



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea Magistrale

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Il corpo come modello iconologico nella narrativa di Walter Siti

Relatore

Prof. Alessandro Cinquegrani

Correlatori

Prof.ssa Michela Rusi

Prof. Alberto Zava

Laureando

Alessandro Delo

Matricola 841701

Anno Accademico

2017/ 2018

Ai miei genitori

Indice

Introduzione

0.1. Questioni preliminari. L'approccio al «tema».	4
0.2. Il corpo e la narrativa di Walter Siti.	6
0.3. Il concetto di modello iconologico	13

Capitolo 1. Il corpo e l'immagine.

1.1. Reiterazione di un'equivalenza.	18
1.2. Iconografia di un corpo.	30
1.3. Incursioni pre-iconografiche	38
1.4. Il corpo dei bodybuilder e l'immagine.	45

Capitolo 2. Corpo e sistema. Il modello iconologico.

2.1. Le costanti del significato.	50
2.1.2. Relazione corpo-cosmo	51
2.1.3. Bellezza e trascendenza.	58
2.1.4. Etica ed estetica.	68
2.2. L'eros nella narrativa di Siti.	78
2.3. Conclusioni provvisorie.	86

Capitolo 3. Corpo e contesto. L'iperrealtà.

3.1. L'iperrealtà nella narrativa di Siti.	88
3.2. Platonismo e iperrealtà.	96
3.3. Il corpo dei bodybuilder come corpo iperreale.	105
3.4. L'immagine fotografica.	114

3.5 Analogie strutturali.....	122
Conclusioni.....	128
Bibliografia.....	131

Introduzione.

0.1. *Questioni preliminari. L'approccio al «tema».*

Come sottolinea Luperini in un articolo su *Allegoria*, nulla appare, nell'attuale orizzonte della critica letteraria, tanto aleatorio quanto il concetto di tema¹. Un'incertezza che si riflette, sul piano linguistico, in una diffrazione terminologica che vede l'impiego di termini quali *archetipo*, *mito*, *immagine*, *simbolo* o altri, che, più che riferirsi ad oggetti distinti, mettono in rilievo il particolare punto di vista di ciascun indirizzo critico in merito a quella che nei fatti sembra essere un'unica sostanza. Non pare, per questo, superfluo chiarire in questa sede, ovvero alle soglie di un esercizio di critica tematica, l'ottica prescelta circa una tale istanza critica, da cui necessariamente discendono importanti conseguenze metodologiche.

Si inizierà pertanto con l'indicare le caratteristiche costanti, le invariabili che fungono da minimo comune denominatore ad ogni concezione di tema. In effetti, ciò che caratterizza con certezza tale concetto è il suo essere un elemento del piano del contenuto la cui rilevanza è sottolineata dalla sua reiterazione all'interno di un'opera o di un insieme di opere, le quali ne segnalano, in tal modo, la significatività. Un tema, infatti, secondo una celebre definizione di Orlando, che trova interessanti riscontri in Barthes, Starobinski e Richard, «è tutto ciò che si ripete»², e si qualifica perciò come una costante del contenuto.

Un contenuto da concepirsi come un tutto strutturato, un microcosmo che deve la sua formazione all'interazione tra i molteplici elementi in esso presenti, i quali, a loro volta,

¹ R. Luperini, *Immaginario e critica tematica: un dibattito*, «Allegoria» n. 58, luglio/dicembre 2008, pp.7-8.

² F. Orlando, *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 400. L'importanza della ripetizione nell'individuazione di un tema appare ribadita da Starobinski, il quale, sulle orme della critica formalista, distingue tra tema e motivo: «Rousseau's frequent, almost obsessive use of these motifs [quelli della *trasparenza* e del *velo*] forced me to ask what such emphasis might meant.» (J. Starobinski, *Preface in The living eye*, Harvard University Press, London, 1989, p. VII). Il concetto si riscontra anche in Barthes, il quale scrive: «First of all, the theme is iterative» (R. Barthes, *Michelet*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1987, p. 201. I corsivi sono del testo originale). Tale principio costituisce inoltre uno dei presupposti dell'ormai classico studio di Richard su Mallarmé, in cui si legge: «L'itération même des motifs et une certaine austérité du matériel sensible nous y garantissent, sous la complexité des lacis ou des modulations, la rigueur du développement thématique.» (J. P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 22).

sono il risultato dei processi di selezione e di rielaborazione dei *logoi* che attraversano il contesto storico-sociale³. Per il tramite di tali elementi prendono forma l'immaginario e la visione del mondo propria di un singolo o di una collettività; concetti che si situano al confine tra realtà testuale ed extratestuale, stabilendo precise connessioni tra il letterario, il culturale e il sociale⁴. Un testo, infatti, nell'articolazione reticolare del suo contenuto costituisce una *semiosfera* che riflette il comportamento di quella, più estesa, della cultura in cui è inserito, secondo quel carattere di isomorfismo che già Lotman individua tra coscienza individuale, testo e cultura nel suo insieme⁵.

Seguendo l'impostazione lotmaniana, un tema appare quindi come un elemento che solo in virtù di un'astrazione teorica risulta isolabile, ma che nella sua realtà fenomenologica si presenta, citando le parole di Ceserani, come un «punto di virtualmente infinita interconnessione dentro un'ampia rete di temi che costituiscono, storicamente, l'immaginario sia collettivo che individuale»⁶. In virtù di ciò, si è scelto quindi di optare per un'indagine critica che privilegi la relazione alla discrezione, nella certezza che non solo l'oggetto sottoposto all'analisi risulti inseparabile dal contesto in cui trova inserimento, ma che soltanto in questo esso espliciti pienamente la sua forza semantica, che è capacità di stabilire connessioni significative per quantità e qualità, incrementando in tal modo il volume di informazioni ad esso inerenti. Ne deriva, di necessità, un approccio metodologico che vede un'oscillazione continua tra la parte e il tutto, nel tentativo di luminescere tramite il tema prescelto il sistema stesso in cui esso trova posto, e, per converso, comprendere attraverso quest'ultimo aspetti altrimenti ignoti del primo.

Sulle orme di una riflessione di Starobinski circa il proprio studio sul tema del velo e della trasparenza in Rousseau⁷, si fa propria pertanto una concezione del tema anzitutto come prospettiva su un mondo, del quale, a seconda del metodo impiegato, si fanno risaltare, come per il tramite di reagenti chimici, colori, oggetti e dettagli, i quali potranno anche apparire differenti per qualità o rilevanza una volta mutata la posizione

³ W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 123.

⁴ D. Giglioli, *Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario*, «Allegoria» n. 58, luglio/dicembre 2008, p. 50.

⁵ J. M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio Editori, 1985, p. 65.

⁶ R. Ceserani, *Il punto sulla critica tematica*, «Allegoria» n. 58, luglio/dicembre 2008, p. 30.

⁷ Nella già citata prefazione all'edizione inglese de *L'oeil vivant*, Starobinski dichiara infatti: «The theme I chose was merely one angle from which I could approach a multifaceted subject.» (J. Starobinski, *The living eye*, p. VII).

dell'osservatore. Nella consapevolezza che l'angolo di visuale da cui si guarda un mondo non può non influenzarne la visione, risulta chiaro che la globalità ricercata appare fin dall'inizio anch'essa parziale, prospettica, e pertanto inesaurita ed inesauribile.

0.2. *Il corpo e la narrativa di Walter Siti.*

Da quanto sinora esposto, si comprende che uno studio che si proponga di indagare un dato tema possa declinarsi in un'ottica individuale, restringendo il proprio campo ad un unico autore della cui opera si vuole eseguire una *close reading* (metodo risalente alla *critique thématique* da Bachelard in poi), o collettiva, registrando ed analizzando la presenza di un tema all'interno delle opere di svariati autori lungo un determinato segmento temporale (orientamento talora definito *tematologia*)⁸. In questo studio si è deciso di seguire la prima via, scegliendo come tema quello del corpo nella narrativa di Walter Siti, autore di primissimo piano nel panorama letterario italiano degli ultimi vent'anni.

I romanzi di Siti si caratterizzano, per la più parte, per il complesso rapporto che instaurano con la polarità di *realtà/finzione*, che puntano a scardinare già a partire dalla loro stessa struttura narrativa. Siti, infatti, iscrive buona parte della sua produzione, sin dal romanzo d'esordio, *Scuola di nudo* (1994), all'interno del genere dell'*autofiction*, ovvero dell'«autobiografia di fatti non accaduti»⁹. È questa una forma di narrazione che fonde romanzo e autobiografia, prevedendo una coincidenza totale tra autore, narratore e protagonista, il quale, tuttavia, accanto ad avvenimenti realmente vissuti, narra eventi fittizi, in un groviglio inestricabile di realtà e finzione¹⁰. Nelle intenzioni di Siti, tale tecnica appare volta a contaminare il romanzo con la logica televisiva, attraverso il riuso di un *modus narrandi*, proprio di *talk-show* e *reality*, che, nel mostrare la realtà di fatti e vite vissute, vede la manipolazione di episodi ed emozioni a fini estetici e spettacolari¹¹. Walter Siti presta pertanto il suo nome e la sua professione di scrittore e professore universitario ai protagonisti di *Scuola di nudo*, *Un dolore normale* (1999), *Troppi*

⁸ M. Lefèvre, *Per un profilo storico della critica tematica*, in *Temi e letture*, a c. di C. Spila, Roma, Bulzoni, 2006, p. 12.

⁹ W. Siti, *Avvertenza a Troppi paradisi in Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 688.

¹⁰ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 130.

¹¹ F. Giglio, *Una autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, Bari, Stilo Editrice, 2008, pp. 20-21.

paradisi (2006), (romanzi in seguito riuniti in una trilogia dal titolo *Il dio impossibile* che ha come fulcro la figura di Siti-personaggio) ed *Exit strategy* (2014); compare ne *Il contagio* (2008), romanzo a sfondo antropologico sulle borgate romane, sia come deuteragonista, sotto l'appellativo de "il professore", sia come voce narrante al termine della narrazione; ruoli ricoperti, ma con precisa funzione testimoniale, anche in *Resistere non serve a niente* (2012), in cui l'autore finge di incontrare un finanziere legato alla malavita che lo incarica di scrivere una sua biografia fittizia. I numerosi *alter ego* in cui Siti rifrange la sua immagine risultano, però, sempre diversi tra loro e dall'autore, anche solo per minimi dettagli (l'età, l'anno di nascita, le relazioni familiari – essendo talvolta orfani di madre, tal'altra di padre, talvolta figli unici, tal'altra aventi fratelli o sorelle –, o le esperienze sperimentate – ad esempio l'uso o meno di droghe quali la cocaina –), in un rapporto di identità e differenza tra autore e personaggi continuamente ridisegnato a partire dalle costanti del nome, del mestiere (che è anzitutto posizione *enciclopedica*, ovvero determinazione del dominio della conoscenze attraverso il quale si legge il reale¹²) e, soprattutto, del desiderio erotico verso i corpi dei bodybuilder, nei quali il personaggio-scrittore intravede il divino.

L'io romanzesco diviene così uno dei diversi mezzi, forse soltanto quello prediletto (ma si danno anche opere narrative quali *La magnifica merce* (2004), *Autopsia dell'ossessione* (2010) e *Brucciare tutto* (2017) in cui la narrazione è condotta in terza persona e nelle quali non si registra un intervento di Siti-personaggio) per il tramite del quale Siti esegue un incessante scandaglio, condotto asistematicamente per ricerche successive, sull'odierna società occidentale e sulla mutazione antropologica oggi in atto¹³. L'individuo, e l'io in particolare, appare, infatti, come uno strumento gnoseologico eccezionalmente sensibile nella registrazione dei cambiamenti profondi che l'*iperconsumismo*¹⁴ imprime alle mappe cognitive ed emotive dell'uomo occidentale, una volta abbattuta ogni ipocrita riserva superegoica e fissato lo sguardo al nòcciolo dei suoi desideri e delle sue azioni¹⁵.

¹² U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1997, p. 109.

¹³ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, p. 157.

¹⁴ Il termine è impiegato da R. Donnarumma, che lo trae dal sociologo francese Lipovetsky, ed indica il consumismo condotto all'eccesso che caratterizza, semplificando, l'attuale epoca *ipermoderna* (*Ivi*, p. 104).

¹⁵ G. Simonetti, *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, «Contemporanea», I, 2003, p. 161.

Nel corso di una carriera più che ventennale, Siti mostra nei suoi romanzi, pur nella diversità di vicende e sfaccettature, delle linee di resistenza che si manifestano, in primo luogo, nella ricorrenza di alcuni temi, dai quali traspare l'unitarietà sostanziale dell'ottica dello scrittore. Tra questi saranno da annoverare di certo l'ossessione per i bodybuilder, la ricerca di una metafisica *deviata*, poiché colta paradossalmente soltanto nella fisicità; i meccanismi e le configurazioni del desiderio nel loro rapporto con l'imperante seduzione delle immagini e delle merci; il complesso statuto del reale al tempo dei media, che vede il deciso allentamento del discrimine tra verità e finzione¹⁶; la fine di ogni forma di morale condivisa, che cede il passo ad un edonismo nichilistico che permea il tessuto sociale in tutte le sue stratificazioni.

All'interno di tale costellazione tematica, il tema del corpo acquisisce un valore rimarchevole, segnalandosi quale uno dei cardini del sistema narrativo sitiano. Tramite il corpo, i protagonisti (siano essi pseudo-autobiografici o meno) di buona parte dell'opera dello scrittore si aprono al mondo e all'esperienza del reale, in un processo che ne fa un *medium* privilegiato nella conoscenza del *Sé* e dell'*Altro*¹⁷. Di qui, la centralità assunta dalla pulsione sessuale e dal sesso quale «una delle poche residue vie forti di comunicazione»¹⁸, caratteristica che Siti condivide con buona parte degli scrittori *ipermoderni*¹⁹. La sessualità ricorrente, e talvolta schiettamente pornografica, descritta nelle opere di Siti è quindi anche luogo metonimico del rivelamento della posizione esistenziale dell'individuo, in una riflessione che staglia sullo sfondo del sesso la dinamica hegeliana del servo e del padrone. Nel sesso, infatti, inconscio pulsionale e io cosciente trovano un punto di incontro e si scoprono vicendevolmente, rivelando l'individuo a se stesso e relegandolo tra i dominatori o i dominati. L'impotenza totale o parziale che caratterizza il personaggio di Siti in *Scuola di nudo*, *Un dolore normale* e *Troppi paradisi*, per citare un esempio tra i più macroscopici, riflette così la postura voyeuristica che egli assume davanti alla vita, l'incapacità di agire che lo confina tra le schiere dei vinti; posizione che è pronta a ribaltarsi nel momento in cui, nel finale di *Troppi paradisi*, grazie all'impianto di una protesi peniena, Siti-personaggio riesce finalmente a possedere Marcello e ad attribuirsi definitivamente al genere maschile e

¹⁶ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, p. 180.

¹⁷ F. Giglio, *Una autobiografia di fatti non accaduti*, p. 129.

¹⁸ W. Siti, *Siete voi che non vedete*, www.nazioneindiana.com, 17 settembre 2006.

¹⁹ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, p. 161.

alla categoria dei dominanti; e che subisce un nuovo mutamento in *Exit strategy*, nel quale Siti-personaggio scopre il potere insito nella passività sessuale, che è potere del desiderato sul desiderante.

Allo stesso tempo il corpo è, però, anche il luogo della malattia e del decadimento, che coinvolgono numerosi personaggi sitiani, *in primis* lo stesso Siti-personaggio, caratterizzato da vecchiaia e obesità crescenti da un romanzo all'altro. A titolo di esempio vale la pena citare il caso di Fausta, amica del Siti-personaggio di *Scuola di nudo*, donna esuberante e mondana che a causa di un carcinoma mammario subisce la mutilazione di un seno, fatto che si ripercuote nella sua psiche in una mutilazione della femminilità e in un cambiamento radicale dell'esistenza.

Il corpo, nelle sue qualità morfologiche e nei piaceri e dolori che lo attraversano, intrattiene, quindi, legami strettissimi con la psiche dell'individuo, la percezione della sua identità e la sua concezione del mondo, in un rapporto di riplasmazione reciproca tale che un'alterazione dell'uno risulta causa sufficiente e necessaria di una modificazione dell'altro.

Se il corpo accoglie le manifestazioni della psicologia individuale, esso non può sottrarsi, di conseguenza, a quelle della psicologia sociale che su di essa esercita un inquantificabile influsso. La società dello spettacolo e delle merci inaugura, infatti, una cultura del corpo come feticcio, ovvero come oggetto di investimento a fini estetici e prestazionali²⁰. Un ruolo di primo piano in questo processo è svolto dalle immagini, che grazie alla loro pervasività, che si esprime in cartelloni pubblicitari, rotocalchi e, soprattutto, in immagini televisive, forniscono «l'icona del corpo umano da desiderare»²¹. Coerentemente con la logica dell'eccesso che caratterizza la contemporaneità, i modelli estetici promossi sono improntati ad una bellezza ideale che nella sua sovraumanità sconfinava nell'artificiale, in quanto risultante di chirurgie estetiche, di anabolizzanti o, più semplicemente, dei ritocchi con cui la computer grafica corregge le imperfezioni. Caduto il discrimine tra realtà e finzione, un corpo siffatto si misura sull'unico metro di giudizio della sua esteriorità, ossia sull'aderenza a quel mediatore universale del desiderio²² che è l'immagine-modello, e sulla sua capacità

²⁰ J. Baudrillard, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, Bologna, il Mulino, 1976, p.186

²¹ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 800.

²² La terminologia ricalca volutamente le espressioni di Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, le cui riflessioni costituiscono l'insostituibile *background* di queste considerazioni.

pragmatica di divenire a sua volta immagine desiderata. Come per qualunque altra merce reclamizzata, il corpo, nella sua esteriorità, acquisisce quindi prestigio in base allo *status symbol* a cui esso allude e a cui, conseguentemente, migliaia di consumatori credono di accedere uniformandovisi. In un simile processo, il corpo diviene allora anch'esso parte dello spettacolo globale in cui la società occidentale tenta la sublimazione di se stessa, merce tra le merci, suscettibile di essere cambiata secondo le mode o scambiata per denaro, capitale da far fruttare per l'ottenimento del successo.

L'insieme delle direttrici qui soltanto accennate sulle quali si estende il tema del corpo nella narrativa di Walter Siti, rende l'idea, per usare un calco da Bachtin, della *polifonia corporale* che ha luogo nei romanzi dello scrittore. Siti sa bene, infatti, che ogni corpo è scritto, ossia porta su di sé i segni di una configurazione biologica, psicologica e culturale da cui scaturiscono significati che l'attento lettore del reale sa carpire e decifrare. I numerosi corpi che affollano i suoi romanzi risultano, in virtù di ciò, detentori di un discorso che si fa via via più preciso nei suoi contorni man mano che li vediamo agire nei diversi contesti, e di un linguaggio che si esprime tanto in gesti ed espressioni quanto con il semplice apparire dell'esteriorità.

Al fine di sfuggire al rischio di una trattazione caotica e dispersiva nel suo tentativo di comprimere una simile complessità in unico studio, si è deciso, dunque, di dare un taglio più preciso alla presente ricerca, focalizzandosi sul corpo oggetto del desiderio di gran parte dei personaggi di Siti, ovvero il corpo dei bodybuilder, nella convinzione che in esso risieda il centro nevralgico dell'intera visione del mondo che trova espressione nei suoi romanzi. Nelle prime pagine di *Scuola di nudo*, romanzo che contiene *in nuce* tutti gli elementi che saranno sviluppati da Siti nel corso dei suoi libri successivi, Siti-personaggio dichiara, infatti, di voler smettere di occuparsi di letteratura da un punto di vista accademico per riscoprire se stesso, scrivendo di ciò che più lo attrae. Si leggano qui di seguito le considerazioni del protagonista al riguardo:

devo tornare al centro di me stesso, scrivere di ciò che mi appassiona: «filosofia è quando l'anima e la sapienza sono fatte amiche». [...] Verso che cosa la mia vista e la mia curiosità inclinano spontaneamente, che cosa godono naturalmente di conoscere, senza stancarsi mai e senza sentirsi forzate? Intorno a che

cosa le mie facoltà percettive e intellettive si radunano per intere giornate, come a una festa, dispiegando tesori di acutezza? Non c'è dubbio, la risposta è una sola: intorno a un bell'uomo nudo.²³

Da tale passo si comprende come l'intero sistema filosofico-letterario costruito da Siti (si noti l'importante citazione dantesca) si origini a partire dalla lettura di un corpo, quello dei bodybuilder, che, come risulterà chiaro da lì a poche pagine, suscita nell'osservatore l'esperienza trascendentale dell'*eros*, inteso quale desiderio dell'assoluto. Mettere l'io al centro corrisponde quindi a trattare di ciò che l'io più intensamente desidera, stabilendo l'inscindibilità tanto di ogni cognizione di sé da quella dell'*Altro* quanto della relazione tra soggetto, desiderio e oggetto. Allo stesso tempo, il fatto che tale passo si ritrovi all'inizio di *Scuola di nudo*, romanzo che dà il via ad una tetralogia che si chiude vent'anni più tardi con *Exit strategy*, conferisce a questa il valore di una dichiarazione di intenti che va ben oltre il singolo romanzo, essendo protratta in molte altre opere successive. La presenza del corpo dei bodybuilder come oggetto del desiderio in grandissima parte della produzione artistica di Siti (ne restano esclusi soltanto *Resistere non serve a niente* e *Bruciare tutto*) vale, infatti, a confermarne la funzione di motore della quasi totalità delle narrazioni sitiane, costituendo perciò un angolo di visuale di grande importanza nell'esplorazione dell'universo letterario dell'autore. Ciò implica, dal punto di vista della presente ricerca, un restringimento del campo delle opere indagate, il cui nucleo fondamentale sarà costituito da *Scuola di nudo*, *Un dolore normale*, *La magnifica merce*, *Troppi paradisi*, *Il contagio* (seppure parzialmente), *Autopsia dell'ossessione* ed *Exit strategy*, mentre *Resistere non serve a niente* e *Bruciare tutto* saranno citati solo qualora essi forniscano elementi a sostegno delle tesi proposte o allo scopo di testimoniare la continuità dei meccanismi compositivi di Siti.

Come già detto precedentemente, un corpo porta su di sé i segni della società di cui fa parte, e a tale logica non sfuggono nemmeno i corpi dei culturisti che, in quanto fenomeno recente delle società occidentali iper-industrializzate, intrattengono col nostro sistema estetico, ideologico e produttivo legami inequivocabili. In una società che fa dell'eccesso un dogma imprescindibile, ecco allora comparire corpi che accolgono tale eccesso nelle proprie fibre muscolari; in una società iperreale che vede il predominio

²³ W. Siti, *Scuola di nudo*, in *Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 17-18

delle immagini, con la conseguente implosione della polarità *realtà/finzione*, ecco corpi fittizi, risultato dell'uso di steroidi, che hanno nell'immagine un imprescindibile punto di riferimento.

Tra le svariate relazioni che è possibile rinvenire tra il corpo dei culturisti e l'odierna società occidentale, si è scelto quindi di privilegiare quella con l'immagine, la riflessione sulla quale costituisce il fulcro dell'ottica attraverso cui Siti guarda alla contemporaneità. L'ambizione che muove l'Occidente, nella pluralità delle sue manifestazioni, è, per Siti, quella di sostituire alla realtà l'immagine della realtà, riscattando il reale dalla sua sordidezza. La perfezione propria dell'immagine artistica funge, infatti, da modello ad un'estetizzazione capillare che coinvolge ogni segmento della vita pubblica, che tale perfezione mira a raggiungere. Al centro di tale processo c'è l'aspirazione consumistica di creare un paradiso in terra, realizzando un definitivo distacco dell'uomo dalla figura di dio, a cui esso si sostituisce. Siti espone tale riflessione in un noto passo di *Troppi paradisi* che riportiamo qui di seguito:

L'immagine, ecco la parola magica. Se si accettava che la realtà fosse sostituita dall'*immagine della realtà*, il paradiso in terra tornava ad essere possibile. Se l'arte era capace di compiere questo, non restava che ampliare il procedimento, soprassedendo sulla qualità e puntando a un'arte di massa. È quello che il Novecento ha lentamente ottenuto, col cinema, col design, con la pubblicità, coi video musicali; e alla fine col look, con l'estetizzazione dell'esistenza, col trasformare in spettacolo la stessa informazione, e l'economia tutta. [...] Viviamo dentro uno show il cui regista è la scommessa occidentale di fare a meno di un Creatore (con la conseguenza che dobbiamo essere creatori di noi stessi).²⁴

Dedicare uno studio al rapporto esistente tra corpo e immagine significa allora, nel caso della narrativa di Siti, puntare al cuore stesso dell'universo narrativo dell'autore, nel tentativo di scorgere quel filo rosso, che lega il suo specifico modo di leggere tanto i corpi quanto la realtà, che sarebbe indizio di una precisa prospettiva individuale a partire dalla quale si costruisce un'intera *Weltanschauung*. La relazione scelta è quindi volta ad aprire l'indagine dal corpo al sistema intero che regge le narrazioni di Siti nella convinzione che l'analisi della realtà svolta da Siti-personaggio inizi con quell'atto metalettico in cui dichiara di voler scrivere di ciò che più attrae la sua intelligenza, ossia del corpo dei culturisti.

²⁴ W. Siti, *Troppi paradisi*, pp. 799-800.

Per fare ciò ci si chiede quindi se le immagini (intendendo questo termine, *strictu sensu*, come immagini visive tratte dall'ambito artistico) influiscano sulla percezione del corpo dei bodybuilder, tanto dal punto di vista dei personaggi sitiani quanto da quello degli stessi fautori di tale disciplina. In seconda battuta ci si chiede, poi, *quali* immagini esercitino il loro influsso nella morfologia di tale corpo, e, infine, se sia possibile stabilire un nesso tra queste e il sistema filosofico-letterario costruito da Siti nei suoi romanzi. L'accento posto sull'immagine-modello ha per il presente studio almeno due implicazioni: innanzitutto, individuare un dato materiale artistico all'origine di una nuova elaborazione significa verificare una volta di più come il funzionamento del processo culturale avvenga tramite il riutilizzo e la rielaborazione di materiali precedenti; secondo poi, il fatto che il materiale di origine possa essere tratto dall'ambito visivo, laddove l'oggetto artistico risultante appartiene a quello linguistico-letterario, implica un'apertura alla storia dell'arte in generale e all'iconologia in particolare, e mostra concretamente come possa configurarsi un'interazione tra differenti linguaggi artistici.

Raccogliendo le suggestioni di Avalle e Panofsky, si è quindi elaborato il concetto di *modello iconologico* che, come spiegheremo meglio in seguito, costituisce lo strumento cardine nella sistematizzazione di informazioni apparentemente distanti tra loro, che in tale ottica manifestano la loro natura di declinazioni di una visione coerente e logicamente strutturata.

0.3. Il concetto di modello iconologico

Per comprendere in cosa consista il concetto di *modello iconologico* è essenziale primariamente definire cosa si intende con il termine *modello*. Secondo l'indirizzo critico formalista, che deriva i suoi schemi teorici dalla linguistica saussuriana, i singoli testi sono concepibili come atti di *parole* che attualizzano, impiegandoli, i segni appartenenti ad una *langue* letteraria preesistente²⁵. Ciò significa che i materiali di cui è composta la letteratura, sia per quanto riguarda il piano del contenuto sia per quello della forma, sono organizzati in un sistema astratto che precede e predetermina le possibilità compositive del singolo artista, la cui azione creativa consiste di

²⁵ D. S. Avalle, *Modelli semiologici nella Commedia*, Milano, Bompiani, 1975, p. 12.

conseguenza nell'atto combinatorio di tali elementi²⁶. Nel selezionare un tema o una trama, un artista seleziona, di conseguenza, uno «"schema compositivo unitario" [...] facente parte di un certo tipo di tesoro o "codice" etnografico [...], denominato "modello" (*pattern*)»²⁷ che egli rielabora più o meno liberamente. Il *modello* costituisce pertanto uno *schema compositivo*, un prototipo, riconoscibile a partire da alcune costanti, e suscettibile di essere utilizzato per la creazione di opere letterarie distinte.

L'ipotesi su cui si regge la nozione di *modello iconologico* è che uno *schema compositivo* possa essere rinvenuto anche nell'insieme di relazioni semantiche che costituiscono il *significato intrinseco*²⁸ di un'opera d'arte figurativa e che, a nostro avviso, sono interpretabili come costanti del modello di riferimento.

Secondo il celebre storico dell'arte Erwin Panofsky, infatti, il *contenuto*, o *significato intrinseco*, di un'opera risulta conoscibile solo previa individuazione di quei «principi di fondo che rivelano l'atteggiamento fondamentale di una nazione, un periodo, una classe, una concezione religiosa o filosofica»²⁹. L'iconologia è la disciplina che si occupa di ricercare tali principi, i quali presiedono alla scelta di soluzioni formali, di motivi e di temi sulla base dei valori simbolici che essi ricoprono nella cultura di riferimento, stabilendo una «correlazione tra i concetti intellegibili e la forma visibile che assumono in ogni specifico caso»³⁰. Ciò significa postulare che il significato di un'opera, o di un insieme di opere, si costruisce a partire dalle relazioni che essa intrattiene col proprio contesto di riferimento, risultando pertanto come la materializzazione in campo artistico di una *Weltanschauung* che la trascende³¹. Una simile riflessione autorizza a guardare ad alcuni significati che si ripetono in diverse opere di uno stesso periodo come a delle costanti di un insieme strutturato che precede l'opera stessa, il che equivale, di conseguenza, a considerare l'opera, anche dal punto di vista del suo contenuto, come l'attualizzazione di uno schema precedente.

²⁶ D. S. Avalle, *Modelli semiologici nella Commedia*, pp.12-13.

²⁷ *Ivi*, p. 14.

²⁸ E. Panofsky, *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, in *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, p. 44.

²⁹ *Ivi*, p. 35.

³⁰ *Ivi*, p. 36.

³¹ Anche Lotman nota, infatti, in termini semiotici, che «i contenuti dei segni possono essere concepiti come catene strutturali collegate secondo certi rapporti. L'essenza di ciascun elemento della serie del contenuto non può essere chiarita al di fuori del rapporto con gli altri elementi.» (J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1990, p. 47).

Per fare un esempio concreto – e allo stesso tempo inerente alla nostra indagine –, è possibile considerare uno stile scultoreo quale quello elaborato dall'arte greca classica come uno schema compositivo, in quanto sovraindividuale e dotato di costanti che ne permettono il riconoscimento pur nella variazione. Tra queste costanti va annoverata certamente quella delle proporzioni, la quale, lungi dall'aver ricadute esclusivamente sul piano sensibile dell'opera, ne iscrive il significato all'interno di una concezione filosofico-matematica dell'universo di origine pitagorica, al cui centro sta il concetto di ordine espresso mediante costanti numeriche, il quale è fatto coincidere, da un punto di vista morale, con il bene, il quale a sua volta equivale, per la mentalità greca, al bello³². In altri termini, una costante di quello che Panofsky chiama livello *pre-iconografico*, ovvero dello stile, inteso come «modo in cui in diverse condizioni storiche gli *oggetti* e gli *eventi* sono espressi mediante *forme*»³³, si lega ad un insieme di costanti appartenenti al piano concettuale (livello iconologico) che riguardano la cosmologia, sia in senso proprio quanto nell'indagine del rapporto tra uomo e cosmo, la filosofia, l'etica e l'estetica. Il modello appare quindi come dotato di costanti tanto formali quanto contenutistiche, essendoci una correlazione ben precisa tra questi due piani, ed essendo anche queste ultime date *a priori* rispetto alla singola realizzazione artistica.

Ora, se il fondamento dell'immagine letteraria del corpo dei bodybuilder che Siti propone nelle sue opere risiede nell'immagine artistica, e quindi in un modello iconografico precedente, studiarne le relazioni con il sistema filosofico-letterario dell'universo romanzesco dell'autore con l'intento di poter stabilire un nesso tra quest'ultimo e l'immagine artistica di riferimento, significa rinvenire nei vari testi le suddette costanti del significato raggruppabili nel concetto di *modello iconologico*. In tal modo, grazie a questa nozione teorica, elementi in apparenza non reciprocamente implicati, come il corpo e una data concezione dell'amore, svelano il loro legame culturalmente prestabilito, risultando quali manifestazioni coerenti di una cultura già data. Poiché un simile impianto si fonda su una precisa idea genealogica che pone l'immagine visiva all'origine di una costruzione letteraria, per verificarne la validità appare di fondamentale importanza raccogliere quegli indizi che suffragano l'ipotesi di una concezione del corpo come immagine attraverso un'analisi del linguaggio metaforico e dei parallelismi che Siti pone tra i due nel corso di tutta la sua produzione

³² W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, vol. I. *L'estetica antica*, Torino, Einaudi, 1979, p. 110.

³³ E. Panofsky, *Iconografia e iconologia*, p. 44.

narrativa. I dati così raccolti saranno in seguito raggruppati sulla base delle caratteristiche comuni, svelando il modello iconografico di riferimento, che, tradotto dall'ambito visuale a quello linguistico, sarà rappresentato dall'insieme dei lessemi impiegati per definire i bodybuilder e dei termini di paragone tratti dall'ambito dell'arte con i quali essi sono comparati. Solo una volta accertata l'identità del modello iconografico si procederà alla ricerca di quello iconologico, individuando le costanti del significato proprie dell'immagine modello. Appare, infatti, necessario definire con certezza il significante affinché sia possibile trattare del suo significato e del suo rapporto col contesto.

È evidente, inoltre, che un dato modello, tratto da un preciso *milieu* culturale, subisca una serie di modifiche non appena esso venga reinnestato in un contesto differente, processo che prende il nome di *transcodifica*. Se il segno artistico, infatti, vede sprigionato il suo significato nell'interazione con l'ambiente esterno, un cambiamento nello spazio e nel tempo determina necessariamente una riconfigurazione delle relazioni semantiche che il modello possedeva, la quale si verifica su due ordini distinti. Da un lato, la riconfigurazione interessa la *qualità* dei legami preesistenti, le costanti, le quali, pur rimanendo inalterate nel loro significato profondo, vedono un processo di adattamento, pena l'anacronismo, con i valori culturali di arrivo. Così, riprendendo l'esempio precedente, una costante quale quella del rapporto uomo-cosmo può persistere in tempi e luoghi diversi, purché sia adattata alle concezioni dell'uomo e del cosmo vigenti in una data cultura (si veda, ad esempio, la ripresa e la conseguente riplasmazione di tale relazione nell'arte rinascimentale). Dall'altro lato, la riconfigurazione interessa la *quantità* di relazioni che il modello intesse con il contesto in cui è inserito, che determina, da una parte, l'atrofizzazione di alcune variabili che non trovano riscontro nell'ambiente d'arrivo, dall'altra, l'acquisizione di altre relazioni che svelano al modello possibilità inedite di riposizionamento.

Se l'interesse per il modello implica quindi uno sguardo archeologico che volge la sua attenzione a quanto c'è di già noto nell'opera che si sta indagando, il valore attribuito al processo di transcodifica sottolinea l'importanza dell'innovazione in campo culturale, mettendo in rilievo quanto c'è di diverso e di peculiare nella trasformazione subita dal modello ed indicandone la logica e le ragioni storico-sociali. In tal modo, si intende palesare agli occhi del lettore una parte dell'agire culturale e creativo di uno dei

maggiori scrittori del nostro tempo, mostrandone la capacità sincretica di raccogliere e rielaborare in un a visone coerente e originale influssi disparati provenienti da discipline e ambiti di studio diversi, dal presente come dal passato.

Puntando su uno schema compositivo del significato, la presente ricerca fornisce inoltre una prova di una modalità attraverso cui si realizza il riutilizzo di materiali culturali in linguaggi artistici differenti, sulla base del terreno comune che tutti li sottende.

1. Il corpo e l'immagine

1.1. Reiterazione di un'equivalenza.

Metafora e similitudine creano un parallelismo, una risonanza tra oggetti anche molto distanti la cui associazione rivela qualcosa del punto di vista di chi le produce. Se una simile connessione tra oggetti distinti si ripropone identica nel corso di un'opera o dell'intero *corpus* delle opere di uno scrittore, allora tale dato non può non acquisire un valore particolare, in quanto comunica la presenza di una relazione semantica forte all'interno dell'economia del testo, la quale costituisce, pertanto, un segno tangibile della *Weltanschauung* che lo informa. Del resto, come nota J. P. Richard, «La répétition [...] signale l'obsession»³⁴, e cioè svela, con la continua riproposizione dell'identico, l'esistenza di un centro nevralgico, di un punto nel quale si convogliano le energie psichiche dello scrittore, e da cui si dispiega – e inevitabilmente fa ritorno – la sua personale visione delle cose. Per tale ragione, la ripetizione acquisisce per lo studioso il valore di un segnale imprescindibile nell'individuazione di un tema, inteso quale «principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde»³⁵.

È proprio tale principio a consentire di scorgere nel paragone continuamente stabilito tra corpo e immagine (termine assunto come iperonimo per indicare oggetti come statue, opere pittoriche, foto o altre rappresentazioni visive della realtà) l'indizio di un tema fondamentale che attraversa per intero la narrativa di Walter Siti, a partire dal quale è dunque possibile ricostruire, attraverso l'indagine delle relazioni da esso intrattenute con le altre unità tematiche, una parte cospicua del microcosmo dello scrittore.

Ciò che appare evidente, infatti, è che non sia possibile attribuire al caso o ad una superficiale esigenza estetica la continua istituzione di un paragone così peculiare, ma che anzi esso sveli una parte dell'inconscio del testo che soltanto può trovare espressione nell'artificio poetico, per via dell'abolizione dei vincoli della realtà esterna che esso consente. Sin da *Scuola di nudo*, primo romanzo di Siti, il corpo dei bodybuilder, che incarna l'ideale erotico del personaggio suo omonimo, appare

³⁴ J. P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 25.

³⁵ *Ivi*, p. 24.

retoricamente contrassegnato dalla somiglianza con l'immagine. Si legga il passo seguente:

Alla luce debole dello scompartimento sonnecchia *una statua*, non uno di quei volgari apolli ma un ercole di campagna che ti vien voglia di leccarlo per sentire il sale della pietra³⁶

La comparazione è svolta in questo caso con un statua di Ercole, ma ciò che importa notare, in questo frangente, è che il processo di equiparazione consentito dalla metafora produce un'identificazione tra l'uomo e la statua, processo che si spinge a tal punto da comportare, nella prospettiva di Siti-personaggio, l'attribuzione al primo di qualità materiali proprie della seconda, ovvero la composizione in pietra e la relativa salinità.

L'unico parallelismo tra corpo e immagine rinvenibile nel secondo romanzo dello scrittore, *Un dolore normale* (1999), è invece quello che lo vede comparato ad un'opera d'arte (paragone, come vedremo, anch'esso ricorrente nella narrativa di Siti) del cui restauro Siti-personaggio si sente attivo collaboratore:

L'aiutavo per i campionati europei a migliorare la definizione, con la fierezza di chi sta partecipando al restauro d'un *capolavoro*.³⁷

In questo caso, la comparazione, svolta per il tramite di un parallelismo, conserva la distinzione dei due termini di paragone, ma lascia inalterata la relazione tra i due, confermando così la costanza del rapporto che Siti istituisce tra corpo e immagine. La rarità di tale comparazione in *Un dolore normale* si spiega col fatto che tale romanzo è l'unico dell'intera produzione di Siti incentrato interamente su una relazione dai tratti coniugali, e per questo definita *normale*, tra Siti-personaggio e un giovane uomo, Domenico Imparato; relazione destinata al fallimento proprio a causa della mancanza del sentimento erotico che solo può sorgere nel personaggio di Siti nella contemplazione di un corpo scolpito. La presenza marginale di un solo culturista, Antonio Cantalamessa, consente quindi di verificare come la comparazione in esame abbia come *conditio sine qua non* la presenza di un bodybuilder, il che permette, in

³⁶ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 38. I corsivi sono miei.

³⁷ W. Siti, *Un dolore normale*, in *Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 532.

primo luogo, di accertare il suo legame biunivoco con il corpo dei culturisti e, in secondo luogo, di svelarne la connessione con le pulsioni più intime di Siti-personaggio. Il paragone tra corpo e statua è riscontrabile, poi, anche in *Troppi paradisi*, terzo romanzo dell'autore, in cui i tratti fisici degli escort e bodybuilder preferiti da Siti-personaggio sono associati agli stilemi propri dei diversi periodi dell'arte greca:

Andrea, Zibi, Marcello: non solo tre tra i più bei corpi maschili di Roma, ma le icone delle tre epoche dell'arte greca: il kouros arcaico, l'eroe classico, il galata decadente.³⁸

Lo stesso parallelismo è rinvenibile anche ne *Il contagio*. In questo romanzo dall'impianto antropologico, che ha per protagonisti gli abitanti di un condominio di una borgata romana, il personaggio di Siti, come già detto, assume una posizione defilata, mimetizzandosi a volte in un personaggio nominato con l'appellativo di *professore*. Anche in quest'opera compare il personaggio di Marcello Moriconi, bodybuilder ed escort già presente con un ruolo di primo piano nel racconto *Perché io volavo* de *La magnifica merce* e in *Troppi paradisi*, che incarna nella sua più alta espressione l'ossessione erotica di Siti-personaggio. In questo caso, è questo personaggio ad essere definito dal *professore* «il mio marmo preferito»³⁹.

In *Autopsia dell'ossessione*, è invece il protagonista, Danilo Pulvirenti, avatar del personaggio di Walter Siti, di cui reduplica l'ossessione e, in parte, la parabola esistenziale⁴⁰, a stabilire la consueta similitudine tra corpo e immagine ancora una volta nei confronti di un bodybuilder. Una prima volta ciò accade durante la visione dello spettacolo di un culturista:

All'apice delle luci stroboscopiche e dei clangori, quando stava per cadere (invocato dagli urli) l'ultimo lembo di stoffa, a Danilo è apparso il Biancone di piazza della Signoria⁴¹

Il paragone in questo caso si riferisce ad un'opera d'arte ben determinata, ovvero la statua del Nettuno dell'omonima fontana di Piazza della Signoria a Firenze, realizzata dallo scultore Bartolomeo Ammannati a metà del XVI secolo. Ancora una volta,

³⁸ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 890.

³⁹ W. Siti, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2013, p. 73.

⁴⁰ C. Mazza Galanti, *In principio erano i corpi gloriosi*, www.minimaetmoralia.it, 2 dicembre 2010.

⁴¹ W. Siti, *Autopsia dell'ossessione*, Milano, Mondadori, 2010, p. 115.

dunque, siamo messi di fronte ad una identificazione totale tra il corpo di un culturista e una statua in una sovrapposizione totale ed incurante del tratto semantico dell'animazione.

Una seconda volta, invece, sono le foto di Angelo, l'escort e bodybuilder di borgata da cui è irresistibilmente attratto Danilo, a suscitare il paragone: « Sono foto che Danilo non ha mai visto, di un Angelo adolescente e bello come un Caravaggio »⁴².

In questo caso, l'espedito retorico impiegato è quello della similitudine, ma come già visto in *Un dolore normale*, la relazione persiste identica, col solo variare del grado di sovrapposizione tra corpo e immagine che la figura retorica esprime. La comparazione tra corpo e statua ricompare poi anche in *Exit strategy* (2014), romanzo in cui, come suggerito dal titolo, il Siti-personaggio tenta di liberarsi dai vincoli della propria ossessione erotica ricercando un nuovo equilibrio amoroso ed un nuovo modo di vivere. In tale romanzo, il personaggio di Siti, oltre a definire i culturisti «statue di carne»⁴³, confermando la continuità di tale similitudine lungo gran parte dell'opera dello scrittore, confronta Marcello con una statua di Ercole:

Io gli griderei ti amo, mi strapperei ancora il cuore per farlo contento ma mi trattiene una barriera archeologica: uno strano Ercole d'epoca alessandrina esposto a palazzo Massimo - un Ercole di mezz'età, borghese e ingrassato, con quella che dovrebbe essere una pelle di leone ma che ha tutta l'apparenza di un cappotto di astrakan aperto sul seno abbondante. Eccolo il tradimento: non la decadenza fisica in sé, naturale, ma il non essere più all'altezza del proprio mandato metafisico.⁴⁴

Non solo quindi l'immagine si impone quale termine di confronto necessario del corpo, sino al punto culminante in cui esso è identificato con essa, ma tale identificazione appare essenziale all'innescamento del sentimento amoroso, tanto che la fine della suddetta coincidenza determina la fine di quest'ultimo.

Sino a questo momento, la maggior parte degli esempi proposti mostrava una comparazione i cui elementi, benché associati, venivano pur sempre esplicitamente espressi, ma ciò non avviene in ogni caso. In alcuni passi, Siti, bypassando ogni mediazione, si riferisce ai culturisti direttamente col sostantivo di *nudo*, termine

⁴² W. Siti, *Autopsia dell'ossessione*, p. 269.

⁴³ W. Siti, *Exit strategy*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 76.

⁴⁴ *Ivi*, p. 20.

impiegato numerose volte, soprattutto nel primo romanzo dello scrittore. Si legga il seguente estratto:

I nudi non bisognerebbe nemmeno sapere chi sono né dove abitano, solo così ci si avvicina al massimo dell'intimità. [...] L'ideale è quando, senza sapere nulla della loro vita, si è sicuri di poterli eventualmente ritrovare, passare e verificare che sono sempre lì⁴⁵

Dato l'evidente valore sostantivale di *nudi* nel periodo esposto, appare chiaro, anche in virtù di quanto sinora detto, che il termine si riferisca al nudo artistico e sia pertanto mutuato dall'ambito dell'arte. Adottandolo per riferirsi a corpi in carne ed ossa, Siti attua quindi un'operazione di sovrapposizione della realtà con la finzione, la stessa che caratterizza la sua narrativa, per cui il corpo vivente è totalmente identificato con l'immagine, finendo col risultare indistinguibile da essa. È proprio tale ottica che appiattisce il corpo reale all'immagine fittizia che presiede alle equiparazioni viste sin qui, costituendo un fondamentale non-detto che serpeggia lungo tutta l'opera dello scrittore, che ha in essa uno dei suoi cardini.

A conferma di ciò, è possibile constatare come il trattamento da parte di Siti-personaggio dei corpi oggetto del suo desiderio sia lo stesso di quello riservato ad immagini vere e proprie, dimostrando come la considerazione del corpo come immagine tragga con sé anche conseguenze sul modo in cui esso è recepito. Interessante risulta, a tal proposito, il seguente estratto di *Scuola di nudo*:

Claudio Parodi, arrivato secondo ai campionati italiani di lotta greco-romana, il deltoide abbronzato nel giro blu della canottiera e da quel *punctum* un irradiarsi di certezze.⁴⁶

Siti utilizza nella descrizione del personaggio il termine-chiave *punctum*. Tale latinismo, lungi dall'essere un semplice ornamento stilistico della prosa dello scrittore, costituisce un tecnicismo tratto dalla saggistica del semiologo francese Roland Barthes. Nel saggio *La camera chiara* (1981), a cui Barthes affida le sue riflessioni sulla fotografia (mezzo artistico prediletto dal Siti-personaggio in tutti i romanzi in cui compare), questi individua due modi per relazionarsi all'immagine fotografica: lo *studium*, che è la

⁴⁵ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 33. Il corsivo è mio.

⁴⁶ *Ivi*, p. 25.

ricerca e la comprensione delle intenzioni del fotografo, e che implica una partecipazione culturalmente attenta del soggetto che osserva⁴⁷, e il *punctum*, ovvero l'elemento soggettivamente determinato che colpisce il singolo osservatore, il cui carattere non è né codificato né codificabile, essendo al di fuori della sfera socialmente condivisa della cultura⁴⁸. Così Barthes lo definisce in un passo:

Il *punctum* è quindi come una specie di sottile fuori-campo, come se l'immagine proiettasse il desiderio al di là di ciò che essa dà a vedere: non solo verso «il resto» della nudità, sono verso il fantasma d'una pratica, ma anche verso l'eccellenza assoluta di un essere, anima e corpo confusi insieme⁴⁹

Il *punctum*, in quanto dettaglio che cattura l'attenzione dello spettatore proiettandone il desiderio verso l'assoluto (altro tema lungamente dibattuto da Siti), è quindi un elemento proprio dell'immagine, che Siti traspone sul corpo reale di un atleta. Il processo di sovrapposizione dei due termini, protratto sino all'indistinzione, apre pertanto alla possibilità di uno spostamento delle modalità di fruizione dell'uno sull'altro, e quindi ad una ricezione del corpo dei bodybuilder come si trattasse di un'immagine.

Tale constatazione è avvalorata anche dal seguente passo di *Troppi paradisi*:

Marcello, a differenza degli escort normali, è *l'Immagine* (o il Mito, il mio mito personale, ma qui il discorso si farebbe troppo lungo), e l'immagine non prevede erezione anche quando misteriosamente si incarna in un corpo reale.⁵⁰

La percezione del corpo come immagine si spinge, quindi, a tal punto da inibire l'erezione e il conseguente atto sessuale. Così come non è possibile alcun gesto sessualmente connotato con un'immagine, così per Siti-personaggio risulta impossibile penetrare Marcello, il quale, essendo percepito dalla sua coscienza anzitutto come immagine, benché incarnata, richiede quell'atteggiamento contemplativo che gli è più proprio. Tali considerazioni circa la modalità di fruizione dei corpi come si trattasse di immagini conferiscono spessore alla nostra tesi fondamentale, ovvero che dietro

⁴⁷ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 29.

⁴⁸ *Ivi*, p. 52.

⁴⁹ *Ivi*, p. 60.

⁵⁰ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 901.

l'associazione continuamente ribadita di corpo e immagine sia possibile scorgere una ben determinata modalità percettiva della realtà. Ad uno sguardo attento, parallelismi, similitudini e metafore si qualificano quali emersioni retoriche dell'identità, a livello inconscio, dei due fenomeni distinti. Identità che appare confermata dall'approccio che il personaggio di Siti assume nei confronti dei corpi da questi desiderati, e che apre ad una indistinzione, che coinvolge le categorie di realtà e finzione, che investe anche la società circostante. L'uguaglianza di corpo e immagine, quindi, assume un valore tale, all'interno del sistema letterario di Siti, da condizionare in maniera profonda la percezione del mondo propria di Siti-personaggio, tramite l'impronta che esso imprime alla modalità primaria di apertura al reale, che è quella che si esprime nel rapporto con l'*Altro*.

Così, in un gioco di specchi in cui è impossibile ristabilire la catena delle cause e degli effetti, il trattamento del corpo come immagine si lega alla preminenza del voyeurismo quale attitudine erotica e psicologica propria del personaggio di Siti. L'atto del vedere si interseca, infatti, all'erotismo sin dal primo approccio alla sfera della sessualità di questi, narrata in *Scuola di nudo*:

Già da piccino avevo scalzato un mattone che divideva la mia cantina dalla lavanderia, dove gli uomini del cortile andavano a fare la doccia [...]; con una scusa abbandonavo la cena, penetravo in cantina e spostavo il mattone. Tenevo un quaderno dove segnavo con una crocetta le volte che avevo visto uno nudo, e con un cerchio le volte in cui si masturbava.⁵¹

L'esperienza fondante del contatto con l'*eros* di Siti-personaggio avviene quindi sin dall'infanzia per il tramite dello sguardo, godendo cioè, da una posizione di distanza e di separazione, della visione dei corpi spiati. Tale esperienza manifesterà in seguito tutto il suo valore iniziatico, rivelando un'attitudine costante di Siti-personaggio, il quale più volte nel corso di *Scuola di nudo* spia, guarda o ammira i corpi oggetto del proprio desiderio, rimanendo tuttavia in disparte, in una posizione che esclude un coinvolgimento tanto fisico quanto emotivo del soggetto.

Il senso della vista risulta quindi di gran lunga preponderante nei rapporti di Siti-personaggio con la sfera della sessualità, intersecandosi con il tema fondamentale dell'immagine. Come sempre conscio e lucidamente spietato circa la propria interiorità,

⁵¹ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 21.

Siti-personaggio dichiara esplicitamente e a più riprese la propria propensione per il voyeurismo a cominciare da *Scuola di nudo*, in cui ne è proposta una giustificazione teorica:

Il voyeurismo è una sfida alla luce per indurla a ritornare in sé, abbandonando il tempo al suo destino. [...] Sotto la grossolanità di facciata, c'è una dignità profonda, letterale, nell'espressione "rifarsi gli occhi": è l'insoddisfazione per la propria distorta organizzazione biologica - desolazione d'estate tra pettorali e cosce, di non saper dare altro scopo alla vita che non sia quello di svagellare quando passano. Come in tutte le tossicodipendenze, è in atto un'escalation: il nudo che mi scuote dev'essere sempre più gigantesco, come se avesse più muscoli di quelli previsti dalla natura. I muscoli fanno ritornare indietro verso la nostalgia dello sferico il laborioso travaglio dell'evoluzione. Il troppo è più vicino al niente che il qualcosa; coi nudi ciclopici, i gesti consentiti dall'anatomia e dalla fisiologia risultano desolatamente poveri rispetto all'assolutezza del desiderio: l'unico atto d'amore all'altezza di corpo così è il non sapere che farci. Le emozioni attive voltano le spalle all'origine, il nulla confida i suoi segreti agli inerti; mi stimavo vigliacco perché mi tiro indietro dai desideri e non capivo che il mio desiderio è tirarmi indietro.⁵²

Per Siti-personaggio, quindi, come già ribadito, il voyeurismo risulta l'unico atteggiamento possibile di fronte ai corpi ipertrofici dei culturisti, i quali suscitano, a causa della loro identificazione con l'immagine, un desiderio che solo nella contemplazione può trovare pieno appagamento, e che contemporaneamente tiene al riparo il soggetto da un coinvolgimento emotivo che rischierebbe di minarne l'identità. I nudi desiderati da Siti-personaggio sono per questo definiti, in *Un dolore normale*, «contemplativi e multipli e ascetici»⁵³, il che testimonia la continuità di un atteggiamento erotico fondato sulla contemplazione, invece che sull'azione, che si prolunga sino al finale di *Troppi paradisi*, in cui Siti-personaggio riesce finalmente ad avere un rapporto sessuale con Marcello⁵⁴.

Allo stesso modo, l'atteggiamento voyeuristico caratterizza anche il personaggio di Danilo Pulvirenti, almeno nella prima parte di *Autopsia dell'ossessione*. Anche in questo caso, il primo approccio all'erotismo avviene spiando degli uomini nudi in un bagno:

⁵² W. Siti, *Scuola di nudo*, pp. 414-415.

⁵³ W. Siti, *Un dolore normale*, p. 525.

⁵⁴ A tal proposito, Siti-personaggio scrive: «Ho riscattato e vendicato i voyeurismi di quand'ero ragazzo» (W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 130.), fornendo una ulteriore convalida della sua passata attitudine voyeuristica.

Nascosto dal carretto, Danilo può spiare attraverso una fessura il cesso che è probabilmente quello degli operai, molto diverso dal bagno lindo di casa; spera, come tutti i giorni, di contemplare uno dei due giganti, a scelta, che si cala i pantaloni e mostra la pancia ispida o l'altra luna altrettanto emozionante.⁵⁵

L'episodio ricalca in maniera evidente quello già citato di *Scuola di nudo*, confermando la specularità di Danilo rispetto a Siti-personaggio. Anch'egli, infatti, scopre inizialmente nel voyeurismo la propria vocazione erotica, riconoscendo in esso la più alta espressione del desiderio:

il suo sarà un destino di voyeur. Li [*i culturisti*] fotograferà al mare, li saluterà perduto dal treno, li seguirà fin sotto casa: ma non gli indecisi, gli Altri, quelli traslucidi e potenti - i giganteschi guardiani sulla soglia del buio. La contropartita della rinuncia al possesso è la gioia di non porre limiti al desiderio, infiammandosi verso l'alto come una Fenice incurante delle proprie ceneri.⁵⁶

Danilo segue, quindi, almeno da un punto di vista sessuale, le tappe di un percorso già attraversato da Siti-personaggio, e culminante nella coscienza della propria mania di possesso, che si riflette in particolare nella frequentazione dell'escort Angelo.

L'impronta di una simile concezione del rapporto con l'*Altro* si traduce, per analogia, sul rapporto che Siti-personaggio intrattiene col mondo, caratterizzato dal medesimo voyeurismo, che è anzitutto incapacità di agire:

qualunque azione per me rimane un miraggio; lo diceva anche Bruno, «come ti tiri indietro subito». Vittima di una decisione invece che partecipe, non è che un caso particolare della scelta generale di patire la vita piuttosto che viverla: il mio settore è quello del voyeurismo autolesionista, che si tratti di letto o di cattedre.⁵⁷

Il binomio di «letto e cattedre» mostra, ancora una volta, come l'esperienza sessuale si dimostri essenziale nel rivelare l'individuo a se stesso, mettendo il luce il suo atteggiamento fondamentale nei confronti dell'esistenza, e quindi in ambiti anche molto distanti da esso. L'inazione appare, in effetti, uno dei tratti costanti che caratterizzano il personaggio di Siti lungo tutta la quadrilogia che lo vede come protagonista, risultando

⁵⁵ W. Siti, *Autopsia dell'ossessione*, pp. 35-36.

⁵⁶ *Ivi*, p. 117.

⁵⁷ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 146.

l'ostacolo principale all'accesso al mondo degli adulti⁵⁸. Ad un concezione del corpo come immagine si lega, pertanto, un'attitudine erotica voyeuristico-contemplativa che determina una postura esistenziale essenzialmente passiva, confermando come la visione del mondo fatta propria da Siti-personaggio intrattenga legami profondissimi con la sua concezione del corpo e della sessualità. Ciò avvalorata l'idea, già espressa nell'Introduzione, che la citazione dantesca («filosofia è quando l'anima e la sapienza sono fatte amiche») posta nelle prime pagine di *Scuola di nudo* tracci una linea genealogica ben precisa, assumendo il valore di una dichiarazione: la filosofia riscontrabile nei romanzi di Siti è una filosofia che ruota attorno ad una concezione del corpo dei bodybuilder, la quale funge da asse dell'intero sistema costruito dall'autore. Un cambiamento parziale di questo paradigma avviene soltanto, in *Troppi paradisi*, grazie all'impianto di una protesi peniena che consente a Siti-personaggio un approccio attivo alla sessualità e alla vita, in generale, facendolo finalmente sentire un uomo adulto, dato che testimonia, una volta di più, il legame che per Siti sussiste tra sesso ed esistenza.

Si potrebbe credere, stando a quanto detto sinora, che l'attitudine a considerare il corpo dei culturisti alla stregua di un'immagine sia prerogativa esclusiva del solo Siti-personaggio (o al più del suo *alter ego* Danilo Pulvirenti), e invece tale equiparazione si ritrova anche nelle parole degli stessi bodybuilder da questi frequentati. Così, Bruno, culturista amato dal personaggio di Siti di *Scuola di nudo*, sentendosi da questi sfiorato, esclama «"Non hai letto ch'è proibito toccare l'opere d'arte?"»⁵⁹. Al di là dell'ironia, la frase lascia trasparire una concezione di sé quale manufatto artistico, come immagine nei confronti della quale si deve un atteggiamento contemplativo, che appare come il riflesso speculare della visione sitiana del corpo.

Una simile considerazione di sé è propria anche del personaggio di Marcello, come risulta dal seguente passo tratto da *Troppi paradisi*:

La settimana scorsa l'hanno messo [Marcello] all'asta, era contento d'aver fatto guadagnare a Olga la cifra più alta dell'intero lotto («cià 'na statua per le mani»)⁶⁰

⁵⁸ F. Fonio, «Sono storie d'amore e basta». *Figure della differenza nella narrativa di Walter Siti*, Ellug, 15 maggio 2008, p. 204.

⁵⁹ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 54.

⁶⁰ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 917.

Anche Marcello si percepisce, pertanto, come un'opera d'arte, ma in questo caso tale opinione si lega ad una valutazione di tipo economico. L'apparire come un'immagine è infatti garanzia di un alto valore commerciale, il quale, a sua volta, certifica il valore estetico del prodotto-corpo.

La concezione del corpo come immagine che, come dimostrato, attraversa tutta la narrativa dello scrittore acquisisce pertanto anche un significato relazionale, trattandosi non semplicemente di una visione propria di un soggetto pensante avulsa da ogni considerazione circa l'oggetto verso cui è indirizzata, ma di un adeguamento della coscienza critica del soggetto alle qualità insite dell'oggetto osservato, il quale intenzionalmente pone se stesso quale immagine, offrendo così una base solida alle speculazioni del soggetto osservante.

D'altronde, l'immagine stessa fornisce ai personaggi della narrativa di Siti il modello fisico ideale verso il quale rivolgere il proprio desiderio. Ciò risulta evidente in *Scuola di nudo*, in cui Siti-personaggio rivela l'influsso delle riviste fotografiche nella determinazione della propria peculiare ossessione erotica:

Quindici anni fa scrivevo versi e collezionavo contadini emiliani [...]. Poi venne il primo catalogo Colt ("male sexually oriented ad"), più di ottanta uomini ciascuno col suo numero d'ordine piovuti dalla favolosa America: il loro corpo era il luogo in cui undici cavalli bianchi macinano il grano della Scrittura - il luogo che contiene tutti i luoghi, l'aleph.⁶¹

L'importanza dell'immagine nel modellare il desiderio, o nel fungere da punto di riferimento insuperato verso cui rivolgerlo, è confermata anche dal seguente passo di *Autopsia dell'ossessione*:

Dopo i compiti, Danilo si reca in pellegrinaggio al vicino Ercole di marmo che sta a guardia del palazzo ducale e lo prega: «ma tu saresti disposto a diventare di carne?».⁶²

Ancora una volta, l'immagine di riferimento è espressa in maniera più puntuale nel caso di Danilo Pulvirenti, tuttavia la sostanza rimane invariata, essendo in ogni caso l'immagine a mediare il desiderio e ad indirizzarlo. Lo stesso procedimento è riscontrabile anche nell'ultimo romanzo di Siti, *Bruciare tutto* (2017), in cui, nonostante

⁶¹ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 21.

⁶² W. Siti, *Autopsia dell'ossessione*, p. 50.

la differenza dell'oggetto verso cui si dirige l'ossessione erotica del protagonista, don Leo, l'immagine continua a rivestire un ruolo di primissimo piano nella presa di coscienza del soggetto circa le proprie attitudini sessuali:

Leo non aveva anticorpi, per questo le lumeggiature dei putti dagli affreschi della cattedrale, e i residui di cromia sui pomelli delle guance negli altorilievi, furono liberi di germinare indisturbati. La storia dell'arte cominciò a fargli paura: la *Camera degli Sposi* a Mantova da sotto in su, gli amorini con le frecce intorno a Venere Pandemia, una lotta di angioletti nelle pagine sul Seicento bolognese. Li rivedeva di notte, a occhi chiusi: i san Giovannini elastici che dimostravano dai tre ai dodici anni, come se il tempo non li avesse ancorati a questa terra. Una sera al telegiornale lo folgorò un ragazzino albanese tirato a bordo su dal gommone di schiena; indossava solo una canottiera e mostrava il fringuelletto allo scoperto. Carta bianca priva di disegno, il meno compromessa possibile. Ebbe voglia di leccare lo schermo.⁶³

In questo caso, il processo di autocoscienza che porta il personaggio ad ammettere le proprie pulsioni pedofile avviene in due tempi, entrambi segnati dal potere delle immagini: in un primo momento, don Leo è turbato dagli stimoli visivi ed erotici fornitogli dai nudi infantili presenti in numerose opere d'arte; in un secondo momento, invece, la folgorazione, avvenuta per il tramite dell'immagine televisiva, gli rivela lucidamente tutta l'intensità della sua pulsione sessuale, mettendolo di fronte ai propri istinti più profondi.

In tutti i casi, dunque, l'immagine si impone quale oggetto rivelatore, che svela al soggetto la verità dei suoi impulsi, talvolta fornendogli il modello ideale del corpo desiderabile, tal'altra invece grazie alla sua capacità di bypassare le resistenze razionali che il soggetto oppone al proprio orientamento sessuale. L'immagine finisce così per costituire un punto fisso, un modello insuperato di erotismo e bellezza, passibile di imporsi quale misura di ogni avvenenza umana. Tale concezione, largamente diffusa nella narrativa di Siti, appare condivisa tanto dal soggetto desiderante quanto dagli oggetti desiderati, i quali nel paragone con l'immagine vedono una ragione di promozione sociale, ovvero il raggiungimento di un'ideale estetico lungamente agognato.

La similitudine tra corpo e immagine mostra quindi il suo carattere sovraindividuale, rivelandosi quale il riflesso di uno dei mutamenti più interessanti e radicali che

⁶³ W. Siti, *Bruciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2017, pp. 174-175.

investono la società odierna, in ragione dell'importanza che in essa l'immagine assume. I personaggi di Siti declinano quindi in maniera individuale, e culturalmente avanzata, un processo che investe in profondità i meccanismi della società occidentale. La similitudine ossessiva appare, pertanto, davvero come un punto nevralgico della concezione del mondo di Siti, rimarcando il suo valore di manifestazione, sul piano individuale del rapporto con l'Altro, di una prospettiva sulla realtà fondata sull'indistinzione tra reale e fittizio; la quale, a sua volta, trova la sua ragion d'essere in un contesto più ampio, segnalandosi quale fenomeno particolarmente evidente delle odierne società occidentali. In tal modo, una figura retorica, che vede una sovrapposizione del corpo e dell'immagine, consente di sviluppare un discorso sullo spazio letterario e filosofico di un autore, in quanto fulcro non-detto di una visione del mondo che dal tema centrale del corpo si allarga sino a coinvolgere l'intera riflessione di Siti sul nostro tempo.

1.2. Iconografia di un corpo.

Una volta accertata la centralità del paragone tra corpo e immagine nella narrativa di Siti e averne ricondotto l'origine ad una fondamentale indistinzione tra i due propria dell'ottica del suo corrispettivo letterario, è interessante operare una classificazione delle stesse al fine di verificare l'esistenza di analogie che permettano di ricondurle ad un unico modello figurativo. Siamo, pertanto, al livello che Panofsky dice proprio dell'iconografia, ovvero di «una descrizione e classificazione delle immagini»⁶⁴, la quale, nel nostro caso, non può che avvenire che per il tramite di un esame del lessico impiegato da Siti.

Di fondamentale importanza per comprendere la logica soggiacente alla scelta delle immagini-modello che forniscono l'*exemplum* del corpo desiderabile agli occhi di Siti-personaggio, è il seguente passo di *Scuola di nudo*:

La mia teoria sul nudo maschile prevedeva un'appendice storica: a partire dalle differenze alessandrine tra uomo bello e macrantropo (c'è un serpente che si muove a scatti, riesco a tagliarlo a metà), fino alle torsioni michelangiolesche che in apparenza esaltano in realtà rovesciano il canone neoplatonico, e ancora alle definizioni settecentesche della grazia come leggera sproporzione [...] e al classicismo realistico, der

⁶⁴ E. Panofsky, *Iconografia e iconologia*, p. 36.

schöne Mann im Altertum, che fotografa fuochisti e minatori in pose kitsch: tutta una trama gnostica che si serve del nudo maschile per beffare l'estetica e la natura. Il corpo che tortura se stesso.⁶⁵

Il frammento appena esposto mostra come, all'altezza cronologica di *Scuola di nudo*, Siti-personaggio percepisca i suoi *nudi* (ossia i bodybuilder) e la propria concezione del corpo di questi come il punto di arrivo di una teoria estetica e di un relativo modello iconografico che affondano le proprie radici nell'antichità greca. Ciò che costituisce il minimo comune denominatore dei riferimenti culturali citati è, infatti, la comune ascendenza classica dei postulati estetici di riferimento, dato, del resto, sottolineato dall'allusione al saggio *Der schöne Mensch im Altertum* (1898) dell'archeologo classico Heinrich Bulle, il quale è interamente dedicato alla bellezza maschile nell'arte durante tutto il periodo antico. Entrando maggiormente nello specifico, il passo mette poi in luce la predilezione di Siti per gli stili manieristici, in quanto caratterizzati dal gusto per l'irregolarità, di contro al misurato equilibrio classico. Questo è il caso, per l'appunto, dello stile alessandrino, contraddistinto da un'estetica sfarzosa, talvolta persino barocca, che si manifesta in un'accentuazione marcata dei volumi corporei e delle dimensioni delle sculture, oltre che in pose tragiche e patetiche⁶⁶. Ma tale è anche lo stile michelangiolesco (almeno nella sua fase più matura), le cui figure risultano dotate di un'enfasi muscolare talmente accentuata da risultare, in alcuni casi, nettamente deformate⁶⁷. Pare trovare, in questo modo, una spiegazione l'oscuro periodo circa il corpo che tortura se stesso, il quale potrebbe riferirsi a quella che Alfred Hildebrand definisce «qualità torturante del tridimensionale»⁶⁸. Si tratta dell'effetto sulla veduta dello spettatore di una figura colta in un movimento di torsione, il quale esalta i volumi dell'opera scultorea e ne favorisce l'osservazione da molteplici punti di vista. Il critico attribuisce questa peculiarità alla *figura serpentinata* tipica dell'arte manieristica, e potrebbe quindi essere stata opportunamente ripresa da Siti per una suggestiva descrizione delle forme predilette dai suoi personaggi.

L'attenzione dello scrittore si focalizza, pertanto, su stili che esaltano le volumetrie eccessive ed esasperate, accordandosi in ciò con l'estetica propria del bodybuilding,

⁶⁵ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 57.

⁶⁶ R. Martin, Prefazione a J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *La Grecia ellenistica (330- 50 a.C)*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. X.

⁶⁷ K. Clark, *Il nudo: uno studio della forma ideale*, Vicenza, Neri Pozza, 1995, p. 64.

⁶⁸ Citazione tratta da Panofsky, *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975, p. 240.

nella ricerca di un'espressione corporea artificiosa nella sua sovrabbondanza. Un simile passo fornisce quindi una traccia ben precisa circa il modello figurativo che questi intravede nel corpo dei bodybuilder; traccia che, tuttavia, andrà verificata nei singoli casi in cui un'immagine funge da comparante.

Un preciso riscontro dell'ideale estetico professato in *Scuola di nudo* è fornito, dodici anni dopo, da un passo già visto di *Troppi paradisi* che commentiamo qui di seguito da una nuova prospettiva:

Andrea, Zibi, Marcello: non solo tre tra i più bei corpi maschili di Roma, ma le icone delle tre epoche dell'arte greca: il kouros arcaico, l'eroe classico, il galata decadente.⁶⁹

Siti sovrappone i modelli fisici degli escort con cui il suo personaggio omonimo intrattiene le proprie relazioni mercenarie ai diversi modelli estetici avvicendatisi nel corso dell'arte antica, dichiarando implicitamente la rilevanza di tali iconografie nel modellare tanto il canone estetico quanto il desiderio dei suoi *alter ego* letterari. Si faccia caso, a tal proposito, al nesso che viene stabilito tra la bellezza straordinaria dei tre e il loro riprodurre *in corpore* gli stilemi artistici da Siti maggiormente apprezzati, dato che, se visto alla luce del già citato passo di *Exit strategy* in cui Siti-personaggio vede crollare il proprio desiderio erotico nei confronti di Marcello in ragione della sua incapacità di continuare ad aderire all'ideale estetico di una statua, rivela tutta la sua forza semantica. Coerente con la professione di estetica fatta in *Scuola di nudo* è, inoltre, la preferenza accordata a Marcello, essendo questi assimilato al Galata, ovvero all'opera di Epigono, scultore del III secolo a.C, dedicata alla vittoria di Pergamo contro i Galati. La morbidezza al tatto, la vita stretta, «le proporzioni e la linea un po' da ballerino»⁷⁰ che caratterizzano Marcello, rinviano infatti alla maggiore flessuosità delle sculture di epoca tarda⁷¹ a cui questi rassomiglia, confermando l'esattezza del paragone⁷².

⁶⁹ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 890.

⁷⁰ W. Siti, *La magnifica merce*, Torino, Einaudi, 2004, p. 9.

⁷¹ J. Charbonneau, *La scultura* in J. Charbonneau, R. Martin, F. Villard, *La Grecia ellenistica (330- 50 a.C)*, p. 216.

⁷² Di Marcello, infatti, Siti scrive: «è arrivato ai Mondiali di Stoccolma ma ha un fascino, una grazia di torsioni e di mollezze che non è da culturista [...]. Più da modello, si direbbe [...]. Flessibilità e possanza massiccia vanno assolutamente insieme, combaciano negli stessi centimetri quadrati: muratore e geisha, rinoceronte e antilope.» (W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 888).

Il rilievo della costellazione estetica ed iconografica propria dell'arte antica spiega, inoltre, l'impiego ricorrente, da parte di Siti, di termini quali *campione*, *eroe* e *dio* per riferirsi a dei culturisti, termini che rimandano con tutta evidenza ai soggetti prediletti dell'arte antica⁷³, e che se privati di questo essenziale riferimento culturale perdono di qualunque significato. Ne è un esempio il seguente passo di *Scuola di nudo* in cui Siti-personaggio tratta degli attori e modelli pornografici da lui prediletti:

Solo dopo molte prove ammetto un nuovo *eroe* nella piccola cerchia; li immagino trafficare tra loro su un prato ameno, solleticarsi i capezzoli con foglie e forchette, condividere l'aranciata, misure i giavellotti: Bruno, Rod Mitchell, Frank Vichers, Rod Kasznar, Pietro Martinelli, Mark Bradshaw, Nick Harmon, Franco Arbruzzi [...] ⁷⁴

Il termine *eroe* non è utilizzato, in questo caso, nell'accezione comune, essendo riferito a modelli e a attori che nulla hanno a che vedere con l'eroismo. Il suo impiego, pertanto, è metaforico, e rivela con ciò le istanze e i modelli culturali che il corpo atletico di questi ultimi richiama alla mente di Siti-personaggio, il quale rende così manifesta l'identificazione di un'iconografia che accomuna tanto il corpo eroico rappresentato nella scultura antica quanto i soggetti delle immagini che stimolano le sue fantasie⁷⁵.

Un discorso analogo può essere fatto per il termine *campioni* che fornisce il titolo ad un capitolo di *Troppi paradisi*, *Il tempo dei campioni*, in cui è possibile leggere quanto segue:

Da quando ci sono i *Campioni* non mi masturbo più guardando i video e le riviste porno: c'era un personaggio, sul «Corriere dei Piccoli» della mia infanzia, che aveva inventato l'Arcivernice - stendendola su una qualunque immagine bidimensionale, questa si tridimensionalizzava e prendeva vita. È come se finalmente l'Arcivernice ce l'avessi anch'io: le immagini di allora mi parcheggiano, e respirano, sul letto.⁷⁶

⁷³ P. E. Arias, *Policleto*, Firenze, G. Barbera Editore, 1964, p.

⁷⁴ W. Siti, *Scuola di nudo*, pp. 23-24. Il corsivo è mio.

⁷⁵ Altre occorrenze del termine *eroe* riferito a dei culturisti si ritrovano in *Scuola di nudo*: «Gli ho chiesto di posare per me e ha accettato [...]. Fuori sul pozzo risuscitava antichi *eroi*» (*Ivi*, p. 75); «Distendo intorno a me «Colt Studio», «Spurs», «Olympus», [...]; i vari numeri aperti alla pagina degli *eroi* preferiti» (*Ivi*, p. 102); in *Troppi paradisi*: «Ruggero ha distrutto per sempre i sogni «Colt»: tutti gli *eroi* che idealizzavo, nella realtà si comporterebbero come lui» (W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 1019), e in *Exit strategy*: «"le statue di carne" sono gli *eroi* che m'hanno visitato» (W. Siti, *Exit strategy*, p. 76). I corsivi sono miei.

⁷⁶ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 864. Il corsivo è mio.

Anche in questo caso, l'impiego del termine è puramente metaforico, essendo riferito a degli escort caratterizzati da un determinato tipo fisico. Ma ciò che è essenziale rilevare sono le ragioni per le quali la metafora prende avvio: la presenza dei segni esteriori che caratterizzano il modello iconografico del campione, o dell'eroe, favorisce, infatti, un processo assimilativo con il soggetto che ne è portatore, possibile solo in presenza di una determinata enciclopedia (in questo caso concernente la storia dell'arte occidentale), che consente uno slittamento semantico del termine sulla base del tratto estetico. L'immagine quindi, grazie al modello figurativo in essa rappresentato, media un cambiamento del significato attribuito a dei referenti sulla base della sua totale sovrapposizione a questi. L'associazione appena mostrata rivela, quindi, due aspetti della modalità di percezione di Siti-personaggio: da un lato, egli attua la medesima confusione tra i piani dell'essere e dell'apparire che caratterizza la società dello spettacolo che descrive, in quanto identifica il segno esteriore con la sostanza di ciò che è effettivamente rappresentato. Dall'altro, tale processo mostra apertamente l'esistenza di modelli figurativi che fungono da prototipo all'immaginario di Siti e che si devono alla sedimentazione di conoscenze specifiche.

All'interno dei vari termini di comparazione che Siti impiega per i bodybuilder, quello maggiormente impiegato è, però, certamente quello di *Ercole*, il quale svolge un ruolo di comparante di primo piano sia per quanto riguarda le poche effettive raffigurazioni artistiche a cui un corpo è paragonato nella narrativa di Siti, sia per le immagini genericamente richiamate dalla sua morfologia.

Iniziando la nostra classificazione dalle prime, oltre al Nettuno di Piazza della Signoria citato in *Autopsia dell'ossessione* (che, sebbene in linea con il modello figurativo indicato, costituisce un *hapax* comparativo dell'intero *corpus* delle opere dello scrittore), le uniche altre due occorrenze riguardano, infatti, la statua di Ercole del palazzo ducale di Modena, che svolge la funzione di modello fisico su cui si impernia l'ideale estetico ed erotico di Danilo, e l'Ercole di epoca alessandrina esposto a palazzo Massimo di Roma sulla cui immagine Siti-personaggio di *Exit strategy* misura la decadenza fisica di Marcello.

Se dalla similitudine con una specifica opera artistica si risale a quella, più generica, con l'immagine figurativa, l'iconografia di Ercole appare riaffermata nella sua rilevanza nell'immaginario dello scrittore. La rappresentazione scultorea dell'eroe mitologico è

infatti continuamente sovrapposta e confusa con il corpo dei molteplici culturisti su cui si poggia lo sguardo di Siti-personaggio. Il già citato processo di indistinzione tra il corpo e l'immagine si riversa così, per analogia, in una identificazione progressiva del corpo effettivamente presente con il soggetto che l'immagine vorrebbe rappresentare. Un segnale debole, ma non trascurabile, di tale procedimento è identificabile nell'impiego del termine *ercole*, con valore di sostantivo, per riferirsi a dei culturisti. Così è definito il giovane uomo che Siti-personaggio vede nello scompartimento di un treno in *Scuola di nudo*, passo che vale la pena di leggere nuovamente:

Alla luce debole dello scompartimento sonnacchia una statua, non uno di quei volgari *apolli* ma un *ercole* di campagna che ti vien voglia di leccarlo per sentire il sale della pietra...⁷⁷

Come già accennato, in questo luogo Siti pone un paragone implicito tra corpo e immagine, identificando per il tramite di una metafora il giovane uomo con una statua di Ercole. L'assenza dell'iniziale in maiuscolo sia in *apolli* che in *ercole*, l'uso del plurale invece che del singolare nel primo termine e l'impiego dell'articolo indeterminativo nel secondo lasciano, però, intuire un utilizzo sostantivale dei due, i quali sono pertanto impiegati per riferirsi a dei tratti fisiologici, ovvero la bellezza armoniosa e fuori dal comune per *apollo*, e la robustezza fisica nel caso di *ercole*. La frase, pertanto, mostra un processo di identificazione del giovane con una statua che passa per il riconoscimento ad esso del tratto fisico saliente dell'eroe mitologico, ovvero della sua iconografia. La prominente massa muscolare che caratterizza in generale le statue di Ercole diviene allora l'elemento che fa scattare il riconoscimento del modello iconografico, senza che però la figura dell'eroe sia totalmente confusa con quella dell'uomo visto da Siti-personaggio.

Il termine, ancora una volta con valore di sostantivo, è utilizzato poi in *Un dolore normale*. In questo caso ad impiegarlo è Amedeo, ex-amante di Siti-personaggio, con il quale più volte nel corso del romanzo questi conversa al telefono. Parlando degli uomini incontrati durante una vacanza in Svezia, Amedeo dice: «*Ercoli peggio che a Berlino e a Barcellona, anche a te ti sarebbe venuto lo strabuzzo in bocca [...]*»⁷⁸; frase nella quale il plurale *ercoli* segnala il valore sostantivale del termine, il quale, tuttavia, è

⁷⁷ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 38. I corsivi sono miei.

⁷⁸ W. Siti, *Un dolore normale*, p. 594. In corsivo nel testo originale.

impiegato al di fuori di ogni comparazione con un'immagine. Ciò che interessa rilevare è, infatti, che i due passi citati mostrano come Siti privilegi, nella prima fase della sua produzione, un utilizzo generico, come nome comune, del termine *ercole*, impiegato per rimarcare il tratto qualificante che accumuna i corpi oggetto del desiderio di Siti-personaggio, ovvero la muscolatura possente ed ipertrofica. Nondimeno, il termine conserva uno spessore semantico, che certamente non può essere sfuggito all'autore, dovuto al sostrato mitologico ad esso connesso, il quale è esplicitato e più ampiamente valorizzato a partire da *Troppi paradisi*, romanzo in cui il termine registra il suo picco di utilizzo.

Così, Siti-personaggio identifica, in tale romanzo, uno spogliarellista visto in un night club di Miami con il celebre eroe mitologico:

quello che mi sovrasta direttamente, cappello texano e fazzoletto al collo. Non la reincarnazione, ma la *manifestazione* di Ercole: da vestito sembrava solo un gigantone atletico - poi uno si aspetta che, dentro, il corpo sia un po' più piccolo degli abiti. Lui invece è esattamente come se il costume fosse stato il suo corpo pietrificato e dipinto; anzi, la pietra della carne è esplosa lacerando la superficie del tessuto.⁷⁹

Anche qui la comparazione con l'immagine scultorea è protratta sino alla sovrapposizione della statua sul corpo dell'uomo che ne ricalca l'iconografia, attribuendo a quest'ultimo le qualità materiali della prima. Nel passo appena visto, però, anche la figura di Ercole è riconosciuta nel corpo dell'anonimo spogliarellista, determinando, per Siti-personaggio, una manifestazione del sacro. Nella nostra prospettiva, ciò acquisisce una rilevanza rimarchevole in quanto segnala l'identificazione dell'eroe grazie al riconoscimento culturale della sua morfologia su un referente qualsiasi che ne porta i tratti, il che, ancora una volta, è indice dell'indistinzione tra realtà e finzione che caratterizza Siti-personaggio.

La ricerca del proprio ideale erotico intrapresa a partire da quel momento porta, poi, Siti-personaggio all'incontro fondamentale con Marcello, bodybuilder le cui psiche e fisicità corrispondono in maniera perfetta all'archetipo desiderato da Siti:

Marcello porta l'angelicità tra gli uomini proprio perché si è intriso in loro, nella loro materia - e dell'umanità non rifiuta i tratti recessivi, le debolezze anche di carattere. Più che a un messo del divino fa

⁷⁹ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 850.

pensare a un eroe che la duplicità di natura superiore e inferiore ha dovuto sgrugnarsela giorno per giorno, lottando ed essendo ridotto in servitù - è ad Ercole che penso, all'Ercole nevrotico delle fatiche, a quando vestito da donna serviva la regina Onfale - alle sue raffigurazioni romane e rinascimentali, a quei piani scultorei di gesso e al biancore latteo dei muscoli.⁸⁰

Il paragone si estende qui alle qualità caratteriali del personaggio mitologico di Ercole, le cui ambiguità psicologiche di dominatore (per la sua smisurata forza fisica) e dominato (in quanto destinato a servire il cugino Euristeo), di essere che riunisce in sé l'umano e il divino, sono riscontrate in quelle di Marcello. La figura di Ercole manifesta, pertanto, a questo punto della carriera letteraria di Siti, tutto il suo spessore semantico, in quanto valorizzata anche al di là del suo carattere prettamente fisico, abbracciando la sfaccettata complessità, anche morale, che la caratterizza.

Da qui in poi, la figura di Ercole permane come nucleo centrale dell'immaginario di Siti, come dimostrano i passi già citati in cui la sua immagine funge da comparante in *Autopsia dell'ossessione* e in *Exit strategy*. L'eroe mitologico, tanto nella sua iconografia quanto nei tratti psicologici e morali che lo caratterizzano, manifesta pertanto un valore archetipico che segna profondamente l'intelletto dello scrittore, il quale continuamente, nell'arco ventennale della sua produzione, ne chiama in causa la figura. Del resto, quanto detto appare confermato dallo stesso Siti nel corso di un incontro sul tema della post-classicità avvenuto nello Stadio Palatino il 3 luglio 2013. In quest'occasione l'autore dice:

Io ho conosciuto la forza degli dèi soprattutto attraverso Ercole, che si è presentato con la forza dei suoi muscoli, ma anche con la sua ambiguità sessuale, il suo complesso di inferiorità, da semidio assunto in cielo, ma con una madre umana, e senza che lo accolgano mai nei 12 dei maggiori; col masochismo di chi è costretto a servire il fratello che è molto inferiore a lui; col masochismo di chi si veste da donna facendosi schiavo della regina Onfale, e si riduce a filare la lana come sua ancella; con la sua dismisura di gaffeur,[...] la sua volgarità, l'inutilità celibe delle sue fatiche⁸¹

Ercole si impone quindi, per Siti, come figura archetipica, come simbolo che, in quanto tale, convoglia l'energia libidica dell'uomo. In quanto dio, infatti, Ercole è, per Siti, una

⁸⁰ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 896.

⁸¹ Intervento di W. Siti nel corso di *Post-classici/ Analogie: incontro con Walter Siti*. Video disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=DChb3TZUVFQ>. Ultima visualizzazione in data: 12/09/2018.

rappresentazione proiettiva dello «spessore non umano del desiderio»⁸², il quale si manifesta nei personaggi dello scrittore nella veste del desiderio erotico che li ossessiona. La morfologia fisica dell'eroe divino non è però disgiunta dalla sua potenza simbolica (come, del resto, esplicitato dal parallelismo tra «forza degli dèi» e «forza dei muscoli»), ma costituisce bensì un connotato sostanziale del simbolo il cui significato travalica il dato esteriore.

Tornando, quindi, al problema del modello figurativo dei corpi prediletti da Siti, la classificazione delle immagini, aperta anche al lessico con il quale questi indica i bodybuilder, svela come esse siano tratte esclusivamente dall'ambito dell'arte greca antica. Ciò rivela un'ulteriore peculiarità dello sguardo di Siti sul mondo, ossia la sua qualità di sguardo archeologico, volto a ricercare le sedimentazioni culturali celate dal significante-corpo. Come per la comparazione tra corpo e immagine da cui prende avvio questa ricerca, la coerenza e la ridondanza ossessiva di un modello iconografico così ben delimitato nei suoi tratti essenziali si collega sia all'ossessione erotica dei personaggi di Siti che alla particolare visione del mondo di questi, aprendo alla possibilità stessa di un'interpretazione complessiva dell'opera dello scrittore capace di tenere conto della composizione degli oggetti del desiderio intorno ai quali gravita gran parte delle sue narrazioni.

1.3. Incursioni pre-iconografiche

L'impiego di un modello iconografico di ascendenza greco-antica spiega il rilievo assunto dalle considerazioni pre-iconografiche, ovvero del «modo in cui in diverse condizioni storiche gli *oggetti* e gli *eventi* sono espressi mediante *forme*»⁸³, nei romanzi di Siti. Queste, in particolare, si manifestano nell'attenzione riposta alle proporzioni matematiche dei corpi e sulla loro astrazione geometrica, elementi cioè di primaria importanza per la concezione greca dell'arte e della bellezza.

Com'è noto, infatti, fin dalla fase arcaica i greci riversarono in ambito artistico la razionalità insita nel loro modo di pensare, elaborando una serie di norme di tipo geometrico-matematico, un canone, che prescriveva il modo in cui l'artista dovesse

⁸² *Post-classici/Analogie: incontro con W. Siti* in www.youtube.com/watch?v=DChb3TZUVFQ. Ultima visualizzazione in data 19/12/2018.

⁸³ E. Panofsky, *Iconografia e iconologia*, p. 44.

operare nella raffigurazione del corpo umano⁸⁴. Tale tendenza all'astrazione matematica, che essi derivavano dallo stile egizio, si mantenne anche quando si fece largo una concezione più flessibile delle proporzioni adeguate alla rappresentazione del corpo, che lasciava all'artista una maggiore libertà nello stabilire le misure della propria opera sulla base della prospettiva adottata, del variare delle dimensioni del corpo nel movimento e anche di accorgimenti euritmici finalizzati a correggere la percezione ottica dell'osservatore⁸⁵. Anche quando, pertanto, una concezione rigida della teoria delle proporzioni cedette all'antropometria, ovvero all'osservazione del corpo umano e dei rapporti tra le sue membra, gli artisti individuarono nel corpo misure costanti e forme geometriche, ricercando un equilibrio tra astrazione e naturalismo che conferisse alle loro opere una bellezza considerata oggettiva⁸⁶. Ne è un esempio la tendenza dei greci a costruire le proprie opere, siano esse scultoree o architettoniche, secondo il principio della sezione aurea, ovvero secondo un modulo in cui la parte minore sta alla maggiore come quest'ultima alla somma delle due parti⁸⁷.

Testimonianza esemplare del modo di stabilire le proporzioni corporee a fini artistici è il canone di Policleto, scultore e trattatista del V secolo a.C, il cui celebre trattato, *Il Canone*, di cui non ci resta che qualche riferimento da parte di diversi autori greci e latini, fornisce delle indicazioni sul *modus operandi* di uno degli artisti più influenti della classicità. Ne restituisce la metodologia Galeno nel seguente passo del *De placitis Hippocratis et Platonis*:

[Crisippo] invece ritiene che la bellezza non consista nella simmetria degli elementi, ma in quella delle parti, del dito in relazione col dito, e di tutto l'insieme in relazione al metacarpo e al carpo, e di questi rispetto all'avambraccio, e dell'avambraccio rispetto al braccio; e tutti essi rispetto al tutto, secondo quanto appunto è scritto nel Canone di Policleto. Infatti egli, avendo istruito tutti noi in quello scritto sulla simmetria del corpo rinsaldò il ragionamento con l'opera, avendo creata una statua secondo i dettami del ragionamento, ed avendo poi chiamata la stessa natura, come appunto lo scritto, Canone. Dunque la bellezza del corpo, secondo tutti i medici ed i pensatori, consiste nella simmetria delle parti, mentre la salute delle membra, qualunque esse siano, consiste nella reciproca simmetria⁸⁸.

⁸⁴ W. Tatarkiewicz, *L'estetica antica*, p. 43.

⁸⁵ E. Panofsky, *La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili*, in *Il significato nelle arti visive*, p. 69.

⁸⁶ W. Tatarkiewicz, *L'estetica antica*, p. 75.

⁸⁷ W. Tatarkiewicz, *Ivi*, p. 100

⁸⁸ Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis*, V, 3, in P. E. Arias, *Policleto*, pp. 46-47.

Policleto, pertanto, (ma ciò doveva valere anche per gli altri artisti dell'epoca) non si avvaleva di uno schema prestabilito, bensì costruiva una serie di rapporti tra le singole membra e tra queste e il corpo nella sua totalità, in conseguenza della quale l'artista perveniva al fondamentale principio estetico della *symmetria*, ovvero dell'esattezza delle proporzioni. L'astrazione geometrica risulta invece visibile nelle opere di Policleto nella tendenza a costruire il corpo sulla base di quattro quadrati centrali, due chiastici e due omologhi, che conferiscono alle sue statue un'idea di compattezza e di chiusura nella quale gli antichi scorgono il valore psicologico dell'*ethos*⁸⁹.

Tale tendenza a ricercare una bellezza ideale attraverso una sintesi di forma organica e forma geometrica prosegue, poi, lungo tutta l'arte antica ed è infine ripresa da quella rinascimentale che la trasmette all'Occidente moderno. Il riutilizzo letterario proposto da Siti, dopo il lungo oblio che l'ha accompagnata nel corso del Novecento, non può quindi non attirare l'attenzione del lettore, in quanto mostra la vitalità e la permanenza di una concezione estetica di enorme importanza nella tradizione occidentale, la cui elezione appare in netta controtendenza rispetto alle estetiche del momento, e svela con ciò il rilievo del paradigma classico nella letteratura di tale autore. Nel seguente passo di *Scuola di nudo*, lo scrittore e personaggio Siti rilegge quindi un corpo, dopo oltre un secolo, secondo schemi propri dell'arte antica:

Il corpo, lucido sotto il getto dell'acqua, è prevalentemente composto di masse sferiche su cui sole e ombra passano come nubi. Quando si gira, il tracciato dei glutei è astratto, assoluto, appena impastato di armoniche lievi. [...] 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 ($\sqrt{5}$).⁹⁰

L'estratto mostra con chiarezza l'inclinazione geometrico-matematica dello sguardo di Siti-personaggio, il quale rinviene nel corpo dei culturisti una serie di figure e di rapporti che astraggono il corpo sfumandolo nella geometria. La fisiologia umana è infatti colta come un insieme di sfere, sono ricercati i rapporti aurei delle figure geometriche in essa individuate; proporzioni richiamate sia verbalmente sia

⁸⁹ S. Ferri, *La «quadratio» policletea*, in P. E. Arias, *Policleto*, p. 96.

⁹⁰ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 47.

matematicamente tramite l'esplicitazione del numero su cui tali rapporti si impernano, ovvero la $\sqrt{5}$, numero irrazionale su cui si basa la sezione aurea⁹¹.

Un'ulteriore conferma del processo di assimilazione da parte di Siti di precetti matematici propri dell'arte antica, è rinvenibile in questo frammento di *Scuola di nudo*:

Il primo significato costante del bel nudo maschile è la sua natura di *corpo infinito*: se guardo una foto di glutei e ne seguo la curva, capisco che infinite altre curve infinitamente vicine a questa potrebbero disegnare glutei attraenti, [...] ma nel momento in cui avverto la contrazione al basso ventre allora quella curva è la sola possibile. L'infinito si è condensato in *quel* solco, che è il risultato di un'approssimazione infinitesima; i numeri alla destra e alla sinistra dell'*x* si precipitano sempre più fitti a delineare l'inafferrabile nettissimo profilo.⁹²

Il passo, nonostante l'impiego di una terminologia adeguata alle odierne usanze linguistiche in ambito matematico, sembra possedere, a nostro avviso, molteplici consonanze con un passaggio dei *Moralia* di Plutarco scrive che «la bellezza si realizza per mezzo della simmetria ed armonia, ad esempio attraverso molti numeri che convengono nel punto giusto»⁹³.

Sebbene sussista una differenza di prospettiva, con Plutarco che sembra focalizzarsi sul momento prescrittivo laddove Siti privilegia senza dubbio quello percettivo, per entrambi gli autori la bellezza appare come la risultante dell'individuazione spaziale di un punto giusto, un *kairos*, che per Siti è l'*x* in cui si condensa l'infinito. La necessità estetica di tale punto è frutto di un'approssimazione alla perfezione (che per Plutarco coincide con la simmetria e l'armonia) da raggiungersi attraverso un calcolo numerico, e quindi per via razionale, e che razionalmente può essere spiegata. La contrazione fisiologica provata da Siti-personaggio, che sembra contraddire tale assunto, si rivela come il momento intuitivo del riconoscimento della bellezza, a cui segue la sua esplicitazione in termini matematici. Sebbene, data l'assenza di concordanze linguistiche accertabili, non sia possibile stabilire con sicurezza che Plutarco sia la fonte impiegata da Siti, il paragone tra i due passi rivela il comune riferimento ad una concezione estetica che ha il suo fondamento nel *punto giusto* e in un sistema matematico che ne consente tanto la creazione quanto la percezione, conferendo maggiore solidità alla

⁹¹ W. Tatarkiewicz, *L'estetica antica*, p. 100.

⁹² W. Siti, *Scuola di nudo*, pp. 21-22.

⁹³ Plutarco, *Moralia*, I, 91, in P. E. Arias, *Policleto*, p. 46.

nostra ipotesi circa il modello estetico e il *milieu* storico-geografico da cui Siti trae i suoi riferimenti culturali⁹⁴. Anche per Siti, pertanto, come per i greci, la bellezza risulta essere un concetto strettamente connesso al calcolo matematico, e quindi al tempo stesso astratto, razionale e tuttavia sensibile.

La persistenza di una simile concezione estetica è dimostrata anche dal seguente passo di *Un dolore normale* in cui Siti-personaggio riflette sul corpo del bodybuilder Antonio Cantalamessa:

Ma il suo corpo era sferico come dovevano essere le sfere prima che esistesse una mente - nel suo corpo l'energia si ridivideva, tornando a essere massa più luce. [...] Ti giuro, non è stato un peccato contro il sesto comandamento ma contro il primo.⁹⁵

Al di là delle considerazioni filosofiche, che vedremo nel prossimo capitolo, ciò che interessa mostrare è la costanza del movimento di astrazione geometrica del corpo che caratterizza il peculiare modo di Siti-personaggio (o del suo *avatar* Danilo Pulvirenti) di guardare al corpo dei culturisti, e che in questo caso si declina nell'attenzione rivolta alla sua sfericità.

Lo stesso processo, sebbene in maniera meno marcata, è riscontrabile anche in *Troppi paradisi*. Qui il personaggio di Siti è introdotto nelle stanze della regia del programma tv *Il Grande Fratello* da cui può ammirare il proprio idolo, Pietro Taricone:

Consoliamoci con la volumetria arcaica e matematica dei muscoli di Pietro, coi suoi denti bianchissimi, feroci e irregolari, con la grazia felina che durerà il tempo dell'inconsapevolezza; con la possanza a ics di quando, sulla sedia a sdraio, si diverte a fare il guerriero.⁹⁶

La scelta degli aggettivi *arcaica* e *matematica* riferiti alla volumetria dei muscoli di Taricone si dimostra, alla luce di quanto detto, come un segnale evidente dell'ossessionante modello corporeo che Siti-personaggio intravede anche nel concorrente dello show, i due aggettivi essendo strettamente connessi con la scultura greca antica.

⁹⁴ È bene, infatti, non dimenticare che non esiste modello al di fuori di un rapporto con le reali circostanze storiche e geografiche in cui esso trova espressione.

⁹⁵ W. Siti, *Un dolore normale*, p. 531.

⁹⁶ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 827.

Infine, anche in *Autopsia dell'ossessione* Siti sottolinea l'imprescindibilità del modello, inserendo, oltre alle esplicite indicazioni iconografiche già viste, la seguente considerazione pre-iconografica:

il fotografo quella volta era riuscito a sublimare Angelo in una vera e propria cornice universale; sezioni auree e diagonali di ascendenza classica, combinate a una posa vagamente egizia e minoica - il volto spersonalizzato sotto l'elmo di bronzo di una capigliatura quasi posticcia. Come se il corpo nudo si facesse canone e tramite di una misura cosmica.⁹⁷

In questo estratto la lettura matematica del corpo di Angelo appare mediata dalla sua riproduzione fotografica. Nondimeno, i riferimenti all'arte greca antica continuano ad essere puntuali, coinvolgendo il rapporto aureo, giustamente connotato come di «ascendenza classica», termini quali *canone* e *misura*, che, come visto, assumono una centralità indiscutibile per l'estetica antica, il riferimento all'elmo di bronzo, tipico dei guerrieri antichi e, non ultimo, l'indicazione del rapporto tra corpo e cosmo che costituisce il sostrato filosofico delle creazioni artistiche dell'epoca.

L'*excursus* mostra quindi come Siti traduca nell'ambito del verbale elementi propri di quello del visuale, confermando con ciò l'imprescindibilità dell'immagine nell'articolazione della visione del mondo che emerge dai suoi libri. Quest'ultima si costruisce, infatti, a partire da uno sguardo figurativo che vede nei corpi essenzialmente delle immagini, le quali, ad un secondo livello, appaiono riconducibili ad un modello ben preciso e puntualmente esplicitato, come dimostra la coerenza riscontrabile tra modello iconografico e pre-iconografico. La presenza così rimarcata, lungo la carriera dello scrittore, di simili considerazioni geometrico-matematiche costituisce un segnale dell'aderenza di Siti ai principi estetici dell'antichità greco-romana (almeno per quel che riguarda gli oggetti del desiderio che si susseguono nei suoi romanzi) e ne sottolinea l'importanza nella prospettiva dei suoi protagonisti. Una prospettiva che risulta senz'altro estremamente culturalizzata e che applica uno stesso sguardo e degli stessi criteri estetici ad opere d'arte e corpi nell'implicita presupposizione che la perfezione propria dell'arte sia riscontrabile nei corpi viventi.

È interessante notare, però, che tale prospettiva non è esclusiva del solo Siti-personaggio o di Danilo Pulvirenti. L'attenzione alle proporzioni corporee coinvolge,

⁹⁷ W. Siti, *Autopsia dell'ossessione*, p. 176.

infatti, anche i bodybuilder che compaiono nei romanzi di Siti. Così avviene in *Un dolore normale*:

Abituato, credo, a non essere considerato bello nonostante la vita stretta da torero, tutt'al più succulento; la madre svegliava alle cinque quella meravigliosa carne astratta [...]. Ma un orgoglio quasi tecnico, e non solo rozzamente quantitativo, per la propria modellatura lo dimostro [...] già all'uscita dal negozio, non so se per rialzare il prezzo: «proporzioni come queste a Roma nun ce le trovi».⁹⁸

Il personaggio di Antonio Cantalamessa, unico bodybuilder presente in questo romanzo, appare quindi ben conscio dell'importanza delle proporzioni come valore aggiunto alla bellezza fisica, se non addirittura indispensabile ad essa. Che lo sguardo del personaggio-Siti sia il medesimo di quello già indicato per *Scuola di nudo* lo conferma invece, in questo passo, l'aggettivo *astratta* riferito alla carne del culturista che rinvia inevitabilmente all'astrazione geometrica stessa cui egli sottopone il corpo dei culturisti, oltre che, come vedremo, al significato che questi gli attribuisce.

Un ulteriore passaggio che vede un personaggio di Siti sottolineare le proprie proporzioni fisiche è poi quello, già presentato nel sottocapitolo precedente, de *La magnifica merce*, Marcello, personaggio centrale in tutto l'universo sitiano, parla delle sue doti qualità fisiche tra cui annovera «le proporzioni e la linea un po' da ballerino»⁹⁹. Ciò che mettono in luce questi due passi, se letti accanto a quelli, commentati nel primo sottocapitolo, che mostrano come la prospettiva dei vari culturisti si accordi a quella di Siti-personaggio nella considerazione del corpo come immagine, è come la visione del corpo di questi da parte del personaggio-scrittore trovi un riscontro ben preciso in quella degli stessi bodybuilder oggetto del suo desiderio, caratterizzandosi, al più, per la sua ipertrofia culturale. La consonanza, ribadita a diversi livelli, tra la coscienza critica del soggetto e le qualità suggerite dall'oggetto osservato permette quindi di ipotizzare l'influsso del medesimo modello figurativo greco-antico anche alla base dell'estetica promossa dal bodybuilding. Una ipotesi quest'ultima per verificare la quale ci accingiamo ora ad estendere il nostro campo di indagine al di fuori dell'universo romanzesco, alla ricerca di riscontri puntuali nell'ambito di tale disciplina.

⁹⁸ W. Siti, *Un dolore normale*, p. 532.

⁹⁹ W. Siti, *La magnifica merce*, p. 9.

1.4. Il corpo dei bodybuilder e l'immagine.

Già Omar Calabrese, nel suo saggio *L'età neobarocca* (1987), sottolinea le analogie «a un livello morfologico soggiacente»¹⁰⁰ tra arte classica e bodybuilding, vedendo in tali manifestazioni un «sottogenere del classico» che egli definisce «idealizzazione del corpo eroico»¹⁰¹. Il nome stesso di *bodybuilding* svela apertamente, del resto, secondo il critico, il richiamo di tale disciplina alla classicità, in quanto rimanda ad una edificazione del corpo come si trattasse di un'architettura o, più in generale, di un oggetto artistico¹⁰². Nondimeno, per Calabrese, appare assai improbabile l'ipotesi che il culturismo intrattenga dei legami con i modelli propri della classicità, data l'assenza di dati storicamente accertabili circa un simile nesso¹⁰³. Scopo di questo sottocapitolo è quindi di fornire simili dati e rovesciare la prospettiva di Calabrese.

Elemento essenziale a sostegno della nostra ipotesi circa l'azione modellizzante dell'arte antica sul bodybuilding è il racconto che Eugen Sandow, uno dei padri di tale disciplina, fornisce dell'evento che lo ha ispirato, il quale mostra chiaramente l'importanza del processo di imitazione della statuaria di impronta classica nella fondazione del bodybuilding. Desbonnet, altro pioniere del culturismo di fine XIX secolo, nel trascriverlo nel suo saggio *Le Rois de la Force* (1911), riporta come segue le parole di Sandow:

Puis il arriva que je la vis [*la force*] représentée en bronze et en pierre. Mon père m'emmena avec lui en Italie, et, dans les galeries de Rome et de Florence, je fui frappé d'admiration pour les formes remarquables qu'offraient les statues des athlètes de jadis.¹⁰⁴

L'inserimento di Sandow all'interno di un saggio dedicato esclusivamente al sollevamento pesi, e l'accento di questi alla forza, lasciano intuire che a tale altezza cronologica la distinzione tra powerlifting e bodybuilding non dovesse essere ancora delineata con esattezza. L'attenzione che Sandow mostra per le «formes remarquables»

¹⁰⁰ O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1989, p. 194.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ivi*, p. 200.

¹⁰³ *Ivi*, p. 194.

¹⁰⁴ E. Desbonnet, *Les Rois de la Force. Histoire de tous les hommes forts depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Berger-Levrault, 1911, p. 261.

¹⁰⁴ D. L. Chapman, *Sandow the Magnificent. Eugen Sandow and the beginnings of bodybuilding*, Chicago, University of Illinois, 1994, p. 5.

delle statue antiche introduce, tuttavia, l'elemento nuovo che caratterizzerà il bodybuilding, ovvero la dominante estetica che esso trae dal confronto con l'arte.

Al di là della veridicità del racconto, fortemente messa in discussione da Chapman, moderno biografo di Sandow¹⁰⁵, quello che importa di esso è il suo modello semiotico, il quale avrà notevoli ripercussioni sullo sviluppo del bodybuilding come disciplina a se stante. Esso consiste nell'imitazione dell'opera d'arte da parte dell'uomo nel tentativo di rendere l'ideale, di cui essa è detentrica, possibile anche nella vita terrena. La forma d'arte scelta come più alta espressione del corpo umano è quella antica, il che conferma l'esistenza di un nesso tra quest'ultima e il bodybuilding che dà ragione della loro comune morfologia.

Un ulteriore elemento a sostegno della nostra tesi è dato, inoltre, dall'iconografia classica del nudo maschile nella fotografia di fine Ottocento, il quale sorge, non a caso, accanto agli ambienti in cui fiorisce il culturismo in quegli anni¹⁰⁶. Uno dei primi fotografi ad introdurre il nudo maschile come soggetto artistico del nuovo mezzo è, infatti, lo stesso Desbonnet¹⁰⁷, il quale lega inscindibilmente culturismo ed estetica antica in fotografie che mimano la tradizione pittorica neoclassica dell'epoca¹⁰⁸.

Stando a quanto detto, dunque, l'arte antica costituisce un modello ineludibile per chiunque si approcci al bodybuilding, il cui obiettivo, stabilito *ab origine*, è proprio quello di fare di se stesso un'opera d'arte. Il bodybuilder considera, infatti, il proprio corpo come una materia da plasmare, come fa uno scultore, al fine di far scaturire da esso la bellezza che suole essere delle immagini. Si presti attenzione, a tal proposito, alle parole che Arnold Schwarzenegger, sei volte vincitore di Mister Olympia (la più prestigiosa competizione nell'ambito del bodybuilding, il cui nome rende perfettamente l'ispirazione classicheggiante dei suoi parametri estetici) rivolge all'intervistatore nel film-documentario *Pumping Iron* (1977):

A. Schwarzenegger: Loro [i giudici di gara] giudicano i nostri corpi per i muscoli, le proporzioni, la simmetria e tutto l'insieme, capisci?

Intervistatore: Ti consideri come il capolavoro di uno scultore?

¹⁰⁶ E. Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano, Mondadori, 1998, p. 73

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 69.

A. Schwarzenegger: Sì, decisamente. Vedi, i culturisti più bravi lavorano sul proprio corpo come gli scultori quando creano un capolavoro.¹⁰⁹

La terminologia impiegata da Schwarzenegger lascia trasparire in maniera evidente la derivazione dei canoni estetici propri del bodybuilding da quelli dell'arte classica, suonando così, a quasi milleottocento anni di distanza, straordinariamente somiglianti a quelle riferite da Galeno nel già citato passo del *De placitis Hippocratis et Platonis*¹¹⁰, in cui, come visto, le proporzioni dalle quali scaturisce la *symmetria* sono un elemento fondamentale per il raggiungimento di una bellezza oggettiva.

Pur liberando l'ideale del corpo della scultura antica dall'influsso delle teorie pitagoriche sul cosmo, e quindi dalle valenze filosofiche ad essa inerenti, il bodybuilding ne perpetua il canone, riconoscendo nella sua forma un modello insuperato di bellezza. Il bodybuilding trae, quindi, dall'arte antica solo i segni esteriori, ignorando la sostanza semantica a cui essi rimandano a favore dell'immagine estetizzata di cui sono portatori.

Dal confronto con l'arte greca, tale disciplina sembra però trarre anche un elemento trascendente. Se le immagini da essa proposte costituiscono una raffigurazione della divinità, essendo la scultura greca strettamente legata al culto degli dèi, allora il corpo del bodybuilder, ricalcandone le fattezze, può aspirare anch'esso a vedersi riconosciuto un carattere divino. Così avviene, ad esempio, in *Pumping Iron*, in cui il padre di Lou Ferrigno, bodybuilder professionista sfidante di Schwarzenegger, parla come segue del momento in cui il figlio vide per la prima volta Arnold in una delle sue prime esibizioni negli Stati Uniti:

La prima volta che Arnold venne ad esibirsi in America, io portai Lou dietro le quinte e appena lo vide fece un'espressione che non dimenticherò mai: lo guardava quasi con sacro timore, *come se avesse avuto un'apparizione divina*. E allora, accarezzandolo gli domandai «che te ne sembra, Lou?» E lui mi rispose «Mio dio, papà, quell'uomo è un *miracolo*».¹¹¹

¹⁰⁹ *Uomo d'acciaio - Pumping Iron*, reg. R. Fiore, G. Butler, CG Entertainment, 2011, DVD.

¹¹⁰ Riportiamo qui di seguito il passo in questione: «[Crisippo] invece ritiene che la bellezza non consista nella *simmetria* degli elementi, ma in quella delle parti, del dito in relazione col dito, e di tutti insieme in relazione al metacarpo e al carpo, e di questi rispetto all'avambraccio, e dell'avambraccio rispetto al braccio; e tutti essi rispetto al tutto, secondo quanto appunto è scritto nel Canone di Policleto.» (Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis*, in P. E. Arias, *Policleto*, p. 46. I corsivi sono miei).

¹¹¹ *Uomo d'acciaio - Pumping Iron*, reg. R. Fiore, G. Butler, CG Entertainment, 2011, DVD.

Il corpo di Arnold Schwarzenegger ottiene quindi l'effetto desiderato: superare la sfera dell'umanità per proiettarsi verso quella dell'idealità, finendo con il costituirsi quale epifania del sacro. Lo stesso effetto hanno i corpi dei bodybuilder nella narrativa di Siti, i cui personaggi solo in essi sanno cogliere una manifestazione del divino.

Da quanto detto sinora, si intuisce come il bodybuilding si fondi sulla medesima concezione del corpo come immagine vista a proposito dei personaggi che animano l'universo narrativo di Siti. Il fatto stesso, in effetti, di porre delle immagini artistiche, ed in quanto tali fittizie, a fondamento di un canone estetico del corpo vivente e reale dell'uomo denota quantomeno la credenza nella possibilità concreta di un'osmosi tra piani distinti e irriducibili l'uno all'altro. Ciò permette di comprendere la ragione per cui così di sovente, nei romanzi di Siti, i culturisti si paragonino a statue od opere d'arte in generale, svelando il loro desiderio di somigliare ad esse, ovvero, in termini girardiani, di identificarsi col mediatore che li spinge nella loro opera di riplasmazione del corpo. Come suggerito dalla nostra ipotesi, le proporzioni su cui tali personaggi si focalizzano sono effettivamente figlie di quelle dell'estetica classica, la cui iconografia appare pertanto volutamente ricercata da questi ultimi, essendo il modello imprescindibile su cui realmente si fonda la disciplina di cui sono fautori.

La trasposizione letteraria che Siti fa di una simile concezione del corpo si qualifica dunque non come libera invenzione dell'autore, ma come tecnica del realismo che, in quanto tale, tiene conto di idee e di prospettive diffuse in un dato ambiente. L'ottica stessa di Siti-personaggio sorge dunque sul *background* preesistente di un fenomeno di massa che coinvolge milioni di persone (essendo il corpo dei bodybuilder assunto ad icona nel corso degli anni Ottanta) e che, in quanto tale, appare sintomatico delle mutazioni che la società occidentale subisce almeno a partire dagli anni Sessanta. Facendo proprio un simile modo di guardare il mondo, Siti mostra, sin dal suo primo romanzo, la volontà di una visione dall'interno che porta alle estreme conseguenze i cambiamenti di psicologia sociale del suo ambiente circostante, ma ciò, tuttavia, non implica un appiattimento del suo sguardo su quello proprio del bodybuilding. Puntando sulla sua competenza enciclopedica, Siti fa deflagrare cultura alta e cultura di massa, mostrando la proficuità di una riflessione approfondita di un fenomeno solo apparentemente superficiale.

Per concludere, la messe di dati riportati nel corso di queste pagine illustra chiaramente l'essenziale funzione di modello che l'arte antica esercita sul corpo degli oggetti del desiderio di Siti-personaggio. Con quella che possiamo definire una vera e propria forma di *adaequatio rei et intellectus*, lo sguardo di quest'ultimo vede infatti nei corpi dei bodybuilder l'immagine classicheggiante a cui essi stessi mirano a rassomigliare. Di qui i termini di comparazione adoperati in similitudini e metafore, ma anche l'ottica critica volta a rinvenire proporzioni e forme geometriche in corpi suscettibili di essere letti come immagini. La certezza del modello iconografico greco antico, maturata nel corso di questo capitolo, consente dunque di aprire finalmente la nostra indagine alle costanti semantiche a tale modello strettamente connesse, nel tentativo di rinvenire nell'opera di Siti un modello iconologico ad esse indissolubilmente legato.

2. Corpo e sistema. Il modello iconologico.

2.1. Le costanti del significato.

Come già osservato nell'introduzione al presente studio, un *modello iconologico* si costituisce a partire da un insieme di relazioni semantiche da cui origina il significato intrinseco di un'opera d'arte. Caratteristiche essenziali affinché talune relazioni vengano riconosciute come parte del modello sono la sovraindividualità e la costanza di ognuna di esse, le quali si rivelano nella continuità della loro presenza nelle diverse e concrete attualizzazioni dello schema compositivo. Ciò significa che è possibile parlare di un modello astratto, che ricopre la funzione di *langue*, solo a partire dalle sue realizzazioni materiali, gli atti di *parole*, che da esso derivano, ma che al contempo su di esso esercitano il loro influsso, determinandone la configurazione.

Una volta individuata nell'arte greca antica, sia al livello iconografico che a quello pre-iconografico, il fondamentale modello cui Siti rapporta i corpi dei bodybuilder, è ora giunto il momento di verificare se le costanti del significato proprie di questa trovano spazio all'interno della narrativa dello scrittore, consentendo in tal modo di ricondurre ad una logica unitaria alcune delle sue tematiche più ricorrenti e, conseguentemente, di rinvenire il sostrato culturale da cui si articola la sua prospettiva sul mondo.

Ad un esame della letteratura critica sull'arte antica e rinascimentale, le costanti del significato attribuibili a tale modello iconologico risultano essere le seguenti:

- a) *relazione tra corpo e cosmo*: ovvero credenza in un rapporto tra l'uomo e l'universo che ha la sua espressione nella forma corporea raffigurata nell'opera;
- b) *relazione tra bellezza e trascendenza*: cioè la significazione metafisica e trascendentale attribuita alla bellezza in generale, e a quella artistica in particolare;
- c) *relazione tra etica ed estetica*: ossia l'attribuzione morale conferita alla bellezza.

La presenza e costanza di tali relazioni - sintetiche perché essenziali nella loro struttura semiotica - sarà dimostrata in ciascun caso attraverso il ricorso ad esempi tratti dall'arte e dall'estetica antica e rinascimentale, ma soprattutto dalla filosofia, che di esse costituisce l'indispensabile supporto teorico. Data la struttura flessibile delle costanti del modello, esse sono suscettibili di essere riadattate ad ambienti differenti, i quali vi

imprimono connotazioni distinte determinate dalle specifiche condizioni in cui ha luogo la significazione. Per tale ragione, un ampio spazio sarà dedicato al processo di *transcodifica*, il quale consentirà di sottolineare la costanza di tali relazioni (che si ripresentano tanto nell'antichità quanto nel Rinascimento, periodo nel quale lo schema compositivo dell'arte antica torna in auge in tutto il suo splendore) e di verificare più da vicino, per quel che concerne il nostro oggetto di studio, a quale di queste due tradizioni di volta in volta si avvicini maggiormente Siti nella reinterpretazione che egli fa di queste, sia di rimarcare la distanza di tale prospettiva dalle precedenti in ragione delle mutate condizioni filosofiche e storico-sociali.

Il presente capitolo, dunque, si articolerà sulla base delle costanti del modello iconologico dell'arte antica, nel tentativo di riscontrare ognuna di esse nella narrativa di Siti e così lumineggiare passo dopo passo buona parte dell'universo narrativo dello scrittore.

2.1.2. *Relazione corpo-cosmo*

Come già accennato nelle pagine precedenti, uno dei capisaldi dell'estetica antica è il concetto di *symmetria*, ovvero l'esatta proporzione tra le parti. L'attenzione che i greci antichi riservarono ai rapporti numerici non è, tuttavia, un fatto esclusivamente estetico, essendo intimamente connessa ad una visione del mondo che mira a rinvenire costanti numeriche e rapporti proporzionali in tutto ciò che esiste¹¹². Un forte impulso ad una simile concezione venne dalla filosofia pitagorica, secondo la quale l'universo appare strutturato secondo le leggi del numero, della misura e della proporzione, le quali gli conferiscono un carattere armonioso. *L'armonia* (che etimologicamente significa "accordo" e "unificazione") implica infatti che l'universo doveva essere costituito, per i pitagorici, da un rapporto tra le parti e il tutto che ne garantisse l'ordine e l'unità, da cui il nome da essi attribuitogli di *Kosmos*, ossia, per l'appunto, "ordine"¹¹³. L'arte antica, nel suo rappresentare il corpo umano secondo rapporti numerici, sottolinea dunque il legame tra microcosmo e macrocosmo, tra l'uomo e l'universo in cui è inserito, secondo uno sguardo che vede nell'uno il riflesso dell'altro.

¹¹² W. Tatarkiewicz, *L'estetica antica*, p. 109.

¹¹³ *Ivi*, p. 110

Un elemento del piano pre-iconografico dell'opera traduce, pertanto, un'intera concezione della realtà, risultando quale espressione materiale (il significante) di un dato concettuale (il significato) che la trascende e la iscrive in un determinato contesto. L'importanza attribuita alla teoria delle proporzioni, testimoniata dal carattere sovraindividuale e costante della stessa, getta luce anche sulla rilevanza del significato ad essa connesso di *relazione tra uomo e cosmo*, il quale risulta quindi essere anch'esso una costante, in questo caso iconologica, del modello, in quanto data aprioristicamente rispetto ai significati specifici delle singole realizzazioni artistiche.

Non stupisce, quindi, che, in età rinascimentale, la ripresa del modello artistico classico coincise tanto con un rinnovato interesse per gli studi sulla proporzione quanto con la connessione di tale dato preiconografico con il suo significato di *relazione tra uomo e cosmo*¹¹⁴. Tale relazione è, però, secondo un processo di transcodifica, rivista in chiave cristiana, per cui l'armonia del creato, prestabilita da dio, si rispecchia nel microcosmo che della creazione è il fulcro, ovvero nell'uomo¹¹⁵.

Nell'assumere il modello figurativo dell'arte antica a fondamento di un'opera letteraria, Siti immette nel suo universo romanzesco tale costante, la quale è rinvenibile in almeno tre passi. Il primo, citato qui di seguito, compare in *Scuola di nudo*:

Caratteristica del nudo maschile è l'inesauribilità: non soltanto nel senso che la sua parafrasi verbale è necessariamente infinita [...], ma nel senso che dà l'impressione di contenere in sé ogni altra cosa possibile. Da ciascun punto della sua superficie partono raggi che vanno a toccare tutte le cose del mondo e le riportano, infinitamente rimpicciolite, entro la trama del corpo [...] L'infinito in atto è un paradosso che ricapitola l'universo e ricapitolandolo lo distrugge; e l'universo deve ricominciare da capo¹¹⁶

Il corpo dei bodybuilder appare quindi, agli occhi di Siti-personaggio, interconnesso con l'universo intero, e quindi realizzante quella stessa relazione tra uomo e cosmo significata dall'arte antica e rinascimentale. La costante iconologica subisce, tuttavia, anche in questo caso, un riadattamento funzionale finalizzato alla sua integrazione in un diverso ambiente; riadattamento che si manifesta anzitutto in una concezione del tempo come dimensione strettamente connessa allo spazio, in accordo con la teoria della

¹¹⁴ E. Panofsky, *La storia della teoria delle proporzioni*, p. 91.

¹¹⁵ E. Panofsky, *Ibidem*. Ma si veda anche E. Panofsky, *Il movimento neoplatonico a Firenze*, in *Studi di iconologia*, in cui Panofsky scrive: «Ficino e i suoi seguaci condividevano la vetusta idea di un'analogia strutturale tra Macrocosmo e Microcosmo» (p. 192).

¹¹⁶ W. Siti, *Scuola di nudo*, pp. 34-35.

relatività generale¹¹⁷. Il contenere-ogni-cosa attribuito al corpo dei bodybuilder implica così anche il contenere la totalità del tempo universale, che quindi il corpo ricapitola, postulando un'interconnessione tra questi due aspetti che la fisica moderna ha unificato. I corpi desiderati da Siti realizzano in tal modo il paradosso di un'attuazione dell'infinito, scontrandosi, come sembra suggerire la terminologia di matrice aristotelica impiegata, con l'assunto, espresso dalla *Fisica* di Aristotele, secondo cui l'infinito sarebbe possibile solo come potenza¹¹⁸.

La relatività generale e il conseguente modello cosmologico forniti da Einstein rivelano inoltre un influsso di grande importanza nella riflessione filosofica di Siti, il quale fa derivare da essi una sua concezione ontologica ed esistenziale di notevole spessore speculativo. A tal proposito, presentiamo un estratto particolarmente lungo di *Scuola di nudo* in cui Siti espone in maniera quanto mai chiara il suo pensiero filosofico, che dalla teoria scientifica dell'universo arriva, per gradi, alla propria concezione del corpo dei bodybuilder, unificando in una visione sintetica il corpo (ma solo in quanto oggetto del desiderio) e il cosmo:

Il tempo, pare, ha avuto un inizio: quindi c'è stato un tempo (anzi, un non-tempo) in cui il tempo non esisteva; un tempo in cui tutta la materia era riunita in un unico luogo (anzi, un non-luogo) puntiforme e la densità dell'universo era infinita. Anche ammettendo che la quantità di materia complessiva dell'universo sia tale da far sopporre un'inversione centripeta e che quindi prima del grande bang ci sia stato un altro universo, insomma che lo spazio-tempo curvo sia simile a un pallone che s'estende periodicamente e poi si contrae fino all'assenza di dimensioni, anche ammettendo questo rimane che il punto di densità infinita e di tempo zero è comunque l'evento cruciale della storia. Il momento in cui l'essere si definisce è quello in cui tocca il suo possibile contrario.

La teoria generale della relatività prevede che nella vicenda dell'universo ci sia un punto (o parecchi punti, ricorsivi) in cui la teoria stessa vien meno [...] Nell'universo è in atto una "censura cosmica", per cui se una zona è soggetta a collasso gravitazionale il suo orizzonte di eventi si chiude a campana: la velocità della luce non è sufficiente per vincere la gravità e di conseguenza nessun segnale può evadere da quella zona; l'annullamento locale dello spazio-tempo è letteralmente inesistente per il resto dell'universo, che può proiettare l'idea di annullamento (totale) soltanto in un remoto passato o in un lontano futuro. La nostra capacità di pensare il nulla è quindi affidata alla *nostalgia*.

I confini dell'universo sono attualmente a quattordici miliardi di anni luce: a quindici miliardi di anni luce si stendono non-spazi puliti, che l'essere non ha invaso. L'oltrecielo pneumatico non esiste, ma c'è

¹¹⁷ S. Hawking, *La grande storia del tempo*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 44.

¹¹⁸ R. Mondolfo, *L'infinità nel pensiero dell'antichità classica*, Milano, Bompiani, 2012, p. 466.

qualcos'altro che può farsi giudice del mondo ed è la nostalgia che l'essere prova per il non-essere. L'intero universo vibra segretamente di nostalgia per l'infinitamente denso che esisteva prima della nascita del tempo-spazio; la simmetria raggiata è il risultato di una costrizione che si esercita sull'organismo ameboide, la simmetria bilaterale reprime a sua volta quella raggiata ed è superata in complicazione vincolante dall'asimmetria funzionale: l'uomo rimpiange l'insetto, l'insetto la margherita. La vertigine ci riporta per i gradi dell'essere fino al confronto con la sorgente che ci inghiotte. L'essere è un cancro del nulla e la vita a sua volta una malformazione dell'essere; esistere è un'operazione che non si può compiere senza rimorso.

L'universo non può sollevare se stesso tirandosi per i capelli, "sentirsi essere" non è possibile; l'essere si può concepire soltanto ponendosi fuori da esso, cioè nel nulla. In qualunque circuito biologico, verificandosi come impossibile la comprensione assoluta di sé, è presente il richiamo alla morte. Ogni sistema, oscuramente intuendo di non essere autoreferenziale, ha nostalgia per quel granello in più che lo distruggerebbe. La malinconia è iscritta nel libro della fisica come suo limite. [...]

Quello che vale per la luce, vale per la coscienza: come la luce si espande fin che si espande l'universo ma si contrae quando esso si contrae e con la propria implosione confessa di non poterne illuminare la fine, così la coscienza è la cicatrice della ferita universale, il luogo in cui l'universo confessa di non poter comprendere se stesso. La coscienza non potrebbe contenere *tutto* l'esistere, né ordinatamente allineato per estensione, né logicamente organizzato per rapporti; nella coscienza è in atto un "principio di confusione" che inocula nel proprio espandersi un granello di negativo e prefigura, oscuramente, l'altro-da-sé. [...] Mentre il pensiero logico, se vuole evitare i paradossi che lo minerebbero, deve astenersi dalle domande sull'essere, la coscienza (bucherellata com'è e per questo più resistente e flessibile del pensiero logico) porta la disperazione dell'essere incollata sulla schiena.

La coscienza ha il suo momento ostensivo nella bellezza: lì si concentra il rimpianto di una mucca per non essere cristallo, di un cristallo per non essere radiazione. Ma in confronto alla ciaccola ordinaria, che s'adatta a tutto, la bellezza è deperibile, delicata. Se l'ingiuria sale bisogna ricoverare la bellezza sulla roccia più alta [...] Tra le vie per uscire dal mondo, il sesso era la più comoda: se risulta impraticabile, che si fa?

Il voyeurismo è una sfida alla luce per indurla a ritornare in sé, abbandonando il tempo al suo destino. [...] Come in tutte le tossicodipendenze, è in atto un'escalation: il nudo che mi scuote dev'essere sempre più gigantesco, come se avesse più muscoli di quelli previsti dalla natura. I muscoli fanno ritornare indietro, verso la nostalgia dello sferico, il laborioso travaglio dell'evoluzione. Il troppo è più vicino al niente che il qualcosa; coi nudi ciclopici, i gesti consentiti dall'anatomia e dalla fisiologia risultano desolantemente poveri rispetto all'assolutezza del desiderio: l'unico atto d'amore all'altezza di corpi così è il non sapere che farci.¹¹⁹

Il passo consente di verificare come l'universo descritto da Siti combaci in maniera perfetta con quello proposto dalle conoscenze scientifiche del nostro tempo, le quali

¹¹⁹ W. Siti, *Scuola di nudo*, pp. 412-414.

fanno capo alla teoria della relatività generale e alla teoria cosmogonica, conosciuta come *Big bang*, che su tali equazioni si fonda. Proprio dalla teoria del *Big bang*, secondo cui l'universo cominciò ad espandersi a partire da un punto di singolarità gravitazionale, ovvero di curvatura dello spaziotempo tendente all'infinito e di infinita densità¹²⁰, prende avvio la riflessione filosofica di Siti, il quale vede in tale evento (che potrebbe essere anche quello conclusivo del nostro universo secondo la teoria del *Big crunch* qui richiamata) non solo l'atto di nascita del cosmo, ma anche il momento in cui l'essere si definisce a partire dal contatto con il non-essere. Da tale osservazione, Siti deduce che soltanto la relazione tra essere e non-essere garantisce all'essere la possibilità stessa del pensiero di sé. Sarebbe, infatti, impossibile, secondo lo scrittore, sentirsi essere se non ponendosi al di fuori dell'essere stesso, e quindi intuendo la possibilità del nulla. Intuizione che permette di concepire la propria limitatezza, e quindi insieme il Sé e l'*altro-da-sé*, e che fa insorgere nel singolo la disperazione per la propria condizione di insufficienza e la nostalgia di un'unità perduta. Ma ciò significa, per Siti, che l'essere, inteso come ente singolare e finito, desidera il non-essere, ovvero l'abolizione del limite che lo de-finisce, per ricongiungersi con quella totalità indistinta manifestantesi nella singolarità cosmogonica. Poiché l'annullamento totale dell'essere appare impensabile, tanto biologicamente quanto cosmicamente (Siti definisce, infatti, *censura cosmica* la chiusura dell'orizzonte degli eventi che ha luogo in quelle altre singolarità gravitazionali che sono i buchi neri), il sentimento del nulla è affidato alla nostalgia, la quale si proietta inevitabilmente su una distanza temporale, sia essa al passato o al futuro. La nostalgia del nulla, che è poi nostalgia della totalità, appare quindi per Siti, connaturata all'essere ed espressa da un rimpianto dell'uomo per l'insetto, e dell'insetto per la margherita, che risalendo la scala della filogenesi riporta, per gradi, l'essere alla totalità realizzatasi nel *Big bang*.¹²¹

Una simile considerazione implica, quindi, che Siti interseca un modello cosmologico einsteiniano, di tipo scientifico, con uno gnostico, neoplatonico ed emanentista, di tipo mistico-filosofico. Se prendiamo, a titolo di esempio, la concezione dell'essere e del cosmo di Plotino, è possibile notare come essa si articoli a partire da un principio primo

¹²⁰ S. Hawking, *La grande storia del tempo*, p. 102.

¹²¹ Siti esprime con chiarezza questo punto scrivendo: «L'intero universo vibra segretamente di nostalgia per l'infinitamente denso che esisteva prima della nascita del tempo-spazio.» (W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 412).

(l'Uno-Bene) dalla cui potenza infinità sono emanate, in ordine gerarchico, le ipostasie dell'Intelletto, dell'Anima e della Materia, in una processione degli esseri che procede per gradi da una pienezza assoluta ed infinita, sino al suo infinito opposto e contrario (il non-essere della materia)¹²². Analogamente, Siti vede la piena espressione dell'essere nell'Uno rappresentato dalla singolarità gravitazionale, che perde la sua pienezza per gradi, ovvero, complicandosi sempre più nel corso dell'evoluzione. Siti stesso, infatti, parla di *gradi dell'essere*, mutuando la propria terminologia in modo esplicito dall'ambito neoplatonico ed applicandola alle diverse forme di esistenza succedutesi nel tempo¹²³. In quest'ottica, anche il termine stesso di *nostalgia* ci si rivela quindi sotto una nuova luce, mostrando la sua natura di tecnicismo atto ad esprimere l'essenza del desiderio erotico, essendo l'*eros*, per l'appunto, nient'altro che una «nostalgia dell'Uno»¹²⁴.

Così come nel sistema platonico e plotiniano, anche nell'universo romanzesco di Siti il sentimento erotico di ricongiungimento con l'Uno è suscitato anzitutto dalla bellezza, che, non a caso, è per Platone l'unica tra le Idee intelleggibili a trovare espressione sul piano del sensibile¹²⁵. Nella bellezza, secondo Siti, si coagula quel «rimpianto di una mucca per non essere cristallo, di un cristallo per non essere radiazione» che è poi la nostalgia dell'Uno; il che consente di postulare una concezione del Bello quale manifestazione dei tratti propri di uno dei gradi precedenti dell'essere, e quindi quale qualità strettamente connessa alla capacità di lasciar intravedere la totalità perduta.

Ecco quindi che si comprende la preferenza accordata da Siti al corpo dei bodybuilder: in esso, infatti, l'accentuazione esasperata dei volumi muscolari allude alla sfericità, e quindi ad una organizzazione della materia tra le più semplici possibili, in cui il personaggio-scrittore rivede, pertanto, la più alta espressione dell'essere¹²⁶. Trova così

¹²² R. Mondolfo, *L'infinità nel pensiero dell'antichità classica*, pp. 525-526.

¹²³ A riprova di ciò si rileggano i seguenti passi: «la simmetria raggiata è il risultato di una costrizione che si esercita sull'organismo ameboide, la simmetria bilaterale reprime a sua volta quella raggiata ed è superata in complicazione vincolante dall'asimmetria funzionale: l'uomo rimpiange l'insetto, l'insetto la margherita.» (W. Siti, *Scuola di nudo*, pp. 412-413) e «La vertigine ci riporta per i gradi dell'essere fino al confronto con la sorgente che ci inghiotte» (*Ivi*, p. 413) nei quali Siti rivela l'idea di una concezione per gradi dell'essere e di una nostalgia che in ognuno di questi l'essere prova per il grado appena più in alto, in quanto forma cronologicamente più vicina alla totalità.

¹²⁴ G. Reale, *Eros, demone mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 12.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Ci si riferisce al passo, già citato, «I muscoli fanno ritornare indietro, verso la nostalgia dello sferico, il laborioso travaglio dell'evoluzione» (W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 414).

spiegazione il concetto già visto nel passo precedente, e che qui Siti ribadisce, del corpo dei bodybuilder come luogo che riassume la filogenesi quando non addirittura l'universo intero. La sfericità ravvisabile nei corpi dei bodybuilder richiama, infatti, per Siti, la pienezza dell'essere integralmente realizzata soltanto nell'attimo del *Big bang*, consentendo all'osservatore di scorgere quella totalità di cui egli ha nostalgia. Punto di incontro tra teoria scientifica e filosofia antica del cosmo è quindi la forma geometrica della sfera; forma che richiama, da una parte, la struttura dell'universo secondo la teoria generale della relatività¹²⁷, e, dall'altra, il simbolo della perfezione secondo una tradizione che da Parmenide in poi si riflette in molta parte della cultura antica¹²⁸.

Tale duplicità appare riscontrabile anche in un passo di *Un dolore normale*, romanzo in cui Siti-personaggio, parlando del bodybuilder Antonio Cantalamessa, dichiara:

Ma il suo corpo era sferico come dovevano essere le sfere prima che esistesse una mente - nel suo corpo l'energia si ridiveva, tornando a essere massa più luce. [...] Ti giuro, non è stato un peccato contro il sesto comandamento ma contro il primo.¹²⁹

Ancora una volta (e purtroppo per l'ultima nell'intera narrativa dello scrittore) Siti ricollega il corpo dei suoi oggetti del desiderio tanto alla teoria einsteiniana, richiamata dalla citazione della celebre equazione $E=mc^2$, quanto a quella gnostica e neoplatonica. Il riferimento a quest'ultima si articola qui in maniera complessa, essendo ravvisabile sia nella relazione istituita tra dio e la sfera, sia nella scelta terminologica fatta da Siti. L'espunzione del termine *velocità* dall'equazione pare, infatti, mettere in risalto la parola *luce*, la quale costituisce, non a caso, uno dei concetti-chiave dell'estetica neoplatonica e rinascimentale¹³⁰. Poco importa quindi che, in questo caso, l'accenno risulti scientificamente poco rigoroso (essendo la celebre equazione del fisico tedesco un'affermazione dell'equivalenza di massa ed energia¹³¹), quello che interessa rilevare è la risonanza che le teorie scientifiche del cosmo suscitano nell'immaginario sitiano, e la loro applicazione ad un corpo che ad esse appare connesso, realizzando la costante

¹²⁷ S. Hawking, *La grande storia del tempo*, p. 78.

¹²⁸ A tal proposito, Siti dichiara nel corso di un'intervista avvenuta all'Istituto italiano di cultura a Parigi in data 18 ottobre 2012: «i muscoli erano così tanti perché dovevano far diventare il corpo maschile un corpo fatto di sfere. E le sfere, appunto, come sai, sono il simbolo gnostico per eccellenza della perfezione irraggiungibile su questa terra.» in <https://www.youtube.com>.

¹²⁹ W. Siti, *Un dolore normale*, p. 531.

¹³⁰ W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, vol. III. *L'estetica moderna*, Torino, Einaudi, 1980, p. 140.

¹³¹ S. Hawking, *La grande storia del tempo*, 46.

iconologica del modello di riferimento. L'astrazione geometrica dei corpi e la teoria delle proporzioni ad essa legata viene così a perpetuare il suo significato di *relazione uomo-cosmo* sulla base di una riflessione filosofica che vede nella sfericità una significazione universale. Messa da parte ogni volontà di rapporto proporzionale che indichi una misura cosmica, l'universo appare ravvisabile nel corpo del culturista grazie alla geometria, che entrambi li coinvolge sul doppio versante della filosofia e della moderna teoria cosmologica.

2.1.3. Bellezza e trascendenza.

L'applicazione di una teoria organica delle proporzioni¹³² al corpo umano lascia intendere qualcosa del complesso rapporto che l'arte antica instaurava con il reale e con il concetto di bellezza. Rappresentare il corpo nella sua concreta fisiologia, ma allo stesso tempo inscrivere le forme in schemi geometrici e rapporti matematici, significa ricercare un difficile equilibrio tra astrazione e naturalismo¹³³ nella convinzione che la bellezza sia al contempo qualcosa di umano e che tuttavia l'umanità eccede. Ambiguità, quest'ultima, che si fa fondamentale principio estetico nella *mimesis*, ovvero dell'imitazione della natura, la quale, per i greci (ma anche per i moderni a venire) non implicava una pedissequa osservanza del dato reale, bensì una sua raffigurazione che non escludeva accorgimenti finalizzati al raggiungimento di una forma ideale, e in quanto tale perfetta, di bellezza¹³⁴.

Le ragioni di una simile ricerca estetica sono probabilmente da ricondurre ad una duplice motivazione di carattere sacrale: anzitutto al fulcro religioso dell'arte antica, che si misurava con la rappresentazione di divinità antropomorfe, la cui perfezione doveva essere testimoniata, sul piano estetico, da una bellezza senza eguali; secondo poi, da una visione sacrale dell'esistenza umana in sé, che si manifestava in una valorizzazione del presente e delle virtù concesse dalla fortuna, tra le quali un posto di primissimo piano era attribuito alla bellezza¹³⁵ (si veda, a tal proposito, la dittologia di *kalòs kai agathòs* - ovvero "bello e buono" - con cui i greci riassumevano il loro ideale

¹³² E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, p. 71.

¹³³ W. Tatarkiewicz, *L'estetica antica*, p. 103.

¹³⁴ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La nuova Italia, 1973, pp. 12-13

¹³⁵ M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol. I, *Dall'età della pietra ai Misteri Eleusini*, Firenze, Sansoni, 1979, p. 287.

umano). L'arte greca, pertanto, sorge a contatto con l'intima necessità di esprimere il legame profondo esistente tra bellezza e sacralità, assumendo così il significato costante che potremmo denominare *relazione tra bellezza e trascendenza*.

Come dimostrato da Panofsky nel saggio *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1952), ben presto tale costante del significato venne ad intersecarsi con l'idealismo platonico, assumendo nuove sfumature filosofiche e metafisiche. Al centro di un simile mutamento sta la teoria platonica della bellezza espressa nel *Simposio*, secondo la quale il Bello sarebbe l'unica tra le Idee eterne ed immutabili a manifestarsi sul piano del sensibile¹³⁶. Essa suscita nell'uomo il desiderio amoroso, l'*eros*, che lo spinge a ricercare il possesso di ciò è bello. Se nel suo stato più elementare l'*eros* dirige gli uomini verso la bellezza materiale dei corpi - con ciò qualificandosi quale forza motrice della generazione -, ad un livello più alto esso concede loro di elevare lo sguardo dalle cose sensibili alle intelleggibili e così cogliere, in ordine, la bellezza delle anime, delle attività umane, delle leggi e delle scienze, conducendoli, al termine di un lungo percorso, alla contemplazione del Bello in sé, coincidente con il principio primo dell'Uno-Bene¹³⁷. La bellezza appare, quindi, anche per Platone (che in questo non si distacca di molto dalla concezione sacrale a lui antecedente), come una manifestazione che congiunge mondo terreno e mondo delle Idee, e risveglia negli uomini l'analoga potenza mediatrice di *Eros*, che sola consente di volgere la propria anima al principio divino che informa l'universo. Essa vede pertanto rimarcato, da un lato, il proprio carattere trascendente e si lega, dall'altro, sul piano degli effetti, ad un complementare desiderio amoroso, l'*eros*, che consente al soggetto che la osserva un processo di ascensione insieme intellettuale e spirituale.

Un simile impianto filosofico non si traduce, tuttavia, in Platone, in un'interpretazione dell'arte coeva quale rappresentazione dell'Idea. Certamente, per il filosofo, questo doveva essere il fine ultimo e l'aspirazione stessa dell'arte, ma ciò sarebbe stato possibile soltanto attraverso un'astrazione tale delle forme da consentire a questa di discostarsi di molto dalla realtà terrena, facendo così presagire l'eternità degli intelleggibili¹³⁸. Tale passaggio venne, però, del tutto omesso da parte dei posteri, i quali cominciarono a vedere nell'arte la capacità di lasciar scorgere la bellezza ultraterrena in

¹³⁶ G. Reale, *Eros, dèmone mediatore*, p. 12.

¹³⁷ *Ivi*, pp. 27-28.

¹³⁸ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, pp. 3-4.

quanto frutto dell'idea del Bello colta dalla mente dell'artista¹³⁹. Tale concezione emerge in modo netto nel seguente passo di un acuto commentatore dei dialoghi platonici quale Plotino, che in *Enneade* V, 8 scrive:

le arti non si limitano a una pura e semplice imitazione di ciò che passa dinanzi ai nostri occhi, ma salgono di scatto in alto alle forme ideali donde nacque la natura. E poi, non ci si dimentichi che le arti creano tanto, di per se stesse; tant'è vero che, ove manchi qualcosa alla natura, le arti l'aggiungono poiché recano in sé la bellezza. E, in definitiva, Fidia creò il suo Zeus senza mirare a un modello sensibile; egli lo colse quale si sarebbe presentato, ove mai lo stesso Zeus avesse consentito a rivelarsi a noi, mediante le nostre pupille.¹⁴⁰

Plotino inserisce, in accordo con Platone, il concetto di bellezza all'interno di un vero e proprio sistema metafisico, ma si discosta in maniera radicale dal suo modello nell'interpretazione dell'arte che questi fornisce. Per Plotino, infatti, l'artista, nel creare la sua opera, si rivolge direttamente all'idea sovrasensibile e spirituale del Bello, consentendo agli uomini di cogliere il Bello assoluto che solo si conviene agli dèi o all'Uno¹⁴¹. In tal modo, l'arte ellenistica, reinterpreta la costante iconologica della *relazione tra bellezza e trascendenza* assorbendo nel proprio paradigma la speculazione filosofica e metafisica dei pensatori del tempo¹⁴².

Tale insieme di relazioni estetiche e filosofiche è riportato successivamente in auge durante il Rinascimento, periodo nel quale la riscoperta di Platone, letto soprattutto in chiave neoplatonica, determina uno sforzo considerevole da parte di filosofi e pensatori per adattarne la filosofia alle esigenze del Cristianesimo. Si diffonde, quindi, in vasti ambienti della cultura, una visione metafisica della bellezza e del complementare desiderio dell'*eros*¹⁴³ che non tardò ad intrecciarsi con un'analogia concezione dell'arte. Un esempio di questo processo è rappresentato da Michelangelo, massimo esponente

¹³⁹ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, p. 10.

¹⁴⁰ Plotino, *Enneadi*, a c. di V. Cilento, vol. III, Bari, Laterza, 1949, p. 90.

¹⁴¹ W. Tatarkiewicz, *L'estetica antica*, pp. 360-361.

¹⁴² I passi che attestano tale concezione dell'arte e dell'artista sono molteplici. Così, a titolo di esempio, Cicerone si esprime nell'*Orator* parlando di Fidia: «quando l'artista creava lo Zeus o l'Atena, non contemplava alcun uomo (reale) che potesse ritrarre, ma abitava il suo spirito una eccelsa forma di Bellezza: questa egli contemplava, secondo quel modello dirigendo la mano e l'arte. Come dunque nelle arti figurative v'è qualcosa di compiuto e di eccellente alla cui forma ideale si riferiscono [...] allo stesso modo vediamo le forme della perfetta eloquenza solo con lo spirito.» (Cicerone, *Orator*, citazione tratta da E. Panofsky, *Idea*, pp. 9-10).

¹⁴³ E. Garin, *La cultura del Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 2012, p. 120.

artistico del neoplatonismo rinascimentale¹⁴⁴. Fortemente influenzato dalle dottrine neoplatoniche di Marsilio Ficino (che considera la bellezza anzitutto una qualità spirituale, un'Idea, che discende da Dio e che è meglio espressa dalla Materia quanto più essa è adatta a riceverne il raggio divino¹⁴⁵), Michelangelo riteneva che l'artista, grazie al proprio intelletto, fosse in grado di discernere le Idee divine a partire dalle loro corrispondenze corporee, e quindi trasfonderne la bellezza nelle sue opere¹⁴⁶ suscitando devozione presso gli spettatori¹⁴⁷. Di lui, infatti, scrive Panofsky:

La bellezza preter-individuale e preter-naturale delle sue figure [...] riflette [...] la neoplatonica fede che quanto la mente rapita ammira nello «specchio» delle singole forme e delle qualità spirituali non è che un riflesso dell'unico, ineffabile splendore della luce divina di cui l'anima si è compiaciuta prima della sua discesa alla terra, che poi sempre ricorda anelandovi ¹⁴⁸

Al di là del ribadito significato neoplatonico delle immagini michelangiolesche, un certo interesse, ai fini della nostra indagine, è da riporre all'aggettivo *preter-naturale* riferito ad esse. Michelangelo, infatti, si discosta nel suo fare artistico sia dalla ricerca di una proporzione matematicamente stabilita sia dalla concezione classica di perfetta costituzione fisica, optando per figure dotate di una muscolatura possente ed eccessiva e di proporzioni anatomicamente imprecise¹⁴⁹. I suoi nudi, dunque, si allontanano dal naturalismo per proporre una visione soggettiva di bellezza frutto dell'idea interiore dell'artista, il quale può quindi scegliere di non adeguarsi alla realtà¹⁵⁰. A tal proposito, si possono citare le parole che Francisco Hollanda fa dire al celebre pittore nei suoi *Dialoghi a Roma*:

È costume dipingere cose mai esistite, e questa libertà è assennata e coerente con il vero. Se, come di rado accade, un grande pittore crea un'opera che sembra artificiosa e falsa, allora questa falsità è verità, e la più grande verità al suo posto sarebbe falsità.¹⁵¹

¹⁴⁴ E. Panofsky, *Michelangelo e il neoplatonismo*, p. 248.

¹⁴⁵ M. Ficino, *Sopra lo amore, ovvero Convito di Platone*, a c. di G. Rensi, Milano, SE, 2003, p. 110.

¹⁴⁶ R. J. Clements, *Michelangelo: le idee sull'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 54.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 119.

¹⁴⁸ E. Panofsky, *Michelangelo e il neoplatonismo*, pp. 248-249.

¹⁴⁹ K. Clark, *Il nudo*, p. 204.

¹⁵⁰ W. Tatarkiewicz *L'estetica moderna*, p. 190.

¹⁵¹ *Ibidem*.

Gli atleti raffigurati da Michelangelo sono, pertanto, coscientemente artificiosi, al punto che Clark, autore di una delle più famose trattazioni sul nudo artistico, *Il nudo* (1956), osserva che «sarebbe sciocco criticare i nudi di Michelangelo dal punto di vista di un'ipotetica norma di bellezza umana»¹⁵². Tuttavia, con tale artificiosità essi esprimono una verità superiore, quella dell'idea di Bellezza, capace di rendere manifesta la potenza divina e l'anelito dell'anima a liberarsi dal carcere terreno del corpo.

Questo rapido accenno alla declinazione che la costante iconologica di *relazione tra bellezza e trascendenza* assume presso Michelangelo, e dei suoi rapporti con la particolare iconografia artistica delle sue opere, offre un valido contributo alla comprensione del trattamento della stessa fatta da Siti nei suoi romanzi, essendo l'estetica del celebre artista di Caprese espressamente citata nel passo di *Scuola di nudo* in cui Siti disserta delle radici storiche e culturali della propria concezione del corpo dei bodybuilder¹⁵³.

I culturisti desiderati da Siti-personaggio rispecchiano, infatti, tanto nella loro fisicità quanto nel significato loro attribuito, i tratti tipici dei nudi michelangioleschi, come dimostrato dal seguente passo di *Scuola di nudo*:

Mi fanno ridere quelli che dicono «no, i culturisti non sono attraenti, hanno troppi muscoli, sembrano finti»; ma è esattamente così che dev'essere, i nudi non devono apparire belli secondo il mondo, anzi il mondo in genere li trova sproporzionati. Il nudo divino è *ospite* in un corpo [...] disarmonico dal punto di vista della materia che l'imprigiona; il suo torace troppo sviluppato rispetto alla parte inferiore del corpo, o le gambe un po' corte e arcuate sono il segno che la sua perfezione appartiene a un altro ordine.¹⁵⁴

Esattamente come nel giudizio espresso da Clark circa le figure di Michelangelo, anche presso Siti la bellezza dei bodybuilder appare, dal punto di vista di una norma umana, sproporzionata e artificiosa. Ma proprio la dismisura muscolare che fa apparire tali corpi fittizi, preter-naturali - per usare l'aggettivo di Panofsky - assume, come nelle opere michelangiolesche, il significato di una tensione verso la trascendenza, come se il distanziarsi dalla natura fosse il segno inequivocabile del manifestarsi di una

¹⁵² K. Clark, *Il nudo*, p. 204.

¹⁵³ Il frammento in questione è il seguente: «La mia teoria sul nudo maschile prevedeva un'appendice storica: a partire dalle differenze alessandrine tra uomo bello e macrantropo (c'è un serpente che si muove a scatti, riesco a tagliarlo a metà), fino alle torsioni michelangiolesche che in apparenza esaltano in realtà rovesciano il canone neoplatonico» (W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 57.)

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 26.

dimensione ulteriore. Il riferimento a Michelangelo appare, inoltre, ricalcato dal linguaggio neoplatonico che Siti impiega in tale descrizione. L'idea secondo la quale il divino che si manifesta nella bellezza corporea è prigioniero nella materia di cui questo è composto richiama, infatti, sia la concezione del corpo come carcere dell'anima risalente a Platone, sia la visione neoplatonica e ficiniana della bellezza sensibile quale predisposizione della materia ad essere informata dall'idea divina. Un ulteriore riferimento a Michelangelo potrebbe celarsi, inoltre, nella scelta del verbo *imprigionare*, il quale sembra rimandare ai celebri *Prigioni* dell'artista cinquecentesco.

A conferma di tale ipotesi, è possibile constatare come l'unica altra occorrenza del sostantivo connesso a tale verbo compaia nel titolo *Marcello Moriconi: una prigione mobile* conferito alla serie di foto annesse al racconto *Perché io volavo* de *La magnifica merce*, in cui più esplicito pare l'intento di stabilire una relazione tra la fisicità dei bodybuilder e quella delle opere michelangiottesche.

Un ulteriore riscontro della convergenza iconografica ed iconologica di Siti e Michelangelo si trova, poi, in *Anatomia dell'ossessione*, in cui Siti scrive:

La sproporzione assurda tra la coscia e il polpaccio si spiega solo con l'appartenenza a un'altra Patria, dove la carne non necessariamente è umana e dove le curve sono calibrate diversamente. Le curve sono trappole che catturano il divino attraverso il mostruoso.¹⁵⁵

Ancora una volta è la sproporzione a mediare il significato metafisico, in una connessione tra queste due qualità che accomuna tanto il pittore rinascimentale quanto lo scrittore odierno e che ha nel (neo)platonismo un indispensabile sottofondo filosofico. Oltre alla già citata teoria neoplatonica che vede nell'arte la capacità di cogliere una bellezza ultrasensibile, in questo frammento il riferimento a Plotino è confermato dall'impiego del termine *Patria* per definire la dimensione ultraterrana; termine che ha precisi riscontri nel filosofo ellenistico e nella sua visione del realtà quale emanazione dall'Uno¹⁵⁶.

Quanto detto sinora mostra come Siti manifesti nei suoi romanzi un'inclinazione costante all'interpretazione metafisica del corpo dei bodybuilder che, analogamente a

¹⁵⁵ W. Siti, *Autopsia dell'ossessione*, p. 161.

¹⁵⁶ Per citare un esempio, si legga il seguente passaggio tratto da *Enneade*, I, 6: «Fuggiamo, dunque, verso la cara patria - ecco il consiglio da ricevere come più corrispondente alla verità. [...] Ma la patria nostra è là, donde venimmo; là, dov'è il padre» (Plotino, *Enneadi*, vol. I, pp. 107-108).

quanto visto per le opere d'arte ellenistiche e rinascimentali, fa perno su una concezione platonica della bellezza quale qualità capace di rinviare ad un principio superiore ed eterno. Alla filosofia platonica o neoplatonica rimanda, di conseguenza, una larghissima parte del lessico impiegato da Siti nel trattamento letterario del corpo. Tra i moltissimi riscontri disseminati nell'opera dello scrittore¹⁵⁷ vale la pena citare il seguente passo de *La magnifica merce* in cui il selezionatore Saverio Occhipinti tratta di Marcello:

C'è un mistero nella fisicità del suo corpo, e non basta guardarlo per rendersene conto. [...] è una mutazione che avviene col racconto; la materia che per eccesso di presenza diventa reliquia, e si è spinti a toccarla come per chiedere salvezza. Forse non un angelo, come lui pensa ingenuamente se stesso, ma certo un portatore inconsapevole di divinità. C'è qualcosa che, col pretesto dei muscoli, si manifesta oltre la soglia del visibile. Una morbidezza che travalica il tatto (sorprendente per chi sia abituato alla volumetria contundente dei culturisti) ed è interpretabile solo come 'guaina spirituale'¹⁵⁸

Il passo conferma quanto già detto: i muscoli, nella loro sfericità che allude alla perfezione di una totalità perduta, rendono manifesta la possibilità di una dimensione metafisica, di una trascendenza che ha nel corpo e nella bellezza il suo momento di concrezione nella materia. Il corpo di Marcello si qualifica dunque, agli occhi di Siti-personaggio, come *spirituale* (aggettivo impiegato per riferirsi alla sua anatomia anche in *Tropi paradisi*¹⁵⁹), lessema che, non a caso, è impiegato più volte dal Ficino per esprimere la qualità essenzialmente incorporea della bellezza - anche quando essa si

¹⁵⁷ Solo per citarne alcuni: «Claudio Parodi, arrivato secondo ai campionati italiani di lotta greco-romana, il deltoide abbronzato nel giro blu della canottiera e da quel punctum un irradiarsi di certezze: [...] nel mondo tutto si ammala e muore ma io sono venuto a testimoniarti che c'è un luogo in cui la materia genera ciò che la supera, e non con la vaghezza dei sogni o delle nebbie ma in carne e ossa» (W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 25-26); «Mi vergogno di preferire i muscoli all'affetto, ma non c'è niente di vergognoso nel preferire alla psicologia la metafisica» (*Ivi*, p. 345); «Solo il professore lo desidera comunque, astratto nella sua metafisica» (W. Siti, *Il contagio*, p. 155); «Lui [Marcello] lo sapeva di essere in prestito, che la sua bellezza non gli apparteneva [...]; sapeva di essere lì per altro.» (*Ivi*, p. 296) «Eccolo il tradimento: non la decadenza fisica in sé, naturale, ma il non essere più all'altezza del proprio mandato metafisico.» (W. Siti, *Exit strategy*, p. 21); «i corpi detentori di infinito sono più fragili delle ali di un insetto» (*Ivi*, p. 22); «mi sveno per far sentire ogni energumeno a proprio agio, come se fosse chissà quale emissario dell'Altrove.» (W. Siti, *Ivi*, p. 104).

¹⁵⁸ W. Siti, *La magnifica merce*, p. 70.

¹⁵⁹ Il passo in questione è il seguente: «Marcello ha la *forma* di un culturista ma la morbidezza, al tatto, di un essere che ti sconvolge perché è nato dal fondo anfibio delle tue preghiere. Basta osservare l'intacco del muscolo dell'avambraccio, che parte dal centro del polso, per intuire che la sua anatomia è tutta *spirituale* - e il suo essere spacciatore, o prostituto, non sono che maschere del pellegrinaggio.» (W. Siti, *Tropi paradisi*, p. 897.)

manifesti sul piano fisico - essendo l'armonia degli enti reali nient'altro che un'immagine di quella ultraterrena¹⁶⁰.

La bellezza dei culturisti, così, assume sempre in Siti un significato di travalicamento del corporeo, di manifestazione *in corpore* dell'Assoluto, cui perennemente Siti-personaggio aspira. Un passo tra i più espliciti, per i suoi riferimenti platonici, è certamente quello di *Troppi paradisi* riportato qui di seguito:

Andrea [...] - ennesima incarnazione dei corpi *ideali*, è (ancora una volta, sì) l'*Oltrecielo* che mi si strofina addosso [...]. Lo so, non ditemelo, è uno spettacolo da addio al nubilato per sciampiste - che posso farci se per me si trasvaluta, e diventa un rito religioso? Anche la Cena degli Apostoli non doveva essere una cena elegante [...]. I voli che un tempo m'erano suggeriti dai video, adesso me li permetto con i ragazzi in carne e ossa¹⁶¹

L'impiego dell'aggettivo *ideale*, ma soprattutto del termine *Oltrecielo*, calco evidente da *iperuranio* (ovvero il mondo delle Idee perfette ed immutabili secondo la filosofia di Platone) non lascia ombra di dubbio sul riferimento di Siti al platonismo e sul legame che per questi esso intrattiene con l'iconografia che i bodybuilder riportano nel loro corpo. Per lo scrittore, dunque, il modello figurativo dell'arte antica rimanda per il tramite della costante iconologica di *relazione tra bellezza e trascendenza* ad una prospettiva platonica sul rapporto tra bellezza e Assoluto, secondo la quale la prima non è che il segnale dell'altro. L'estratto appena esposto nasconde, tuttavia, in sé il segnale di un processo di transcodifica: Andrea non rinvia semplicemente all'*iperuranio*, bensì è nella sua concreta fisicità l'*iperuranio* stesso; il che ci introduce a quanto vi è di particolare nella prospettiva di Siti.

Sebbene, infatti, lo scrittore faccia propria una concezione platonica della bellezza, egli fa scontrare il desiderio di Assoluto dei suoi personaggi con la lucida consapevolezza dell'impossibilità di una qualsivoglia entità superiore. «Nevrotico incontentabile, sempre in cerca di un sacro che non esiste: pronto a proiettarlo ovunque, nel sesso

¹⁶⁰ Scrive, infatti, il Ficino: «essa Bellezza è più tosto una certa *spirituale* similitudine della cosa, che spezie corporale» (in M. Ficino, *Sopra lo amore, ovvero Convito di Platone*, p. 72). Ma basta anche leggere i titoli dei vari sottocapitoli in cui è suddiviso il commento al *Simposio* del filosofo fiorentino per rendersi conto della diffusione del termine. Tra i sottocapitoli in cui è divisa l'*Orazione quinta* si legge quindi: «III. Che la bellezza è cosa *spirituale*» (*Ivi*, p. 71); «V. Come nasce lo amore e l'odio: e che la bellezza è *spirituale*.» (*Ivi*, p. 76.) e «VI. Quante parti si richieggono a fare la cosa bella: e che la bellezza è dono *spirituale*» (*Ivi*, p. 78). I corsivi sono miei.

¹⁶¹ W. Siti, *Troppi paradisi*, pp. 883-884. I corsivi sono miei.

nell'arte nel paesaggio, ovunque tranne che in Dio¹⁶²» così si descrive l'*alter-ego* letterario di Siti in *Exit strategy*, rivelando insieme la propria coscienza della natura proiettiva del desiderio di trascendenza che lo anima e l'ateismo radicale che egli condivide con l'Occidente intero. Facendo proprie le riflessioni di Girard¹⁶³ circa la morte di Dio in Occidente¹⁶⁴, Siti ritiene che il fine ultimo dell'odierna civiltà occidentale sia quello di creare un «paradiso in terra» e così instaurare «una convivenza senza Dio», ovvero, in termini girardiani, di realizzare l'orgoglioso progetto di un'«autonomia metafisica»¹⁶⁵. Dato un simile contesto culturale, i personaggi di Siti portano tale finalità dall'ambito sociale a quello individuale, verificando in sé l'esistenza dei medesimi impulsi collettivi che ci spingono alla ridefinizione del mondo come lo conosciamo. Una considerazione di questo tipo implica, tuttavia, un cortocircuito logico che riguarda sia Siti-personaggio che l'intero inconscio collettivo: se da un punto di vista razionale, infatti, l'uomo ha assimilato l'idea della fine di Dio, ad un livello inconscio il desiderio metafisico alla base di ogni credenza religiosa è ancora vivo nell'animo umano, presentandosi dunque come costante concernente la sua stessa natura, pronta a tracimare e riversarsi nei molteplici aspetti dell'esistenza secolarizzata. I personaggi sitiiani si trovano pertanto al centro di un paradosso: essi carpiscono il divino nei corpi oggetti del loro desiderio, ma la loro tensione verso la trascendenza appare inibita dall'impossibilità stessa della verticalità. La costante umana del desiderio metafisico defluisce allora nella materialità fisica e terrena di questo mondo assumendo così la forma ambigua e incongruente di una trascendenza orizzontale¹⁶⁶.

Si spiega con ciò la continua assimilazione dell'oggetto trascendente con l'agente della trascendenza, e quindi la creazione di uno spazio di sovrapposizione in cui il corpo del culturista, e solo per estensione quest'ultimo - dato che, come sottolineato da Siti-personaggio in un passaggio di *Scuola di nudo*, «I muscoli sono tutta la divinità che

¹⁶² W. Siti, *Exit strategy*, p. 104.

¹⁶³ Siti stesso dichiara, nel corso dell'intervista *Dialoghi d'autore* del 18 ottobre 2012 all'Istituto italiano di cultura a Parigi, che le riflessioni di Girard costituiscono un punto fondamentale nell'elaborazione di una sua personale visione del mondo e nella costruzione dei suoi romanzi (<https://www.youtube.com>).

¹⁶⁴ Così scrive Girard in *Menzogna romantica e verità romanzesca*: «Dietro tutte le dottrine occidentali che si susseguono da due o tre secoli vi è sempre il medesimo principio: Dio è morto e tocca all'uomo prendere il suo posto. La tentazione dell'orgoglio è eterna ma diventa irresistibile nell'era moderna poiché è orchestrata e amplificata in maniera inaudita.» (in R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 50-51).

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Così si esprime Girard a tal proposito: «La negazione di Dio non sopprime la trascendenza ma la fa deviare dall'aldilà all'aldiquà» (*Ivi*, p. 54.)

conosco»¹⁶⁷, frase in cui l'accento andrà posto sul primo termine che ne rimarca il valore restrittivo¹⁶⁸ - è identificato col dio stesso. È questo il caso di Bruno in *Scuola di nudo* («Se un dio [*Bruno*] vuol prendere il posto del mio asinello macilento e trainare il mio carro, che devo fare io povere viandante se non salire tremando d'orgoglio e farmi trasportare col cuore che mi scoppia?»¹⁶⁹), di Antonio Cantalamessa in *Un dolore normale* (qui, Siti-personaggio rivela al suo partner Mimmo che l'iniziare la loro relazione «non è stato un peccato contro il sesto comandamento ma contro il primo.»¹⁷⁰), di Marcello in *Troppi paradisi* («se riuscissi a scopare te, scoperei Dio»¹⁷¹) e, infine, di un anonimo culturista intravisto da Danilo¹⁷².

Tale considerazione ci consente, d'altra parte, un'osservazione nient'affatto secondaria circa la ricezione dei corpi dei bodybuilder da parte dei personaggi di Siti. L'equivalenza già dimostrata tra questi e l'immagine artistica sembra, infatti, coinvolgere Siti-personaggio anche ad un livello più profondo, che assimila la sua modalità di percezione del corpo a quella propria della coscienza arcaica di fronte all'immagine. Quest'ultima, in effetti, non è percepita presso i popoli primitivi nella sua natura puramente iconica, bensì come «segno contaminato di referente»¹⁷³, ovvero come raffigurazione che condivide con il raffigurato un carattere ontologico¹⁷⁴. La divinità rappresentata è pertanto percepita come effettivamente presente nella raffigurazione stessa, con la quale può addirittura essere totalmente identificata nel caso dell'idolatria¹⁷⁵. I medesimi meccanismi ricettivi sono, a ben guardare, propri anche di Siti-personaggio, nel quale opera una costante indistinzione tra i segni artistici che

¹⁶⁷ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 82. Il corsivo è mio.

¹⁶⁸ L'affermazione su esposta è convalidata da altri passaggi, in cui Siti mostra come siano i muscoli ad assumere un valore dirimente nelle ascensioni erotiche dei suoi protagonisti: «I muscoli fanno ritornare indietro, verso la nostalgia dello sferico, il laborioso travaglio dell'evoluzione.» (*Ivi*, p. 414. Il corsivo è mio); «C'è qualcosa che, col pretesto dei muscoli, si manifesta oltre la soglia del visibile.» (in W. Siti, *La magnifica merce*, p. 70. Tutto in corsivo nel testo originale).

¹⁶⁹ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 54.

¹⁷⁰ W. Siti, *Un dolore normale*, p. 531.

¹⁷¹ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 962.

¹⁷² Si riporta qui di seguito il passo in questione: «Fin che da un bateau-mouche, tra le gibigiane del sole agli sportelli, si affaccia un gigante nudo o forse con uno slip minuscolo - visione mai più ripetuta nonostante gli assidui spostamenti. Un'allucinazione gialla e oro, un dio che voleva salvarlo dalla troppa vita rovinatagli addosso troppo in fretta, a dirgli noi non siamo quelli - noi dei, o animali non importa: aspettaci quando sarà l'istante, non ti muovere da lì, dalla tua punta dell'essere.» (W. Siti, *Autopsia dell'ossessione*, p. 73. I corsivi sono miei).

¹⁷³ M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, p. 57.

¹⁷⁴ D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazione e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993, p. 117.

¹⁷⁵ *Ivi*, pp. 118-119.

rimandano al divino e la divinità stessa, il che ci consente di dimostrare la permanenza, nelle strutture inconse di questi, di modalità di percezione comunemente considerate arcaiche o primitive. La coscienza di Siti-personaggio si articola, dunque, su un doppio livello: ad un primo livello, egli percepisce i segni esteriori di un'opera d'arte antica nei corpi dei bodybuilder e confonde i piani di realtà e finzione finendo con il considerare questi ultimi come immagini; ad un secondo livello, invece, Siti-personaggio riconosce in quei segni una raffigurazione storicamente individuata del divino, e proietta dunque il carattere di divinità su corpi che imitano opere d'arte raffiguranti il divino, in un doppio passaggio che ha nell'indistinzione tra segno e referente il terreno ideale per ogni confusione tra piani ontologicamente distinti: tra realtà e finzione così come tra fisico e metafisico.

2.1.4. *Etica ed estetica.*

Un'ultima costante iconologica rinvenibile nello schema compositivo dell'arte antica è quella di *relazione tra etica ed estetica*, ovvero del significato morale attribuito alla bellezza dell'opera. La connessione tra avvenenza fisica e qualità morali è, come già osservato, un dato saliente dell'ideale greco di uomo espresso dalla *kalokaiagathìa*¹⁷⁶; ma tale equazione si mantiene costante anche ad un livello di astrazione maggiore, trovando spazio nelle costruzioni filosofiche all'origine del pensiero occidentale. Il razionalismo pitagorico connette, così, l'armonia dei rapporti numerici che strutturano il cosmo tanto al concetto di bellezza quanto a quello di bene, facendo quindi coincidere il piano cosmologico con quello etico, estetico ed ontologico¹⁷⁷.

La teoria greca delle proporzioni, che di tale filosofia subisce l'influsso, esprime pertanto, nella forma attiva dell'opera d'arte, anche un ideale etico, come ribadito da un aforisma che l'antichità attribuiva a Policleto, secondo il quale «il *bene* si fonda su particelle infinitamente piccole, e risulta dall'accordo di parecchi numeri»¹⁷⁸. Non soltanto, dunque, la bellezza oggettiva e trascendente riprodotta secondo le leggi cosmologiche della misura e della proporzione è significata dall'opera d'arte, ma anche

¹⁷⁶ T. Hölscher, *Il mondo dell'arte greca*, Torino, Einaudi, 2008, p. 9.

¹⁷⁷ W. Tatarkiewicz, *L'estetica antica*, p. 109.

¹⁷⁸ M. Collignon, *Tentativo di impostazione del problema*, in P. E. Arias, *Policleto*, p. 75. Il corsivo è mio.

la qualità etica e civile del bene, in una complessa costellazione semantica che fa dell'opera antica l'espressione delle direttrici del pensiero che fondano ed orientano la *Weltanschauung* di un popolo.

Anche in Platone, la cui filosofia annette molteplici elementi pitagorici, tale sintesi tra piano etico ed estetico rimane immutata. Come visto a proposito del concetto di bellezza così come concepito dal filosofo ateniese, il principio supremo dell'Uno, termine estremo alla contemplazione del quale può giungere l'uomo mosso dal desiderio erotico, è fatto coincidere con il Bello in sé e con il Bene, in una visione che, sebbene comporti un ampliamento del concetto di bellezza ben al di là del piano meramente estetico (che tuttavia non ne risulta escluso), mantiene intatto il nucleo profondo di un'equivalenza tra Bene e Bellezza che ha le proprie radici nella mentalità greca arcaica.

In quanto seguace di Platone, anche Plotino perpetua l'idea di un legame essenziale tra il Bene e il Bello¹⁷⁹ manifestato in massimo grado dall'Uno, ma intreccia tale considerazione con un'estetica dell'arte ellenistica che ne esalta la qualità trascendente. Ora, se per Plotino l'artista coglie «di scatto» la bellezza delle «forme ideali»¹⁸⁰ da cui ha origine la natura, allora, data l'intima connessione tra bellezza e bene, l'artista necessariamente trasmette, tramite la bellezza delle sue opere, un contenuto morale, per la semplice ragione che non può in alcun modo prescindere. La bellezza trascendente espressa dall'opera d'arte diviene quindi manifestazione di un principio etico superiore cui l'uomo deve volgere il suo sguardo.

La derivazione da Platone e da Plotino di gran parte della speculazione filosofica rinascimentale comporta, poi, l'inevitabile ripresentarsi dell'equivalenza tra Bellezza e Bene, che si traduce, in ambito artistico, nella riproposizione della costante iconologica qui discussa. Il Ficino, per citare un esempio, vede quindi nella bellezza una qualità spirituale, la cui manifestazione visibile avviene sul piano esteriore, ma la cui natura è essenzialmente connessa a quello interiore che egli definisce Bene¹⁸¹. Del resto, in quanto Dio è in sommo grado buono, identificandosi con ciò con il Bene stesso, la Bellezza che da lui discende e che a lui permette di risalire non può, a sua volta, non avere un significato morale, in quanto ciò che pertiene Dio e che ad esso consente di

¹⁷⁹ Plotino dichiara, infatti, in maniera esplicita in *Enneade* I, 6: «Cosicché possiamo affermare che "buono" e "bello" ovvero "Bene" e "Bellezza" si identificano» (in Plotino, *Enneadi*, a c. di V. Cilento, vol. I, Bari, Laterza, 1947, p. 105).

¹⁸⁰ Plotino, *Enneade* V, 8, in *Enneadi*, vol. III, p. 90.

¹⁸¹ W. Tatarkiewicz, *L'estetica moderna*, p. 139.

tendere le proprie facoltà, svolge necessariamente un'azione etica e religiosa, richiamando per il tramite della bellezza sensibile il Bene supremo che è Dio stesso.

Venendo a Siti, è possibile constatare come non vi sia traccia alcuna di un rapporto tra la bellezza dei bodybuilder e l'etica, il che, a prima vista, sembrerebbe minare l'assunto della nostra tesi secondo il quale il modello iconologico fornito dall'arte greca consentirebbe di spiegare gran parte della visione del mondo dell'autore. La prospettiva cambia, tuttavia, radicalmente se consideriamo tale constatazione come il risultato di un processo di transcodifica tra i più macroscopici ed interessanti che il modello subisce a contatto con la nuova semiosfera d'arrivo.

Iniziamo con il rilevare che, per quanto non esplicitamente connessa al corpo dei culturisti, la categoria morale prevalente nell'opera di Siti è certamente quella del male. In *Scuola di nudo*, la malignità manifesta di Siti-personaggio ha il suo nocciolo nell'impotenza sessuale¹⁸² la quale si traduce, nella sua psicologia, in una più generale impotenza esistenziale che gli impedisce di agire e di confrontarsi attivamente con la realtà¹⁸³. La coscienza e il conseguente dolore per tale debolezza acuisce dunque la percezione di Siti-personaggio della realtà quale luogo di una lotta che divide impietosamente l'umanità in vincitori e vinti, e che lo vede tra le schiere degli sconfitti. Il sentimento di impotenza genera così l'invidia e l'odio che questi prova verso i suoi colleghi universitari - ed in particolare verso il suo rivale Matteo Casimbeni - colpevoli, ai suoi occhi, di testimoniare con la loro intraprendenza il suo fallimento nel divenire adulto, ovvero la sua incapacità di uscire da una condizione di morosa passività. L'odio che assilla Siti-personaggio va però ben oltre il ristretto ambiente universitario, essendo diretto alla vita stessa, da cui il sadico senso di piacere tratto dalla visione delle catastrofi trasmesse dai programmi televisivi, nonché i gesti volutamente maligni quale quello di provocare la morte della madre di un giovane soldato comunicandole la falsa notizia della scomparsa del figlio o la truce uccisione di un gatto, unico essere indifeso su cui riversare la propria frustrata volontà di potenza. Momento rivelatore di questa

¹⁸² Siti scrive, infatti: «L'i. [abbreviazione di impotenza] non è tanto una mutilazione quanto l'indizio che sono murato per sempre nella mia malvagità» (W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 246).

¹⁸³ Si rilegga a tal proposito il seguente passo di *Scuola di nudo*, nel quale Siti-personaggio stabilisce un nesso inequivocabile tra la sua impotenza e la relativa incapacità di agire, confermando l'esattezza delle nostre affermazioni: «qualunque azione per me rimane un miraggio; lo diceva anche Bruno, «come ti tiri indietro subito». Vittima di una decisione invece che partecipe, non è che un caso particolare della scelta generale di patire la vita piuttosto che viverla: il mio settore è quello del voyeurismo autolesionista, che si tratti di letto o di cattedre» (*Ivi*, p. 146).

parabola è l'incontro con il diavolo, nella cui figura è trasfigurato l'analista di Siti-personaggio. Al di là delle riflessioni svolte in questo dialogo che porta Siti-personaggio ad indagare sulla propria infanzia e sul rapporto con il padre (ma anche a riconoscere l'impotenza come fonte della sua malvagità), l'incontro sembra illuminare retrospettivamente la condotta di Siti-personaggio per classificarla come diabolica *strictu sensu*, se, attenendoci all'interpretazione dantesca¹⁸⁴, Satana, nella sua trinità opposta a quella divina, è impotenza, invidia e ignoranza (nel senso di perversione dell'intelletto, in quanto distolto dal suo fine ultimo che è il bene)¹⁸⁵. L'*alter ego* dello scrittore appare dunque, in *Scuola di nudo*, quale personaggio umbratile che riassume in sé il germe del male nella sua triplice sfaccettatura, caratteristica che si manterrà costante nel corso dell'opera letteraria di Siti.

Non è un caso, allora, che la voce della coscienza che suggerisce a Siti-personaggio un'interpretazione maligna delle parole del partner è definita, in *Un dolore normale, luciferina*, aggettivo che richiama la familiarità di questi con il male radicale e che stabilisce una connessione con il Siti-personaggio di *Scuola di nudo*. In *Un dolore normale*, la malignità dell'*alter ego* dello scrittore si condensa, tuttavia, in primo luogo, nelle aggiunte *cattive* inserite nel testo e contraddistinte da un differente carattere tipografico. In ragione del rifiuto di un suo libro su un'autobiografica storia d'amore dai tratti coniugali, e per questo definita *normale*, tra lui e il giovane Domenico Imparato, Siti-personaggio riscrive, infatti, il suo testo, aggiungendo dei paragrafi in cui svela i propri reali pensieri circa la storia con Mimmo, la cui finalità è quella di urtare il giovane e porre così fine alla relazione amorosa, a cui attribuisce la responsabilità del suo insuccesso letterario. La lettura di questa nuova redazione del romanzo, che è poi in effetti il romanzo stesso che noi lettori reali leggiamo, è talmente traumatica per il gentile Mimmo da determinarne il suicidio. Il romanzo, dunque, si fa in questo caso agente del male, sia in quanto volutamente lesivo della sensibilità di Mimmo e dei suoi sentimenti amorosi, sia in quanto colposamente colpevole della sua morte.

In *Troppi paradisi* sono, invece, pochi i segnali di un abbandono al Male, tuttavia Siti-personaggio manifesta anche in questo romanzo la propria pulsione all'odio,

¹⁸⁴ Si noti che la trilogia di *Scuola di nudo*, *Un dolore normale* e *Troppi paradisi* contiene molteplici allusioni all'opera dantesca, e alla *Commedia* in particolare, tanto nella sua struttura che ricalca la tripartizione di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, quanto in singoli episodi. A tal proposito si legga D. Brogi, *Walter Siti, Troppi paradisi*, «Allegoria», 55, p. 211.

¹⁸⁵ Dante, *Inferno*, a c. di D. Mattalia, Milano, Rizzoli, 2012, p. 672 n.

testimoniata in particolare per il tramite dell'identificazione con l'Occidente e con il *medium* televisivo. Nel capitolo *Io sono l'Occidente*, Siti-personaggio stabilisce, infatti, un parallelo tra sé e il mondo occidentale fondato sul *leitmotiv* della negazione di Dio e culminante nella frase «Sono l'Occidente perché detesto i bambini e il futuro non mi interessa»¹⁸⁶, con la quale è implicitamente dichiarato un disprezzo per la vita che investe il nucleo stesso della generazione e quindi il suo perpetuarsi. Ma l'identificazione con l'Occidente significa per l'*alter ego* dello scrittore anche supporto alle sue guerre in ragione della gratitudine che ad esso è dovuta per la possibilità di realizzare i propri desideri erotici¹⁸⁷, e dunque, ancora una volta cosciente disinteresse per la vita o la morte altrui. Dalla medesima inclinazione all'odio per ciò che vive, nasce, infine, l'ammirazione per la TV, in quanto, come lo stesso Siti-personaggio ammette «la televisione incarna la mia religione più profonda: un rancore vecchio quanto me mi spinge ad apprezzare tutto quello che distrugge la vita, o la sputtana, dimostrando che è identica ai suoi surrogati»¹⁸⁸¹⁸⁹. Ecco dunque svelata la «religione più profonda» di Siti-personaggio, il tratto decisivo intorno al quale si svolge la sua personalità, ovvero un odio cieco e immenso che dilaga sino a coinvolgere la vita stessa nelle sue più svariate manifestazioni.

Ne *Il contagio*, Siti-personaggio ammette la sua accettazione passiva del male¹⁹⁰ la quale assume la forma di un contagio, cui tuttavia era predisposto, dall'indifferenza alle categorie morali propria delle borgate romane. La sostituzione della volontà con l'inerzia che in esse prende forma, è quindi fatta propria dal personaggio-scrittore, il quale può quindi sconvolgere la «piramide dei significati» impostagli per accettare il dilagare di una nuova violenta e vitale barbarie che si oppone alla cultura, umanisticamente intesa, cui il suo ruolo di professore lo assegnerebbe. Ma soprattutto Siti-personaggio rivela in queste pagine come il suo odio per la vita si sia diretto anche contro l'amato Marcello sotto la forma sibillina dell'incoraggiamento all'uso massiccio di anabolizzanti, che lo avrebbero reso più attraente ai suoi occhi, ma anche della

¹⁸⁶ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 842.

¹⁸⁷ Si legge in *Troppi paradisi*: «sono debitore all'Occidente per i miei desideri, i culturisti e gli escort si producono solo qui. Se accetto i suoi regali, devo accettare anche le sue guerre. Gli estremisti musulmani mettono a rischio i miei soldi, bisogna ucciderli tutti» (W. Siti, *Ivi*, p. 868.)

¹⁸⁸ W. Siti, *Ivi*, p. 794.

¹⁸⁹ A. Cortellessa, *Futile*, in «doppiozero», 2 luglio 2012, www.doppiozero.com.

¹⁹⁰ Siti scrive, infatti: «l'amore mi ha spinto all'accettazione passiva del male e ho perfino osato vantarmene» (W. Siti, *Il contagio*, p. 284).

cocaina, affinché fosse sessualmente più remissivo, e della dissuasione dal cercare un lavoro diverso da quello dell'escort così da scongiurare una sua possibile indipendenza economica. Consigli accettati di buon grado da Marcello sulla base della grande fiducia riposta in Siti-personaggio, il quale invece lo avrebbe condotto a morte certa pur di soddisfare le proprie aspettative sessuali.

L'apice della connivenza con il male è, però, raggiunto da Siti-personaggio in *Resistere non serve a niente*, nel quale la fraternizzazione con il *bankster* Tommaso Aricò diviene attrazione e supporto esplicito per l'organizzazione mafiosa alle sue spalle¹⁹¹. Siti-personaggio, incaricato di scrivere la storia di Tommaso, risulta in un primo tempo ammaliato dall'abilità finanziaria e dalla spregiudicatezza ai limiti della legalità di questi, le quali hanno consentito al giovane di sottrarsi all'infimo contesto familiare di borgata. Tale simpatia, al fondo della quale è possibile scorgere un meccanismo proiettivo, non cessa tuttavia di manifestarsi, risultando semmai accresciuta, nel venire a conoscenza dell'affiliazione mafiosa di Tommaso, il quale consente all'*alter ego* dello scrittore di addentrarsi all'interno dei meccanismi meno trasparenti della finanza internazionale. Tommaso presenta così Siti-personaggio a Morgan Lucchese, boss di un gruppo di avanguardia di Cosa Nostra che mira al dominio del mondo per il tramite della speculazione finanziaria e della progressiva indistinzione di economia lecita ed illecita che la crisi economica del 2008 ha accentuato. Grazie al generale abbassamento delle difese legali delle banche finalizzato all'attrazione degli ingenti capitali di origine mafiosa - i soli in grado di impedirne il crollo -, Morgan disegna lo scenario di un'economia finanziaria a tal punto connessa con la criminalità da risultarne complementare e inscindibile; un processo che permetterebbe finalmente l'uscita allo scoperto delle oligarchie economiche, di cui egli stesso fa parte, che reggono i destini del pianeta, in quanto capaci tenere in pugno e di manovrare con il loro potere interi stati. Il titolo del libro condensa dunque la posizione dello scrittore-deuteragonista di fronte ad un processo storico prefigurato come inevitabile e dinnanzi al quale appare inutile ogni resistenza perché sentito come frutto della medesima legge che spinge *naturaliter* i più forti al dominio e che, come già osservato in *Scuola di nudo*, costituisce uno dei più radicati paradigmi interpretativi attraverso cui Siti-personaggio legge la realtà.

¹⁹¹ A. Cortellessa, *Futile*, in «doppiozero», 2 luglio 2012, www.doppiozero.com.

La frase «la mia fascinazione per il male è oscura anche a me stesso»¹⁹² che Siti allega nella *Nota al testo* di *Resistere non serve a niente* potrebbe quindi essere letta, stando a quanto sinora detto, come la confessione di un'attrazione che si fa familiarità letteraria e che riassume la parabola artistica dello scrittore, con l'unica parziale eccezione di *Brucciare tutto*. La preferenza accordata al male, oltre che a risiedere in ragioni di carattere psicologico, potrebbe però trovare una sua giustificazione filosofica all'interno del quadro (neo)platonico sin qui delineato.

Come visto nel corso di questo capitolo, infatti, Siti sembra privilegiare una visione neoplatonica del mondo che si riflette tanto nel tipo di legame che egli istituisce tra il corpo dei culturisti e il cosmo, tanto nella spinta trascendentale che egli coglie nella bellezza di questi. Proprio tale tensione ad una trascendenza che si fa orizzontale, perché stretta nei vincoli della materia, potrebbe allora costituire la chiave di accesso ad una riconsiderazione complessiva del tema del male nella narrativa sitiana.

Per comprendere come ciò sia possibile, e fondamentalmente necessario da un punto di vista logico-filosofico, occorre, in primo luogo, introdurre il concetto di materia così come espresso da Plotino. Com'è noto, per il filosofo ellenistico la materia si configura quale non-essere che si pone al polo opposto rispetto all'Uno, altro non-essere da cui pure discende¹⁹³. L'infima posizione gerarchica della materia nella processione degli esseri dall'Uno è quindi tale da far sì che essa si collochi al di fuori dell'essere stesso (che partecipa in ogni sua forma, sebbene in diverso grado, del principio primo) risultando quindi talmente distante da questo da non essere, metaforicamente, rischiarata dalla sua luce, ovvero dal Bene con cui esso coincide. Essa si qualifica pertanto come negatività pura, e quindi come Male inteso quale negazione assoluta del bene¹⁹⁴. Nella sua effettiva operatività, il male, in questo caso parziale, si rivela quindi frutto dell'indugio dell'animo umano sulla materia, da cui originano le passioni che spingono l'uomo lontano dalla ragione¹⁹⁵, unica forma di pensiero che garantisce il cammino verso l'Uno e il Bene.

Ora, come visto, la fine delle grandi narrazioni, e di quella religiosa *in primis*, che ha segnato il XX secolo e parte del XIX si riflette in una negazione della verticalità che

¹⁹² W. Siti, *Nota al testo*, in *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 319.

¹⁹³ M. Isnardi-Parente, *Introduzione a Plotino*, Bari, Laterza, 1984, p. 142.

¹⁹⁴ Plotino, *Enneade* I, 8 in *Enneadi*, vol. I, p. 119.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 118.

implica una riplasmazione complessiva di quella costante della natura umana che è il desiderio di trascendenza. La fede nell'inesistenza di Dio o di un principio metafisico verso cui proiettare tale desiderio, non implicando un annichilimento dello stesso, fa sì, infatti, che esso diriga il proprio impeto verso l'orizzontalità, ovvero verso la matericità dell'unica dimensione possibile. Su tale *trascendenza deviata*¹⁹⁶ si fonda, per Siti, il consumismo stesso, nonché il materialismo che di esso è il necessario corollario. In tali fenomeni lo scrittore scorge un tentativo di ricostruzione di un paradiso in terra che passa per il tramite di un'estetizzazione dell'esistenza attraverso la sua sublimazione in immagine e per la fiducia in una soddisfazione illimitata garantita dalle merci¹⁹⁷. Sono queste ultime, infatti, grazie alla negazione dell'indigenza che esse rappresentano, a sostenere l'illusione occidentale di un ritorno alla condizione edenica, interpretata come soddisfazione immediata di ogni desiderio, e dunque come edonismo, e senso di onnipotenza fornito dal possesso della merce¹⁹⁸. Il desiderio, dunque, appare in una società siffatta necessariamente rivolto all'orizzontalità in quanto il suo fine eudemonico è riposto nella sequela infinita di possesso e consumo materiale dell'oggetto¹⁹⁹, invece che in una mèta trascendente e ultraterrena da raggiungersi per il tramite di un percorso di perfezionamento individuale. Ma se lo slancio verso un superiore principio metafisico si configura, in un'ottica neoplatonica, come moto dell'anima verso il Bene, allora quello che si riversa sulla materia e arriva addirittura a divinizzarla non può che classificarsi quale tensione al male e intima connivenza con esso. Da tale necessaria conseguenza logica sembra derivare la costante presenza del tema del male nella narrativa di Siti, nei cui personaggi si rispecchia in maniera abnorme e ipertrofizzata la natura orizzontale del desiderio metafisico nella società contemporanea. Se, infatti, i personaggi di Siti avvertono fortissima la coscienza dell'assolutezza del desiderio e della sua sostanza metafisica, e sanno riconoscere, memori di una lunga tradizione artistica e filosofica, l'altrettanto divina natura della bellezza, essi, d'altro canto, non sanno né possono trascendere dalla sua manifestazione materiale nei corpi cui anelano.

¹⁹⁶ R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, p. 71.

¹⁹⁷ Scrive, infatti, Siti in *Troppi paradisi*: «Dare l'illusione del paradiso in terra è l'obiettivo finale del consumismo [...]. Comprando si è onnipotenti, soprattutto se compri qualcosa che ti serve a poco; i centri commerciali sono isole de beati [...] dove ogni tuo desiderio è un ordine, dove le distanze si annullano perché i prodotti di tutto il mondo si offrono fianco a fianco» e poco dopo «La merce come surrogato della felicità, non è certo una scoperta nuova.» (W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 799).

¹⁹⁸ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, p. 25.

¹⁹⁹ E. Fromm, *Avere o essere?*, Milano, Mondadori, 1977, p. 15.

L'impossibilità di un'ascesa ad un principio superiore ed eterno, impiglia dunque i personaggi di Siti in un paradosso che li costringe all'adorazione del principio materiale cui pure tentano di sottrarsi, così legandoli all'unica polarità che la fine della metafisica ha risparmiato, ovvero il male. I personaggi di Siti vivono così uno stato esistenziale espresso con sorprendente precisione dallo stesso Plotino in *Enneade* I, 6, in cui si legge:

Similmente, chi è prigioniero dei bei corpi e non se ne stacca, precipita, non già col corpo ma con l'anima, negli abissi, oscuri e tristi allo spirito, ove, cieco, resterà nell'Ade ed anche là, come quaggiù, se ne starà in compagnia delle ombre.²⁰⁰

Se quanto detto sinora è sufficiente a spiegare come l'ossessione dei personaggi di Siti per i corpi dei culturisti abbia come suo necessario *pendant* filosofico una connivenza con il male, resta tuttavia da sciogliere il nodo che intrinsecamente lega quest'ultimo alla sfera estetica che tali corpi incarnano.

Una risposta, in tal senso, è fornita dalla categoria del *Kitsch* nella quale tali corpi possono complessivamente essere fatti rientrare. Come dimostrato nel precedente capitolo, il bodybuilding si fonda su un tentativo di approssimazione all'ideale estetico dell'opera d'arte antica, di cui mira a riprodurre il sembiante esteriore. Sebbene tale tentativo sia rivolto al corpo stesso dell'atleta, nondimeno il bodybuilding, nella sua sottesa glorificazione del passato e nel concreto riutilizzo dei suoi canoni e stilemi, è riconducibile ad una tendenza revivalistica che inequivocabilmente ricade nel *Kitsch*²⁰¹. Propria di quest'ultimo, infatti, è quell'operazione di decontestualizzazione che sta alla base del bodybuilding, ovvero la riproduzione dei tratti estetici di un'opera senza il benché minimo riguardo al suo radicamento nel contesto di cui fa parte²⁰². Presupposto di un siffatto procedere è la valutazione, tipica di ogni fenomeno *Kitsch*, della bellezza come «mèta immediata e tangibile di ogni opera»²⁰³, dal quale risulta un detrimento dello spessore semantico della stessa e il suo appiattimento sull'unico parametro della forma esteriore. Affinché, poi, la bellezza possa assurgere a fine ultimo di un determinato processo, essa deve essere considerata un elemento già dato, e di

²⁰⁰ Plotino, *Enneadi*, vol. I, p. 107.

²⁰¹ G. Dorfles, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*. Milano, Mazzotta, 1990, p. 12.

²⁰² *Ivi*, p. 31.

²⁰³ H. Broch, *Note sul problema del Kitsch*, in G. Dorfles, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, p. 72.

conseguenza il sistema artistico essere concepito come chiuso e autoreferenziale²⁰⁴. Ne consegue che l'estetica *Kitsch* è sempre un'estetica reazionaria perché, avendo come fine un effetto di bellezza unanimemente riconoscibile e al di là di ogni turbamento, essa fa proprio quel repertorio di *cliché* consolidati che consentono a chi ne fruisce una fuga in un passato idealizzato e sentito come rassicurante²⁰⁵. Nella sua vocazione anacronistica ed estetizzante, il bodybuilding può quindi essere considerato un fenomeno *Kitsch* a tutti gli effetti, in quanto di tale categoria presenta sia le finalità sia i mezzi formali impiegati per realizzarla.

A riprova di ciò è possibile notare come nel già citato passo de *Les rois de la force* in cui Desbonnet riporta le parole di Sandow, l'attenzione del padre del bodybuilding si focalizzi sulle «formes remarquables» delle statue antiche²⁰⁶; dato che sottolinea *ab origine* la fondamentale differenza di tale disciplina rispetto ad altre, quali il powerlifting, pure legate al sollevamento pesi: il bodybuilding si contraddistingue, infatti, per la dominante estetica che esso trae dal confronto con l'arte. Il corpo di chi lo pratica non è dunque funzionalmente specializzato ad alcuna attività, bensì esaurisce il suo scopo nell'ammirazione che esso sa suscitare, nella bellezza dell'arte antica che esso tenta di far rivivere.

Non stupisce, dunque, che nell'imitazione volgare ed ammiccante dell'arte antica tipica del nudo fotografico di fine '800, che, come visto, sorge accanto alla cultura fisica che in quegli prendeva piede, Bertelli veda un parallelo con il fenomeno del *Kitsch*²⁰⁷, elemento che consente, *en passant*, di comprendere il già citato passo di *Scuola di nudo*, in cui Siti tratta di un «classicismo realistico [...] che fotografa fuochisti e minatori in pose *kitsch*»²⁰⁸ e che costituirebbe uno dei punti di riferimento storici nell'elaborazione della sua teoria del nudo.

La finalità puramente estetica che contraddistingue l'approccio dell'artista *Kitsch* implica, tuttavia, una negazione dell'etica del lavoro artistico²⁰⁹; negazione che fa del *Kitsch* un sistema di imitazione dell'arte fondato su una patetizzazione della realtà dalla

²⁰⁴ H. Broch, *Note sul problema del Kitsch*, p. 72.

²⁰⁵ H. Broch, *Il male nel sistema di valori* in H. Broch, *Il Kitsch*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 158.

²⁰⁶ Riportiamo qui di seguito il passo in questione: «Puis il arriva que je la vis [la force] représentée en bronze et en pierre. Mon père m'emmena avec lui en Italie, et, dans les galeries de Rome et de Florence, je fui frappé d'admiration pour les formes remarquables qu'offraient les statues des athlètes de jadis.» (E. Desbonnet, *Les Rois de la Force*, p. 261. Il corsivo è mio.)

²⁰⁷ E. Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, p. 69.

²⁰⁸ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 57. Il corsivo è mio.

²⁰⁹ H. Broch, *Il male nel sistema di valori*, p. 152.

quale traspare la sua malafede e il suo compiacimento nella sua stessa menzogna²¹⁰. In ragione di ciò, il *Kitsch* è definito da uno dei suoi primi e più celebri studiosi, Hermann Broch, «il Male nel sistema di valori dell'arte»²¹¹; e proprio tale equivalenza tra Male e *Kitsch* ci consente di rilevare in tale categoria estetica un essenziale *trait d'union* che connette il tema del male nella narrativa di Siti e il corpo dei bodybuilder cui aspirano i suoi personaggi. In quanto «opera d'arte kitsch»²¹² il corpo dei bodybuilder riattiva, dunque, la relazione tra etica ed estetica propria dell'arte antica in una forma negativa che consente a Siti-personaggio di scorgere in esso un'equivalenza tra Bellezza e Male che si situa in maniera parallela a quella tra Bellezza e Bene propria del modello di riferimento, ma che risulta logicamente coerente data la necessaria trasformazione che la società contemporanea imprime all'impianto filosofico neoplatonico da questi assunto.

Il desiderio di trascendenza diretto verso l'orizzontalità della materia, e quindi, da un punto di vista etico-filosofico, verso il male, ha dunque come suo oggetto preferenziale un corpo che di questi non è che l'equivalente sul piano estetico, in una complementarità trasversale tra soggetto desiderante, natura del desiderio e oggetto desiderato che ha in tale categoria morale un indispensabile punto di interconnessione.

In tal modo, dunque, appare riaffermata, sebbene in negativo, la costante iconologica di *relazione tra etica ed estetica*, la quale risulta, come dimostrato, la più intensamente distorta dal processo di transcodifica, ma che nondimeno rivela il suo invariato nocciolo semiotico una volta ristabilita l'essenziale distinzione tra costanti e variabili e compresa la rete delle loro reciproche relazioni.

2.2. *L'eros nella narrativa di Siti.*

In un'intervista dal titolo *Dialoghi d'autore* tenutasi all'Istituto italiano di cultura di Parigi, Siti dichiara che un notevole influsso alla sua narrativa è attribuibile al saggio

²¹⁰ H. Broch, *Note sul problema del Kitsch*, pp. 74-75.

²¹¹ H. Broch, *Ivi*, p. 74.

²¹² W. Siti, *Resistere non serve a niente*, p. 15. Siti si riferisce in questo passaggio al corpo degli escort generale, in quanto prodotto valido esclusivamente per la sua forma esteriore volta a riprodurre la perfezione propria delle immagini. Con tale definizione Siti indica, tuttavia, gli stessi bodybuilder sia perché anche nel loro caso il fine stesso è la riproduzione dell'immagine, sia perché i bodybuilder con i quali i suoi personaggi entrano in contatto rientrano tutti nella più generale categoria degli escort.

Eros e agape di Nygren²¹³. In tale opera il teologo protestante di Lund si interroga sulla sostanza e sulla contrapposizione delle due distinte forme di amore, l'*eros* e l'*agape*, l'una di tradizione greca e l'altra squisitamente cristiana. Il saggio, dunque, in quanto esplicitamente indicato da Siti quale sua fonte, costituirà un punto di riferimento essenziale nell'indagine del sentimento erotico nella narrativa dello scrittore, fornendo un solido appoggio alle nostre osservazioni.

Come notato in precedenza, la capacità dei personaggi di Siti di scorgere nella bellezza dei corpi dei bodybuilder il riflesso dell'Assoluto, per quanto laico e materiale esso sia, ha come necessario complemento la natura erotica del suo desiderio. Ravvisare l'infinito nella grazia delle forme anatomiche significa, infatti, risalire dal sensibile all'intelligibile, dal fisico al metafisico, secondo quel percorso ascendente che solo consente all'uomo, per la mentalità greca, di poter risalire agli dèi o ad un qualsivoglia principio eterno. Per comprendere, allora, in tutta la sua pienezza la rilevanza della costante iconologica di *relazione tra bellezza e trascendenza* e del suo rapporto con l'*eros*, appare essenziale soffermarsi sulla natura di tale forma di desiderio.

Secondo quanto affermato da Nygren, l'*eros* affonda le sue radici negli antichi culti misterici e nell'Orfismo, secondo i quali l'uomo porta in sé una scintilla del divino che lo spinge a desiderare di librarsi oltre al mondo fisico²¹⁴. In quanto desiderio che mira all'ascesa, l'*eros* presuppone quindi un preciso rapporto con l'istanza divina; un rapporto fondato sull'assoluta indifferenza di quest'ultima per l'uomo, a cui è demandato l'obiettivo di vedere in essa la sua mèta e lo sforzo atto a raggiungerla. Al contrario di quanto non avvenga nel Cristianesimo, infatti, le divinità greche - ma così anche il Principio dell'Uno-Bene nelle successive riflessioni platoniche e neoplatoniche - risultano del tutto estranee al mondo terreno e agli affanni umani, in quanto la loro costituzionale perfezione li rende autosufficienti ed impermeabili ad ogni contatto con la sfera sensibile che includa una qualche forma di compassione o di abbassamento. Il desiderio erotico pone dunque la felicità come termine di un percorso individuale dell'uomo, il quale è chiamato ad un progressivo sforzo per liberarsi dai vincoli della realtà terrena e ricongiungere, attraverso l'estasi e la purificazione, la propria anima con

²¹³ *Dialoghi d'autore: intervista a Walter Siti*, intervista avvenuta il 18 ottobre 2012 all'Istituto italiano di cultura a Parigi. Visualizzata in <https://www.youtube.com>.

²¹⁴ A. Nygren, *Agape and Eros*, Philadelphia, The Westminster Press, 1953, pp. 165-165.

il mondo divino cui appartiene²¹⁵. Di qui, una serie di motivi caratteristici dell'*eros* quali la fede in una caduta preesistenziale, la concezione del corpo quale prigioniero dell'anima, la fede nell'immortalità della stessa, e la tendenza all'ascetismo e alle vie di salvezza mistico-estatiche²¹⁶ da cui non è esente, come visto, lo stesso Siti.

Data una simile attitudine verso l'individuo e la divinità, Nygren espone dunque in tre punti le caratteristiche salienti dell'*eros*:

a) in quanto brama di qualcosa che non si possiede, l'*eros* si fonda sulla coscienza di una mancanza, e si identifica dunque con il desiderio di possesso;²¹⁷

b) affinché l'oggetto del desiderio scateni tale volontà, esso deve quindi essere concepito dal soggetto come dotato di grande valore, dal che consegue che l'amore erotico è amore che si dirige soltanto a ciò che è sentito come superiore. Per tale ragione, l'*eros* è un desiderio esclusivamente ascendente che conduce l'uomo verso la sfera del divino, il quale tuttavia rimane impassibile nella sua pienezza beata;²¹⁸

c) infine, l'*eros* è amore egocentrico ed individualistico che coinvolge l'individuo nella sua singolarità, nella specificità del suo cammino e del suo rapporto con gli dèi, risultando quindi finalizzato ad una salvezza ed una felicità che solo pertengono al singolo²¹⁹.

In ragione di tali caratteristiche l'*eros* si presenta come il prototipo del desiderio che anima le odierne società occidentali, che hanno nell'individualismo e nel desiderio di possesso di merci il fondamento psicologico della loro struttura economica e sociale. Il rapporto dell'individuo con le merci è infatti un rapporto egocentrico che esclude ogni interazione con l'altro, a cui è sostituito l'oggetto²²⁰. Il valore percepito di questo risiede, inoltre, nello *status symbol* che esso conferisce al proprietario²²¹ il quale dunque manifesta un'aspirazione all'elevazione, sebbene sul piano sociale, che si appaga nel possesso della merce. In una società materialistica e modellata sulla modalità

²¹⁵ A. Nygren, *Agape and Eros*, p. 164.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ivi*, p. 175.

²¹⁸ *Ivi*, p. 177.

²¹⁹ *Ivi*, p. 180.

²²⁰ E. Fromm, *Avere o essere?*, pp. 19-20.

²²¹ Sull'importanza della merce come *status symbol* si veda J. Baudrillard, *La società dei consumi*, p. 117. Anche Siti esprime un concetto analogo nel seguente passo di *Troppi paradisi*: «Ormai si comprano (gli analisti sono concordi) non i prodotti ma le immagini dei prodotti, la «life quality» che è garantita dal logo. Lo "stile di vita" Nike, Versace eccetera» (W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 800.)

esistenziale dell'*avere* l'individuo si identifica con la sua proprietà²²² e dunque il desiderio di un'ascesa si ripiega sugli oggetti che egli fa propri e che gli garantiscono, di conseguenza, un ampliamento della sua essenza, oltre che l'ammirazione di chi lo circonda²²³.

In quanto riflesso delle pulsioni proprie della società occidentale, Siti-personaggio appare incline quasi esclusivamente ad un desiderio di tipo erotico, che, escludendo ogni forma di relazione, lo preserva dalle responsabilità e dai compromessi che da esse derivano, consentendogli di focalizzarsi sul suo solo volere. La natura dell'*eros* sitiano appare però ibrida e sfaccettata, essendo anch'essa interpretabile come una transcodifica del desiderio arcaico, di cui è possibile ravvisare molte delle caratteristiche, in ambiente di marcato materialismo.

Certamente di origine greca è, infatti, come visto, la tendenza dei personaggi sitiani a riconoscere nella bellezza un momento di concrezione materiale di qualcosa che la trascende. L'adesione al paradigma materialista proprio della civiltà occidentale fa, però, sì che il desiderio di questi non possa proiettarsi oltre la dimensione terrena, il che determina la condensazione di questa eccedenza nella materia stessa del corpo dei bodybuilder, con il quale la divinità finisce con l'essere totalmente identificata. Non stupisce, dunque, che sia Siti stesso a riconoscere l'*eros* quale forma del desiderio che muove i suoi personaggi, come dimostra la spiegazione ai limiti del saggismo fattane in *Scuola di nudo*:

L'*eros* è desiderio, tensione verso l'alto, fiamma scala volo freccia, attratto dal sublime e dall'assoluto; mediante l'*eros* il soggetto si distacca dalla miseria e dall'insensatezza di questo mondo e si proietta in un più nobile aldilà; motivato dal fulgore del suo oggetto, l'*eros* percorre tutti i gradi dell'essere e trasforma l'amante in un scintilla esule alla ricerca della propria origine; liberando il soggetto dalle catene, lo proietta in una sfera iperurania e lo rende inattaccabile dall'impurezza.²²⁴

L'*eros*, pertanto, in quanto desiderio amoroso che porta ad una elevazione del soggetto - e quindi come necessario complemento alla trascendenza cui la bellezza rimanda - si

²²² E. Fromm, *Ivi*, p. 47.

²²³ Interessanti e straordinariamente azzeccate risultano le parole di Fromm a questo proposito: «coloro che hanno proprietà sono oggetto di ammirazione e invidia, quasi si trattasse di *esseri superiori*.» (E. Fromm, *Avere o essere?*, p. 98. Il corsivo è mio).

²²⁴ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 378.

impone come sentimento predominante nella narrativa di Siti, i cui personaggi aspirano sempre, come visto, ad un contatto con l'Assoluto che passa per quello con il corpo.

L'identificazione dell'istanza divina con quest'ultimo assume, inoltre, un valore rimarcabile nell'articolare l'approccio alla sessualità dei personaggi di Siti; approccio che, come visto nel capitolo precedente, assume, almeno fino al finale di *Troppi paradisi* e poi per tutta la prima parte di *Anatomia dell'ossessione*, una configurazione voyeuristica e contemplativa. Alla luce di quanto detto sinora, tale attitudine vede ampliata la sua portata semantica in quanto la dimensione contemplativa non risulta centrale soltanto nella fruizione estetica dell'opera d'arte, bensì anche nel rapporto con la divinità previsto dall'acme dell'ascesa erotica. Il rilievo assunto dalla contemplazione accumuna, quindi, i personaggi sitiani con i filosofi e mistici antichi, medievali e rinascimentali da cui Siti trae il sostrato culturale che in queste pagine si è cercato di ricostruire.

A partire da Pitagora e fino almeno al XVIII secolo, la civiltà occidentale attribuisce alla vita contemplativa, in quanto puramente orientata alla conoscenza, il più alto grado di nobiltà tra le forme di esistenza possibili²²⁵. Un segnale esplicito di ciò è osservabile in Platone, il quale nel seguente passo del *Simposio*, scrive:

«"È questo il momento della vita, o caro Socrate - disse la straniera di Mantinea -, che più di ogni altro è degno di essere vissuto da un uomo, ossia il momento in cui l'uomo contempla il Bello in sé [...]"»²²⁶

L'estratto dimostra come già per il filosofo ateniese l'unica relazione che l'uomo possa intessere con il principio primo dell'Uno-Bene, coincidente con il Bello in sé, sia quella fondata sulla contemplazione, la quale costituisce, pertanto, l'unica attività umana a consentire il contatto tra sfere distinte. Tale modalità di contatto in cui è ravvisato il culmine della proiezione dell'uomo in una dimensione ultraterrena si mantiene costante nei secoli, venendo mutuata dal Cristianesimo e così giungendo, com'è noto, sino a Dante, nel cui *Paradiso* i beati si saziano della contemplazione di Dio²²⁷. Analogamente, dunque, Siti-personaggio stabilisce con le sue personali divinità un

²²⁵ W. Tatarkiewicz, *L'estetica antica*, p. 114.

²²⁶ Platone, *Simposio*, 212 D in Platone, *Tutti gli scritti*, a c. di G. Reale, Milano, Bompiani, 2001, p. 518.

²²⁷ Si leggano a tal proposito i versi danteschi: «Lume è là su che visibile face/ lo creatore a quella creatura/ che solo in lui vedere ha la sua pace» (Dante, *Paradiso*, vv. 100-102, Milano, Rizzoli, 2008, p. 577. Il corsivo è mio.)

rapporto erotico fondato sulla contemplazione, il quale, tuttavia, in quanto rivisto sulla base dell'edonismo proprio della società contemporanea, assume una declinazione sessuale, facendosi voyeurismo. Non potendo prescindere dal corpo materiale verso cui è diretto per indirizzarsi ad un principio superiore, il sentimento erotico assume quindi una valenza sessuale, mantenendo tuttavia intatta la natura contemplativa delle sue estasi così come delineata dalle riflessioni filosofiche e religiose su di esso imperniate.

È in questa preferenza esclusiva della materialità, che nega la dimensione umana e relazionale per privilegiare la sola bellezza corporea, che si manifesta la natura nettamente egoistica dell'*eros* in Siti. I personaggi dello scrittore, infatti, riflettendo sul piano amoroso lo spiccato individualismo che contraddistingue le società occidentali, accentuano di molto tale aspetto dell'*eros*, essendo interessati soltanto ad un piacere sessuale che non si cura dell'altro, ma solo della soddisfazione che il soggetto può ricavarne. Di qui la natura mercenaria di gran parte delle relazioni sessuali dei personaggi sitiiani con i bodybuilder, la quale si situa in piena continuità sia con il piacere edonistico ed autoreferenziale che un *eros* deviato sulla sola bellezza materiale implica, sia con il modello consumistico del rapporto tra il soggetto e la merce.

Unica parziale eccezione a tale individualismo è costituita dalla relazione di Siti-personaggio con Marcello, amato in maniera esclusiva e totale anche nella sua difettività di quarantenne tossicodipendente, immaturo e approfittatore. Per tale ragione, l'*alter ego* dello scrittore crede di vedere riuniti l'*eros* e la *caritas* (intendendo con tale termine l'*agape* cristiana) nel proprio sentimento, che sembra in effetti curarsi dell'umanità dell'uomo. Nondimeno, tale affermazione appare contraddetta tanto ne *Il contagio*, in cui Siti-personaggio dichiara di aver approfittato della fiducia di Marcello, in maniera del tutto incurante della sua salute e della sua vita, al fine di continuare a riceverne l'appagamento sessuale, tanto in *Exit strategy*, in cui la decadenza fisica di Marcello e il conseguente «tradimento [...] del proprio mandato metafisico»²²⁸ sono ragioni sufficienti per interrompere la relazione e ricercare nuovi e ben più attraenti escort. Ciò getta quindi un'ombra di dubbio sulle dichiarazioni fatte nel finale di *Troppi paradisi*, lasciando intuire come l'egoistico sentimento erotico resti di gran lunga quello predominante nell'economia psichica di Siti-personaggio.

²²⁸ W. Siti, *Exit strategy*, p. 20.

La fine della speculazione metafisica, lo si è ribadito spesso in queste pagine, non determina quella del desiderio trascendente dell'*eros*, ma resta però da spiegare perché, per Siti, questo permanga immutato. La risposta a tale quesito ci è fornita da un passo tratto dalle prime pagine di *Scuola di nudo*, in cui si legge:

Il desiderio nel suo livello più profondo ha sempre a che fare con grandezze infinite; la struttura dell'essere si divide e si complica progressivamente, ma c'è una zona del nostro cervello che reagisce a questa complicazione immaginando un mondo dove non c'è né prima né poi, né tempo né spazio, né effetto né causa, né io né non-io. Il nudo maschile, quando è perfetto è il materializzarsi di questo desiderio: non un oggetto ma uno scatto che realizza l'assenza di relazioni logiche.²²⁹

Il desiderio metafisico, dunque, sopravvive, per Siti, in ragione del suo radicamento nella psiche umana, ovvero in quanto riflesso delle grandezze infinite che strutturano l'inconscio. Siti spiega quindi la natura infinita del desiderio legandola ad concezione della mente derivante dalla teoria psicanalitica di Matte Blanco, il cui saggio *L'inconscio come insiemi infiniti* (1975) costituisce la probabile fonte del frammento appena esposto²³⁰. Secondo lo psicanalista cileno, infatti, l'inconscio non costruisce le proprie relazioni sulla base di una logica consequenziale di causa-effetto, e quindi, asimmetrica, bensì attraverso relazioni simmetriche. Ciò significa che «*il sistema inconscio tratta la relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla relazione*»²³¹ stabilendo, dunque, l'identità tra la parte e il tutto, tra l'oggetto e la classe o le classi in cui esso è inserito, e negando con ciò il tempo, in quanto ordinamento logico e sequenziale inconcepibile secondo rapporti simmetrici²³². Così Matte Blanco descrive, dunque, i meccanismi dell'inconscio:

Ogni volta che l'inconscio si trova davanti ad un «oggetto», sia esso totale (padre, madre) o parziale (seno, pene) tratta questo oggetto non come un individuo ma come tutta la classe poiché non tratta oggetti concreti o parti; esso, perciò, attribuisce all'oggetto le massime potenzialità che sono implicite nella funzione proposizionale della classe. In altre parole, l'inconscio segue la legge degli insiemi infiniti

²²⁹ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 22.

²³⁰ La conoscenza dell'opera di Matte Blanco da parte di Siti sembra essere confermata da un passo di *Scuola di nudo* in cui Siti-personaggio rivela di dover parlare ad un convegno a questi dedicato. Il passo in questione è il seguente: «alla stazione lo convocarono con l'altoparlante e non ebbi la forza d'aspettarlo: dovevo intervenire a un convegno su Matte Blanco, era tardi.» (W. Siti, *Ivi*, p. 167).

²³¹ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981, p. 44. In corsivo nel testo originale.

²³² *Ivi*, p. 48.

*positivi o negativi: sia che abbia un oggetto, nel qual caso lo ha in tutte le sue (infinite) potenzialità positive come una classe; sia che non lo abbia, nel qual caso la sua assenza viene a significare che questo oggetto ha (infiniti) massimi poteri negativi.*²³³

Ciò ha, per Matte Blanco, un risvolto nelle emozioni umane, le quali negli strati più profondi della psiche, ovvero quelli in cui il grado di simmetria è maggiore, acquisiscono un valore infinito, secondo un rapporto proporzionale tra la grandezza degli affetti e il livello psichico in cui si esprimono²³⁴.

Nella prospettiva di Siti, dunque, il desiderio erotico si configura quale proiezione esterna, nella ricerca di un infinito metafisico, dello strato più profondo della mente umana imperniato a relazioni non asimmetriche, e pertanto incapace di una rappresentazione della realtà razionalmente fondata su una logica di tipo aristotelico e quindi in contatto con grandezze infinite. Le divinità stesse sono infatti concepite da Siti come incarnazioni dello «spessore non umano del desiderio»²³⁵; affermazione che consente di pensare la divinizzazione a cui i corpi dei culturisti sono sottoposti dai suoi personaggi come un meccanismo di proiezione di un desiderio infinito perché radicato nella psiche di questi.

L'*eros*, pertanto, impossibilitato a spiegarsi secondo una metafisica verticale, è sottratto da Siti al mito, che ne fa la manifestazione di una scintilla divina riposta nell'uomo, per essere ricondotto all'ambito della psicologia, in un riadattamento funzionale che permette di giustificarne la presenza anche in contesti, come quello occidentale, votati a razionalismo ed ateismo.

La persistenza dell'*eros*, che funge da vero e proprio motore dell'azione nei romanzi di Siti, animandone i personaggi e plasmandone la visione del mondo, si inserisce pertanto in maniera quanto mai appropriata in un quadro coerente che ha nel corpo dei bodybuilder e nella sua peculiare lettura come opera d'arte antica, o sua imitazione *Kitsch*, un indispensabile punto di riferimento. Anche il desiderio dei personaggi sitiiani appare quindi strettamente connesso all'oggetto verso il quale è rivolto, svelandosi quale parte di un sistema logicamente strutturato che, date talune premesse, sembra predeterminarne i risultati.

²³³ Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti*, p. 161. In corsivo nel testo originale.

²³⁴ *Ivi*, p. 194.

²³⁵ Intervento di W. Siti nel corso di *Post-classici/ Analogie: incontro con Walter Siti*. Video disponibile al link: www.youtube.com/watch?v=DChb3TZUVFQ

2.3. Conclusioni provvisorie.

L'esame delle costanti del significato svolto in questo capitolo mostra chiaramente la derivazione dall'immagine di alcuni dei temi fondamentali riscontrabili nell'universo romanzesco di Siti. L'equivalenza ossessiva di corpo e immagine da cui prende avvio questa ricerca rivela dunque una risonanza trasversale che va ben oltre l'artificio retorico per farsi prospettiva culturale e archeologica su un corpo la cui morfologia ricalca quella delle statue antiche. Da qui lo sguardo di Siti si amplia ulteriormente, coinvolgendo anche i significati all'immagine-modello riconducibili, e così protraendone l'influsso ad una significazione globale del mondo che si dispiega a partire da essa. La nozione di *modello iconologico* dimostra, di conseguenza, la sua validità di strumento euristico capace di far emergere la logica sottesa alla complessa trama delle reti tematiche e così ricondurre la molteplicità apparente delle loro distinte manifestazioni ad una origine comune.

Ciò consente di trarre almeno tre considerazioni di ordini distinti: in primo luogo, da un punto di vista narrativo, il dispiegarsi di una *Weltanschauung* a partire dall'interpretazione di un corpo significa stabilire un'indispensabile legame tra oggetto del desiderio, natura del desiderio e soggetto desiderante; legame che implica, a ritroso, la necessaria influenza dell'oggetto sul soggetto, il quale appare rimodellato dal contatto con esso in tutto il essere, cioè nella prospettiva esistenziale e filosofica che lo contraddistingue. La conoscenza dell'*Altro*, anche quando esso sia visto come soltanto corpo, è dunque generatrice, nella narrativa di Siti, di una presa di coscienza dell'io, che, a sua volta, nel rapporto con questi e con la natura del proprio desiderio definisce tanto se stesso quanto la realtà.

Da un punto di vista filologico, invece, il modello svela qualcosa del procedere artistico di Siti, mostrando come esso derivi da una cultura precedente un insieme di temi e di concezioni filosofiche, coerente perché tratto dal medesimo *milieu* culturale, che rinnesta nel territorio della società contemporanea, ricavandone un microcosmo strutturato secondo gli antichi legami, ma al contempo nuovo nella sua configurazione esteriore e nei suoi esiti etici e filosofici. In tal modo appare, inoltre, spiegato in maniera

puntale in cosa consista il platonismo che Casadei rinviene nell'opera di Siti²³⁶ e così anche la ragione della sua presenza e del suo legame con il corpo.

Infine, il modello iconologico dimostra la sua funzionalità nel permettere di rinvenire fonti non verbali di opere verbali, consentendo, grazie allo spostamento sul piano del contenuto, di decifrare le tracce di un dialogo tra forme distinte di comunicazione, puntando su ciò da cui non possono prescindere in alcun modo, ovvero il significato.

Se la narrativa di Siti instaura un dialogo con l'immagine, ne fa il fulcro da cui origina il suo intero sistema filosofico-letterario e su di essa si interroga con tale frequenza, ciò significa che egli interpreta un contesto - il nostro - che ha nell'immagine e nel suo rapporto ambiguo con la realtà un importante oggetto di riflessione. Per tale ragione, dunque, la nostra indagine si apre ulteriormente al fine di scovare i legami che interconnettono la narrativa di Siti e i corpi dei bodybuilder, che in essa hanno così tanto spazio, con l'odierno contesto dell'iperrealtà.

²³⁶ A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 270

3. Corpo e contesto. L'iperrealtà.

3.1. L'iperrealtà nella narrativa di Siti.

L'equivalenza tra corpo e immagine che caratterizza la percezione dei protagonisti sitiani si fonda, come visto nel primo capitolo, su una sostanziale indistinzione, a livello inconscio, tra i piani di finzione e realtà. Tale indistinzione non abolisce, tuttavia, le gerarchie all'interno della polarità *realtà/finzione* riportandole ad un improbabile grado zero, bensì determina una preminenza del secondo termine sul primo tale da produrre una percezione del dato reale - in questo caso un corpo - come si trattasse di un'immagine. È questo un elemento nient'affatto secondario della visione del mondo dei personaggi di Siti, in quanto si pone al polo opposto rispetto a quella che per Freedberg è la reazione primitiva (da cui non sono avulsi nemmeno i moderni, che al più la reprimono) di fronte all'immagine²³⁷. Secondo lo storico dell'arte sudafricano la coscienza arcaica identifica la rappresentazione con l'oggetto rappresentato, finendo per considerare l'immagine di un corpo alla stregua di un corpo vivo²³⁸. La barriera tra realtà e finzione è dunque abbattuta, in questo caso, a favore della prima, la quale assume, evidentemente, una qualche forma di priorità nella percezione del mondo propria delle popolazioni primitive. Nei personaggi sitiani ad intervenire è, invece, il processo contrario, per cui è il corpo vivo ad essere considerato alla stregua di un'immagine, il che implica un mutamento nettissimo nella strutturazione umana dell'inconscio che sancisce la preminenza della finzione nel rapporto tra uomo e mondo. La rappresentazione letteraria di un *pattern* psicologico di questo tipo sembra dunque riagganciare la narrativa sitiana al tema dell'iperrealtà, il che significherebbe che, nella considerazione dell'autore, esso non costituisce un tratto esclusivo dei suoi personaggi, quanto piuttosto un affioramento individuale - e tra i più lucidamente riconosciuti - di un *habitus* mentale che interessa gran parte della popolazione dell'Occidente industrializzato.

²³⁷ D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, p. 6.

²³⁸ *Ivi*, p. 27.

La società occidentale, infatti, grazie alla sua potente e capillare rete di comunicazione, è il luogo in cui si crea e si riversa un'«immensa accumulazione di spettacoli»²³⁹ che influisce in maniera determinante sulla percezione della realtà propria delle masse. A configurarsi, in particolare, è un *modus vivendi* nel quale il vissuto è allontanato a favore della rappresentazione²⁴⁰, e in cui, proporzionalmente, l'immagine assume una centralità inedita, imponendosi quale «*modello* presente della vita socialmente dominante»²⁴¹. Per tale ragione, il filosofo francese Guy Debord definisce la società contemporanea come *società dello spettacolo* nel suo omonimo saggio del 1967, intravedendo nello *spettacolo* il carattere peculiare dell'età odierna a partire dal quale è possibile una riconsiderazione dell'intero sistema sociale. «Lo spettacolo - precisa infatti Debord - non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini»²⁴², il che significa che esso travalica il limite, assegnatogli dall'accezione comune del termine, di "rappresentazione scenica" per divenire modello di interazione interpersonale e personale - se assumiamo che, dato l'influsso costante e pervasivo dell'immagine in una società siffatta, anche la formazione dell'identità passi da un'interazione con se stessi mediata dall'immagine -. Lo spettacolo, in tal modo, coinvolge moltissime manifestazioni differenti come la politica, l'informazione o il consumo in generale²⁴³, si fa modello dell'interazione umana e dei processi di costruzione dell'io, divenendo così una *Weltanschauung* materialmente effettiva²⁴⁴ che si traduce in comportamenti e in atteggiamenti psicologici che hanno nell'immagine il loro modello e universale mediatore.

Al tipo di realtà, contrassegnata da una forte tensione verso l'immagine, che si delinea in un simile contesto, Baudrillard assegna in *Simulacres et Simulation* (1981) il nome di *iperrealtà*, individuandone il *quid* in una «substitution au réel des signes du réel»²⁴⁵. La condizione in cui si svolge la vita nelle società occidentali vede dunque, per il filosofo francese, un'evaporazione del reale in favore dei suoi segni, cioè a dire delle immagini della realtà che il sistema stesso produce. La realtà, in tal modo, perde il suo statuto prioritario nel rapporto col mondo proprio dell'uomo occidentale, venendo sostituita da

²³⁹ G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2008, p. 53.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ivi*, p. 54.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 11.

una rappresentazione della stessa che si interpone a questo contatto. Poiché l'immagine, in quanto tale, possiede un elemento finzionale costitutivo, la realtà percepita che da essa scaturisce appare, agli occhi del filosofo, come una realtà fittizia, che fondendosi e confondendosi con il reale determina una vera e propria implosione della polarità *realtà/finzione* e una decisa inversione dei rapporti tradizionalmente stabiliti tra i due poli (Baudrillard sottolinea questo aspetto capovolgendo i termini del racconto *Del rigore della scienza* di Borges, e quindi sostenendo che al giorno d'oggi è la mappa a precedere il territorio e a generarlo²⁴⁶). La realtà fittizia, infatti, una volta creduta si inverte con il risultato che è la rappresentazione a determinare il reale e quindi a coincidervi. Debord esprime con le seguenti parole la complessità di un simile processo:

Lo spettacolo che inverte il reale è effettivamente prodotto. Nello stesso tempo la realtà vissuta è materialmente invasa dalla contemplazione dello spettacolo, e riprende in se stessa l'ordine spettacolare, offrendogli un'adesione positiva. La realtà oggettiva è presente su entrambi i lati. Ogni nozione così fissata non ha per fondo che il suo passaggio all'opposto: la realtà sorge nello spettacolo e lo spettacolo è reale. Questa reciproca alienazione è l'essenza e il sostegno della società esistente.²⁴⁷

La condizione cui dà luogo la società dello spettacolo si fonda, pertanto, su un intreccio inestricabile e paradossale tra i piani di realtà e finzione in cui ognuno dei due appare contemporaneamente reale e fittizio. La ripresa dell'ordine spettacolare in seno alla vita ne determina l'alienazione, ma essa non è, e non può essere, percepita come tale proprio a causa della contemplazione dello spettacolo, che la influenza e ne sancisce la veridicità; a sua volta, però, lo spettacolo è esso stesso prodotto e quindi reale, mimesi della realtà che egli stesso influenza e di cui fornisce un surrogato fittizio, in un circolo infinito nel quale risulta impossibile stabilire la natura verace o finzionale di un qualsivoglia oggetto.

La percezione inconscia del corpo come immagine vista a proposito dei personaggi di Siti sembra dunque essere il risultato di un contesto iperreale che determina una riconfigurazione degli strati più profondi della loro psiche tramite un'alterazione delle condizioni stesse del contatto dell'uomo con il mondo. Essendo un simile contatto

²⁴⁶ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, p. 10.

²⁴⁷ G. Debord, *La società dello spettacolo*, p. 55.

imprescindibile ed essenziale alla vita, esso non può, infatti, non implicare un mutamento nell'esplicazione del loro essere che ne definisca la postura esistenziale di fondo, radicandone l'essenza all'ambiente in cui si trovano.

A risultare interessata dal contesto iperreale è, infatti, anche la metafisica dei protagonisti sitiani, la quale, per l'appunto, scorge l'Assoluto in corpi interpretati come immagini, secondo un rapporto tra queste e la sacralità su cui non manca di interrogarsi lo stesso Debord. Ne *La società dello spettacolo*, il filosofo francese inizia la propria analisi con un'importante citazione de *L'essenza del Cristianesimo* di Feuerbach, in cui si legge:

E senza dubbio il nostro tempo... preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere... Ciò che per esso è *sacro* non è che *l'illusione*, ma ciò che è profano è la *verità*. O meglio, il sacro si ingrandisce ai suoi occhi via via che diminuisce la verità e l'illusione aumenta, cosicché il *colmo dell'illusione* è anche per esso il *colmo del sacro*.²⁴⁸

Le parole di Feuerbach, riferite ad un Cristianesimo che la teologia, nella sua speculazione fine a se stessa, degrada a pallida imitazione di sé, poste in calce ad un saggio sullo spettacolo si caricano di un significato nuovo, capace di alludere, nell'identificazione di sacro e illusorio, ad una sacralità deviata verso l'immagine che caratterizzerebbe la società odierna. Tale elemento è, non caso, rimarcato da Debord dopo poche pagine:

Lo spettacolo è la ricostruzione materiale dell'illusione religiosa. La tecnica spettacolare non ha dissipato le nubi religiose in cui gli uomini avevano depresso i loro poteri staccati da loro stessi: le ha soltanto riallacciate a una base terrena. Così è la vita più terrena che diviene opaca e irrespirabile. Essa non respinge più nel cielo, ma alberga presso di sé il ripudio assoluto, il suo ingannevole paradiso.²⁴⁹

In questo passo Debord presenta lo spettacolo come «ricostruzione *materiale*» di un dato trascende, ovvero la promessa del paradiso, indicando in esso - e quindi nell'immagine - la nuova religione del nostro tempo. Ma ciò significa che la società dello spettacolo si basa su un fondamentale cambiamento del modello metafisico-

²⁴⁸ L. Feuerbach, *Prefazione alla seconda edizione de L'essenza del Cristianesimo*. Citazione tratta da G. Debord, *La società dello spettacolo*, p. 51.

²⁴⁹ G. Debord, *Ivi*, pp. 58-59.

spaziale così come l'Occidente l'aveva sino a quel momento concepito. Laddove il modello cristiano prevedeva una topologia articolata in tre istanze (*paradiso, terra e inferno*) contrassegnate da funzioni di segno diverso (positivo e negativo per i termini estremi, con un valore intermedio variabile per l'istanza *terra*²⁵⁰), la società dello spettacolo attua una cosciente eliminazione del polo negativo e riporta le funzioni riservate a quello positivo sull'istanza *terra*, realizzando una coincidenza tra il paradiso e l'immagine, cui la realtà tende e da cui è informata, che abbatte ogni barriera tra mondo terreno e ultraterreno, tra verticalità e orizzontalità. Un simile modello spaziale del sistema metafisico, unico perché concepibile solo in una società dal materialismo avanzato, costituisce in sé un *adynaton* di cui Debord non manca di rilevare la possibilità di generazione di un senso di frustrazione diffuso. È, tuttavia, tale modello a giustificare l'assurda metafisica orizzontale dei personaggi sitiani, la quale, pertanto, si manifesta nella sua natura di riflesso su un individuo di una concezione collettiva che canalizza il sacro nell'immagine della realtà che la società stessa crea e alla quale crede e aspira. La metafisica sitiana è pertanto una *metafisica iperreale* poiché espressione di una tensione verso la trascendenza che, dato il contesto di riferimento, trova nell'immagine, o meglio, in corpi che si assimilano ad essa, il suo unico sbocco, in quanto oggetto di ammirata devozione su cui si gioca il tentativo di sublimarsi dell'intera società occidentale.

La concretizzazione di tale tentativo di creare un paradiso in terra passa, nell'ottica consumistica della società dello spettacolo, attraverso il consumo delle merci, le quali assurgono al rango di segni tangibili di un mito prosperità e abbondanza²⁵¹ che richiama l'archetipo della condizione edenica. Non stupisce allora che i luoghi privilegiati in cui il consumismo realizza una simile «convivenza senza Dio»²⁵² siano i centri commerciali, luoghi in cui si celebra una vera e propria apoteosi della merce e del consumo:

i centri commerciali sono isole dei beati dove (grazie all'*aria condizionata*) è sempre primavera, dove

²⁵⁰ C. Segre, *Semiotica filologica. Testi e modelli culturali*, Torino, Einaudi, p. 10.

²⁵¹ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, p. 25.

²⁵² W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 798.

ogni tuo desiderio è un ordine, dove le distanze si annullano perché *i prodotti di tutto il mondo si offrono fianco a fianco*, a tua completa disposizione.²⁵³

Questo passo, tratto da *Troppi paradisi*, costituisce un'ulteriore testimonianza dell'importante influsso di Baudrillard presso Siti, il quale cita esplicitamente un brano presente in *La società dei consumi* (1976) circa il centro commerciale Parly 2:

un'eccezionale *sistema di climatizzazione*, che ha bisogno di ben tredici chilometri di condotti per il condizionamento dell'aria, vi fa regnare una *perpetua primavera*. Non solo *si può comprare di tutto*, da un paio di stringhe a un biglietto d'aereo, trovarvi compagnie di assicurazione, cinema, banche e servizio medico, club di bridge, esposizione d'arte, ma per di più non si è schiavi dell'ora.²⁵⁴

La società dello spettacolo, che è società dei consumi, dispiega quindi pienamente e con maggiore forza il nucleo profondo dei miti che la sorreggono proprio laddove si fa più forte l'esigenza di mostrare la validità dei propri assunti e delle proprie promesse, ossia nel luogo in cui il consumismo si realizza. È qui, nelle esposizioni luminose delle merci in vetrina, che l'uomo occidentale vede verificate le proprie credenze ed illusioni, ed è qui che la società dei consumi si impegna maggiormente per il suo benessere e comfort affinché aderisca al consumo, acquistando e possedendo anch'egli un frammento di quel mondo ideale cui aspira.

Laddove si è soliti parlare di società dello spettacolo e di iperrealità solo a proposito di *Troppi paradisi*, in cui certamente sono condensate le riflessioni più esplicite di Siti al riguardo, esse manifestano invece il loro influsso lungo tutta l'opera dello scrittore, la cui *Weltanschauung* ne risulta profondamente intrisa. I protagonisti sitiani incarnano dunque in ogni romanzo gli attributi che contrassegnano l'Occidente in quanto società dello spettacolo e proprio nei punti nevralgici da cui si costruisce la visione del mondo di un uomo, cioè a dire nel suo desiderio, nel rapporto con quell'*Altro* fondamentale che è l'oggetto amato - e pertanto con la sessualità -, nella sua relazione col mondo terreno e, non ultimo, con il sacro, in una varietà di aspetti esistenziali che solo in un contesto così radicalmente segnato dal potere delle immagini trova la sua ragion d'essere.

A riprova della pervasività di un simile contesto, è possibile constatare l'onnipresenza dell'immagine e dei mezzi di comunicazione di massa all'interno della narrativa dello

²⁵³ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 799. I corsivi sono miei.

²⁵⁴ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, p. 21. I corsivi sono miei.

scrittore. Come visto nel primo capitolo, infatti, i personaggi sitiiani vedono il proprio desiderio delinearli in rapporto all'immagine, e in particolare all'immagine pornografica, la quale indica ad essi il modello del corpo da desiderare. È il caso delle riviste *Colt* di Siti-personaggio di *Scuola di nudo*, la cui scoperta segna un discrimine nel desiderio del personaggio-scrittore, che se un tempo risultava attratto da contadini, poi vede l'ideale fisico del culturismo impresso in maniera indelebile nella sua mente²⁵⁵.

L'immagine pornografica, tanto in forma di video quanto in quella di foto, trova poi continuamente spazio all'interno della narrativa di Siti²⁵⁶, i cui personaggi appaiono sempre affascinati da essa e di sovente intenti all'onanismo. Al di là della capacità di modellare il desiderio di questi ultimi, tale presenza assume anche un valore contestuale in quanto situa i personaggi all'interno di un ambiente, il nostro, ricostruito anche attraverso i mezzi di comunicazione che lo contraddistinguono, contribuendo dunque al realismo proprio della narrativa sitiiana.

²⁵⁵ Ci si riferisce in questo caso al passo, già commentato nel primo capitolo, in cui Siti scrive: «Quindici anni fa scrivevo versi e collezionavo contadini emiliani[...]. Poi venne il primo catalogo Colt ("male sexually oriented ad"), più di ottanta uomini ciascuno col suo numero d'ordine piovuti dalla favolosa America: il loro corpo era il luogo in cui undici cavalli bianchi macinano il grano della Scrittura - il luogo che contiene tutti i luoghi, l'aleph.» (W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 21).

²⁵⁶ In *Scuola di nudo*, infatti, Siti dedica diversi passi alla descrizione di video pornografici, di cui riportiamo alcuni esempi: «mi abbandono a piaceri da cinefilo, i primi nastri «Colt» e «Falcon» in bianco e nero con graffiature e tagli, quando Bruno aveva meno di venticinque anni e pettorali da apostasia (*The Anatomy of an Idol*) e li confronto con *Bruno's Key*, dove ormai trentacinquenne con stempiatura è se possibile ancora più sexy» (*Ivi*, p. 23); «Faccio un gioco: alterno le cassette Colt ai programmi normali azionando il telecomando ogni minuto o due [...] I Colt risultano più eccitanti lampeggiando così improvvisi tra uno sciopero e un servizio dalla Borsa di Francoforte; di rimbalzo, l'energia che Rocco Rizzoli mette nello scoprire Frank Vickers [...] comunica al mondo la sua celibe, indifferenziata lucidità» (*Ivi*, p. 36). In *Un dolore normale*, invece, veniamo a conoscenza della presenza degli stessi video e delle stesse riviste indirettamente in un passo, il seguente, in cui Siti-personaggio dichiara di buttarli: «abbiamo eliminato i video residui e le ultime riviste «Colt» - tagliato per sempre il filo che mi legava all'empireo.» (W. Siti, *Un dolore normale*, p. 608); in *Troppi paradisi* sono invece molteplici i passi in cui Siti cita video pornografici. Tra questi citiamo i seguenti: «L'altro giorno stavo riguardando, accademicamente e senza masturbarmi, uno dei primi video di Kristen Bjorn, quello intitolato *Champs*, e giuro che il modello più strepitoso di tutti, un lituano di nome Alexi, aveva una crosticina sul labbro che *quando il video era nuovo non aveva*» (W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 695.); «Basta studiare uno dei video del più recente (e stupefacente) divo del porno gay, Billy Harrington. Billy è il nudo di nuova generazione: perfetto in ogni dettaglio [...] non parti anatomiche, ma la loro forma platonica» (*Ivi*, pp. 803-804). Infine, video e fotografie pornografiche sono citati da Siti-personaggio anche in *Exit strategy*: «Il centro di me stesso, per ora, [...] è l'onanismo. Solo masturbandomi il mondo riprende i suoi colori [...]. In *Gladiators*, il video porno con Tom Katt e Billy Herrington, la sorpresa è che alla fine anche Billy si fa possedere - e lo specchio in cui si guarda mentre accoglie la penetrazione è quello della Venere di Velázquez. Una pienezza di riflessi in cui quel che deve adempiersi si adempie.» (W. Siti, *Exit strategy*, pp. 31-32); «Il piacere solitario continua a essere la mia unità di misura [...]. Una mediazione più elegante l'ho ottenuta talvolta nella mia vita vera mettendo il corpo che mi ossessionava a contatto con l'opera già sublime in partenza: Marcello e l'altare di Pergamo, Ruggero sullo sfondo di Guernica, un muscolosissimo fonditore davanti alla pala giorgionesca di Castelfranco Veneto» (*Ivi*, p. 47.).

A tale effetto di realtà - o di iperrealità - concorrono anche i numerosi passaggi in cui Siti-personaggio tratta della tivù, di cui è accanito telespettatore. Già in *Scuola di nudo* l'*alter ego* dello scrittore manifesta la sua vera e propria passione per il *medium* televisivo, il quale gli consente di bloccare i propri pensieri, impendendone la diramazione²⁵⁷. La televisione, infatti, risulta particolarmente interessante per Siti-personaggio a causa dell'abolizione di ogni logica consequenziale che essa consente, elemento che fa sì che egli la definisca in *Troppi paradisi* l'«alfiera del nuovo caos»²⁵⁸. A tal proposito è possibile citare il seguente passo di *Scuola di nudo*:

quel che non sopporto [*dei giornali*] è piuttosto la loro coerenza lineare [...]. La televisione, coi suoi impulsi ottici disordinati e pullulanti, si mostra più permeabile al contagio: la sconnessione è già un principio di negazione, una promessa di distacco.²⁵⁹

Le stesse parole, a testimonianza di una concezione che si mantiene stabile nel corso degli anni, sono impiegate poi in *Troppi paradisi*, in cui si legge:

Se leggo i giornali mi sento male, la coerenza implacabile e la linearità degli eventi mi ammazzano; la televisione invece procede per salti, ogni immagine si accumula alle altre ma si sottrae un attimo prima di diventare dolorosa; più che la singola trasmissione conta l'effetto di moltiplica, l'enorme ipnotico programma di cui si può godere con l'uso accorto (o anche distratto) del telecomando.²⁶⁰

Come già accennato nel precedente capitolo, la ragione per cui Siti-personaggio ama la tivù sta nel fatto che essa incarna la sua «religione più profonda», in quanto grazie all'illusione che essa fornisce di poter rappresentare la vita per intero, svaluta la vita stessa, testimoniandone l'identità con i suoi surrogati. Ma questa presenza, niente affatto scontata, della tivù nei romanzi dello scrittore vale a dimostrarne l'importanza all'interno dell'economia del suo microcosmo letterario, in quanto evidentemente considerata un oggetto che qualifica il nostro tempo e il rapporto con il quale è ineludibile per comprenderne le specificità.

²⁵⁷ Il passo in questione è il seguente: «Ogni volta che mi viene un'idea, per impedire che possa affondare o diramarsi senza limiti mi alzo e accendo la televisione: due idee brillanti di seguito minaccerebbero di congiungersi e portarmi dove non voglio - su un terreno in cui non sarei più padrone di me» (W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 16).

²⁵⁸ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 697.

²⁵⁹ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 36.

²⁶⁰ W. Siti, *Troppi paradisi*, pp. 696-697.

Questi e molti altri passaggi in cui Siti-personaggio si intrattiene con il *medium* televisivo²⁶¹, insieme a quelli in cui usufruisce di riviste e film pornografici, creano dunque un contesto realistico, che grazie ai nuovi *media* appare fortemente permeato dalle immagini. L'indistinzione tra finzione e realtà vista a proposito dei personaggi di Siti così come il loro desiderio mediato dall'immagine e la sacralità in essa riposta interpretano dunque un vasto fenomeno sociale, il quale è indagato dallo scrittore nelle sue risonanze profonde, ovvero nella sua capacità di modellare l'inconscio e i desideri tanto individuali quanto collettivi. Ciò consente di stabilire un collegamento tra il modo d'essere di questi ultimi e il contesto iperreale nel quale si muovono, e che costituisce l'indispensabile *background* dell'opera dello scrittore. Immettendo i suoi personaggi nella medesima società dello spettacolo nella quale viviamo, Siti riporta nei suoi romanzi la stessa tensione tra realtà e immagine che caratterizza il nostro contesto, il che gli consente di parlare del nostro tempo attraverso la messa in scena di personaggi ed eventi che ne incarnano le più decisive idiosincrasie. L'importante influsso che su di essi esercita la società dello spettacolo consente pertanto di avvalorare l'ipotesi di una riflessione sull'iperrealtà quale *fil rouge* che attraversa la narrativa tutta dello scrittore, il che ci autorizza, di conseguenza, a considerare la fondamentale teorizzazione che ha luogo in *Troppi paradisi* come l'esplicitazione di una teoria sottesa, ma nondimeno presente e attiva, negli altri romanzi, in quanto radicata nella visione del mondo fornita dall'autore.

3.2. Platonismo e iperrealtà.

Come visto nel precedente capitolo, la filosofia che funge da sostrato alla visione del mondo dei personaggi di Siti, ed in particolare nel loro rapporto con il corpo dei bodybuilder, è certamente un platonismo rivisitato sulla base delle contingenze teoriche

²⁶¹ Solo per citarne alcuni: «La tivù è la mia sola famiglia, i Jefferson, i Brady, Casa Keaton: i miei problemi sono i loro, le mie tensioni si sciolgono in baruffe di protettiva comicità [...]. Ma mi accontento anche di due vecchietti come Vianello e Mondaini, e persino della pancia di Costanzo.» (W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 46); «Delizia di accendere il telegiornale quando informano di qualche terremoto o altra calamità: le annunciatrici sono più vispe, si respira un'aria alare e frizzante, barelle che corrono da tutte le parti, un'animazione generale da cui finalmente non ti senti escluso» (*Ivi*, p. 35); «la televisione è il mio centro di calore, la distributrice di emozioni. Le situation comedy, soprattutto, sono la famiglia che avrei voluto avere» (W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 692); «Due attori Colt, entrambi muscolarmente esorbitanti come piacciono a me: invitati al *Chiambretti Night* per cazzeggiare sulle riproduzioni in lattice dei loro rispettivi arnesi, dildos d'autore per il mercato dei pornoshop» (W. Siti, *Exit strategy*, p. 37).

che la contemporaneità pone. Non stupisce, pertanto, che in quanto chiave di lettura privilegiata della realtà, Siti reinterpreti anche la condizione iperreale attraverso schemi di pensiero platonici, il che consente, da una parte, di dimostrare la persistenza, e quindi anche la validità per l'autore, delle istanze filosofiche poste dal pensiero antico e, dall'altra, di constatare l'analogia sotterranea che conseguentemente è posta tra il corpo dei bodybuilder e la società dello spettacolo.

Per comprendere il fondamento di tale connessione tra platonismo e iperrealtà, iniziamo con il proporre la lettura del seguente brano di *Tropi paradisi*, in cui Siti svolge la sua riflessione sulla società dello spettacolo all'interno di una considerazione complessiva sulle condizioni dell'Occidente con cui il suo *alter ego* letterario si identifica:

Fin da quando Dio c'era ancora, e la realtà era puzzolente, brutta, refrattaria, l'arte garantiva una via di mezzo, un mondo alternativo informato a una *ratio* superiore. A ogni scatto in avanti dell'economia, man mano che i cittadini d'Occidente facevano una vita più meccanizzata e standard, l'arte li risarciva di quel che andavano perdendo, i fiori i sentimenti puri l'eccesso l'infanzia. In quell'universo parallelo che assomigliava tanto alla realtà (questo spiega l'altra anomalia occidentale, di un'arte *realistica*), ma che si poteva comprare, niente era più sottratto all'onnipotenza dell'uomo. [...] *L'immagine*, ecco la parola magica. Se si accettava che la realtà fosse sostituita dall'*immagine della realtà*, il paradiso in terra tornava a essere possibile. Se l'arte era capace di compiere questo non restava che ampliare il procedimento, soprassedendo sulla qualità e puntando a un'arte di massa. È quello che il Novecento ha lentamente ottenuto, col cinema, col design, con la pubblicità, coi video musicali; e alla fine col look, con l'estetizzazione dell'esistenza, col trasformare in spettacolo la stessa informazione e l'economia tutta. Ormai si comprano (gli analisti sono concordi) non i prodotti ma le immagini dei prodotti, la «life quality» che è garantita dal logo. Lo "stile di vita" Nike, Versace eccetera.²⁶²

Il passo mostra come Siti si ponga in continuità con Debord e Baudrillard sui termini essenziali delle loro teorizzazioni: il predominio dello spettacolo, e quindi dell'immagine, che diviene modello delle più svariate manifestazioni sociali; la sostituzione della realtà con la sua immagine che dà luogo ad una condizione iperreale; l'aspirazione metafisica al paradiso che essa interpreta materialisticamente; il consumo e la merce come concretizzazione di tale aspirazione e come sostrato di una simile sovrastruttura. Nondimeno, il frammento esposto permette anche di misurare lo scarto che separa la visione di Siti da quella dei due filosofi francesi. Mentre questi ultimi si

²⁶² W. Siti, *Tropi paradisi*, pp. 799 - 800.

focalizzano sul loro tempo per indagarne i processi attraverso un'ottica sincronica, Siti apre la propria prospettiva alla diacronia, leggendo l'iperrealtà in modo da carpirne non soltanto le peculiarità, ma anche i meccanismi che ne hanno determinata la possibilità stessa di instaurazione. Tali meccanismi sono individuati da Siti nella funzione estetica, ovvero nella capacità che contraddistingue il *medium* artistico, indipendentemente dalle qualifiche di *colto* o *di massa* con cui si è soliti categorizzarlo, di permettere tanto la creazione quanto la contemplazione del bello. Per Siti, dunque, è sulla bellezza che si fonda il progetto di ricostruzione materiale del paradiso cui la società occidentale aspira (si noti che l'autore parla esplicitamente di «*estetizzazione* dell'esistenza»). L'arte, in quanto detentrica storica della sua espressione più alta, si polverizza, pertanto, in tutte le manifestazioni del sistema produttivo, perdendo in qualità, ma guadagnando in estensione, e così determinando un'estetizzazione totale dell'ambiente umano. Ma se è la bellezza a permettere la realizzazione del paradiso in terra, ciò significa, implicitamente, che l'autore reinterpreta la connessione tra sacralità e immagine, già osservata da Debord, sulla base della bellezza di quest'ultima, la quale allude, per questi, ad una perfezione in natura impossibile e pertanto confinante con una realtà ultraterrena. Su tale concetto Siti si sofferma, infatti, anche nel corso di un intervento sul tema della post-classicità svoltosi nello Stadio Palatino in data 3 luglio 2013:

Le immagini hanno una presenza, una brillantezza, che è molto più che semplicemente fotografica. Le immagini che ci assediano dappertutto non sono soltanto immagini del mondo, anzi non sono quasi mai immagini del mondo, sono immagini di un mondo superiore nel quale vorremmo essere assunti, perché sono l'immagine della perfezione.²⁶³

Al di là, dunque, delle categorizzazioni di arte colta e arte di massa, le immagini racchiudono, per Siti, una perfezione che non è del nostro mondo, risultando così come il frutto di un desiderio di trascendenza connaturato nell'uomo che ha nell'arte, e nella bellezza che essa sola sa rappresentare, una delle sue espressioni predilette. Ad essere riattivata dall'autore è quindi la stessa relazione tra bellezza e trascendenza sancita dall'estetica e dalla filosofia antica di matrice platonica, la quale è concepita come dato trasversale e transtorico capace di rendere ragione degli impulsi e dei mezzi che

²⁶³ Intervento di W. Siti nel corso di *Post-classici/ Analogie: incontro con Walter Siti*. Video disponibile al link: www.youtube.com/watch?v=DChb3TZUVFQ.

sospongono l'Occidente nel suo progetto di materializzazione del metafisico per il tramite dell'immagine.

È da tale considerazione che sorge quindi la rilettura dell'iperrealtà sulla base del paradigma platonico che contraddistingue la filosofia di Siti, rilettura chiaramente deducibile da questo passo di *Troppi paradisi*:

Mai, nella storia, gli esseri umani sono stati esposti così a lungo all'indistinzione tra *ideale* e *reale*: una *mimesi* avvolgente, che viene a trovarti lei invece d'essere tu costretto ad andare in biblioteca o al museo.²⁶⁴

Anche in questo caso, è il linguaggio a rivelare le istanze culturali su cui Siti fonda la propria interpretazione dell'iperrealtà. La scelta lessicale dei termini *reale*, *ideale* e *mimesi* costituisce, infatti, un aperto richiamo all'estetica antica che, come visto nel precedente capitolo, molto deve alla filosofia platonica e neoplatonica. Siti, pertanto, sovrappone alle dicotomie preesistenti di *realtà* e *spettacolo* (Debord) e di *realtà* ed *iperrealtà* (Baudrillard), quella platonica di *reale* e *ideale*, facendo perno sulla natura metafisica della bellezza rappresentata dall'immagine. Il platonismo sopravvive dunque, nella narrativa di Siti, transcodificandosi nell'unica dicotomia possibile all'interno del sistema metafisico-spaziale proprio della contemporaneità, ovvero quella laica e materialista di *realtà* e *immagine*. Come, infatti, per Platone la bellezza è l'unica qualità sensibile in grado di permettere all'uomo di trascendere e risalire al principio primo dell'Uno, così, dopo la fine di ogni principio metafisico, essa continua a costituire il fulcro dell'aspirazione al ritorno ad una condizione edenica - e quindi ad una trasfigurazione ed elevazione dell'intera società occidentale -.

La transcodifica in un siffatto modello metafisico-spaziale imprime, tuttavia, un'importante torsione alla concezione platonica. L'arte nell'età contemporanea, liberata dagli schemi interpretativi degli antichi che vedevano in essa la capacità di rappresentare la Verità ultima, viene a coincidere soltanto con la finzione, la quale, di conseguenza, si identifica con l'ideale in un rapporto che, capovolgendo gli assunti di base, esclude la verità. Il desiderio infinito radicato nell'inconscio umano, secondo la teoria di Matte Blanco, diviene allora desiderio metafisico che, non potendosi aggrappare ad una verità superiore cui credere, poiché inibito dal razionalismo, si

²⁶⁴ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 794. I corsivi sono miei.

riversa nella finzione artistica che egli stesso produce, in quanto unico oggetto che, ispirato da tale sentimento dell'Assoluto, ne riflette lo splendore sovrumano. L'ideale, dunque, appare, per Siti, come visto a proposito del corpo preternaturale dei bodybuilder²⁶⁵, indissolubilmente legato alla menzogna, la quale è, altresì, a fondamento del tentativo di trasfigurazione per mezzo dell'immagine attuato dall'Occidente. Per lo scrittore, infatti, «è chiaro che questa nostra realtà [...] è una disperata finzione»²⁶⁶ e che, conseguentemente, il paradiso ricostruito non è che un «paradiso artificiale»²⁶⁷, data la natura necessariamente menzognera dell'ideale in tempi di radicato razionalismo. Nondimeno, bypassando ogni criterio moralistico, Siti sembra estendere all'intera società occidentale il concetto dalle forti tinte neoplatoniche per cui «solo nella finzione e nell'angoscia mortale c'è l'eco dell'unica patria a cui vale la pena di appartenere»²⁶⁸; frase nella quale col termine *patria*, egli identifica nuovamente, in accordo con Plotino, la dimensione ultraterrena cui tuttavia si rifiuta di credere e cui, ciononostante, insieme all'Occidente tutto aspira, e che ormai solo nella menzogna della finzione appare fruibile.

Poco importa, dunque, da questo punto di vista, che la realtà mandata in onda dalle trasmissioni televisive sia una «*realtà depotenziata*»²⁶⁹, ovvero una realtà da cui sono aboliti tempi morti, storture e ambivalenze al fine di rientrare in tempi prestabiliti, di favorire la comprensione immediata e allo stesso tempo di risultare accattivante agli occhi dei telespettatori attraverso un'accentuazione esasperata delle emozioni, se essa ceda al *Kitsch*, rappresentando stereotipi che garantiscono una zona di comfort al di là di ogni tensione ed inestetismo²⁷⁰, essa costituisce, pur nella sua ambiguità, il mondo estetico ed ideale su cui si fonda la scommessa metafisica dell'odierna società contemporanea²⁷¹.

²⁶⁵ Ci si riferisce al passo di *Scuola di nudo*, commentato nel precedente capitolo, in cui Siti scrive «Mi fanno ridere quelli che dicono «no, i culturisti non sono attraenti, hanno troppi muscoli, sembrano finti»; ma è esattamente così che dev'essere, i nudi non devono apparire belli secondo il mondo, anzi il mondo in genere li trova sproporzionati.» (W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 26).

²⁶⁶ *Ivi*, p. 804.

²⁶⁷ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 864.

²⁶⁸ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 74.

²⁶⁹ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 768.

²⁷⁰ O. Tajani, *Il desiderio Kitsch: i troppi paradisi di Walter Siti*, *Between*, III.5, 2013, <http://www.between-journal.it/>, p. 14.

²⁷¹ Siti scrive a tal proposito: «Non importa quanto brutti siano i programmi e quanto stupidi i loro inventori: è il sistema stesso in cui si è strutturata la tecnologia televisiva che crea, di trasmettitore in trasmettitore, un mondo "estetico", un universo surrogato a bassa responsabilità e a bassa coerenza logica» (W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 795).

Proprio il *Kitsch*, del resto, in quanto menzogna estetizzante²⁷² che cancella l'etica a favore dell'estetica, si impone come categoria privilegiata in un tempo in cui ad una bellezza consapevolmente fittizia si chiede di restituire un riflesso dell'Assoluto. Per quanto, non-arte o pseudo arte²⁷³, come lo definisce Dorflès, il *Kitsch* possiede, infatti, un'indiscutibile funzione mitagogica, ovvero la capacità di incanalare la tendenza mitizzante dell'uomo - che pure è all'origine di realizzazioni religiose, spirituali ed artistiche - in espressioni deteriori cui male si addice, e che soltanto mimano l'alfabeto esteriore del sacro e del profondo²⁷⁴. Così, dunque, il *Kitsch* consente un ideale facile e confortevole, alla portata dell'uomo medio contemporaneo e del suo bisogno di assunzione in una realtà più alta e sublime. Non a caso, infatti, Le Grand definisce il *Kitsch*:

l'expression de cette fascinante et indéradicable faculté humaine de substituer les rêves d'un monde meilleur (paradis perdu comme avenir radieux) à notre réalité, bref de travestir le réel en une vision idyllique et extatique du monde à laquelle on sacrifie sans scrupule toute conscience éthique et critique.²⁷⁵

parole con le quali appare manifesta la volontà utopica che fa da sostegno al *Kitsch* e la sua singolare consonanza con quello che per Siti è il desiderio che muove la società occidentale nel suo tentativo di realizzazione di un paradiso in terra. La televisione, pertanto, e con essa la pubblicità, la musica, il look e le varie altre espressioni in cui si parcellizza la funzione estetica dell'arte, contribuiscono dunque a creare l'immagine fittizia e menzognera di cui si appaga il desiderio del *Kitschmensch*, che in essa si specchia per compiacersi di sé e del proprio scintillante mondo.

Lo stesso sostrato platonico che abbiamo visto costituire lo specifico dell'interpretazione di Siti della società dello spettacolo in rapporto all'istanza dell'immagine, svolge un ruolo essenziale anche nella riflessione sull'altra istanza che la caratterizza, ovvero la merce, e nella fattispecie in quel suo sottoinsieme estetizzato che è il lusso. Per Siti, infatti, anche il lusso, come l'immagine, è segno di una realtà superiore. Così si esprime, infatti, lo scrittore in un passo di *Troppi paradisi*:

²⁷² H. Broch, *Note sul problema del Kitsch*, in G. Dorflès, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, p. 64.

²⁷³ G. Dorflès, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, p. 8.

²⁷⁴ G. Dorflès, *Ivi*, p. 57.

²⁷⁵ E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ éditeur; Paris, L'Harmattan, 1995. Citazione tratta da O. Tajani, *Il desiderio Kitsch: i troppi paradisi di Walter Siti*, p. 1.

Che cos'è il lusso, se non la verifica che noi siamo più di noi stessi? Sacrifichiamo alla nostra Proiezione, come i poveri savigliani si privano del necessario per poter rivestire d'oro la loro Macarena. Comprare oggetti costosi è un buon sostituto dell'amore, perché comunque proietta l'anima in orbita: spaesata, si compiace che vivere non le basti, guarda le sue ali nuove.²⁷⁶

Il lusso assolve, per Siti, ad una funzione trascendente e, per così dire, erotica, nel senso in cui l'*eros* permette la mediazione tra sfera terrena ed ultraterrena. Il passo cela, dunque, una trama platonica, in quanto il lusso, che sussume su di sé la facoltà mediatrice dell'*eros*, consentendo all'anima di ascendere, è qualificato, non a caso, quale «buon sostituto dell'amore», cioè a dire dell'*eros* stesso. La merce, dunque, si presenta, nella sua qualità erotica, come sostituto tanto nella credenza di un principio superiore quanto del desiderio amoroso per l'altro, preservando così la purezza dell'*eros* sia dalla fine nella credenza in un principio metafisico - che impedirebbe ogni forma di ascensione - sia dall'eventuale ricaduta sull'uomo - che ne negherebbe la natura egoistica e non-relazionale -.

Siti fornisce, implicitamente, anche una ragione antropologica della possibilità di incaricare il lusso di una simile facoltà trascendente, ponendo in rilievo, con l'accento alla Macarena, la connessione storica tra il lusso e il sacro. «Nelle società in cui vige un'economia di sussistenza - ribadisce, infatti, l'autore in un monologo sulla parola *lusso* andato in onda su La7 - gli unici che hanno diritto al lusso sono gli dèi»²⁷⁷, il che getta, per lo scrittore, un ponte tra tali categorie che si mantiene costante anche dopo la sparizione della fede nella divinità. La ragione di ciò è individuata poi, da Siti, nella natura smisurata del lusso, ovvero dal suo costituire un'eccedenza che, in quanto tale, tende all'infinito²⁷⁸. Esso testimonia, pertanto, con il suo stesso esistere, l'eccedenza dell'uomo a se stesso, cioè a dire rispetto alla sua umanità, che lo assimila ad un dio. Per tale ragione, secondo Baudrillard, il lusso eccessivo che contraddistingue i divi della società consumistica li ammanta di un'aurea di sovrumano²⁷⁹; essendo il lusso una forma di spreco che, in quanto tale, garantisce, nella negazione della pura utilità, la

²⁷⁶ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 857.

²⁷⁷ *Quello che (non) ho - Walter Siti racconta la parola "lusso"*. Puntata in onda il 16/05/2012 su La7. Video visualizzabile al sito <https://www.youtube.com/watch?v=7WiUMc2vu4M>. Ultima visualizzazione 15/01/2019.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, p. 48.

produzione dei valori, delle differenze e del senso²⁸⁰. Tali concetti sono, infatti, ripresi da Siti nel seguente passo di *Exit strategy*:

Il lusso non è lo strato superiore del quotidiano, è l'annuncio di un'altra orbita. Come il divino e il terrestre nelle tele barocche (il trionfo dei santi sopra, il contorcersi degli appestati sotto), ormai la società si divide in due razze nettamente distinte, sopra i Luminosi e sotto gli Iloti. La beatitudine dei primi è nascondere i piedi in soffici strati di nuvole, la dannazione dei secondi è che non esiste altra regola tranne quella di lassù.²⁸¹

Il lusso, dunque, consente l'assunzione dell'uomo nel mondo divino, la sua apoteosi, il che vale a qualificarlo come l'altra faccia di quella tensione verso la trascendenza vista a proposito dell'immagine, ma sul versante consumistico che contraddistingue la società odierna. È il possesso potenzialmente infinito, infatti, che permette il sogno di restaurazione della condizione edenica, sia in quanto inveramento di un mito dell'abbondanza sia perché capace di conferire iperbolicamente all'uomo il senso dell'onnipotenza divina.

Il lusso si carica, pertanto, di un valore soprannaturale, ancora una volta messo in risalto da Siti con la consueta terminologia neoplatonica:

Toccare il lusso con la punta delle dita significa essere assunti (per qualche secondo) nella sfera superiore; quel che luccica *emerge dall'essere*, che sia un iPad conquistato sgomitando in una coda o un albergo con dorature e personale solerte.²⁸²

Come visto nel precedente capitolo, per Plotino sono rispettivamente il grado più alto e il più basso nella gerarchia delle apostasie, ovvero l'Uno e la materia, a risultare dei non-esseri, poiché infiniti, indeterminati, e al di là dell'essere stesso. Siti attribuisce, invece, questa qualità alla merce lussuosa facendo stingere su di essa l'attributo divino cui rimanda, in una coincidenza tra segno e referente che più volte abbiamo avuto modo di osservare circa la percezione della realtà dei suoi personaggi. Il lusso è dunque, per l'autore, della stessa non-essenza numinosa e trascendente dell'Uno, una sua concretizzazione materiale nell'ambito del consumo, in quanto struttura portante del sogno occidentale.

²⁸⁰ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, p. 45.

²⁸¹ W. Siti, *Exit strategy*, p. 174.

²⁸² *Ivi*, pp. 174-175. Il corsivo è mio.

Il paradigma platonico impiegato da Siti nella sua interpretazione dell'iperrealtà consente dunque di mettere in luce le analogie tra la concezione del corpo e quella del mondo propria dei suoi personaggi, permettendo così di parlare di un platonismo che contraddistingue tutto il microcosmo romanzesco dell'autore in quanto radicato nella prospettiva che in esso è assunta. Venendo al fulcro della condizione iperreale della società contemporanea, il platonismo si rivela un utile traliccio che fornisce dei solidi punti di sostegno (la distinzione tra ideale e reale, fisico e metafisico in cui suddividere la realtà, l'essenza trascendente del desiderio, la sua natura egoistica e possessiva, la sottesa concezione divina dell'uomo) da cui originare una costellazione di significati ed un quadro complessivo che ne stravolgono gli assunti. Il platonismo di Siti è, dunque, uno schema che, date alcune direttrici fondamentali, ha in sé la flessibilità per riadattarsi a contesti ed oggetti differenti.

La natura erotica ed ideale che accumuna l'immagine e la merce, entrambe a fondamento dell'aspirazione contraddittoriamente metafisica dell'Occidente, lascia intravedere dunque quella che per Siti deve essere la connessione tra queste due istanze, ovvero la natura metafisica del desiderio che le ispira e, conseguentemente, il profumo di sacro che esse sanno conferire a chi le fa proprie. Dato, questo, che consente un'ultima essenziale osservazione: la negazione di Dio è negazione di una superiorità ontologica, pertanto, un desiderio di trascendenza che al contempo ricerchi tale superiorità e neghi l'ontologia defluisce necessariamente sui segni esteriori della materialità. Tali sono il possesso e l'apparenza, elementi agilmente riconoscibili e che nulla hanno a che vedere con l'essere e con la sua sfuggente, ed in fondo inverificabile, superiorità o appartenenza ad una sfera soprannaturale. L'esteriorità, semplice ed acquistabile, garantisce, invece, un sacro immediatamente percepibile, che qualifica la soprannaturalità attraverso l'evidenza dei sensi e si riversa sul soggetto che la porta. Il primato dell'ontologia è così escluso *a priori*: è l'evidenza esteriore della merce e della bellezza - spesso ottenuta tramite l'artificio del look, del make-up, della palestra o della chirurgia - a sancire la sacralità del loro detentore, ridisegnando una metafisica paradossale ed inconscia a partire dall'incongruità del desiderio di trascendenza e dalla negazione di un ente superiore.

3.3. *Il corpo dei bodybuilder come corpo iperreale.*

In un passo di *Scuola di nudo*, Siti definisce i bodybuilder «riproduzioni *iper-reali*»²⁸³, stabilendo così un collegamento tra lo statuto della realtà nella società dello spettacolo e il corpo degli oggetti del suo desiderio. Tale relazione, suggerita dall'autore stesso, autorizza, pertanto, ad indagare più approfonditamente le analogie istituibili tra questi due elementi al fine di comprendere le modalità in cui una simile relazione si esplica e, conseguentemente, rinvenire quelle essenziali connessioni che strutturano il microcosmo dello scrittore nei suoi molteplici livelli.

Riassumendo quanto sinora detto circa l'odierna società occidentale come società dello spettacolo, è possibile ravvisarne quattro aspetti caratterizzanti: a) la mediazione dell'immagine b) l'indistinzione tra realtà e finzione a favore di quest'ultima c) il predominio della merce d) la sacralità circonfusa in queste due istanze. Secondo un rapporto che lega indissolubilmente la struttura di una società ai singoli elementi che la compongono, tali aspetti sono rintracciabili nel corpo stesso dei bodybuilder, il quale si presenta, pertanto, come una delle manifestazioni corporee che meglio compendiano i tratti distintivi del nostro tempo.

Come visto nel primo capitolo, il bodybuilding si fonda di per sé sulla mediazione delle immagini, mirando alla riproduzione nel corpo dell'atleta dell'iconografia dell'arte antica. Una simile imitazione non ha, tuttavia, alcuno scopo prestazionale o ideologico. Differenziandosi con ciò da ogni altra disciplina, il bodybuilding slega, infatti, la forma corporea dalla sua funzionalità pragmatica per ergerla a fine ultimo della sua ricerca. L'imitazione dell'arte che lo contraddistingue ha dunque un'esclusiva funzione estetica, il che, come osservato, fa del bodybuilding un fenomeno *Kitsch*, in quanto orientato al raggiungimento di un'ideale di bellezza degradato a *cliché* e svincolato da ogni risonanza semantica. I processi coinvolti nei fondamenti di tale disciplina sono, dunque, i medesimi su cui si regge la società dello spettacolo. Esattamente come avviene in quest'ultima, il bodybuilding innalza l'immagine a modello e concentra i suoi sforzi nel tentativo di adeguarvisi. L'atleta, pertanto, riporta sul suo stesso corpo quella medesima sostituzione della realtà con l'immagine che egli trova nel suo ambiente, puntando su un'abolizione della distinzione tra arte e vita, tra ideale e reale, per approssimarsi ad una forma impossibile di bellezza.

²⁸³ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 38. Il corsivo è mio.

Tanto al livello corporeo del bodybuilding che a quello sociale dello spettacolo, al cuore del progetto di realizzazione di un ideale irraggiungibile sta l'essenziale elemento della finzione. Non soltanto nel senso in cui un corpo che riproduce la bellezza di una statua è, di conseguenza, un corpo che si "finzionalizza" al fine di rendere la finzione reale, ma anche perché il corpo stesso dei bodybuilder è un corpo artificiale, impossibile da costruire senza il potente ausilio della tecnologia e alla decisiva alterazione che essa è in grado di imprimere all'organismo. L'ideale estetico dei bodybuilder è, infatti, reso accessibile esclusivamente dall'uso di anabolizzanti che mimano l'effetto di ormoni quali testosterone o somatotropina, essenziali all'accrescimento della massa muscolare, ma il cui utilizzo stravolge a tal punto l'equilibrio del corpo umano da produrre un significativo aumento delle possibilità di decesso.

Nell'opera di Siti sono dunque molteplici i passaggi in cui è descritto l'abuso di sostanze dopanti, come nel seguente passo tratto da *La magnifica merce* in cui Marcello descrive i cicli di doping cui si sottoponeva per prepararsi alle gare:

Testoviro 250, poi accoppiato all'anabolizzanti, girava il Primobolan, me ricordo, girava il Winstrol, che te lo davano in farmacia, te davano tutto in farmacia, poi comincia a aumentà le dosi, c'era un range che variava dai cinquecento milligrammi ai grammi, io ero arrivato a tre grammi a settimana, c'era il Decaduraboli che è quello che danno ai cani da combattimento, il Testovis, e un prodotto che adesso nun esiste più, che se chiamava oxandrolone, in pasticche, cha sai ce so' quei prodotti che uno dice so' i miei, costava tremila lire; poi so' iniziate le leggi, ce so' stati i primi controlli e semo entrati tutti in clandestinità... io usavo anche l'insulina pe' prendere peso, e il GH, egli ormoni tiroidei pe' accelerà il metabolismo.²⁸⁴

Il corpo di Marcello, come quello dei bodybuilder in genere, è dunque un corpo artificiale, fittizio nella sua sostanza, eppure reale nella sua concretezza, e quindi luogo in cui, come nello spettacolo, tali categorie si sovrappongono, occupando gli stessi spazi ed inverando la finzione tramite una sua trasposizione fisica. L'iperrealtà si annida allora in tali corpi anche nella sua natura di menzogna estetizzante che si fa reale nel suo essere effettivamente prodotta e che intride di sé l'organismo sia sociale che biologico. Così, l'ideale di bellezza che il corpo dei bodybuilder incarna appare anch'esso fittizio e menzognero; un tentativo di assunzione, per mezzo dell'estetica e dell'artificio

²⁸⁴ W. Siti, *La magnifica merce*, pp. 11-12.

tecnologico, del corpo al mondo soprannaturale dell'immagine al fine di riagganciare l'Assoluto al piano della materia.

Poiché, come visto nel precedente sottocapitolo, per Siti «solo nella finzione [...] c'è l'eco dell'unica patria a cui vale la pena di appartenere»²⁸⁵, la dimensione ultraterrena è intravista dal personaggio-scrittore in corpi fittizi, secondo quella necessaria congiunzione tra sacralità e finzione che sola consente l'espletazione del sacro in un periodo di radicale secolarismo. Tale aspetto è, infatti, alluso da Siti nel seguente passo di *Troppi paradisi* nel quale l'artificializzarsi di Marcello - con la palestra e con gli anabolizzanti - e la sofferenza da tale processo indotta sono connesse al misticismo:

Quando l'iniezione di Winstrol gli fa tremare le mani - o quando, il giorno dopo i centosessanta chili di squat, i quadricipiti sono così doloranti che quasi non riesce a scendere le scale, Marcello dice «è 'na sensazione strepitosa», come le sante del Trecento quando mangiavano le ortiche. Le simulazioni del consumismo non partono da radici mistiche? Marcello, ripeto, è l'icona stessa dell'irreale contemporaneo fondato sull'utopia del sempre-di-più; ma è un'Immagine che chiede di essere attraversata e io non ho i mezzi per farlo.²⁸⁶

L'equiparazione di Marcello tanto alle sante del Trecento quanto allo statuto del reale nella contemporaneità poggia dunque, per Siti, sulla base del desiderio di elevazione metafisica di fondo che li accomuna. Per lo scrittore, pertanto, anche il corpo dei bodybuilder, nella sua tensione verso l'ideale che travalica l'umano facendosi artificio, è un corpo in cui si canalizza l'eccesso che protende l'uomo oltre la sua natura, e dunque in cui si condensa il medesimo desiderio di trascendenza che sospinge la società tutta nella sua folle impresa di ricostruzione dell'utopia edenica. Analogamente a quanto avviene nella società dello spettacolo, tale desiderio di trascendenza che, negando il principio divino, nega ogni superiorità ontologica, manifesta la sua vitalità sul piano materialistico dell'apparenza. Fatto, quest'ultimo, sottolineato da Siti in *Scuola di nudo*, in cui *l'alter ego* letterario dello scrittore rivela ad uno dei suoi innumerevoli amanti: «Mi affascinate perché trasferite sul fisico la ricerca di dio»²⁸⁷; frase che sintetizza tutta la complessità della condizione del desiderio di trascendenza nell'età contemporanea, che vede riemergere la ricerca dell'infinito su un piano fisico, ovvero, al contempo,

²⁸⁵ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 74.

²⁸⁶ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 948.

²⁸⁷ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 343.

materiale ed estetico. La metafisica orizzontale che contraddistingue i personaggi di Siti è dunque interpretabile come adeguamento alle forme e alle manifestazioni che il sacro assume nell'odierna società dello spettacolo, ovvero alla sua riaffermazione sul piano dell'apparenza a discapito dell'ontologia, in un sorprendente isomorfismo tra desiderio del soggetto, corpo-oggetto verso cui si dirige, e contesto in cui entrambi sono inseriti. Il pericolo di morte a cui il bodybuilder si sottopone è, pertanto, secondario per i personaggi sitiiani rispetto all'Assoluto cui tendono, essendo tale pericolo un necessario prezzo da pagare per trasfigurare l'umano nel divino. Così si esprime Siti-personaggio in *Scuola di nudo*:

gli anabolizzanti tolgono la capacità di procreare, ma se uno rinuncia ai figli per darvi uno spettacolo di bellezza, di che avete paura? Se uno scultore si droga quando crea, questo non diminuisce la perfezione della statua.²⁸⁸

Il passo dimostra, una volta di più, la considerazione del corpo dei bodybuilder quale opera d'arte che, in quanto tale, rivela una perfezione che non può essere intaccata dal giudizio morale sul modo in cui l'autore l'ha ottenuta. Il piano dell'estetica, coincidente con quello dell'arte e del sacro, ha dunque per Siti-personaggio una preminenza indiscutibile su quello terreno della morale, la quale è infatti esclusa dall'opera di Siti che, nel ritrarre l'eccesso, inteso come sintomo di un sacro separato dall'uomo e a questi indifferente, costeggia sempre il maligno.

La bellezza, in quanto finzione e artificio, si situa, quindi, per Siti-personaggio al polo opposto rispetto alla vita, che nega in nome di un ideale più alto²⁸⁹. Se l'immagine, infatti, rappresenta la più sublime espressione della bellezza, allora quest'ultima corrisponde nel suo grado maggiore alla non-vita degli oggetti artistici, e quindi alla morte. Al progressivo accostamento all'ideale estetico dell'immagine, in quest'ottica, corrispondente pertanto un allontanamento dalla vita verso la morte, dall'umano all'inumano. In ragione di ciò, i bodybuilder si espongono sono considerati da Siti dei

²⁸⁸ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 320.

²⁸⁹ Siti scrive, infatti: «La folla si scandalizza perché gli steroidi fanno morire, non lo sanno dunque che bellezza e vita sono il contrario l'una dell'altra?» (*Ivi*, p. 27).

«martiri kamikaze»²⁹⁰, in un'analogia che sottolinea ancora una volta la loro contiguità con il sacro, in nome del quale mettono in pericolo la loro stessa vita. Il paradiso a cui credono i bodybuilder nel loro sacrificio è però un paradiso materiale e fittizio, il paradiso dell'esteriorità della società dello spettacolo per inverare il quale essi sacrificano il loro corpo.

La sacralità totalmente fondata sull'apparenza esteriore riconosciuta da Siti ai bodybuilder è, tuttavia, anch'essa un elemento peculiare della società dello spettacolo, nella quale, come sottolinea Baudrillard, la bellezza costituisce un vero e proprio imperativo etico²⁹¹. In maniera speculare alla visione che caratterizza i personaggi sitiani, infatti, il corpo è oggetto di un vero e proprio processo di sacralizzazione nella società odierna, venendo a soppiantare l'anima nel suo ruolo salvifico²⁹². Tale riscoperta racchiude, nondimeno, in sé l'impronta del consumismo, non essendo volta ad un'armonizzazione dell'individuo con la propria fisicità - e dunque ad un approfondimento interiore della conoscenza di sé - bensì ad interporre il consumo nella relazione tra l'io e il corpo, facendo di quest'ultimo l'oggetto di un investimento feticistico che ne esalta narcisisticamente la superficie e le qualità esteriori²⁹³. In tal modo, il corpo è vissuto dal soggetto come una proprietà, la più preziosa che egli possieda, e di cui egli deve prendersi cura, affinché essa esprima i valori della bellezza e dell'erotismo, ovvero i segni d'elezione stabiliti dal consumo, indispensabili all'ascesa del soggetto sul piano sociale²⁹⁴. L'edonismo che contraddistingue la società capitalistica e che fa del godimento un dovere del cittadino secondo un principio di massimalizzazione dell'esistenza attraverso la moltiplicazione dei segni del benessere²⁹⁵, si riversa dunque sul corpo, in quanto oggetto che di tale benessere deve costituire il segno più compiuto.

A ciò si deve, pertanto, la costituzione di una vera e propria industria dello spettacolo fondata sul corpo in quanto oggetto che glorifica la magnificenza del sistema capitalistico; elemento su cui si sofferma Siti nel seguente passo di *Troppi paradisi*:

²⁹⁰ Siti scrive infatti: «I culturisti mettono a repentaglio il loro corpo per soddisfare i nostri ideali, sono i nostri martiri kamikaze» (W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 870).

²⁹¹ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, p. 187.

²⁹² *Ivi*, p. 183.

²⁹³ *Ivi*, p. 186.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 187.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 102.

Marcello appartiene alla prima generazione di maschi, in Italia, che hanno potuto illudersi di costruirsi una carriera come uomini-oggetto. [...] Da circa vent'anni [...] s'è aperto un mercato per il corpo maschile esibito in quanto tale, non funzionale a uno sport o a un talento, né all'amore in senso stretto - il corpo come immagine invitante, come merce che fa pubblicità al piacere, anzi a quella coazione-al-piacere che è necessaria nella nostra società. L'uomo pin-up, insomma. Migliaia di ragazzi incerti sul loro futuro, con poca voglia di impegnarsi e di lavorare, «investono sul fisico»: nella speranza che modellarsi i muscoli in palestra basti ad assicurare notorietà, senza dover fare altro che mostrarsi. Come go-go dancer o cubisti nelle discoteche, come stripper, come figuranti nei video musicali, [...] Un'industria, e un intero indotto, sono fioriti sfruttando l'enfasi muscolare di corpo maschili che durano pochi anni, sostituiti dall'onda dei più giovani, pronti a diventare relitti a loro volta.²⁹⁶

La bellezza fine a se stessa dei corpi dei bodybuilder si inserisce allora all'interno di una logica più ampia che coinvolge il sistema in cui viviamo e che ha nell'edonismo l'altra faccia del consumo. Il corpo in questo modo diviene, come osservato da Baudrillard, alla stregua di una merce che, in quanto tale, perde il suo valore d'uso per assumere un valore di scambio. Scrive, infatti, Baudrillard:

L'etica della bellezza [...] si può definire come la riduzione di tutti i valori concreti, «i valori d'uso» del corpo (energetico, gestuale, sessuale) ad un solo «valore di scambio» funzionale che riassume da solo, nella sua astrazione, l'idea del corpo glorioso, completo, l'idea del desiderio e del godimento – e con ciò stesso ovviamente li nega e li dimentica nella loro realtà per esaurirsi in uno scambio di segni.²⁹⁷

Se il corpo riceve valore esclusivamente per la sua esteriorità, ciò implica che solo nella sua esposizione e nel riconoscimento della sua bellezza da parte della società esterna esso assume il suo significato²⁹⁸. Ma tale considerazione implica anche che il corpo, nell'assumere un valore di scambio, è valorizzato per lo *status symbol* che esso garantisce al suo possessore, caratteristica che, come precedentemente osservato, è propria delle merci.

Si giunge così al punto di incontro tra il corpo come immagine e il corpo come merce, che ne costituisce il rovescio della medaglia, e che connette il corpo alle due istanze su cui si fonda la società dello spettacolo. Il corpo sublimato nel tentativo di essere reso

²⁹⁶ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 924.

²⁹⁷ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, p. 188.

²⁹⁸ R. Chiurco, *Prefazione* a P. Klossowski, *La moneta vivente*, Milano, Mimesis, 2004, p. 10.

perfetto come un'immagine è, infatti, un corpo mercificato che esaurisce la sua funzione nell'esposizione di se stesso e nel valore di scambio ad esso attribuito.

Si inserisce in questo quadro la riflessione di Siti sul corpo degli escort - ovvero di coloro che incarnano più compiutamente la mercificazione cui il corpo è sottoposto nell'età contemporanea - svolta nelle prime pagine di *Resistere non serve a niente*, in cui è facile scorgere il riflesso delle osservazioni di Baudrillard:

Nell'universo delle escort, e nella zona di alta gamma della Rete, è davvero il corpo quello che si vende? Molti pensano che sia piuttosto l'immagine, tant'è vero che il medesimo corpo, quando è valorizzato da foto o passerelle o tivù, aumenta di prezzo; e le donne (o gli uomini) che si vendono lo sanno talmente bene che affollano le palestre per migliorare la loro immagine assai più che le loro prestazioni sessuali. Il valore d'uso della merce (l'atto sessuale) è largamente superato dal suo valore di scambio, come icona del lusso e status symbol.²⁹⁹

Siti condivide, dunque, con il filosofo francese l'ipotesi di una sostituzione del valore d'uso con il valore di scambio anche relativamente al corpo, e la convalida per mezzo dell'osservazione di meccanismi sociali in atto nel mondo degli escort. Così come l'arte, dissolta nella più svariate manifestazioni industriali, diviene fondamentale nell'elaborazione estetica di un prodotto commerciale e nella sua pubblicizzazione, così il corpo mercificato si estetizza, tentando la medesima sublimazione artistica per potersi vendere secondo la logica del profitto. L'operazione che spinge gli escort a migliorare la propria immagine esteriore è dunque un'operazione di marketing, in un'estensione del modello del consumo che coinvolge il corpo stesso e ne determina l'artificializzazione. Non è un caso, allora, che nella rappresentazione degli eccessi connaturati al nostro tempo, anche i bodybuilder desiderati dai personaggi sitiani siano spesso degli escort. Tali sono, infatti, Oreste, con il quale Siti-personaggio ha una breve relazione in *Scuola di nudo*, e Hochy, e che al termine del romanzo egli sposa; numerosi sono poi gli escort con i quali Siti-personaggio intrattiene le proprie relazioni mercenarie in *Troppi paradisi*, prima di incontrare Marcello, bodybuilder ed escort di borgata che ritroviamo anche ne *La magnifica merce* e ne *Il contagio*; ed infine un escort è anche Angelo, *alter ego* di Marcello, su cui si concentra l'ossessione erotico-religiosa di Danilo in *Anatomia dell'ossessione*. Essi sono, quindi, individui il cui corpo appare in bilico tra l'essere

²⁹⁹ W. Siti, *Resistere non serve a niente*, pp. 12-13.

immagine e l'essere merce, e che dunque soggetti riportano sul loro fisico lo stesso campo di tensioni in cui si esplica la vita in Occidente.

In diversi passi disseminati nell'opera di Siti, i bodybuilder sono quindi equiparati alla merce, come nel seguente estratto di *Scuola di nudo*:

il culturista è come quei frutti lucidati dei supermarket, che danno l'impressione di poter acquistare il tutto proprio mentre ci si sta accontentando di sempre meno. Sono "trattati" come le mele artificialmente rosse³⁰⁰

Siti costruisce l'analogia tra il corpo e il frutto sulla base di quello che Baudrillard definisce «discorso metonimico [...] della merce»³⁰¹, ovvero l'impressione che essa suscita all'acquirente di poter acquistare la totalità, l'opulenza del sistema capitalistico, acquistandone una parte. Lo stesso discorso retorico è dunque esteso da Siti al corpo dei bodybuilder, merce lussuosa, che dà l'impressione a Siti-personaggio di poter possedere l'infinito possedendo sessualmente un corpo, ovvero una parte del tutto cui egli aspira. Ciò apre, dunque, ad una considerazione circa l'influsso della logica consumistica sul desiderio di infinito proprio dei personaggi sitiani. Non solo, infatti, esso appare diretto a corpi sacralizzati anche secondo le direttive del consumismo, e dunque nella loro esteriorità che si approssima all'estetica dell'immagine, ma ingloba di questo il discorso metonimico, nell'illusione di poter carpire il tutto attraverso la sua parte, e per di più attraverso il possesso materiale, cioè a dire secondo la modalità dell'avere che il sistema capitalistico privilegia a discapito dell'essere³⁰².

Siti, infatti, riconosce nella volontà di possedere una delle pulsioni fondamentali della società occidentale, la cui spinta al consumo cela l'intima «fiducia che si possano realizzare i sogni possedendo gli oggetti (ma soprattutto le *persone*) che ossessionavano i sogni stessi»³⁰³. Lo schema di pensiero mirato alla proprietà tipico del consumismo si estende, pertanto, dal campo commerciale a quello sessuale, toccando, infine, in *Troppi paradisi*, anche quello metafisico, dal momento in cui l'atto sessuale con un corpo divino - così, infatti, è interpretato Marcello - diviene, nella prospettiva Siti, l'acme dell'ascesa erotica. In tale romanzo, dunque, si verifica la più compiuta adesione della

³⁰⁰ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 101.

³⁰¹ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, p. 17.

³⁰² E. Fromm, *Avere o essere?*, p. 31.

³⁰³ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 1019.

Weltanschauung di Siti-personaggio ai dogmi dell'Occidente consumistico. Egli, infatti, avverte così potentemente il desiderio di possesso, e l'imprescindibilità di questo per potersi intridere sino in fondo nella società odierna, da rinunciare alla dimensione contemplativa che sino ad allora aveva caratterizzato la sua mistica sessuale. Tale passaggio è segnato anch'esso dalla tecnologica, che consente a Siti-personaggio l'impianto di una protesi peniena grazie alla quale egli riesce infine ad avere un rapporto sessuale con Marcello, ovvero a possedere l'Assoluto incarnato in un uomo, realizzando il suo più profondo desiderio. In un gioco di risonanze semantiche continuamente ribadite da molteplici livelli, Siti-personaggio, al termine del romanzo, riesce finalmente a *nascere*³⁰⁴, ovvero a veder compiutamente espressa la sua individualità, e quindi a costituirsi come uomo adulto, ma ciò avviene sotto il segno della finzione e dell'artificio. Questi ultimi, si impongono, pertanto, quali unici mezzi attraverso i quali l'uomo occidentale, indotto a desideri impossibili, può riuscire a realizzarli, appagando in tal modo le spinte più profonde che albergano la sua mente, e soltanto seguendo le quali egli può esprimere la propria natura, accettandone le idiosincrasie, e così riscattandosi paradossalmente da un'apparenza ipocrita e mediocre.

In tal modo, dunque, la società dello spettacolo esercita il suo potente influsso tanto nella costituzione del corpo dei bodybuilder e nel suo proporsi quale merce d'acquisto quanto sul desiderio stesso dei personaggi sitiiani, in un legame intrinseco tra queste tre istanze senza il quale sarebbe impossibile una comprensione complessiva dei meccanismi psicologici messi in scena e dei loro risvolti sociali.

Nella narrativa di Siti, dunque, individui come i bodybuilder che più esplicitamente pongono l'immagine artistica quale ideale in base a cui modellare il proprio corpo - il quale, di conseguenza, è negato nel suo valore d'uso ed esaltato in quello di scambio, secondo una logica che ne fa un oggetto di consumo da parte dell'individuo stesso che lo riveste - sono effettivamente mercificati, cioè valutati nel loro stesso corpo venduto in cambio di denaro, risultando con ciò la manifestazione più estrema, perché portata all'eccesso, delle idiosincrasie che caratterizzano la società dello spettacolo. Ciò consente di istituire un collegamento tra l'estetica manieristica apertamente indicata da

³⁰⁴ Siti scrive, infatti, nel finale di *Troppi paradisi*: «Ricordo la frase siderale di Beckett, in cui dice che il suo più grande terrore è sempre stato quello di «morire prima di esser nato». Ora sono nato: da circa sette mesi sono nato.» (W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 1039).

Siti-personaggio quale «appendice storica»³⁰⁵ della sua teoria del nudo, i bodybuilder da esso desiderati e la società dello spettacolo sulla base del concetto di *eccesso*. Ciò che, in effetti, una simile estetica nella raffigurazione di corpi dai volumi abnormi nega è la Misura classica, ricercando, come nel caso di Michelangelo, un'espressione del divino in una bellezza che impiega l'anatomia umana solo per proiettarla oltre l'umanità stessa, forzando i limiti del reale per sconfinare nel preter-naturale come segno di una realtà superiore. Su tale concezione dell'Eccesso si fonda, non a caso, per Siti, il sentimento stesso del sacro, che egli coerentemente rinviene nelle manifestazioni in cui maggiormente è possibile cogliere tale smodatezza nell'età contemporanea, ovvero nell'immagine e nel lusso. I bodybuilder ed escort desiderati da Siti sono, pertanto, coloro che accolgono tale Eccesso sin nelle loro stesse fibre muscolari, condensandone le espressioni più caratteristiche. Essi rappresentano, infatti, l'Eccesso della società tutta nel suo volersi trasfigurare nell'immagine; tra le immagini possibili, essi riproducono sul proprio corpo le immagini eccessive dell'iconografia ellenistica e michelangiosca; ed infine, sono essi stessi una merce eccessiva perché umana e lussuosa allo stesso tempo. Il corpo dei bodybuilder, nella narrativa di Siti, manifesta pertanto in maniera eloquente il suo essere un prodotto della società dello spettacolo. Di essa, ingloba gli assunti fondamentali, che esprime nella sua stessa carne, nella quale si transustanziano le isotopie che attraversano la contemporaneità.

3.4. *L'immagine fotografica.*

In un circolo continuo che ha forti analogie con la ripetizione perpetua tipica dell'ossessione, il desiderio, nella narrativa di Siti appare triplicemente connesso con l'immagine. Immagini sono, infatti, quelle hard di film e riviste (si pensi, a titolo di esempio, ai cataloghi Colt, che forniscono l'ideale estetico del corpo dei culturisti al giovane Walter Siti di *Scuola di nudo*) che punteggiano i romanzi dello scrittore sino ad *Exit strategy*; come immagini sono concepiti gli stessi bodybuilder; ed infine, nell'immagine sono immortalati tali corpi attraverso la macchina fotografica. In questo modo, l'immagine fa valere il suo predominio su tutto l'arco di vitalità del desiderio:

³⁰⁵ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 57.

essa è il *medium* fondamentale che ne determina l'insorgenza, l'oggetto reale verso cui si dirige e quello artistico in cui esso è sublimato,

La preponderanza delle immagini nella narrativa sitiana si allaccia quindi all'onnipresenza della fotografia nelle opere dell'autore, la quale culmina nell'inserimento di vere e proprie immagini fotografiche. Il Siti-personaggio si presenta infatti quale appassionato di fotografia e fotografo dilettante lungo tutti i romanzi che lo vedono protagonista: *Scuola di nudo*, *Un dolore normale*, *Troppi paradisi* ed *Exit strategy*; ma anche ne *Il contagio*, in cui Siti-personaggio assume un ruolo minore, egli ribadisce, come già altrove, di possedere una collezione delle fotografie scattate ai suoi modelli e amanti. In quest'ultimo romanzo, inoltre, la fotografia si rivela un *medium* attraverso cui si appaga il desiderio voyeuristico di Alessio, giovane amante di Gianfranco, spacciatore di cocaina dalla sessualità ambigua che risiede nel condominio di Via Vermeer in cui è ambientato il romanzo. La fotografia assume un ruolo determinante anche nei racconti de *La magnifica merce*, primo fra tutti *Perché io volavo*, in cui le foto che il selezionatore Saverio Occhipinti scatta all'escort-bodybuilder Marcello Moriconi risultano effettivamente inserite nel testo al fine di presentare al lettore, come si dice nella *Nota del curatore* posta al termine del racconto, un «*analogon* delle immagini intorno a cui tutta la vicenda ruota; le immagini di un corpo incrinato, assoluto, dipendente e irresistibile»³⁰⁶. In tal modo, Siti stabilisce una relazione tra testo e immagine fondata sul tema del corpo, volta a rappresentare, e con ciò a fornire, una iconografia del corpo ideale su cui gran parte della sua bibliografia si focalizza. Con una simile operazione, Siti rende per la prima volta partecipe il lettore dell'oggetto su cui l'ossessione dei suoi personaggi si rapprende e instaura un dialogo tra arti che mira a potenziare il messaggio del racconto rifrangendolo in due distinti codici artistici, ciascuno volto a colmare i vuoti espressivi e semantici che l'altro inevitabilmente lascia. Se infatti il *quid* intorno al quale la trama si svolge è un corpo, allora la scrittura si rivela un mezzo limitato che può tutt'al più alludere alla sua presenza, abbozzare una descrizione della sua morfologia o degli effetti che esso suscita nel suo osservatore, ma che è destinato a rimanere entro i limiti dell'inferibile e dell'immaginabile, rinunciando a quella sfera del visibile in cui sola si manifesta l'opaca immediatezza della forma presente. È qui che si inserisce la fotografia, che con la sua

³⁰⁶ W. Siti, *La magnifica merce*, p. 97.

capacità di catturare l'immagine del referente cui rimanda ci fornisce una parvenza della materia bruta del corpo, la sintassi del rapporto tra i volumi e le circonferenze, e con ciò l'esatta grammatica su cui poggiano le stratificazioni semantiche messe in opera dallo scrittore.

Laddove in *Perché io volavo* i piani del racconto e dell'immagine risultano giustapposti e tuttavia distinti, con le foto di Marcello che seguono il colloquio-narrazione, in *Autopsia dell'ossessione*, Siti realizza in maniera più compiuta la fusione tra testo e immagine, in un dialogo continuo tra i due che attraversa il romanzo per intero. In esso, il protagonista, Danilo Pulvirenti, conserva in una stanza chiamata "delle rondini" o "di Barbablù" le fotografie scattate all'oggetto della sua venerazione, il bodybuilder di borgata Angelo, che egli periodicamente va ad ammirare. Le foto, inserite nel testo, costituiscono altrettanti trampolini di lancio che Danilo impiega per sondare i contorni della propria ossessione erotica, che nella contemplazione solitaria dell'immagine trova la sua espressione più alta, venata di tinte religiose. In effetti, la ricorsività dell'evento della contemplazione dell'immagine richiama esplicitamente la ciclicità di un avvenimento rituale, e così essa è concepita da Danilo, che si percepisce quale l'unico officiante di una religione del tutto personale.

Da quanto detto in questo breve *excursus* sulla fotografia nella narrativa di Siti, si comprende come essa sia un elemento dell'immaginario dello scrittore fortemente collegato ai temi a lui più cari: la società dello spettacolo, il desiderio, il corpo, l'assoluto e l'ossessione. Di primaria importanza è pertanto comprendere le logiche che consentono di interrelare tale elemento agli altri, immettendolo correttamente nel tessuto tematico costruito dall'autore.

Come precedentemente esposto, la società dello spettacolo si caratterizza per il primato conferito alla rappresentazione della vita a discapito del vissuto. Tale considerazione, dal punto di vista della ricezione, implica che l'esistenza dell'uomo odierno in Occidente è fortemente segnata dalla contemplazione dello spettacolo, che determina in questi un privilegiamento della vista sugli altri sensi e l'incoraggiamento di un'attitudine voyeuristica. È proprio il piacere voyeuristico di poter osservare la vita altrui, infatti, a determinare il successo dei *reality show*, come ben espresso da Siti nel seguente passo di *Troppi paradisi* circa il programma tv *Il Grande Fratello*:

La trasmissione si basa su un doppio voyeurismo: 1) quello generico, bei ragazzi e belle ragazze che sono costretti a stare lì, sotto i tuoi occhi, ventiquattr'ore su ventiquattro, non se ne possono andare; se hai Stream li puoi spiare in qualunque momento, esci e quando torni li ritrovi, prostituti speciali, schiavi che il padrone (cioè tu) ha chiuso in gabbia; 2) quello specifico, il corpo e il sesso del tuo preferito o della tua preferita, da seguire in ogni gesto del giorno.³⁰⁷

Il successo di ascolti che format di questo tipo riescono ad ottenere sembra convalidare la suddetta tesi tratta da Debord, permettendo di postulare l'importanza del piacere voyeuristico all'interno dell'inconscio collettivo delle popolazioni occidentali.

In questo contesto, d'altronde, si carica di un'ulteriore stratificazione semantica anche la preminenza che il voyeurismo assume all'interno dell'economia psichica del personaggio di Siti, nella cui psicologia individuale è possibile riscontrare i tratti caratteristici di quella collettiva, che ne fanno un personaggio a suo modo esemplare. L'attitudine contemplativa, che si declina in ambito sessuale in un atteggiamento voyeuristico, trova dunque un punto di incontro con il feticismo delle immagini, che caratterizza sia la società dello spettacolo che i personaggi di Siti, anche per il tramite del *medium* artistico della fotografia.

Interessanti risultano, a tal proposito, le osservazioni fornite da Benjamin nel saggio *Piccola storia della fotografia* (1931), che consentono di comprendere con maggiore precisione la natura del legame tra fotografia e voyeurismo:

Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la *mano* si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'*occhio* che guardava dentro l'obiettivo.³⁰⁸

Da tale frammento si può desumere che l'avvento della fotografia determini per Benjamin il passaggio da un fare artistico ancora legato alla manualità ad uno che opera per il tramite esclusivo dell'apparecchiatura tecnologica, che svincola l'artista da ogni attività concreta per focalizzare la sua abilità nel suo stesso sguardo. L'opposizione tra la mano, indicativa di un fare artigianale, e l'occhio, che solo ricerca l'oggetto che la macchina fotografica in seguito cattura, sembra rispecchiare, pertanto, anche *modus*

³⁰⁷ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 825.

³⁰⁸ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, p. 21. I corsivi sono miei.

vivendi diversi, che vedono contrapposti l'agire e il guardare, dicotomia fortemente messa in risalto dalla società dello spettacolo, data l'importanza in essa accordata alla visione. Stando a ciò, si comprende allora come la fotografia risulti una forma d'arte straordinariamente confacente alle attitudini voyeuristiche dei protagonisti sitiiani, grazie al suo consentire la sublimazione artistica di un desiderio che, mediato dalle immagini, ha le immagini stesse per fine, con il corollario di essere appagato dell'unico appagamento che le immagini consentono, cioè a dire della loro fruizione visiva. Di qui, l'ossessione di Siti-personaggio per la fotografia, vero organo del suo piacere erotico:

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 è l'autentico organo del mio desiderio*, perché fissa il movimento in poche immagini statiche su una sottile membrana; per questo, anche, le mie più stupende avventure si concludono in un clic.³⁰⁹

La fissazione dell'immagine del corpo desiderato che la macchina fotografica consente appare quindi come il surrogato di un rapporto pienamente consumato e ciò, in *primis*, per ragioni che per Siti concernono il corpo stesso dei bodybuilder. I culturisti, infatti, essendo una manifestazione concreta di un ideale puramente artistico, conservano la stessa opposizione alla vita e alla realtà propria dell'arte. Opposizione opportunamente messa in risalto dalla fotografia, il cui legame con la morte è sottolineato da Roland Barthes nel saggio *La camera chiara*, che, come visto nel primo capitolo, rappresenta un sicuro punto di riferimento per l'opera di Siti. Barthes afferma in più occasioni l'esistenza di una connessione tra la fotografia e la morte, a causa della capacità della prima di trasformare i propri soggetti in oggetti, di bloccare la fluidità del reale in un'immagine statica la cui immobilità ricorda quella dei morti e che, inevitabilmente, rimanda ad un passato più o meno remoto³¹⁰. Lo scatto che eterna il corpo desiderato lo ricollega quindi alla stessa non-vita a cui esso tende, duplicando l'arte che esso stesso incarna in un secondo oggetto artistico che ne potenzia il significato grazie alla sua trasposizione definitiva nel simbolico. Tale concetto trova la sua espressione più compiuta in *Autopsia dell'ossessione*, in cui Siti scrive:

³⁰⁹ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 24. I corsivi sono miei.

³¹⁰ R. Barthes, *La camera chiara*, pp. 32-33.

La fotografia è l'ancella della morte. Tra l'immagine impressa e il modello concreto, umilmente esistente, c'è uno scarto infinitesimo ma decisivo; c'è la stessa differenza che corre tra la vita comune, umana [...] e la vita lapidaria, necessaria e incisa nell'eternità, leggibile in quanto mitica. Ogni foto è un ibrido: appare come icona, cioè come rappresentazione simbolica di un mondo altro, ma a differenza della pittura non può prescindere dalla presenza reale, in un determinato momento, di un essere in carne e ossa, volenteroso e opaco, che solo parzialmente è al servizio della rappresentazione.³¹¹

La fotografia permette quindi, per Siti, una purificazione parziale dell'oggetto del desiderio grazie alla sua sottrazione dall'esistenza comune che ne inficiava la piena esplicazione metafisica. Fin dalle prime pagine di *Scuola di nudo*, Siti chiarisce, infatti, come il desiderio di trascendenza travalichi il concreto atto sessuale, impossibile - almeno sino al finale di *Troppi paradisi* - con corpi che incarnano l'infinito. La tensione verso l'assoluto che spinge Siti-personaggio al contatto con i bodybuilder si compiace, pertanto, dell'immagine fotografica, la quale decontestualizzando il corpo dalla realtà circostante, favorisce l'ascensione erotica del soggetto verso l'ideale, come rivelato nel seguente estratto:

*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.*³¹²

Dato il desiderio metafisico che caratterizza Siti-personaggio, potrebbe stupire che esso sia ricercato per il tramite della fotografia, mezzo artistico così indissolubilmente legato alla realtà materiale da non poterne in alcun modo prescindere. Attributo essenziale della fotografia è, in effetti, il suo carattere tautologico che rende il significante fotografico indistinguibile dal referente cui rimanda³¹³. Ciò significa che l'oggetto rappresentato è lo stesso oggetto reale posto davanti all'obiettivo, e che tale identità stabilisce una equivalenza tra realtà e rappresentazione che, secondo la logica della ricerca dell'ideale espresso dalla finzione estetizzante dell'arte, non potrebbe consentire, o non apparire come la più congrua, alla ricerca di una bellezza ideale che esprima l'Assoluto.

³¹¹ W. Siti, *Autopsia dell'ossessione*, p. 178.

³¹² W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 25. I corsivi sono miei.

³¹³ R. Barthes, *La camera chiara*, p. 7.

Una spiegazione in tal senso potrebbe venire dallo stesso contesto iperreale, il quale fa sì che *quantum* di idealità proprio dell'arte sia talmente diffuso all'interno della realtà sociale da permettere quindi alla fotografia di cogliere quell'idealità orizzontale che ha nel corpo dei bodybuilder la sua espressione più alta. La fotografia, allora, cattura sì, con le parole di Barthes, «l'Occasione, l'Incontro, il Reale, nella sua espressione infaticabile»³¹⁴, ma ciò avviene nella narrativa di Siti in una maniera paradossale. La fotografia immortala, infatti, il Reale, ma esso è un reale intriso di finzione, che nega la realtà stessa che rappresenta; secondo l'ormai nota connessione tra la finzione e la metafisica nella concezione di Siti, il Reale è negato, poi, anche a favore di un'idealità impossibile, per testimoniare cioè una dimensione metafisica che si fa spazio in quella terrena, nel tentativo cioè di cogliere l'epifania personale del personaggio nell'atto stesso del suo manifestarsi.

La concezione della fotografia che emerge dalla narrativa di Siti si discosta molto, dunque, da quella ormai classica elaborata da Benjamin ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936). Per il pensatore tedesco, infatti, la fotografia a causa della sua riproducibilità determina, oltre alla perdita dell'aura, un cambiamento netto del valore dell'oggetto artistico:

la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale.[...] Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica.³¹⁵

Al contrario di quanto affermato da Benjamin, il passaggio del valore artistico da culturale a politico che la riproducibilità dell'opera consente non è minimamente tenuto da conto nella narrativa di Siti, nella quale la fotografia assume sempre un valore metafisico, quando non spiccatamente di tipo religioso-culturale. Ciò è dovuto, in primo luogo, alla negazione del processo di riproduzione dell'immagine che la fotografia rende possibile, il quale è volutamente ignorato dai personaggi di Siti in favore di scatti fotografici unici che, in quanto tali, conservano quell'aura che il mezzo impiegato consentirebbe di distruggere. In secondo luogo, delle due funzioni che Benjamin vede compenetrarsi nell'opera d'arte, ovvero la funzione votiva o di contatto con una

³¹⁴ *Ivi*, p. 6.

³¹⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pp. 26-27.

dimensione trascendente, e quella espositiva, per cui l'oggetto è concepito principalmente per essere mostrato in pubblico³¹⁶, i personaggi di Siti privilegiano senza dubbio la prima, risultando con ciò in controtendenza rispetto alla contemporaneità, in cui per Benjamin si realizza l'emancipazione totale dell'opera d'arte dalla sfera del sacro che sancisce l'affermazione incontrastata della funzione espositiva. Il valore culturale attribuito alle fotografie di nudo nella narrativa di Siti appare quindi confermato dal loro essere oggetti privati, accessibili solo al loro possessore e committente. Sebbene anche Siti-personaggio raccolga «*religiosamente*»³¹⁷ le foto di Marcello in un album, il caso più emblematico è offerto da Danilo Pulvirenti, il quale nella propria "stanza delle rondini" consuma il rito della contemplazione delle immagini divine che animano la sua ossessione.

In *Autopsia dell'ossessione*, il romanzo in cui più che in ogni altro Siti si dilunga sulla propria concezione della fotografia, lo scrittore crea un nesso esplicito tra questa e l'ossessione, strutturando l'intera opera come una ricerca, condensata in ventiquattro proposizioni, volta a definirne i tratti caratterizzanti partendo dall'immagine fotografica. Per comprendere la rilevanza che tale nesso assume nella concezione di Siti si legga il seguente passo:

La fotografia è l'organo privilegiato dell'ossessione perché è un'impronta. È il paradosso di un abbraccio tra simbolo e sparizione, il tentativo sempre ripetuto di afferrare ciò che per eccellenza è inafferrabile. Eternando un attimo sospeso, ufficializza e rende esclusiva la frustrazione; impone di possedere ciò che non può esistere come vivente. L'ossessione non è mai soddisfatta dalle immagini ma solo le immagini la rilanciano, perché sono una faccia del disumano.³¹⁸

La fotografia nel suo tentativo di catturare l'assoluto che pare manifestarsi nella vita quotidiana appare quindi quale *medium* fondato su un'impossibilità costituzionale, che ricalca tuttavia le stesse contraddizioni proprie dei personaggi di Siti, i quali concepiscono la ricerca dell'assoluto pur nel disconoscimento di un Essere superiore, finendo quindi per ricercare la trascendenza nella mondanità, in un tentativo di appiattimento della verticalità nell'orizzontalità che è, poi, alla base sistema metafisico-spaziale della società dello spettacolo.

³¹⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p. 27.

³¹⁷ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 926. Il corsivo è mio.

³¹⁸ W. Siti, *Autopsia dell'ossessione*, p. 178.

Siti, inoltre, coinvolge il fenomeno della serialità che la fotografia rende più facilmente accessibile in quello di ossessione, che consente un netto cambiamento di prospettiva. Vista da un punto di vista psicologico, infatti, la serialità rivela la stessa coazione a ripetere propria dell'ossessione che caratterizza gran parte dei personaggi di Siti, e si configura pertanto quale modalità artistica pienamente coerente con l'*habitus* psicologico dell'ossessivo. A conferma di ciò, si legga il seguente passo tratto da *Autopsia dell'ossessione*:

Un nudo ossessivo trova la propria verità nella *serie* di foto, nessuna delle quali esplicitamente pornografica. La foto ossessiva è anzi il contrario di quella pornografica perché rimanda sempre ad altro: a una scena anteriore di sopraffazioni non dette - alle foto che non si è avuto il coraggio di scattare (quelle sì fedeli alla grandiosità del mito!). La serie alimenta l'ossessione mentre dà l'impressione di arginarla; l'ossessione si umilia traducendosi in carta, ma essere umiliati è parte integrante dell'ossessione stessa.³¹⁹

La serialità che il *medium* fotografico consente ricalca quindi quella dell'ossessione, la quale, essendo «un racconto personale inconscio, sepolto e perso quanto a interezza», è ricerca di una pienezza di significato impossibile che, nel tentativo di emergere, si rifrange in una molteplicità che non può che frustrarla, ma che tuttavia proprio tramite la frustrazione la riafferma.

In tal modo, Siti fa spazio alla fotografia all'interno del suo microcosmo narrativo intersecandone le valenze con quelle sociali proprie della società dello spettacolo, il predominio dell'immagine, il desiderio voyeuristico, l'ideale nella sua contaminazione col reale, e personali, la ricerca dell'assoluto e l'ossessione. Il desiderio di infinito che l'uomo ricerca nelle immagini si rispecchia così nell'ossessione personale dei personaggi di Siti, trovando la sua più alta manifestazione artistica nella sublimazione del reale che la fotografia consente.

3.5 Analogie strutturali.

Gran parte dei romanzi di Siti si iscrive all'interno del genere dell'*autofiction*, ovvero della «biografia di fatti non accaduti»³²⁰. Sin da *Scuola di nudo*, proseguendo con *Un*

³¹⁹ W. Siti, *Autopsia dell'ossessione*, p. 184.

³²⁰ G. Simonetti, *Un realismo d'emergenza*, p. 161.

dolore normale, *Troppi paradisi* ed infine con *Exit strategy*, la voce narrante e protagonista delle opere dello scrittore è un sosia che condivide con questi alcuni dati biografici, non ultimi il nome, Walter Siti, ed il mestiere, professore universitario.

Dalle "confessioni" spacciate per autentiche del Siti-personaggio (ma sconfessate nelle *Avvertenze finali*) risulta un narrare sempre in bilico tra realtà e finzione, in cui materiali autenticamente autobiografici si contaminano con elementi fittizi, in un intreccio in cui risulta impossibile discernere i due.

Una simile scelta di genere risponde ad una precisa motivazione gnoseologica da parte dello scrittore, il quale dichiara apertamente in un'intervista a Simonetti:

non riesco a capire quasi niente della contemporaneità, vedo linee confuse e l'unica mossa conoscitiva possibile mi pare la "mossa cartesiana": fare un passo indietro e tornare all'individuo che pensa se stesso.³²¹

Porre l'Io al centro del racconto diviene allora un modo per sondare il reale, per misurare su se stessi i mutamenti antropologici che la società dello spettacolo produce³²², nella consapevolezza che «l'individuo, nel suo rapporto col desiderio e col piacere, è oggi il laboratorio [...] su cui il consumismo conduce i propri esperimenti»³²³. Ciò implica il promuoversi dell'autore come individuo esemplare³²⁴, mediocre anche nelle sue idiosincrasie, in ragione della sua aderenza ai meccanismi profondi su cui si regge la società odierna. Non stupisce, dunque, che sia possibile instaurare un parallelo tra la scrittura di Siti e l'indistinzione tra realtà e finzione su cui quest'ultima si fonda, e che nei *reality-show* vede il proprio acme. Siti stesso mostra, in effetti, piena consapevolezza dell'influsso che questi esercitano sulla sua modalità di scrittura:

Non mi sfugge che il mio modo di scrivere è marchiato dalla stessa debolezza dei *reality* televisivi: loro taroccano per l'*audience*, io per quell'*audience* particolarmente disonorevole che è l'opinione dei miei conoscenti e rivali.³²⁵

³²¹ G. Simonetti, *Un realismo d'emergenza*, p. 162.

³²² F. Giglio, *Una autobiografia di fatti non accaduti*, p. 27.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

Come accade nei *reality* o nei *talk show*, Siti indossa una maschera, dichiara l'autenticità della propria autobiografia laddove essa è volutamente falsificata, si trasforma, quindi, in un'immagine, in un «personaggio real-fittizio»³²⁶ ad imitazione del real-fittizio massmediatico, svelando lo stesso esibizionismo e la stessa ricerca di notorietà che animano i concorrenti e i partecipanti dei programmi televisivi, assunti ad icone del nostro tempo. Attraverso *l'autofiction*, Siti immette nella letteratura lo stesso cortocircuito tra realtà e finzione proprio della società dello spettacolo, ricreandone l'indistinzione costitutiva, e stabilisce, in tal modo, un nesso profondo tra letteratura e società che coinvolge tanto le modalità narrative quanto la capacità di mettere in luce nuovi assetti esistenziali.

Sull'abolizione del discrimine tra realtà e finzione si gioca un'ulteriore analogia, quella che coinvolge i bodybuilder, anch'essi real-fittizi sia per la ricerca di attualizzazione sul proprio corpo di un ideale artistico, sia per il necessario utilizzo di steroidi che soli consentono la sua effettiva realizzazione. Siti, nella suddetta intervista, richiama come segue il parallelo tra *escort* e televisione:

Gli *escort*, tra l'altro, sono l'equivalente sessuale della televisione: anche loro ti portano l'assoluto in casa, anche loro sono irreali per eccesso di disegno...³²⁷

Sebbene in tale passo si citi la categoria degli *escort* in generale, si dovrà tenere a mente che nei romanzi di Siti spesso questa coincide con quella dei bodybuilder. Se il narrare di Siti avviene sotto il segno del *medium* televisivo, e quest'ultimo è a sua volta paragonabile ai corpi degli *escort*, e a quello dei culturisti in particolare, si può affermare che sussista un collegamento diretto tra le forme che tale narrare assume e gli oggetti che ne costituiscono gran parte del contenuto. È possibile, pertanto, rintracciare delle precise analogie strutturali tra contesto storico-sociale, forma romanzesca e oggetto del desiderio, il cui mediatore evidente è quell'Io (pseudo) finzionale o iperreale rappresentato dal Siti-narratore. L'indistinzione tra realtà e finzione costituisce dunque un elemento portante che permea la narrazione a tutti i livelli, costituendo un centro nevralgico che ne assicura la forte coesione interna.

³²⁶ F. Giglio, *Una autobiografia di fatti non accaduti*, p. 19.

³²⁷ G. Simonetti, *Un realismo d'emergenza*, p. 163.

Sull'iperrealtà si fonda, infatti, il genere dell'*autofiction*, iperreale è, conseguentemente, il personaggio stesso di Siti (i due piani, prevedendo l'*autofiction* una focalizzazione interna, si trovano congiunti nell'espressione letteraria, ma vanno tenuti distinti dal punto di vista dell'astrazione teorica), il quale a sua volta ha per oggetti del desiderio corpi anch'essi iperreali, e non ultimo l'iperrealtà può essere argomento fondamentale del romanzo, come nel caso di *Troppi paradisi*.

Un'ulteriore analogia tra il corpo dei bodybuilder e i romanzi dell'*autofiction* di Siti è individuabile a partire dalla categoria semantica di *ipertrofia*. Il personaggio di Walter Siti è infatti dotato di quella che possiamo definire con il Dostoevskij di *Ricordi dal sottosuolo* una «coscienza ipertrofica»³²⁸, ovvero di una tendenza portata all'eccesso alla ruminazione e alla riflessione su se stesso e il mondo. Laddove gli uomini comuni sono in grado di sentimenti autentici ed immediati che li spingono all'azione, l'uomo dotato di una simile coscienza è indotto ad una tale quantità di riflessioni da impedirne l'agire, il che lo rende *naturaliter* un *outsider*, un emarginato, tagliato fuori dalla naturalità che negli altri si manifesta. Per tale ragione, egli oscilla continuamente tra un sentimento di vanità che lo porta a percepirsi superiore al resto degli uomini e uno di inferiorità che lo spinge a prostrarsi ai loro piedi e a ricercare disperatamente la loro approvazione³²⁹. Così avviene al protagonista dei *Ricordi dal sottosuolo*, il quale si ostina a ricercare l'ammirazione dell'odiosamato Zverkov, così anche al Siti-personaggio di *Scuola di nudo* nei suoi rapporti con il Padre e il Cane. In questo romanzo come in nessun altro, il personaggio Walter Siti è infatti un uomo del sottosuolo, ovvero un uomo ripiegato su se stesso, il cui senso di esclusione determina sentimenti di autoinsufficienza, di odio e di invidia (che celano il desiderio, apertamente confessato in *Troppi paradisi*, di essere «come tutti»³³⁰), insieme ad una volontà di potenza che lo porta ad aspirare ad una posizione di dominio³³¹.

³²⁸ F. M. Dostoevskij, *Ricordi del sottosuolo*, in F. M. Doestevskij, *Il romanzo del sottosuolo*, a c. di G. Pacini, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 208.

³²⁹ Tale condizione è ben espressa dalle parole del protagonista dei *Ricordi del sottosuolo*, il quale parlando degli uomini medi, che egli considera sciocchi, dichiara «Io invidio questa gente al punto che la bile mi divora» (Dostoevskij, *Ricordi del sottosuolo*, p. 210) e poco dopo «ebbene questo uomo uscito da un alambicco [*l'uomo dotato di una coscienza ipertrofica*] certe volte si prosterna così umilmente davanti alla propria antitesi da arrivare a considerare onestamente se stesso, con tutta la sua coscienza ipertrofica, come un topo e non come un uomo.» (*Ivi*, p. 210).

³³⁰ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 689.

³³¹ G. Pacini, *Dostevskij e il sottosuolo*, in Doestoevskij, *Il romanzo del sottosuolo*, p. 9.

Del resto, Siti stesso conferma l'influsso di Dostoevskij nella sua opera nel corso dell'intervista rilasciata a Simonetti³³², e riconosce in più interventi la centralità del saggio *Menzogna romantica e verità romanzesca* di Girard, nel quale Dostoevskij è richiamato quale esempio più compiuto di romanziere capace di mettere in luce le conseguenze della trascendenza deviata, di cui Siti stesso fornisce un esempio lampante nella sua opera.

Di contro ad un intelletto abnorme, il personaggio Walter-Siti si caratterizza per un corpo sgraziato, tendente all'obesità già da *Scuola di nudo*. Così si descrive il personaggio all'età di quarant'anni:

Un senile aumento di peli soprattutto sulla pancia, che sembra un variegato guscio di tartaruga; in confronto a quella vastità cornea, le cosce che pure erano muscolose appaiono mingherline, magre le spalle e le braccia; la pelle bianchissima tirata in avanti dalla massa del ventre scopre l'azzurro delle costole. Un'imbottitura estranea, una semisfera cucita sotto la pelle: la mia pinguedine a sfascio. Di profilo i glutei piombano vergognosi continuando la linea del tronco, verrebbe voglia di infilarci una piuma per infondergli un po' di verve; i pettorali s'appoggiano come fichi passi alla curva idropica del liuto.³³³

All'obesità che caratterizza il Siti-personaggio lungo tutta la sua opera, si aggiunge in *Un dolore normale*, *Troppi paradisi* (in cui ha sessant'anni) ed *Exit strategy* (in cui ne ha quasi settanta) il progressivo invecchiamento che lo rende sempre meno attraente, e quindi più distante dalla possibilità di trovare un amore autentico e ricambiato.

Alla bruttezza del suo corpo si oppone, però, la florida bellezza di quello dei culturisti, il cui corpo ipertrofico rispecchia un'ideale estetico in natura irraggiungibile, venendo a rappresentare con ciò, per il personaggio di Siti, una manifestazione fisica dell'assoluto. Il loro intelletto è tuttavia, in maniera diametralmente opposta, soventemente poco sviluppato, basso e volgare. Esempio di ciò è Marcello, borgatario segnato dall'alcol e dalla cocaina, dotato di un psiche che Siti definisce «appena abbozzata»³³⁴.

Sia il Siti-personaggio che i culturisti da lui amati sono quindi contrassegnati da un estremismo che si manifesta, da un parte, sul piano intellettuale e, dall'altra, su quello

³³² G. Simonetti, *Un realismo d'emergenza*, p. 166.

³³³ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 411.

³³⁴ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 976.

fisico. Un'affermazione di *Scuola di nudo* coglie, nella sua semplicità, questa opposizione in maniera netta ed efficace:

Volgarità psichica e generosità fisica, ah, invece che il contrario.³³⁵

Siti-personaggio si riferisce in questo passo ad Oreste, bodybuilder e gigolò, contrapponendolo a Ruggero, il suo *partner*, considerato difettivo da un punto di vista fisico, ma dotato di principi etici nobili e radicati, ma in essa si coglie in maniera sintetica un'opposizione che anima tutto il romanzo e che continuerà a ripresentarsi nelle opere successive. Si tratta dell'opposizione tra corpo e psiche, la quale si interseca con quella tra ipertrofia, nell'accezione di sviluppo eccessivo e rigoglioso, e mancanza. Siti mette in scena allora, nei suoi romanzi, un desiderio diretto a quanto da sé è più distante, all'Altro inteso come essere radicalmente opposto, mostrando l'attrazione di un essere dotato di un intelletto ipertrofico, ma dal fisico carente, per corpi altrettanto ipertrofici, la cui psiche appare rozza e povera, e stabilisce così una doppia corrispondenza fondata sull'antitesi. Tanto l'ipertrofia quanto la carenza costituiscono pertanto un minimo comune denominatore tra soggetto desiderante e oggetto desiderato, in una specularità che richiama ad un desiderio di completezza, di unione tra poli opposti che la tradizione filosofica occidentale tiene distinti almeno da Platone in poi.

³³⁵ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 364.

Conclusioni

L'indagine svolta a partire dalla fondamentale relazione tra il corpo e l'immagine nella narrativa di Siti ha prodotto, come del resto ipotizzato sin dalle prime pagine di questa ricerca, una prospettiva sull'universo dell'autore che luminesce alcuni dei punti cardinali del tessuto tematico da questi costruito.

Seguendo le tracce verbali disseminate nell'intero *corpus* delle opere di Siti è stato dunque possibile identificare un punto nevralgico di profonda risonanza semantica nella percezione del corpo dei bodybuilder come immagine; percezione in cui si è ravvisata un'introiezione di *habitus* mentali propri dell'odierna società occidentale quale società dello spettacolo, la quale, a sua volta, si fonda su un'indistinzione tra realtà ed immagine che privilegia quest'ultima in ragione della sua funzione estetizzante. Ciò ha quindi consentito di stabilire una connessione trasversale tra l'individuo e la società sulla base degli schemi interpretativi da essa promossi, i quali divengono conseguentemente modelli relazioni che predeterminano la sua impostazione esistenziale, agendo sulla sua modalità di apertura al mondo.

L'introiezione di schemi propri dello spettacolo, come visto, contrassegna nondimeno gli stessi bodybuilder, in quanto individui che tendono esasperatamente le proprie aspirazioni al raggiungimento dell'ideale estetico dell'immagine. In tal modo, dunque, la concezione del corpo di Siti appare complementare a quella dei soggetti desiderati, il che vale ad estendere la rappresentazione del potere della logica spettacolare, al di fuori della quale nessun rapporto sembra potersi davvero costituire.

In base a tale considerazione, si è potuta pertanto ampliare l'importanza della società dello spettacolo come tema della narrativa sitiana ben oltre i confini di *Tropici paradisi* e della ricostruzione del *milieu* televisivo che in essa ha luogo, puntando sulle stesse peculiarità dei personaggi sitiani e del contesto romanzesco in cui è dato loro di espletare il loro essere. Ciò ha implicato una rivalutazione dello spettacolo che aderisse maggiormente a quella del suo teorizzatore, Debord, che ne faceva un modello di relazione mediato dall'immagine. L'onnipresenza della metafora del corpo come immagine è, pertanto, interpretabile come un indizio della costanza del tema dello spettacolo (ma anche dell'iperrealtà, in quanto concetto ad esso parzialmente

sovrapponibile) quale mediazione dell'immagine che si fa schema percettivo, relazionale, esistenziale e che in questa sua forma apparentemente più astratta, ma che costituisce il vero nucleo del suo potere pervasivo sull'uomo, è continuamente ribadita dall'autore tramite la rappresentazione stessa dei suoi personaggi.

La precisa identificazione nell'opera d'arte antica dell'immagine intravista da questi ultimi nel corpo dei culturisti ha consentito, inoltre, la costruzione di un modello strutturato di espansione dei significati testuali grazie alla nozione di modello iconologico che, riunificando in un unico sistema di livello superiore le diverse cellule del significato, ha permesso di scorgere, al di là della superficie, l'unitarietà sostanziale di temi portanti della narrativa di Siti quali la metafisica, l'eros, la bellezza e il male. Così facendo, il modello iconologico si è rivelato uno strumento di rimarchevole importanza per cogliere alcune delle sedimentazioni culturali meno note che stanno alla base della narrativa di Siti, la quale molto deve, di conseguenza, all'arte e alla filosofia antiche e rinascimentali. Un simile rilevamento svela una parte essenziale dei materiali culturali impiegati da Siti nella composizione del suo mondo romanzesco, mostrando l'ampiezza dei riferimenti in esso contenuti, il che espande la nostra conoscenza dell'enciclopedia dell'autore, e con ciò apre a nuove vie perseguibili nell'interpretazione della sua opera. Mettendo in luce la coerenza del sistema filosofico su cui si regge l'universo sitiano, inoltre, un simile riscontro ha consentito di rilevare la natura platonica e, soprattutto, plotiniana della prospettiva adottata da Siti nei suoi romanzi e, in conseguenza di ciò, le modalità in cui l'interazione di questi con i filosofi antichi si sia configurata. L'attenzione riposta al processo di transcodifica ha, infatti, consentito di misurare la distanza di Siti dalle speculazioni della filosofia antica e le ragioni per cui tale distacco si fosse reso necessario, date le premesse poste dal contesto con il quale l'autore si confronta. Si è giunti così al nocciolo di una rappresentazione della realtà, individuando i due paradigmi, quello platonico e quello iperreale, che forniscono le coordinate del mondo così come visto ed interpretato da Siti nei suoi romanzi. Dall'interazione tra queste componenti essenziali e nel complesso tentativo di armonizzarle in una visione coerente, si è vista, dunque, scaturire la peculiare *Weltanschauung* che contraddistingue i personaggi sitiani nella loro relazione tanto con il mondo quanto con il corpo oggetto del loro desiderio, e che ha nell'immagine un indispensabile punto di incontro.

Sull'immagine, infatti, si fonda la realtà consumistica e spettacolarizzata che caratterizza l'Occidente; e sempre l'immagine, questa volta antica, è altresì a fondamento della disciplina del bodybuilding. Entrambe queste immagini, così diverse nelle loro finalità e nelle loro forme, si caricano di significazioni e risonanze filosofiche distinte e talora opposte che esercitano il loro influsso sulla narrativa di Siti. Su queste due immagini si fondano dunque le concezioni contrapposte di platonismo e consumismo la cui sintesi è rivista nel corpo *Kitsch* dei bodybuilder. L'ossessione dei personaggi sitiani per un corpo siffatto riflette, dunque, sul piano fisico e sessuale la tensione interiore dell'individuo che tale sintesi ricerca in quello intellettuale, secondo un anelito di ricongiunzione dell'anima ipertrofica al corpo ipertrofico, dell'anima che desidera il *Kitsch* con la sua materializzazione anatomica.

L'immagine - e le relazioni semantiche che da essa scaturiscono - si rivela, pertanto, il fondamento dell'opera di Siti, la quale riporta sul piano verbale la complessa rete di significati di quello visuale, ancora una volta facendo perno sull'ambiguità intrinseca del corpo degli oggetti del suo desiderio.

Bibliografia

Edizioni di riferimento

- Siti, Walter, *Scuola di nudo*, in *Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2014 (prima ed. 1994)
- , - *Un dolore normale*, in *Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2014 (prima ed. 1999)
- , - *La magnifica merce*, Torino, Einaudi, 2004
- , - *Troppi paradisi* in *Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2014 (prima ed. 2006)
- , - *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2013 (prima ed. 2008)
- , - *Autopsia dell'ossessione*, Milano, Mondadori, 2010
- , - *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2014 (prima ed. 2012)
- , - *Exit strategy*, Milano, Rizzoli, 2014
- , - *Bruciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2017

Saggi/Altre opere

- Arias, Paolo Enrico, *Policleto*, Firenze, G. Barbera Editore, 1964
- Avalle, D'Arco Silvio, *Modelli semiologici nella Commedia*, Milano, Bompiani, 1975
- Barthes, Roland, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980
- , *Michelet*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1987
- Baudrillard, Jean, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, Bologna, il Mulino, 1976
- , *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981
- Bettini, Maurizio, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000
- Broch, Hermann, *Il Kitsch*, Torino, Einaudi, 1990
- Calabrese, Omar, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1989

- Casadei, Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007
- Chapman, David L., *Sandow the Magnificent. Eugen Sandow and the beginnings of bodybuilding*, Chicago, University of Illinois, 1994
- Charbonneaux, Jean; Martin, Roland; Villard, François, *La Grecia ellenistica (330- 50 a.C)*, Milano, Feltrinelli, 1971
- Clark, Kenneth, *Il nudo: uno studio della forma ideale*, Vicenza, Neri Pozza, 1995
- Clements, Robert John, *Michelangelo: le idee sull'arte*, Milano, Il saggiatore, 1964
- Dante, *Inferno*, a c. di D. Mattalia, Milano, Rizzoli, 2012
- , *Paradiso*, a c. di D. Mattalia, Milano, Rizzoli, 2008
- Debord, Guy, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2008
- Desbonnet, Edmond, *Les Rois de la Force. Histoire de tous les hommes forts depuis les temps anciens jusq'à nos jours*, Paris, Librairie Berger-Levrault, 1911
- Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014
- Dorfles, Gillo, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*. Milano, Mazzotta, 1990
- Dostoevskij, Fëdor Michajlovič, *Ricordi del sottosuolo*, in Doestevskij, *Il romanzo del sottosuolo*, a c. di G. Pacini, Milano, Feltrinelli, 1981
- Eco, Umberto *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1997
- Eliade, Mircea, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol. I, *Dall'età della pietra ai Misteri Eleusini*, Firenze, Sansoni, 1979
- Ficino, Marsilio, *Sopra lo amore, ovvero Convito di Platone*, a c. di G. Rensi, Milano, SE, 2003
- Freedberg, David, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazione e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993
- Fromm, Erich, *Avere o essere?*, Milano, Mondadori, 1977
- Garin, Eugenio, *La cultura del Rinascimento*, Milano, Il saggiatore, 2012
- Giglio, Francesca, *Una autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, Bari, Stilo Editrice, 2008

- Girard, René *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano, Bompiani, 2002
- Grazioli, Elio, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano, Mondadori, 1998
- Hawking, Stephen, *La grande storia del tempo*, Milano, Rizzoli, 2005
- Hölscher, Tonio, *Il mondo dell'arte greca*, Torino, Einaudi, 2008
- Iser, Wolfgang, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il mulino, 1987
- Isnardi-Parente, Margherita, *Introduzione a Plotino*, Bari, Laterza, 1984
- Lotman, Jurij Michajlovič, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1990
- , *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio Editori, 1985
- Matte Blanco, Ignacio, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981
- Mondolfo, Rodolfo, *L'infinità nel pensiero dell'antichità classica*, Milano, Bompiani, 2012
- Nygren, Anders, *Agape and Eros*, Philadelphia, The Westminster Press, 1953
- Orlando, Francesco, *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna, Il Mulino, 1983
- Panofsky, Erwin, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962
- , *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La nuova Italia, 1973
- , *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975
- Platone, *Simposio*, in Platone, *Tutti gli scritti*, a c. di G. Reale, Milano, Bompiani, 2001
- Plotino, *Enneadi*, a c. di V. Cilento, vol. I, Bari, Laterza, 1947
- , *Enneadi*, a c. di V. Cilento, vol. III, Bari, Laterza, 1949
- Reale, Giovanni, *Eros, dèmon mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*, Milano, Rizzoli, 2000
- Richard, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961
- Segre, Cesare, *Semiotica filologica. Testi e modelli culturali*, Torino, Einaudi

Starobinski, Jean, *The living eye*, Harvard University Press, London, 1989

Tatarkiewicz, Władysław, *Storia dell'estetica*, vol. I, *L'estetica antica*, Torino, Einaudi, 1979

-, *Storia dell'estetica*, vol. III, *L'estetica moderna*, Torino, Einaudi, 1980

Articoli su rivista

Brogi, Daniela, *Walter Siti, Troppi paradisi*, «Allegoria», 55

Ceserani, Remo, *Il punto sulla critica tematica*, «Allegoria» n. 58, luglio/dicembre 2008

Fonio, Filippo «*Sono storie d'amore e basta*». *Figure della differenza nella narrativa di Walter Siti*, Ellug, 15 maggio 2008

Giglioli, Daniele, *Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario*, «Allegoria» n. 58, luglio/dicembre 2008

Lefèvre, Matteo, *Per un profilo storico della critica tematica*, in *Temi e letture*, a c. di C. Spila, Roma, Bulzoni, 2006.

Luperini, Romano, *Immaginario e critica tematica: un dibattito*, «Allegoria» n. 58, luglio/dicembre 2008.

Simonetti, Gianluigi, *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, «Contemporanea», I, 2003.

Sitografia

Cortellessa, Andrea, *Futile*, in «doppiozero», 2 luglio 2012, www.doppiozero.com.

Mazza Galanti, Carlo, *In principio erano i corpi gloriosi*, 2 dicembre 2010, www.minimaetmoralia.it

Siti, Walter, *Siete voi che non vedete*, www.nazioneindiana.com, 17 settembre 2006.

Tajani, Ornella, *Il desiderio Kitsch: i troppi paradisi di Walter Siti*, *Between*, III.5, 2013, <http://www.between-journal.it/>

Dialoghi d'autore: intervista a Walter Siti, 18 ottobre 2012 all'Istituto italiano di cultura a Parigi. <https://www.youtube.com/watch?v=hTqFPxNix0A>

Post-classici/ Analogie: incontro con Walter Siti.
<https://www.youtube.com/watch?v=DChb3TZUVFQ>

Quello che (non) ho - Walter Siti racconta la parola "lusso". Puntata in onda il 16/05/2012 su La7. <https://www.youtube.com/watch?v=7WiUMc2vu4M>

Videografia

Uomo d'acciaio - Pumping Iron, reg. Fiore Robert; Butler, George, CG Entertainment, 2011, DVD (prima edizione statunitense, 1977)