

Recensioni

Walter Siti, *Autopsia dell'ossessione*, Mondadori, Milano, 2010, pp. 300.

«Il canto è universale, gli individui particolari è meglio che i propri guai li tengano per sé: abbasso ogni autobiografia» (p. 144). Questa sconfessione dell'autobiografia che il narratore fa pronunciare a Danilo Pulvirenti, il protagonista del romanzo, solo apparentemente pone una distanza fra la scelta diegetica di *Autopsia dell'ossessione* e quella di altri romanzi dello stesso Siti. A ben vedere, infatti, anche *Tropici paradisi* viene definito nell'avvertenza dell'autore come una «autobiografia di fatti non accaduti» e l'incipit dello stesso romanzo recita: «Mi chiamo Walter Siti, come tutti».

Anche in *Autopsia dell'ossessione*, dunque, la vicenda biografica diviene immediatamente straniante e viene proiettata sugli oggetti una luce che li rende universalmente validi. In questo caso, l'oggetto di indagine è l'ossessione, in particolare l'ossessione erotica del protagonista che si «incarna» nel corpo del culturista Angelo, dal momento che esso è «unico eppure non è personale», «condensa in sé un'intera categoria ma conferendogli un'indispensabilità che non appartiene a nessun altro» e perché «nel suo contorno inconfondibile formicola una moltitudine» (p. 175).

Inconsapevole mistagogo, Angelo diventa il mezzo del raffinato e colto antiquario Danilo per «recuperare l'aristocrazia in chiave esoterica»: il suo destino, infatti, «non era di contemplare la perfezione, ma di possederla carnalmente», (p. 152) come se «il corpo nudo si facesse canone e tramite di una misura cosmica» (p. 176). E che si tratti proprio di un mezzo, di uno strumento, lo conferma la citazione dalla *Monnaie vivante* di Pierre Klossowski, presente nel romanzo, secon-

do cui «chi vuole l'oggetto, vuole lo strumento» (p. 80). L'ossessione, infatti, viene definita, nella «proposizione 2» del romanzo, come un «racconto: fondatore e stupido, già raccontato mille volte ma irrecuperabile e irripetibile» (p. 54). L'oggetto perduto, dunque, è irrecuperabile, ma l'ossessione insiste «come un vecchio parassita deciso a sopravvivere ad ogni costo» (p. 236) perché «l'archetipo, nel racconto ossessivo, è quella *prima volta* che è negata fin dal principio» (p. 53).

Grazie all'autopsia della voce narrante, che si serve del racconto e di 23 «proposizioni» astratte, a cui si aggiungono la prima, «proposizione 0», e l'ultima, «proposizione *n*», si delinea una fenomenologia dell'ossessione che viene definita in modo antitetico rispetto alla perversione. Se quest'ultima è antitragica, dal momento che «il perverso si vede recitare e con questo taccia l'angoscia», l'ossessione, invece, «si sviluppa sotto il segno della tragedia, perché il desiderio è risucchiato verso un passato che risorge senza sapere quale sia il supplizio» (p. 33). L'ossessione, infatti, appare come un'«ansia di mito» (p. 281) o più precisamente come «un mito che ha perso coscienza di sé, se non per l'evidenza di una ferita» (p. 54). Una voce dall'alto che perseguita Danilo gli ricorda, infatti, che «l'orribile splendore di cui fosti testimone in un tempo memorabile, sei condannato a non riviverlo mai più...alla ricostruzione del racconto mitico mancherà sempre un pezzo» (p. 141). Allo stesso modo, perduta l'unità originaria, il romanzo non può che cercare spiragli, lampi di assoluto o, per dirla con Simone Weil, dei *metaxu* capaci di traghettare verso l'infinito di un'altra patria di cui l'ossesso sente la nostalgia, che si manifesta dietro le forme di «un vincolo travestito da scambio mercenario» (p. 159).

Nella vita sobria e intransigente di Danilo, la sfera dell'ossessione erotica occupa il recin-

to separato e chiuso del sacro, che nel romanzo è ben sintetizzato dalla stanza degli splendori o delle rondini o di Barbablù che contiene le foto di nudo maschile, oggetto dell'ossessione. Per Danilo, infatti, la sfera del desiderio non ha nulla a che vedere né con la religione né con la politica: «tutto può permettersi la religione [...] tranne che occuparsi della città; e tutto può permettersi la politica tranne che sbavare nell'infinito» (p. 10). E la sua fede anti-berlusconiana si nutre del risentimento personale causato dalla colonizzazione della sfera separata del desiderio da parte della politica, oltre che della desolazione tutta ideologica derivante dal fatto di essere dall'«Egoarca» ora «costretto all'approssimazione con la scusa dell'emergenza» (p. 11).

La stanza separata del desiderio, dunque, con le sue foto, appare in parte anche al lettore, dal momento che le pagine del libro mostrano e commentano alcune di queste. Il romanzo si apre, così, anche alla riflessione sulla fotografia, che viene definita «l'organo privilegiato dell'ossessione perché è un'impronta»: l'immagine fotografica rappresenta «il paradosso di un abbraccio tra simbolo e sparizione, il tentativo sempre ripetuto di afferrare ciò che per eccellenza è inafferrabile», dal momento che essa, «eternando un attimo sospeso, ufficializza e rende esclusiva la frustrazione; impone di possedere ciò che non può esistere come vivente». È per tale ragione che «l'ossessione non è mai soddisfatta dalle immagini ma solo le immagini la rilanciano, perché sono una faccia del disumano» (p. 178).

L'ossessione, tuttavia, reca all'ossesso l'indubitabile privilegio di «sentirsi una cinghia indifferente della macchina universale – un impersonalissimo sacerdote», dal momento che essa «recupera il sacro in un periodo di soffocante secolarizzazione» (p. 157). Si legge ancora nel romanzo che «forse la modernità all'indi-

viduo ha chiesto troppo e le nostalgie gregarie hanno preso la strada dell'ossessione», perché «l'individuo comune si è sentito escluso rispetto ad automatismi che non riusciva a controllare e ha elaborato un mito di possessività iterativa» (p. 268). L'ossessione, allora, «è paradossalmente l'ultimo guizzo, l'estremo schermo prima della Tautologia», dal momento che «senza metafisica, l'ossessione diventa stupido collezionismo, accumulazione robotizzata» (p. 281).

In conclusione, se distinguiamo, con la terminologia adottata da Giorgio Agamben (*Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, p. 88), la secolarizzazione dalla profanazione, e definiamo la secolarizzazione come «una forma di rimozione, che lascia intatte le forze, che si limita a spostare da un luogo all'altro» e, invece, la profanazione come un modo per neutralizzare e disattivare, restituendoli all'uso comune, quegli spazi che i dispositivi del potere avevano confiscato, possiamo meglio comprendere in che senso questo romanzo rimandi al potere profanatorio della parola e al suo uso come «mezzo puro», disinteressato, che disinnesca quei dispositivi mediatici che impediscono un nuovo uso del linguaggio. Abbiamo già detto che nell'ossessione «chi vuole l'oggetto, vuole lo strumento» e tale mezzo ci sembra che esibisca la sua assenza di finalità, capace, sempre secondo la terminologia di Agamben, di far girare il meccanismo a vuoto e così profanarlo per riappropriarsene. Del resto è Danilo stesso a commentare nel seguente modo una battuta di un film che sta guardando al cinema: «I film bisogna finirli, anche se alla cieca»; che minchiata, pensa Danilo – lui non vorrebbe finire proprio niente, anzi prega che tutto resti in sospeso» (pp. 284-285).

Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma, 2008, pp. 256.

A sei anni di distanza dalla data di pubblicazione del suo *Atlante delle derive* (Diabasis, 2002) – bilancio provvisorio di un'attività critica dettata dall'urgenza di riconfigurare la propria ragion d'essere in funzione del dibattito epistemologico attuale – Giulio Iacoli ritorna, seppur con altre intenzioni, ad alcuni dei motivi che hanno orientato sin dal principio i suoi numerosi percorsi di ricerca. Si ricordino, a questo proposito e a titolo di esempio: la nozione di «trama spaziale», intesa quale categoria estetica ed interpretativa del (post)moderno; la descrizione dell'orizzonte diasporico ed antifrastico con cui la letteratura ed il cinema del Novecento sembravano non poter fare a meno di dialogare – quasi si trattasse di un controcampo imprescindibile, fondato sui nessi logico-causali dell'antinomia; o ancora, sul piano del metodo, la tecnica della cosiddetta «analisi a campione», ovvero della messa a fuoco, per mezzo di materiali eterogenei, di un ventaglio di nuclei tematici, volti, da un lato, alla verifica delle ipotesi teoriche di partenza, dall'altro, alla formulazione di un discorso di ampio respiro, il cui oggetto di studio non si risolve esclusivamente nelle considerazioni intorno ai modelli presi in esame, ma rivendichi infine la sua autonomia, con il gioco misterioso – niente affatto prevedibile – degli accostamenti.

Tassello integrante e valutativo di un più vasto progetto d'insieme, *La percezione narrativa dello spazio* (Carocci, 2008) prende le mosse, tra l'altro, dalla necessità di verificare la te-

nuta di un assioma che attraversa, non sempre esplicitamente, buona parte della produzione saggistica compresa fra la seconda metà degli anni Sessanta e la fine degli anni Novanta. Diversamente espresso in funzione dell'uso che se ne fa negli svariati luoghi del testo, tale postulato potrebbe declinarsi in forma di sillogismo: (a) il concetto di spazio in quanto «aggregato di materia significante» (p. 14) è il risultato di quella che il geografo statunitense Edward Soja non tarderebbe a definire una «riasserzione» dello stesso ai danni del tempo; (b) lo studio dello spazio in letteratura e nella storia delle arti figurative procede necessariamente «per un'osservazione dell'esperienza vissuta» (p. 19); (c) qualsiasi indagine di carattere speculativo sulla capacità potenzialmente reificante dello spazio non può prescindere da un importante processo di aggiornamento delle coordinate topologiche tradizionali, né dal primato che queste detengono in materia di riqualificazione del soggetto e delle istanze enunciatrici che lo abitano.

È quanto traspare, mi sembra, non solo dalla solida nota preliminare – il cui obiettivo è di collocare le valutazioni che seguono in rapporto alla copiosa bibliografia di riferimento –, ma anche e soprattutto dai differenti «fermo-immagini» scelti per scandire – e in un certo qual modo commentare – ogni ulteriore stadio della parabola argomentativa. «Si tratta – spiega Iacoli – di momenti della percezione, di anni chiave [...], decenni, espressioni locali e non» (pp. 23-24); ma anche – l'autore insiste su questo punto – delle molteplici forme di manifestazione della cultura, comunemente accolte in quanto tali, e tuttavia in attesa di essere sottoposte ad uno scrutinio che «non si arresti al semplice livello descrittivo» (p. 24). Così, dal ruolo strategico delle mappe nelle inferenze di natura ermeneutica, al valore degli interni in scrittori come

Calvino o Perec; dalla consistenza plastica accordata al silenzio nei film di Bergman, all'impiego dell'attentato presidenziale quale cronotopo di una decostruzione in atto, il merito dell'operazione che chi legge è invitato a «fare sua» non si limita al piacere, vagamente barthesiano, di un'analisi *in fieri*; esso risiede – come possono poter confermare le nutrite epigrafi e note a piè di pagina – nell'eventualità di perdersi in una lunga successione di «fluidi attraversamenti» (p. 25), il cui significato resiste alle potenzialità dei supporti che servono a giustificarne l'incessante realizzarsi.

Originale e doverosa, in questo senso, l'estesa digressione dedicata, dapprima, alle traiettorie interstiziali, indecidibili dei migranti; poi, alla chiave di volta che un'interpretazione trasversale dell'universo urbano potrebbe rappresentare per chiunque vagli l'aspetto dei paesaggi postindustriali nei termini di un palinsesto mobile – irrimediabilmente polisemico. In effetti, «in un'epoca nella quale gli stranieri ci appaiono “indispensabili paletti indicatori su una strada non ancora aperta [...]” (Bauman, 2002, p. 37)» (p. 197), e le città segno indiziale per eccellenza dell'indole rizomatica – spesso multiprospettica – d'ogni rivoluzione in corso, non sarebbe stato plausibile prescindere, se non addirittura esimersi, dall'illustrazione di entrambe queste entità, troppo o troppo poco affrontate nell'ambito della sociologia cognitiva, dei *cultural* e dei *post-colonial studies*. Benché cose e persone si determinino a vicenda, l'approccio adottato per circostanziare i contorni di ogni singola occorrenza – che, seppur liminale, continua a godere di una sorta d'autoreferenzialità intrinseca – consiste qui nell'adozione di una *démarche* frammentaria e frammentata, a discapito di qualunque sviluppo suscettibile, anche solo superficialmente, di «fare sistema». Alimentato da

un cospicuo numero di citazioni desunte dalle scuole di pensiero francofone e anglo-americane, un tale procedere – «a sbalzi» e per associazione d'idee – non compromette in alcun modo l'attendibilità scientifica degli enunciati; al contrario, esso contribuisce ad affermare – di tra le righe ma vigorosamente – una delle ragioni per cui le discipline umanistiche possono ancora qualcosa, in seno alle società occidentali e capitalisticamente avanzate: se svuotate di ogni presunta competenza demagogica, esse sono in grado di dare a vedere la labilità dei confini che ci dividono dalle metafore testuali, ovvero di riabituarci a decifrare il mondo, nonostante le reticenze che un'azione simile implica di dover accogliere.

Questa supposizione chiede di essere verificata sulla base di *excursus* supplementari, che ne contengano l'approfondimento. E forse è proprio a partire da qui che Iacoli potrebbe riprendere, altrove e secondo modalità non ancora esperite. Un dato almeno è certo: forte di quanto riunito nei diversi «quadri» in relazione ai quali si articola il suo dettato, ogni ulteriore disamina non potrà che rivelarsi *complément* e *prolongement* di quanto suggerito finora – dentro i territori. Sì, perché malgrado i compositi fenomeni di transito a cui non si è mancato di fare allusione, si tratta adesso di sfidare le vertigini di un incrocio ortogonale, in grado di comprovare definitivamente la validità di una trattazione metastorica e transnazionale delle fonti chiamate in causa. Per quanto mi riguarda, l'autore ha già dimostrato che ne sarebbe capace, oviando abilmente ai rischi della tautologia.