alla fine ha scelto di concentrarsi sulla forma romanzo?

Credo che il romanzo fosse per me obbligatorio perché è il genere più onnivoro di tutti: dall'inizio della sua storia, nel *Satyricon* di Petronio, il romanzo ha sempre ospitato di tutto. Già nel *Satyricon*, appunto, ci sono dei versi. Poi ci sono dei romanzi che contengono dei saggi, addirittura delle dissertazioni; nel *Moby Dick* c'è tutta una parte sulla caccia alle balene, nelle *Illusioni perdute* c'è un trattato sulla stamperia. Il romanzo è un genere che ingloba quello che trova nel suo passaggio. Quindi da questo punto di vista, per uno come me, che all'inizio non si pensava come uno scrittore ma come un dilettante che si cimenta nella scrittura, era l'unica cosa possibile.

I racconti non sono tanto capace di scriverli perché non ho la misura breve: tendono sempre a diventare dei racconti lunghi che poi diventano quasi dei romanzi. Per quanto riguarda le poesie, invece, non ho la nervatura del poeta, la grazia: i poeti stanno lì e ogni tanto gli piovono dentro dei versi; a me non succede quasi mai, io i versi me li devo sudare. Non sono un poeta nativo. I versi li uso solo come integrazione della prosa. Li metto dentro nella storia quando la temperatura emotiva sale a un punto che c'è bisogno di andare a capo: è una questione di fiato: quando il fiato si

sospende per la troppa emozione allora provo a passare ai versi. In quest'ultimo l'ho fatto soltanto alla fine, quando a un certo punto, parlando di mia mamma, non ce la facevo a raccontare tutto con la pacatezza della prosa.

In *Troppi paradisi* compare Laura Betti, che parla sempre di Pasolini. Verso di lui sembra che il Siti personaggio, forse anche l'autore, provi invidia, competizione. Che rapporto aveva da giovane con Pasolini e con i grandi modelli canonizzati?

Pasolini lo frequento letterariamente da quando avevo ventidue anni, perché la tesi l'ho fatta su di lui. Ho avuto modo di conoscerlo, è stato lui che ha fatto l'editing del mio primo saggio letterario, che era appunto sul suo endecasillabo. Quando gli ho mandato la tesi mi ha detto che era molto buona soprattutto nella parte metrica – perché per il resto era una cosa un po' strutturalista e lui mi prendeva per il culo: “Non mi riconosco in tutti questi quadrati, triangoli, strisce per terra”. Mi invitò a Roma per rivedere la mia tesi insieme, quindi sono andato spesso in via Eufrate da lui. Perdeva un sacco di tempo a suggerirmi correzioni, poi mi riaccompagnava alla stazione. Da questo punto di vista ne ho un ricordo molto tenero, di una persona estremamente generosa.

Dopodiché ho continuato a lavorarci fino ad adesso: proprio in questo momento sto preparando insieme a Garzanti una nuova versione commentata di *Petrolio*. Quindi non l'ho mai abbandonato. È vero che ho sempre avuto nei suoi confronti quella cosa che Harold Bloom chiama **angoscia dell'influenza**, cioè la paura di somigliargli troppo. Per reazione ho sempre cercato di evidenziare tutte le cose di lui che mi facevano incazzare, per esempio il fatto che parla di ragazzi in una quantità enorme nei suoi romanzi, ma non fa mai accenno ai soldi: un residuo di romanticismo che non gli ho mai perdonato, perché si sa che i soldi erano il tramite con cui avvicinava questi ragazzi.

Però, come quando ti ritrovi a cinquant'anni e ti accorgi che un certo modo di farti la barba ricalca i gesti di tuo papà, irrimediabilmente, dopo aver passato tutta la vita ad allontanarti da tuo padre, a pensare che non vuoi fare la sua vita... Così è il mio rapporto con Pasolini: facevo delle cose apposta per allontanarmi dal suo modo di scrivere, per poi trovarmi comunque a scrivere di borgate, senza pensarci. Quando ho scritto ***Il contagio*** mi hanno detto che era come Pasolini, anche se io dicevo di no: mi trovavo a seguire i suoi percorsi senza volere.

In *Un dolore normale* fa dire questa cosa al Walter Siti personaggio: "Intelligenza forse, sofferenza di sicuro, talento neanche un po'". Quindi secondo lei la letteratura è una questione di lavoro duro più che di talento? Crede di non essere un talentuoso?

Lo credevo all'altezza di *Un dolore normale*, adesso ho un po' cambiato idea, nel senso che uno non scrive tredici romanzi, sopravvivendo a tredici romanzi, se non ha un po' di talento. Credo di potermene riconoscere un po'. Soprattutto, credo di essere molto mimetico. Spesso le parole che sento me le ricordo per decenni. Quando devo fare il ritratto di un personaggio so già come parla: da questo punto di vista è difficile che un personaggio mi faccia delle stonature. So se un personaggio va fuori registro, di quello me ne accorgo quasi subito.

Ho acquisito anche la capacità di descrivere gli ambienti trovando quel particolare che basta per definirli, senza bisogno di farla lunga. Adesso mi capita di insegnare in alcune scuole di scrittura, e in alcuni ragazzi lo vedi subito: o ce l'hanno o non ce l'hanno. *La cosa che proprio non puoi insegnare è l'orecchio*, quella cosa che leggi due pagine e sei già dentro a quell'ambiente, conosci già quei personaggi. Magari non sono neanche i primi della classe, sono quelli che arrivano già rassegnati. Mentre altri bravissimi, che fanno tutti i compiti, lo vedi subito che non diventeranno scrittori nemmeno se si mettono a piangere.

Lei fa un grande lavoro di raccolta prima di iniziare un romanzo: tutto il mondo finanziario di *Resistere non serve a niente*, le questioni religiose, ontologiche di *Bruciare tutto*. Com'è che si approccia a questo lavoro preparatorio, di *setting* di quello che scrive?

Faccio quelli che nel cinema si chiamerebbero sopralluoghi. Non sono capace di scrivere una cosa che non sia realistica: darei un braccio per poter scrivere *Alice nel paese delle meraviglie* ma non sono proprio capace, ho bisogno che il contesto che racconto sia credibile. *Ho bisogno di ingannare il lettore, di fare una specie di magia per cui lui deve credere che la cosa che racconto sia realmente accaduta.*

Per fare questo devo immergermi nelle cose. In *Scuola di nudo* c'era poco da fare perché erano tutti ambienti che conoscevo benissimo da anni. Ma per esempio già in *Un dolore normale*, dove c'è un'operazione a cuore aperto, ho davvero assistito, grazie a un amico medico

chirurgo, a un'operazione a cuore aperto, perché ci sono delle cose che non ti puoi inventare. Per esempio, la grande disinvoltura con cui i chirurghi avevano il paziente sotto e continuavano a dire cose del tipo: "Mah, speriamo che vada bene, se non tiene non è mica colpa nostra"; oppure la battuta rivolta a un'infermiera che parlava troppo: "Ventila di meno la bocca e ventila di più il paziente". Ecco, una cosa così non avrei potuto inventarla.

Per ***Resistere non serve a niente*** il lavoro di sopralluogo è stato molto lungo, perché non sapevo niente di finanza. Se non avessi incontrato questo finanziere (con cui poi sono rimasto molto amico) che mi raccontò tutto della sua carriera, non avrei saputo proprio da che parte cominciare. Ho seguito quasi alla lettera la sua carriera, sono andato due o tre volte nelle sale contrattazioni per capire come funzionava realmente il loro lavoro, mi sono studiato dei volumi di finanza come se dovessi dare l'esame alla Bocconi, mi sono fatto spiegare da un'amica laureata in matematica finanziaria le formule che non capivo.

A volte poi però succedono cose imprevedute. Per esempio, sempre per ***Resistere non serve a niente***, mi sono inventato una signorina di cui il mio protagonista è innamorato, una signorina che bada molto al soldo e poco ai sentimenti. I colleghi di questo finanziere volevano assolutamente che io gli dessi il numero di telefono della signorina: solo che non esisteva! *Ogni tanto le cose inventate finiscono a essere più convincenti di quelle per cui hai fatto tanta documentazione.*

Strappa le storie alle persone come se fosse in un confessionale: è un po' un prete da questo punto di vista...

Uno psicanalista, sì, le due cose sono abbastanza vicine.

Ma come si fa? Ci vuole del talento umano per fare questa cosa. Non solo il talento dello scrittore, ma anche la capacità di generare fiducia nelle persone che vengono lì e ti raccontano le loro cose.

Sono situazioni tutte abbastanza diverse l'una dall'altra. Io credo di avere empatia verso le persone, anche se alcuni dicono che sono un misantropo e che non so star bene con gli altri. *In alcuni casi semplicemente rubo: battute, frammenti di verità, anche se le persone non vogliono.*

Qualche altra volta è una cosa dettata dalla disperazione, per esempio nel caso del primo racconto de ***La magnifica merce***. Ero innamorato di

questo signore che romanzescamente ho chiamato Marcello, e non potendo trattenerlo abbastanza a lungo a un certo punto gli ho proposto di venire da me, non per fare sesso ma per raccontarmi la sua vita: lo pagavo per questo. Quindi in questo caso c'è stato un contratto quasi mercenario. Altre volte invece nasce spontaneamente un'amicizia, come nel caso delle due vite che ho raccontato adesso ne ***La natura è innocente***. Volevo abbastanza bene a queste due persone, perché mi sembravano veramente due figli. Allora sono stato delicato nel fare le domande. Per esempio, con Filippo – la storia catanese del matricidio –, fin dall'inizio mi sono detto che la domanda finale su cos'è successo la notte in cui ammazzò sua madre non gliela potevo fare subito, ma per ultimo, dopo che ci eravamo parlati e avevamo acquistato un po' di fiducia l'uno nell'altro. Ed è la stessa struttura che ho mantenuto nel libro, perché la scena del matricidio è l'ultima che racconto. Però all'inizio è stata anche una faccenda di rispetto: non volevo aggredirlo con alcune cose che l'avrebbero immediatamente gelato; non è che puoi andare da uno e chiedergli: “Senti, mi racconti com'è che hai ucciso tua madre?”.

Nel caso invece del finanziere è stato casuale, nel senso che non conoscevo lui ma conoscevo la moglie che è una conduttrice televisiva piuttosto nota, ed ero fidanzato con un ragazzo che lavorava in televisione, come racconto in *Troppi paradisi*. Questo ragazzo ha chiesto alla conduttrice se potessi parlare con suo marito. Il quale inizialmente ha rifiutato – perché mi avevano presentato come un amico di un autore della D'Urso che voleva parlare con lui. Dopodiché, quando ha realizzato che ero uno che aveva già scritto molti libri, allora ha accettato.

In una recente critica a Saviano ha sostenuto l'importanza di una letteratura pura, priva di intenti civili. In quello che lei scrive c'è una forma di impegno intellettuale?

Intanto a me non piace la definizione di letteratura “pura”, perché secondo me la letteratura quasi mai è pura e tantomeno il romanzo: se c'è un genere impuro è proprio il romanzo, per quello che dicevo prima, perché ingloba di tutto. La chiamerei letteratura fatta di spessori sovrapposti. Non è solo Saviano, ma una concezione nata negli ultimi anni secondo cui la letteratura deve aiutare il mondo a stare meglio. In Francia per esempio è uscito un libro di un giovane critico, Riparare il mondo, il quale sposa appunto quest'ottica, aggiungendo che se la letteratura invece peggiora il mondo allora non è letteratura. Questo era uno dei rimproveri che mi venivano fatti quando pubblicai *Bruciare tutto*.

Io ho l'impressione che se la letteratura fa solo questo finisce per essere un po' al servizio della storia: come se le cose andassero dette solo perché quello è il momento giusto, positivo, per dirle; e il resto non si deve dire. Mi sembra un impoverimento. Trovo che la forza vera della letteratura, e quindi anche il suo impegno, stia proprio nella possibilità di dire tutto, sia il bene che il male, anche quando l'autore non è perfettamente conscio di quello che sta dicendo. Ma è proprio lì che può funzionare: perché come tira fuori qualcosa di te che non avevi calcolato, così può fare anche con la società, denunciando evidenze prima di qualsiasi autorità politica o mediatica.

Engels aveva ragione quando diceva che Balzac aveva scoperto il capitale. Però Balzac non lo sapeva, lui non era socialista e non aveva idea di cosa fosse il capitale. Solo che al di sotto dell'intreccio narrativo e delle vicende dei personaggi, quell'elemento rimaneva, in modo irriducibile. E quindi ogni tanto la letteratura va a scoprire dentro la società delle magagne che la società non sa di avere dentro, e le tira fuori per prima. Questo per me è l'impegno della letteratura.

Per quanto riguarda le cose che scrivo, io penso che mi sono impegnato ad andare contro un certo ottimismo coatto diffuso, di tipo consumistico, nei confronti del progresso e della ricchezza. Ho tentato di indicare dei banchi che stanno sotto e stanno rosicchiando le cose da dentro. Oppure, ultimamente, sono andato contro lo spirito da crocerossine che hanno tutti, che non tiene conto che esiste anche l'egoismo, non tiene conto della natura come elemento che se ne frega del benessere umano. Ho provato a fabbricare dei campanelli di allarme, per dire che forse dovremmo fermarci e guardarci indietro, che forse stiamo andando a sbattere contro un muro.

Quindi adesso ha in mente qualcuno che legge.

Sì, da un po'. Ho visto che sostanzialmente sono persone colte, irrimediabilmente elitari. Io penso poi che il lavoro del romanziere sia un lavoro di élite, perché comporta tante di quelle competenze diverse, nello scrivere come nel leggere. Quindi in genere i miei lettori sono intellettuali o paraintellettuali (come gli insegnanti), stranamente sono in maggioranza donne – la cosa mi ha stupito quando l'ho saputo ma è così, non so dire perché. I miei lettori sono persone, credo, che hanno avuto a che fare con dei propri luoghi oscuri, che nella vita non hanno avuto la pappa pronta. Diciamo, probabilmente, un pubblico di nevrotici.

Pensa che questa sia una cosa che trascende dalla sua volontà? Non le

piacerebbe che il suo pubblico fosse più vasto e che questo impegno passi anche alle fasce più basse?

C'è una risposta geniale che diede Oscar Wilde durante il suo processo, quando il pubblico ministero gli chiese se avesse mai cercato di spingere i giovani a leggere i suoi libri: "Non li ho mai scoraggiati". Allo stesso modo, io non ho mai scoraggiato nessuno a leggermi. Se mi leggono mi fa piacere. Però in genere quando scrivo non penso mai al pubblico che mi leggerà, è una cosa che è rimasta identica dal primo libro fino adesso. Sembra una cosa un po' curiosa e megalomane, però è come se io scrivessi per stare all'altezza dei libri che a me sono piaciuti: scrivo più per gli scrittori morti che per i lettori vivi.

Però la storia della letteratura è piena di scrittori che vendevano molto e che oggi studiamo perché sono riusciti a cogliere lo spirito del loro tempo: Hugo, Dickens. Anche volendo, non riuscirebbe a fare lo stesso?

No, non ne sarei in grado. È come quelli che volevano fare la carriera di Mike Bongiorno: non puoi far finta di essere Mike Bongiorno: o lo sei altrimenti non la fai. Io scrivo difficile, non riesco a scrivere per tutti e allo stesso tempo non ho quella straordinaria capacità di dare a ciò che scrivo degli spessori, per cui si può leggere il mio libro a diversi livelli: uno di intrattenimento, uno più profondo, e così via. Non mi viene, non mi è mai venuto. Credevo di scrivere un libro di intrattenimento con *La natura è innocente*. Poi mi hanno spiegato che le due storie contenute in quel libro in realtà non sono per niente d'intrattenimento.

Le viene in mente qualche scrittore suo coetaneo, o più giovane, che oggi fa letteratura "alta" ma al contempo riesce a essere letto da un ampio pubblico?

Non mi viene in mente nessuno. Gli scrittori che mi piacciono sono scrittori che non hanno un grande pubblico. Penso a Michele Mari, Francesco Pacifico... Sono tanti gli scrittori che mi piacciono ma non sono scrittori di grande pubblico. Forse adesso è anche più difficile di quanto non lo fosse nell'Ottocento, perché la società di massa ha già i suoi canali, per cui è difficile che uno legga un romanzo se ha voglia semplicemente di divertirsi: per quello c'è Facebook, ci sono i social, le serie televisive e tanti altri strumenti. Mi sembra più facile che un autore di serie tv possa fare un lavoro cinematograficamente alto, piuttosto che un romanziere – abituato a fare delle macchine complicate – riesca a dargli quella patina di leggerezza in modo da essere letto dal grande pubblico.

Anche a livello internazionale, gli autori che mi piacciono – Houellebecq, Easton Ellis – non sono scrittori per il grande pubblico. Forse Philip Roth.

Anche se non credo che il pubblico di Roth fosse lo stesso che guarda le serie televisive. Forse gli autori di quello che una volta veniva chiamato “terzo mondo”: mi viene in mente *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie, perché c’è una certa gradevolezza nella lettura; come anche in certi romanzi sudamericani, per esempio in *Cent’anni di solitudine*. Nei Paesi dell’Occidente sviluppato mi sembra invece difficile, perché ormai l’informazione e l’intrattenimento hanno preso una strada molto definita.

C’è un punto di *Un dolore normale* in cui parla di una teoria per cui il personaggio sarebbe più importante della trama – una cosa che apparentemente la allontana dal cinema e dalla serialità. Però pensandoci c’è tutto un filone cinematografico – i più importanti film di Fellini, di Pietrangeli, ma anche *Euforia* di Valeria Golino a cui lei ha partecipato. Sono film che costruiscono verticalmente il personaggio; strutturalmente somigliano molto ai suoi romanzi. Ha mai pensato di cavalcare forme espressive più popolari del romanzo, usando però lo stesso approccio?

Ci ho pensato, ma le poche volte che ho provato ad accostarmi alla televisione (per programmi televisivi o serie tv) la risposta che mi davano era sempre che quello che proponevo non si poteva fare perché era troppo alto. C’è stato un periodo della mia vita in cui avevo un certo bisogno di denaro liquido, e quindi ho provato a chiedere a qualche produttore di serie televisive se potevo fare il dialoghista, perché in genere i dialoghi mi vengono abbastanza bene, però nessuno si è mai fidato.

Per il resto c’è stato qualche tentativo di trasposizione cinematografica di miei scritti. Quella che è andata fino in fondo è stata quella de *Il contagio*, però anche lì personalmente avevo l’impressione che i personaggi fossero proprio diversi, continuavo a guardare quel Marcello lì e non riconoscerlo. Questo mi impediva di provare un’emozione forte.

Al contrario invece della versione teatrale: quando Marcello in carne e ossa diceva alcune delle battute che io avevo scritto mi sono venute le lacrime agli occhi. Ho capito quale poteva essere la potenza di un corpo vivo sul palcoscenico. Mi sarebbe piaciuto enormemente lavorare per il teatro, più che per il cinema.

A un certo punto della sua carriera, vince il Premio Strega con *Resistere non serve a niente*. Come si inserisce un traguardo così importante nel suo percorso di scrittore e nelle sue ambizioni?

L'ambizione ce l'ho molto più sfrenata, perché è quella di essere un grande scrittore, ovviamente. Dopodiché forse non ci riuscirò mai, ma l'ambizione è quella, altrimenti uno non ci si mette. Il Premio Strega è venuto da solo: Massimo Turchetta, mio amico ed editore per Rizzoli, mi ha chiamato un giorno perché voleva proporre il mio *Resistere non serve a niente* allo Strega: "Ci sarà un casino, ti porteranno in giro, dovrai fare un sacco di telefonate... Te la senti o no?". E io non avevo da perdere nulla, quindi ho accettato. Dopo tutta questa carovana arriva la serata della premiazione. Io fino al giorno prima ero sicuro di perdere, anche perché lo stesso Turchetta mi aveva telefonato dicendo "Walter, abbiamo perso". Quindi sono andato senza nessuna aspettativa, anzi, ho seguito lo spoglio da dietro il Ninfeo, dove non potevo sentire niente, perché altrimenti sarei stato male fisicamente. A un certo punto arriva sempre Turchetta con le braccia aperte verso il basso: "Hai già talmente tanti voti, puoi venire, hai vinto".

La cosa buffa è che io non credo che *Resistere non serve a niente* sia il mio libro migliore. Mi hanno dato lo Strega, penso, come si dice "alla carriera". *Il contagio*, *Troppi paradisi* e *Brucciare tutto* sono, in mia opinione, migliori di *Resistere non serve a niente*, dove invece c'è qualche personaggio che non mi è venuto bene. Comunque, ancora adesso, dopo otto anni, quando mi presentano da qualche parte, per le persone sono quello che ha vinto il Premio Strega. L'ortofrutticolo ora mi tratta meglio perché ho vinto lo Strega: dal punto di vista sociale questa cosa è servita molto, ma non serve ad aumentare o diminuire la stima che hai di te – soprattutto se lo vinci a 65 anni, come è successo a me. Se lo vinci a 27, 30 anni sicuramente ti può cambiare molto la prospettiva, vinto così da vecchi no.

Quindi lo Strega non ha influenzato i lavori successivi dal punto di vista della pressione e delle aspettative? *Exit strategy* è stato visto da alcuni come una "protesta" verso il premio. Walter Siti vince lo Strega proprio con il primo romanzo in cui non compare come protagonista. E guarda caso, in quello successivo quel narratore–protagonista invadente torna. Come a dire "io sono sempre lo stesso di prima".

Lo Strega non ha influenzato, in linea di massima, la mia scrittura. Però fino all'altezza di *Brucciare tutto* c'è stato un sentimento di contrasto, di sfida, come a dire: "premiatemi questo, se avete coraggio".

Proprio *Brucciare tutto* è stato al centro di alcune polemiche, perché il protagonista è un prete pedofilo. Naturalmente non ha senso ridurre

quel romanzo al tema della pedofilia, perché dentro c'è anche molto altro. L'aspetto della pedofilia è però indubbiamente il più scioccante: come è stato immaginare e raccontare quel protagonista?

All'inizio non nascondo che c'è stato un atteggiamento di sfida, residuo di quella cosa che dicevamo del Premio. Volevo affrontare una cosa che sapevo essere tabù, proprio perché penso che la letteratura debba parlare di tutto. La cosa spaventò il mio editore, che parecchie volte mi chiese se fossi sicuro di quello che stavo facendo. Anche se ero sicuro, comunque un po' mi tremavano le gambe. Quando andavo nel deep web per documentarmi mi sentivo malissimo: uscivo dopo due ore di indagine come se mi avessero menato, perché erano cose altamente sadiche, a questi bambini veniva fatto di tutto, e io facevo fatica fisicamente a sopportarle. Ma dovevo vederle per entrare nel libro in cui mi ero ormai impegnato.

Mentre raccontavo dal punto di vista di Don Leo, però, queste cose sono andate gradualmente a sfumarsi: la pedofilia è scomparsa, sono rimaste solo una pagina o due con quella crudezza: a un certo punto l'onestà interiore di Don Leo mi sembrava talmente forte che non c'era bisogno di sporcarla. Dentro ci sono finite tante altre cose – come, per esempio, il mio senso del divino, la partecipazione emotiva al linguaggio dei bambini, nonostante non abbia mai avuto né un figlio né un nipote, la presenza così forte e potente del male... Quelli erano temi assolutamente miei, e ho finito per affezionarmi a questo Don Leo, come se fosse uno di famiglia.

Bruciare tutto è stato un libro in cui molto lavoro preparatorio, alla fine, l'ho buttato via. Quando scegli un protagonista sai che devi guardarlo da dentro, entrare nella sua testa: io sono entrato nella testa di questa persona che involontariamente ha questi turbamenti. E devo dire che questi “mostri” (come spesso vengono additati dai media e dal senso comune) mi stanno molto simpatici, proprio perché penso che dentro abbiano molto di più rispetto all'etichetta di mostro.

Inoltre, a romanzo finito mi sono accorto che c'era qualcosa di più profondo, che riguardava anche me: non era la pedofilia di Leo, ma il suicidio di Andrea, il bambino protetto da Don Leo. È come se in molti dei miei libri io avessi avuto voglia o bisogno di far suicidare un bambino. Non so perché, forse perché volevo far fuori il bambino che c'era in me. Questo a partire da *Troppi paradisi* in avanti. Evidentemente era un discorso che dentro di me circolava molto, come se avessi bisogno di fare i conti con l'infanzia e capire che i bambini possono essere così disperati che si possono anche suicidare.

C'è qualche mostro personale che non andrebbe mai a dissotterrare, un punto profondo in cui non si sente in grado di scendere?

Una cosa c'è, e ho provato a dirla in quel romanzo breve uscito per Einaudi l'anno scorso, ovvero la bontà. Una cosa in cui non riesco a entrare bene è la pulsione della bontà, non so cosa pensa un uomo buono. Più che un sentimento è una visione del mondo: qualcuno che pensa che la sua vita non ha senso se non hanno senso le vite degli altri. Conosco alcune persone fatte così, persone che piangono per i dolori altrui molto di più che per i propri: io lì non riesco a entrare, anche se mi piacerebbe molto. Per me è ancora una porta chiusa. È il contrario dei mostri.

In *Resistere non serve a niente* lei dice: “Non si scrive quello che si vuole, si scrive solo quello che si può”. C'è qualcosa che le piacerebbe scrivere, ma non si sente in grado di farlo? E qualcosa che ha scritto e le è uscito male, perché non poteva fare di più?

Questa frase è un plagio da Carmelo Bene, che disse: “Il talento fa quello che vuole, il genio fa quello che può”. Lo penso soprattutto per i poeti. Nelle carriere di molti poeti ci sono dei momenti di silenzio inesplicabili, anche ai più bravi e affermati capita che per sei o sette anni non riescono a scrivere una riga: come se non gli venisse. Quando uno zio di Leopardi chiese al poeta di scrivere un sonetto per la monacazione di una ragazza, lui rispose che non sarebbe stato in grado di farlo perché non era come gli altri poeti, che erano in grado di scrivere poesie su tutto: da parte sua, chiedergli un sonetto era come chiedergli un principato. Credo funzioni così anche per i romanzieri.

A me è capitato con una parte di *Resistere non serve a niente*, per esempio: in questo romanzo c'è il personaggio di Morgan, un mafioso internazionale. Per entrare appieno nel personaggio sarei dovuto entrare in contatto davvero con un membro della criminalità organizzata, ma i tentativi sono andati tutti a vuoto. Questo nonostante io fossi disposto a mettermi al loro servizio, anche a depistare se era necessario: non si è fidato nessuno, e quindi ho dovuto inventarmelo un po' librescamente e non ne sono stato affatto contento.

Ha mai pensato, davanti al libro di qualcun altro, “Cavolo, questo avrei voluto scriverlo io” o “Ora mi devo impegnare per superarlo”? La rivalità e l'invidia la fanno correre al lavoro?

Penso che ognuno abbia la sua strada e in quella fa il meglio che può. Però sì, davanti a certi libri ho pensato che avrei voluto scriverli io. Per esempio, *Limonov* di Carrère, o *Leggenda privata* di Mari. Mi capita anche per scrittori viventi, non solo di classici: è una cosa di sana invidia.

E infine arriva l'ultimo romanzo, *La natura è innocente*, in cui ha provato a raccontare due vite vere: Filippo, il matricida, e Marcello, il pornoattore gay. È un po' una svolta nel suo percorso come scrittore: per decenni si è dedicato all'autofiction, mentre questo è stato dichiarato un tentativo di romanzo-verità. Cosa è successo?

Da un certo punto di vista già ci avevo provato: per esempio Don Leo non mi somiglia per niente, così come il protagonista di *Resistere non serve a niente*. L'impulso definitivo è derivato da Carrère, e dal suo libro *Vite che non sono la mia*. E quando mi sono capitate addosso, in modo un po' imprevisto, queste due storie, mi sono detto che era una scommessa che alla soglia dei settant'anni mi sentivo di accettare. L'idea era proprio di provare a uscire da me stesso, anche perché avevo la sensazione che di me stesso avevo già detto tutto, e mi ero un po' stufato di quel personaggio che si chiamava Walter Siti. Non sapevo che in Walter Siti ci sarei ripiombato dentro nelle ultime trenta pagine del romanzo, ma queste sono le sorprese che ti danno i libri.

In quelle trenta pagine finali dice di aver capito quello che le due storie hanno in comune: i due protagonisti sono riusciti a fare ciò che lei non è mai riuscito a fare, e cioè uccidere la madre e avere tutti i culturisti del mondo. Ma se ha potuto scavare così a fondo solo attraverso vite che non sono la sua, possiamo dire che la fiction è più potente dell'autofiction?

Io credo di sì. È una convinzione che ho cominciato a formulare al tempo di *Brucciare tutto*. Mi sono reso conto che per quanto in un romanzo tu dica "io", non riuscirai mai a raccontare le cose che non sai di te stesso. Non è un caso che Freud chiami il livello inconscio Es e non Io. Per cui se vuoi raccontare la tua parte inconscia, quello lo puoi fare solamente usando degli stuntmen, persone che fanno scene pericolose per te: allora lo feci fare a Don Leo, e ora anche a Filippo e Ruggero. In realtà, penso che il punto più delicato e più intimo dell'autobiografia tu possa raccontarlo solamente in terza persona, e non in prima.

Allora perché c'è questo trionfo dell'autofiction, al punto che sembra lo strumento letterario più potente e sensato oggi?

Perché è molto facile da fare. Tenuta a livello superficiale è molto facile, perché è una materia che possiedi benissimo e ti dà l'impressione di essere sincero, anche se in realtà quando si parla di sé si mente sempre. L'illusione di molti è far vedere quanto si è sinceri, ma in verità molto spesso si

sconfina nel gossip, e da sinceri si diventa pettegoli, ed è una cosa molto diversa. Mi viene sempre in soccorso Oscar Wilde, che in questo aforisma mi ricorda un po' Miss Italia: "Sii sincero, tutti gli altri sono già presi". Devo dire che è stato un po' anche questo diluvio di autobiografie che mi ha portato ad allontanarmi: non ne potevo più.

Torniamo all'inizio. Esordire oggi. Alcuni consigliano di pubblicare racconti sulle riviste, altri di trovare un agente letterario; poi ci sono il self-publishing, i concorsi, e tante altre modalità. C'è una "ricetta" che lei ritiene migliore?

No. In questi quattro anni nella scuola di scrittura Belleville ho visto una cinquantina di aspiranti scrittori – i quali, tra l'altro, non sono tutti giovanissimi, ci sono anche signore di mezz'età, o dei manager che si son presi un anno sabbatico... Ma comunque la maggior parte degli studenti e studentesse hanno un'età sotto i trent'anni. Le persone che io ho trovato più dotate e più capaci di esordire realmente e con una voce propria erano persone che non avevano bisogno di essere insegnate: una era una ragazza venuta solo per trovare un'attività durante l'estate, lavorava in un chioschetto e diceva di non essere capace. Quando le ho dato i primi esercizi da fare invece ho capito che era l'unica della classe che sapeva scrivere: gliel'ho detto e lei non ci credeva. Ed è finita a scrivere un libro niente male, uscito con la DeAPlaneta l'anno scorso.

L'altro era un ragazzo che era arrivato già con il suo romanzo in tasca, e quando l'ho letto ho capito che era un romanzo di un esordiente, con una voce nuova e fresca, sicché gli ho procurato un contratto con Rizzoli. L'unica cosa che ho potuto fare con lui è stata togliere gli errori dettati dall'inesperienza, o cambiare qualcosa che avrebbe potuto essere scritta in modo migliore: piccolezze, comunque. Se parliamo di letteratura – per chi insegna sceneggiatura, cinema o tv è una cosa diversa: lì davvero c'è bisogno di insegnamento, perché ci sono tecniche precise e quant'altro; se parliamo di letteratura in senso forte, dicevo, quelli che riescono non riescono grazie alla scuola ma nonostante la scuola.

In generale trovo che siano più interessanti quelli che si scavano la strada con le loro mani, piuttosto che le scritture glamour: io consiglio ai giovani di rischiare, buttarsi in un'impresa che può sembrare disperata nonostante le indicazioni degli editor. Fidarsi del proprio istinto, e andare avanti.

Chiudiamo questa intervista sulla falsariga dell'epilogo di *La natura è innocente*, in cui Walter Siti si guarda indietro e realizza cosa è stato

il suo percorso di scrittore. Se lei insegnasse in una scuola superiore e dovesse fare una lezione su Walter Siti, come introdurrebbe l'autore e quale passaggio esemplare leggerebbe agli studenti?

Partirei dicendo che Walter Siti ha scritto dodici, tredici romanzi; l'ultimo che ha scritto forse non è proprio l'ultimo, perché gli piacerebbe prima di morire scrivere un romanzo che abbia come protagonista un ragazzo nato dopo gli anni Duemila. È uno scrittore che si è sempre occupato della realtà sua contemporanea, cercando di trovare le magagne di cui la società non si stava accorgendo. E leggerei quel pezzo di *Troppi Paradisi* che si intitola *Io sono l'Occidente*.

Intervista di Pierpaolo Moscatello e Michele Maestroni.