

SILVIA CUCCHI

“O NEGHI IL TEMPO O NE SEI NEGATO”

Fotografia e dualismo in Autopsia dell'ossessione di Walter Siti

ABSTRACT: In the present article, I aim to analyze the relationship between photography, temporality and desire in Walter Siti's *Autopsia dell'ossessione*. In this work, for the first time, the language of photography is so extensively present within the narration, that it becomes one of the structural elements of the novel. After framing the central role of photography in the representation of the protagonist's erotic obsession, I will focus on how this artistic practice interacts with the narration and its temporality, particularly in relation with memory. In fact, the interplay among these different dimensions contributes to express one of the central features of Walter Siti's writing: the dualistic opposition between Absolute and reality.

KEYWORDS: Photography, Kitsch, Dualism, Temporality, Obsession, Reality, Novel, Mimetic Theory.

La fotografia, [...] penso sia un formidabile linguaggio visivo per poter incrementare questo desiderio di infinito che è in ognuno di noi.

Luigi Ghirri

Nell'ormai ventennale produzione romanzesca di Walter Siti la dimensione figurativa è spesso associata ad una componente centrale della sua poetica: il desiderio. Già nel suo primo romanzo *Scuola di nudo* (1994), parte – insieme a *Un dolore normale* (1998) e *Troppi paradisi* (2006) – della trilogia d'*autofiction* ripubblicata nel 2015 in un unico volume (Siti 2015), l'attrazione del protagonista Walter¹ per i corpi dei culturisti si realizza, più che nell'esperienza diretta, nella mediazione costituita dall'immagine. Nei confronti di quelli che egli stesso definisce “nudi gnostici”,² ossia corpi il cui eccesso di forme e la cui sfericità rinvierebbe ad un Assoluto incarnato in

¹ Per evitare fraintendimenti, d'ora in avanti si utilizzerà “Siti” per l'autore e “Walter” per indicare il personaggio autofittivo alter ego dell'autore.

² “La rotondità dei muscoli ha anche questo significato, di un ‘essere troppo pieno’ che respinge la vita da sé come si respinge il cibo quando si è fatta indigestione. Il nudo maschile è *corpo gnostico* perché comunica un'infinita voglia di non partecipare” (Siti 1994, 22).

terra, il protagonista alterna una volontà di possesso fisico ad un'attitudine contemplativa. La televisione e soprattutto la fotografia – definita come "autentico organo del [...] desiderio" (Siti 1994, 13) – assolvono principalmente a questo secondo compito poiché, immortalando (termine da intendersi nel suo significato etimologico di "rendere immortale") la perfezione dei corpi nudi, rappresentano uno strumento di straniamento e di esclusione dalla vita, oltre che una garanzia di Infinito: "i nudi maschili vivono una vita che si oppone alla vita, se ne separa come le gocce d'olio in emulsione nell'acqua; per questo la macchina fotografica [...] fissa il movimento in poche immagini statiche su una sottile membrana; per questo le mie più stupende avventure si concludono con un clic" (Siti 1994, 13). Il mezzo fotografico si rivela la modalità meglio capace di rappresentare il potenziale estetico e la perfezione del nudo gnostico, rivelando la finitezza dei sensi umani, incapaci di fissare in modo indelebile il ricordo della visione:

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. [...] Lo strano puntuale mancamento della vista non è che il limite invalicabile su cui si misura l'insufficienza dei nostri sensi umani. A cogliere questo squarcio, questo irrompere improvviso di un'altra dimensione, talvolta la macchina è meglio; anche se sarebbe stato difficile spiegarlo al mio fruttivendolo ravennate, non era la polaroid una scusa per l'amore, ma viceversa (Siti 1994, 14-15).

All'interno della trilogia non a caso il mezzo fotografico viene evocato maggiormente in *Scuola di Nudo*, romanzo in cui la speculazione di Siti sulla natura del desiderio erotico e sull'inconciliabilità tra piano di realtà e Assoluto è maggiormente sviluppata e approfondita. Pur essendo in stretta correlazione con il desiderio del protagonista, nella trilogia la fotografia non appare mai in quanto iconotesto integrato alla scrittura, ma viene sempre riformulata attraverso minuziose descrizioni in prosa. Questo processo ecfastico – applicato anche ai video televisivi – scorpora l'oggetto del desiderio fino a fargli perdere tutti i connotati personali, trasformandolo in un modello statuario:

i pettorali sono gonfi come seni a cui i peli aggiungono un'intatta e invincibile verginità. [...] La parte alta del ventre è convessa, come in una accennata gravidanza: tra ventre e pettorali c'è una vaschetta dove le antilopi vanno a bere. Il corpo, lucido sotto il getto dell'acqua, è prevalentemente composto di masse sferiche, su cui sole e ombra passano come nubi. [...] La mano che scende a lavare i peli del ventre è sezione aurea del segmento compreso tra l'ombelico e la linea immaginaria che unisce i capezzoli, la distanza tra i capezzoli è la base di un triangolo che ha il vertice nel pube: anche in questo triangolo la base è sezione aurea dell'altezza: girotondo di rapporti che

ruotano intorno a un numero irrazionale ($\sqrt{5}$). [...] Non è questo il modo di descrivere un oggetto, così si scongiura un oggetto pregandolo di non esistere (Siti 1994, 38-39).

Il primo testo in cui Siti coniuga narrazione e fotografia è *Perché io volavo*, racconto compreso nella raccolta *La Magnifica Merce* (2004), dove vengono inserite in appendice alcune fotografie del culturista Massimo Serenelli³ che completano la narrazione senza però interagire con la scrittura. Il primo e unico vero tentativo di costruzione narrativa fondato sull'intersezione tra testo e immagine è invece il romanzo *Autopsia dell'Ossessione*, pubblicato nel 2010 da Mondadori, in cui l'autore incorpora nel testo una ventina di foto di nudo maschile che immortalano l'ossessione erotica del protagonista della vicenda.⁴

Ma se la fotografia per Siti è un mezzo in grado di rappresentare l'oggetto desiderato e al contempo di escludere l'osservatore dalla vita, in *Autopsia dell'ossessione* quale dialogo essa intesse con la dimensione testuale? In che modo fotografia e scrittura riescono a combinarsi, costituendo una delle forme attraverso cui si manifesta quella tensione dualistica tipicamente sitiana che tende ad opporre vita e desiderio, realtà e Assoluto? Per tentare di rispondere a queste domande in un primo momento si analizzeranno le due differenti forme con cui Siti sceglie di rappresentare e attraversare l'ossessione erotica (la fotografia e l'enunciato aforismatico), per poi, in seguito, osservare come queste due forme interagiscano con la narrazione ed in particolare con la dimensione temporale-memorale, costituendosi come due elementi distinti ma complementari.

Come si evince anche dal titolo, *Autopsia dell'ossessione* è un romanzo costruito sul tentativo di comprensione e di superamento dell'ossessione erotica, fino a questo momento presenza viva e costante nella narrativa di Siti e incarnata principalmente dal personaggio dell'escort culturista. Il sintomo di un cambiamento nella percezione di questa tematica si evince già dal titolo, in cui è presente il termine autopsia: se da un lato, infatti, l'etimologia di questa parola ricorda il ruolo centrale della vista e

³ Massimo Serenelli è l'individuo che ispirerà il personaggio di Marcello Moriconi, escort culturista che incarna l'ossessione erotica di Siti per una buona parte della sua produzione. Questo personaggio, infatti, appare in diversi libri (*La magnifica merce*, *Troppi paradisi*, *Il contagio*, *Exit strategy* e, trasposto nel personaggio di Angelo, in *Autopsia dell'ossessione*) costituendo un vero e proprio *fil rouge* in grado di misurare l'evoluzione del desiderio del protagonista.

⁴ Per quanto sia forse il primo vero romanzo in cui il personaggio Walter Siti non appare in prima persona (ma solo sotto forma di doppio rivale), *Autopsia dell'ossessione* presenta delle forti continuità rispetto ai testi precedenti, a partire dalla tematica dell'ossessione erotica, centro nevralgico del testo.

dell'osservazione (dal greco αὐτοψία, «il vedere con i propri occhi»), dall'altro esso evoca l'autopsia medica su un cadavere, riferendosi a qualcosa di passato e di non più in vita. Questo romanzo segna infatti la fine simbolica di quella che si potrebbe definire la fase erotica della produzione di Siti, cioè quel periodo in cui il desiderio di Assoluto dell'io si traduce nella ricerca compulsiva di corpi "messaggeri di infinito" (Siti 1994, 30) da possedere o da ammirare, lasciando spazio alla consapevolezza e al disincanto.⁵ In *Autopsia dell'ossessione* i paradossi che determinano il fallimento nella ricerca di un "Infinito umano" (Siti 2014, 179) raggiungono il loro acme, fino a tradursi in una vera e propria palinodia, in cui la speranza lascia il posto al disincanto. Emblematica è la citazione di Marlene Dumas in esergo al romanzo: "guardare le immagini non ci conduce alla verità, ci conduce alla tentazione" (Siti 2010, 5): la smania per un sopramondo rischia di rivelarsi solo uno slancio autodistruttivo.

La prima modalità scelta da Siti per rappresentare l'ossessione è il ricorso alla fotografia: il protagonista Danilo Pulvirenti, antiquario di professione, ha collezionato e riposto in una stanza apposita chiamata la "stanza di Barbablù" o "la stanza delle rondini" una serie di foto di Angelo, escort culturista di cui si era invaghito qualche anno prima. Danilo, nei momenti di solitudine, si rinchioda in questa stanza e cerca una forma di compensazione alle delusioni della realtà selezionando e contemplando una foto di Angelo, inserita anche nel testo. Per Danilo la fotografia rappresenta una manifestazione dell'Assoluto poiché, fissando l'istante e annullando ogni forma di temporalità, cattura la divinità emanata dal corpo di Angelo, appagando per qualche istante il suo desiderio di Infinito. Se l'Assoluto è per Siti "una ricerca privata e fuori dal tempo" (Siti 2010, 10) la fotografia rappresenta l'attestazione della sua presenza nella realtà, essendo "testimone di una verità puntiforme, fissata in un attimo eterno" (Siti 2010, 232). Il paradosso che accomuna la fotografia al desiderio, come hanno evidenziato in modo speculare sia Susan Sontag nel suo libro *On Photography* (1977) che Roland Barthes nel suo saggio *La Chambre Claire* (1980), è quello di attestare una presenza che in realtà è simbolo di assenza, poiché ogni scatto fotografico è sia un oggetto materiale che può essere

⁵ Questo processo di uscita dall'ossessione erotica avrà un'appendice importante in *Exit Strategy* (2015), quarto tempo della trilogia autofinzionale in cui Walter, prendendo definitivamente coscienza della finitezza e dell'umanità di Marcello, si congeda definitivamente da questo personaggio e da tutto quello che egli aveva rappresentato. A questa uscita dall'ossessione corrisponderà inoltre un importante cambiamento formale, ossia l'adozione della narrazione onnisciente e l'abbandono definitivo della scrittura in prima persona.

osservato più volte e lungamente nel presente, sia la testimonianza di un attimo irripetibile ed impossibile da rivivere: come scrive Barthes, "ce que la photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois: elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement" (Barthes 1980, 15). Così come il desiderio è "il tentativo sempre ripetuto di afferrare ciò che per eccellenza è inafferrabile", imponendo "di possedere ciò che non può esistere come vivente" (Siti 2010, 178) la fotografia si fonda su un paradosso simile. Tuttavia, come sostiene Sontag, benché isoli l'attimo dallo scorrere del tempo tentando di preservarlo dall'oblio, essa diviene al contempo testimone del suo procedere implacabile (Sontag 1977, 15): "eternando un attimo sospeso, ufficializza e rende esclusiva la frustrazione" (Siti 2010, 178).

È proprio a causa di questo suo statuto ibrido, di questo suo essere contemporaneamente icona e simbolo, "irrévélée et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des sirènes" (Barthes 1990, 165), che Danilo sceglierà la fotografia e nessun'altra arte per rappresentare Angelo. Ciononostante, il gusto del protagonista è orientato verso degli scatti in cui vengono trasfigurati alcuni elementi pittorici, come per esempio la foto di Angelo che appare anche in copertina al libro, direttamente ispirata al *Davide e Golia* di Tanzio di Varallo. Per colmare il suo voyeurismo sadico e mortifero, Danilo predilige fotografie pittoriche in cui il corpo vivente, tramutatosi in opera d'arte, si oggettualizza. Questa funzione eternizzante e deumanizzante della fotografia è ben sottolineata da Philippe Dubois: "L'acte photographique, en coupant, fait passer de l'autre côté (de la tranche): d'un temps évolutif à un temps figé, de l'instant à la perpétuation, du mouvement à l'immobilité, du monde des vivants au royaume des morts, de la lumière aux ténèbres, de la chair à la pierre" (Dubois 1990, 160).

Il ruolo centrale della foto all'interno del romanzo, nonché il suo legame indissolubile con l'ossessione, si riflette anche nelle numerose riflessioni teoriche che compaiono nel testo, con cui l'autore tenta di mostrare la vicinanza tra i due ambiti. In particolare, Siti subisce l'influenza del pensiero di Roland Barthes sulla fotografia, adottandone la terminologia e inserendo all'interno del testo alcune riflessioni di palese derivazione barthesiana,⁶ spesso rielaborate per intessere dei legami più diretti con l'ossessione. È il caso per esempio della riflessione sulle tre azioni legate alla fotografia (fare, guardare, subire), traducibili, secondo Barthes, nei tre punti di vista con cui

⁶ Siti riprende da Barthes concetti come per esempio il *punctum* (ossia un dettaglio della foto che folgora lo spettatore, attirandone l'attenzione indipendentemente dalla volontà del fotografo), in relazione alla differenza tra foto pornografica e foto erotica, ma anche il legame tra fotografia e morte e l'importanza del caso nello scatto fotografico.

essa può essere osservata: quello di chi realizza la foto (*Operator*), quello di chi la osserva dall'esterno (*Spectator*) e quello dello *Spectrum*, ossia del referente – persona o oggetto – modello della fotografia (Barthes 1980, 22). Siti riprende questa tripartizione modificandola ed applicandola alla tipologia specifica della foto di nudo. Secondo Siti, infatti, i tre poteri che si condensano nello scatto fotografico sono quello del fotografo, che incide sul gusto della foto e sull'utilizzo di particolari mezzi tecnici per la sua realizzazione, quello del committente, che influenza l'iconografia dello scatto, e quello del modello, materia prima senza cui non ci sarebbe la foto. Siti però introduce un'ulteriore differenza: se in una normale foto di nudo i tre poteri si mantengono in un equilibrio perfetto, il tipo di scatto che meglio riesce a catturare l'ossessione è quello *kitsch*, in cui uno dei tre poteri prevarica sempre sull'altro. Assecondando questa sproporzione, tutte le foto presenti in *Autopsia dell'ossessione* tentano di catturare l'ossessione e di riprodurla attraverso la fissità della dimensione artistica. Se è vero che per definizione il *kitsch* (Broch 1990 e 2012) è il voler racchiudere l'Infinito nel finito – un ideale di bellezza tradita, facilmente degustabile e totalmente commercializzabile – queste foto sono *kitsch* perché tentano di arrivare all'Assoluto partendo dal basso, dalla corporeità esagerata dei culturisti, e proprio perché occhieggiano all'arte alta dalla specola della prostituzione:

quanto più una foto di nudo è bella in sé, tanto più contraddice la sua vocazione testimoniale che è quella di smascherare, dovunque ci sia un essere umano nudo di fronte a una macchina che lo divora, una sproporzione patologica del desiderio. La foto kitsch è sopra e sotto l'opera d'arte: sotto, perché conserva un residuo di crudeltà e di disagio – sopra, perché tenta un colpo di magia, la presenza reale di un fantasma (Siti 2010, 53).

Il secondo elemento – non iconografico, ma testuale – scelto dall'autore per rappresentare l'ossessione erotica è la serie di venticinque *Proposizioni* inserite lungo tutta la narrazione, spesso posizionate a breve distanza dalle foto. Presentandosi tipograficamente come degli aforismi isolati dal testo, le proposizioni rappresentano una sorta di fenomenologia dell'ossessione, tentando di sintetizzarne i caratteri generali e le radici mitiche:

PROPOSIZIONE 7

L'ossessione allude al mito negandolo e accelerandolo in folle; le curve del maschile e del femminile si sovrappongono in una famelica anamorfose. L'ossessione è la morte che si rovescia sulla vita disarmata, cancellando la sciocca distinzione tra meccanico e psichico. Volontà e coscienza cessano di agire: egoismo e altruismo, perfino attrazione e repulsione non sono più concetti pertinenti; l'io è riassorbito nella bava di un cane cosmico, che marca il territorio e lecca il sale della pietra (Siti 2010, 126).

Se la fotografia infatti immortalava l'ossessione privata e particolare di Danilo, influenzando in modo determinante il procedere della narrazione, le proposizioni sono degli elementi estraibili dal testo e separabili dalla vicenda specifica del protagonista che propongono una visione sintetica e universale dell'ossessione. Si direbbe che Siti si serva di una sorta di metodo induttivo per la sua "autopsia", in cui fotografia e proposizione sono le due facce della stessa medaglia, poiché l'evoluzione della vicenda particolare ossessiva di Danilo costituisce il terreno di sperimentazione e di dimostrazione che consente all'autore di formulare in seguito le leggi universali sull'attitudine ossessiva. L'unico elemento di crisi tra queste due visioni complementari è rappresentato dal valore ideologico di queste due operazioni: se la fotografia è illusione, poesia e presunta infinità, le proposizioni sono disillusione, prosa, svelamento dell'inautentico.

Ma come dialogano queste due rappresentazioni dell'ossessione con la vicenda narrata? Che tipo di rapporto intesse l'atemporalità delle fotografie con la progressione diegetica del romanzo? Da un punto di vista narratologico la fotografia può essere considerata il vero motore dell'azione. Quello che chiameremo "l'Adesso"⁷ della narrazione, cioè il momento in cui il "racconto primo" prende inizio (Marchese 1983, 47), coincide con il momento in cui Danilo entra nella stanza delle rondini per contemplare le foto di Angelo, isolandosi dalla realtà. Le date riportate nel testo informano il lettore che ci troviamo nel maggio 2009, Danilo ha superato i cinquant'anni e deve far fronte alla madre Candida malata di Alzheimer e alla frustrazione per la perdita di Angelo nella lotta contro il Rivale, uno scrittore che assomiglia tremendamente a Siti. Ogni foto di Angelo che appare nel testo è seguita da precisazioni puntuali sul luogo e sul momento in cui è avvenuto lo scatto, nonché sulle condizioni fisiche e psicologiche di almeno una delle tre polarità che determinano la perfezione della foto (committente, fotografo, modello):

in quell'equilibrio di poteri che regola il set, qui a prevaricare è stata la visione del fotografo, anzi della fotografa: a lei si devono il romanticismo e il simbolismo corrivo – aveva perfino preteso che Danilo si allontanasse. A lei soprattutto va addebitata la responsabilità di aver rescisso con Photoshop quell'ammennicolo, o appendice, che le donne considerano inelegante quando si illudono che la vita sia un ballo di gala (Siti 2010, 87).

Ogni volta che Danilo sceglie di entrare nella stanza della contemplazione il "racconto primo" si blocca e l'unica forma di temporalità

⁷ Chatman definisce l'Adesso narrativo come l'idea di presente all'interno del discorso narrativo: "The narrative 'now' is one point of time in the story which serves as a point of reference" (Chatman 1978, 63).

ammessa è quella della memoria. L'istante infinito della foto ossessiva rilancia paradossalmente la narrazione di un "racconto secondo" (Marchese 1983, 47) che, a partire dall'immagine, procede attraverso una serie di analessi su alcuni episodi salienti della vita di Danilo – dall'infanzia fino ai suoi quarant'anni – fondamentali per capire la sua attitudine ossessiva presente.

Nei primi quattro capitoli, i *flashbacks* sono consacrati principalmente all'infanzia e all'adolescenza di Danilo: egli rievoca la scoperta dell'attrazione per gli uomini muscolosi che da bambino spiava sperando di non essere scoperto. Questa attrazione da adolescente assumerà risvolti sempre più sadici – preferendo uomini ignoranti con cui poter affermare la sua superiorità: "le sfere lucide e sudate, la carne senza padrone, di quella non puoi liberartene discutendo di regia o di significati sociali" (Siti 2010, 63) – per poi trasformarsi in età adulta in una vera e propria adesione al sadomasochismo. Altri ricordi fondamentali per comprendere il personaggio di Danilo sono quelli legati alla madre Candida, donna glaciale, prevaricatrice, impositiva e anaffettiva ("in sessantatré anni non hai fatto altro che sgridare, sgridare..." (Siti 2010, 267), fonte principale del suo senso di esclusione e del suo bisogno costante di fuga dalla realtà. Da un lato, Candida rappresenta per Danilo colei che lo ha avvicinato al mondo dell'arte e dell'antiquariato, consentendogli di sviluppare quella sensibilità artistica che ora lo induce a trovare nelle fotografie di nudo una forma di rappresentazione dell'Assoluto; dall'altro, è proprio il rapporto con la madre che fa nascere in Danilo l'attitudine ossessiva e questo suo particolare immaginario erotico. Una delle foto che meglio esemplifica la doppia influenza materna è quella in cui Angelo indossa la collana di Candida,⁸ a cui segue una descrizione della foto che ben sottolinea l'influenza della madre sulla sua sessualità:

⁸ L'autore Walter Siti ha gentilmente dato il suo personale consenso alla pubblicazione della fotografia.

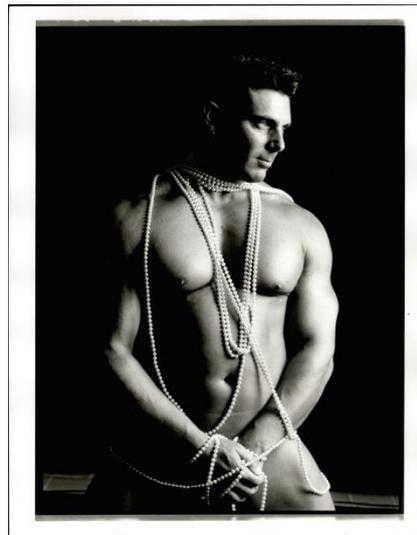


Fig. 1 - Massimo Serenelli, fotografato da Riccardo Bergamini (Siti 2010, 52).

“perle come catene, la schiava Isaura, la femminilità belle époque di un body-builder di borgata; il pallore flemmatico e traslucido delle collane materne nel sacrilego exploit di una natura viva depilata e calda di anabolizzanti” (Siti 2010, 52).

Se da un lato Angelo rappresenta il contrario rispetto all’universo benestante dalla madre, testimoniando il fallimento del suo tentativo di castrazione simbolica – “sua madre ed Angelo, due bisogni opposti e complementari, due vesciche natatorie che soffocano ma consentono di vivere” (Siti 2010, 247) – dall’altro, nell’immaginario erotico di Danilo, Angelo e la madre confluiscono e si sovrappongono nel mito del Centauro che entrambi incarnano in momenti diversi del testo: Angelo nel loro primo incontro, quando a teatro recitava proprio nei panni del Centauro, e in una foto in cui la sua fisicità ricorda a Danilo quella del mostro mitologico (cfr. Siti 2010, 75); la madre in una visione dolorosa mentre Danilo tenta di soffocarla con un cuscino: “Sta per fermarsi perché gli appare lei coi seni ancora floridi e il cazzo da centauro, che si dispera e lo prega di chiamare un’ambulanza” (Siti 2010, 289).

A partire dal quinto capitolo, “L’incarnazione”, tutti i ricordi di Danilo sono rivolti invece ad un passato più recente e incentrati principalmente sul personaggio di Angelo, di cui vengono raccontati il primo incontro e gli albori della loro relazione fino alla comparsa del Rivale, un professore molto simile al Walter Siti della trilogia, che, proprio osservando una foto di Angelo esposta in una collezione nel negozio di Danilo, si invaghisce del corpo del body-builder, inserendosi nel loro *ménage*. Inizia così una lotta feroce tra Danilo e il Rivale per la conquista di Angelo, che, in qualità di uomo-merce,

si vende senza scrupoli contemporaneamente all'uno e all'altro. L'evocazione fotografica in questo caso serve a Danilo per allontanare la paura di perdere l'oggetto del suo desiderio per mano di un personaggio che rappresenta al contempo una proiezione del diverso e dell'identico da sé. Il Rivale, infatti, si rivelerà essere sempre di più un "doppio perturbante"⁹ di Danilo (Fusillo 2012, 22): "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. [...] Tutti i territori e le segrete fascinazioni del doppio si precipitano in folla sul cuore di Danilo" (Siti 2010, 204). Inoltre, il rapporto di desiderio e possesso tra i tre personaggi riproduce chiaramente lo schema triangolare esposto da René Girard in *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) secondo cui il desiderio umano, fondato su un principio mimetico, non si sviluppa mai in funzione solo dell'oggetto bramato, ma anche – e soprattutto – in funzione della presenza di un altro essere (che Girard chiama "mediatore") che desidera contemporaneamente lo stesso oggetto, dando il via ad una lotta per il possesso. Seguendo alla lettera questo principio, il desiderio di Danilo nei confronti di Angelo esiste e si intensifica nel momento stesso in cui appare una presenza mediatrice (il Rivale) che si interpone tra il soggetto e l'oggetto desiderato, mettendone a repentaglio il possesso: "ogni storia di due è la storia di tre" (Siti 2010, 233) penserà Danilo verso la fine del romanzo. Questo triangolo si risolverà con la sconfitta di Danilo che, poiché rinuncia al possesso di Angelo, soccombe al Rivale confermando così il suo ontologico destino di esclusione:

L'ossessione affonda le radici nell'attimo reiterato in cui il soggetto è stato spettatore (per questo l'immagine è regina); il racconto eterno comincia da una stanza sbarrata, da un tesoro nascosto e da qualcuno che lo vuole rubare. Un estraneo (o un alter ego) può entrare nel gioco solo in quanto ladro, in quanto si impadronisce del corpo amato e lo possiede in un fulgore insopportabile. È notte, il futuro ossessionato spia da una finestra: si pietrifica, per sempre, nell'istantanea dell'esclusione (Siti 2010, 213).

Il trionfo del Rivale nella conquista di Angelo riafferma la vittoria del tempo, e quindi della realtà, sulla ciclicità reiterata che caratterizza il desiderio ossessivo di Danilo, preservato fino all'ultimo attraverso l'immobilità e il possesso garantito dalle foto: "uccidere il tempo, il tempo lineare e irreversibile. [...] Il Rivale ha tagliato il tempo in due, niente sarà più come prima" (Siti 2010, 232). Al contempo, però, come dimostrano le

⁹ Fusillo definisce somiglianza perturbante l'incontro tra "due personaggi distinti, accomunati però da una somiglianza eccezionale, spesso marcata da una nascita nello stesso giorno o nella stessa ora, che produce fenomeni di identificazione e di proiezione-introiezione" (Fusillo 2012, 22-23).

ultime pagine del romanzo in cui il punto di vista non è più quello di Danilo ma quello del Rivale, anche colui che ha avuto la meglio nella lotta per la conquista dell'ossessione è destinato ad una condizione di frustrazione: la certezza del possesso di Angelo e l'adattamento ad una quotidianità condivisa senza lotta contro terzi comportano l'esaurimento del desiderio anche da parte del vincitore, riconfermando la teoria girardiana del desiderio triangolare così come il primato del conflitto dualistico su ogni possibile scioglimento della vicenda in favore di una delle due parti. La necessità di un mediatore e l'impossibilità di un amore corrisposto traducono infatti in chiave diegetica uno dei cardini su cui si fonda l'intera scrittura sitiana, cioè l'opposizione dualista tra Realtà e Desiderio, tra la ricerca impossibile di un Assoluto umano e una spinta opposta che isola l'individuo nella sua finitudine. In *Autopsia dell'Ossessione* fotografia e narrazione, incarnando due forme di temporalità opposte e tuttavia complementari – l'una iterativa e l'altra evolutiva – rappresentano la trasposizione particolare di questo conflitto strutturale che riempie le pagine di Siti e la cui risoluzione si rivela impossibile. Il paradosso di questa opposizione, sintetizzata in *Autopsia dell'ossessione*, è la necessaria compresenza delle due polarità, imprescindibili l'una dall'altra benché appartenenti a due dimensioni metafisiche diverse: non esisterebbe realtà senza desiderio e viceversa, non ci sarebbe desiderio senza realtà. Poiché, come scrive Siti nella *Proposizione n* in chiusura al romanzo "quando nessuno mostra di esserne all'altezza, l'ossessione si autoesilia in attesa di tempi migliori. Il conflitto tra barbarie e civiltà [tra Desiderio e Legge, tra Irrazionalità e Razionalità] è reso ambiguo dal fatto che ciascuno dei due termini contiene in sé i germi dell'altro" (Siti 2010, 297).

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTAZZI, S., AMIGONI, F. (cur.) 2008. *Guardare oltre: Letteratura, fotografia e altri territori*. Roma: Meltemi.
- BARTHES, R. 1975. *Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- . 1980. *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard-Seuil.
- BROCH, H. 1990. *Il Kitsch*. Torino: Einaudi.
- . 2012. *Quelques remarques à propos du kitsch*. Paris: Allia.
- CHATMAN, S.B. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- DUBOIS, PH. 1990. *L'Acte photographique*. Paris: Nathan.
- FUSILLO, M. 2012. *L'altro e lo stesso: Teoria e storia del doppio*. Modena: Mucchi.
- GHIRRI, L. 2001. *Infinito*. Roma: Meltemi.
- GIRARD, R. 2001. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset.
- MARCHESE, A. 1983. *L'officina del racconto: Semiotica della narratività*. Milano: Mondadori.
- SITI, W. 1994. *Scuola di Nudo*. Torino: Einaudi.
- . 2004. *La magnifica merce*. Torino: Einaudi.
- . 2006. *Troppi Paradisi*. Torino: Einaudi.
- . 2008. *Il Contagio*. Milano: Mondadori.
- . 2010. *Autopsia dell'ossessione*. Milano: Mondadori.
- . 2014. *Exit Strategy*. Milano: Mondadori.
- . 2015. *Il Dio impossibile*. Milano: Mondadori.
- SONTAG, S. 1977. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.