



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe L-M 14

Tesi di laurea

*“La materia quando incomincia a soffrire”. Figure
della negazione in Guido Morselli*

Prof. Luigi Marfé

Angela Imboccioli
N. matricola 2092627 / LMFIM

anno Accademico 2024/ 2025

Con grande riconoscenza, desidero dedicare questo spazio alle persone che hanno contribuito alla realizzazione dello stesso. In primo luogo, porgo il mio ringraziamento più sincero al relatore della presente tesi, professor Luigi Marfè, che ha saputo guidarmi e consigliarmi con grande professionalità, entusiasmo e partecipazione. Ringrazio l'Università degli Studi di Padova, teatro della mia formazione e centro magistralmente volto alla ricerca e al sapere.

Grazie, con tutta me stessa, ai miei genitori, che mi rinnovano il dono della vita ogni giorno. Sono ciò che rende l'esistenza un capolavoro. Ringrazio i miei nonni, l'amore più sincero, senza cui non sarei quella che sono. Grazie per la cura affettuosa, le coccole, gli insegnamenti profusi.

Grazie a Simone, che definendo "la cosa" la tesi, mi ha sempre incoraggiata: sei il sentimento più autentico e profondo. Grazie a Eliana, amica solare, che ha saputo letteralmente raccogliermi in un pomeriggio di crisi e riconsegnarmi alla fiducia sempre traballante in me stessa. Ringrazio Annamaria, preziosa consulente e dolcissima amica, con la quale chiacchierare è un estremo piacere.

Grazie al mio cucciolo Max, la mia colonna in un mondo che va troppo veloce, e compagnia imprescindibile. Ringrazio zii e cugini, per il sostegno e la vicinanza, e i miei amici, per l'allegria e le risate.

Indice

Introduzione	7
--------------	---

Parte I – Guido Morselli e *Dissipatio H.G.*

Capitolo I - Guido Morselli: l'opera di un "perfetto disadattato"	13
---	----

La scrittura filosofica

La narrativa

Il diario

La produzione teatrale

Le ragioni di un rifiuto

Capitolo II - <i>Dissipatio H.G.</i>	37
--------------------------------------	----

Un «delirio solipsistico»

Utopia e distopia

La scomparsa dell'umanità

Lo stile di Morselli

Analogie intertestuali

Capitolo III - La critica all'antropocentrismo	73
--	----

Morselli e Leopardi

Il tema del male

Parte II – Figure della negazione nell'opera di Morselli

Capitolo IV - La solitudine dei personaggi morselliani	85
--	----

Fobantropia

L'uomo e il tempo	
Capitolo V - La figura della morte nella narrativa morselliana	101
La crisi del soggetto	
La morte e il silenzio	
La fine del tempo	
Capitolo VI - Una possibile comparazione: <i>Le diable probablement</i> di Bresson	115
La tentazione del nulla	
Temi di critica sociale	
L'angoscia e il trascendente	
L'estremo gesto	
Bibliografia	133

Introduzione

Il presente lavoro prende avvio da un incontro con la narrativa di Guido Morselli, autore italiano della seconda metà del Novecento. Di fama quasi esclusivamente postuma, lo scrittore si è cimentato in romanzi, saggi, articoli di giornale e sceneggiature teatrali. Ha mantenuto un costante interesse filosofico, che percorre con intensità le pagine di suo pugno.

Gli obiettivi del presente lavoro di ricerca sono tre: in prima istanza, il presentare, pur senza pretese di esaustività, la produzione letteraria di Guido Morselli, a lungo misconosciuta. Si ritiene che questa esibisca una pienezza semantica, uno scavo tematico e una commistione di generi da rivalutare e da approfondire. In secondo luogo, si aspira a gettar luce sulle inquietudini espresse per via scrittoria dall'autore, guardando alla ricchezza delle loro fonti e alla profondità di indagine. Come ultimo proposito, si tenta di evidenziare la modernità di uno scrittore ingiustamente sconsiderato, la novità delle sue soluzioni narrative, e l'estrema ricchezza che egli seppe infondere ai suoi scritti.

La lettura delle opere di Morselli è stata corredata dagli apporti critici, forniti, nel tempo, da vari studiosi. Particolarmente utili sono stati il profilo biografico di Morselli redatto da Valentina Fortichiari e Simona Costa, e gli approfondimenti teorici a cura (tra gli altri) di Linda Terziroli, Fabio Pierangeli e Daniele Visentin.

Il presente elaborato si suddivide in due parti. La prima esamina Morselli e le sue opere, in tre capitoli. La seconda, suddivisa anch'essa in tre capitoli, esplicita, invece, le figure della negazione che caratterizzano la sua scrittura.

Nel primo capitolo, si delinea la vicenda biografica di Morselli, dando particolare rilievo alle vicende editoriali che lo hanno visto protagonista. L'intento è quello di rendere giustizia al costante scavo psicologico che occupò l'autore, e le infinite vie in cui i suoi dubbi trovarono verbalizzazione. Evitando i rischi di una banale lettura biografica delle inquietudini espresse da Morselli, si punta a valorizzare la sua riflessione autonoma e scevra da ogni ottica di scuola. Si prosegue, poi con un excursus della produzione autoriale, facendo riferimento alla cospicua critica che si è espressa su Morselli. Il *Diario*, redatto a partire dall'incarico al fronte di guerra calabrese (1943) costituisce un deposito di pensieri e spunti poi impiegati nelle opere maggiori; permette, inoltre, di gettare uno sguardo privilegiato entro il laboratorio creativo di Morselli e la sua riflessione di lungo corso.

Si prendono poi in esame i romanzi, nella loro ibridazione tra realismo e vena fantastica e nell'evoluzione narrativa, che avvalorano la tesi morselliana per cui il romanzo è il genere per eccellenza della modernità; si analizzano, inoltre, le molteplici declinazioni assunte da questo entro la creatività autoriale. Anche la produzione teatrale di Morselli, pur in gran parte inedita, viene tratteggiata nelle sue linee fondamentali, guardando, soprattutto, alla commedia *Il redentore*.

Uno spazio più esteso è dedicato, nel secondo capitolo, alla trattazione di *Dissipatio H.G.* (1973), l'ultimo romanzo di Morselli, composto pochi mesi prima della sua tragica morte. Ne sono analizzati la struttura narrativa, i temi trattati, i collegamenti con le altre opere dell'autore, e i significati che lo scenario post-apocalittico descritto nel romanzo può assumere. *Dissipatio H.G.* si presta ad un agevole confronto con *Il re del magazzino*, romanzo scritto da Antonio Porta nel 1977. La fantasia apocalittica e la solitudine dell'ultimo uomo descrivono una traiettoria comune, agevolata dal fatto che Porta fu autorevole lettore e recensore della produzione morselliana.

Nei capitoli terzo e quarto, sono approfonditi i temi più cari a Morselli, trasversali all'intera produzione: la critica all'antropocentrismo, la solitudine umana, gli interrogativi religiosi. Di questi ultimi, Morselli aveva parlato specificatamente nel saggio *Fede e critica* (1955-1956), dando voce alla propria inquieta religiosità. L'afflato nei confronti del divino si confrontava, nelle meditazioni dell'autore, con la constatazione del male dilagante, motivo per cui l'*Unde malum?* diventa l'interrogativo fondamentale, pur destinato, probabilmente, a rimanere senza risposta.

La visione anti-antropocentrica è invece ricavata da Morselli soprattutto dal pensiero leopardiano, mirabilmente condensato nello *Zibaldone*, acquisito, dall'autore varesino, soprattutto tramite gli insegnamenti di Giuseppe Rensi, docente di filosofia morale all'università di Genova. In un momento storico, gli anni Settanta del Novecento, in cui imperversava la tecnica e l'esibizione delle infinite (in apparenza) abilità umane, Morselli dimostra la fallacia del pensiero per cui gli individui costituirebbero il fine ultimo della creazione. Il rapporto uomo-natura, a cui l'autore era particolarmente attento, è stato alterato dall'azione antropica, dando mostra di uno squilibrio negativo, nelle sue estreme propaggini, per entrambe le parti. Tali riflessioni morselliane sembrano, per certi versi, anticipare una certa critica ecologista, ai giorni nostri molto sentita.

Si transita, così, alla seconda sezione dell'elaborato. Nel quarto capitolo, viene esaminata la solitudine in cui versano i personaggi romanzeschi di Morselli. Il sentimento era vissuto e sofferto, in prima persona, dall'autore stesso, ai margini del coevo panorama letterario e per scelta ritiratosi dal consorzio umano. Nel podere che si fece costruire, a Santa Trinita di Gavirate, l'autore visse come privilegio il proprio romitaggio, che definiva condizione essenziale per il proprio essere. Al tempo stesso, però, utilizzò quest'ultimo per sondare il bisogno umano di relazioni e di codifica della propria identità per tramite altrui.

Il quinto capitolo si sofferma, invece, sulla pervasiva presenza della morte come tema nella narrativa di Morselli. Molti sono i personaggi deceduti per suicidio, così come frequenti sono i riferimenti alla malattia e al decadimento fisico. Il tema del trapasso viene analizzato dall'autore non soltanto come evento biologico, ma anche come metafora della condizione umana e della crisi esistenziale della modernità. In *Dissipatio H.G.*, per esempio, la morte assume connotati paradossali, coinvolge tutto il consorzio umano, e diventa emblema di una situazione esistenziale che definisce l'intero romanzo. In *Un dramma borghese*, invece, la dipartita appare legata al senso di alienazione e alla difficoltà, esperita dai personaggi, nella comunicazione e nella connessione reciproca. Nella riflessione più strettamente personale, Morselli sembra leggere, dietro la morte, una specie di liberazione dall'angoscia esistenziale; ciononostante, l'abbandono del mondo noto rimane un mistero insondabile, che non fa che amplificare l'inquietudine dell'unica creatura che ne è consapevole.

L'ultimo capitolo, invece, si rivolge ad un'altra espressione artistica, per tracciare un *fil rouge* tra *Dissipatio H.G.* e la pellicola cinematografica *Le Diable probablement* (1977) di Robert Bresson. Forse il film più tragicamente impegnato del regista francese, in esso viene esibito il complesso tema del suicidio, ricorrente nella stessa opera morselliana. Una comune analisi dell'alienazione prodotta dalla modernità rende affini, nei rispettivi rigori stilistici, le opere di Morselli e quelle di Bresson. Entrambe cristallizzano un'arte che non scende a compromessi, che rifugge il sensazionalismo e cerca di rappresentare, al massimo grado di onestà, la tormentata essenza umana.

Al termine dell'elaborato, si rendono possibili alcune considerazioni. Il dedicarsi in modo intensivo, per un tempo cospicuo, all'analisi di Morselli ne ha coadiuvato la conoscenza e l'interesse. Ha sollevato, altresì, interrogativi circa il silenzio editoriale in cui egli fu confinato, nonché riguardo le tematiche che seppe affrontare, con delicatezza e fermezza. Si tratta di quesiti probabilmente insoliti, che tormentano l'uomo moderno tanto quanto hanno fatto con l'autore; tuttavia, la limpidezza della loro esposizione coadiuva la cogitazione inerente, fornendo spunti sempre nuovi. Ci si è trovati, talvolta, al cospetto di temi estremamente delicati, quali la riflessione sull'umano e sulla portata, talvolta salvifica, dell'abbandono del mondo conosciuto. Non si nasconde che la stessa sensibilità personale ne è stata implicata e coinvolta, in un itinerario di studio che, come si ritiene debbano fare i grandi autori, ha toccato nel vivo le corde più profonde del lettore.

PARTE PRIMA

GUIDO MORSELLI: LE RAGIONI DI UN RIFIUTO

Capitolo I

L'opera di un "perfetto disadattato"

Guido Morselli è un autore italiano di metà Novecento. Bolognese di nascita (1912), viene annoverato tra i classici del periodo, nonostante il tardo, quasi totalmente postumo, apprezzamento della sua opera. L'insuccesso editoriale contrassegna infatti tutta la sua carriera, influenzando nelle sue personalità e produzione. Agli studi giuridici, intrapresi per volontà della famiglia e coronati dalla laurea nel 1935 presso l'università Statale di Milano, Morselli contrappone una spiccata propensione umanistico-letteraria. La sua formazione avviene prevalentemente da autodidatta e segue un itinerario culturale estremamente eterogeneo. Sul podio si annoverano gli interessi filosofici, instillati in particolare dal docente Giuseppe Rensi, ordinario di filosofia morale all'Università di Genova. Dopo alcuni articoli in rivista, l'esordio di Morselli è sancito da *Proust o del sentimento*, del 1942 (pubblicato a spese del padre presso Garzanti).¹ Il laboratorio creativo prosegue anche durante la Seconda Guerra Mondiale, quando lo scrittore è costretto all'arruolamento in Calabria; vi trascorre quasi tre anni, durante i quali prosegue gli studi e redige un diario di guerra. Rientra furtivamente a Varese nel 1946 e l'anno successivo consegna alla stampa (per l'editore Bocca) il saggio *Realismo e fantasia*, ancora una volta con sussidio paterno: sarà il secondo e ultimo libro pubblicato in vita. Seguono scritture romanzesche e saggistiche di grande livello, tutte innervate da un mirabile fondamento filosofico, ma ugualmente respinte dagli editori cui vengono proposte. Morselli collabora con articoli a periodici quali *Il Tempo* di Milano, *La Prealpina* di Varese, *Il Corriere* del Ticino e *Il Corriere Lombardo*; porta a conclusione gli inediti *Dialoghi con Sereno* e

¹ Cfr. G. Morselli, *Proust o del sentimento*, Milano, Garzanti, 1942.

Fede e critica. All'inizio degli anni '50, l'autore si fa costruire una villetta a Gavirate (vicino a Varese) nel podere di Santa Trinita. La assurgerà a proprio luogo di elezione, emblema di vita meditativa e ritirata. Il 31 luglio del 1973, Morselli sceglierà di mettere fine alla propria esistenza con il suicidio.

Una scrittura filosofica

Parlare di Morselli come scrittore rende da subito chiaro che, al di là di categorie precostituite quali possono essere quelle di “filosofo” o “romanziero”, ci si trova di fronte ad un autore che si presenta in primis come libero pensatore, ovvero scevro da qualsiasi ottica di scuola e grande sostenitore della riflessione individuale. La sua precipua vocazione è, infatti, per la scrittura senza distinzione tra generi; di conseguenza, le sue opere esorbitano continuamente dalle linee tracciate. Suo terreno d'espressione diventano romanzi, saggi, articoli e sceneggiature teatrali. Questo sincretismo intreccia bisogno speculativo e anelito alla narrazione. Il risultato finale è estremamente camaleontico e ricercato.

Il primo saggio, *Proust o del sentimento*, è il risultato di un lungo studio preliminare; vanta la prefazione di Antonio Banfi e la definizione, da parte dell'autore, di «guida alla *Recherche*»². Maria Panetta vi scorge «una prima formulazione della poetica del Morselli scrittore»³. Al momento della pubblicazione, egli si trova in Calabria come ufficiale; commenta nel proprio diario, in data 21 novembre:

Mi chiedo se sia possibile desumere un orientamento [...] sul senso della nostra vita, di ciò che il destino – o la Provvidenza – ci ha riservato o ci viene apprestando [...]. Ad es., vi è forse sottinteso un oscuro disegno nel fatto che la mia prima opera venga in luce lontano da me e senza che io ne possa avere notizia⁴.

² G. Morselli, *Proust o del sentimento*, cit., p. 31. Probabilmente Morselli aveva letto l'opera proustiana nell'edizione delle *Œuvres complètes de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, édition «à la gerbe», 1929-1935, 18 voll.

³ M. Panetta, *Morselli e Proust: un confronto sul sentimento*, in «Diacritica», A. IX, n. 49, 31 ottobre 2023, p. 1.

⁴ G. Morselli, *Diario*, Milano, Adelphi, 1988, 21 novembre 1943, Quaderno I.

Il volume riceve delle recensioni positive, tra le altre, da parte di Cenzato⁵, Zanelli⁶ e Ramperti, nell'aprile del 1944. Quest'ultimo celebrava in Morselli il «giovine combattente già onoratissimo al fronte», ma distintosi anche in ambito critico già per il saggio su Proust, considerabile «la rivelazione del critico italiano, prima ancora che del romanziere francese».⁷

L'interesse delle pagine morselliane risiede nel «[...] coraggioso tentativo di presentare una lettura organica della *Recherche* che ponga in primo piano i principali risvolti filosofici del romanzo e accetti, senza farsene schiacciare, il confronto con la dimensione autobiografica», come indica Marco Piazza.⁸ *Proust o del sentimento* è suddiviso in due parti: la prima è dedicata alla memoria involontaria, intesa come casuale rievocazione di una sensazione passata, (previ isolamento e intimità con sé stessi); la seconda, al sentimento. Per Morselli, Proust è da elogiare per «[nel]la maniera onde alla memoria egli attinge», rendendola «materia d'arte»⁹; più rilevante del contenuto del ricordo è dunque il modo in cui questo sorge dall'«inconscio».¹⁰

Il voluminoso saggio *Realismo e fantasia*,¹¹ con sottotitolo *Dialoghi*, viene pubblicato dai fratelli Bocca il 30 agosto 1947. Si tratta di un «itinerarium mentis in philosophiam»,¹² che trae ispirazione dai modelli di Montaigne e Leopardi. La dedica morselliana è ai compagni di guerra, «amici di Calabria»;¹³ le loro chiacchiere furono un ipotetico *imput* a tali conversazioni speculativo-filosofiche, intrattenute, nel libro, dai personaggi di Sereno e l'Autore.¹⁴ Nella loro relazione amicale, i due snocciolano questioni centrate sulla funzione conoscitiva,¹⁵ l'autocoscienza, le sensazioni

⁵ G. Cenzato, *Alla ricerca del tempo perduto*, in «Corriere della Sera», 22-23 gennaio 1944.

⁶ G. Zanelli, *D'Annunzio-Proust*, in «Il Resto del Carlino», 7 maggio 1944.

⁷ Cfr. M. Ramperti, *Gli esordi di un critico*, in «La Stampa», 28 aprile 1944.

⁸ M. Piazza, *Introduzione a G. Morselli, Proust o del sentimento*, cit., p. 18. Piazza indica come nucleo teorico del saggio morselliano la scoperta e la descrizione della nostra esperienza interiore (il che costituisce anche il centro-obiettivo della *Recherche*). *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 38.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Paola Villani legge questo titolo anche come spia della duplice vocazione letteraria morselliana, la quale, «che, dopo una prima 'fase' di scrittura balistica, *Uomini e amori, Incontro col comunista*, fino a *Brave borghesi* del 1966, segna una torsione fantastica con gli ultimi romanzi: *Roma senza papa, Contro-passato prossimo, Divertimento 1889, Dissipatio H.G.* e l'abbozzo *Uonna*». Cfr. P. Villani, *Un mistico ribelle. A-teologia e scrittura in Guido Morselli*, Napoli, Graus editore, 2012, p. 51.

¹² G. Morselli, *Realismo e fantasia: dialoghi*, Milano, Bocca, 1947, p. 7.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Il modello dialogico è assunto non soltanto «come soluzione formale o figura dell'argomentazione», ma anche come «procedimento ermeneutico». P. Villani, *Un mistico ribelle*, cit., p. 42.

¹⁵ A proposito della conoscenza, si dice che le sue basi poggiano sull'incontro della *simploche* fondamentale (Es-Io) e che in ogni uomo (pur con differenti espressioni e intensità) il processo conoscitivo si manifesta come «un processo di sistole e diastole per cui lo spirito si espande sino ad assimilare la realtà esterna, sino poi a ritrarsene». G. Morselli, *Realismo e fantasia*, cit., p. 41.

percettive, la riflessione creativa. Il libro si qualifica pertanto come «di pensiero, e più specificamente di filosofia»,¹⁶ ed è interessante come si premuri di ricordare che in tali ambiti «non c'è nulla di definitivo».¹⁷ Si legge in questa luce il motivo per cui, nella finzione saggistica, il resoconto scritto dei dialoghi venga materialmente sparpagliato nel vento, a sdrammatizzare i ragionamenti condotti. Un modello dichiarato di ispirazione sono le *Conversazioni con Goethe* di Johann Peter Eckermann, anche per il caratteristico intercalare ai dialoghi la descrizione dei luoghi e delle circostanze coadiuvanti.

Fede e critica è invece un saggio inedito composto tra il 1955-1956; l'editore Adelphi lo qualifica come l'opera di un Morselli che, ad una svolta fondamentale della sua vita, transita dalla condizione di «uomo qualsiasi [...] senza alcuna particolarità pia o edificante» a quella di uomo religioso¹⁸. Al manifestarsi della fede si correde l'impetosa critica alle giustificazioni teologiche. L'ignoto personaggio che dichiara di credere è continuamente messo alla prova. Lungi da conclusioni apologetiche e concilianti, il libro rivela una mobilissima «fisiologia della vita religiosa»,¹⁹ nel momento in cui affronta alcuni dei maggiori temi della religione cristiana (il peccato originale, il *Libro di Giobbe*, la Trinità, per fare alcuni esempi).

La produzione narrativa

Il romanzo è la principale ambizione morselliana: come «super-genere», o «genere pan-letterario» riassuntivo del sapere umano,²⁰ per cui «Si sbaglia e [gli] si fa torto [...]» non vedendo che esso è oggi tutta la letteratura, senza residui o quasi».²¹

¹⁶ Morselli definisce altresì il saggio come «l'ozioso fantasticare di due filosofi peripatetici», «una filosofia amatoriale con decorazioni sentimentali», l'«omaggio a una memoria». Cfr. *ivi*, introduzione.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ G. Morselli, *Fede e critica*, Adelphi, Milano, 1977.

¹⁹ Cfr. M. Panetta, *La protesta di Giobbe: una nota su Levi e Morselli*, in «Diacritica», a. IX, n. 49, fasc. 22, 25 agosto 2018.

²⁰ Il termine «romanzo» qualifica per Morselli «una federazione di generi letterari» versatile e proteiforme, basata su continue contaminazioni (come già osservava Auerbach nel 1946). «Il romanzo non è finito, non è in crisi né mai lo sarà», proclama profeticamente l'autore. Diventa, anzi, «un super-genere, frutto di quella che Erich Auerbach aveva definito «mescolanza cristiana degli stili» (in contrapposizione all'influsso classico-romantico proveniente da Oltralpe». Cfr. G. Morselli, *Diario*, cit., p. 21; E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo della letteratura occidentale*, 1946, trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, II, Torino, Einaudi, 1983, p. 200, in A. Gaudio, *In partibus infidelium, Guido Morselli uomo di fiction e di precisione*, in «Filologia antica e moderna», 32, 2007, p. 13.

²¹ «La nuova definizione di romanzo cui si attiene la prassi comunicativa di Morselli allarga bachtinianamente il genere e suggerisce un'idea di letteratura che si assuma l'incombenza di mostrare

Allo stesso tempo, il genere è uno specchio dei tempi e della società, la tipologia narrativa in grado di rendere lo *zeitgeist* dell'epoca.²²

D'altro canto, è refrattario ai tentativi normanti: è impossibile applicarvi «una precettistica» o «un manicheismo critico».²³

Molte di queste riflessioni vengono argomentate da Morselli nel *Diario*.²⁴ Non è irrilevante che la formazione autoriale, come letterato e come scrittore, si collochi in un periodo di fervido dibattito intorno al romanzo, originato soprattutto dalle critiche che la futura neoavanguardia muove alla narrativa postbellica.²⁵ Morselli approda al genere come traguardo di intensa maturazione: i suoi romanzi si ascrivono agli anni Sessanta, momento di produzione letteraria più vivace. I titoli del nostro sono *Uomini e amori*, *Incontro col comunista*, *Un dramma borghese*, *Il comunista*, *Brave borghesi*, *Roma senza papa*, *Contro-passato prossimo: un'ipotesi retrospettiva*, *Divertimento 1889* e *Dissipatio H. G.*

Che trattino vicende storiche più o meno aderenti alla realtà (*Roma senza papa*), che vi applichino interpolazioni (*Contro-passato prossimo: un'ipotesi retrospettiva*)²⁶ o che smantellino, invece, le supposte certezze (*Il comunista*), questi condividono speculazione teorica, interrogativi esistenziali e riflessioni di caratura sociale.

La cronaca di *Roma senza papa* (per riprendere il sottotitolo, *Cronache romane di fine ventesimo secolo*) si serve della voce di un prelado svizzero per tratteggiare un'anacronistica capitale sull'orlo della decadenza, popolata da una società «calda sì, ma anche piena di squarci, di sbocchi [...]».²⁷

quanto sia terribile la realtà dei fatti, che però non è mai terribile quanto i fatti stessi». *Ibidem*. Un giudizio sul romanzo trova posto anche nelle pagine di *Contro-passato prossimo: un'ipotesi retrospettiva*, più precisamente, nell'Intermezzo critico. L'autore lo definisce «tutta la letteratura» e ne rileva il carattere «transletterario [...]». Include, per esempio, o può includere, la teologia». G. Morselli, *Contro-passato prossimo*, cit., p. 101.

²² A. Gratton, *In viaggio attraverso le coordinate di un silenzio: breve introduzione all'opera narrativa di Guido Morselli*, in «Quaderns d'Italia» 14, 2009. Giorgio Manganelli definisce l'autore lombardo «l'unico romanziere che abbia saputo adibire le strutture tradizionali del romanzo a destinazioni non tradizionali» G. Manganelli, *Un comunista senza biografia*, cit., p. 53.

²³ G. Morselli, *Diario*, cit., p. 260, 3 settembre 1965.

²⁴ Nelle pagine diaristiche trovano posto anche le opinioni morselliane sui 'colleghi' romanzieri. In Kafka, l'autore rileva un certo disinteresse espressivo. Di Antonio Fogazzaro ammira l'abilità di fondere idillio e tragedia. G. Morselli, *Diario*, cit., pp. 312 e 88-90.

²⁵ Nonostante il suo carattere variegato, il Gruppo 63 si fonda su regole ben definite, quali l'utilizzo della prima persona, l'antinaturalismo e il rifiuto dell'*engagement*, respinte invece da Morselli.

²⁶ A detta di Alessandro Gaudio, «Morselli propone una cronaca della Storia agendo su quelle che Roland Barthes ha definito «perturbazioni della causalità». Cfr. R. Barthes, *Struttura del fatto di cronaca*, 1962, in *Saggi critici*, 1964, trad. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1972, in A. Gaudio, *In partibus infidelium*, cit., p. 13.

²⁷ G. Morselli, *Roma senza papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, Milano, 1974, Adelphi, pp. 121-122.

Contro-passato prossimo esibisce invece «un'ipotesi retrospettiva» di vittoria degli Imperi centrali nel corso della Prima guerra mondiale, ipotesi che si libra dall'«onnirazionale realtà»²⁸ per calcare le rotte dell'ucronia.²⁹

*Divertimento 1889*³⁰ manipola con altrettanta arguzia i fatti storici, e cala Umberto I in una fantasiosa evasione nelle Alpi svizzere. Vi fa da sfondo la ricostruzione di un mondo frusto, per certi versi consapevole della propria finitezza e del procedere fortuito del caso, come sanciscono le parole del sovrano: «Fra 10 anni, o fra 50, il nostro posto sarà nei musei. Insieme cogli anarchici che tirano a farci la pelle, mentre la gente di buon senso si accontenta di compatirci, o di metterci in caricatura, in attesa che ci decidiamo a finire in soffitta».³¹ Una riflessione a parte merita l'ultimo romanzo composto, *Dissipatio H.G.*, che verrà trattato più estesamente nel prossimo capitolo.

Peculiare è la costruzione dei personaggi morselliani, che sono «essenzialmente monologanti»,³² e conducono un ragionamento solitario anche nelle relazioni dialogiche. Un esempio lampante è quello di Mylius, all'interno di *Dissipatio H.G.*, un ex-paranoico che espone al protagonista la propria teoria sulla sovrapposibilità tra vita e morte.³³ Ogni creatura della fantasia di Morselli si fa portavoce del ragionamento autoriale, cassa di risonanza delle sue cogitazioni.³⁴ A titolo esemplificativo, valga quanto pronunciato dall'io narrante in *Un dramma borghese*:

²⁸ *Id.*, *Contro-passato prossimo: un'ipotesi retrospettiva*, Milano, Adelphi, 1975, p. 18.

²⁹ Edoardo Crisci evidenzia come il romanzo costituisca uno dei rarissimi esempi di uchronia nell'allora panorama letterario italiano. E. Crisci, *Contro-passato prossimo di Guido Morselli*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017.

³⁰ Sia *Contropassato prossimo*, sia *Divertimento 1889* propongono una cronaca della storia agendo su quelle che Roland Barthes ha definito «perturbazioni della causalità». R. Barthes, *Struttura del fatto di cronaca*, cit., p. 293.

³¹ G. Morselli, *Divertimento 1889*, Milano, Adelphi, 1975, p. 81.

³² F. P. M. Di Salvia, “*Dissipatio H.G.* ovvero Il Cupio Dissipavi di Guido Morselli”, (tesi di laurea, Università degli Studi “La Sapienza”, Roma, 2012), p. 20. Morselli considerava il monologo interiore come tipico esemplare della letteratura contemporanea, tramite cui esalare «i mali inconsci e i patemi viscerali, fra ispezioni capillari dell'io e pseudo scontri col non-io. G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 1977, p. 248.

³³ *Ivi*, pp. 65-66.

³⁴ I personaggi morselliani esprimono occasionalmente anche stati d'animo e riflessioni antitetiche alle sue. Ne è un esempio quanto si dice a proposito di Marcello, in *Uomini e amori*: «Vi era una perfetta sanità nel preciso equilibrio che esisteva in lui tra la vita esteriore e quella spirituale. Per intensa che questa fosse, non sopraffaceva l'altra che si sviluppava con un'aderenza esatta ed agevole alle cose: con quella “oggettività” [...] che era meglio e più di un comune realismo: era adesione all'ordine naturale del mondo, simpatia con le cose, accettazione volenterosa del proprio destino [...]». Riguardo egli stesso, Morselli aveva invece annotato, in data 17 novembre 1943: «Mi capita di sgomentarmi talvolta considerando lo sviluppo che ha il mio mondo spirituale, la mia vita interiore, in rapporto alla povertà presente della mia vita pratica. Ho l'impressione che codesta sproporzione non debba essere naturale». G. Morselli, *Diario*, cit., pp. 26-27 e 9.

«Il mio destino senza vera infelicità, senza rivolta, è quel logorarsi quotidiano degli individui coi quali la vita non è stata particolarmente severa, ma indifettibilmente grigia e faticosa [...]».³⁵ E, ancora: «Io in realtà non so uscire dal mio solito atteggiamento passivo, non prendo iniziative e forse non ne favorisco, spesso lontano io stesso dal sapere quale sia la chiave giusta ad aprirmi [...]».³⁶

Le riflessioni sembrano accostabili a quanto Morselli asseriva di sé e della propria vita. Si è più volte parlato di un autobiografismo rintracciabile nelle opere romanzesche del nostro. A proposito, Elena Borsa e Sara D'Arienzo commentano:

i romanzi morselliani non si possono definire “autobiografici” nel senso proprio del termine, e non possono neanche essere interpretati come tali quegli aspetti della narrazione che sono riconducibili a realtà vissute personalmente dall'autore: questo espediente narrativo infatti va inquadrato all'interno del già citato gioco dialettico-citazionale con il reale, indispensabile alimento del romanzo-racconto: Morselli “si cita” perché la sua storia è verosimile.³⁷

È più proficuo, allora, tentare di rintracciare quanto di autobiografico vi sia nelle singole opere. Attenendosi agli elementi narratologici, non si riscontra mai la canonica coincidenza tra autore, narratore e personaggio.³⁸

L'intensità del dialogo con la pagina scritta origina una sfera virtuale, che surroga e declina da quella “monade” (termine caro a Morselli) esistenziale. Dice Andrea Battistini: «Il vero soggetto dell'autobiografia non è più un'essenza a priori, ma una fiction culturale e linguistica, un fragile ma vitale organismo diegetico contesto di parole».³⁹ Nello specifico morselliano, il discorso si articola in ulteriori rivoli: quelli di un mondo virtuale, cui l'autore presta la sua voce e la sua sensibilità. I personaggi esondano dalle possibili esperienze autobiografiche, e sperimentano quel che di vissuto non è ancora o non sarà mai. L'autore rende le proprie creature depositarie dei

³⁵ G. Morselli, *Un dramma borghese*, Milano, Adelphi, 1978, p. 31 e 14-15.

³⁶ *Ivi*, pp.14-15.

³⁷ Cfr. E. Borsa; S. D'Arienzo, “Il Fondo Guido Morselli”, in *Autografo*, Vol. XII, n° 33, ottobre 1996, Firenze, Vallecchi.

³⁸ Sulla scorta delle ammonizioni da Bakhtine in poi, non si dovrebbe incorrere nella trappola della confusione tra il mondo reale rappresentato col mondo rappresentante, e di conseguenza il personaggio con l'autore. Scrive a proposito il critico russo: «On ne peut confondre, comme on l'a fait jusqu'au présent (comme on le fait encore), le monde représenté et le monde représentant (réalisme naïf), ni l'auteur-créateur de l'oeuvre avec l'auteur-individu (biographisme naïf) [...]» Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 394.

³⁹ A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo – Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 16.

suoi lati nascosti.⁴⁰ Al contempo, instaura con loro un processo dialettico tramite cui glossarli, come se li osservasse dal di fuori. Nella pagina scritta, i personaggi possono proliferare, anche quando l'autore ritiene esaurita o inutile qualsiasi altra esperienza. In una pratica artistica vissuta così integralmente, non è l'opera a essere autobiografica, bensì la vita dell'autore a venir declinata in base al "demone della letteratura", parafrasando Compagnon.⁴¹

Nelle creazioni morselliane vi sono anche, tuttavia, delle curiose auto-giubilazioni. Ne è un esempio una glossa (di carattere dostoevskijano) al manoscritto di *Un dramma borghese*:

È inevitabile che trovi la scena di un disgustoso orrore. E quel padre che accetta, si compiace anzi di piacere con la figlia i cui sentimenti gli sono stati normalmente e chiaramente dimostrati, è un essere perlomeno abietto. Tutto esiste, è evidente, a questo mondo e Dio ci scampi se dovessimo sapere o, peggio, vedere quello che gli esseri umani pensano e fanno; ma perché creare e descrivere queste povere miserie?⁴²

Anche quando l'autobiografismo appare con maggiore evidenza, riesce a farsi invenzione, libertà e punto di vista sulle proprie vicende proiettate in un universo altro. Il tutto, come risultato di un lavoro di setaccio del materiale linguistico, fino a renderlo traslucido e dar forma più "narrante" al pensiero autoriale.⁴³

⁴⁰ Queste diventano «protesi immaginarie» della vita di Morselli, scandita, soprattutto negli ultimi anni, soltanto dall'essenziale. Cfr. A. Santurbano, *Il romanzo come buco del verme*, in A. Santurbano, F. Pierangeli, A. Di Grado, *Guido Morselli: Eu, o mal e a imensidão*, Niteroi (Rio de Janeiro), Editora Comunità, 2011, p. 24.

⁴¹ Cfr. A. Compagnon, *Il demone della teoria*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000. È possibile riscontrare un'analogia situazione in alcune annotazioni di Philip Roth, come nell'epigrafe della sua autobiografia *I fatti* (dichiarata, paradossale, dedicata all'alter-ego Zuckerman e dallo stesso alter-ego postfaziata), quando l'autore scrive: «In che razza di storie la gente trasforma la vita, in che razza di vite la gente trasforma le storie». Si interroga poi sul perché «sostenere il diritto ad una trasparenza biografica, soprattutto considerando che io sono stato educato nella convinzione che l'indipendente realtà della finzione è tutto quel che conta e che gli scrittori dovrebbero invece restare nell'ombra?». Forse perché «la persona a cui intendo rivelarmi [...] sono in primo luogo io stesso». P. Roth, *I fatti. Autobiografia di un romanziere*, Torino, Einaudi, 2014.

⁴² Il manoscritto è conservato presso il Fondo Morselli.

⁴³ Morselli si diceva contrario all'autobiografismo: «[...] sarebbe un attestato di superficialità il far dipendere sincerità e effusione dal contenuto autobiografico. Ci sono pagine del *Journal* di Amiel che danno un senso di freddezza e di sforzo; proprio il contrario dell'effusione e della spontaneità, che invece si trovano genuine in romanzi che non hanno niente di autobiografico e sono scritti in terza persona [...]. Nessun omaggio all'autobiografismo: è probabile, o sperabile, che oggi come oggi, e specialmente in Italia, nessuno si auguri nuove ondate di sbocconcellatori di "madeleine" o di

Il diario

Morselli tiene un diario personale⁴⁴ dal 1938 fino alla propria morte, senza rigore quotidiano ma garantendo una cadenza sufficientemente continuativa. Si possiedono diciassette suoi quaderni di tipo scolastico. Riflessioni filosofiche⁴⁵, spunti teorici per le opere maggiori⁴⁶, annotazioni estetiche e molto altro si affastellano nelle pagine, frutto di un'erudizione elevatissima costantemente incrementata. Vi emergono la poliedrica personalità autoriale, il suo sofferto itinerario umano⁴⁷ ma anche un'ilarità insidiata da scetticismo e malinconia. Tra le righe, prendono forma i mondi fantastico-speculativi e le tecniche narrative poi ravvisabili nei romanzi.

Come evidenzia Valentina Fortichiari, il diario funge da «specchio che restituisce al narratore, costretto dalla sua stessa vocazione a una disseminazione di sé in trame, personaggi, dialoghi, l'unità delle proprie sembianze».⁴⁸ Morselli sfrutta il mezzo diaristico anche per «aggrapparsi ad un presente altrimenti inconsistente».⁴⁹ L'autore affronta e interiorizza la lettura di grandi autori sia italiani, sia stranieri; si vedano, ad esempio, le annotazioni sul teatro di Pirandello,⁵⁰ o inerenti opere di Kafka e Svevo.⁵¹ Dalle riflessioni di stampo filosofico, teologico, letterario è possibile delineare il

rievocatori di giardini e di compagni d'infanzia o di adolescenza [...]. A posteriori, viceversa, sull'esperienza di un secolo di letteratura europea, è chiaro come la trattazione dell'inconscio e sua fenomenologia empirica si accordi con qualsiasi procedimento: da Dostoevskij a Antonioni passando per Kafka e Svevo, gli autori che hanno dato rilievo al “sostrato oscuro” dei loro personaggi si iscrivono nelle tecniche più diverse; e se hanno qualche elemento in comune, non è sul terreno formale che riusciremo a identificarlo. *Id.*, *Diario*, cit., 9 - 12 dic, pp. 285-6.

⁴⁴ Il *Diario* è stato pubblicato da Adelphi dopo l'autorevole lavoro di cura e sistemazione da parte di Valentina Fortichiari, con una prefazione di Giuseppe Pontiggia. *Guido Morselli, Diario*, a cura di V. Fortichiari, Milano, Adelphi, 1988.

⁴⁵ I temi più sondati sono la pretesa antropocentrica, la religione, il libero arbitrio, l'amore.

⁴⁶ Valentina Fortichiari evidenzia come, per esempio, *Uomini e amori* sia nato sul Diario. *Ead.*, *Invito alla lettura di Morselli*, Milano, Mursia, 1984.

⁴⁷ Scrive a proposito: «Ciò che radica in me, e veramente costituisce il fulcro del mio essere spirituale è questa mia sensibilità, ohimè spesso così ardua a seguire, ad afferrare, a fissare». G. Morselli, *Diario*, cit., p. 107.

⁴⁸ *Ivi*, *Prefazione*, p. XII. In una nota del 18 novembre 1943, lo stesso Morselli scrive: «È necessario guardarsi allo specchio, Bisogna “vedersi” ogni tanto; per conservare pieno e reale il senso di sé, bisogna che almeno una volta al giorno ritroviamo le nostre sembianze». *Ivi*, pp. XI-XII.

⁴⁹ G. Pontiggia, *Introduzione a G. Morselli, Diario*, cit., p. XIII. Il critico si riferisce alla stesura diaristica dell'autore come al «modo in cui (egli) riesce a stabilire con il presente quel rapporto che gli è sempre sfuggito». *Ivi*, p. XI.

⁵⁰ Cfr. G. Morselli, *Diario*, cit., quaderno XV, 10 maggio 1967, p. 113.

⁵¹ Cfr. *ivi*, appunti del Quaderno XVI, 26 marzo 1968 e 6 aprile 1968, pp. 117-118; quaderno XV, 21 dicembre 1966, pg. 110.

ritratto di Morselli come avido lettore e dotato di un animo costantemente teso a soddisfare una curiosità indomabile, corredata da una brillante abilità critica e analitica. Si tratta di un individuo solo per scelta, perché, nella sua solitudine, gode della compagnia corale delle menti più acute e creative che hanno indagato o rappresentato il mondo nel corso dei secoli.

Morselli esibisce una personale ponderazione di concetti a lui cari, sui quali torna più volte e con crescente profondità, esibendo la sua personale mappa di riferimenti e punti cardinali. Uno di questi è la concezione della cultura, più volte ribadita come ben più che semplice erudizione: «L'erudizione, e lo specialismo, è conoscenza egoistica, che non dà luogo a rapporti, che è perciò infeconda. La cultura è conoscenza fertile di nuovi rapporti spirituali e umani»,⁵² scrive l'autore. Similmente afferma: «[...] Che l'erudizione, quand'anche vasta, non si debba confondere con la cultura, è noto, per lo meno ai colti. A maggior ragione, non è cultura lo specialismo, che dal canto suo non può essere se non angusto»;⁵³ precisa dunque: «L'erudizione è un possesso statico, acquisito una volta per tutte, che una salda memoria basta a conservare. La cultura dell'individuo è sempre in sul farsi, o non è».⁵⁴ Morselli puntualizza che la cultura individuale è un processo non riducibile al solo fatto mentale; presuppone, infatti, un determinato atteggiamento nel soggetto, ovvero, la propensione ad applicarsi con tenacia, costanza e fedeltà a una vocazione: «il dovere di alimentare il proprio spirito assiduamente, quotidianamente [...] con diligenza, con tenacia, quali che siano (e magari avverse, impropizie) le circostanze in cui si trova a vivere».⁵⁵ Questa chiamata interiore è per l'autore determinante; infatti aggiunge:

L'erudizione può escludere la vocazione, può manifestarsi disordinatamente in una molteplicità di campi. La cultura presuppone una scelta, un orientamento. L'erudizione è disorganica, la cultura, anche al suo inizio, e anche se modesta, è qualcosa di organico e di vivo, perché ciò che l'individuo apprende gli si ordina naturalmente intorno a un suo interesse dominante, che polarizza, concentra, organizza le acquisizioni successive.⁵⁶

⁵² G. Morselli, *Diario*, cit., quaderno IX, 1 febbraio 1945, p. 43.

⁵³ *Ivi*, quaderno VIII, 30 dicembre 1959, p. 76.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ivi*, p. 77.

Tali parole chiarificano il susseguirsi di citazioni ed estratti da una molteplicità di testi, talvolta in lingua originale, tra gli altri, di Baudelaire, Flaubert, Tolstoj, «padre Dante»,⁵⁷ Dostoevskij, Camus, Bulgakov, Moravia: tessere ad incastro di un lavoro di ricerca e studio appassionato. Spesso l'input alla riflessione sono proprio le letture del momento, i cui autori diventano parte di una conversazione collettiva. Morselli ne è partecipante privilegiato: esibisce intuizioni e ipotesi, obiezioni e contraddittori. Attraverso le idee di Curiosità, Ignoranza e Immaginazione vengono chiamati in causa Luciano Anceschi, E.A. Poe e Samuel Coleridge; a sondare questioni teologiche intervengono Nietzsche, Agostino e Teresa d'Avila. Un ampio plateatico di filosofi, dagli antichi greci ai contemporanei, snoda riflessioni filosofiche insieme allo stesso Morselli. Gli appunti su tali letture si alternano alle impressioni scaturite dagli articoli delle principali testate giornalistiche nazionali. Ne emerge una figura autoriale attenta al mondo coevo, pur da un pulpito defilato. Riflessioni sul fato nascono, così, dall'apprendere di un tragico incidente avvenuto a Santa Trinita nel marzo del 1969; terremoti e alluvioni nazionali, scoperte scientifiche o fatti di politica nazionale ed estera sono il pretesto per considerazioni più ampie sull'umanità del tempo e l'evoluzione dei sistemi sociali e politici costituiti. Morselli affronta a più riprese ideali e applicazioni reali di comunismo e marxismo, contrappone il significato di rivoluzione ed evoluzione, non nasconde critiche al capitalismo, alla fiducia cieca verso il progresso e all'antropocentrismo dilagante.

I quaderni testimoniano sentimenti contrastanti verso l'epoca moderna e il suo galoppante sviluppo tecnico-scientifico. L'esordio del tema si colloca nel 1944, sotto segno di un beffardo auspicio:

La nostra epoca moderna è l'epoca dell'analisi; ha la tendenza il gusto il genio della divisione e della suddivisione. In fisica, si disgrega l'atomo [...]: in economia si procede alla divisione dei compiti, alla suddivisione sempre più capillare delle competenze e specialità; la nostra cultura procede col metodo caro a Rémy de Gourmont, della *dissociation des idées*; la psico-analisi scinde dalla coscienza il vasto misterioso regno dell'inconscio e del sub-conscio; la letteratura, da Proust a Pirandello a Denis Amiel, separa accuratamente nell'individuo personalità da personalità, sino ad attribuirgliene «centomila» tutte reali e distinte l'una dall'altra.

⁵⁷ *Ivi*, quaderno XIV, 24 maggio 1965, p. 97.

Speriamo che un giorno i nostri figli provvedano a costruire, o a ricostruire; a mettere o a rimettere insieme.⁵⁸

Tali affermazioni esprimono un senso di straniamento dinanzi alla totale decostruzione multilivello dell'io moderno e del suo ecosistema. Non stupisce, allora, che Morselli abbia trovato in *Vita Activa* di Hannah Arendt l'espressione di uno slancio ideologico affine.⁵⁹ Lo scrittore sostiene nei quaderni la tesi ben più approfondita e documentata dagli scritti della pensatrice apolide sua contemporanea. La spaccatura interiore dell'individuo, inferta da logiche e strutture volte all'utile economico e promotrici di un illusorio benessere capitalizzato, soffoca e ammutolisce la più autentica dimensione umana: la libera attività intellettuale, la solidarietà sociale e l'impegno politico.

Il suddetto saggio di Arendt anticipa, inoltre, la critica ecologica di cui Morselli si fa portavoce incompreso, quando bolla l'edilizia industriale e le sue fabbriche architettoniche come una violenza che schiaccia la natura⁶⁰ o si oppone all'urbanizzazione dei suoi amati paesaggi montani.⁶¹ Nella corrispondenza con Calvino si definisce significativamente un «agricoltore» (così come recita la sua carta d'identità alla voce “professione”); afferma con fierezza di non possedere né telefono, né frigorifero nel suo modesto eremo tra le montagne e decanta orgogliosamente il vino di sua produzione.⁶²

⁵⁸ *Ivi*, quaderno VII, 20 maggio 1944, p. 35.

⁵⁹ L'opera di Arendt esercita in Morselli un entusiasmo tale da spingere l'autore ad acquistarne più copie, per assicurarne la lettura agli amici a lui più cari, come ricordato da V. Fortichiari in nota al *Diario*. Come sottolineato da Alessandro dal Lago, «la filosofa colpisce al cuore la mitologia sociale del mondo moderno occidentale, nella quale né lei né Morselli si riconoscono, rivendicando piuttosto la libertà d'azione dell'uomo, contro il conformismo della società di massa e l'annesso destino preconfezionato di solitudine esistenziale. A. dal Lago, *La città perduta*, in H. Arendt, *Vita Activa: la condizione umana*, Milano, Bompiani, 2004, p. 9.

⁶⁰ G. Morselli, *Diario*, cit., quaderno XVI, 31 gennaio 1969, p. 122.

⁶¹ Nei dintorni di Varese, a Santa Trinita di Gavigrate, su un rialzo erboso circondato da un piccolo terreno coltivato e con vista sul Monte Rosa, Morselli fa costruire “la tanina”: un rifugio lontano dai rumori, dalla folla e dal cemento, dove l'autore scrive, legge, studia e vive semplicemente, realizzando l'unione tra individuo e natura promossa nei quaderni. Cfr. L. Terziroli, *Gli Stati Uniti d'Europa e gli ebrei. Morselli*, Contro-passato prossimo, in A. Armano, *Maledizioni*, Rizzoli, Milano, 2014.

⁶² «Caro Calvino, qui da me, a Santa Trinita, non ho né aspirapolvere né frigorifero (d'estate, ci ho un bosco vicino, metto le bottiglie al fresco nel bosco). Non ho nemmeno la TV! In cambio, ho un discreto cavallo da sella col quale esploro la montagna che incombe subito dietro la mia casetta. Ho piantato questo autunno certi rosseggianti pini di Scozia, i cui rami ricchi di materia resinosa dall'aroma profumato, ho messo da parte (potati da me, si capisce) da bruciare sul caminetto nelle grandi occasioni. Lei mi venga a trovare, e il pino di Scozia arderà in suo onore. [...] Lei si persuaderà che, se l'alienazione marxiana è l'amaro frutto insopprimibile dell'industrialismo, c'è un genere di alienazione,

La tecnologia traspare quale deleteria al massimo grado quando Morselli commenta l'uso dei mass media da parte dell'uomo comune:

Fra le tare di labilità psichica, particolarmente diffusa, oggi quella che gli psichiatri chiamano automatismo (o semi-automatismo) imitativo. Vedi gli influssi esercitati dal cinematografo, dalla televisione, ecc., sul comportamento di molti individui, specie giovani». ⁶³

Qualche anno dopo, Morselli dichiara: «Dobbiamo esser grati agli apparecchi radio, agli «scatoloni magici» della TV, ai juke-box e simili macchine, perché ci insegnano giorno per giorno la dolcezza e ricchezza del silenzio». ⁶⁴ Pari ironia emerge in una nota-epigramma: «“Più conosco gli uomini” potremmo dire oggi “e più stimo le macchine”». ⁶⁵ Morselli ricorda, d'altro canto, di aver difeso la “civiltà delle macchine” nel racconto pubblicato nel 1950, intitolato *Una rivolta*. ⁶⁶ Parlando delle macchine dal punto di vista pratico e al contempo esistenzialista, l'autore asserisce di aver modificato in parte il proprio pensiero a riguardo: ⁶⁷

Adesso aggiungerei che il «discorso» sulle macchine è troppo interessante perché lo lasciamo, come facciamo oggi, esclusivamente ai tecnici (e agli economisti). Affermo la necessità di un Maeterlinck e di un Fabre delle macchine, che ce ne parlino con intelligenza e con simpatia, come quelli parlavano delle termiti e delle api. Forse i tempi sono maturi perché ci attendiamo un Lafontaine o un Esopo della macchina da scrivere, del frigorifero e della radiolina a transistors. Che ci moralizzino coll'esempio di questi a modesti e utili esseri. Non sulla base di un animismo antropomorfo o di una personalizzazione presuntuosa. È proprio dalla diversità delle

toto coelo diverso e meno grave, contro la quale l'attaccamento alla terra 'dat medicamina'». V. Fortichiari, *Guido Morselli. Immagini di una vita*, Rizzoli, Milano, 2001, p. 80.

⁶³ G. Morselli, *Diario*, cit., quaderno XIII, 17 ottobre 1956, p. 71. Sull'avversione di Morselli per i mass media, si veda anche *ivi*, quaderno XV, 25 gennaio 1966.

⁶⁴ *Ivi*, quaderno XIII, 11 aprile 1960, p. 78.

⁶⁵ *Ivi*, quaderno XV, 9 agosto 1965, p. 100.

⁶⁶ Morselli spiega: «Il racconto, ambientato in un improbabile domani, narra di come la “peste dei cacciaviti”, che rende il metallo molle per effetto radioattivo, propagatasi con rapidità fulminea in tutti i continenti, mandi fuori uso questi utensili indispensabili all'umanità. Identica sorte subiscono gli apriscatole, affamando duecento milioni di Americani. È la rivolta delle macchine, che rivendicano una loro autonoma vita». *Ivi*, in nota 127 all'appunto del 9 agosto 1965, quaderno XV, p. 99.

⁶⁷ *Ivi*, quaderno XV, 9 agosto 1965, p. 100.

macchine da noi, che abbiamo da imparare. E smettiamola di gridare al pericolo di «alienarci», di degradarci, in macchine. Siamo troppo chiacchieroni e introflessi, troppo avidi e vanitosi (e feroci!), perché possiamo mai assomigliare loro.⁶⁸

Grande meraviglia suscita in Morelli la foto «dei secoli»,⁶⁹ della Luna e della Terra, apparsa sul Corriere della Sera del 27 agosto 1966, e scattata dal satellite Lunar Orbiter orbitante a 40 km dal nostro pianeta. Dichiarò lo scrittore, fortemente colpito da questo traguardo epocale: «Possiamo esser grati al satelloide fotografo».⁷⁰ Emerge la piena consapevolezza di come l'epoca del Soggetto può dirsi conclusa. Al cospetto dell'immagine, «messa un po' più giù dell'ultimo ritratto di Sophia Loren e dell'ultimo “servizio” da Washington»,⁷¹ l'autore constata tristemente l'incapacità dell'uomo di ritornare sui suoi passi nel rapporto con la Natura, ovvero di ridimensionarsi al fatto «“che siamo” sì, di là da ogni dubbio, ma anche che siamo «poco. Molto, molto poco».⁷² Insieme alla propria piccolezza rispetto alla comprovata vastità del cosmo, l'autore evidenzia la nullificazione del pensiero collettivo:

Strano che non abbia suscitato interesse (esclusi si capisce gli specialisti). Nessuno speciale commento, si direbbe nessuna emozione. E nessuna riflessione. Se fosse materia politica, penserei a un caso di “congiura del silenzio”. Ma non è politica. È qualche cosa di più; quello che questa fotografia dimostra coinvolge, forse stravolge, la nostra condizione umana vista – per la prima volta – dal di fuori.⁷³

Analogo scetticismo si riscontra quando la svalutazione imperante, da parte dei suoi contemporanei, della natura a dimensione asservita ed inferiore all'uomo ricade nel suo ambito di elezione, la letteratura:

A me pare cattivo segno che la nostra letteratura da lunghissimo tempo escluda

⁶⁸ *Ivi*, quaderno XV, 9 agosto 1965, p. 99.

⁶⁹ *Ivi*, quaderno XV, 6 dicembre 1966, p. 106.

⁷⁰ *Ivi*, quaderno XV, 7 dicembre 1966, p. 107.

⁷¹ *Ivi*, quaderno XV, 6 dicembre 1966, p. 106.

⁷² *Ivi*, quaderno XV, 7 dicembre 1966, p. 107.

⁷³ *Ibidem*.

l'apologo, non dia più voce agli animali. (In questi ultimi decenni uno dei rarissimi esempi è Orwell). Per trovare qualcosa che concerna le bestie e non sia «bestiario», zoologia, bisogna ancora ricorrere a Maeterlinck e a Fabre. Questo rifiuto di riconoscere, o almeno di prestare, una vita alle bestie, è effetto di uno squilibrio, tipico dei tempi troppo intensi e presuntuosi: troppo convinti che la natura sia «stupida» all'infuori dell'uomo [...]. Finché il pensiero è stato anche saggezza, l'apologo fioriva.⁷⁴

Non stupisce, quindi, il tono delle riflessioni inerenti l'atterraggio sulla Luna, altro evento che scuote Morselli al punto da affermare: «Un altro “evo” dovrebbe stare per cominciare».⁷⁵

Il *Diario*, dunque, è essenziale per scoprire la quotidianità “pensata” dello scrittore, tanto che più voci critiche ne hanno evidenziato la portata documentaria, a partire da Giuseppe Pontiggia. Mentre attraversa anni di guerre e boom economico, di lotte sociali e cambiamenti epocali, egli esprime paure, dubbi, idee ed emozioni profonde che ne palesano tutta l'umanità:

Ieri sera prima di dormire ho riveduto me stesso, quale poche ore avanti camminavo per la strada, tornando a casa. Non avevo mai sentito così profonda pietà degli uomini come rivivendo l'immagine di quest'uomo che attraversava piazza del Mercato.⁷⁶

Gli scritti teatrali

Morselli si è dedicato anche alla scrittura per il teatro, pur (anche in quest'ambito) senza particolare successo.⁷⁷ Le opere principali – di cui si conservano alcuni manoscritti recanti la volontà di pubblicazione per tramite del teatro – sono due di argomento “marxista” e una “storica”. Ci si riferisce a *Marx: rottura verso l'uomo*,

⁷⁴ *Ivi*, quaderno XIV, 3 agosto 1963, p. 93.

⁷⁵ *Ivi*, 1 dicembre 1968, p. 122.

⁷⁶ *Ivi*, p. 65.

⁷⁷ L'autore aveva inviato i propri scritti teatrali a attori del calibro di Vittorio Gasmann e Tino Buazzelli, senza ricevere, però, risposta concreta.

Cesare e i pirati e *L'amante di Ilaria*.⁷⁸ Le commedie stesse diventano strumento atto a veicolare le inquietudini autoriali, a sublimarle e a darne veste innovativa. Forse, nella speranza di una parziale soluzione, in grazia della nuova chiave espressiva e dei riverberi conseguenti.

Morselli si orienta verso la commedia, individuandovi la possibilità di una contaminazione tra generi, antimoderna ma anche anti-tradizionalista, in grado di recuperare l'autenticità del teatro. Nell'antichità greca, le rappresentazioni sceniche erano riti cui partecipava l'intera polis. Dietro alle loro farse e ai camuffamenti, si svelava la verità. Morselli ne recupera la vocazione speculativa e dottrinale; tratta temi sacri e solenni – quali la vita e la fratellanza –; come da insegnamenti di Pirandello e Beckett, vi aggiunge l'impressione della vastità e complessità degli eventi. Crea, pertanto, situazioni dominate dal “gioco” del caso, contrapposte alle necessità tragiche che la Storia propone. Un argomento particolarmente sondato da Morselli è quello dell'amore. Questo è specchio delle umane fragilità e ipocrisie, ma, al contempo, chiave di volta per la risoluzione di ogni conflitto – da quello personale a quello sociale – su sfondo universale.

La passione morselliana per il teatro investe i suoi stessi personaggi romanzeschi; di Sandro, in *Uomini e amori*, si dice, per esempio, che recita in un teatro milanese con talento istrionico.⁷⁹ Talento, questo, che scorreva nelle vene di Morselli in primis, propenso a spezzettarsi nelle esperienze di molti “io”.

Il Redentore o Commedia senza titolo deve il proprio nome all'erede morselliana Maria Bruna Bassi. È un testo in tre atti, giunto esclusivamente nella versione manoscritta risalente al 1956. Il finale non concluso risulta però accennato, come ha scoperto Cristina Faraglia. La vicenda si ambienta in una clinica psichiatrica tedesca, precisamente a Oberstadt, nel 1938. Sullo sfondo agiscono le barbarie del regime nazista, intese come personificazioni delle oscure ragioni del Male. Morselli ne rende conto ricorrendo a simboli da Inferno dantesco: il favonio, il lamento degli alienati, sospeso tra l'inno e il lamento funebre. Entro i confini protetti della clinica, si profila un'insolita figura: è quella di Ilya Nypic, un uomo proveniente dalla Boemia. Da giovanissimo ha vissuto «come un asceta, [...] praticando eroicamente la carità verso gli uomini. Nella casa paterna ospitava i poveri, e la sua sostanza era [...] spesa per

⁷⁸ Gli ultimi due testi sono stati pubblicati su rivista da Fabio Pierangeli. Cfr. rispettivamente F. Pierangeli, “Sincronie” n. 14, 2004 e “In limine”, n. 5, 2009.

⁷⁹ Cfr. G. Morselli, *Uomini e amori*, Milano, Adelphi, 1998.

l'edificazione di un ospizio per i vecchi indigenti».⁸⁰

L'osservazione psichica gli è stata esplicitamente – e misteriosamente – comandata dalla Procura. Con il proprio arrivo, Nypic stravolge l'atmosfera del sanatorio. Da una camera all'altra, egli predica il Vangelo, il verbo dell'amore tra i degenti. Presta loro aiuto, in modo gratuito e felice. Non è difficile, dunque, scorgere nel personaggio una figura cristiana. Nypic è l'uomo-carità, più volte evocato da Morselli negli scritti saggistici e nelle opere creative. Stretto parente del Karpinsky di *Dissipatio*, vi si discosta perché il suo proselitismo è attivo durante la narrazione.

Nypic assume su di sé il gravoso compito di rispondere, con l'esempio, all'*Unde malum?* che tanto ha impegnato la riflessione morselliana. Intesse, perciò, un fitto dialogo con le istituzioni politiche e religiose; continua imperterrito, nonostante le accuse di pericolosa follia. Nel suo proposito, vi è la riconciliazione dell'uomo con il divino, allontanato dall'esperienza del dolore.

Gli strumenti utili a ciò sono l'amore, l'annullamento della teoria del peccato originale e, in modo inaudito, l'ammissione di un errore di Dio. Spetta a quest'ultimo emendarlo, con atti concreti di umanità, eventualmente spintisi fino al martirio, se la storia lo imponesse. L'amore e la carità veicolano l'azione di Dio. L'uomo viene esonerato dalla responsabilità circa il male. Quand'anche alimentato dai suoi comportamenti, le cause non ne sono volontarie.

L'energia di Nypic risulta presto coinvolgente anche per un medico, l'ennesimo nella narrativa morselliana. Prinz è direttore della clinica; il suo pulpito ateo non gli impedisce di apprezzare l'azione caritatevole di Nypic. Due ospiti della clinica (coloro che avviano l'azione drammaturgica), Leicht e Kürt, sostengono la tesi morselliana per la quale dentro il manicomio si è liberi, fuori, invece, si è schiavi dei condizionamenti sociali. La degenza ha permesso a Leicht e Kürt di riscattarsi. Il primo si è sottratto alla catena di violenze sessuali della sua famiglia; studia con impegno la riforma del codice penale del terzo Reich («l'esempio più brutale del male nella storia»)⁸¹ L'altro è diventato astemio e ha cominciato a dipingere.

Così descritta, la situazione si colloca entro orizzonti tematici tipicamente morselliani. Il dottor Prinz e Nypic si potrebbero intendere come promotori di un falansterio di libertà e carità, entro un mondo chiuso che ricorda la villa degli scalognati di Pirandello o il laboratorio del cavallo azzurro di Franco Basaglia. In

⁸⁰ Cfr. *Id.*, *Il Redentore o Commedia senza titolo*.

⁸¹ *Ibidem*.

clinica, gli ospiti possono forgiare autonomamente le proprie esistenze, con regole figlie della fantasia. La minaccia proviene dall'esterno, da un male onnicomprensivo verso cui Dio sembra rimanere impotente. I malati della Commedia intraprendono un percorso di cambiamento, grazie alla guida di Prinz; l'arrivo di Nypic ne fa da coronamento.⁸²

All'esuberanza di quest'ultimo provano ad opporsi un vescovo e un reverendo. Accorsi in clinica, il portiere (portavoce del popolo) presenta loro Nypic come «uno che fa succedere cose meravigliose».⁸³ Su riconoscimento divino, egli sarebbe addirittura «un santo [...], buono con tutti, (che) si sacrifica volentieri, non parla che di Dio, predica tutto il giorno».⁸⁴ La sua figura è parzialmente enigmatica – si tratta di un Santo, un folle, un eretico? -. Tuttavia, è completamente rischiarata dal suo esemplificare ciò che per Morselli dovrebbe esser la religiosità: l'amore fattivo per il prossimo.⁸⁵

Alla commedia è premesso l'inserito introduttivo di un Capocomico (probabile figlio di una suggestione pirandelliana). Egli annuncia che la vicenda di lì a poco inscenata sarà veridica.⁸⁶ Si offriranno agli spettatori «anche parole gravi su argomenti sacri e solenni di cui non si tratta di solito dietro i lumi di una ribalta». Il tutto, però, senza un giudizio da parte dell'autore, una conclusiva opinione rassicurante che «manderebbe tutti a casa con la coscienza in pace».⁸⁷ E il motivo è presto detto: «nella realtà, quella così ovvia e rassicurante versione non poté imporsi. Sistemata da alcuni, fu rifiutata da altri. [...] non vi era fondamento sufficiente a respingerla, ma nemmeno ad accettarla».⁸⁸

Morselli inventa due possibili finali per la commedia. Nella recita degli alienati, Nypic viene ucciso da Hitler, per poi risorgere; nella realtà della “finzione”, il protagonista si salvifica per salvare una ragazza, difendendola da un proiettile col

⁸² È stato osservato che l'incontro tra la figura di Prinz e quella di Nypic sembra destinale: rappresenta la congiunzione di temperamenti diversi, eppure istrionicamente saldati in Morselli. Cfr. F. Pierangeli, *Commedia senza titolo o Il Redentore*, in A. Di Grado, F. Pierangeli, A. Santurbano, *Guido Morselli: io, il male e l'immensità*, Niterói, Rio de Janeiro, Editora Comunità, 2011.

⁸³ Cfr. G. Morselli, *Il Redentore o Commedia senza titolo. Nella Clinica di Oberstadt a Ostfalia*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Già nel saggio *Due vie della mistica*, Morselli aveva dimostrato come la via per approssimarsi a Dio non sia l'ascesi, bensì l'amore e la carità insegnati dal Vangelo. Cfr. *Id.*, *Due vie della mistica*, dattiloscritto.

⁸⁶ «Mutati i nomi, le persone che vi compaiono, sono esistiti o esistono», spiega il capocomico. *Id.*, *Il Redentore o Commedia senza titolo*.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

proprio corpo.⁸⁹

Il conclusivo abbraccio tra due ospiti della clinica si fa emblema di un bisogno d'amore tra le creature, amore che si prospetta come «l'unica via di scampo al dolore cosmico esperito dall'umanità».⁹⁰

Gli abbozzi del *Redentore* vengono divisi da Morselli in alcune cartelline. La prima porta la data del 5-1-'56; nella terza, l'autore inserisce due articoli di giornale riguardanti la questione dei manicomi. Vale la pena ricordare come Morselli guardasse con simpatia all'innovativo metodo di Franco Basaglia. Alcuni foglietti sparsi appuntano osservazioni sull'atmosfera della clinica (dello spettacolo), definita lucida e allucinante-ossessionante.

La commedia così profilata, pur mancando di un'effettiva rappresentazione, si allinea perfettamente alle opere morselliane sopra analizzate. La sensibilità tormentata, i dubbi e i tentativi di risposta autoriali dipingono uno scenario clinico assunto a spazio sicuro, teatro di una crescente azione solidale. I temi drammatici collidono con una paradossale atmosfera di pace che, libratasi dal canovaccio e dagli appunti di Morselli, giunge fino ai lettori.

Le ragioni di un rifiuto

Morselli è noto come scrittore postumo per eccellenza⁹¹; i suoi romanzi non furono, però, bocciati dalla critica, bensì dal mondo editoriale. L'autore inviava con fiducia i propri manoscritti, collezionando via via rifiuti. Riponeva la corrispondenza con le case editrici in una cartella grigio-azzurra, sulla cui copertina aveva significativamente disegnato un fiasco. Eppure, l'amica Bruna Bassi racconta l'entusiasmo di Morselli dopo la consegna delle opere:

⁸⁹ Anche in questo gesto di Nypic, è evidente il parallelismo con il dottor Karpinsky di *Dissipatio H.G.*, che aveva perso la vita intervenendo in una lite tra infermieri. Cfr. G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit. p. 40.

⁹⁰ M. Faraglia, *G. Morselli: l'ecclettismo di uno scrittore ancora da scoprire*, in «Mosaico italiano» - inserto della «Rivista Comunità Italiana», anno VIII, n. 96, gennaio 2012, p. 13. Questo abbraccio simboleggia anche il congiungimento fraterno con l'"altro", così come l'incontro illusorio dell'Ex-Uomo con Karpinsky.

⁹¹ Giorgio Manganelli parla a suo proposito di una «tragica avventura in cui è incorsa la nostra editoria». *Id.*, *Altre concupiscenze*, Milano, Adelphi, 2022.

[...] finché non aveva consegnato il suo libro, restava muto, teso, livido da far pena, poi si calmava. Lui che detestava viaggiare, persino andare a Milano, nel viaggio di ritorno era animato, come sollevato da un grosso peso e gli piaceva che commentassimo il suo scritto; ogni volta pareva si illudesse.⁹²

I vari lettori delle case editrici si espressero per il veto alla loro pubblicazione, con una rara uniformità di giudizio⁹³. Le ragioni di questi dinieghi sono state lungamente sondate; si è parlato di sfasatura ideologica e culturale tra emittente e destinatari, dunque, della mancanza di adeguati strumenti di ricezione da parte dell'editoria e del pubblico. Natalino Sapegno tratteggia una sostanziale incomprensione critica dei romanzi, giudizio condiviso anche da Porzio e Coletti.⁹⁴ Il tutto, acuito da una difficile collocazione delle opere entro categorie narrative stabilite a priori.⁹⁵ Giorgio Manganelli, attento recensore del *corpus* morselliano, scrive a proposito:

In quegli anni in cui in Italia si pubblicava tutto, l'arduo e il banale, le favole del cuore e i miti del cervello, per Guido Morselli non c'era posto [...]. Questo scrittore attento, pulito e insieme fantastico [...], costui era un perfetto disadattato. Le sue qualità letterarie erano talmente estranee l'una all'altra, talmente divaricate, che la sua pagina limpida e pulita diventava illeggibile. I lettori delle case editrici, questi oscuri mecenati che fanno la letteratura, erano preparati ad uno scrittore tradizionale, realista, [...] o allo scrittore di allucinazioni, di avventure psichedeliche, dalla prosa scarmigliata o astratta; ma questo scrittore che raccontava con deliziosa pedanteria

⁹² V. Fortichiari, *Invito alla lettura di Morselli*, cit., pp. 17-18.

⁹³ A. Gratton, *In viaggio attraverso le coordinate di un silenzio*, cit., p. 12.

⁹⁴ Coletti definisce Morselli «un soggetto decisamente non romantico, che rifugge dagli abbandoni sentimentali e dalle perlustrazioni freudiane e rimane tenacemente ancorato alle cose, a una misura di lucido realismo. E proprio qui sta, a mio giudizio, la prima, accertabile, motivazione della mancata ricezione del messaggio-Morselli nel pieno degli anni '60: nel suo consapevole rifiuto di ogni eredità dell'individualismo romantico, anche nelle sue forme più aggiornate: psicanalisi e storicismo. Ovvero, e rovesciando i termini, nel provocatorio riconoscimento dietro l'Inconscio degli Psicanalisti e la Storia degli Storicisti, dell'impronta indelebile dell'eccessivo individualismo romantico». V. Coletti, *Guido Morselli*, «Otto-Novecento», sett.-ott. 1978.

⁹⁵ «La “conservazione della specie” di queste categorie – commenta Andrea Gratton – passava inevitabilmente per la negazione di tutti quei testi che, cercando di spingersi oltre queste Colonne d'Ercole, risultavano eccessivamente “ambiziosi”». *Id.*, *In viaggio attraverso le coordinate di un silenzio*, op. cit., p. 8.

eventi futuri, o riscriveva la storia, o fantasticava istanti mai esistiti, era proprio impossibile.⁹⁶

In un panorama critico affamato di definizioni, Morselli sfugge all'interrogativo circa lo statuto della propria letteratura. Lo circuisce, anzi, con la decostruzione attiva della forma "romanzo". Giuseppe Pontiggia imputa il rifiuto editoriale all'atteggiamento di caparbia sfida, da parte dell'autore, verso il modello discorsivo privilegiato al tempo.⁹⁷ I suoi romanzi erano

scandalosamente inaccettabili per il costume letterario italiano: il "divertimento" fantastorico, oppure la serietà assoluta del tragico o del politico, ma condotto con oggettiva chiarezza di idee, nella concretezza dei personaggi, non entro la preordinata misura delle posizioni ufficiali e dei giudizi conformistici.⁹⁸

Nell'ottobre del 1965, Italo Calvino, parte dell'entourage einaudiano, fa recapitare a Morselli una lunga lettera di commento al romanzo *Il comunista*, che il nostro aveva inviato alla casa editrice. Calvino ne apprezza l'essere «gremito di fatti, di dati, di documentazione d'una vita reale», ma ne critica la perdita di ogni «accenno di verità»⁹⁹ nella descrizione del partito. Morselli accusa il rifiuto, riuscendo comunque a compiacersi della risposta: «[...] in veste, magari involontaria, di critico Lei mi dedica una lunga, articolata recensione, in cui è implicita una premessa per il povero "Comunista"»,¹⁰⁰ scriverà infatti a Calvino. *Dissipatio H.G.* è invece bollato come «troppo ambizioso».¹⁰¹ Se, come evidenzia Sapegno, questo romanzo è compendio dell'intera produzione morselliana, avrebbe permesso, come una "cartina tornasole" di «guardare a tutti i precedenti [romanzi] in una prospettiva diversa», giungendo, finalmente, ad una loro comprensione. Anche in tal caso, l'editoria non seppe

⁹⁶ G. Manganelli, *Raccontò il possibile inesistente*, «Il Mondo», 5 giugno 1975.

⁹⁷ La posizione di outsider nei confronti del mondo editoriale avvicina Morselli, per certi versi, a Silvio D'Arzo, Emilio Tadini, Salvatore Satta e Carmelo Samonà. Cfr. G. Pontiggia, *La Roma senza papa di Morselli*, «Corriere della Sera», 26/08/1978.

⁹⁸ G. B. Squarotti, *Storia della civiltà letteraria italiana*, Torino, Utet, 1996, V, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, cap. 12°, 21 I «postumi», pag. 1697.

⁹⁹ Italo Calvino, in V. Fortichiari, *Invito alla lettura di Morselli*, cit., p. 41.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Queste le esatte parole impiegate da Filippini: «[...] abbiamo letto «Dissipatio H.G.» di Guido Morselli. In breve: interessante ma troppo ambizioso. Peccato. Cordiali saluti, Enrico Filippini, Direzione editoriale Bompiani.» E. Filippini, in V. Fortichiari, *Invito alla lettura di Morselli*, cit., p. 42.

apprezzarne l'originalità. La narrativa morselliana sembrava ancora priva, inoltre, di quell'incomunicabilità dell'arte moderna tanto discussa in quegli anni. I direttori delle più prestigiose case editrici italiane tra il 1960 e l'inizio del 1970 impiegavano tale concetto come metro di giudizio della buona letteratura: il discorso letterario doveva essere più duttile, la conoscenza linguistica dell'autore, affilata al massimo.

Qualora il testo non corrispondesse a tali aspettative, era scartato con il timbro di «arte decadente» o borghese¹⁰². La complessità dello stile morselliano richiedeva ai lettori una concentrazione e una costanza non comuni, forse in anticipo nei tempi.¹⁰³

Anche i suoi saggi risultavano troppo ibridi, come quelli di *Realismo e fantasia*, bocciati da Arnoldo Mondadori in quanto «tra le nostre collezioni non ce n'è una nella quale la tua opera possa degnamente figurare, e tu sai che le richieste dei lettori italiani si orientano esclusivamente verso i libri che sono raccolti in collane».¹⁰⁴

Nella prefazione al *Diario* morselliano, Giuseppe Pontiggia imputa il silenzio editoriale anche alla solitudine dell'autore: le sue opzioni estetiche lo isolarono dai contemporanei, dal punto di vista e della tecnica narrativa, e della postura di fronte ai dilemmi del suo tempo. Il ritiro a Gavirate si associava in Morselli ad un isolamento di ordine intellettuale, a un «senso di estraneità dello scrittore, una specie di disagio, di inappartenenza, per dirla con Montale».¹⁰⁵ Ciononostante, nell'opera del nostro si intuisce una propensione inequivocabile a comunicare, ad uscire dal circolo chiuso del solipsismo autoreferenziale. All'accusa di «scrittore non compiuto», si può opporre l'evidenza, in Morselli, di appunti personali e diari redatti sempre a beneficio di un pubblico virtuale, foss'anche un «io» scisso. La vena dialogica che pervade l'opera autoriale è, inoltre, caratteristica di chi vuol far della propria produzione un

¹⁰² Gli anni Sessanta rappresentarono l'auge dei romanzi sperimentali o dell'anti-romanzo: tra questi, il *Capriccio italiano* di Edoardo Sanguineti (1963), l'*Hilarotragedia* di Giorgio Manganelli (1964), il *Super-Eliogabalo* di Alberto Arbasino (1969). l'ondata neoavanguardistica non durò molto; coincise più o meno con l'epoca della produzione narrativa di Morselli. Già nel 1971, il Gruppo 63 agonizzava per l'esaurimento e la dispersione dei suoi sodali e Umberto Eco si affrettava a redigere l'atto di decadenza del movimento, con parole che si situano tra il patetico e lo humor nero se confrontate con l'esperienza morselliana: «E per me motivo di orgoglio poter affermare che la nostra morte è stata, in realtà, un suicidio». U. Eco, *The Death of the Gruppo 63*, XXth Century Studies, University of Kent, Canterbury, 1971.

¹⁰³ Alessandro Gaudio commenta così la scrittura morselliana: «L'individualità (o, se si vuole, la casualità) selvaggia, nonché l'apprezzamento per la sensazione individuale, imperanti nei racconti di Morselli (imprevedibili, ma così finemente giustificati) non sono mai arbitrati: l'autore si rifà a una nuova forma di buon senso che, allontanandosi significativamente dall'ideologia, ritrova nell'accidentalità la verosimiglianza». *Id.*, *In partibus infidelium. Guido Morselli, uomo di fiction e di precisione*, in «Filologia antica e moderna», 32, 2007, p. 33.

¹⁰⁴ A. Mondadori, in V. Fortichiari, «La fama è postuma», *Linea d'ombra*, XVI, 132, aprile 1998, p. 39.

¹⁰⁵ Cesare Segre, *Guido Morselli e i mondi alternativi*, in Atti del convegno su Guido Morselli (22-23/10/83), Gavirate, 1984, p. 26.

“monumento” da ricordare. Mauricio Santana Dias asserisce come Morselli si mantenne sempre «critico in rapporto ai modismi estetici e culturali della sua epoca o ai preconcetti religiosi e filosofici che si presentavano come verità indiscutibili».¹⁰⁶ Pur ai margini del dibattito letterario, egli seppe interpretarne le inquietudini e rispondervi con originale sensibilità e acutezza.

Il silenzio esogeno (prodotto da eventi esterni) che circondò lo scrittore ne confinò la voce nel «limbo della mancata comunicazione: una condizione di oblio e condanna tanto più penosa per chi, come lui, aveva fatto della parola e della sua valenza sociale materia di indagine e riflessione».¹⁰⁷ Scrive Pontiggia:

Tra il coro dei consensi e l’ostilità pregiudiziale, (Morselli) sceglieva la via più seria, la ricerca paziente di un vaglio personale, al di là delle opposte fazioni. Né poteva perciò sperare spazio presso di loro. Destino amaro e insieme privilegiato dei pensatori geniali che mirano a quel giudice implacabile, ma spesso non lungimirante, cui tengono maggiormente: se stessi.¹⁰⁸

Sunto inappuntabile è allora l’annotazione morselliana sul *Diario*:

Ho lavorato senza mai un risultato; ho oziato, la mia vita si è svolta nella identica maniera. Ho pregato, non ho ottenuto nulla; ho bestemmiato, non ho ottenuto nulla. Sono stato egoista sino a dimenticarmi dell’esistenza degli altri; nulla è cambiato in me né intorno a me. Ho fatto qualche poco di bene, non sono stato compensato; ho fatto del male, non sono stato punito. – Tutto è ugualmente inutile.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Cfr. M. S. Dias, *Cronaca di uno scrittore scomodo*, in *Mosaico italiano, Rivista Comunità Italiana*, anno VIII, numero 96, gennaio 2012.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ G. Pontiggia, *Prefazione al Diario*, Guido Morselli, cit., p. XV.

¹⁰⁹ G. Morselli, *Diario*, cit., 6 novembre 1959, p. 80.

Capitolo II

DISSIPATIO H. G.

Un “delirio solipsistico”

L'ultimo romanzo morselliano, datato 1973, porta il titolo emblematico di *Dissipatio H. G.*, letteralmente “dissipazione, evaporazione del genere umano” (sciolta la sigla, *humani generis*). Ad avviare l'azione narrativa è infatti la scomparsa dell'intera umanità, a seguito di un misterioso ed insolubile evento.¹¹⁰ Cronaca sconvolta, ma al tempo stesso raziocinante, viene fornita dal protagonista, l'unico uomo rimasto sulla Terra¹¹¹. Paradossale è la coerenza tra la dipartita del genere umano e il tentativo di suicidio (fallito) del personaggio: un gioco di solipsistica antitesi che intreccia irrimediabilmente vicenda personale e collettiva. L'io narrante tace il proprio nome, ma rivela la propria età, trentanove anni, e alcuni tratti eminenti del proprio essere: un'acuta “fobantropia” (letteralmente, “paura dell'essere umano”, è uno dei tanti neologismi che percorrono le pagine del romanzo), che ne spiega l'isolamento

¹¹⁰ Risulta interessante come, già nel *Diario*, Morselli avesse discusso di un'ipotetica fine dell'umanità, con accenni poi rinvenibili nella fantasia post-apocalittica di *Dissipatio*: «L'umanità deve finire in una disastrosa apocalisse. Scienza e religione, e del resto anche gli ignari dell'una e dell'altra, concordano in questa previsione catastrofica [...]. Dunque scomparsa catastrofica e più o meno rapida e improvvisa, della nostra razza, vuoi per cause naturali, [...] vuoi per cause artificiali, ossia prodotte dalla forza distruttiva scatenata dall'uomo stesso. Per conto mio, direi invece che l'uomo non è destinato a vedere la propria fine. Non precisamente che io condivida la tesi degli idealisti moderni (la razza umana eterna in quanto di fatto identificata con l'eterna Idea, con lo Spirito). E ipotizza, con piglio ironico: [...] la fine della nostra razza sarà registrata, a modo loro, dai nostri successori. Ossia dalle scimmie. O dai successori di queste, mammiferi inferiori. Perché [...] l'evoluzione non è un processo ascendente all'infinito, non è un meccanismo che debba seguitare per sempre, a meno che non si ammetta, appunto, che percorra una parabola [...] che a un certo momento [...] volga “all'ingù”. [...] Poi scenderemo ancora, ci sorprenderemo (per modo di dire) a strisciare per terra: rettili. Il mare primordiale ci aspetta, o piuttosto, i laghi o le paludi o le lagune, che nel frattempo si saranno redenti dalle nostre perfide polluzioni. Da ultimo, i protozoi, e le «macromolecole». G. Morselli, *Diario*, cit., p. 118.

¹¹¹ R. Ceccherini, *Influenze del romanzo apocalittico in Dissipatio H.G.*, Morselli La Fusta.

dal consorzio umano, e il solipsismo, un individualismo esasperato che lo conduce a ripiegarsi in se stesso. Lucida e apparentemente inappuntabile è la cogitazione di lungo corso che arriva a giustificare, per il nostro, l'estremo gesto: «Per il prevalere del negativo sul positivo. Nel mio bilancio. Una prevalenza del 70 per cento. Motivazione banale, comune? Non ne sono certo».¹¹²

Egli ammette poi di esser vittima di una «mafia», una «malattia corporale, non mentale, vera», non grave, ma richiedente controlli frequenti «per accertare “in sede diagnostica”, si osservi, eventuali degenerazioni. Ma – si domanda il soggetto (passivo) – a che scopo, visto che le “eventuali degenerazioni”, ove mai si verificano, sono incurabili, e incurate?»¹¹³. Ulteriore «innesco»¹¹⁴ per il suo atto è la costruzione, nel villaggio montano di residenza, di un'arteria stradale, destinata ad interrompere la pace silenziosa.

Quando tutto sembra pronto per la morte auto-inferta – scelti il luogo (la grotta del Sifone) e le modalità (l'annegamento nel Lago della Solitudine) – un repentino cambio di prospettiva (che nulla ha del romantico attaccamento alla vita) fa desistere l'uomo. Seduto sul ciglio roccioso, con accanto una bottiglia di whiskey, i suoi pensieri divagano in futili riflessioni (la miglior qualità del whiskey ispanico rispetto a quello francese), e terminano in una constatazione: «Non ho agito. Sono stato agito dal senso organico che è quanto dire: 85 chilogrammi di sostanza vivente non ubbidivano».¹¹⁵ Il progetto suicida non è però del tutto sventato: quando rincasa, il protagonista porta infatti nel proprio giaciglio la sua «ragazza dall'occhio nero», una pistola, e indugia in un pericoloso gioco:

Sono andato a prenderla, la mia ragazza dall'occhio nero, mi sono ridisteso sul letto con lei. Ho premuto la bocca sulla sua, a lungo. L'ho sollecitata col dito, una prima volta. Non abbastanza a fondo. E una seconda volta, sempre con la bocca sulla sua. Non la terza, perché d'un tratto l'ombra mi ha avvolto. E la quiete.¹¹⁶

¹¹² G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 15.

¹¹³ *Ivi*, p. 10.

¹¹⁴ Termine preso in prestito dal sociologo E. Durkheim, come Morselli esplicita a p. 12. *Ivi*.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 25.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 31. L'immagine in questione è allusiva, oltre che squisitamente letteraria: gioca con una pluralità di significati e mescola vita e morte, amplesso e autodistruzione.

Cala il sonno. La mattina successiva, l'uomo passeggia per Widmad, il suo villaggio, senza incrociare anima viva. La spiegazione che si dà (una collettiva gita fuori porta in occasione della festa nazionale, il 2 giugno) non regge quando anche la metropoli più vicina, Crisopoli, e i suoi aeroporti gli appaiono deserti. Un'angosciante fissità correda la disamina del "nuovo reale", scevro di ogni componente umana; rimangono soltanto oggetti, utensili e automobili, come abbandonati da impetuosa urgenza:

Rimane ciò che pur essendo corporeo, non era organico. Il minuto lordume delle vie, i biglietti usati del cinema; le scatole vuote di sigarette; rimangono le insegne al neon (e sono accese), i getti d'acqua delle fontane, le auto, in fila sotto i palazzi, nei viali del parco. La Città d'Oro è intatta. Gli evasi (o le forze che li hanno costretti a evadere) non si sono portati via nulla.¹¹⁷

Durante un'incursione alla sede del giornale per cui lavora, il protagonista si sofferma sull'agire indisturbato (lo «sbracciarsi privo di senso»¹¹⁸) delle linotypes, oggetti risolti nell'inutile ripetitività del gesto. Da una cabina telefonica, l'uomo tenta una chiamata al numero d'aiuto "Amico nella notte"¹¹⁹ (senza ottenere risposta) e prosegue il suo sopralluogo per le strade¹²⁰. Esperisce che «Ciò che "fa" il silenzio o il suo contrario, in ultima analisi è la presenza umana, gradita o sgradita; e la sua mancanza. Nulla le sostituisce, in questo loro effetto. E il silenzio da assenza umana, mi accorgevo, è un silenzio che non scorre. Si accumula».¹²¹ Il protagonista formula le ipotesi più varie sulla dipartita umana:¹²²

Volatilizzazione-sublizzazione. [...] Niente diluvio, niente olocausto, assimilabile oggi a un'ecatombe atomica. Gli esseri umani cambiati per un prodigio improvviso in uno

¹¹⁷ *Ivi*, p. 12.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 38.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 27.

¹²⁰ Il vagare del protagonista si protrae anche nelle ore notturne, e il buio della sera è emblema del buio della conoscenza di fronte ad un fenomeno inspiegabile.

¹²¹ *Ivi*, p. 35.

¹²² F. P. M. Di Salvia definisce questo processo «ricerca filosofica in proposito della natura e della causa dell'Evento». F. P. M. Di Salvia, *Dissipatio H. G. ovvero Il Cupio Dissipavi*, cit., p. 22.

spray o gas impercettibile (e inoffensivo, probabilmente inodore), senza combustione intermedia. Il che, se non glorioso, perlomeno è decoroso. [...] Perché, se io seguito a figurarmeli fuggiti, in realtà loro non sono fuggiti, come la gente di Pompei. Né sono stati ridotti in cenere, come quelli di Hiroshima. Se ne sono andati in un'altra maniera. Rapiti. Estratti, fatti uscire dalle loro case e sedi diverse. [...] Dai loro corpi, parrebbe di no. Di corpi, sotto la pioggerella di giugno, non c'è traccia a Crisopoli.¹²³

In seguito, responsabilizza i propri simili, accusa loro di aver ceduto a una «follia collettiva» o a un «comando, a cui però dovevano disubbidire. Sono stati complici: non c'era forza, autorità, che li potesse obbligare».¹²⁴ Infine, il nostro è travolto da un inusitato moto di compassione verso gli scomparsi: è il venire a galla di una «naufraga solidarietà umana».¹²⁵ L'uomo descrive con minuzia ossessiva l'avvicinarsi dei propri stati d'animo, che virano dalla paura all'inerzia, fino all'orrore; ribadisce di non dare «sintomi di allucinazione» (ma quasi sempre in Morselli la negazione reiterata afferma):

Non è stata, dapprima, un collasso di nervi ma un riflessivo orrore, in cui confluivano, consentivano, le mie facoltà di critica, quelle che, normalmente, alla paura si oppongono. [...] Una paura raziocinante, che riepilogava con nera lucidità la situazione, era adeguata alla situazione. Più tardi, è venuto il panico.¹²⁶

e ancora:

L'ignoto mi è addosso, e io sono solo, senza scampo. Non ho aiuto, non ho consiglio. A chi chiederò un esorcismo? Scienza, filosofia, forse rimangono. In me, e sia pure in grado millesimale, e in barlume. Ma non hanno previsto niente di quello che succede,

¹²³ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., pp. 14-15.

¹²⁴ *Ibidem*. Altro aspetto paradossale è la permanenza di tutti gli oggetti appartenuti alle persone, dalle automobili agli utensili di lavoro. Questo qualifica, a detta di Maria Panatta, il tema dell'incomunicabilità con i propri simili senza la mediazione degli oggetti. M. Panatta, *Da Fede e critica a Dissipatio H. G.: Morselli, il solipsismo e il peccato della superbia*, «Rivista di Studi Italiani», anno XXVII, n. 2, dicembre 2009, p. 222.

¹²⁵ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 69.

¹²⁶ *Ivi*, p. 5.

e non ne sanno niente. Sono io a sapere che, a ogni modo, ciò che succede non è pensabile, va oltre.¹²⁷

Il protagonista visita uffici, abitazioni private, si ferma a riposare nel grande albergo Mayr. È proprio in un ripostiglio dell'hotel che egli si imbatte in una lettera scritta dal cuoco, che aveva presagito il misterioso volatilizzarsi dell'antropocene.¹²⁸

Esonerato dalla necessità di procurarsi mezzi per il proprio sostentamento – poiché l'umanità «ha faticato per secoli al solo intento di accumularmi provviste»¹²⁹ – osserva ironicamente –, il «tarlo del pensiero»¹³⁰ occupa interamente le giornate del protagonista. Insieme ad esso, si fa strada un crescente sentimento di paura, che è «fatalmente, un male della ragione discorsiva, estraneo agli angeli e alle bestie».¹³¹

Il “delirio solipsistico” prende avvio con la seguente affermazione: «Eppure, l'Inspiegabile si è inaugurato per opera mia»;¹³² i misteriosi accadimenti hanno coinciso con «un evento strettamente privato e mio; coincidenza, oso pensarlo, non casuale»¹³³. La Storia, intesa come storia della collettività, coincide ormai con quella del protagonista e l'autobiografia diventa un diario dell'Umanità intera. Si schiude per l'uomo un tempo eterno che collima con la «dilatazione estrema dell'attimo».¹³⁴ Egli si auto-battezza con diversi nomi, tra cui «Il Successore», «Il Prescelto o l'Escluso», «l'Eletto o il Dannato», «l'Erede Universale»,¹³⁵ «L'Ex-Uomo».¹³⁶

Nel mentre, la natura continua imperterrita il proprio corso, anzi, restituita alla propria verginità, si riappropria degli spazi e prospera più che mai:

In mezzo ai binari vedo sfilare una famiglia di camosci. Due femmine, un maschio, e i cuccioli. Scesi a valle dai monti. Mai accaduto a memoria d'uomo. Del resto ho

¹²⁷ *Ivi*, p. 36.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 90-91. La lettera ricorda per certi versi quella di un suicida, ed esordisce dicendo: «Penso per l'ultima volta a mia moglie, e la prego di scusare i miei torti come io perdono e dimentico i suoi». Inevitabile è il rinvio al commiato di Pavese, che recitava: «Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi» (1950). Cfr. L. Mondo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Parma, Guanda, 2021.

¹²⁹ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 49.

¹³⁰ *Ivi*, p. 111.

¹³¹ *Ivi*, p. 31.

¹³² *Ivi*, p. 19.

¹³³ *Ivi*, p. 103.

¹³⁴ *Ivi*, p. 145.

¹³⁵ *Ivi*, pp. 84, 86, 111, 152.

¹³⁶ *Ivi*, p. 143. L'appellativo di “Ex-Uomo” risulta particolarmente significativo poiché mette in risalto il senso di trapasso della condizione sia umana, sia individuale.

notato qualche altro segno di buon auspicio: gli uccelli fanno un baccano indiatolato, si sono moltiplicati.¹³⁷

Il protagonista legge il tutto come un saluto entusiasta all'umanità: «Il mondo non è mai stato così vivo, come oggi che una certa razza di bipedi ha smesso di frequentarlo. Non è mai stato così pulito, luccicante, allegro».¹³⁸ Inizialmente l'Ex-Uomo prova sollievo all'avverarsi della sua fantasia, una «solitudine genuina, durevole e a largo raggio»;¹³⁹ lo attanaglia poi, però, una sensazione di sgradita esclusione dal consorzio umano, che l'ha eluso pure nella sua scomparsa.

Seguono la nostalgia e una ricerca quasi spasmodica dei propri simili¹⁴⁰. Appurata la sparizione di Frederica e Giovanni, i “suoi” pastori, la prima persona che prova a rintracciare è Tuti¹⁴¹, una vecchia fiamma di cui ricorda perfettamente il domicilio. A dargli il benvenuto in loco, un chiavistello insolitamente aperto e gli effetti personali della donna. Il nostro si corica sul suo letto, in uno slancio malinconico, illudendosi che Tuti non sia morta.¹⁴² Il dubbio che paradossale situazione sia una chimera¹⁴³ o un'invenzione assale ripetutamente il protagonista.¹⁴⁴ Lo smentiscono la cicatrice della testata presa nella grotta del Sifone, corroborata dalla tesi pascaliana che recupera alla memoria «basta il nostro senso immediato e infallibile (*notre coeur*, dice

¹³⁷ *Ivi*, p. 53. Un analogo *excursus* sulla fauna si trova anche più avanti: «Dal tramonto all'aurora i ghiri si danno da fare, sulle capriate del tetto, rumorosamente [...]. Le marmotte hanno un verso che imita l'uggiolare dei cuccioli [...]. Finita la stagione degli amori il gufo si fa reticente, [...] ma la civetta sparge richiami musicali, e più è vicina al nido, più canta. Il cuculo riempie i pomeriggi, il picchio le serate, e ha un suono strano ... E c'è il torrente che romba, ci sono, per la molta pioggia, torrenti innumerevoli che rigano la montagna con le loro corde d'argento, ben tese e armoniose, per quanto le scompigli il vento». *Ivi*, p. 84.

¹³⁸ *Ivi*, p. 56.

¹³⁹ Egli considera infatti fin dall'inizio la propria solitudine come suo «privilegio, vivere fuori e sopra, vivere solo» rispetto al resto degli uomini, e ancora: «Io sognavo una realtà con me e per me. Dove gli altri non hanno luogo, perché non ci sono». *Ivi*, pp. 17 e 51.

¹⁴⁰ Dalla paura e dal rifiuto delle altre persone, il nostro giunge ad esperire un'altra paura, causata non dall'uomo ma dalla sua assenza.

¹⁴¹ «Già il suo nome è un rafforzativo dell'alterità, per l'insistere della seconda persona: *Tu-ti*. Non è un caso, inoltre, che la ricerca di un altro significante si dipani a partire dal «Tu per eccellenza», il personaggio femminile». F. Pierangeli, *Le “Operette” e “Dissipatio H.G.” di Guido Morselli: dell'estinzione e di un'ultima pietà*, in «Quel libro senza uguali. Le “Operette morali” e il Novecento italiano», Roma, Bulzoni, p. 279.

¹⁴² G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 50.

¹⁴³ *Ivi*, p. 55.

¹⁴⁴ «Per prima cosa bisognerebbe risolvere la questione, se e sino a che punto io sia ancora vivo, cioè soggetto-oggetto possibile di suicidio. Il dubbio patetico e quello sistematico, Amleto e Cartesio, dovrebbero parermi scherzi, in confronto, se prendessi sul serio il mio dubbio». *Ivi*, p. 77.

Pascal) a provarci che l'esperienza è una cosa, e che i sogni sono un'altra cosa, o la non-cosa».¹⁴⁵

A ben riflettere, la cicatrice prova soltanto che l'urto alla testa ci sia stato, non che il mondo esperito successivamente sia effetto dei danni causati dalla testata stessa. Eppure, la vita psichica del protagonista è caratterizzata da una lucida razionalità: «la mia ragione» afferma «se ne sta verticolare, rigorosa e intatta, e loquace fino alla petulanza».¹⁴⁶ In un impeto (ri)creativo, il sopravvissuto cerca di ridare linfa al genere umano:

Mi sento in dovere di riseminare (sì, riseminare) la specie, emblematicamente, col metodo di Deucalione. Il quale usò i sassolini che poi si trasformarono in esseri umani. Usando compresse di meprobamato, conto di propiziare una razza più calma, meno rissosa (di quella estinta). E le spargerò, ho pensato, sul campo di tennis del Bellevue dove ho visto giocare le partite di Coppa Davis, zona europea. Se nasceranno saranno bella gente, come i campioni del tennis, e connaturati al fair-play, come quelli. Le spargerò con parsimonia. È una razza che ha l'abitudine di moltiplicarsi esponenzialmente. Non si sa mai. Il rito si è svolto sotto la pioggia. Che del resto usava bagnare cerimoniali meno importanti.¹⁴⁷

Tragicomico è il momento in cui “ripopola” la città con dei manichini: installa inquietanti bagnanti nella piscina comunale e statici acquirenti nei negozi;¹⁴⁸ sceglie per sé abiti femminili, senza alcun motivo psicologico, ma perché esonerato dalla riprovazione sociale: «Mi infilerò il *collant*, un (superfluo) reggicalze a roselline celesti, e le mie gigantesche mutandine col pizzo. Da qualche giorno uso *dessous* da

¹⁴⁵ Il protagonista ripercorre infatti la polemica Cartesio-Pascal sulla razionalità, e si schiera dalla parte del secondo. *Ivi*, p. 58.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 130.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 81.

¹⁴⁸ «Le bagnanti. Fra raffiche di vento fradicio, sulla piazza del Municipio insceno una kermesse in plastica[...]. Allargo la breccia che avevo aperto in una vetrina del Grande Emporio, porto fuori una ventina di manichini [...]. E li dispongo in mezzo alla piazza, a crocchi [...]. Altri manichini, femminili, me li porto alla piscina comunale [...] Le mie bagnanti si raggruppano, si muovono allegre su e giù, nelle acque perplesse. Quando torno sulla piazza, il vento [...] ha infierito sui miei amici. Sono per terra, fra la neve che si squaglia[...]. Ho la pazienza di raccattarli a uno a uno. Stavolta, li metto a sedere dentro le auto che stanno in tenace attesa al parcheggio». *Ivi*, p. 121.

donna, scelti al Grande Emporio».¹⁴⁹ Non c'è nessuno che possa giudicarlo, per cui l'azione non ha alcuna valenza etica. Le leggi ricevono codifica dall'individuo e non più dalla tradizione. È il tripudio del solipsismo.

L'asse narrativo prosegue sul dipanarsi dei pensieri del protagonista,¹⁵⁰ i quali si volgono al ricordo e recuperano una conversazione intrattenuta con un vecchio paranoico, un certo Mylius, sul tema della morte. Ebbene, questi sosteneva la liminarità estrema tra la condizione dei viventi e quella dei defunti. Se l'esser morti si qualifica infatti, generalmente «impartecipazione al mondo esterno»¹⁵¹, la vita vi assomiglia nella misura in cui non è sempre esperienza e interessi, ma contempera ampi margini di chiusura verso apprendimenti e relazioni teoricamente possibili.¹⁵² Tantissimo infatti sfugge alla nostra attenzione, sia che accada lontano, sia che si riferisca alle sfere più prossime a noi, e a tutto ciò, noi siamo come morti.¹⁵³ La nostra esistenza corporea si limita a un moto unicamente «circolare» intorno «a quel piccolo nucleo che si chiama io».¹⁵⁴

Nei momenti di più intensa disperazione, l'Ex-Uomo arriva ad auspicare la propria dipartita: «Fatemi morire, nel bene o nel male li devo raggiungere. Non ero diverso da loro, mi assomigliavano tutti. Ignoranza e superbia incluse.»¹⁵⁵

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 130. L'androginia improvvisata è definita dai Picchione come il «recupero di una "totalizzazione" primordiale, autogenia o monogenia, autosufficienza completa dell'essere umano e blocco del rinnovamento collettivo». L. Marchionne Picchione, J. Picchione, *Le modalità della disperazione apocalittica. Morselli, Volponi, Porta*, in «Otto/Novecento», IV, 3-4, 1980, p. 71. Francesco Sielo osserva invece come il sopravvissuto esca dai binari prestabiliti del maschile e del femminile, diventando, in un certo senso, «uonna», neologismo coniato da Morselli per un omonimo romanzo abbozzato nel 1973. F. Sielo, *Niente da ridere: le apocalissi ironiche di Guido Morselli e Matthew Phipps Shiel*, in «Chi ride ultimo. Parodia, satira, umorismi», Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristoforo, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI, 12, 2016, pp. 5-6.

¹⁵⁰ Le riflessioni del protagonista sono, necessariamente, «il cardine attorno a cui ruota l'esile invenzione allegorica del romanzo». D. Visentini, *Il difetto della complessità. Una riflessione sul "romanzo" di Guido Morselli*, «Otto/Novecento», XXXVII, n. 3, 2013, p. 101.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 74.

¹⁵² Una simile constatazione riguardo la «cecità dei vivi» si riscontra nel romanzo *Cecità* di José Saramago, in cui la ragazza dagli occhiali scuri discute col medico del morbo che ha colpito la popolazione: «Non siamo immortali, non possiamo sfuggire alla morte, ma dovremmo almeno non essere ciechi, disse la moglie del medico. E come, se questa cecità è concreta e reale, disse il medico, Non ne sono sicura, disse la moglie, Neanche io, disse la ragazza con gli occhiali scuri». Poco prima, la moglie del medico aveva affermato: «il mondo è pieno di ciechi vivi». *Id.*, *Cecità*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 250.

¹⁵³ O, in altre parole: «L'individuo, all'interno dei suoi confini fatti di esclusioni e di occlusioni, anticipa l'impassibilità del morto». A. Gaudio, *Asimmetrie morselliane in Dissipatio H. G.*, in Armenise Giovanni (a cura di) *Dal pensiero alla formazione*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017, I tomo, p. 438.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 140.

In una rapida allucinazione (o «visione o evocazione involontaria, o apparizione»)¹⁵⁶ il protagonista ricorda la clinica privata in cui, a ventinove anni (dieci anni prima) era «guarito dalla giovinezza» e dalla «neurosi ossessiva».¹⁵⁷ Fondamentale era stato il soccorso del medico Karpinsky, un «dottorino ebreo, [...] uomo intelligente. Indipendente d'idee, o almeno non conformista. E era umano. Forse per questo non lo amavano. [...] un uomo vero tra tanti manichini [...] (non come) gli industriali della diagnosi-precoce [...]», che il protagonista esalta a «mio solo amico, prima e dopo la Clinica Wanhoff».¹⁵⁸ La sua empatia era stata balsamo di guarigione per il nostro¹⁵⁹. Facendo proprio l'adagio di Menandro caro a Leopardi, «muor giovane colui ch'al cielo è caro»,¹⁶⁰ il protagonista rammenta la morte del medico, occorsa in una rissa tra infermieri che egli aveva tentato di dividere. L'unica persona del quale egli sa per certa la morte gli sembra però più viva che mai, ed è come se gli parlasse con «voce viva».¹⁶¹

In preda alle allucinazioni, l'Ex-Uomo inizia ad intessere con Karpinsky un fitto dialogo,¹⁶² costituito prevalentemente da richieste d'aiuto. Aiuto, prima di tutto, a uscire dal silenzio eterno disgregatore dell'io, e a recuperare la propria identità. L'altro appare una strada ineluttabile verso la ricostruzione del soggetto: un suo doppio necessario che socializza la parola e la sottrae all'inconcludenza del solipsismo, allo «stato di imponderabilità sociale» che contrassegna l'uomo sottratto al suo Genus. La preghiera a Karpinsky è una supplica di riconoscimento, di incontro: «Mi basta avermelo davanti. Lui (così mi dico) mi ha veduto partire, mi vede in questo momento, sa che sono sollecito al convegno».¹⁶³ Il protagonista prende allora a cercare il medico in tutte le chiese di Crisopoli; e mirabile è l'elencazione di tutti gli edifici di culto, rappresentanti delle molteplici religioni. La ricerca è frenetica e gravida di interrogativi:

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 63.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 100.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ Le parole che il medico gli rivolgeva erano di questo tenore: «[...]se lei vuole guarire, guarirà. [...] Anche Lei può uscire, se mi aiuta». Karpinsky era stato l'unico in grado di smuoverne quel radicato solipsismo, tanto che il protagonista lo definisce «uno dei rari incontri, nella mia vita, forse l'unico, per cui meritasse di uscire dal pianeta-io». *Ivi*, p. 68.

¹⁶⁰ Cfr. A. Gaudio, *Asimmetrie morselliane in Dissipatio H. G.*, cit.

¹⁶¹ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 63.

¹⁶² È l'emersione della necessità di un contatto umano, quanto meno una voce, che trasformi il monologare dell'Ex-Uomo in un dialogo e gli restituisca in virtù della sua presenza, la propria identità, contro il rischio della totale disgregazione dell'io.

¹⁶³ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 155.

«En attendant Karpinsky»? Giusto il contrario. È Karpinsky che aspetta me. Sono io che lo faccio aspettare equivocando sul suo appello. Lo cerco in templi di legno o di pietra, quando il suo senso del divino spaziava libero e vasto. [...] Chi aspetta è lui, e è lui che è deluso; del mio conformismo.¹⁶⁴

Segue quindi una richiesta di assoluzione, una supplica al perdono, per il suo essere così uguale agli altri. Il ricongiungimento finale, per quanto allucinatorio, si concretizza nella visione del medico: Karpinsky è come un Cristo redentore, «ritto nel suo camice bianco, macchiato di sangue sul petto dove l'hanno colpito. A braccia aperte. Ma la testa china come quando, nella mia camera, mi ascoltava, appoggiato alla finestra; e sotto il camice spunteranno i calzoncini sgualciti».¹⁶⁵

In un istante prego di senso, il sopravvissuto gli porge un pacchetto di Gauloises. Karpinsky potrebbe condurre il personaggio in un altro luogo, condannarlo o altresì premiarlo con la sua evaporazione pacifica e cosciente: l'ultima.¹⁶⁶

Utopia e distopia

L'esile struttura narrativa di *Dissipatio H.G.* lo rende, per certi versi, un romanzo quasi sprovvisto di trama; piuttosto rilevante sembra, invece, l'enigmatica rarefazione delle coordinate di orientamento abituali. Lo sventato suicidio da parte del protagonista viene sostituito da un surrogato simmetrico – un'agghiacciante simmetria, per dirla con Byron – in cui la prospettiva del fine vita individuale si tramuta nella sparizione del genere umano.¹⁶⁷ Non si sa, dunque, se sia più assurda l'evasione dal

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 156.

¹⁶⁵ *Ivi*, pp. 169-170.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ La trama di *Dissipatio* si potrebbe leggere come una rivalse letteraria del Morselli narratore, la traduzione narrativa del vuoto pneumatico riservatogli lungo tutta la sua esistenza dal mondo delle lettere, sublimata sulle pagine del suo ultimo romanzo. Questa ipotesi viene però smentita da un'analisi più attenta (ed emancipata dagli eccessi biografici) del romanzo. L'opera risulta essere, piuttosto, un compendio alla produzione morselliana, dal punto di vista narrativo, ma anche ideologico-filosofico. Tale valore di «compendio» viene evidenziato da Andrea Sapegno con le seguenti parole: «oggi la pubblicazione dell'ultimo romanzo dettato da Morselli al termine di un decennio di intensa, quasi febbrile attività e come una sorta di estremo commiato, impone di guardare a tutti i precedenti in una prospettiva diversa, ascrivendo a *Dissipatio H. G.* il valore di «spartiacque» tra una critica precedente

destino suicidario (evasione che l'io ha deciso per se stesso) o la scomparsa dell'umanità. In tale incrocio, all'apparenza innocuo e narrativo, si cela un'inversione dello sguardo che ben concentra la questione filosofica utopia/distopia.

La città più vicina al protagonista, Crisopoli, prosegue indifferente nella sua esistenza; quanto restituisce al sopravvissuto è uno sguardo disumanizzato, che evidenzia un'epocale verità: la corruzione non è figlia della tecnica, bensì dell'antropomorfismo. In questo scenario del tutto non amministrato, il protagonista è finalmente solo e libero, così come auspicava nelle proprie fantasie: «Io facevo il mio solito giuoco, parentesizzare l'esistenza dei miei simili, figurarmi come l'unico pensante in una creazione tutta deserta. Deserta di uomini, s'intende».¹⁶⁸ Ecco perché, in un primo momento, egli ne è sinceramente sollevato, e tale sollievo ha carattere universale, poiché concerne, oltre al fatto sociale, anche il fatto teoretico rappresentato dall'altro. L'azzeramento dell'intersoggettività costituisce per Morselli il margine estremo, la piega interna che argina il pensiero. Questa forma dell'assurdo getta una luce obliqua sull'utopico: è come se sussistesse, al fondo di ogni immaginazione del genere, la possibilità della scomparsa altrui,¹⁶⁹ quasi come catarsi. Ben presto, l'Ex-Uomo sperimenta un'angoscia estrema, innervata da slanci pessimistici e sfiduciati appelli.

Crisopoli è stata da più parti individuata come allegoria di Zurigo. Appare come città ideale, letteralmente una "città d'oro"; d'altro canto, è però asettica e anaffettiva. I suoi ex abitanti bipedi vi hanno lasciato le macchine e altri dispositivi, il cui senso sembra ormai rarefatto. Il paesaggio è dominato dalla nebbia, fenomeno meteorologico consono alla toponomastica indistinta di Morselli tutta interiorizzata e soggettiva. Non trascorre molto tempo prima che la natura ricolonizzi gli spazi che le erano propri:

la lettura dell'ultimo romanzo morselliano, ed una successiva». A. Sapegno, *Tutto svanisce in un soffio*, in «Il Giorno», 31 marzo 1977.

¹⁶⁸ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 1977, p. 51. La fantasia apocalittica del romanzo si presenta come finale ultimo e perentorio dell'iter speculativo di Morselli, che stavolta realizza una delle fantasie più segrete e perverse del solipsismo, la scomparsa dell'intera umanità intorno al proprio io.

¹⁶⁹ Daniele Visentini osserva come lo scenario fittizio di *Dissipatio sia attraversato da un processo di «svuotamento»*, per cui l'intera specie umana si estingue e «il quotidiano» a ridursi progressivamente, «fino al punto di dissiparsi». Id, *Il difetto della complessità, Una riflessione sul "romanzo" di Guido Morselli*, «Otto/Novecento», XXXVII, n. 3, 2013, p. 101. Tale operazione narrativa risulta, inoltre, ancor più interessante se confrontata con le affermazioni morselliane sull'opera di Kafka. A seguito della lettura de *Il processo*, infatti, Morselli definisce «lo scopo sostanziale dell'arte kafkiana» l'atto di «annullare» la dimensione del quotidiano: a Kafka, scrive, interessa «“attaccare la cosa, mostrarne l'inconsistenza, sbriciolarla o piuttosto svuotarla sotto i nostri occhi». G. Morselli, *Diario*, Milano, Adelphi, 1988, p. 312.

Rimane anche quello che è organico e vivente, ma non umano. La geometria dei tulipani [...] i corvi sul frontone del Teatro Nazionale, i gatti, a flotte, sulle gradinate del Crédit Financier [...] si inseguono ai piedi dei monumenti della finanza Mitteleuropea, anzi Continentale. Ci fanno l'amore, strillando perversamente.¹⁷⁰

Il ritorno del naturale sul culturale¹⁷¹ sembra riferirsi ad una natura primigenia che ripristina l'ordine perduto;¹⁷² l'innovazione morselliana consiste nel descrivere la complessità dei rapporti tra architettura e natura, come se il suo sguardo tentasse di far interagire, anziché divaricare, il valore attribuito all'urbanistica utopico-distopica e quello attribuito alla natura. Crisopoli è costituita di banche e chiese, forme che concregono simbioticamente. Eppure, la città si rivela come illusione puramente rappresentativa del luogo politico che lei stessa è, come morfologia dello smembramento della *polis*. Conseguenziale è la critica al sistema capitalistico: «Crisopoli, la Città d'Oro, [...] è oltre tutto il centro operativo del paese, dove si prendono le decisioni; in specie le decisioni obbrobriose. Notizie di morte».¹⁷³

L'Ex-Uomo deambula continuamente per le vie della città, alla ricerca di un senso. Si imbatte in una serie di dispositivi che paiono assumere vita propria.¹⁷⁴

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 31.

¹⁷¹ La natura che rinvigolisce assomiglia ad una *natura naturans* dai tratti talvolta inquietanti; ricorda quella delle scene iniziali del film *Velluto blu*, di David Lynch, la cui camera oscilla continuamente tra il piano umano, tecnologico e quotidiano, e quello del prato e degli insetti. Emerge, allora, la presenza del mondo storico-sociale, di cui si esamina un corpo individuale (un cadavere, raggiunto da un cane). Subito dopo, lo schermo è invaso dal vivace brulichio degli insetti, che appare quasi come impersonale e meccanico; seguono immagini di muffe e del mondo vegetale che ripopola gradualmente gli spazi. D. Lynch, *Velluto blu*, produttore Fred Caruso, 1986.

¹⁷² Il riemergere della natura si collega alle sventate pretese antropocentriche; il protagonista di *Dissipatio* commenta a proposito: «Debaucle ultima dell'antropocentrismo, convinto che la fine della specie implicasse anche la morte della natura umana e vegetale, la fine della terra, la caduta dei cieli». *Ivi*, p. 53. Già in *Realismo e fantasia*, per bocca di Sereno, si canzonava apertamente quell'antropocentrismo, «che non ci consente d'intendere la realtà se non alla stregua dell'essere nostro di individui». Id, *Realismo e fantasia, Dialoghi*, Milano, F.lli Bocca, 1947; a cura di Valentina Fortichiari, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2009, p. 190. Nelle pagine di *Fede e critica*, invece, l'antropocentrismo cristiano sotteso alla teoria del peccato originale veniva avvertito, poiché elusivo sulla sofferenza che coinvolge ogni creatura animale e, in generale, tutto il creato: «E' presuntuoso e puerile illuderci di cancellare ciò che non rientra nel nostro conto». Id, *Fede e critica*, Milano, Adelphi, 1977, p. 42.

¹⁷³ *Id.*, *Dissipatio*, cit., p. 21.

¹⁷⁴ Gli oggetti sono ridotti a «poveri automi gesticolanti, prigionieri della loro fedeltà meccanica». Anche il primo segnale che coadiuva, nel protagonista, la graduale presa di coscienza della nuova situazione da parte dell'Ex-Uomo è legato alle macchine, precisamente, i macchinari del giornale per cui lavorava: «Ho negli occhi il gesto assurdo delle linotypes, i cui bracci scheletrici continuano, chissà come, a sollevarsi e abbassarsi. Allorché "loro" sono scomparsi (alle due del mattino) il lavoro era a quel punto, in tipografia, i linotypisti che componevano, le rotative non ancora in moto». Gli oggetti sono ridotti a «poveri automi gesticolanti, prigionieri della loro fedeltà meccanica». *Ivi*, pp. 10 e 38.

L'automobile ha, per esempio, riguadagnato un proprio spazio, forse compensativo dell'evaporazione umana. Sono più volte citate le vetture danneggiate¹⁷⁵ o parcheggiate (di cui il protagonista fa liberamente uso). Insieme all'automatismo, le macchine risultano i grandi co-protagonisti del romanzo e ricorrono di frequente, come si vede dalle seguenti righe:

lo sbracciarsi privo di senso delle linotypes [...] quei poveri automi gesticolanti, gli ordinatori elettronici [*che*] continuano a funzionare, o quanto meno sono in grado di funzionare, ci siano o non ci siano gli operatori e gli utenti; così imperturbati che, volendo, potrei dialogare con essi.¹⁷⁶

A livello fonico, il protagonista è attorniato soprattutto da suoni naturali, quali il cinguettare degli uccelli o i movimenti degli animali. Vi sono, altresì, tracce vocali umane: quelle registrate negli aeroporti deserti e nelle segreterie telefoniche (alle quali egli tenta, in un primo momento, di comunicare la propria angoscia).¹⁷⁷ Sono dunque differite e telematiche; eppure, il protagonista le percepisce quasi come presenti.

Altro problema, nello scenario anomalo del romanzo, è quello del tempo così come esperito dal protagonista. In un'eternità che coincide con il permanere dell'usuale quotidiano, di «dilatazione estrema dell'attimo»,¹⁷⁸ il nostro non ha riferimenti orientativi.¹⁷⁹ Ci si potrebbe interrogare, allora, su come cambi la percezione del

¹⁷⁵ La loro immagine ricorrente ricorda un altro romanzo, *Crash*, pubblicato nel 1973 e uscito dalla penna di James Ballard, autore chiave nella storia della letteratura distopica. Nel 1996, il regista David Cronenberg si ispira al libro per produrre il film omonimo. Cfr. J. Ballard, *Crash*, Milano, Rizzoli, 1990.

¹⁷⁶ G. Morselli, *Dissipatio*, cit., p. 71.

¹⁷⁷ Riguardo a cosa significhi lasciare una traccia, il filosofo francese Paul Ricoeur si esprime così: «da un lato, la traccia è visibile qui e ora, come vestigio, come segno. Dall'altro, c'è traccia perché *in precedenza* un uomo, un animale è passato di là; una cosa ha agito. Già nell'uso linguistico, il vestigio, il segno *indicano* il passato del passaggio, l'antiorità del tracciato, del soldo, senza *mostrare*, senza far apparire *ciò che* è passato di là. [...] Dov'è, allora, il paradosso? In questo, che il passaggio non è più, ma che la traccia resta». La storia sarebbe una conoscenza per tracce, orientata dal «passaggio passato dei viventi» I «resti» storici hanno la medesima funzione nell'opera morselliana, in cui la macchina narrativa tenta di superare la statuarità della storia ufficiale. Ecco perché le stesse tracce vengono fatte collidere: tracce non più soltanto dal passato, ma anche dal futuro (o dal presente di chi scrive e legge quelle pagine). *Id.*, *Tempo e racconto*, Milano, Jaka Book, 2020, p. 89.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 145.

¹⁷⁹ Nella città deserta, infatti, non si stampano più giornali, un tempo impiegati come strumento orientativo nella temporalità. G. Morselli, *Dissipatio*, cit., p. 145.

trascorrere cronologico in un simile contesto; il tempo svanisce insieme alla storia? Si eternizza, oppure decade, come dimensione valida soltanto se relazionata all'umano? Morselli si mostra consapevole di come tali interrogativi possano corredare la lettura, ma evita di delimitarne la forma logica e recupera la questione da un'angolatura originale, per l'appunto, lo stratagemma del «cronoformaggio»,¹⁸⁰ orchestrato dal protagonista del romanzo per misurare il tempo.

Anche la questione geo-politica riceve, in *Dissipatio*, un'interessante trattazione: la scomparsa dell'umanità comporta anche la fine del controllo della polizia, rendendo, per esempio, violabili le basi militari americane. Questo aspetto aprirebbe la strada ad un'ingenua generalizzazione, per la quale, in assenza di uomini, verrebbero meno anche le frontiere nel mondo.¹⁸¹ In tale ipotesi, si ravvisa un carattere utopico, che coinvolge anche il denaro. A Crisopoli, è diventato totalmente inutile, e l'individuo non ne è più sottomesso. Può trattarsi della fine del capitalismo? Ancora una volta, si tratterebbe di una costruzione utopica, che non elude, però, l'interrogativo su questa fine. L'Ex-Uomo ha occasione di orchestrare una filippica contro il genere umano nel suo complesso: sono gli uomini ad aver «organizzato guerre e idolatrato il denaro: la loro colpa peggiore, o più recente, era l'Imbruttimento del mondo [...] l'Inquinamento, l'Inferocimento e [...] l'inflazione. (Senza eufemismo: la peste planetaria)». ¹⁸²

Dissipatio H.G. è un romanzo non qualificabile totalmente né come distopia, né come utopia, bensì come intreccio di entrambe. La distinzione tra i due filoni narrativi è una *no man's land*, indi per cui, dire utopia/distopia significa accennare alla topologia della sparizione. Non a caso, questa è l'ipotesi in gioco in *Dissipatio*. Il protagonista ne restituisce un resoconto dettagliato, con minuziose descrizioni realistiche, eppure, al tempo stesso, trasfiguranti e fantastiche. Particolare evidenza è conferita a quel che rimane a Crisopoli: gli spazi vuoti, de-antropomorfizzati dalla dipartita umana. Lo scenario così delineato è definibile post-apocalittico, in linea con il filone letterario distopico del Novecento.

Ma cosa simboleggia, realmente, Crisopoli? La libertà assoluta, o il suo opposto? E ancora: il rapporto con la macchina è assoggettante, emancipante o neutralizzante? La

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 65.

¹⁸¹ Va ricordato come, all'epoca di stesura di *Dissipatio*, il clima della Guerra fredda portasse con sé la minaccia di un conflitto termonucleare globale. Da qui potrebbero, ipoteticamente, aver tratto ispirazione le fantasie sulla dissoluzione del genere umano per evaporazione.

¹⁸² G. Morselli, *Dissipatio*, cit., p. 63.

dimensione di un'utopia negativa caratterizza trasversalmente l'opera morselliana, come evidenziano i suoi tesi, in primo luogo *Contro-passato prossimo* e *Roma senza papa*, dominati da una paradossale "trasfigurazione concreta".¹⁸³ Il sincretismo di un registro fantastico e di un registro realistico indicano lo stile e la qualità filosofica morselliana. Gli atteggiamenti iper-idealista/ soggettivista e iper oggettivista caratterizzavano già il giovanile saggio *Realismo e fantasia*.

In *Dissipatio*, la pratica autoriale di svuotare «di forma e di senso» gli eventi materiali «si estremizza fino a divenire l'unica realtà del romanzo».¹⁸⁴ Il centro della vicenda coincide con «l'intuizione iniziale», generatrice dell'intero edificio romanzesco, basata sul sovvertimento dei termini di vita e di morte. Da quest'idea, Morselli trae, con rigore quasi scientifico, le fila della sua storia. Il procedimento adottato assomiglia, a detta di Michele Mari, a quello su cui si basa anche la produzione di Giorgio Manganelli:

Come Giorgio Manganelli, anche Morselli ha bisogno di sviluppare un'intuizione iniziale con coerenza e lucidità, [...] esplicitandone ogni potenzialità attraverso un ossessivo processo di deduzioni: con un'oltranza logica generale e una meticolosità che esecuzione che garantiscono il raggiungimento di una visione surreale (ora grottesca ora paradossale ora allucinata) senza che si perda nulla sul fronte della plausibilità, della credibilità, della 'normalità'.¹⁸⁵

L'immaginazione della scomparsa dell'umanità si riscontra anche in altri esempi della letteratura occidentale; valga, a titolo esemplificativo, quanto scrive Tomas

¹⁸³ Il filone utopistico sembra il più adatto a fondere le pulsioni speculative morselliane con la sua predisposizione alla narrativa. Ciò si ravvisa fin da *Roma senza papa*, cui segue *Contro-passato prossimo*. In questo romanzo, però, l'utopia cambia di segno: da futuristica, diventa temporale, poiché il passato in questione è quello della Prima guerra mondiale, tratteggiata in modo alternativo. *Divertimento 1889* è un ulteriore esempio di letteratura storico-utopica. Andrea Gratton, *In viaggio attraverso le coordinate di un silenzio: breve introduzione all'opera narrativa di Guido Morselli*, Quaderns d'Italia 14, 2009.

¹⁸⁴ D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 110.

¹⁸⁵ M. Mari, *Estraneo agli angeli e alle bestie. Lettura di Dissipatio H.G.*, in «Autografo», XIV, n. 37, luglio-dicembre 1998, p. 49. Morselli appare così in grado di estrapolare e sviluppare coerentemente il potenziale implicito in un'unica "matrice" di partenza, mantenendo, al contempo, la logica del piano letterale. Si tratta di una tendenza di *reductio ad unum*, di cui lo stesso Morselli parla, in una lettera a Guido Calogero, come di «un istinto» che «lo trascinava a cercare in ogni argomento o problema la riduzione ad unità, l'idea generatrice e generalissima». G. Morselli, lettera a Guido Calogero del 15 ottobre 1949, in *Id., La felicità non è un lusso*, a cura di Valentina Fortichiari, cit., p. 42.

Tranströmer, poeta svedese: «Quattro miliardi di uomini sulla terra. | E tutti dormono, tutti sognano. [...] | Gli uomini sognati | sono più di noi. | Ma non occupano spazio».¹⁸⁶

La scrittura del poeta è quella di un “io” che resta e, in questa assurda contingenza, resiste in quanto uomo. Anche in *Tranströmer* tutto svanisce: tranne il punto di vista.¹⁸⁷

Paul Virilio, filosofo-poeta, ripercorre per alcuni versi le istanze morselliane; nel saggio del 1984, *L'orizzonte negativo*, asserisce:

Apparire, sparire il più velocemente possibile, proiettarsi più lontano, con più slancio verso la morte, sfida catastrofica in cui l'interessato tenta di porre fine ai suoi giorni abbandonandosi alla performance della sua protesi con la complicità di un pubblico che attende visibilmente il destino.¹⁸⁸

Come in *Dissipatio H.G.*, si ravvisano i temi della simmetria tra apparire/sparire, quello della catastrofe, e quello di abbandonarsi alla protesi. In Morselli, questa protesi è letteraria e pervasa dall'autobiografismo. È possibile ricucire tutto ciò con l'incipit di *Dissipatio* («Relitti fonico-visivi mi tengono compagnia»),¹⁸⁹ che sintetizza il destino dell'uomo morselliano: l'interposizione di uno schermo ironico-tragico tra lui e le cose. Ancora Virilio scrive:

Un tempo i grandi uomini venivano a morire davanti al mare, sul limitare della vastità; oggi ci si tuffa nella camera oscura del lutto televisivo per lasciare una traccia, un negativo che ci resusciterà in differita, e a volte perfino, paradossalmente, al rallentatore.¹⁹⁰

¹⁸⁶ T. Tranströmer, *Seminario di sogno*, in *Id.*, *Poesia del silenzio*, Milano, Corcetti, 2011, p. 153.

¹⁸⁷ Tranströmer ricevette il premio Nobel nel 2011, con la seguente motivazione: «attraverso le sue immagini condensate e translucide, ci ha dato nuovo accesso alla realtà»; queste parole sembrano indicare il de-posizionamento tra reale e fantastico e, dunque, indirettamente, tra utopico e distopico.

¹⁸⁸ P. Virilio, *L'orizzonte negativo. Saggio di dromoscopia*, Milano, Costa & Nolan, 1986, p. 129.

¹⁸⁹ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 9.

¹⁹⁰ P. Virilio, *L'orizzonte negativo*, cit., p. 29.

Il *ralenti* narrativo caratterizza anche i passi analitici dell'ultimo romanzo morselliano. L'autore è, inoltre, avvicinabile a Virilio per quanto riguarda la potenza della tele-tecnologia e il riferimento alla traccia registrata.¹⁹¹ È possibile allora evidenziare, in tutto ciò, una relazione con la virtualità non della vita, bensì della morte, dell'assenza inspiegabile, che transita dal piano oggettivo a quello soggettivo del discorso. Tale rapporto con il nulla (che non indica inghiottimento, ma relazione) caratterizza ogni costruzione utopica. In ciascuna di esse, sembra sopraggiungere la necessità dell'assenza dell'umano. Nella stessa città utopica, l'umanità non è reale, bensì trasfigurata, forse evaporata o, per dirla con lessico filosofico, sublimata.¹⁹² E questo, in base alla struttura discontinua che supporta l'utopico. Esso ha a che fare con uno spettacolo infinito, mentre la sua fruizione è limitata; di questa, si nutre anche il soggetto che la elabora nel qui e ora. Vi intrattiene un rapporto interessato, di speculazione, di cui il sublime è parte integrante.

L'utopia non si situa in un altrove puro, passibile di schemi, così come non ha forma puramente rappresentabile. È, per il filosofo, un problema morfo-logico, come unità strutturata di un problema logico e di un problema formale, di espressione ed estetica. Tale costruzione è, per definizione, di là da venire, per cui richiede una visione telescopica di un orizzonte virtualmente negativo, che turba lo stesso ideatore. Pensarla causerebbe uno sfasamento, una disumanizzazione di quanto appare come più umano, la città felice, così come progettata nella mente dello scrivente.

Le varie utopie sarebbero, allora, delle speculazioni, che includono anche l'auto-costruzione: per mezzo di esse, il filosofo specula su se stesso e sulla propria sostituibilità. L'elaborazione di un'utopia si intreccia con l'elaborazione di una propria paura: nel caso di *Dissipatio*, la solitudine infinita in un mondo improvvisamente senza gli altri uomini (fantasia perversa dell'animale sociale).

La scomparsa dell'umanità

La fantasia apocalittica su cui si basa *Dissipatio H. G.* si presta a possibili interpretazioni. Agli albori della propria riflessione filosofica, Morselli era propenso

¹⁹¹ In *Tecnologie dell'intelligenza*, Pierre Levy considerava tale atmosfera concettuale in Virilio come utopia negativa. *Id.*, *Le tecnologie dell'intelligenza*, Bologna, Synergon, 1992.

¹⁹² Il concetto di "sublime" è da leggersi come rapporto tra il finito e l'infinito della forma, in accezione kantiana. Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, Bari, Economica Laterza, 2005.

ad una fruttuosa compartecipazione del singolo alla vita dell'umanità, come eco dell'etica collettiva di Banfi. Il personaggio di Sereno, in *Uomini e amori*, rifiutava il movimento romantico e il conseguente soggettivismo, che avrebbero comportato l'isolamento dell'individuo dal contesto sociale.¹⁹³ A innervare queste riflessioni filosofiche contribuiva anche la confutazione del solipsismo da parte di Marinetti, la cui unità assoluta, origine e punto di ricongiungimento di tutte le unità a priori, ricorda l'Es o la Totalità; da esso, a detta di Morselli, si scinde l'io.

In *Fede e critica* viene individuato un ulteriore argine al vizio, propriamente umano (e sofferto in prima persona dallo scrivente), di considerarsi come "unico" e sovraordinato al resto del mondo. Si tratta del concetto cristiano di *caritas*, che consiste «nel sentire le creature fuori di noi altrettanto reali e importanti quanto noi siamo» e senza la quale «anche della fede più schietta sarebbe possibile la corruzione e l'abuso».¹⁹⁴ A distanza di anni, emerge la disillusione dettata dalla prassi: Morselli rinuncia a qualsiasi recupero di una dimensione sociale dell'individuo. Lo indicano le parole del protagonista di *Dissipatio*, verso la fine del romanzo:

In altri tempi, prevedevo a breve scadenza una solidarietà necessaria fra gli uomini di ogni razza e residenza (la chiamavo "socialidarietà", socio-solidarietà, remota dall'umanitarismo e dalla caritas) che il restringersi dello spazio avrebbe imposto al Pianeta dell'Economia, mettendo fine al vuoto sermoneggiare di amore e pace su basi mistiche o giuridiche. Questo molti anni fa, e sono stato debitamente deluso.¹⁹⁵

Si tratta di un'amara allusione alle teorie espresse in *Roma senza papa*, ultime resistenze contro la proiezione di un dilagante solipsismo sul mondo intero. È evidenziabile, allora, come la fantasia apocalittica di *Dissipatio*¹⁹⁶ sia l'ultima tappa di una reiterata ricerca di punti di riferimento nel consorzio umano. La sconfitta finale assume i connotati di un'eliminazione, propria o dell'intera umanità. L'ecatombe perpetrata serenamente in queste pagine può richiamarsi, come suggerito dall'autore,

¹⁹³ G. Morselli, *Uomini e amori*, cit., pp. 115-116.

¹⁹⁴ *Id.*, *Fede e critica*, cit., p. 244.

¹⁹⁵ *Id.*, *Dissipatio*, cit., p. 147.

¹⁹⁶ Tale fantasia viene costruita sulle note della colonna sonora di un concerto per violino di Alban Berg, il corale del quale si collega esplicitamente ad un luttuoso corale di Bach, O Ewigkeit du Donnerwort, "O Eternità, parola di tuono".

al dialoghetto leopardiano tra Ercole e Atlante. I due personaggi giocano a palla con la “pagnotta” morta di una Terra che non pulsa più «come fa il cuore degli animali», si è azzittita nel suo «rombo continuo», e non emana odore.¹⁹⁷ Calcando questa via interpretativa, si recupererebbero le coordinate intellettuali di Morselli, soggettivo e attento chiosatore del pensiero leopardiano.

In un saggio sui «mondi alternativi» di Morselli, Cesare Segre parla di «nostalgia dell’umano» in riferimento a *Dissipatio H.G.*¹⁹⁸ L’io narrante è affetto da *fobantropia* e desidera andarsene «senza lasciare traccia», come un «misterioso annichilimento», un «dissolvimento nel nulla».¹⁹⁹ È una rappresentazione del suo sogno di contro-realtà: la *parentesizzazione* dei suoi simili, la fuga verso un mondo «dove gli altri non hanno luogo, perché non ci sono».²⁰⁰ Il suicidio mancato implica, per un gioco di solipsistica antitesi, il dissolvimento dell’umanità.²⁰¹ Questa deriva acutizza il carattere spettrale assunto dalla vita nei precedenti romanzi morselliani: è l’esistenza stessa ad apparire come un fantasma, che può svanire all’improvviso. Non a caso, l’Ex-Uomo immagina che a porre fine la sua vita verranno «esseri bestiali enormi (i sauri antichissimi, i lucertoloni del Cretaceo)»,²⁰² creature preistoriche, provenienti da un mondo che ignorava l’umanità e dunque la storia. Le tracce vocali lasciate dal genere umano culminano con l’allucinazione finale, quella della voce dello psicologo Karpinsky.

Se *Dissipatio* è una verbalizzazione della scomparsa dell’umanità, è pur vero che costituisce anche il resoconto diegetico-soggettivo del sopravvissuto alla sua evaporazione. È la cronaca di quell’unico punto di vista che osserva solipsiticamente frammenti di esperienza, come indicato nell’incipit. Il protagonista si colloca in una situazione ambigua: il punto di vista del lettore non è in grado di dirimere se si tratti di un sogno o di una allucinazione, né quale sia il suo rapporto col vuoto in cui galleggiano le tracce altrui. Si tratti di desiderio di memoria, di cancellazione o,

¹⁹⁷ G. Leopardi, *Dialogo d’Ercole e di Atlante*, in *Operette morali*, Milano, Feltrinelli, 2014.

¹⁹⁸ Cfr. C. Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell’aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.

¹⁹⁹ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 6.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Un mondo inizialmente «tutto corpo» viene dunque come «scorporato»; e tuttavia, se una simile realtà – osserva Manganelli – si identifica con la morte, risultano ora invertiti «i termini di una corrispondenza cosmica»: «Un mondo tutto corpo è identificabile con la morte. Dunque il mondo si è metamorfizzato in morte. Il sopravvissuto si è salvato perché, innamorato della morte, ha trovato al suo posto la vita. Con uno di quei suoi straordinari salti fantastici che hanno un gelo mentale matematico, Morselli ha rovesciato i termini di una corrispondenza cosmica. Il suicida è vivo, i vivi sono, non già «morti», ma «la morte». G. Manganelli, *Nel gioco di Morselli solo la morte è viva*, «Tuttolibri», 26 marzo 1977, ora in *«Quel libro senza uguali». Le “Operette morali” e il Novecento italiano*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000, p. 427.

²⁰² *Ivi*, p. 17.

ancora, di indifferenza? Questo non sapere è isomorfo a quello del soggetto, che per primo non sa comprendere se si tratti per lui di un'utopia limite o di una distopia limite.²⁰³

Ecco che allora le due dimensioni appaiono aperte l'una sull'altra e si scambiano reciprocamente valori nello spazio narrativo e nel soggetto, in una tecnicità-naturale o psichica.

Da *Dissipatio H.G.* sarebbe dunque possibile articolare una riflessione sulle liminarietà e distanza tra utopico e distopico, ma anche sulla costruzione del romanzo distopico. Il punto di connessione e divaricazione dei due poli consiste, in Morselli, nel tema del solipsismo. A proposito della questione del suicidio, un uomo che pensa, lo fa perché vive, ma ciascuno vive perché non si suicida. Questa paradossale semplificazione illustra anche una condizione di possibilità: il nulla sta lì sotto, e sopra si trova la nostra vita, singolare o collettiva. Camus scriveva:

Vi è solamente un problema filosofico veramente serio: quello del suicidio. Giudicare se la vita valga o non valga la pena di essere vissuta, è rispondere al quesito fondamentale della filosofia. Il resto – se il mondo abbia tre dimensioni o se lo spirito abbia nove o dodici categorie – viene dopo. Questi sono giuochi: prima bisogna rispondere.²⁰⁴

La portata teoretica e morale di questa impostazione travalica il riferimento all'essere-per-la-morte heideggeriano come fondamento limite del *Dasein*. La morte è la minaccia costitutiva del filosofico, come “fenomeno non-fenomeno” che ne determina l'inizio. Ciascuno abita virtualmente la propria funzione di auto-dissipazione, e non vi sarebbe filosofia se avessimo la certezza di vivere in eterno. Il tema del non-suicidio potrebbe venir assunto come snodo dell'esserci; la morte

²⁰³ Questi dati rendono estensibile all'opera morselliana le osservazioni apportate da Maurice Blanchot sul linguaggio di Musil, il senso del cui racconto consiste nel fatto che «non abbiamo più a che fare con eventi che si compiono realmente, né con persone che li compiono personalmente, ma con un insieme preciso e indeterminato di versioni possibili. Come dire: questo è stato, poi questo, poi quest'altro, quando l'essenziale è che quel che è stato avrebbe potuto essere altrimenti e di conseguenza non è veramente stato, in modo decisivo e definitivo, ma soltanto in modo spettrale e nei termini dell'immaginario». M. Blanchot, *Le livre à venir* (1959), trad. *Il libro a venire*, a cura di G. Ceronetti e G. Negri, Torino, Einaudi, 1969, p. 153.

²⁰⁴ A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (1942), trad. *Il mito di Sisifo*, a cura di A. Borelli, Milano, Bompiani, 1999, p. 7.

sventata sembra diventare la condizione di possibilità dell'Ex-Uomo: si rendono necessari il gesto assurdo e la sua successiva negazione, per ritrovarsi, forse per riconoscere se stesso, nell'accezione hegeliana della dialettica io-altro, e ancora oltre: nella forma ultra-dialettica del né l'uno né l'altro.

Alcune voci critiche sottolineano, però, come le tematiche del suicidio e della morte in *Dissipatio H.G.* siano funzionali ad un tema egualmente complesso: quello del pensiero individuale. Esso somiglia alla morte per l'abilità di astrazione e distanziamento dall'oggettività del reale. In data 9 aprile 1969 (circa quattro anni prima della stesura di *Dissipatio*), Morselli rifletteva sul senso della fine nelle pagine diaristiche. La intendeva come necessariamente connessa alla vita, e in grado di annunciarsi all'uomo tramite le manifestazioni più profonde dell'intelletto:

La concentrazione in se stessi – o nel pensiero – [...] non si distingue dalla morte, la quale, potremmo dire, è soltanto una concezione più intransigente, totale. [...] E siccome siamo tutti più o meno concentrati in noi, chiusi in un'infima porzioncina dell'esistente - ecco perché è stupido porre la morte come l'antitesi della vita, quando non ne è che un estremo, la condizione-limite. Il morto è colui che spinge all'eccesso quell'indifferenza, che asceti, santi, eroi praticano già a un alto grado, ma che tutti noi sperimentiamo, e sulla quale anzi si fonda la nostra individualità, che è tale nella misura in cui esclude da noi il mondo, o la massima parte di esso.²⁰⁵

Lo stile di Morselli

«Testamento autoriale». «Fantasia apocalittica». Tantissime sono le qualifiche che *Dissipatio H. G.* ha ricevuto dalla critica. È di certo un limpido compendio non soltanto della parabola umana ed esistenziale di Morselli, quanto soprattutto della sua parabola artistica.²⁰⁶ Una lettura del romanzo in chiave esclusivamente autobiografica ne assottiglierebbe la profondità. Osserva Daniele Visentini che «l'invenzione

²⁰⁵ G. Morselli, *Diario*, cit., p. 349.

²⁰⁶ D. Visentini, *Il difetto della complessità. Una riflessione sul "romanzo" di Guido Morselli*, «Otto/Novecento», XXXVII, n. 3, 2013, p. 98; tale valore di «compiendo morselliano» è evidenziato anche da Andrea Sapegno nella sua recensione a *Dissipatio H.G. Id., Tutto svanisce in un soffio*, «Il Giorno», 31 marzo 1977, p. 35.

narrativa che informa la *Dissipatio* è così evidentemente ricalcata sul modello dell'esperienza di Morselli da aver confuso spesso la critica», la quale «ha preordinato gli aspetti emotivi e confessionali dell'opera a quelli intellettuali, fino a ridurre il romanzo a una sorta di confessione con valore di congedo».²⁰⁷

Riconoscendo dunque valore testuale indipendente a *Dissipatio*, si tenta una sua analisi il più possibile scevra da semplicistiche interpolazioni autobiografiche.²⁰⁸ Il romanzo può leggersi come colloquio insieme ironico, drammatico e commosso dell'ultimo uomo rimasto sulla Terra; «esemplare memoriale d'inesistenza»,²⁰⁹ trova il proprio centro nel pensiero individuale,²¹⁰ «componente più autentica dell'essere umano».²¹¹ Le cogitazioni soggettive vengono esaltate nella loro assoluta inalienabilità, e costituiscono il pilastro della vicenda narrativa. Il protagonista è un «perfetto esempio di soggetto ipertrofico»,²¹² che tende a ridurre ogni aspetto del reale a estensione del proprio pensiero.²¹³ Lo si osserva nei dialoghi intrattenuti col dottor Karpinski, che lo invita a «distaccare il suo io», a pensare «a tutto tranne se stesso».²¹⁴

L'Ex-Uomo trova nell'altro soltanto la propria immagine riflessa. La narrazione procede tramite l'analisi delle sue personali «inclinazioni» e dei «postulati dell'esperienza filosofica, letteraria, sociale».²¹⁵ Riguardo il mancato intreccio narrativo si è espresso anche Francesco Muzzioli, con le seguenti parole:

Del resto, la *Dissipatio* ha poco di narrativo: non può succedervi più niente. Per il sopravvissuto non c'è nessuna nuova Eva, al massimo il fantasma di un dottore. Il

²⁰⁷ D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., pp. 98-99.

²⁰⁸ Il lettore dovrebbe essere già sufficientemente accorto, dalle ammonizioni ricevute da Bachtine in poi, per non confondere mai il mondo reale rappresentato con il mondo rappresentante e, di conseguenza, il personaggio con l'autore. Scrive Bachtine: «On ne peut confondre, comme on l'a fait jusqu'au présent (comme on le fait encore), le monde représenté et le monde représentant (réalisme naïf), ni l'auteur-créateur de l'oeuvre avec l'auteur-individu (biographisme naïf) [...]» M. Bachtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 394.

²⁰⁹ D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 98-99.

²¹⁰ L'Ex-Uomo qualifica il proprio pensiero come «quasi sempre solitario, fine a se stesso, asociale». G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 35.

²¹¹ D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 99.

²¹² F. Parmeggiani, *Morselli e il suo tempo*, «Annali di italianistica», vol. 19, 2001, p. 282.

²¹³ In *Realismo e fantasia*, il personaggio di Sereno avvalorava la filosofia di Leibniz «[...]quando, affermando che la monade è chiusa, sosteneva che il pensiero non è che la azione di una cosa su se stessa». G. Morselli, *Realismo e fantasia*, cit., p. 41.

²¹⁴ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 61.

²¹⁵ D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 101.

tempo è un presente ormai assoluto, senza possibilità di un futuro “curatore”. Perciò, la rappresentazione si irrigidisce nel quadro, come allegoria vuole.²¹⁶

Secondo altri critici, l’unico evento dell’opera sarebbe il tentato suicidio. L’assenza di plot è, però, soltanto apparente. Nel suo monologare, l’Ex- Uomo stesso fornisce una precisa chiave di volta per comprendere la struttura del romanzo: « [...] si chiude la cronaca esterna dell’evento, si apre quella interna».²¹⁷

Si ha allora cronaca esterna fino alla notte della scomparsa umana, poi cronaca interna. Eppure, anche quest’ultima sembra comporsi di azioni insignificanti: il protagonista elenca: «Divago. Defeco, mangio»²¹⁸, come se il suo essere si riducesse all’espletazione dei bisogni fisiologici, alla speculazione filosofica e al ricordo.

Il soliloquio del soggetto si qualifica anche come ricerca di un contatto, che sfocia nell’attesa di un amico in carne ed ossa. La ricercata solitudine si è infatti tramutata in galera, e ha fatto emergere come l’umanità, pur rumorosa e irritante, sia *conditio sine qua non* per la sopravvivenza anche del singolo.

L’impiego «razionale, laico e illuminista della lingua»²¹⁹ si coniuga, in *Dissipatio H. G.*, alla scrittura ariosa e concisa. Quest’ultima sembra riprodurre la perentorietà di un assioma; si snocciola in frasi nominali estremamente brevi o addirittura termini isolati, strutturati in maniera paratattica e scanditi da una fittissima punteggiatura, quasi l’autore stesse predisponendo i termini consequenziali di un sillogismo filosofico. A riguardo, molti critici hanno parlato di struttura ad apologo, con evidenti echi leopardiani. La prosa è molto marcata, e ritma una «cifra artistica distillata, essenziale e aforistica».²²⁰ Si riporta, a titolo esemplificativo, uno stralcio di *Dissipatio H.G.*:

Esco dalla sede del giornale. Ci lavoravo da giovane, e ci sono tornato, l’ho girato tutto, per una conferma. La conferma c’è stata. [...] I flashes d’agenzia rimasti in

²¹⁶ F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007, p. 96.

²¹⁷ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 33.

²¹⁸ *Ivi*, p. 118.

²¹⁹ V. Coletti, *Guido Morselli*, op. cit., pp. 112-114.

²²⁰ A. Santurbano, *La letteratura come buco del verme*, «Guido Morselli Io, il male e l’immensità», Editore Comunità, Niteroi, Rio de Janeiro, Brasile, 2011.

tronco sulle telescriventi. [...] Nel suo stallo privilegiato, l'I.B.M. con le spie rosse accese.²²¹

Lo stile è catalogabile entro il novero del realismo illuminista (anti-ideologico, anti-romantico, anti-storicista); è apparentemente telegrafico, quasi da agenzia di stampa, e i suoi caratteri basilari sono la precisione e la mimesi. In *Dissipatio H.G.*, questi fungono da contraltare allo sfondo fantastico del romanzo e concorrono alla creazione di un «realismo allucinatorio»²²²; si dimostrano, altresì, figli di un esasperato razionalismo. «Chi narra è tenuto alla “precisione” e alla oggettività: non può inventare, deve “riferire”», scrive infatti Morselli nel *Diario*.²²³

L'accuratezza terminologica²²⁴ rende giocoforza alla “poetica dei relitti” (contraltare alla montaliana “poetica degli oggetti”), come visibile nell'incipit di *Dissipatio*:

Relitti fonico-visivi mi tengono compagnia, e sono ciò che di più diretto mi rimanga di “loro”. Puramente verbali, due (da notiziari della radio, suppongo) [...]. E due immagini: una bottiglia, con corona reale sullo sfondo, e la scritta in rosso: Seagram's Canadian Whisky. Il quadratino bianco del campo di tennis dietro l'Hotel Bellevue, nell'oculare del mio binocolo. La memoria involontaria non ha altro, e questi ricordi vi fluttuano insistenti e vaghi.²²⁵

Il perseguire la precisione diventa anche un modo per *épater* il lettore. Se infatti «Noi rifuggiamo [...] dal diretto contatto con le cose, che consiste nel chiamarle col loro nome. Siamo vittime di un “horror concreti” che è proprio l'opposto dell'“horror vacui»²²⁶, compito autoriale è anche esporre il pubblico alle cose che gli individui

²²¹ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 10.

²²² F. P. M. Di Salvia, *Dissipatio H.G. ovvero il Cupio Dissipavi*, cit., p. 40.

²²³ G. Morselli, *Diario*, cit., p. 329.

²²⁴ Giorgio Manganelli valuta in termini elogiativi «la precisione maniacale», la «minuzia» quasi «notarile» dello stile di Morselli, che definisce addirittura un «notaio dell'impossibile». *Id.*, *Raccontò il possibile inesistente*, in «Il Mondo», 5 giugno 1975, p. 3.

²²⁵ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 9.

²²⁶ *Id.*, *Diario*, cit., p. 214.

sembrano così ansiosi di possedere ma che finiscono per non stringere mai veramente. Nelle frequenti descrizioni si riscontra la tendenza morselliana a schiacciarsi sui particolari, rifuggendo prospettive panoramiche.²²⁷ Anche il paesaggio di montagna (sfondo di moltissimi suoi romanzi) si disgrega, nella resa narrativa, in un insieme di cose.²²⁸

L'ossessione per i dettagli fisici e patologici è spia di un acuto terrore autoriale per la malattia e la vecchiaia. Vi si correda un'insistente presenza di medici e ospedali, non soltanto in *Dissipatio H.G.*, ma anche in *Un dramma borghese*. I personaggi morselliani arrivano talvolta a ridursi a scheda clinica, la loro fisicità, ad un elenco di sintomi. I corpi, gli oggetti e i paesaggi si cristallizzano allora in frammenti, in attesa di una verità ultima che possa ricomporli nel loro significato ma che tarda a manifestarsi.

D'altro canto, la veste linguistica si apre all'uso e accoglie l'articolazione informale del parlato o della comunicazione giornalistica.²²⁹ Numerosi sono i tecnicismi (in particolare in *Contro-passato prossimo*, inerenti il lessico militare, per esempio: Maschinenpistole [= pistola mitragliatrice] e exploit [= impresa di gran rilievo], e ne *Il comunista*, in cui i lemmi ricalcano il "vocabolario di partito") e i neologismi, come fobantropo [=paura dell'uomo], p. 45, e parentesizzare [= mettere tra parentesi]). Vi si corredano forestierismi, prestiti non integrati (spesso seguiti dalla traduzione, come *Bergfuehrer* [= guida alpina], pp. 68, 71; o *cru* [= ciascuna zona vinicola che dà il nome al vino particolarmente pregiato che vi si produce], p. 70) ed espressioni vernacolari²³⁰ (significativi alcuni esempi tratti da *Roma senza papa*: «nun se fa ppiù»),²³¹ massime ed espressioni paremiologiche («*fuga saeculi, aeternum, «asylum ignorantiae»*).²³²

²²⁷ Il critico definisce questa tendenza una «claustrofilia descrittiva», che ben si collega alle parole del protagonista di *Un dramma borghese*: «Non l'obiettività in senso intellettuale ma una disposizione del sentimento a dar valore alle cose più che alla propria interiorità. Io sono, per dirla banalmente, un estroverso: le cose, per me sono molto importanti. Gli oggetti che mi circondano, e l'ambiente naturale». R. Rinaldi. *Morselli: disgregazione e profezia*, in «Mosaico italiano», anno VIII, n. 96, p. 5. G. Morselli, *Un dramma borghese*, cit., p. 31.

²²⁸ La montagna diventa labirinto chiuso e malvagio in *Divertimento 1889*, e addirittura corrispettivo della sofferenza corporea in *Un dramma borghese*. G. Morselli, *Divertimento 1889*, Milano, Adelphi, 1975, p. 66. *Id.*, *Un dramma borghese*, cit., pp. 194-195.

²²⁹ A. Gaudio, *Morselli antimoderno*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2011, pp. 19-25, 40.

²³⁰ L'utilizzo di questi termini è evidenziato dal corsivo o dalle virgolette.

²³¹ G. Morselli, *Roma senza papa*, Milano, Adelphi, 1974.

²³² Altre espressioni sono «pontifex super angues»; «magnis obsidebantur curis homunculi magnis obsidebantur curis homunculi». *Ibidem*.

Al di là di tali elementi, la scrittura morselliana rifugge gli orpelli auliceggianti e opta per la semplificazione: metafore e retorica sono rarissime, assai parco è l'impiego di diminutivi e vezzeggiativi. Ravvisabili sono alcuni vezzi stilistici quali (in *Dissipatio H.G.*) l'abolizione della "D" eufonica («e ero stanco»),²³³ l'impiego del pronome dimostrativo neutro («io non ci credo»)²³⁴ e il "che" polivalente («ci sono state mattine che»)²³⁵. L'autore dispone la materia narrativa in una forma perfettamente controllata,²³⁶ crocevia, a detta di Francesca Parmeggiani, di «riflessione teorica e prassi artistica».²³⁷

Analogie intertestuali

Accade, a volte, di pervenire ad analogie intertestuali tra opere diverse;²³⁸ interessanti risultano quelle che intercorrono tra la produzione morselliana e produzioni altre, pertinenti a vari contesti storico-culturali. Con gli opportuni distinguo, una certa affinità si riscontra nell'opera di Antonio Porta, poeta e autore vicentino del secondo Novecento. Le sue favole allegorico-apocalittiche realizzano, alla stregua di quelle morselliane, la conclusione del pianeta «not with a bang but with a whimper»,²³⁹ «non con uno scoppio ma con un gemito»²⁴⁰ (come ad attuazione della profezia di T.S. Eliot).²⁴¹ Per dirla con le parole di Morselli: «non sarà esplosivo, l'estremo squallore».²⁴² «l'umanità, angelicata in massa (faccio per dire), si solleva a un empireo. Tutto avviene in silenzio. Una volta tanto, in silenzio e senza retorica. Un volo d'anime, che riempie candidamente il cielo notturno».²⁴³

Non si può, inoltre, non evidenziare come, nel marzo del 1977, Porta avesse composto una lungimirante recensione – *La scomparsa dell'umanità* – del romanzo

²³³ *Id.*, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 41.

²³⁴ *Ivi*, p. 101.

²³⁵ *Ivi*, p. 23.

²³⁶ G. Manganelli, *Nel gioco di Morselli solo la morte è viva. Id., Altre concupiscenze*, a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi, 2022, p. 427.

²³⁷ F. Parmeggiani, *Morselli e il tempo*, «Annali di italianistica», vol. 19, 2001, p. 276.

²³⁸ P. Adamo, «Mondi senza storia», in *Spectralités dans le roman contemporain*, M. Auby-Morici et S. Cucchi, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, <https://doi.org/10.4000/books.psn.7386> [29/07/2024].

²³⁹ A. Porta, *L'aria della fine*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004, p. 368.

²⁴⁰ Paolo Milano suggerisce, come traduzione alternativa: «non con uno sparo, ma con un piagnisteo». *Id.*, «Voglio il dopo qui e subito», «L'Espresso», 18 giugno 1978.

²⁴¹ T. S. Eliot, «The hollow men (Gli uomini vuoti)», in *Id., Opere 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1992, *ivi*, pp. 290 ss.

²⁴² A. Porta, *Il re del magazzino*, p. 58.

²⁴³ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, (1955), Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 140. Sul tema rilkiano, molto caro a Porta, cfr. G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringheri, 2002.

morselliano *Dissipatio H.G.*²⁴⁴ L'anno dopo, l'autore veneto pubblica il suo profetico *Il re del magazzino*²⁴⁵ (su cui ci si focalizzerà in questa sede). L'opera è dunque edita successivamente alla lettura del dattiloscritto di *Dissipatio*, e ideata e composta tra il '76 e il '77. In questo torno d'anni, Porta si esprime a più riprese sull' "incompreso" Morselli, precisamente in quattro contributi, tutti editi su «Il Giorno».²⁴⁶ Con fervore appassionato e lucidità analitica, il nostro si addentra nelle fibre testuali della produzione del varesino; non lesina le critiche al filisteismo culturale di molta editoria,²⁴⁷ che non aveva colto una «figura culturale di specie rarissima».²⁴⁸ Il 1978 è, inoltre, l'anno in cui Paolo Volponi pubblica per Einaudi *Il pianeta irritabile*. Queste tre opere costituirebbero un trittico di sorprendente valore, che molto comunica degli "orrori del possibile" e prova a scongiurarne gli incubi tramite la pratica scrittoria. «Così vado commentandomi, esorcizzandomi, la fine del mondo. O quel tanto di analogo che si svolge sotto i miei occhi», commenta eloquentemente l'Ex-Uomo di *Dissipatio H.G.*²⁴⁹

Tra questo romanzo e *Il re del magazzino* sussistono numerose affinità. Entrambi i romanzi rappresentano un paesaggio desolato e disperato, privo del genere umano a causa di un collasso misterioso.²⁵⁰ Un solo individuo è sopravvissuto, e cerca di vivere,

²⁴⁴ A. Porta, *La scomparsa dell'umanità*, «Il Giorno», 2 marzo 1977.

²⁴⁵ *Id.*, *Il re del magazzino*, Milano, Mondadori, 1978.

²⁴⁶ Si forniscono, di seguito, gli estremi delle recensioni curate da Antonio Porta. La prima, del 4 ottobre del 1974, reca il titolo di "Santa Sede a Zagarolo. Roma un anno prima del Duemila". Il 6 settembre del 1975 esce "Un caso letterario che fa meditare. Il rifiuto di Morselli". A seguire, il 3 marzo del 1976, appare "Un inedito di Guido Morselli: Il comunista. La storia reinventata. La esplosione postuma di un autore di eccezione, lungamente respinto dalla nostra società letteraria con luciferina sicumera". Infine, Porta recensisce *Dissipatio H.G.* il 2 marzo 1977, nel già citato articolo "La scomparsa dell'umanità". Tutte le recensioni sono oggi consultabili in rete in «Retroguardia. Quaderno elettronico di critica letteraria», a cura di F. Sasso, 26 (2010), pp. 1-13, disponibile sul sito: <<https://retroguardia2.files.wordpress.com/2010/10/antonio-porta-legge-guido-morselli-a-cura-di-francesco-sasso.pdf>>, da cui si cita.

²⁴⁷ Porta scrive a proposito che la loro mediocrità «per vivere ha bisogno di limitare, zittire, ignorare». *Id.*, "Un caso letterario che fa meditare. Il rifiuto di Morselli", «Il Giorno», p. 8.

²⁴⁸ *Id.*, "Santa sede a Zagarolo. Roma un anno prima del Duemila", p. 7. Si osservi che, recensendo, nel marzo del 1976, *Il comunista* di Morselli, Porta annota, in una parentetica che assume una rilevanza cruciale: «(ho potuto leggere in dattiloscritto lo straordinario *Dissipatio H.G.* che significa Dissoluzione del genere umano, dell'aprile del 1973)». *Id.*, "Un inedito di Guido Morselli: Il comunista", p. 10. L'annotazione è significativa, benché non sia necessaria una precisa convergenza cronologica per postulare una intertestualità sottesa ai due romanzi (rispettivamente *Dissipatio H.G.* e *Il re del magazzino*).

²⁴⁹ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 54.

²⁵⁰ In entrambi i romanzi, le ragioni dell'apocalisse non vengono esplicitate, ma soltanto alluse. Nell'opera di Morselli, il disastro può essere ricondotto al suicidio mancato del superstite, per contrappasso (come per commutazione di pena), oppure al *cupio dissolvi* del genere umano, perché «certo è che gli uomini, lo sapessero o non lo sapessero, volevano morire. Da anni, da decenni»; nel *Re* la catastrofe potrebbe essere stata dovuta ad un black out assoluto e, in senso più ampio, dalle storture sadiche del capitalismo. *Ivi*, p. 95.

e di sentirsi vivo, in tale disastro.²⁵¹ Si preoccupa altresì di scrivere, per preservare una scheggia di memoria.²⁵²

La situazione narrativa incipitaria de *Il re del magazzino* sfrutta la messinscena classica del manoscritto ritrovato:²⁵³ in una cascina diroccata nella campagna lombarda, un intellettuale rinviene il cadavere di un uomo di mezza età; al suo fianco, giacciono alcuni fogli, contenenti una specie di diario in prima persona.²⁵⁴ Si viene così a conoscenza del fatto che, nei trentadue giorni precedenti la sua fine, il defunto ha cercato di descrivere il mondo e la vita esperiti in precedenza. Il tutto, in trenta lettere in forma di poesia, idealmente destinate ai figli ma mai spedite. Passato, presente e immaginazione vi si fondono, ripercorrendo le vicende di quell'anno, il 1976. Al di fuori del magazzino, una catastrofe ha distrutto l'umanità. Le pagine personali descrivono con ferocia lo smantellamento della società (i discorsi deliranti, la ricerca di un cibo che si riduce a fagioli secchi o pesci da catturare con le mani).

Come nel romanzo morselliano, le ragioni dell'apocalisse non vengono esplicitate, ma soltanto alluse. In *Dissipatio*, questa può essere ricondotta al suicidio mancato del superstita, per contrappasso (o per commutazione di pena), oppure al *cupio dissolvi* del genere umano, perché «certo è che gli uomini, lo sapessero o non lo sapessero, volevano morire. Da anni, da decenni».²⁵⁵ Nel *Re*, la catastrofe potrebbe essere stata dovuta ad un *black out* assoluto e, in senso più ampio, alle storture sadiche del capitalismo. Proprio in questo frangente si avverte con intensità la convergenza tra le due opere: Morselli fa spesso riferimento alla «Inflazione. (Senza eufemismo: la peste monetaria)»;²⁵⁶ analogamente, nel *Re*, «l'inizio della fase finale della catastrofe»²⁵⁷

²⁵¹ Nel *Re del magazzino*, la catastrofe è già occorsa; in *Dissipatio*, si disvela, senza clamori, allo sguardo allucinato dell'«eccettuato». *Ivi*, p. 108.

²⁵² La scrittura viene altresì concepita come mezzo per non impazzire. Non a caso, il narratore la paragona alle attività imbastite da un tale, condannato al carcere a vita (il ricordare parole e musiche degli spettacoli all'Opera, calcoli aritmetici, finte lezioni tenute di fronte ad inesistenti allievi...) come antidoto al «marcire». A. Porta, *Il re del magazzino*, cit., p. 13. Analizzando una *Breve lettera* del 1978, il cui incipit è: «rientrare in casa e farmi appendere per i piedi», Colangelo annota: «La salvezza qui, ancora una volta, è nel linguaggio poetico: nel dire, nello scrivere, nella comunicazione frontale della lettera, affrontata con l'idea di "guadagnare un po' di tempo"». S. Colangelo, *Aperta parentesi, «io», chiusa parentesi*, in «Antonio Porta: il progetto infinito», Il Verri, p. 44.

²⁵³ Irene Palladini evidenzia come Porta introduca «tòpoi della tradizione romanzesca, come, appunto, la *fiction* del manoscritto ritrovato, ma per corroderli internamente, tanto da lasciarne solo l'involucro». Ead., *Nel magazzino della evaporazione. Intertestualità apocalittica tra Guido Morselli e Antonio Porta*, 2017, in «Rhexis, International Journal of Linguistic, Philology and Literature», Literature 8.2.

²⁵⁴ Il diario presenta una duplice veste: una descrittiva (in prosa e dedicata a tutti), e una in versi (costituita dalle epistole-poesie per i figli).

²⁵⁵ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 95.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 63.

²⁵⁷ A. Porta, *Il re del magazzino*, cit., pp. 18-19.

viene ricondotto alla «peste strisciante»²⁵⁸ del tasso di inflazione, da cui si sarebbe originato l'«avvelenamento progressivo dell'economia che dunque sarebbe finita stecchita».²⁵⁹

Ciononostante, sembra affacciarsi una speranza postuma: un possibile «ritorno degli dèi»,²⁶⁰ in un paesaggio sempre meno antropizzato.

Il dopo-apocalisse si presenta diversamente nei due romanzi. Nell'universo morselliano predomina la tecnica; in quello portiano, una regressione barbarica e ferina, che determina «modi di sopravvivenza pre-industriali o addirittura primitivi».²⁶¹ Il sopravvissuto è assillato dall'incubo della fame e avverte i sintomi di una non lontana morte per inedia. L'Ex-Uomo della *Dissipatio*, invece, ha a disposizione tutto il cibo che desidera.²⁶²

Quello di Porta è un romanzo sulla distruzione della cultura e su una “nuova Preistoria”. Al tempo stesso, è anche uno scritto sulle parole: quelle che si possono ancora dire mentre la civiltà naufraga. La vecchia realtà muore, e con essa, anche il romanzo: *Il re del magazzino* è un monologo con pochissimi fatti e quasi senza nomi propri (ad eccezione di quelli di poeti-modello come Brecht e Beckett), un *prosimetrum* e un collage (contiene anche frammenti della stampa e illustrazioni, funzionali al discorso e al delirio del narratore).²⁶³ La struttura monologante richiama quella del morselliano *Dissipatio H.G.*, così come la quasi totale assenza di trama.

Allo stesso modo, i narratori delle due opere tacciono il proprio nome, e forniscono informazioni personali soltanto nel corso del racconto. *Il re del magazzino* tratteggia la fine violenta di una tradizione umana; eppure, si apre e si chiude, poeticamente, con

²⁵⁸ *Ivi*, p. 17.

²⁵⁹ *Ibidem*. In entrambe le opere sono numerosi i riferimenti all'implosione del sistema capitalistico, che avrebbe ingenerato la catastrofe. Se in *Dissipatio* il superstite sta «facendo incetta di candele», nonostante l'automazione delle centrali elettriche prosegua la produzione di elettricità (in vista di un momento in cui questa potrebbe mancare), il nuovo scenario tratteggiato da Porta è invece privo di energia. G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 51; A. Porta, *Il re del magazzino*, cit., p. 5.

²⁶⁰ A. Porta, *Il re del magazzino*, cit., p. 16.

²⁶¹ G. Ferretti, *Il manoscritto ritrovato da Porta*, «Rinascita», 21 luglio 1978.

²⁶² Gli automatismi meccanizzati permettono la conservazione di cibarie inscatolate, le quali, per feroce ironia del caso, sopravvivono, almeno per un poco, al genere umano.

²⁶³ L'opera di Porta ricorda *La divina mimesis* di Pasolini (1975): altrettanto infernale e confusa ma soprattutto: composita e non-finita. Quando le strutture sociali si allentano, nella realtà o nella visione profetica, le strutture espressive devono cambiare. Forse è proprio Pasolini l'intellettuale cui il narratore si riferisce, a pagina 81: «Solo uno, un poco buffo e un poco tonto, come lo consideravano, continuava a ripetere maniacalmente che lui ce lo vedeva il Fungo all'orizzonte e che la cultura colpevole faceva finta di niente: solo che dimostrava di esserlo per davvero tonto mostrandosi indifferente alla rimozione delle cause prime, non ha mai capito che il Militare è l'anima del Capitale e voleva opporsi alla macchina infernale recuperando l'Uomo». P. P. Pasolini, *La divina mimesis*, Milano, Mondadori, 2019.

la dispersione dell'acqua («l'acqua che vedo scorrere è limpida»)²⁶⁴ e della vita («energia e calore si disperdono lentamente. Mi chiedo dove finiscono»)²⁶⁵. Quando l'autore del diario si affaccia fuori dal magazzino – all'inizio dei suoi ultimi trenta giorni di vita/scrittura – vi trova un ambiente silenzioso, verdeggiante e deserto. Il mondo pare essersi purificato ma, col trascorrere delle giornate, lo attanaglia un crescendo di incendi, crisi economica, anarchia violenta e svalutazione della moneta, in un precipitare progressivo nella negatività.

In apertura a *Dissipatio H.G.* campeggiano le tracce umane – i già citati «Relitti fonico-visivi»,²⁶⁶ unica compagnia rimasta al protagonista –; non tardano a comparire, però, riferimenti alla natura, che si riappropria progressivamente del contesto cittadino.²⁶⁷ Il movimento sembra dunque toccare i medesimi poli dell'opera portiana, in ordine però invertito; scomparse le tracce umane, la naturalità torna a germogliare e mostra il proprio lato migliore.

Per entrambi i romanzi, risulta complesso discernere quando si collochino le vicende. Nella propria narrazione, Porta alterna verbi al presente (per la registrazione di eventi, da pseudo-diario: «Le bottiglie di Marzemino erano sei e adesso sono cinque»)²⁶⁸, uno al passato remoto (che assume il registro dell'epica catastrofica, come indicano frasi quali: «Dell'auto si può fare a meno, e io ne feci a meno, ma il pane a diecimila lire poteva essere l'inizio della fase finale della catastrofe, e sappiamo che lo fu»)²⁶⁹, altri presenti o imperfetti che riportano a diversi momenti del passato.²⁷⁰ Questo adagio è sfruttato anche da Morselli, che confonde, nel racconto del Sopravvissuto, diverse temporalità. Come già citato, sembra, infine (a detta di più critici), che ogni vicenda abbia luogo contemporaneamente nella mente dell'Ex-Uomo.²⁷¹

²⁶⁴ *Ivi*, p. 21.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 145

²⁶⁶ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 1.

²⁶⁷ Cfr. *ivi*, pp. 53 e 84.

²⁶⁸ A. Porta, *Il re del magazzino*, cit., p. 39.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 30.

²⁷⁰ Curi ha parlato di una poesia «fuori dalla storia», e infatti qui la storia appare non più percorribile: è ridotta a un montaggio di flashback e frame disordinati come un sogno angoscioso.

²⁷¹ Cfr., ad esempio, il critico Di Salvia: «Tutte azioni che avvengono nell'*hic et nunc* della mente dell'Ex-Uomo. È come se, in *Dissipatio H.G.*, fabula e intreccio corrispondessero. Per il semplice fatto che le memorie-cronache non sono poste nel passato, come potrebbe apparire con una lettura disattenta, ma avvengono nella coscienza dell'ultimo uomo sulla Terra». Id., *Dissipatio H. G. ovvero il Cupio Dissipavi di Guido Morselli*, «Accademia», 2012, p. 18.

Dal punto di vista strutturale, l'opera di Morselli e quella di Porta condividono il riferimento a scritture altre: in *Dissipatio*, il protagonista incappa in una lettera lasciata dal cuoco dell'albergo Mayr e recupera un proprio scritto, dalla vocazione profetica, che quasi annuncia – alla stregua di una «ipotesi stravagante»²⁷² la dissoluzione che ha coinvolto l'umanità.

Nel *Re del magazzino*, invece, il narratore si prende l'incarico di leggere e ricopiare, con precisione filologica,²⁷³ il manoscritto ritrovato. *Il re del magazzino* si costituisce anche per assemblaggio di scritture allogene (che, come già detto, comprendono anche stralci autentici di giornali e riviste). Con questa architettura, il poeta sembra ricercare il dialogo aperto (ma anche conflittuale) con tutti i generi letterari; depositati nel romanzo, essi costituiscono «una specie di enciclopedia della scrittura, offerta *in extremis* ai posteri».²⁷⁴

In entrambe le opere in esame abbondano i dettagli basso-corporali: i «rutti che salvano la vita, come i peti», dopo un'abbuffata,²⁷⁵ ed espressioni quali «tra la radice dell'uccello e lo sfintere mi hanno rasato via» e «mi siedo sul cesso»²⁷⁶ ne *Il re del magazzino*. L'Ex-Uomo di *Dissipatio* riferisce le proprie azioni quotidiane: «Divago. Defeco, mangio»²⁷⁷ e confessa di essersi sporcato i pantaloni delle proprie deiezioni, in un ansioso dormiveglia presso l'hotel Mayr.²⁷⁸

In Porta, l'autore del manoscritto si preoccupa di annotare i propri pasti («Mangiato due rape e una mela rossa. Bevuto vino rosso del magazzino. Ultime bottiglie di Teroldego»), e precisa: «Qualcuno sarà curioso di sapere perché aggiungo queste note sul quotidiano. Servono da calendario».²⁷⁹ Si potrebbe osservare come anche in questo caso, pur in modo indiretto, il cibo sia assunto a strumento per la scansione cronologica, così come il Sopravvissuto di *Dissipatio* adopera il test del «cronoformaggio» per stabilire la distanza intercorsa dall'Evento.²⁸⁰

Un'analogia solitudine sembra, inoltre, costellare la vita dei protagonisti delle due opere: se l'uomo del magazzino accenna ai rapporti con i figli, ormai deteriorati, «[...]

²⁷² G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., pp. 72-73.

²⁷³ Risulta interessante come il narratore indichi tale pratica come un «personale rito funebre». A. Porta, *Il re del magazzino*, cit., p. 15. T. Di Dio, *Antonio Porta. Fra prosa e poesia*, cit., p. 8.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 1.

²⁷⁵ A. Porta, *Il re del magazzino*, cit., p. 16.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 25.

²⁷⁷ G. Morselli, *Dissipatio H.G.* cit., p. 118.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 121.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 20.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 33.

con precisi strappi nei passaggi d'età: infanzia, adolescenza, e infine adulti»,²⁸¹ l'eroe di *Dissipatio* ha sporadiche frequentazioni sociali, e (in precedenza all'Evento) si compiace del proprio isolamento. Ciononostante, gli elementi di scarto più rilevanti tra le due opere sembrano riguardare proprio la fisionomia del sopravvissuto. L'io di *Dissipatio* è estremamente «deambulante, camminante»;²⁸² il Re rimane invece immobile, contratto «in quella posizione di riposo burattinesco»,²⁸³ quasi sepolto vivo nel magazzino-cantina (che è pure oggettivazione del magazzino di una memoria fessurata). L'atrofia del personaggio viene parzialmente risolta dalla prassi scrittoria. È interessante come questa sia tratteggiata in tutta la sua materialità tangibile, nella immanenza della precisione gestuale e resa prossemica: «Da supino ho pensato, sempre questa mattina, prima di cominciare a scrivere, ché lo faccio da seduto, con la gobba».²⁸⁴ Una certa eco morselliana sembra risuonare anche nelle ipotesi che colui che dice "io", ne *Il re del magazzino*, conduce relativamente all'esodo umano: [...] un negoziotto rimasto all'improvviso senza padroni (scappati, ricoverati per epatite)?».²⁸⁵ In entrambe le opere, viene sancita l'importanza della comunicazione umana, scomparsa (e sofferentemente desiderata) in *Dissipatio H.G.*, e così commentata nel libro di Porta:

Credo che non si è perso il desiderio (il bisogno?) di sentir parlare, di raccontare e ascoltare, anche il suono di una frase semplice, che spesso ripetiamo per produrre un'eco. Per ora so di un magazzinetto quasi sepolto da sé stesso e ho buone riserve, da integrare appena possibile e da intaccare il meno possibile.²⁸⁶

La citata «eco» sembra ricordare il silenzio che circonda l'eroe morselliano, ridotto ad udire unicamente la propria voce (se si eccettuano quelle registrate, e dunque in differita, di altri individui) che, proprio perché solitaria, non avverte neanche il bisogno di prodursi. I due personaggi che pronunciano "io" nelle rispettive opere spendono alcune frasi per ammettere dei propri difetti; l'Ex-Uomo dice di sé:

²⁸¹ A. Porta, *Il re del magazzino*, cit., p. 26.

²⁸² G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 126.

²⁸³ A. Porta, *Il re del magazzino*, cit., p. 7.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 110.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 34.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 14.

Quanto alla precisione contabile, devo dire che la mia vita psichica è povera. [...] Si presta alla ragioneria: le frustrazioni inconsce e i pathos viscerali, i mali oscuri che connoterebbero l'uomo moderno, io, devo confessarlo, non me li trovo.²⁸⁷

Nel *Re del magazzino*, invece, l'autore del manoscritto rivela: «[...] Vi confesso che non so interpretare le costellazioni | né stare lì a guardarle dal buco del cortile a meraviglia [...]».²⁸⁸ Colui che ne recupera i manoscritti, invece, confessa di essere in grado di operare soltanto come scrittore, e inabile, invece, alla creazione manuale: «Appartengo a quella classe di uomini che non sanno fare quasi nulla con le mani, tranne usare certi strumenti della tecnologia antica».²⁸⁹

Dissipatio H.G. non postula alcuna genealogia imbestiata; sul finire del *Re del magazzino* compare, invece, una creatura teratologica: quella del ragazzo-lupo, ominide grottesco dal carattere perturbante. I due romanzi pullulano, invece, di accenti fideistici, nonostante la critica condivisa alla «follia religiosa»,²⁹⁰ dovuta all'assimilazione-identificazione tra i due massimi sistemi di Capitalismo e Religione. Nell'opera morselliana, Karpinsky assume connotati cristici;²⁹¹ analogamente, nel *Ventottesimo giorno*, Porta introduce il rimando cristologico del Padre che «manda il Figlio al sacrificio».²⁹²

Sono accenti disperati, come si evince dalla reminiscenza biblica del portiano «stridore di denti»,²⁹³ in queste cronache della e dalla fine del mondo, prese di coscienza, in *Dissipatio H.G.*, della «miserabilità totale, senza vergogna» dell'uomo.²⁹⁴

Un'altra analogia intertestuale riguarda il periodo di composizione: gli anni Settanta costituiscono, infatti, lo sfondo comune alle due opere. Si tratta di un'epoca di delusioni posteriori all'euforia del boom economico, ma anche di un tempo ansioso, segnato dalla grande crisi energetica del 1973 e dal blackout di New York del

²⁸⁷ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 19.

²⁸⁸ *Ivi*, Lettera 4, p. 34.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 15.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 40.

²⁹¹ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 142.

²⁹² A. Porta, *Il re del magazzino*, cit., pp. 126-127.

²⁹³ *Ivi*, p. 54.

²⁹⁴ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 37.

1977. Dal secondo dopoguerra incombe lo spettro (imminente e immanente) della distruzione atomica, del Grande Scoppio di cui parla *Il re del magazzino*.

Eppure, la sensibilità dell'epoca, e in particolar modo quella di poeti come Porta, percepisce anche un'altra minaccia apocalittica; più lenta forse, certo meno spettacolare dell'immenso fungo di fuoco (che diventerà poi materia di sublimazione estetica per via cinematografica).²⁹⁵ Si tratta della crisi del sistema economico-energetico, l'improvviso stallo del frenetico meccanismo di produzione-consumo del capitalismo maturo e globalizzato. Ad esso, possono seguire soltanto il nichilismo del saccheggio e la regressione a uno stadio belluino.

Nel 1978, Edoardo Sanguineti scrive una recensione particolarmente aspra alla coppia *Il re del magazzino – Il pianeta irritabile*, (escludendo il *tertium* di quella triade di romanzi variamente apocalittici e postumani analizzati da Florian Mussnug in un saggio ancora prezioso;²⁹⁶ *tertium* seminale, almeno per Porta, ossia *Dissipatio H. G.* di Morselli). In quello scritto, Sanguineti accusa l'operazione di Porta e di Volponi di un nostalgico, regressivo, auspicio d'apocalisse protoecologista. In altre parole, un superamento dell'uomo e il ripristino di una sorta di "stato di natura", con il ritorno alla Poesia maiuscolata, che egli concepiva negativamente, da materialista storico qual era.²⁹⁷

Un'altra contingenza si può cogliere nella commistione di generi letterari che Porta e Morselli sperimentano all'interno delle rispettive produzioni. È già stato segnalato come la *Dissipatio* morselliana sfugga ad una codificazione precisa (romanzo apocalittico-distopico, fantastico, memoriale, favola allegorica...);²⁹⁸ l'opera di Porta

²⁹⁵ Questo, in *The day after*, film su cui Porta ritornò in più occasioni, stigmatizzandone la capacità di rendere seducente l'orrore estintivo.

²⁹⁶ F. Mussnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, in «Contemporanea», 2007, pp. 19-32.

²⁹⁷ E. Sanguineti, *Gli apocalittici integrati*, in *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985, 100-102. Dimentica però, Sanguineti, di attingere – per capire davvero Porta – a un'idea che lui stesso aveva avanzato molto tempo prima in uno dei suoi saggi danteschi, quella che definisce la *Vita Nuova* come una compiuta «teoria della lirica», dove il preesistere delle liriche si inserisce in una compagine testuale prosastica. Anche in Porta, in effetti, le liriche preesistevano (e si pretendono oltre il romanzo, diventando nel 1982 la prima sezione de *L'aria della fine*). Queste liriche sono precisamente datate, dal 25.3.1976 al 14.11.1976. Il loro inserimento nel romanzo coincide con una riscrittura-rielaborazione, non datata.

²⁹⁸ Riccardo Ceccherini ritiene che Morselli abbia volutamente utilizzato ed elaborato alcuni topoi del paradigma post-apocalittico, benchè li abbia poi declinati in chiave metaforica e filosofica. Id, *Influenze del romanzo apocalittico in Dissipatio H.G.*, in *Morselli La Fusta*, <https://la-fusta.blogs.rutgers.edu/files/2015/12/MorselliLaFusta.pdf> [29/07/2024].

fluttua, invece, tra la prosa e la poesia,²⁹⁹ in quella che si potrebbe definire, con un termine di origine sereniana, “una costante oscillazione”. Fin dalle sue prime prove, la scrittura portiana vanta un’attitudine sperimentale; si discosta dalla “semplice” intenzione di narrare, per protendersi verso la sperimentazione di tecniche di racconto spaesanti, frantumate, quasi disturbanti, sotto l’influenza della scrittura di Beckett e Joyce.³⁰⁰

Calandosi, invece, nella biografia degli autori,³⁰¹ si può osservare la distanza tra i loro destini: Porta conobbe, infatti, un gran successo di pubblico in vita; le sue opere uscirono spesso per Feltrinelli (ma *Melusina* uscì per Crocetti, nel 1987, e *Il giardiniere contro il becchino* per Mondadori nel 1988). Quanto a Morselli, come già detto, egli ricevette continui rifiuti da parte dell’editoria, ed ebbe fama esclusivamente postuma.³⁰²

²⁹⁹ Prosa e poesia sono «sottilmente intrecciate, l’una intesta nell’altra a creare un intreccio tanto trapunto che pare difficile, in sede teorica, porre dei limiti di genere alla sua creatività». T. Di Dio, *Antonio Porta. Fra prosa e poesia “nel momento della fuoriuscita totale”*, in «Puntocritico2», 29 gennaio 2013, <https://puntocritico2.wordpress.com/2013/01/29/antonio-porta-fra-prosa-e-poesia-nel-momento-della-fuoriuscita-totale/> [29/07/2024].

³⁰⁰ *Il re del magazzino* risulta l’opera portiana in cui prosa e poesia costituiscono al massimo grado poli di una fertile tensione. Se in *Partita* (1967) i due generi appaiono in stretta continuità, quasi fusi ed intrisi l’uno nell’altro, nel secondo romanzo di Porta essi sono estremizzati e nettamente divisi. Eppure, attraverso una strategia narrativa, questi appaiono in totale continuità organica: mai come in questa opera la poesia nasce gemmando dal tronco del racconto.

³⁰¹ Volendo tracciare un ultimo, forse banale, *fil rouge*, si può osservare come i cognomi di entrambi gli autori in esame si prestino a giochi di parole significanti: lo pseudonimo di Porta sembra tradire più di un significato, nella duplice accezione di soglia e attraversamento e, se anagrammato, di parto. Il cognome morselliano, invece, si può translitterare in “mors” (morte), così importante nella sua produzione e nella sua triste vicenda biografica.

³⁰² Entrambi gli scrittori si sono dedicati anche alla produzione teatrale: si ricordano i portiani *Non sono poi tanto bestie* (opera d’esordio, del 1968), *La festa del cavallo*, *Elogio del cannibalismo*. Morselli compose, invece (citando a titolo d’esempio) *Marx: rottura verso l’Uomo* (1968), *Tempi liceali*, *L’amante d’Ilaria*, *Cose d’Italia. Moralità in tre Atti e un Preambolo*, *Il secondo amore*. Un’arguta analisi del teatro portiano è svolta a cura di Irene Palladini, la quale definisce la produzione scenica del nostro come «scevra sia di ipoteche naturalistiche che di pastoie sentimentali e psicologiche; [...] rivela il suo autentico potere di significazione proprio nel rapporto atroce, dunque lucido, con la realtà. Ead, *Corpo e immaginario (tra Mito e Scarto) nel teatro di Antonio Porta*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.

Capitolo III

La critica all'antropocentrismo

Morselli e Leopardi

L'accusa alla presunzione antropocentrica trova in Morselli un fermo sostenitore fin dalle prime opere. Ne *Il comunista*, il personaggio di Walter Ferrarini osserva come Marx consideri la realtà esistente in funzione dell'uomo (che da soggetto pensante hegeliano diventa però soggetto produttore); eppure, la quotidiana sofferenza che ciascuno affronta sconfessa questa teoria. L'intera storia umana sembra infatti fornire l'immagine di un uomo che dipende dalla natura e che la subisce. In *Dissipatio H. G.*, la critica all'antropocentrismo va a braccetto con la fobantropia del protagonista, le cui riflessioni smantellano impietosamente le pretese di onnipotenza della specie. A

partire dall'incapacità di pensare ad una fine del mondo che non sia, in primis, fine dell'umano:

Uno degli scherzi dell'antropocentrismo: descrivere la fine della specie come implicante la morte della natura vegetale e animale, la fine stessa della Terra. La caduta dei cieli. Non esiste escatologia che non consideri la permanenza dell'uomo come essenziale alla permanenza delle cose. Si ammette che le cose possano cominciare prima, ma non che possano finire dopo di noi. Il vecchio Montaigne, sedicente agnostico, si schierava coi dogmatici, coi teologi: «Ainsi fera la mort de toutes choses notre mort».³⁰³

Senza l'uomo, la vita prosegue impassibile. Si tratta della più evidente confutazione del pensiero berkeleyano: il riconoscimento dell'esistenza della cosa in sé, che non necessita del soggetto senziente per la propria esistenza. Alla qualità "individuale" dell'essere umano, così come predicata da Jules Sagaret, Morselli oppone la «dipendenza dagli altri viventi, e dal complesso della natura».³⁰⁴ Non fanno eccezione le riflessioni dedicate all'argomento nel *Diario* autoriale:

Sino a Copernico e a Galileo, l'illimitata presunzione degli uomini si è manifestata in due loro opinioni principalmente: essere Dio fatto a loro immagine e somiglianza, ed esser la terra il centro dell'Universo. Dimostratasi insostenibile questa seconda opinione, gli uomini ne hanno trovato subito un'altra, non meno presuntuosa né meno errata: e si son dati a credere di poter conseguire, e d'aver in effetti conseguito, il dominio sulle forze della natura (su quelle, naturalmente, che si manifestano sul nostro esiguo pianeta).³⁰⁵

³⁰³ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 56. Nel diario personale, l'autore riprende le riflessioni di Montaigne per asserire che: «Quel che ci spaventa e ci sdegnava, l'estinzione del nostro individuo, non la morte come fine della vita. Se sapessimo che (come si illudeva forse Montaigne) la nostra morte segnasse la morte di tutte le cose e che, per esempio, a causa di una catastrofe cosmica, niente e nessuno ci sopravvivesse, a un certo momento saremmo anche disposti ad accettare l'idea della morte»; in nota, aggiunge: «Sembra che tutte le cose soffrano in qualche modo del nostro annientamento, e che esse prendano compassione del nostro stato [...]. Noi trasciniamo tutto con noi». G. Morselli, *Diario*, cit., 23 maggio 1966, p. 270.

³⁰⁴ G. Morselli, *Il suicidio-Capitolo breve sul suicidio*, a cura di V. Fortichiari, Pistoia, Via del Vento, 2004, p. 5.

³⁰⁵ G. Morselli, *Diario*, cit., 13 novembre 1943, p. 3.

In tutto ciò, è possibile ravvisare un'influenza di Leopardi, autore molto amato da Morselli; in particolare, Fabio Pierangeli ha evidenziato l'affinità con alcuni passaggi delle *Operette morali*.³⁰⁶ Numerose riflessioni del nostro si richiamano al *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, nel quale i due personaggi constatano come la scomparsa dell'umanità non intacchi il corso della Terra: «Folletto: Ma ora che ei sono tutti spariti, la Terra non sente che le manchi nulla, e i fiumi non sono stanchi di correre, e il mare, ancorché non abbia più da servire alla navigazione e al traffico, non si vede che si rasciughi».³⁰⁷ Anche a fronte di interrogativi spontanei, quali: «Or come faremo a sapere le nuove del mondo?», la risposta rimarca la ciclicità terrestre: «Che nuove? che il sole si è levato o coricato, che fa caldo o freddo, che qua o là è piovuto o nevicato o ha tirato vento?».³⁰⁸ Una certa supremazia della natura viene dunque ribadita, rammentandone i limiti invalicabili: «[...] se per un momento ci illudiamo di essere indipendenti», scrive Morselli, «subito la realtà, prima di tutto ciò che chiamiamo natura fisica, ci fa sentire che siamo inclusi in lei, semplici elementi del suo sistema, ce lo fa sentire[...] con la nostra paura».³⁰⁹ Sebbene l'atteggiamento di superbia³¹⁰ sia tacciato come difetto comune a ciascuna specie vivente,³¹¹ esso si fa

³⁰⁶ F. Pierangeli, *Le Operette e Dissipatio H. G. di Guido Morselli: dell'estinzione e di un'ultima pietà*, in «Quel libro senza uguali». Le «Operette morali» e il Novecento italiano, a c. di N. Bellucci e A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 271-281.

³⁰⁷ G. Leopardi, *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, in «Operette morali», a cura di G. Ficara, Milano, Mondadori, 2017.

³⁰⁸ *Ibidem*. Un simile ragionamento si legge anche dal diario morselliano: «Copernico ci ha mostrato che l'uomo non è che l'abitatore di un insignificante corpuscolo sparso nell'infinito; ma in compenso noi ci siamo avocati la creazione di questo infinito medesimo, ci siamo convinti che il cielo con le sue miriadi di stelle non esisterebbe se non ci fossimo noi a contemplarlo e a ordinarlo». G. Morselli, *Diario*, cit., 25 novembre 1943, pp. 12-13.

³⁰⁹ *Ivi*, 12 luglio 1961, p. 161.

³¹⁰ Non di superbia, ma di relativismo discute il biologo balto-tedesco Jakob von Uexküll nel saggio *Ambienti animali e ambienti umani* (1934), dimostrando che ogni essere vivente percepisce il medesimo ecosistema per mezzo di coordinate di spazio e di tempo diverse. In base a quest'idea, se ognuna delle varie specie presenti nello stesso territorio vive quel luogo come una *Umwelt* particolare, la tesi di una coesistenza basata su reciproca armonia tra le creature si rivela fuorviante. Si dovrebbe parlare, piuttosto, d'indifferenza o ignoranza, dal momento che ogni specie ignora l'*Umwelt* dell'altra: «Troppo spesso ci culliamo nell'illusione che le relazioni intrattenute da un soggetto con le cose che costituiscono il suo ambiente si collochino nello stesso spazio e nello stesso tempo di quelle che intratteniamo noi con le cose che fanno parte del mondo umano. È un'illusione che si nutre della fede nell'esistenza di un unico mondo, in cui sarebbero inseriti tutti gli esseri viventi». J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 60.

³¹¹ «Folletto: “[...] io tengo per fermo che anche le lucertole e i moscherini si credano che tutto il mondo sia fatto a posta per uso della loro specie [...]»». G. Leopardi, *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, cit., p. 10. Nel proprio diario, Morselli appunta: «Quel che ci spaventa e ci sdegna, l'estinzione del nostro individuo, non la morte come fine della vita. Se sapessimo che (come si illudeva forse

eclatante negli umani, i quali

[...]si persuadevano che le cose del mondo non avessero altro ufficio che di stare al servizio loro, ma facevano conto che tutte insieme, allato al genere umano, fossero una bagatella. E però le loro proprio vicende le chiamavano rivoluzioni del mondo e le storie delle loro genti, storie del mondo [...].³¹²

Morselli amplia la riflessione sul tema includendo anche l'esempio dantesco:

[...] il senso della relatività dell'uomo non vuol dire indulgenza. Dante non è indulgente. Egli dimostra come si possa essere spietati nell'indagare la nostra miseria, senza perciò naufragare nella negazione. Ma egli crede che oltre all'uomo ci siano delle realtà valide per sé stesse. Noi invece non lo crediamo. Per noi l'io è tutto, centro e misura dell'universo. Da questo antropocentrismo la filosofia, o la storia, idealista, trae motivo di un'ottimistica glorificazione di sé stessa e dei fatti.³¹³

Non bisogna, però, incorrere nell'errore di scambiare l'anti-antropocentrismo per disinteresse nei confronti dell'umano; si tratta, piuttosto, di conferire a quest'ultimo «[...] il suo posto, e cioè negargli la caratteristica di “valore” assoluto, fondamento di “valori assoluti” [...]».³¹⁴ Una visione, dunque, più razionale e meno ideologica dell'uomo non può esimersi dal riconoscerne la connaturata condizione di infelicità:

L'assurdità di questo mondo, e l'infelicità della condizione umana, sono in funzione del bene non meno che del male: del fatto che il bene e il male vi coesistono, avendo la medesima realtà e inoppugnabilità. Il che conferma come siano fallaci, e ingenue,

Montaigne) la nostra morte segnasse la morte di tutte le cose e che, per esempio, a causa di una catastrofe cosmica, niente e nessuno ci sopravvivesse, a un certo momento saremmo anche disposti ad accettare l'idea della morte»; in nota, aggiunge un altro passo dei *Saggi*: “Sembra che tutte le cose soffrano in qualche modo del nostro annientamento, e che esse prendano compassione del nostro stato[...] Noi trasciniamo tutto con noi”. G. Morselli, *Diario*, cit., 23 maggio 1966, p. 270.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ *Ivi*, p. 154.

³¹⁴ *Ibidem*. Lo stesso umanesimo, ricorda Morselli, era nato «nell'ambito di una cultura che non era in nessun modo antropocentrica, e sarebbe abusivo tentare una identificazione dell'umanesimo col soggettivismo». *Ibidem*.

entrambe le posizioni estreme in cui la filosofia si polarizza: l'ottimismo e il pessimismo. I pessimisti assoluti non hanno capito, che proprio il mescolarsi del bene (un bene incontestabile, checché essi dicano) al male, è ciò che rende quest'ultimo così grave, oltre che più misterioso ancora.³¹⁵

Anche a questo proposito, Morselli si richiama al pensiero leopardiano, in particolare alle operette *Storia del genere umano* e *Dialogo di un fisico e di un metafisico*³¹⁶. Nella prima, «l'espreso fastidio dell'esser loro»³¹⁷ pervade gli individui e guida molti al suicidio. Si riconosce, alla fine, come, differentemente dagli altri animali, agli umani non basti «vivere ed essere liberi da ogni dolore e molestia del corpo; anzi, che bramando sempre e in qualunque stato l'impossibile, tanto più si travagliano con questo desiderio da se medesimi, quando meno sono afflitti dagli altri mali».³¹⁸ Nel *Dialogo*, invece, il metafisico asserisce che «[...] la natura, almeno quella degli uomini, porta che vita e infelicità non si possono scompagnare[...]».³¹⁹ Altrettanto eloquente è la lapidaria affermazione che Morselli affida al *Diario*: «A coloro che vanno cercando una definizione della vita (biologi, per es.) vorrei proporre la seguente: “ la materia quando incomincia a soffrire”».³²⁰

Il tema del male

Argomento complesso e altrettanto sondato da Morselli è quello della fede religiosa. Gli albori della riflessione si collocano intorno al 1940. A farli scaturire, è una particolare contingenza storica, tragicamente eloquente e feconda: il secondo conflitto mondiale, cui il nostro prende parte. La Storia si fa strettamente individuale. La guerra

³¹⁵ *Ivi*, 21 settembre 1956, p. 209.

³¹⁶ Questo richiamo è sottolineato da A. Cortellessa, in «*Es ist genug*. Guido Morselli sull'estrema soglia», «La Scrittura», I, 4, (inverno 1996-97), pp. 9-10.

³¹⁷ G. Leopardi, *Storia del genere umano*, «Operette morali», cit., p. 10.

³¹⁸ *Ivi*, p. 14.

³¹⁹ *Id.*, *Dialogo di un fisico e di un metafisico*, «Operette morali», cit., p. 85.

³²⁰ G. Morselli, *Diario*, cit., 5 novembre 1966, p. 273. Qualche anno dopo, annoterà la riflessione di Pavese sul dolore: «Il dolore non è affatto un privilegio, un segno di nobiltà, un ricordo di Dio. Il dolore è una cosa bestiale e feroce, banale e gratuita, naturale come l'aria[...] vive nel tempo, è la stessa cosa che il tempo: se ha dei sussulti e degli urli, li ha soltanto per lasciar meglio indifeso chi soffre, negli istanti che seguiranno, nei lunghi istanti in cui si assapora lo strazio passato e si aspetta il successivo». *Ivi*, 28 marzo 1969, pp. 333-334.

è «immane stupidità»,³²¹ correlativo oggettivo e insieme immagine dell'esplosione del male dell'essere nella sua ineluttabilità. In Morselli sgorgano naturali, quasi necessari, l'idea e il «sentimento» di Dio. La fede è più volte intesa come «esigenza» e «rivelazione».³²² Sulla scorta di Friedrich Schleiermacher, questa diventa anche «intuizione o sentimento dell'infinito».³²³

Negli anni Cinquanta, le inquietudini morselliane si strutturano in un preciso genere di scrittura: è la «trilogia» *Fede e critica*, che include il saggio eponimo e i due saggi inediti: *Filosofia sotto la tenda* e *Due vie della mistica*.³²⁴ Valentina Fortichiari nota che le riflessioni religiose morselliane «[...] esprimono qualcosa di più importante, la sua sofferenza».³²⁵ Proprio a tale sentimento è intitolato il primo capitolo del saggio *Fede e critica*³²⁶ (nella forma dell'universale interrogativo «Perché si soffre?»); l'ineludibilità del dolore lo qualifica come «uno dei modi peculiari dell'esistere».³²⁷ Subitanea è l'entrata nel vivo della questione, in cui il bene e la vita stessa sono elevati allo statuto problematico del male.³²⁸ Il quesito dell'*unde malum?*³²⁹ risulta di primaria importanza soprattutto in uno scenario religioso, in cui tutto il creato si dice riflesso dell'amore divino e sua emanazione.³³⁰ «Il dolore e l'ingiustizia di questo

³²¹ *Ivi*, p. 6.

³²² *Ivi*, p. 36.

³²³ *Ibidem*. Tali riflessioni si declinavano soprattutto in registri dall'impronta autobiografica (il Diario), ma anche narrativa (in Uomini e amori). Infine, trovano il loro posto entro una saggistica ispirata alla centralità dell'io, ad un'immagine nietzschiana di filosofia come «compendio di memorie» (in Proust o del sentimento).

³²⁴ Si tratta di una saggistica teologica dalla forte narratività, una teologia in forma di racconto. Morselli vi si dedica tra il 1951 e il 1956, sancendo, con essa, un progressivo distacco dall'autobiografismo e soprattutto il tentativo di ricondurre l'ansia di fede alla sfera speculativa.

³²⁵ Cfr. Guido Morselli, *Diario*, Prefazione a cura di Valentina Fortichiari, cit., p. 6.

³²⁶ Nella *Nota* al saggio, l'autore esplica il proprio statuto: «[...] (né) un religioso, né [...] uno che speciali grazie abbiano comunque privilegiato. [...]un uomo qualsiasi: scrittore abitualmente di tutt'altre materie, [...] un laico, nel valore meno fiero e più preciso del termine». G. Morselli, *Fede e critica*, cit., p. 5.

³²⁷ *Ivi*. Si ribadisce ancora che la stessa filosofia vede «nel male null'altro che un imprescindibile aspetto della naturalità». *Ibidem*. Nel *Diario*, Morselli annota: «[...] Per quanto elaborato e apparentemente solido sia l'edificio della teodicea, difficilmente esso reggerebbe alla diuturna prova dei fatti, se messo a confronto con la crudeltà empirica, che ogni momento ci dimostra essere il mondo pieno di brutture, di ingiustizie, di contraddizioni, di soprusi, di sofferenze.» *Ivi*, 15 febbraio 1957, p. 177.

³²⁸ «Se mai il male è un problema, lo è allo stesso titolo anche il bene, e la vita medesima. Se la morte è un evento oscuro - si può osservare che lo è anche la vita, nella sua origine, nei suoi fini; [...]». *Ibidem*.

³²⁹ L'interrogativo problematico era avvertito da Morselli anche nei rapporti interpersonali. La sua acutissima sensibilità ne dà voce fin dai primi appunti redatti in Calabria, poi rielaborati e inclusi in *Fede e critica*.

³³⁰ «Le “risposte” con cui una religione evoluta cerca di soddisfare alla domanda così umana: perché si soffre» scrive Morselli, «sono varie e di disparata natura, anche se prescindiamo da quelle che si richiamano propriamente alla fede; e sono frutto di una ricerca che, nel caso del cristianesimo, domina la storia del pensiero religioso, o meglio vi si identifica». *Ivi*, p. 13.

mondo diventano un'anomalia precisamente quando si affermi il principio di un reggimento divino e provvidenziale». ³³¹ E ancora:

Se è vero che siamo tutti creature del buon Dio, e che dunque è stato lui a volerci così, [...] quando egli ci manda una pena, un dolore, [...] cade in patente contraddizione. Ossia nega la precedente volontà (la sua volontà creatrice), nega il fine a cui egli stesso, creandoci con quelle caratteristiche, con quei bisogni, ci aveva destinati. ³³²

La fede deve, perciò, cercare di «chiarire il fatidico binomio: Dio e il male». ³³³ A tal fine, può risultare utile il recupero del ragionamento socratico, che indica il bene e la gioia come cessazione del dolore, e viceversa, in uno stretto legame tra i due contrari. ³³⁴ I filosofi della teodicea definiscono il male come un *defectus boni*. L'imperfezione umana stride con la perfezione del creatore; da questo *minus esse* deriva il negativo nel mondo. ³³⁵ Per conciliare la sofferenza terrestre con l'attività di un postulato principio, ³³⁶ occorre, forse, considerare quest'ultima come un mistero. Varie correnti religiose, d'altra parte, affibiano alla Provvidenza un carattere imperscrutabile.

Persiste, però, la connotazione intima e personale del dolore:

a rendere male il male, non occorre di più che la sua presenza inevitabile per noi: che fuori di noi non si dia [...] è un discorso che ci lascia indifferenti, visto che la totalità dell'essere è un'istanza che ci sfugge, e quindi non ci concerne. ³³⁷

³³¹ *Ivi*, p. 15.

³³² *Ivi*, 25 novembre 1962, p. 225.

³³³ *Ivi*, p. 15.

³³⁴ Lo stesso Benedetto Croce considera contrapposti i poli del piacere e del dolore nel momento economico dello Spirito, o "vitalità". B. Croce, *Discorsi di varia filosofia*, 2 voll., Bari, Laterza, 1945.

³³⁵ Il carattere imperfetto delle creature è uno dei criteri dirimenti tra queste e Dio. *Ibidem*.

³³⁶ *Ibidem*. Nel *Diario*, l'autore aggiunge: «[...]solo per il credente sorge il quesito "unde malum?". per lui, se ha coerenza, si tratta di mettere d'accordo la bontà di Dio con lo "stato di cose"[...]». *Id, Diario*, cit., 6 maggio 1968, pp. 319-320.

³³⁷ *Ivi*, p. 16. Nella stessa pagina, Morselli qualifica ipoteticamente il male come "eccedenza": «si prevarica in quanto vi è qualcosa in noi che esorbita o eccede[...]. La superbia, in cui la Storia sacra designa (con molta accuratezza, bisogna ammetterlo) il primo e sommo peccato, è tipicamente un eccedere». *Ibidem*.

scrive Morselli. La sofferenza, si potrebbe concludere, è un «limite *al* nostro essere»,³³⁸ non «*del* nostro essere»: perciò non è *defectus* o *remotio boni*, ma *contrarium boni*. Ecco perché la si subisce, come una forza esterna e attiva, che ha in sé una sua «irriducibile positività».³³⁹ Su questa via, il male morale viene letto come dolore che l'uomo prova quando le tendenze egoistiche in esso presenti si impongono su spinte opposte e le reprimono, causando un conflitto interiore all'individuo. Il *Malum* sarebbe dimostrazione del «*disordine* che contrassegna questo nostro mondo, per cui c'è antagonismo nelle forze».³⁴⁰

I pensieri morselliani si dipanano con pari consapevole lucidità lungo il resto del saggio; altrettanto valide sono le annotazioni che affida al proprio diario personale, testimonianza di un itinerario di fede tormentato e costantemente irraggiato dalla riflessione. In data 21 novembre 1943, asserisce che

“Dio non si conquista: Egli ci si rivela spontaneamente”. Vero è però che quando ci si rivela, come suole, attraverso il dolore, noi ce lo conquistiamo, ce lo meritiamo, soffrendo. Che Dio non si conquisti, è esatto se per conquista intendiamo un faticoso apprendimento per le vie della speculazione e in genere della ragione.³⁴¹

Anni dopo, Morselli definisce così la fede: «[...] prestare a Dio, supplire a Dio, perdonare a Dio».³⁴² Un'affermazione del quaderno IV: «Dio è come il mare: sorregge chi gli si abbandona»,³⁴³ risulta particolarmente significativa a fronte della vicenda dell'Ex-Uomo protagonista di *Dissipatio H.G.* Il suo lungo e desolato vagabondare in un pianeta fattosi silenzioso si conclude infatti con la ricerca disperata, presso tutte le chiese di Crisopoli,³⁴⁴ del medico Karpinsky, le cui sembianze cristologiche sono evidenti.³⁴⁵ Questi, deceduto in una lite tra infermieri, era stato

³³⁸ *Ivi*, p. 31.

³³⁹ *Ivi*, p. 33.

³⁴⁰ *Ibidem*. Interessante è che Morselli amplia leopardianamente la propria riflessione anche alle altre creature, ricordando «il disordine e il dolore della Natura, poiché anche in essa si manifestano le potenze del male» *Ivi*, p. 42.

³⁴¹ G. Morselli, *Diario*, cit., p. 11.

³⁴² *Ivi*, 21 febbraio 1970, p. 343.

³⁴³ *Ivi*, 14 dicembre 1943, p. 35.

³⁴⁴ La città viene eloquentemente chiamata anche “Cristopoli”, in questo giro di pagine. G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 100.

³⁴⁵ L'assimilazione Karpinsky-Cristo è resa anche da precisi dettagli iconografici: il medico appare al protagonista: «Ritto nel suo camice bianco, macchiato di sangue sul petto dove l'hanno colpito. A braccia aperte». *Ivi*, p. 154.

letteralmente ucciso per salvare l'umanità dai suoi peccati; si configura come l'unica persona di cui la morte è dato certo e precedente la "dissipatio".

Eppure, l'ex paziente non si arrende ai fatti, e qualifica simbolicamente la possibilità di resurrezione del medico. Il ritorno di Karpinsky è tratteggiato come una resurrezione, nonostante accada soltanto nella mente del protagonista. Rappresenta la ricerca di un Cristo da veder rinascere, per conferire valore a un'apocalisse silenziosa. Osserva Fabio Pierangeli: «La *Bibbia* di Morselli è indubbiamente Cristocentrica». ³⁴⁶ L'interesse autoriale - evidente poi nella trilogia *Fede e critica* - si rivolge alla «figura di Cristo come uomo carità, incarnazione perfetta dell'ideale dell'amore». ³⁴⁷ Il Crocifisso morselliano è da intendersi più come simbolo che come figlio di Dio; si configura come Essere laico, fatto di amore e solidarietà. Per tramite di Karpinsky, Egli è «figura salvifica e fantasmatica», ³⁴⁸ veicolo dell'umana necessità d'amore, emblema di una religiosità frutto di un angustiato itinerario umano, che molto riflette della vicenda autoriale. Valentina Fortichiari individua nel 1956 un anno particolarmente significativo per la meditazione di Morselli. Il 21 settembre, egli aveva appuntato sul *Diario*:

L'assurdità di questo mondo, e l'infelicità della condizione umana, sono in funzione del bene non meno che del male: del fatto che il bene e il male vi coesistono, avendo la medesima realtà e inoppugnabilità. Il che conferma che siano fallaci, e ingenui, entrambe le posizioni estreme in cui la filosofia si polarizza: l'ottimismo e il pessimismo. I pessimisti assoluti non hanno capito, che proprio il mescolarsi del bene (un bene incontestabile, checché essi dicono) al male, è ciò che rende quest'ultimo così grave, oltre che più misterioso ancora. ³⁴⁹

In un inedito (e privo di data) *Peccato e Vangelo*, Morselli aveva evidenziato l'estraneità dei Vangeli alla teoria del peccato originale. ³⁵⁰ Il tema era stato sondato anche con la lettura de *Il problema del male*, di Padre Sertillanges, che l'autore ben

³⁴⁶ F. Pierangeli, *Guido Morselli e l'uomo carità*, in «Sincronie», anno IV, n. 7, p. 208.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ F. P. M. Di Salvia, «Dissipatio H. G.», cit., p. 8.

³⁴⁹ G. Morselli, *Diario*, cit., p. 170.

³⁵⁰ *Id.*, *Peccato e vangelo*, inedito. Del saggio dà notizia Sara D'Arienzo, in *ead.*, *Il male come esperienza del limite, X capitolo di Guido Morselli*. I percorsi sommersi. Inediti, immagini, documenti, a cura di E. Borsa e S. D'Arienzo, Novara, Interlinea, 1999.

conosceva e citava.³⁵¹ Un'affermazione riassume bene il contenuto dello scritto morselliano: «Incomprensibile nella sua terribilità l'insorgere del male, incomprensibile nella sua benignità la venuta salvatrice».³⁵²

Perscrutabile e imperscrutabile (altro breve inedito a carattere religioso) espone un confronto tra il Dio del Vangelo, buono e visibile, e quello di Pascal, *absconditus* e lontano. Morselli sembra propendere verso il secondo punto di vista, di cui accentua la crisi. Scrive infatti a commento:

La mia conoscenza della vita (lo noto per inciso) mi porta a considerare meno improbabile il punto di vista della imperscrutabilità e della teologia negativa. Ho idea che il vangelo sia bello ma sia un'utopia. Il vangelo non ci dà il Dio che sperimentano le creature viventi, umane e no. Ci dà il Dio che vorremmo che fosse, un Dio che, appunto, dà il pane alle creature che glielo chiedono, e che lui ha fatte in modo che per vivere hanno bisogno di pane.³⁵³

In una lettera del 1961 a padre Dossi,³⁵⁴ l'autore interrogava:

Vogliamo mettere da parte l'ottimismo e vedere come le cose vanno in realtà? Ci si accorge subito che vanno a rotoli, che regna ovunque (dove c'entra l'uomo, e dove l'uomo non c'entra affatto) l'ingiustizia, il disordine. Obbiettivamente giudicando, bisognerebbe concludere che Dio non esiste, o è cattivo, oppure (come preferisce dirsi il sottoscritto) che "è andato in vacanza".³⁵⁵

Anni dopo, nel 1971, Morselli descrive, sempre per via epistolare, il proprio itinerario spirituale alla sorella Maria. Afferma di non essere mai stato ateo e di aver sempre

³⁵¹ A. D. Sertillanges, *Il problema del male*, Brescia, Morcelliana, 1951.

³⁵² Cfr. G. Morselli, *Peccato e vangelo*. Il saggio potrebbe esser stato pensato prima di *Fede e critica*, che ne costituirebbe lo sviluppo.

³⁵³ *Id.*, *Perscrutabile e imperscrutabile*, inedito.

³⁵⁴ Padre Dossi era il preside dell'Istituto Leone XIII di Milano, dove Morselli aveva studiato fino al 1926.

³⁵⁵ La lettera è oggi conservata nel Fondo Morselli presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Cfr. G. Morselli, *Lettere ritrovate*, a cura di Linda Terziroli, Varese, Nuova Magenta, 2009.

ricosciuto la funzione «perfino creativa, creatrice» della religione. Sorprendentemente, si dice «ora, per dono di Dio, in un'altra sponda».³⁵⁶

PARTE SECONDA
FIGURE DELLA NEGAZIONE NELL'OPERA DI GUIDO
MORSELLI

³⁵⁶ Cfr. V. Fortichiari, *Guido Morselli. Immagini di una vita*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 134.

Capitolo IV

La solitudine dei personaggi morselliani

Fobantropia

Il romanzo *Il comunista* viene composto da Morselli tra il 1964 e il 1965, come riportato in calce, e pubblicato postumo nel 1976. A darne il titolo è lo stesso protagonista, Walter Ferrarini,³⁵⁷ un uomo originario di Reggio Emilia,³⁵⁸ di

³⁵⁷ Secondo più voci critiche, il protagonista del romanzo (o, quantomeno, il co-protagonista) sarebbe l'intero Partito Comunista: «nelle sue dinamiche e nella sua (ancora carsica e protetta) discussione interna, nei suoi dirigenti, nella sua grandezza politica, sociale, culturale, nella sua iniziale involuzione istituzionale, nel suo iniziale distacco dal progetto rivoluzionario, nel suo appena accennato, ancora lieve, appannamento morale». Stupisce, inoltre, la conoscenza profonda del PCI dimostrata da Morselli, che non era un militante comunista, ma si era preoccupato di studiare attentamente il consorzio politico in questione. F. Giannini, *Per un tempo umano liberato*. "Il comunista", di Guido Morselli, in

quarantacinque anni – di mezza età, come egli si definisce – ingabbiato in una crisi professionale ed esistenziale. Questa è acuita dal divorzio con l'ex moglie Nancy.³⁵⁹ Il sentimento di tristezza pervade la vita di Ferrarini, attraversata da amare rimembranze del passato e disattese speranze per il futuro. In risposta a ciò, l'uomo si impegna al massimo, con onestà intellettuale, a servizio dell'ideologia social-comunista. Egli è infatti un Deputato alla Camera,³⁶⁰ eppure insoddisfatto.³⁶¹ La sua nuova natura è quella di un “votatore silente”, un automa parlamentare, nel senso che il suo ruolo – da capopopolo dei contadini emiliani – si riduce a quello di pigiatore di tasi, per un “sì” per un “no”. Scrive:

Il '58 era destino che terminasse così. A Reggio, sostituito. Praticamente estromesso, a opera e beneficio di Viscardi Ancillotti. A Roma, sconosciuto. Misconosciuto [...]. Rimaneva quel contentino di lavoro [...] Rimaneva quella illusione, quelle trenta cartelline, relazione compresa; un giorno il progetto Ferrarini fatto conoscere, discusso, diventato legge. Sperare di salvare la pelle di un qualche lavoratore. E intanto, diciamo pure, salvarsi. Stare a galla, alla meglio. Altro? Niente altro.³⁶²

Nonostante l'alloggio romano (una misera camera ammobiliata), Ferrarini continua a condurre una vita di “provincia”, ed è sconosciuto a molti colleghi di partito.³⁶³ La sua tristezza è di lunga data: deriva dalla prematura morte del padre, dalla paura per il suicidio e dal trauma per la morte della madre. Da ragazzino, Walter era stato affidato ad un farmacista, vedovo e pieno di figli, che avrebbe potuto garantirgli di proseguire

«Marxismo oggi-online». <https://www.marxismo-oggi.it/recensioni/222-per-un-tempo-umano-liberato-il-comunista-di-guido-morselli> [18/07/2024].

³⁵⁸ Reggio viene definita la «Kiev dell'Emilia». G. Morselli, *Il comunista*, Milano, Adelphi, 1976, p. 4.

³⁵⁹ Risultano interessanti i pensieri del pur innamorato protagonista a riguardo di Nancy: «Come se la vedeva avvicinare cominciava a dirsi: ricordati, questa è la figlia del plus-valore. Piuttosto portatela dietro a una siepe. Non serviva a niente, ben altri santi si sono accorti che non si esorcizza il diavolo con le giaculatorie». *Ivi*, p. 49.

³⁶⁰ Il lavoro di deputato può leggersi come riferimento alla biografia dell'autore: il padre, Giovanni Morselli, venne eletto «Deputato delle corporazioni nella seconda legislatura fascista della Camera dei Deputati». Cfr. V. Fortichiari, *Invito alla lettura di G. M.*, Milano, Mursia, 1984, *Cronologia*, p. LXXIII.

³⁶¹ Italo Calvino, che leggerà il manoscritto del *Comunista*, per poi rifiutarlo, nella lettera rivolta a Morselli chiama costantemente Ferrarini “Terranini”; questo era, in origine, probabilmente, il nome del protagonista, in un primo momento. Cf. V. Fortichiari, *Morselli in cerca di editore*, Torino, Gruppo Longanesi, 5 ottobre 1965; A. Santurbano, *Il romanzo come buco del verme*, in A. Santurbano, F. Pierangeli, A. di Grado, *Guido Morselli, io, il male, l'immensità*, Niterói – Rio de Janeiro, Editora comunità LTDA, 2011, p. 28.

³⁶² G. Morselli, *Il comunista*, cit., p. 165.

³⁶³ Cfr. *ivi*, p. 4.

gli studi, in cambio di un aiuto come «bambinaio e garzone di bottega».³⁶⁴ In seguito, aveva partecipato alla Guerra civile spagnola³⁶⁵ e aveva lavorato come ferroviere. Era poi riuscito a diventare autorevole dirigente della Federazione di Reggio Emilia e, di lì, era stato eletto alla Camera dei deputati.

Fin da questa breve presentazione, è possibile rinvenire, nella figura di Ferrarini, alcune convergenze con l'anonimo protagonista di *Dissipatio H.G.*: entrambi sono uomini maturi e vivono una crisi primariamente individuale. Ferrarini, però, è supportato dall'ideologia partitica nel suo impegno quotidiano; non si può dire lo stesso del Sopravvissuto, la cui attività al giornale sembra conclusa e la cui quotidianità prosegue senza apparente significato. Ferrarini è un «sostituito», «estromesso», «sconosciuto», anzi «misconosciuto».³⁶⁶

Isolato e deluso, egli è «segnato da un patimento fisico che sembra riflettere il male del mondo».³⁶⁷ Il suo destino appare sotto il segno della «sperdutezza».³⁶⁸ Anche l'Ex-Uomo di *Dissipatio* vive in condizione di solitudine: la sua è, però, asseribile come ricercata, dal momento che la residenza nella valle montana è sancita con orgoglio, e la stessa socialità è definita una «cattiva abitudine».³⁶⁹

Dopo la dissipazione del suo giovanile sogno di felicità (una laurea in Biologia presso l'ateneo di Bologna), evaporato per la prematura morte paterna,³⁷⁰ Ferrarini si ritrova, per la prima volta nella sua vita, ad avere molto tempo a disposizione, per studiare e riflettere (e il tempo sottratto alla lotta di classe è – insieme – gradevole libertà e tormento per il suo moralismo). Anche sotto questo aspetto, assomiglia al Sopravvissuto di *Dissipatio*, la cui attività cogitativa è continua. Ferrarini ha sperimentato la durezza animale del lavoro e della fatica; ha assimilato la condizione

³⁶⁴ Anche in tale aspetto è possibile ravvedere un legame con l'autobiografia dell'autore, che – dopo essere stato respinto, a sedici anni, in filosofia e matematica – “deve [...] giurare al commissario d'esame, pena la bocciatura, che non intraprenderà studi di carattere scientifico”; V. Fortichiari, *Invito alla lettura*, cit., p. LXX.

³⁶⁵ La partecipazione di Ferrarini ad una guerra può leggersi come ulteriore richiamo alla biografia autoriale: Morselli era infatti stato arruolato per due anni in Calabria, durante il secondo conflitto mondiale. *Ibidem*.

³⁶⁶ G. Morselli, *Il comunista*, cit., pp. 15, 17, 21.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 169.

³⁶⁸ A. di Grado, *Il borghese e l'immensità*, in A. Santurbano, F. Pierangeli, A. di Grado, *Guido Morselli: Io, il male e l'immensità*, «Oblio. Osservatorio bibliografico della letteratura italiana ottonevicesca», n. 5, Vecchiarelli, Manziana 2012, p. 214.

³⁶⁹ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, p. 33. La solitudine è, per l'Ex-Uomo, il suo «privilegio, vivere fuori e sopra, vivere solo» rispetto al resto degli uomini, una condizione esistenziale che ritiene primaria per se stesso. *Ibidem*.

³⁷⁰ Della madre di Ferrarini si dice che, dopo la dipartita del coniuge, «rimase con la testa sconvolta dalla disgrazia, e i vicini temevano si buttasse sotto il treno». *Ivi*, p. 13.

schiavistica dell'impiego contadino e operaio, coniugandola con la concezione scienziata (e leopardiana) della crudeltà oggettiva. Questa riguarda, a suo parere, l'intera natura non umana, abituata a distruggersi e a disfarsi di quell'eccezione che è la vita, assunta anche come puro e penoso resistere all'onnipotente pulsione distruttiva dell'onda scura dell'inorganico. Il deputato condivide la concezione marxiana del lavoro come lotta dell'uomo contro la natura; come ogni forma di lotta, anch'essa è sofferenza e pena.

La resistenza richiesta – argomenta Ferrarini – è l'unica diga possibile, contro i padroni e l'egemonia dell'inorganico. Il suo interrogarsi lo porta intellettualmente molto più in là dei compagni di partito. Il protagonista conversa, di tanto in tanto, di queste “stravaganti” questioni con alcuni compagni e intellettuali.³⁷¹ Affronta, in particolare, il tema dell'alienazione, di matrice marxiana, (espresso nei *Manoscritti economico-filosofici* del 1844 e ripreso ne *Il Capitale* del 1867).³⁷² Le sue parole risultano eretiche nel contesto partitico, che impiega il lavoro e la sua mitizzazione come architrave del proprio progetto strategico. Ferrarini viene emarginato dalla congrega politica e si acutizza la sua solitudine. Come il suo autore, Ferrarini si

³⁷¹ Ferrarini ha modo di incontrare Alberto Moravia (che appare in quanto tale – come un cammeo – nel romanzo di Morselli) che gli chiede un articolo per “Nuovi Argomenti”. Ferrarini lo scriverà (“Il lavoro, il mondo fisico, l'alienazione”) e Moravia lo pubblicherà. Inizierà così, per il politico, un calvario all'interno del PCI, poiché nel suo articolo egli riassumerà sì la grandezza liberatrice del pensiero marxiano, ma aggiungendo anche: «Chiamiamo pure, se così ci piace, alienazione la semivita (e chi scrive ne ha un'idea diretta e personale) dell'operaio che si consuma giorno dopo giorno alla catena di montaggio, al tornio o alla fresatrice. Ma alienazione è una parola che presuppone una fase precedente, espansiva, dell'uomo e della sua attività, e questo a me pare ottimistico, più che realistico. Quella dell'operaio preferirei chiamarla: mortificazione. E secondo me bisogna renderci conto che essa è sol un aspetto di una condizione umana più generale. [...] Siamo coatti. Lavorare, produrre, non è mai qualcosa di spontaneo, non è l'affermarsi di una nostra personalità; è soltanto una necessità, che non dà tregua [...]. Il lavoro, con la sua penosità, è dunque qualcosa di universale, insopprimibile. Senza riscatto». *Ivi*, p. 53. All'inizio del V capitolo, giunge una domanda imbarazzante, per Ferrarini, per i comunisti, per gli umani tutti: «Ma quando saremo liberati dal lavoro?» Ad intendere, dunque, «non quando sarà liberato il lavoro dal capitale, il lavoro dagli sfruttatori, ma liberato l'uomo dal lavoro». *Ivi*, p. 60.

³⁷² Da “operaio” del Partito Comunista, Ferrarini protesta contro l'orrore della fatica disumanizzante nel lavoro. Non gli si può rispondere con l'apologia dello storicamente “necessario” produttivismo antioperaio nella fase borghese, né con una difesa sorda e acritica di uno stesso produttivismo. La storia dell'umanità ha già impresso, depositato nel proprio linguaggio – dalle sue radici greche e latine – la memoria profonda del lavoro nella sua forma disumanizzata: “ponos”, “labor” (dal greco e dal latino: sforzo, pena, sofferenza), “travail”, “trabajo”; in ciascuna parola è racchiuso per sempre il dolore, “il travaglio” che ha, in ogni tempo e in ogni latitudine, ricondotto gli esseri umani alla loro condizione animale. Non a caso, Ferrarini commenta: «Potremmo dire che anche queste situazioni in cui siamo obbligati a difenderci, sono in un senso più ampio “lavoro”». *Ivi*, pp. 261-262.

scontra con una carriera e una vita prive di soddisfazioni, soprattutto dal tanto agognato successo.³⁷³

Walter Ferrarini è definibile un «orfano³⁷⁴ vedovo»: a mancargli non è tanto il padre biologico – da cui riceverà i primi rudimenti del socialismo – bensì il padre autoriale. Morselli non esprime mai, durante tutta la vicenda, un intervento benevolo nei suoi confronti. Simile è l’atteggiamento verso l’Ex-Uomo, per il quale non vi sono parole compassionevoli. La narrazione è a elevata caratura emotiva, ma non giunge mai al pietismo. Ferrarini è solo al mondo e nessuno crede in lui, nemmeno lui stesso. L’Ex-Uomo, invece, sembra paventare una certa sicurezza in sé: «Dal 2 giugno, la terza persona e qualunque altra persona, esistenziale o grammaticale, s’identificano necessariamente con la mia. Non c’è più che l’Io, e l’Io non è più che il mio. Sono io».³⁷⁵

D’altro canto, l’affetto più caro a Ferrarini è rappresentato da Nuccia, che lo ama in modo sincero e talvolta materno. L’uomo, però, la allontana, soprattutto con l’apprestarsi della sua crisi personale.

Il tema amoroso è invece marginale in *Dissipatio H.G.*, il cui protagonista rammenta un’avventura con Henriette (a sfondo, presumibilmente, più sessuale che sentimentale) e un’iniziazione amorosa con l’insegnante Tuti. Vale la pena di ricordare, però, come la prima persona cercata dall’Ex-Uomo, una volta resosi conto dell’anomalo silenzio attorno a lui, sia proprio Tuti.³⁷⁶

Ferrarini è definibile anche “vedovo”: dal punto di vista privato, per le vicissitudini con Nancy, e da quello professionale, dal momento che il suo progetto di legge per la sicurezza dei lavoratori non vede realizzazione. Proprio questo elemento dell’orfanità a oltranza rende i personaggi morselliani «irrimediabilmente, scontrosamente soli [...]:

³⁷³ «Cammina a lungo nelle vie del centro, senza dirigersi, in uno stato di passività completa. Reagisce male agli stimoli esterni. Si sente alla fine della traiettoria». *Ivi*, p. 41.

³⁷⁴ L’uomo è effettivamente orfano di entrambi i genitori. Cfr. *ivi*, p. 138. I protagonisti morselliani sono caratterizzati da una orfanità ravvisabile su vari livelli: amoroso, affettivo, religioso.

³⁷⁵ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 60. La sicurezza paventata dal protagonista si rivela però, qualche pagina dopo, un vano tentativo di respingere l’angoscia esistenziale che si prospetta nella nuova, terribile e apocalittica, situazione.

³⁷⁶ Il protagonista si recherà a casa di Tuti, cercando il suo corpo “volatilizzato” tra le stanze e coricandosi nel suo letto per un illusorio, breve sonno consolatore. Cfr. *ivi*, p. 31.

uomini disincantati, coriacei se pur tentati, austeri e misantropi»³⁷⁷ (il protagonista di *Dissipatio* si definirà addirittura «fobantropo»)³⁷⁸

Estranei e stranieri, si addice loro un termine caro a Giuseppe Rensi, il filosofo italiano prediletto da Morselli: «otherworldliness»,³⁷⁹ traducibile come “oltremondanità”, ovvero esser oltre, alieni in questo mondo.³⁸⁰ Tutto, nella vita passata e presente di Ferranini, sembra volergli ricordare ciò. Egli è solo anche in mezzo agli altri, «isolato, perché è lui stesso a cacciarsi fuori dal consorzio umano».³⁸¹ Una malattia cardiaca lo costringe a pause indesiderate, che si traducono in amare riflessioni sul suo passato: «Lui lucido, a ripetersi i termini tecnici: bradicardia, dispnea. [...] Non voleva crepare in quella stanza. Al buio. Solo, senza un aiuto; era troppo miseria».³⁸²

La salute carente si riscontra anche in *Dissipatio H.G.*, in cui il protagonista annovera, tra le ragioni che lo inducono al suicidio, una «malattia corporale, non mentale, vera».³⁸³

Le patologie sofferte da ambo i protagonisti non sembrano particolarmente gravi,³⁸⁴ eppure, l'angoscia scaturita da esse è notevole. Si ricordi, inoltre, come il riferimento alle problematiche di salute e ai medici sia un tema ricorrente nella narrativa morselliana.

In ambito lavorativo, Ferranini sperimenta l'impressione-convinzione di essere usato e tradito da tutti.³⁸⁵ Anche nella storia con Nancy, in America, ha esperito solitudine. All'incontro con il dissidente Mazzola, a colpire il protagonista è la tenerezza e la sincerità dell'amore che lega quest'ultimo alla moglie: «Pensò: sua

³⁷⁷ S. Cavallo, *Il comunista solo e la sua luce. Un'indagine sulla solitudine in Il comunista*, di Guido Morselli, Università di Łódź, Institut d' études romanes, p. 5.

³⁷⁸ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 45.

³⁷⁹ G. Rensi, *Lettere spirituali*, Milano, Adelphi, 1987, p. 150; A. di Grado, *Il borghese e l'immensità*, in A. Santurbano, F. Pierangeli, A. di Grado, *Guido Morselli: Io, il male e l'immensità*, cit., p. 71.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ S. Cavallo, *Il comunista solo e la sua luce*, cit., p. 3. Anche riguardo questo aspetto, si può rinvenire un'analogia con il protagonista di *Dissipatio H.G.*, la cui già citata vita in montagna e il carattere schivo contribuiscono ad isolarlo dal resto delle persone.

³⁸² G. Morselli, *Il comunista*, cit., p. 35. Nelle prime pagine del libro, si parla di «qualche disturbino [...], quei dolorini alla radice del collo, segni di ipertensione, e un po' d'affanno, un po' di aritmia [...], lieve cardiopatia funzionale parzialmente soggettiva». *Ivi*, p. 6.

³⁸³ *Id.*, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 10.

³⁸⁴ Un discrimine va però fatto per quanto riguarda la problematica sofferta dall'Ex-Uomo, di cui «“eventuali degenerazioni”, ove mai si verificano, (sono) sarebbero incurabili, e incurate». *Ibidem*. In entrambi i casi, la natura del morbo non viene specificata.

³⁸⁵ Ciò si può collegare all'affermazione morselliana: «In tutte le cose, e non solo nel mio lavoro, io mi sono visto opporre pareti scoscese, invalicabili contro le quali è stato inutile farsi insanguinare e piedi e mani e ginocchia». G. Morselli, *Diario*, cit., p. 81.

moglie lo ha trasportato qui per non farci entrare nella loro camera di sposi, dunque per delicatezza, per pudore. Poi pensò: si vogliono bene. Poi pensò: Nancy. Nancy lo avrebbe mai fatto?». ³⁸⁶ La vita di Ferrarini diventa, gradualmente, un cosmo in sfacelo: nessuna delle sue aspettative si è concretizzata. Si chiude, perciò, in un autoisolamento, quasi un eremitaggio. Da infiammato rivoluzionario, sempre in prima linea per la causa del socialismo-comunismo, si trasforma in un timorato del giudizio sociale: «Fa' conto che un collega mi incontri a quest'ora, con te a braccetto. Sanno che siamo sposati, tu a un altro, io a un'altra, e camminiamo per il centro a questa maniera. Siamo anzianetti per giunta. Cosa devono dire?». ³⁸⁷

A innervare la solitudine di Walter è anche l'episodio relativo al suo rapporto con la fotografia della madre, con la quale si arrabbia nei momenti di crisi:

Ferranini la teneva sempre con sé, ma lui che bestemmiatore non era (solo il necessario per non fare salire la pressione, come diceva Amoruso) nei momenti di malumore gli capitava di prendersela con quella foto; proprio un povero ritratto, che andava a finire sul tetto dell'armadio o nel mucchio dei giornali usati. Salvo dopo un po' riprendere il suo posto. In fondo, era troppo poco attento a se stesso per analizzare e criticarsi quella curiosa abitudine. ³⁸⁸

Questa modalità di sfogo rappresenta un ulteriore sguardo, conciso ma cristallino, sulla solitudine di Ferranini: il litigare silenzioso con la madre e, al tempo stesso, con il proprio io, spinge il protagonista ancor più profondamente nella solitudine. Questa non può essere ricondotta ad una precisa città: Roma, la nativa Vimondino, l'America stessa sono costellate di solitudine. ³⁸⁹ Si può, dunque, considerare l'uomo come un

³⁸⁶ *Id.*, *Il comunista*, cit., p. 96.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 107.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 162.

³⁸⁹ La solitudine americana viene così commentata da un uomo che Ferrarini incontra, in attesa di una telefonata: «In America gli uomini sono tutti uguali. Tutti uguali, e tutti soli. Ferranini sentiva l'orlo di quel cappotto strisciargli sul viso, nel buio, eppure non gli dava noia. Tutti soli, qua ci sono unità e non uomini. Ognuno è un pezzo staccato e non entra nella vita di un altro». L'America diventa poi il Paese di solitudine del singolo; Dice il medico Newcomer, mentre ausculta Walter: «Lei conosce l'America? [...] C'è il fenomeno che chiamerei la dissocialità americana. La personalità è dissociale, nell'intimo, quindi superficiale, poco umana. I contatti fra i singoli sono subordinati alle funzioni organizzate, allo status che il singolo deriva dalle funzioni organizzate. Non sopravvivono fuori di 'questo'». *Ivi*, pp. 240 e 252.

personaggio destinato a condurre la propria vita in compagnia soltanto dei propri pensieri:

Ferranini cercò inutilmente compagnia sul rapido delle tredici che lo riportava a Roma. Aveva voglia di parlare. Passò in rivista gli scompartimenti del treno sperando di vedere Giobatta. Non c'era, aveva fatto tardi con la fondù. Dovette rimanere coi suoi pensieri tutto il viaggio, e non furono ore piacevoli.³⁹⁰

Ferranini si rinchiude in un isolamento straziante, detestato, ma di cui non può né fare a meno, né liberarsi:

La pena, il dispetto di quella sporca vita, di quella sua vita, e niente altro. Si girava nel letto, si ripeteva: solo come nella luna, solo come nella luna. Difatti Lunik e viaggi cosmici (e solitudine lunare), si fanno strada oramai fino nelle malinconie di un povero diavolo quando non riesce a dormire. Ma per lui, lui lo sapeva, la tristezza era sempre uno stato fisico.³⁹¹

Morselli tratteggia la solitudine di Ferranini con una ironia situazionale, spinta, in alcuni casi, fino al sarcasmo. Ne è un esempio la scena del dialogo tra questi e l'amico Amoruso, nel corso del quale emerge quanto, per Walter, la solitudine sia una componente ineluttabile: «nessuno di noi è solo – afferma Amoruso –. Scusa, nemmeno tu dopotutto. A Roma c'è chi ti aspetta. La tua amica Corsi».³⁹² Eppure, il lettore è, nel mentre, già a conoscenza del fatto che il Partito si sta adoperando affinché egli concluda la relazione con la signora (in quanto sposata a un imprenditore decisamente generoso nei confronti del partito, anche più che suo convinto membro e attivista).

Ferranini è dunque un uomo solo, che tenta, però, di nascondere il più possibile la propria condizione. Molti elementi sostanziano la sua solitudine: è, infatti, un ex-lavoratore della “bassa”, prova imbarazzo nel rivestire, ora, un incarico al tavolo dei

³⁹⁰ *Id.*, *Il comunista*, cit., p. 106.

³⁹¹ *Ivi*, p. 148.

³⁹² *Ibidem*.

dirigenti, mentre i lavoratori continuano a rischiare incidenti sul lavoro. Ha dovuto dire addio ai sogni immaginati nel corso di una vita con Nancy, ma è, al contempo, sinceramente credente nel Socialismo.³⁹³ Eppure, il partito stesso lo innesta nella propria solitudine, mostrando al proprio interno anche borghesi e membri autorevoli che «non sono dei lavoratori».³⁹⁴

Quel che sperimenta Ferrarini è la crisi di una fede, la paura dell'eresia e, al contempo, la necessità di rivedere ogni dogma codificato. Considerando il PCI come Chiesa, egli critica il comunismo come religione; la fede in esso vien meno nel momento in cui l'ortodossia (pretesa da quella "Chiesa") si rivela falsa; inoltre, questa giudica il credente da punire non per il peccato in sé, ma in base all'importanza del peccatore. La solitudine è la caratteristica dominante del personaggio. Si tratta di una solitudine silenziosa, un eremitaggio da vivere – sia per il protagonista sia per il lettore – restando in ascolto. Ferrarini l'onesto, il coerente, ha come ideale metafora del protagonista è infatti il termos col caffè caldo preparatogli dal barista che, come Ferrarini, ha come unico destino quello di restare ineluttabilmente un attore in attesa di entrare in scena, senza successo: «preso la sera al bar, aspettava sul comò».³⁹⁵

Pronto ad entrare attivamente nel gioco della vita (affettiva e matrimoniale, sociale e politica), Ferrarini non riesce mai a sentirsi realizzato. In ogni pagina della narrazione, viene costantemente colto «sulla soglia dell'ultima decisione, nel momento di crisi e di rivolgimento incompiuto – e non predeterminabile – della sua anima».³⁹⁶

Unico, isolato, irrecuperabile, egli è – morsellianamente, – un condannato alla solitudine,³⁹⁷ per giunta per sentenza emessa da se stesso: «la sua tristezza selvatica, le sue cupe ossessioni, colorano gli ambienti che attraversa di tinte smorte e soffocanti, li avvolgono in una caligine da cui affiora la sagoma d'un uomo irrimediabilmente

³⁹³ Vi fa da contraltare il condurlo, da parte dei colleghi, in scomodi colloqui atti a verificare la sua convinzione ideologica e ad indagare sulla sua relazione personale con Nuccia. Si osservi come sia stato proprio questo lato della narrazione a non convincere Calvino, direttore editoriale della Garzanti. Scrive Calvino a Morselli a proposito del Comunista: «“dove ogni accento di verità si perde è quando ci si trova all'interno del partito comunista; lo lasci dire a me che quel mondo lo conosco, credo proprio di poter dire, a tutti i livelli. Né le parole, né gli atteggiamenti, né le posizioni psicologiche sono vere. Ed è un mondo che troppa gente conosce per poterlo «inventare”», V. Fortichiari, *Morselli in cerca*, cit., senza numeri di pagina, terza pagina del documento in PDF.

³⁹⁴ G. Morselli, *Il comunista*, cit., p. 65. Ferrarini si promette di essere utile alla società per «dare una mano a della povera gente che soffre». *Ivi*, p. 31.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 165.

³⁹⁶ A. Cortellessa, "Es ist genug". *Guido Morselli sull'estrema soglia*, «La scrittura. Rivista letteraria trimestrale», I, 4, inverno 1996 / 97, p. 7.

³⁹⁷ Ferrarini «credeva di essere un gregario tranquillo. Docile. Si è ingannato...». G. Morselli, *Il comunista*, cit., p. 31.

solo».³⁹⁸ Walter Ferrarini è, altresì, un personaggio complesso, sfaccettato, multidimensionale; nella sua ideazione, si ravvisa la grandezza letteraria morselliana, le cui creature escono dalle pagine per assurgere a contraddittorie verità viventi, ripercorrendo le lezioni di Balzac, Dostoevskij, Faulkner.

Con *Il comunista*, Morselli presenta la solitudine umana scambiata per vita quotidiana. Su questa condizione si fonda la grandezza del protagonista: un eroe di un'eroicità raccontata in pianissimo; lontano dal superuomo vincente, ma, piuttosto, una persona comune che vive la sua ineluttabile solitudine. Il continuo tormento di sentirsi deluso da sé stesso e dal mondo non lo rende, però, un perdente; egli rimane fedele ai propri principi, scontando, anche in forza di ciò, un maggior isolamento; dalla sua storia emerge un vero personaggio, un grande protagonista, in virtù del suo rendersi sempre vittima disponibile della sua componente di solitudine.

Questa non è soltanto un ostacolo alla sua felicità, ma soprattutto una caratteristica e una prerogativa. Personaggi come Ferrarini si possono, così, pensare con il termine “soli”, nella doppia accezione, suggerita da Stefano Cavallo, «di solitudine e di astro lucente: soli, in quanto, cioè, eroi, di solitudine, che per propria natura (grazie al loro stile di vita) fanno luce all'interno del gruppo dei personaggi e irradiano l'intera narrazione, che per questo diviene – molto più che semplice intrattenimento – un incontro illuminante, con un personaggio memorabile».³⁹⁹

Uno stato d'animo percorso dal dolore insidia negli anni Sessanta Morselli e i protagonisti dei suoi romanzi,

rosi da una malinconia esistenziale, insita nella loro natura ipersensibile, acuita, però, dalle ingiustizie e dai patimenti inflitti dalla vita [...]. Personaggi alienati e angosciati, fatalmente predisposti a non trovare o a non riconoscere quell'amore cui pure in fondo anelano, sommersi da una pena di vivere palese e radicata, da una incomprendimento con gli altri sorda e inestinguibile.⁴⁰⁰

Il comunista è definibile un'opera d'eccezione nel panorama letterario italiano degli anni Settanta: la prima che affronta una questione partitica in modo tanto accurato e

³⁹⁸ A. di Grado, *Il borghese e l'immensità*, in A. Santurbano, F. Pierangeli, A. di Grado, *Guido Morselli*, cit., p. 72.

³⁹⁹ S. Cavallo, *Il comunista solo e la sua luce*, cit., p. 23.

⁴⁰⁰ M. Lessona Fasano, *Guido Morselli, un inspiegabile caso letterario*, Napoli, Liguori, 2003, p. 55-60.

mordace.⁴⁰¹ Alla sua pubblicazione, la cultura coeva si è espressa variamente: alcuni lo hanno definito «non un romanzo di parte, a tesi, ideologico [...]»; nemmeno ispirato da una vera passione politica», pur parlando di «caso di dissenso ideologico».

Ci si è premurati di dire che «il borghese Morselli non è un volgare pamphlettista anticomunista». Sul suo settimanale ufficiale, e per la penna di Lucio Lombardo Radice, il partito ha tentato un'operazione di accaparramento, accusando Morselli di aver falsificato alcune questioni o, addirittura, di non averle ben comprese.⁴⁰²

L'uomo e il tempo

Secondo più voci critiche, l'Ex-Uomo, protagonista di *Dissipatio H.G.*, sarebbe un inetto, fratello minore dei personaggi sveviani, tozziani e, soprattutto, di Oblomov e dell'Ulrich di Musil. I suddetti manifestano un'incapacità di uscire da se stessi per affrontare la realtà circostante; i personaggi di Morselli, in particolare il Sopravvissuto, presentano un'inefficienza tutta rivolta verso gli altri, verso il prossimo loro, – in senso fisico e non solo spirituale – e verso un genere umano mai propriamente capito o accettato. L'Ex-Uomo non è in grado di rinunciare al proprio individualismo, o di aprirvi una breccia, manifestando inazione quando si tratta del proprio agire sociale.

Come tutti i protagonisti morselliani, egli non riesce a vivere la realtà che lo circonda, la sua epoca, la presenza altrui. Per sfuggire a questo tormento, il Sopravvissuto «si occulta dietro la precisione della realtà».⁴⁰³

⁴⁰¹ Il professor Eros Barone descrive Il comunista come «testo straordinario che imposta, svolge e risolve, trasfondendolo senza residui nei personaggi di quel mondo sociale, politico e ideale, il problema etico-politico e filosofico del comunismo novecentesco; l'unico testo a cui si possa e si debba rinviare [...] chiunque, fra i giovani e i meno giovani, intenda afferrare, grazie alla mediazione profonda, ad un tempo critica e partecipe, offerta dall'autore, la portata storico-epocale che, nel secolo scorso, ebbe il comunismo, inteso non soltanto come movimento della classe proletaria, ma altresì come concezione della natura, della storia e dell'uomo: movimento e concezione di cui, osservandoli con l'ottica di un pessimismo esistenzialistico ed essenzialmente tragico, un borghese colto e sensibile come Morselli seppe riconoscere, insieme, le interne aporie, le feconde virtualità e l'umana grandezza». *Id.*, *Guido Morselli, l'autore del romanzo "Il comunista"*, in «Varese News», Lettere al direttore, 26 maggio 2008, <https://www.varesenews.it/lettera/guido-morselli-l-autore-del-romanzo-il-comunista/> [19/07/2024].

⁴⁰² A detta di L. Radice, l'incomprensione morselliana del PCI sarebbe stata «da ricercare [...] nell'inquinamento anticomunista della vita italiana, una propaganda menzognera» che influenzò «persino il giudizio di un uomo come Guido Morselli». L. L. Radice, «Il contemporaneo», 1977.

⁴⁰³ G. Pontiggia, cit. da O. Guerrieri, *L'incesto di Morselli*, in «Tuttolibri», 29 maggio 1978.

La sua attitudine nei confronti dell'esterno ricorda quella di Walter Ferrarini; quest'ultimo viene descritto come «genuino elemento della base, abituato al contatto politico vivo e immediato, umano, della base [...] non [...] privo di ambizioni personali (tutt'altro), ma (le aveva) sempre ristrette al suo ambiente».⁴⁰⁴ Lo stesso “sì” pronunciato in risposta alla candidatura parlamentare lo aveva riempito di rimorsi, «il timore di tradire la sua vecchia chiamata, un disagio da cui cominciava appena a guarire».⁴⁰⁵ Ferrarini non è, ad ogni modo, così orgogliosamente solo e chiuso agli altri, ma è in fondo isolato, sconosciuto agli stessi colleghi, rilegato, più involontariamente che per preciso intento personale, ai margini.

Un ulteriore aspetto interessante, e che riceve trattamento analogo nei due romanzi morselliani considerati, è quello del tempo: ne *Il comunista*, la realtà storica viene trascesa al punto di identificarsi con una realtà psicologica particolare e perdersi in essa. In *Dissipatio H.G.*, venendo a mancare i riferimenti umani che sostanziano una concezione condivisa del tempo, il Sopravvissuto interiorizza completamente la dimensione cronologica. In un primo momento, si preoccupa di conoscere quanto è passato dall'anomalo Evento (inventando il curioso strumento del «cronoformaggio», già citato); successivamente, la scansione giornaliera perde la sua importanza, e si riduce ai ritmi, ad ogni modo sfalsati, di sonno-veglia.

Questa struttura che ignora il tempo cronologico avvicina il romanzo ad altri capolavori del Novecento, come la *Recherche* proustiana. Il ricordo dell'altro – intrattenuto dal protagonista – funge anche da «ricerca del tempo perduto morselliano», perché l'artista plasma il tempo in un sentimento di forma e linguaggio universali.⁴⁰⁶ In tutto ciò, la memoria ha un ruolo fondamentale: non più fedele registro dell'accaduto, essa diventa campo del possibile. Come da indicazione di Proust, questa facoltà intellettuale sembra travalicare il reale, proprio perché ne conserva anche tutte le plausibili alternative. Francesca Parmeggiani analizza la gestione morselliana dell'asse temporale, e scrive a proposito:

⁴⁰⁴ G. Morselli, *Il comunista*, cit., p. 5.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ Nel caso dell'Ex-Uomo, sembra non esserci neppure più bisogno della proverbiale madeleine per innescare il meccanismo. Tutto sgorga, in maniera pura ed essenziale, direttamente da lui, che instaura, tramite la forza di volontà, dialoghi con gli assenti. Con l'utilizzo della memoria- cronaca, e instaurando la contemporaneità tra presente e passato, i personaggi ricordati intrattengono la funzione strutturale di riuscire a stagliarsi nel divenire, influenzando il *drama* del Sopravvissuto e collaborando con lui alla scrittura della cronaca interna dell'Evento.

Scegliendo di rappresentare diverse modalità di rapporto con il tempo, lo scrittore costruisce una “contro-realtà” [...]. In altre parole, poiché il nulla o il tanto che l'uomo è rispetto all'universo è una delle realizzazioni di quel “ventaglio dei possibili” di cui l'uomo, individuo o società, vive e conosce solo una minima parte, per quanto ad essa attribuisca valore di assoluto e totalità, e di cui solo una minima parte e per caso a lui si rivela, la scrittura della contro-realtà finge altre possibilità dell'esserci per criticare il presente e il processo che ad esso porta, e, in questo modo, individuare un senso, cioè verificare una direzione (intrapresa o ancora da intraprendere) nell'esistenza.⁴⁰⁷

Tali modalità di costruzione del tempo riguardano tanto il cronotopo dei singoli romanzi morselliani quanto la poetica autoriale. Nelle sue opere, il varesino si muove fra contro-storia (*Contro-passato prossimo* e *Divertimento 1889*), futuro possibile (*Roma senza papa* e *Dissipatio H.G.*) e presenti alternativi (*Un dramma borghese* e *Il comunista*). L'asse temporale apre uno spiraglio alla dimensione del possibile, rendendo plausibile un'alternativa fattuale al reale oggettivo. Significativo a questo proposito è l'explicit dei due romanzi della contemporaneità, *Un dramma borghese* e *Il comunista*, in cui la fine coincide con una sospensione. *Un dramma borghese* si conclude con l'attesa del chirurgo che dovrebbe operare Mimmina da parte del padre e di Vanetti, il medico dell'albergo in cui i due vivevano:

Un quarto d'ora e più è trascorso, e più, dacché sono lì. Ai piedi della scala l'orologio suona le dieci (e quel suono mi dà un pensiero di isolamento, di pace, in una casa riposata, ordinata). Il chirurgo non arriva. [...] Ci voltiamo, tornando sui nostri passi, e Vanetti con un curioso scambietto mi si rimette a sinistra. Tutto è imprevedibile degli esseri umani [...] “Mesi fa una bimba di sette anni, figlia di un cliente s'impadronisce di un fucile da caccia, e lei trova modo di infilarci una cartuccia. Il fratello, adulto, corre per fermarla ma non ne ha il tempo ... Parte un colpo”.⁴⁰⁸

La vicenda del complicato rapporto padre-figlia termina con quest'elisione, senza altri accenni al suicidio della ragazza. Il cronotopo della narrazione è lasciato aperto,

⁴⁰⁷ F. Parmeggiani, *Morselli e il tempo*, in «Annali d'italianistica», 2001, 19, pp. 269-270.

⁴⁰⁸ G. Morselli, *Un dramma borghese*, cit., p. 131.

sotto il segno dell'incombere di qualcosa che, pur potentemente suggerito, di fatto non capita.

La stessa tecnica di dissolvenza in ellissi⁴⁰⁹ conclude anche *Il comunista*. Il destino di sospensione di Ferrarini viene preannunciato nel momento della sua partenza per Philadelphia, da cui l'ha richiamato l'ex moglie Nancy. La signora è ricoverata in clinica per un tentato suicidio, cosa che Ferrarini scoprirà soltanto in seguito. Nell'attesa di decollare, il protagonista incontra John L. Lamoureux, un individuo che consegna, agli astanti dei più svariati aeroporti, volantini che esprimono la sua idea della vita:

“Lei distribuisce questi foglietti: “La vita è un’ombra, una storia raccontata da un’idiota”. E cosa le salta in mente, non è allegro per uno che si mette in viaggio”. Lamoureux [...] rise. “Non allegro ma salutare. La gente che viaggia, si illude di evadere o di darsi da fare, sempre si illude. Il loro viaggiare è supremamente inutile, come il culmine della cosa inutile che è il loro vivere. Io mi incarico di avvertirli. Andate unicamente per andare, rendetene conto. [...]”⁴¹⁰

Il senso di nullità, del viaggio e dell'esistenza, pervade Ferrarini, che non riesce a risolvere alcuna questione della propria storia personale: né la crisi ideologica, né il difficile passato americano. Nell'aereo che lo riconduce a Roma

[...] si accorse che era venerdì, dalla data; pensò: domani sera Fubini sarà a casa, il sabato sera torna sempre a casa. Aveva con sé il New York Times e il Philadelphia Inquirer [...] non il più modesto notiziario dall'Italia. Respinse i giornali, si affibiò la cintura. Pensò: mangio, poi mi addormento.⁴¹¹

⁴⁰⁹ Si guardi, a proposito, N. Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino, 2014.

⁴¹⁰ G. Morselli, *Il comunista*, cit., p. 215.

⁴¹¹ *Ibidem*.

Bloccata nel tempo supremo dell'inazione, la storia di Ferrarini termina così insoluta.

In *Contro-passato prossimo* e *Dissipatio H.G.*,⁴¹² Morselli opta per forme narrative che rifiutano programmaticamente l'asse del presente: il racconto contro-storico e la fantascienza.⁴¹³ Queste condividono il riferimento ad universi altri, in potenziale relazione alla contemporaneità soltanto a patto che essa sia alternativa a quella reale. Prima ancora di assicurare un'uscita dal tempo, contro-storia e fantascienza garantiscono, infatti, un'evasione da "questo" mondo; ed è tale uscita che interessa a Morselli. Nell'Intermezzo critico di *Contro-passato prossimo* (rivolgendosi all'editore), l'autore afferma che:

Chi anticipa un mondo futuro inevitabilmente lo fa vuoto di uomini, popolato solo di fantasmi. Questa che io chiamo "ipotesi retrospettiva", meno gratuita di quanto non sembri, rintraccia uomini che sono vissuti o che attendibilmente potevano vivere e, su quelle premesse, con quelle sollecitazioni, agire. Uomini. Non manichini ideologici, non robot tecnologici.⁴¹⁴

Significativamente, è il futuro, e non il passato, ad esser popolato di «fantasmi»; esso è, per definizione, tempo vuoto e, in quanto tale, può essere ipotizzato solo a grandi linee.⁴¹⁵ La questione cambia quando entrano in gioco le «ipotesi retrospettive»: in uno sfondo già dato, si inserisce una controfattualità volta ad evidenziare non l'accaduto in sé, ma la sua necessità. In tal modo, si dimostra come le *res gestae* abbiano carattere incidentale, e siano soltanto una delle possibili configurazioni.

⁴¹² Entrambe le opere si collocano nella fase di maggior creatività morselliana, i primi anni Settanta.

⁴¹³ Tali etichette risultano, ad ogni modo, da problematizzare. Come altri autori del Novecento, Morselli forgia e stravolge i sottogeneri letterari, piegandoli ai propri fini espressivi.

⁴¹⁴ G. Morselli, *Contro-passato prossimo*, Milano, Adelphi, 1975, p. 119.

⁴¹⁵ Questa definizione di "fantascienza" sembra attagliarsi bene a *Roma senza papa*, che può essere letto come effettivo romanzo di fantasmi, mentre pare risultare più angusta per *Dissipatio H.G.* Nonostante la critica lo legga come romanzo futuribile, non vi si ravvisa alcuna spia testuale che lo denunci come tale.

Capitolo V

La figura della morte nei romanzi di Guido Morselli

La crisi del soggetto

Nei romanzi di Guido Morselli, la morte si carica di grandi significati simbolici. Non soltanto una privata ossessione tematica che rinvia ad un biografico «vizio

assurdo», essa diventa una figura della crisi (o Apocalisse) che investe l'atto stesso dello scrivere nella contemporaneità. Il tema della morte annuncia, inoltre, una trasformazione del romanzo, che esibisce una radicale crisi del soggetto, una solipsistica incrinatura della comunicazione e un'astratta depurazione del raccontare. La letteratura emerge come perfetto *roman philosophique* privo, però, di ogni filosofia.⁴¹⁶

Nelle opere morselliane, la crisi dell'Io ha un ruolo fondamentale; dà mostra di sé fin dagli innumerevoli dettagli fisici «bassi» che punteggiano con clinica precisione le pagine: la scena di masturbazione in *Uomini e amori* (riproposta, al femminile, in *Un dramma borghese* e in *Divertimento 1889*),⁴¹⁷ l'aerofagia e la «fame nervosa» di cui soffre il Walter Ferrarini del *Comunista*; il «rumorino idraulico» del re e l'«indisposizione» della protagonista in *Divertimento 1889*; l'«urinare», «masticare» e «defecare» dell'eroe di *Dissipatio H.G.*⁴¹⁸ Questa fisicità ossessiva rinvia al fantasma della morte, con annesse malattia, vecchiaia e finale decomposizione corporea.

Tutti i protagonisti morselliani, inoltre, sono malati: Gildo in *Incontro col comunista*, il padre e la figlia di *Un dramma borghese*, Ferrarini nel *Comunista*, l'Ex-Uomo di *Dissipatio H.G.*⁴¹⁹

L'ambientazione ospedaliera si correda alla presenza di medici: si ricordino il Vanetti di *Un dramma borghese*, il Newcomer del *Comunista*, l'illustre Karl Abraham in *Contro-passato prossimo*, il Brighenti di *Divertimento 1889*, fino al mitico Karpinsky in *Dissipatio H.G.*⁴²⁰

Aspetto ancor più originale è il fatto che essi indichino l'unica possibilità di salvezza per gli eroi degradati (anche fisicamente) di questi romanzi. Diventano occasione di comunicazione e figure protettive, ultime ancora in un'inesorabile decadenza corporea. Il Karpinsky di *Dissipatio H.G.* assume fattezze cristiche: profeta, vittima sacrificale, uscito da una cabina telefonica, «ritto nel suo camice bianco,

⁴¹⁶ Rinaldo Rinaldi lo definisce «un elegante gioco da tavolo o gioco dell'oca post-moderno, dove il mondo e l'uomo si appiattiscono in una silhouette ritagliata sul buio». *Id.*, «Mors-Morselli», *Transalpina*, 5, 2001, p. 129.

⁴¹⁷ G. Morselli, *Divertimento 1889*, cit., p. 141 e 175.

⁴¹⁸ Cfr. G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit.

⁴¹⁹ Anche il prete narratore di *Roma senza Papa* viene ritratto in ospedale (per una contusione); nell'ultima pagina di *Contro-passato prossimo*, invece, Von Allmen compare disteso sul divano dello psicoanalista (con ironico distacco).

⁴²⁰ Nella costruzione del personaggio di Karpinsky sembra intervenire uno spunto autobiografico: la figura del capitano Ferrari di Verona, ufficiale medico che Morselli aveva conosciuto durante il suo soggiorno in Calabria. Uno spirito «empaticamente affine in un ambiente, quello militare, che dovette riuscirci del tutto estraneo e incomprensibile». L'unico vero uomo, per Morselli, l'unico vero amico. V. Fortichiari, *Archivio della memoria*, in «Autografo», Anno XV, n. 37, 2001, p. 69.

macchiato di sangue sul petto dove l'hanno colpito. A braccia aperte. Ma la testa china». ⁴²¹ Già il Vanetti di *Un dramma borghese* era in un certo qual modo affine alla divinità: in gioventù aveva infatti sperimentato una «visione serafica» del «Dominus ineffabilis». ⁴²²

In *Dissipatio H.G.*, il narratore si prende la briga di citare il beckettiano Godot, da cui prende le distanze, cambiando di segno l'attesa: «En attendant Karpinsky?» – scrive l'Ex-Uomo – «Giusto il contrario. È Karpinsky che aspetta me». ⁴²³ «Crisopoli» diventa «Cristopoli», ed è tra le sue innumerevoli sedi di culto che si dipana la ricerca del medico. ⁴²⁴

Il progetto suicidario in apertura di *Dissipatio* viene sviato da una riflessione sul cognac, ed è lo stesso «cattivo cognac spagnolo» a salvare l'eroe del *Comunista* da una crisi cardiaca. Il vino viene descritto con raffinato estetismo enologico ed è una delle «buone, vitali cose» negli universi soffocanti di *Un dramma borghese* e *Roma senza Papa*. In quest'ultimo libro, l'enologia si coniuga alla liturgia cristiana, al «vino da messa», come metaforico passaporto per un'improbabile redenzione. Grazie ad una bottiglia di Inferno valtellinese, il protagonista di *Contro-passato prossimo* scopre il segreto che permetterà l'invasione austriaca dell'Italia.

Questa funebre crisi del soggetto morselliano si correda, nei romanzi, ad un ostinato tentativo di rafforzamento dell'Io. Il tutto è affidato ad un polemico progetto di «psicologia del conscio» che il *Diario* dello scrittore ben documenta. L'Io, infatti, può ritrovare la sua pienezza soltanto nel rapporto con il Tu: la «benevolenza» e la «solidarietà sociale», più volte teorizzate dallo scrittore, indicano proprio una «cristiana» ⁴²⁵ (ma anche leopardiana) possibilità di salvezza nel mondo dell'altro, in un'autentica uscita da sé.

Dall'abolizione del determinismo freudiano, si accettano il caso e l'assenza di scopi come unici motori della vita («non c'è un singolo scopo, nemmeno uno, in niente, né

⁴²¹ Significativo è anche come, a precedere la comparsa di Karpinsky, prenda posto nel romanzo un attacco alla magia della «diagnosi precoce» e all'«industria clinico-culturale» della «psicologia». G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 154.

⁴²² *Id.*, *Un dramma borghese*, cit., p. 101.

⁴²³ *Id.*, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 63.

⁴²⁴ A questa spasmodica e disperata ricerca sembra ben adattarsi il dialogo intrattenuto nel film *Il settimo sigillo*: «Cavaliere: “Io vorrei sapere. Senza fede, senza ipotesi. Voglio la certezza. Voglio che Iddio mi tenda la mano e scopra il suo volto nascosto e voglio che mi parli.” / Morte: “Il suo silenzio non ti parla?”/ Cavaliere: “Lo chiamo e lo invoco e se egli non risponde io penso che non esiste”./ Morte: “Forse è così. Forse non esiste”». Ingmar Bergman, da *Il settimo sigillo*, 1957.

⁴²⁵ Cfr. G. Morselli, *Diario*, cit.

fuori né dentro di noi»⁴²⁶ Morselli esalta continuamente l'individuo come centro di responsabilità cosciente, definibile "Io forte". Eppure, ciò non basta a esorcizzare la crisi; si pensi al «solipsismo» in *Dissipatio H.G.*, in cui il mondo esterno viene completamente assorbito dal soggetto.⁴²⁷ In questo filone si colloca anche la passione morselliana per la monadologia leibniziana.⁴²⁸

Il motivo dell'Io conduce, altresì, ad un suo superamento, ben espresso nei dialoghi di *Realismo e fantasia*. Dalle pagine di *Uomini e amori*, fino a quelle intense di *Dissipatio H.G.* (in cui il superstite approda ai luoghi e alla memoria di Tuti), lo scrittore presenta spesso l'alternativa fra un Io-pietra, sempre identico e concentrato su di sé («l'inefficienza degli uomini e delle donne a smentire la loro indole, a eccedere i loro limiti», la «continuità» sentimentale),⁴²⁹ e l'abilità di «uscire dal proprio carattere», moltiplicando le facce e i ruoli come un attore. In questo gioco fra «occlusione» e «spiraglio», la libertà dell'Io – definita, in *Divertimento 1889*, «il ventaglio dei possibili» – coincide con l'apertura al Tu.⁴³⁰

Come implica il felice profilo di Umberto I in vacanza: «In quel suo secolo che aveva scoperto l'io, se gli avessero detto: la libertà, non significa altro che essere io e potere stare nella propria pelle, lui si sarebbe stupito. Magari indignato».⁴³¹ Nei romanzi e nella teorizzazione morselliana, la tensione verso il Tu è continuamente destinato allo scacco.⁴³²

Ma qual è il valore dell'alterità? È da tempo noto che "autos" e "eteros" si diventa mediante l'essere intersoggettivi; anzi, è perché si è intersoggettivi che è possibile farsi soggettivi. L'intersoggettività precede e genera la soggettività possibile. Il

⁴²⁶ *Ivi*, p. 17.

⁴²⁷ Michele Mari legge *Dissipatio H.G.* anche come «la metafora di un uomo che scrive avendo come unico destinatario se stesso. Anche a livello metadiscorsivo, Morselli prosegue per questa strada e, con piglio ironico, riempie il testo di numerosi commenti critici, quasi lo scrittore fosse al contempo «il critico, il commentatore e il chiosatore di sé medesimo». *Id.*, *Estraneo agli angeli e alle bestie (lettura di Dissipatio H.G.)*, in «Autografo. Ipotesi su Morselli», Anno XV, n. 37, 2005, p. 55.

⁴²⁸ Lo stesso personaggio di Sereno, in *Realismo e fantasia*, afferma come Leibniz fosse «nel vero quando, affermando che la monade è chiusa, sosteneva che il pensiero non è che la azione di una cosa su sé stessa» e ancora: «Ogni uomo è una monade originaria e differenziata in se stessa; né, almeno a prescindere dall'arte è questione di prestabilite armonie, di finestre». G. Morselli, *Realismo e fantasia*, cit., pp. 31 e 41.

⁴²⁹ *Id.*, *Diario*, pp. 169 e 261.

⁴³⁰ L'unica relazione possibile è quella per approssimazione, in quanto non c'è "logos" senza "dia": (intersoggettività) dia-logo; e non c'è immagine senza azione (azione): immagin-azione.

⁴³¹ G. Morselli, *Divertimento 1889*, p. 185.

⁴³² «Il tu appare una strada ineluttabile verso la ricostruzione del soggetto: un suo doppio necessario che socializza la parola sottraendola all'inconcludenza del solipsismo, allo "stato di imponderabilità sociale" che contrassegna l'uomo sottratto al suo *Genus*». F. P. M. Di Salvia, *Dissipatio H.G. ovvero il Cupio Dissipavi di Guido Morselli*, cit., p. 13. Si identifica, dunque, l'alterità come condizione imprescindibile per potersi riconoscere in quanto individui.

dialogo diviene il crogiolo in cui le resistenze soggettive provano a rinunciare ai propri arroccamenti e, grazie ad una tentata prassi di “meno io”, cercano di conquistare una “zona di interscambio”, frutto di un ritiro identitario in grado di divenire altro.

L’intersoggettività e la relazione vengono impiegati per accedere a una seppur parziale metamorfosi che porti entrambi a trasferire qualcosa di sé nell’altro e a divenire altro. Quanto rende tale un dialogo è la “zona incontro”, che permette di modificarsi, pur rimanendo ciò che si è, grazie alla composizione e ricomposizione del dialogo e dell’inenarrabile.

In Morselli, il soggetto viene ricondotto alla sua degradazione originaria, come una «mosca» che si dibatte «nell’acqua del bicchiere»;⁴³³ è respinto nella sua monade, annullato nella sua stessa consistenza dal male. Quest’ultimo viene analizzato ampiamente in *Fede e critica*; non viene considerato come «remotio boni», bensì «riveste sempre l’aspetto di un urto contro un’estranea forza operante a nostro danno».⁴³⁴ Come si legge ancora in *Fede e critica*:

Presente il male, l’individuo non avverte più il bisogno di espandersi [...] si ritrae in sé [...] si sente impoverito, reso più debole [...]. Nella sofferenza il rapporto naturale fra noi e l’universo si ristabilisce; siamo noi l’oggetto di un’azione che ci soverchia e da cui non è dato scampo il male ci restituisce alla nostra misura. [...] questo anti-io, questa realtà negatrice, il male, invade il nostro mondo sino a riempirlo, e a coincidere con esso.⁴³⁵

Una trattazione incisiva del fallimento del soggetto è presente nelle pagine del *Comunista*, in cui le eretiche tesi di Ferranini sul problema del lavoro (antica condanna dell’uomo in nome della biologica resistenza del mondo naturale) si ispirano parzialmente ad un saggio di Hannah Arendt del 1958:

Il pericolo che ci incombe è il pericolo di essere soffocati dentro il nostro io, dalla realtà che ci circonda, o ci assedia. Il rischio di non potere venire fuori dal nostro

⁴³³ Cf. rispettivamente: Id, *Un dramma borghese*, p. 130; *Il comunista*, p. 344; *Dissipatio H.G.*, p. 112.

⁴³⁴ Id., *Fede e critica*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 157-158.

⁴³⁵ *Ibidem*.

nocciolo di sostanza viva e cosciente, chiuso da ogni parte dalla ostilità (inerte o attiva) delle cose che gravano su di esso opponendosi al suo esplicarsi [...] dover resistere ogni giorno alla malattia e all'invecchiamento, al disfacimento organico, e cioè sempre alla volontà ostile della natura.⁴³⁶

Questo inesorabile processo prende il nome di «mortificazione» del soggetto, ed è l'approdo finale dei personaggi morselliani. Senza una società alla quale guardare (anche solo come modello negativo), il fobantropo di *Dissipatio H.G.* smarrisce la sua stessa individualità.⁴³⁷ Ne sperimenta di nuove (come indica l'indossare abiti femminili), mette in crisi il proprio essere, e si risolve alla ricerca di un "tu" con cui interfacciarsi.

La morte come silenzio

In Morselli, la morte si qualifica anche come progressiva distruzione del linguaggio in quanto strumento di comunicazione.⁴³⁸ Questo sprofonda nell'enigmaticità vuota del silenzio e costituisce l'ennesima via di disgregazione senza scampo del soggetto. La lingua perde la propria funzione poiché non vi è un interlocutore pronto ad

⁴³⁶ *Id.*, *Il comunista*, cit., pp. 261-262.

⁴³⁷ A questo proposito, sembra rilevante evidenziare come ciascuno sperimenti con angoscia la propria assoluta solitudine, non per forza di fronte alla morte, ma in tutte quelle circostanze estreme in grado di mandare in frantumi le usuali strategie di rimozione e contenimento del malessere.

⁴³⁸ Lo scrittore vive nella morte – l'incapacità creativa, la parola al posto dell'atto – e per questo dona la vita, la crea. Solo dall'alveo della morte la vita è possibile. Solo guardando le cose con "gli estremi sguardi" è possibile dar loro vita. È possibile, altresì, considerare come il valore del linguaggio non sia confinato soltanto nella produzione effettiva di una narrazione, ma anche nell'attesa, nella predisposizione, in quel tempo perifrastico attivo il cui senso è nella sua esistenza in sé, nella sua durata, e in quello che produce non diventando narrazione esplicita.

accoglierne il messaggio. Si veda, ad esempio, lo scenario apocalittico di *Dissipatio H.G.*, in cui la parola subisce una sorta di glaciazione, a causa del freddo relazionale e sentimentale nel contesto scevro di umani. Non vi sono aspettative di ricezione, per un messaggio che, una volta pronunciato, aumenterebbe solo un'assordante ridondanza. Viene un tempo della solitudine, un deserto che bisogna attraversare come condizione per rendere pensabile un tempo a venire che non si sa se verrà. Ridursi e ridurre al silenzio è il contrario di far lavorare in noi la parola grazie alla risonanza dell'altro. Non vi è possibilità di relazione se non come approssimazione, in quanto non c'è "logos" senza "dia": (intersoggettività) dia-logo; e non c'è immagine senza azione (azione): immagin-azione.

Tracce destinate a scomparire, e come tali malinconicamente registrate nei romanzi morselliani, sono i termini e le pronunce dialettali (il romanesco-siciliano-veneto di *Roma senza papa* o il mosaico dialettale di *Divertimento 1889*). A fronte di quest'espressività regionale, nel *Comunista* spicca la perfetta dizione dell'ortodosso «Suslov italiano», il compagno Pisani: «una dizione non solo lucida nella sua fredda esattezza ma del tutto senza accento, senza la più piccola reminiscenza provinciale o regionale [...]. Una caratteristica che dava alle sue parole un che di neutro, d'inconsistente».⁴³⁹ In *Roma senza Papa*, il dialetto soccombe alla ricca proliferazione di latino ecclesiastico e inglese; le due lingue della comunicazione universale trionfano anche in *Dissipatio H.G.*, dove la tecnologia anglo-sassone si coniuga alle suggestioni apocalittiche della patristica (magari apocrifa), come evidenzia il titolo dell'opera. Latino e inglese non indicano, però, una trasparenza universale del linguaggio, ma ironicamente la confusione babelica delle lingue (in *Roma senza Papa*) o addirittura la fine di ogni comunicazione (in *Dissipatio H.G.*). A questo approdo mirano tutte le macchie straniere della pagina morselliana (francese, tedesco): l'apparente allargamento della comunicatività si chiude in un silenzio estraneo a qualunque significato: quello ancora vagamente ironico di *Roma senza Papa*, «l'assoluto silenzio sintesi di ogni esperienza dialogante»; la «riluttanza a parlare» del papa auto-esiliatosi nella campagna di Zagarolo; lo stesso «silenzio non sacro né religioso, eolio e bucolico» con cui si conclude *Roma senza Papa*;⁴⁴⁰ il «silenzio della montagna così penetrante», che «assorda più che le salve d'artiglieria», in *Divertimento 1889*, e l'apocalittico silenzio «da assenza umana» di *Dissipatio H.G.*

⁴³⁹ *Id.*, *Il comunista*, cit., p. 126.

⁴⁴⁰ *Id.*, *Roma senza Papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, cit., p. 180.

Uguale al silenzio allora, come annullamento della parola e del senso, è il rumore; il «frastuono vasto e infaticabile» che tanto ossessiona i protagonisti di Morselli: «Il vecchio Daudet attribuiva ai provenzali il motto: facciamo baccano, «fens de brút». Ma il motto dovrebbe essere reclamato dallo Stato italiano e inserito nel suo stemma».⁴⁴¹

Tale perdita di spessore va ben oltre la dimensione linguistica. In Morselli, è la stessa realtà a morire globalmente, riducendosi ai minimi termini e trasformandosi in una gelida funebre astrazione. L'autore condivide con Kafka un «habitus da semplificatore»: nel *Diario*, dichiara che quanto gli interessa è

«attaccare» la cosa, mostrarne l'inconsistenza, sbriciolarla o piuttosto svuotarla sotto i nostri occhi [...] Togliere alla logica del nostro vivere ogni suo contenuto, e lasciare solo una superficie, o un involucro, formato dalla trama apparentemente congrua di una serie di casi, o situazioni. La realtà del vivere è distrutta, dall'interno, ne rimane la sottile pellicola si macina a vuoto, si taglia, e si pesa, l'aria.⁴⁴²

Questo genere di svuotamento coinvolge in primo luogo la psicologia, come dimostrano i protagonisti dei romanzi. «Quanto alla precisione contabile», dichiara il narratore di *Dissipatio H. G.*, «devo dire che la mia vita psichica è povera. Anche nel senso della semplicità, della elementarità. Si presta alla ragioneria».⁴⁴³ Tutti potenzialmente «uomini senza qualità», gli eroi di Morselli si identificano per caratteristiche molto precise, con un processo di associazione meccanica: diventano personaggi-a-tesi, espressi puntualmente da nomi parlanti poiché «nomina omina», come ama ripetere l'autore.⁴⁴⁴ Si pensi a Newcomer, Brokenleg, Faithful, Fairtales, Schiapin, Costantini, Rusticucci, Vanetti, fino a quel Von Allmen che ricorda l'«Everyman» del mistero medievale.

Il protagonista di *Dissipatio H.G.* cita una frase del «grande Barthes» («la materia è ben più preziosa della vita»), che si riferisce al gioco stilizzato del teatro di marionette

⁴⁴¹ *Ibidem.*

⁴⁴² *Id.*, *Diario*, cit., pp. 311-312.

⁴⁴³ *Id.*, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 19.

⁴⁴⁴ I personaggi sembrano fungere da strumento volto a «drammatizzare un pensiero, delle idee, delle convinzioni; di mostrarne la genesi e la crisi, di concretizzarle, di umanizzarle», come avviene di frequente nei romanzi-saggi.

giapponese: «une certaine pensée du corps humain, que la matière inanimée mène ici avec infiniment plus de rigueur et de frémissement que le corps animé (doué d'une « âme »)». ⁴⁴⁵ Ad un certo punto del romanzo, il Sopravvissuto si traveste da donna, per indicare in sé l'ultimo rappresentante dell'umanità maschile e insieme femminile (*Uonna* è l'abbozzo dell'ultimo libro progettato da Morselli): come un «grande attore giapponese, il quale interpretava unicamente ruoli di donna, in vesti da donna». In lui la donna, come scrive Barthes, veniva «signifiée, mais non représentée», passava da Natura a Idea, purificando il corpo «de toute expressivité». ⁴⁴⁶

Il processo di astrazione coinvolge numerosi altri elementi dei romanzi morselliani. Descrizioni ed eventi, ad esempio, vengono privati di ogni spessore e si riducono a semplici silhouettes, come si legge nel *Diario*:

gli oggetti si riducono a una sola dimensione, o meglio a un'unica categoria sensibile, la forma. Contro il cielo di una inverosimile chiarezza madreperlacea, gli alberi della mia terrazza non erano più che puro rabesco, frastaglio senza spessore. Un mondo metafisico dove le cose hanno solo un contorno, abolito il volume, abolito il colore, soppressa la prospettiva. ⁴⁴⁷

In questa narrativa «minimalizzata», il privilegio accordato alla categoria spaziale emerge anche dal gusto per le traduzioni grafiche o iconiche della parola, del pensiero, della realtà : «i tanti H, l'iniziale della [sua] “ex”», che il superstite di *Dissipatio H.G.* traccia «col dito, per il solito automatismo sciocco» ⁴⁴⁸; «l'iniziale “M”» della moglie che re Umberto disegna su un sasso in *Divertimento 1889*, ⁴⁴⁹ le parole udite da Ferranini nel *Comunista*, durante la sua crisi cardiaca, che «gli si tracciavano in uno sfondo oscuro con uno strano rilievo; gli pareva di leggerle, non, di udirle». ⁴⁵⁰ Questa tendenza all'astrazione spaziale ispira segretamente il lamento di Morselli sull'«intraducibilità grafica» dei romanzi moderni (nel *Diario*) ⁴⁵¹. Culmine della sua

⁴⁴⁵ R. Barthes, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, et Paris, Flammarion, 1970, p. 76. Cfr. G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 85.

⁴⁴⁶ R. Barthes, *L'Empire des signes*, p. 123. Cfr. G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., pp. 140-141.

⁴⁴⁷ *Id.*, *Diario*, cit., p. 104.

⁴⁴⁸ *Id.*, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 44.

⁴⁴⁹ *Id.*, *Divertimento 1889*, cit., p. 88.

⁴⁵⁰ *Id.*, *Il comunista*, cit., p. 324.

⁴⁵¹ *Id.*, *Diario*, cit., p. 246.

passione per i grafismi, in chiave di apocalittica geometria, sono comunque le figure tracciate in *Dissipatio H.G.*:

Una spirale all'ingiù [...]. Finora [...] hai disceso nella tua vita pareti in pendio adesso risulta che le pareti in ultimo si fanno verticali. La tua vita termina ad imbuto [...] ero cavo e asciutto come una pomice e mi compiacevo dell'immagine dell'imbuto dove precipitava per me la parabola esistenziale.⁴⁵²

Per tali situazione e personaggio vale ancora la diagnosi di Barthes sulle tecniche nipponiche di risposta o esorcizzazione della morte, sempre nell'*Empire des signes*, lo studioso afferma: «un visage non pas impassible ou insensible (ce qui est encore un sens), mais comme sorti de l'eau, lavé de sens, c'est une manière de répondre à la mort».⁴⁵³

La fine del tempo

Questo meccanismo di «uccisione» del concreto è evidente anche a livelli strutturali più ampi. Quasi tutti i romanzi di Morselli si svolgono come esplorazioni di spazi chiusi. I loro protagonisti, a confronto con il male del mondo, assomigliano stranamente a Satana, che in apertura del *Libro di Giobbe* (2,2) dichiara a Dio: «Ho fatto il giro della terra e l'ho visitata tutta».⁴⁵⁴ La stessa «meticolosità fotografica» nella descrizione degli itinerari dei personaggi di Fogazzaro, secondo Morselli⁴⁵⁵, trasforma i libri di quest'ultimo in giganteschi giochi da tavolo, dove lo spazio è l'unica dimensione che conta, fino alla nuda forma della carta geografica. Esempio è la prima parte di *Contro-passato prossimo*, costruita letteralmente lungo i meandri delle «carte militari al venticinque-mila».⁴⁵⁶

⁴⁵² *Ivi*, p. 23.

⁴⁵³ R. Barthes, *L'Empire*, cit., p. 126.

⁴⁵⁴ G. Morselli, *Fede e critica*, cit., p. 54. Cfr. Giob, 2,2: «Il Signore disse a Satana: “Da dove vieni?”. Satana rispose al Signore: “Da un giro sulla terra che ho percorsa”» (ed. CEI 2008).

⁴⁵⁵ *Id.*, *Diario*, cit., p. 89.

⁴⁵⁶ *Id.*, *Contro-passato prossimo*, cit., p. 120.

In *Divertimento 1889*, emerge una rigorosa programmazione turistico-geografica del re in incognito; in *Dissipatio H.G.*, si seguono i percorsi dell'unica pedana superstite, in un campo ormai vuoto e ossessivamente esplorato.⁴⁵⁷ Di tale percezione dello spazio come categoria il miglior emblema è forse un appunto del *Diario*: «se si è in posizione orizzontale e stesi sul terreno o a poca distanza dal terreno, ci si sente “abitare” la curvatura della terra».⁴⁵⁸ È in questa accezione, ludica e spaziale, che occorre leggere la figura del labirinto nei romanzi morselliani, spesso collegata ad una scena finale in cui l'eroe vaga in uno spazio delimitato eppure infinitamente biforcuto.⁴⁵⁹

In *Incontro col comunista*, Ilaria cerca Gildo alla stazione centrale di Milano, poi alla stazione di San Cristoforo: «Davanti ai cancelli chiusi una folla: impossibile aprirsi il varco. Mi rivolgo a un ferroviere; è proibito ai borghesi avvicinarsi al treno. Provo dalla parte del buffet, ed è tutto chiuso e sorvegliato anche là. Ritorno indietro attraversando di nuovo la saletta del buffet»⁴⁶⁰. La scena si ripete addirittura tre volte in *Un dramma borghese*: all'inizio, il sogno di guerra del padre termina nella «trappola» del «fango della macchia mediterranea», in «una ansiosa fatica da ciechi, incespicando e cadendo, chiamandoci, chiamando, imprecando»; poi, l'episodio centrale dell'incontro fra il padre e Teresa, nel giardino dell'albergo, è un andirivieni «in un intrico di castagni gialli e di pungenti robinie» con l'impressione di camminare «in tondo»; infine, in chiusura, e con cadenze oniriche («per un momento mi pare di sognare») si replica tre volte la paralisi del labirinto, con il padre perduto nel parco dell'ospedale.⁴⁶¹

Il motivo si ritrova identico (la ricerca di un ospedale attraverso i sentieri di un parco) nelle pagine conclusive del *Comunista*, e perfino nel centro di *Divertimento 1889*, con il re perduto in un «sottobosco irto e compatto» di montagna.⁴⁶²

Come risulta evidente dagli accenni del *Diario* al *Fuoco* e *Forse che sì, forse che no*, ma anche dalla stretta parentela fra lo stesso *Fuoco* e *Un dramma borghese*, la figura morselliana del labirinto deve molto a D'Annunzio. In Morselli, però, più che l'allegoria o la moralità (che pure i suoi protagonisti coltivano ad altro livello:

⁴⁵⁷ *Id.*, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 40.

⁴⁵⁸ *Id.*, *Diario*, cit., p. 260.

⁴⁵⁹ Perfetta figura di questo labirintico movimento in uno spazio chiuso è il turismo, che Morselli definisce «senza scopo», «superficialità che non assimila e non approfondisce». R. Rinaldi, *Morselli: disgregazione e profezia*, in «Mosaico italiano», Anno VIII, Numero 96, 2001, p. 5.

⁴⁶⁰ G. Morselli, *Incontro col comunista*, cit., p. 126.

⁴⁶¹ *Id.*, *Un dramma borghese*, pp. 9-10, 181-183, 280-290.

⁴⁶² *Id.*, *Divertimento 1889*, pp. 65-67.

(«Possibile che avessi voglia di cercare allegorie, di moraleggiare?») ⁴⁶³, prevale il valore astratto del labirinto: intrico differenziale di spazi che si offrono al gioco di spostamenti del soggetto. In *Dissipatio H.G.*, la via risulta perduta, come dimostra il «lungo, lento vagare» del superstite nella sua automobile in un mondo ormai deserto; analoga è la finale peregrinazione fra le chiese di Crisopoli alla ricerca di Karpinsky. Tutto il romanzo, con un solo personaggio che si sposta in uno spazio vuoto, appare anzi come l'estrema dilatazione del motivo labirintico, prima confinato in alcuni episodi-chiave.

All'ossessiva spazializzazione corrisponde la confusione e la fine del Tempo, celebrata con perfetta coerenza in *Dissipatio H.G.* All'inizio del romanzo, una serie di flash-back racconta il tentato suicidio, la crisi del superstite dopo l'evento apocalittico, i colloqui passati con gli amici e, infine, un ricordo «primario» (l'incontro con il medico Karpinsky, molti anni prima). Simili frammenti, però, non stabiliscono affatto una continuità temporale. Sono sfasati, divergenti, ripetitivi, indipendenti gli uni dagli altri: come i punti di una «incessante» linea retta (di cui parla Jorge Louis Borges nel racconto *La muerte y la brújula*) ⁴⁶⁴, fatta di innumerevoli «stati» immobili, alla cui estremità c'è la morte. Tutto accade nell'*hic et nunc* della mente del protagonista, tutto, nel medesimo piano temporale. Eventi passati determinano il comportamento dell'eroe come farebbe qualsiasi altra azione avvenuta davanti ai suoi occhi: la reclusione in clinica, l'uccisione di Karpinsky, il sesso con le amanti. È come se, nel romanzo, fabula e intreccio corrispondano, perché le memorie-cronache non sono poste nel passato, ma avvengono nella coscienza dell'ultimo uomo sulla Terra. Si tratta, appunto, della «cronaca interna dell'Evento».

Analogamente de-temporalizzata è un'altra procedura narrativa tradizionale, impiegata in *Dissipatio H.G.*: le ripetute indicazioni del tempo di scrittura, che finiscono per trasformare il romanzo in un diario. Iniziato con l'osservazione «da quella notte un mezzo mese è trascorso», il testo si riferisce poi ad una pagina scritta dal narratore «una decina di giorni fa», che aiuta a datare l'Evento a «due settimane intere, e abbondanti». ⁴⁶⁵ Questi indicatori non creano, però, lo sviluppo cronologico compatto del diario. Rimangono sospesi, così come confuse sono le tappe della vicenda.

⁴⁶³ *Id.*, *Un dramma borghese*, cit., p. 289.

⁴⁶⁴ J.L. Borges, *Finzioni (La Biblioteca di Babele)*, Milano, Mondadori 1974, p. 8 sgg.

⁴⁶⁵ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, pp. 9, 71, 93.

Non diverso è l'esito di un'altra tecnica rivolta ad ottenere «prospettiva» e cioè l'inserimento di alcune scritture dentro la scrittura, come diari entro il diario: i citati appunti del narratore di cui rimangono solo il titolo («Io, e un'ipotesi stravagante»); la «pagina di diario» scritta dal cuoco di un albergo; l'abbozzo di una «Cronaca della paura» firmato ancora dal narratore e la «mezza cartella» di bilancio filosofico.⁴⁶⁶ Anche in questo caso, sono frammenti o appunti incompiuti, dispersi nel grande silenzio apocalittico che circonda l'Io: non bastano a scandire i tempi di una storia. Al centro di *Dissipatio H.G.* si riscontra, anzi il riesame critico dell'ordine temporale incrinato dalla scomparsa di tutti gli uomini. Se infatti «Robinson Crusoe per aggiornarsi incidere tacche su un palo», osserva il narratore, «a me si è posto oggi il problema: recuperare, in tanta confusione di «tempi», una dimensione effettiva, credibile».⁴⁶⁷ Questa ricorda il labirinto «lineare» borgesiano, che sostituisce la successione di tacche sul legno: la sequenza del tempo annullata e, per così dire, «spazializzata». In tal modo, la confusione del tempo e dei tempi⁴⁶⁸ viene esorcizzata dagli andirivieni di una pedina sul grande tavolo dell'universo; dove tutto (passato, presente e futuro) diventa contemporaneo e intercambiabile, in una gigantesca, insensata combinatoria. L'ultimo stadio del processo è propriamente l'apocalittica liquidazione del tempo. Il «miracolo orrendo» della sparizione dei teschi, posti sulle grate della chiesa a ricordo del biblico «Furono come te. Tu sarai come loro», e ora «dissipati» come tutti gli umani, getta il protagonista nell'angoscia: «sono fuori dal tempo [...]. Sto scoprendo che l'eterno [...] è la permanenza del provvisorio. La dilatazione estrema dell'attimo, e in termini empirici questo vuol dire: stato di differibilità assoluta».⁴⁶⁹

Il gioco spaziale s'incepisce di fronte alla rivelazione dell'esaurimento temporale: «Dove vado?, chiedo, dove mi nascondo? e capisco che non posso andare, la paura è dovunque, identica».⁴⁷⁰ L'unico modo per evitare il terrore è, ancora una volta, la trasformazione spaziale del tempo, che viene così proiettato nel gioco del labirinto. La paura è superata solo quando ricompare l'immagine «inventata» qualche giorno prima: le «due piramidi», la «piramide invertita» che riassume spazialmente l'intera storia umana. È questo il senso di due belle pagine del *Diario*, dedicate alle fotografie della

⁴⁶⁶ *Ivi*, pp. 71, 95-96, 108, 122-123.

⁴⁶⁷ *Ivi*, pp. 92-93.

⁴⁶⁸ Tale confusione risultava già reperibile nell'ovattato isolamento di *Un dramma borghese* («come le ali del pipistrello si affloscia il tempo, se cessa di sostenerlo il nostro interesse»). *Ivi*, p. 13.

⁴⁶⁹ *Id.*, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 144-145.

⁴⁷⁰ *Ivi*, p. 112.

Terra vista dalla Luna (nel 1966 da un satellite e nel 1969 da una missione del programma Apollo). Il globo terrestre visto “dal di fuori” permette, infatti, di schiacciare insieme tutti i tempi e la storia, trasferendoli in una figura spaziale (propriamente dallo «spazio») in cui tutte le possibilità passate e future sono compresenti:

ci siamo tutti, i morti come i vivi, e c'è tutto, la materia e lo spirito, i pozzi di petrolio e le colonne del Partenone [...] le minigonne e le grotte degli anacoreti, ciò che resta della gloria di Cesare e dei successi di Maurice Chevalier [...] le Tavole della Legge e le schedine del Totocalcio [...] i galeoni spagnoli affondati nel Pacifico e le lettere d'amore che avete bruciato tanti anni fa, Plutarco e Mistinguett, il fumo della pipa che io fumavo ieri e il sangue versato alle Termopili [...] i vulcani primordiali ma anche i palazzi di Le Corbusier e le chiacchiere [...] del presidente Saragat (e di coloro che, a legioni, verranno a sostituirli [o]), la sostanza in cui prenderanno forma i nostri lontani discendenti e quella di cui si sono dissolti i nostri padri, avi e ascendenti, su su fino alle imperscrutate origini.⁴⁷¹

Tale sfera, in cui si annullano e si intrecciano tutti i tempi, è in fondo vicinissima al mito borgesiano dell'«Aleph», la magica sfera che riproduce miracolosamente lo sguardo di Dio, «dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli».⁴⁷² L'Apocalisse di Morselli è tuttavia diversa: priva di ogni colore di speranza, estranea ad ogni ottimistica attesa del romanzo «totale», essa pare discendere sugli inutili relitti del romanzo tradizionale come l'inesorabile gelo di una lapide.

⁴⁷¹ *Id.*, *Diario*, cit., pp. 279 e 328.

⁴⁷² Quello dell'Aleph è un mito ben presente nella narrativa contemporanea, sviluppato (per esempio) da Italo Calvino e Georges Perec in chiave di utopica prospettiva per il romanzo. Cf. I. Calvino, *Le città invisibili*, 1972, in *Romanzi e racconti*, vol. II, Mondadori, Milano, 2005, e G. Perec, *La bottega oscura. 124 sogni*, Macerata, Quodlibet, 2011.

Capitolo VI

Una possibile comparazione: *Le Diable probablement* di Bresson

La tentazione del nulla

Nel 1977, anno di pubblicazione di *Dissipatio H.G.*, esce nelle sale cinematografiche un film dalle tematiche affini. Si tratta de *Le Diable probablement*, pellicola del regista francese Robert Bresson. Il protagonista è un ragazzo parigino,

Charles, che si muove tra le intemperie culturali post-sessantottine, precisamente nel 1977, intrise di inquietudini e rivolgimenti sociali. Lui stesso vive, però, una profonda crisi interiore: la realtà gli appare stretta in una morsa di immutabilità e insensatezza, le relazioni umane, percorse da inautenticità. I progetti rivoluzionari volti al cambiamento dello status quo non lo contagiano, i moniti alla salvaguardia ambientale non trovano in lui alcuna risonanza. La sua apatia genera la preoccupazione degli amici, in particolare di Alberte ed Edwige, tra le quali il cuore del giovane si dice diviso. I tentativi che l'impegnato Michel adotta per scuotere Charles – parlandogli dei disastri ambientali ad opera dell'uomo – risultano vani. A cosa, dove ci si potrà volgere? sembrano chiedersi gli occhi spenti del ragazzo.

Eloquente è una conversazione da lui intrattenuta con degli sconosciuti in un autobus: se la responsabilità della coeva situazione sociale non è totalmente politica, l'imperversante azione distruttiva potrebbe derivare da una forza radicata all'interno di ciascuno: il diavolo, probabilmente.⁴⁷³ È forse guidato dal suo impulso che Charles ruba una pistola, deciso ad utilizzarla contro di sé; ma non è ancora il momento.

In seguito, accetta di recarsi da uno psicanalista, come suggeritogli da Alberte. Di fronte al dottor Mime, egli ammette la propria indifferenza verso ciò che lo circonda e l'amarezza nei confronti di un mondo alla cui bruttura non vuol contribuire. Charles si pavoneggia «più intelligente degli altri», loro superiore in virtù del suo «vederci benissimo», da cui scandaglia la fallacia delle cose. Il suo monologo è serio, disperato nell'apparente calma. Dice di detestare la vita, ma di trovare altresì spaventosa la sua conclusione. Gli antichi romani, risponde lo psicanalista, si uccidevano proprio perciò tramite interposta persona (un amico o uno schiavo). È questa frase che suggerisce, inconsapevolmente, a Charles il modo di agire. Mentre gli amici credono di averlo indirizzato alla salvezza, il giovane riesce ad acquistare una pistola; corrompe Valentin, un ragazzo tossicodipendente, affinché la utilizzi contro di lui. Lungo la Senna, al buio, senza che Charles possa terminare di pronunciare l'ultima frase, ha luogo la sua fine.

Oltre alla casuale contingenza cronologica, sembra che *Le Diable probablement* intrattenga con l'ultimo romanzo morselliano alcuni motivi di fondo. Entrambe le opere si aprono *in medias res*; il film di Bresson presenta primariamente gli articoli di

⁴⁷³ Altrettanto pregnante è la scena immediatamente successiva, in cui l'autista dell'autobus frena bruscamente e abbandona il mezzo, incurante della colonna di traffico alle sue spalle.

giornale che annunciano la morte del giovane (subito imputata a suicidio, poi ad omicidio mascherato da suicidio); il romanzo tenta di delineare la nuova realtà in cui si trova a vivere il protagonista.⁴⁷⁴ Lo stato d'animo dei personaggi principali (delle due opere considerate) risulta analogo: il ragazzo parigino da una parte, l'uomo prossimo alla quarantina, dall'altra, provano un simile sentimento di insoddisfazione nei confronti dell'esistenza. Vi accompagnano una fittissima riflessione, perlopiù solitaria, sulla condizione umana. Mentre, però, Charles è di frequente circondato dagli amici, l'Ex-Uomo intrattiene a malapena un rapporto formale con i custodi del suo potere, e le relazioni di natura più intima sono confinate al passato. La dimensione urbana della vita di Charles si contrappone allo pseudo-isolamento del protagonista di *Dissipatio* in una valle svizzera. Ad entrambi, il togliersi la vita appare come soluzione, probabilmente l'unica, possibile. Ambedue compiono più tentativi, ambedue si interfacciano con una pistola.

Le pagine di *Dissipatio* descrivono accuratamente l'inquieto giocherellare dell'ultimo Uomo con l'arma, che egli usa definire la sua «ragazza dall'occhio nero».⁴⁷⁵ La pellicola di Bresson mostra il giovane Charles accarezzare la canna della pistola, osservarne un proiettile, per poi venirne derubato dai legittimi proprietari (cui l'aveva sottratta).

Interessante è anche come i due protagonisti abbiano al proprio fianco, prima dello sventato suicidio, una bottiglia di alcool. Il rum su cui riflette il Sopravvissuto e il cognac di Charles tengono loro compagnia negli istanti in cui la loro mente, discostandosi da ciò che avrebbero immaginato, si perde in cogitazioni di poco conto. Per l'Ex-Uomo, infatti, risulta importante stabilire, tra sé e sé, la supremazia del liquore spagnolo su quello francese; il giovane parigino ammette di non partorire, nel mentre, pensieri sublimi. Nell'opera di Morselli, così come in quella di Bresson, non si tratta del primo accenno al suicidio: l'estremo gesto è infatti la fine scelta da molti personaggi dell'autore varesino, e conclude l'esistenza della protagonista di *Une Femme douche*, pellicola del 1969.⁴⁷⁶

L'intensità de *Le Diable probablement* viene acuita da alcune tecniche narrative, che assurgono a cifra stilistica permanente dello stesso Bresson. Queste vengono condensate in brevi assunti, raccolti nello scritto *Notes sur le cinématographe* a

⁴⁷⁴ Risulta interessante che sia la pellicola cinematografica, sia il romanzo, facciano riferimento a stralci giornalistici.

⁴⁷⁵ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 5.

⁴⁷⁶ Un tentativo di morte auto inferta riguarda anche Yvon del film bressoniano *L'argent* (1983).

partire dal 1950.⁴⁷⁷ Ci si riferisce, innanzitutto, al rovesciamento della consequenzialità degli eventi: la prima scena della pellicola rende nota la morte di Charles, poi, tramite un lungo flashback, ne vengono presentati gli antefatti. La recitazione costituisce il tratto più innovativo di Bresson: il regista respingeva, infatti, i professionisti, preferendo loro persone comuni. I cosiddetti “modelli” venivano istruiti ad un agire inespressivo e a movenze quasi meccaniche.⁴⁷⁸ L’interpretazione del testo loro affidata bandiva le intonazioni come traduzioni di un sentimento; prevedeva, piuttosto, che i modelli si lasciassero attraversare dalle parole e si rendessero disponibili alle emozioni da esse suscitate. Ecco che, allora, la loro recitazione appare mimica e prosodica, in un primo momento, spiazzante e meccanica.

Si instaura un ricercato distacco che priva di ogni enfasi tanto i pensieri quanto i sentimenti. Il silenzio, carico di tensione, viene interrotto da brevi frasi d’ispirazione letteraria. Talvolta sono vere e proprie citazioni, a seguito della cui pronuncia, i personaggi si dileguano con inumana neutralità.⁴⁷⁹

A certificare l’impotenza e l’impossibilità dell’azione, il regista spezza le relazioni fra causa ed effetto, relegando l’una o l’altra al fuoricampo. È il caso di un incidente stradale, di cui si sentono i rumori ma non si vedono le conseguenze, o quello dell’abbattimento di alcuni alberi, che cadono sotto il suono di seghe elettriche mai visibili. Si nega, così, una visione totale delle cose.⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Parigi, Gallimard, 1975. Francesco Casetti ne evidenzia sia il carattere spirituale, sia la funzione di decalogo a uso privato. Lo definisce, in particolare: «Un sistema di valori elaborato man mano e usato come sistema di orientamento che sembra riposare su un’opposizione di fondo, quella tra essere e parere, da cui ne derivano altre due, quella tra modello e attore e quella tra cinematografo e cinema [...] da un lato c’è il rifiuto di quanto favorisce le semplici apparenze, come, ad esempio, il fatto di recitare una parte, o di ricorrere a una storia con dei caratteri fissi, o anche di organizzare le riprese secondo una regia preventiva; dall’altro lato, c’è invece la fiducia in quanto fa scoprire l’essenza delle cose, e cioè in tutti quei momenti che realizzano un contatto profondo con il mondo». F. Casetti, *Il breviario di Bresson*, in «B&N», n. 4, ottobre-dicembre 1986.

⁴⁷⁸ Bresson li istruiva ad una recitazione che somigliasse ad un parlottare «tra sé e sé». R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, cit., p. 23. Già nel 1954, F. Truffaut osservava come la recitazione dei modelli trovasse il proprio corrispettivo letterario più nel monologo interiore che nel dialogo. G. Tinazzi, *Il cinema di Robert Bresson*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 80.

⁴⁷⁹ Gli automatismi nei gesti dei modelli trasmettono allora, paradossalmente, sensazioni autentiche, come se tali soggetti, resi «esteriormente meccanici», diventassero «interiormente liberi». Tramite la macchina da presa, il regista ne cattura l’essenza di creature viventi. Quanto Bresson cercava - rifuggendo tanto un’interpretazione ragionata, quanto la recitazione psicologica - era infatti, una chiave di lettura dell’uomo, non del professionista. Un film si sustanzia, allora, di «ciò che i gesti e le parole provocano e che si producono in modo oscuro nei modelli». R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, cit., pp. 13, 35 e 31.

⁴⁸⁰ Non a caso, Bresson definiva il cinematografo come «l’arte di mostrare tutto senza mostrare nulla». *Ivi*, p. 38.

A livello tecnico, Bresson proclama l'economia del mezzo:⁴⁸¹ le immagini vengono spogliate per farne emergere il significato più autentico, come si travalicassero per giungere all'anima del pubblico.⁴⁸² Particolare attenzione è inoltre riservata, dal regista, ai rapporti tra le stesse.⁴⁸³ Affinché «un'immagine si trasformi al contatto di altre (immagini) come un colore al contatto di altri colori»⁴⁸⁴, ciascuna è concepita guardando al legame con la precedente e la successiva (dunque, non come già significante).⁴⁸⁵ Frammentando gli eventi e l'ambiente⁴⁸⁶ – dunque, mostrando le azioni soltanto in parte, rinviando ad un insieme più vasto, che spetta al pubblico raffigurarsi –⁴⁸⁷ è possibile rifuggire al rischio tipico della macchina da presa: l'esibire la realtà come gli spettatori sono abituati a vederla.⁴⁸⁸

Bresson si considerava un artigiano, un autentico *craftsman*, impegnato a prendere pezzi esistenti del mondo (la pellicola) e a trasformarli in qualcosa di nuovo e dal significato originale (il montaggio). Per andare a fondo («doppio, triplo fondo delle cose»)⁴⁸⁹, è necessario che il regista monti il film a mano a mano che viene girato. In questo modo, è possibile indagare il materiale raccolto e fissare dei nuclei filmici da cui continuare a costruire nel prosieguo delle riprese.⁴⁹⁰

A livello tecnico, i suddetti aspetti si traducono in un utilizzo intensivo di primi piani, dettagli di mani o altri particolari e campi vuoti. Riferendosi a *Le Diable probablement*, il viso di Charles campeggia più volte nello schermo; allo stesso modo, però, vengono ripresi anche dettagli apparentemente insignificanti, come il bollitore la cui acqua è travasata in una teiera, una scatola di cioccolatini gettata in strada e calpestata dalle automobili, la lucina dell'ascensore, o, ancora, una cabina telefonica nei vetri della quale si riflette il traffico.

⁴⁸¹ Affermava infatti il regista: «La capacità di servirmi bene dei miei mezzi si riduce quando cresce il loro numero». *Ivi*, p. 9.

⁴⁸² L'imprevedibilità delle immagini le rende «veicolo dell'ineffabile». *Ivi*, p. 18.

⁴⁸³ Bresson amava definirsi, non a caso, un «metteur en ordre». *Ivi*, p. 36.

⁴⁸⁴ *Ivi*, p. 18.

⁴⁸⁵ «Quella che cerco non è tanto l'espressività delle parole, dei gesti, della mimica, quanto quella che risulta dal ritmo e dalla combinazione delle immagini, dalla loro relazione e posizione reciproca», scrive il regista. *Ivi*, p. 13.

⁴⁸⁶ Frammentare significa «vedere esseri e cose nelle loro parti separabili», in modo da conferire nuova espressività e nuova prospettiva a quelle parti. *Ivi*, p. 87.

⁴⁸⁷ È quel che, nel lessico letterario, si definisce «sineddoche». Per Bresson, infatti, togliere, spogliare le cose e restituirle a uno spettatore indifeso non è un esercizio di stile, ma «l'essenza stessa del cinema e della vita». A. Ferrero, N. Lodato, *Robert Bresson*, Milano, Il castoro cinema, 2004, p. 5.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁹ *Ivi*, p. 31.

⁴⁹⁰ Anche questo aspetto è collegato da Bresson ad un'attività puramente artigianale: quella dell'armaiolo, che piega l'acciaio incandescente su se stesso per ricavarne una lama tagliente. *Ivi*, p. 21.

Bresson si interessa molto alle mani, dotate, a suo parere, di straordinaria abilità e intelligenza.⁴⁹¹ queste sono centrali nel film *Pickpocket* (1959), ma ravvisabili già a partire da *Un Condamné à mort s'est échappé*. Il regista punta alla realizzazione di un film composto soltanto di «mani, sguardi, oggetti».⁴⁹² Esemplare, a proposito, è la sequenza della messa per i detenuti ne *L'argent*. Mentre si ode la predica in latino del sacerdote, avvengono furtivi scambi di materiale tra i presenti, anche di carattere pornografico.⁴⁹³ I modelli agiscono in primo piano rispetto allo sfondo. Il movimento è ciò che passa sotto le loro facce, la pelle stessa, l'espressione e la gestualità.⁴⁹⁴

Da questi elementi si evince l'originalità del Bresson regista. Egli si colloca, fin dagli esordi, da parte rispetto alla coeva cinematografia francese, contrassegnata dal realismo psicologico. Il regista respinge tale elemento, e afferma: «Niente psicologia (di quella che scopre solo quel che può spiegare)».⁴⁹⁵ Sulla scorta di André Bazin, François Truffaut e altri registi identificano Bresson come uno dei capostipiti della "nouvelle vague". Contrapponendosi al cinema degli sceneggiatori, la *nouvelle vague* si staglia come movimento corale che ricerca l'autenticità del gesto e del corpo, la giustezza dell'inquadratura e della parola. Il tutto fa da apripista alla ricerca della – o quantomeno, di una possibile – verità. È una via che Bresson percorre da solo, tenacemente proteso a un rivolgimento del linguaggio scenico, da realizzarsi svuotandolo di tutte le convenzioni. Un'idea del cinema così personale comporta anche il bisogno di ribattezzarlo come "cinematografo".⁴⁹⁶

La "mise en ordre", cioè lo studio dei rapporti compositivi, considera anche le relazioni delle immagini con i suoni e la parola scritta.⁴⁹⁷ Bresson aveva partecipato attivamente al dibattito sull'introduzione del sonoro al cinema, insieme al regista Jacques Tati.⁴⁹⁸ Salutando positivamente questo nuovo elemento, il nostro ne

⁴⁹¹ "Pickpocket Will Be a Film of Hands, Objects, and Glances", Arts, 17 giugno 1959, in Bresson M. (a cura di), *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*, p. 36. Il regista Philippe Garrel ipotizza che l'importanza riservata alle mani da parte di Bresson sia dovuta al loro manifestare il lavoro manuale dell'inconscio.

⁴⁹² *Homage to Bernanos*, Centre catholique des intellectuels français, University of Paris-Sorbonne, 12 marzo 1951, p. 38.

⁴⁹³ Il film-maker coreano Kogonada ha realizzato un corto intitolato *Hand of Bresson*: si tratta di una carrellata di mani in azione nei film del francese. Risulta dunque eloquente il ruolo che le mani rivestono in questa cinematografia. Cfr. *Id.*, *Hands of Bresson*, 2014.

⁴⁹⁴ "Ideas and men", Radio-television française, June 9, 1950, p. 39.

⁴⁹⁵ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, cit., p. 1.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ G. Tinazzi, *Il cinema di Robert Bresson*, cit., p.10.

⁴⁹⁸ I puristi del cinema muto respingevano l'innovazione tecnica del sonoro come fattore che ne avrebbe decretato la morte. Eppure, dal 1927 il cinema sonoro divenne la regola.

percepisce da subito le potenzialità evocative, e lo privilegia alla dimensione visiva (sovvertendo il consueto rapporto). Respinge, però, la connivenza di immagini e musica, responsabile di un sovraccarico sensibile.⁴⁹⁹

Preferisce, perciò, suggerire un evento con il suono, anziché esibirlo visivamente.⁵⁰⁰ L'*entourage* uditivo si compone soprattutto di rumori naturali, elevati addirittura a colonne sonore dei film. Il fruscio del vento, il rumore delle ruote o il cigolare delle porte creano un senso di quotidianità non evocabile dalla macchina da presa.⁵⁰¹ La musica vera e propria è impiegata soltanto in rari flash, mai con funzione di commento, bensì di esaltazione delle coordinate di senso delle immagini; si tratta in prevalenza di musica classica, relativa ad un patrimonio culturale eterogeneo.

«Non si tratta di dirigere qualcuno, ma di dirigere sé stessi»,⁵⁰² affermava Bresson. Intratteneva uno strettissimo rapporto con le sue opere, tanto da porvisi egli stesso al centro, in dialogo intimo con il pubblico. Solo attraverso questo processo, lui e ciascun cineasta possono farsi poeti, ed esprimere la propria interiorità attraverso l'opera prodotta.

La critica sociale

Ricorrente, nei film di Bresson, è la figura dell'emarginato, che intrattiene rapporti difficili con la famiglia e con gli amici. Si tratta spesso di un giovane, sprovvisto di un mentore che gli sia da guida. L'emarginato partorisce una cogitazione sul senso dell'esistenza, spesso dal responso negativo. Un esautorato dalla società, ma per suo volere, è anche il protagonista di *Dissipatio H.G.*, che protegge il proprio isolamento spaziale e sociale. Allo stesso modo, anch'egli è produttore di una individuale,

⁴⁹⁹ «Niente musica di accompagnamento, di sostegno o di rinforzo. [...] bisogna che i rumori diventino musica», asseriva Bresson. *Id.*, *Notes sur le cinématographe*, cit., p. 31.

⁵⁰⁰ I suoni "sostituiscono" spesso l'esibizione della vicenda: nel film *Mouchette - Tutta la vita in una notte* (1967), la scena finale in cui la protagonista si getta in acqua non viene ripresa, ma è suggerita dal suono del tuffo, che documenta il suicidio della giovane ragazza. In *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), quando Fontaine, il personaggio principale, viene colpito alla testa con una pistola, Bresson sceglie di non mostrare il momento del contatto tra il metallo e la tempia dell'uomo; la ripresa si dissolve un istante prima, lasciando che sia il suono ad emergere nello spazio lasciato vuoto dall'immagine. Questo suggerisce in modo ancor più vivido l'idea del colpo sordo subito dal prigioniero.

⁵⁰¹ Alcuni suoni si caricano, inoltre, di precisi significati: è il caso dello stridio della bici della guardia in *Un condamné à mort s'est échappé*, volto a scandire il trascorrere del tempo e gli ostacoli che si prospettano al prigioniero, o, ancora le campanelle al collo delle pecore nella scena finale di *Au hasard Balthazar*, manifestazione fisica di una presenza invisibile.

⁵⁰² R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, cit., p. 10.

profonda riflessione su quanto concerne gli aspetti più disparati dell'umano. La prigionia si trova di frequente nelle pellicole di Bresson, in accezione letterale ma anche figurata, come esistenza da cui fuggire. Nel saggio *Il trascendente nel cinema*, Paul Schrader nota come questa sia profondamente legata alla dicotomia corpo/anima, in cui quest'ultima, per essere libera, deve disfarsi dalla prigione corporea.⁵⁰³ La tesi è condivisa da molti personaggi bressoniani, che sono, in tal modo, portati all'auto-mortificazione, esemplificata in particolare ne *Journal d'un curé de campagne* e in *Procès de Jeanne d'Arc*.

In *Pickpocket* accade invece l'opposto: la prigione è costituita dai crimini compiuti dal borseggiatore, mentre la sua liberazione giungerà una volta rinchiuso, come una sorta di espiazione. Una prigione senza sbarre, ma non perciò meno crudele, è quella sperimentata dall'Ex-Uomo nel momento in cui l'antropocene lo ha lasciato completamente solo. Incapace di vederne una via di fuga, il sopravvissuto giunge ad implorare la propria stessa morte.⁵⁰⁴

Tornando alla produzione bressoniana, in *Pickpocket*, *Au hasard Balthazar* (1966), *Une femme douce* (1969) e *Le Diable probablement*, il denaro è ampiamente trattato. Ne *Le Diable probablement*, una certa somma viene dapprima rubata dalle cassette dell'elemosina della Chiesa, (in cui il denaro è assunto ad elemento di mercificazione per l'annullamento del sé terreno). È poi utilizzata al fine pratico di acquistare della droga, a sua volta sostanza per un ulteriore disfacimento di ogni morale. Questo iter descrive alla perfezione la vicenda di Valentine, che accetta di uccidere Charles sotto pagamento. Ne *L'Argent*, il personaggio principale, Yvon, transita dall'innocenza alla colpa e diventa omicida per ricavare pochi spiccioli.⁵⁰⁵ I soldi sono agenti corruttivi degli individui, a causa della loro amoralità. «O denaro, dio visibile, cosa non ci faresti fare?», declama ad un certo punto un detenuto nel film sopra citato.⁵⁰⁶

⁵⁰³ P. Schrader, *Il trascendente nel cinema* (a cura di G. Pedullà), Milano, Donzelli, 2010, p. 49.

⁵⁰⁴ «Fatemi morire, nel bene o nel male li devo raggiungere». G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 41.

⁵⁰⁵ Riguardo gli effetti scenici, è interessante evidenziare come nella pellicola de *L'argent* si susseguano inquadrature in cui i personaggi entrano ed escono (da stanze o da edifici) e di frequente si soffermano sulla porta, che assurge anche a simbolo di soglia ormai varcata dall'individuo di turno. Le porte costituiscono, a detta, di Gennaro Fucile, snodi narrativi anche minimali, disgiunzioni e svolte nelle vicende di tutti i figuranti de *L'argent*. G. Fucile, *Robert Bresson, il denaro e la redenzione (im)possibile*, in «Quaderni d'altri tempi», 30 marzo 2022, p. 3, <https://www.quadernidaltritempi.eu/robert-bresson-largent-bergamo-film-meeting-2020/> [31/07/2024].

⁵⁰⁶ La concezione che emerge riecheggia quella della commedia *Volpone*, in cui si afferma che il denaro è «l'anima del mondo». Cfr. B. Jonson, *Volpone* (1606), Venezia, Marsilio, 2003. Per quanto concerne, invece, *Dissipatio H.G.*, il riferimento al denaro è indiretto e non così centrale; la città di Crisopoli si caratterizza per le banche, e dunque gli introiti monetari. Si potrebbe altresì osservare che, nel mondo

Le Diable probablement tratteggia con lucidità la questione della salvaguardia ambientale. Il giovane Michel, amico di Charles, si preoccupa attivamente a riguardo. Lo schermo viene invaso dalle immagini della distruzione di interi ecosistemi, perpetrata dall'uomo. Una foca viene barbaramente uccisa davanti ai lamenti del suo cucciolo, le petroliere disperdono i propri rifiuti annerendo il mare, e il fumo delle ciminiere si staglia nel grigiore cittadino.⁵⁰⁷ A fronte di un mondo in progressiva consunzione, risulta significativo uno scambio di battute tra Charles e Albertine: «E cosa ci sarà dopo? - Non importa. Sarà comunque meglio di ora». Anche Morselli, in *Dissipatio H.G.*, dà voce, tramite il proprio protagonista, ad una lamentela sulle devastazioni di mano umana, sancendo come il mondo non sia mai stato così in salute come quando «una certa razza di bipedi» lo ha salutato.⁵⁰⁸ A descrivere la propria fobantropia, l'uomo afferma: «ho paura dell'uomo, come dei topi e delle zanzare, per il danno e il fastidio di cui è produttore inesausto».⁵⁰⁹

Il legame tra lo stesso autore varesino e la natura era molto intenso. A ricalcarlo, l'Ex-Uomo prova una forte vicinanza con gli elementi naturali (al pari dell'empatia per gli oggetti). Si riferisce ad essa come a un «sentimento organico»,⁵¹⁰ che gli restituisce un vago senso di appartenenza all'ambiente in cui ha scelto di vivere per sfuggire al tecnicismo. Proprio perciò, egli saluta con entusiasmo l'avanzata naturale (successiva alla scomparsa umana), che accoglie come «*debacle* ultima dell'antropocentrismo».⁵¹¹ Commenta a proposito:

La natura non si è accorta della notte del 2 giugno. Forse si rallegra di riavere in sé tutta la vita, chiuso l'intermezzo breve che per noi aveva il nome di Storia. Sicuramente, non ha rimpianti né compunzioni.⁵¹²

disabilitato in cui si trova l'Ex-Uomo, il denaro non ha più alcuna valenza. Cfr. G. Morselli, *Dissipatio H.G.*

⁵⁰⁷ È interessante l'utilizzo significativo dei colori nell'intera produzione bressoniana. In tal caso, all'uccisione della foca segue un primo piano sulla scia rosso sangue lasciata sulla neve al suo trascinarsi. Il nero del petrolio sembra bucare lo schermo, nel mentre si disperde sui mari.

⁵⁰⁸ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 31.

⁵⁰⁹ *Ivi*, p. 6.

⁵¹⁰ *Ivi*, p. 10.

⁵¹¹ Tale antropocentrismo aveva conquistato anche Montaigne, persuaso che la fine degli umani implicasse anche la morte della natura umana e vegetale, la fine della terra, la caduta dei cieli. Niente di più falso, dal momento che, nella fantasia morselliana, la Natura si rinvigorisce in seguito alla scomparsa umana.

⁵¹² G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 87.

E: «Non ci sono più fumi nell'aria, a terra non ci sono più puzzi e frastuoni. (O genti, volevate lottare contro l'inquinamento? Semplice: bastava eliminare la razza inquinante)». ⁵¹³ Sotto queste parole non si può non scorgere, in filigrana, una denuncia del modo in cui l'umano si rapporta con l'ambiente. ⁵¹⁴ Interessante risulta, altresì, l'ulteriore piega assunta dal discorso: dopo un iniziale slancio euforico, l'Ex-Uomo si accorge di come lo stesso ambiente risulti meno appetibile e spiazzante senza la componente antropica. In esplorazione alla Malga dei Ross, in cui si recava fa bambino, ricerca il «*metus silvanus*, dell'antico, favoloso *pavor montium*». ⁵¹⁵ Senza ostacoli che si frappongano tra lui e la natura («Il luogo ha guadagnato in asprezza, è intatto, come alle origini») ⁵¹⁶ si interroga: «Per vivere poeticamente la natura, mi occorreva qualcuno a cui contenderla, qualcuno da tenere lontano? Sconfortante: la natura era bella e tremenda, ma in funzione a-sociale. Supponeva, negativamente, l'uomo. Io la volevo inviolata, però violabile. Mi sto domandando: per goderla c'era bisogno dei cartelli: "Vietato l'ingresso"?». ⁵¹⁷

Le Diable probablement si situa nell'immediato post rivoluzione sessantottina. Questo non comporta il politicizzarsi di Bresson, bensì una ricostruzione obiettiva dello sfacelo. Le sequenze shock di corpi fanciulleschi martoriati o di animali brutalmente ammazzati sono immagini di repertorio, non atrocità realizzate ex novo dal cineasta. A riguardo, i personaggi dibattono oralmente, evidenziando una recitazione dimessa e atonale più che singole frasi colte in frangenti subliminali. La rivoluzione del Sessantotto è fallita. Viene dunque spontaneo chiedersi quanta fiducia fosse stata riposta in essa dai giovani dell'epoca. E al tempo stesso: qual era il potenziale realmente intrattenuto da una controcultura per ribaltare le sorti di una natura sopraffatta dall'uomo?

Nel film, il personaggio di Charles non coltiva alcuna illusione; passeggia svagato in strade abitate da hippy, tormentati, a loro volta, da domande senza risposte;

⁵¹³ *Ivi*, p. 55.

⁵¹⁴ Scrive Viviana Veneruso che «attraverso le lucide elucubrazioni del suo personaggio, l'autore pennella l'immagine di un Antropocene stanco, che si sbarazza finalmente dell'uomo e del modo prevaricante in cui ha usufruito (o abusato) degli spazi del pianeta». Ead., *Ambigue apocalissi: rileggere Dissipatio H.G.*, in «Il rifugio dell'ircocervo», 3 ottobre 2022, <https://ilrifugiodellircocervo.com/2022/10/03/ambigue-apocalissi-rileggere-dissipatio-h-g/> [31/07/2024].

⁵¹⁵ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., pp. 101-102.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

partecipa a corsi didattici che evidenziano l'apocalisse nucleare in nome di un dubbio progresso globale. La Chiesa non sa dare appigli consolatori, né ne riceve a sua volta da Dio, i beni materiali hanno annullato la purezza delle emozioni. Un simile sentimento di disillusa perdizione è registrato dal protagonista di *Dissipatio H.G.*, che afferma:

[...] tutto il mondo giace nel male. " Male" non in senso morale, si capisce; il male morale comincia e finisce col moralismo, il solo male è la sofferenza. Un individuo che soffre, a cui manca quello che gli occorre per essere. Ma in questo senso ristretto e concreto, il male li assediava da ogni parte, a ogni istante, in ogni loro atto, e anche pensiero, visto che l'attesa della sofferenza, la paura è perfetta sofferenza.⁵¹⁸

Il romanzo porta avanti una critica alla società del progresso e ai suoi molteplici lati oscuri. La presenza del tecnicismo, di cui l'uomo sembra non poter più fare a meno, viene osteggiata dal protagonista, che prova ad oltraggiare gli oggetti:

[...] nel vestibolo dell'Hotel Victoria [...] Da due ore lavoro a accatastare, ai piedi dello scalone, sedie poltrone, tappeti, giornali, tutto quello che trovo di combustibile. [...] Io m'incarico di liberare la mia valle da questo emblema anacronistico, dandogli fuoco. [...] Alle 14 e 15 precise accendo il fiammifero giustiziere. Alle 14 e 30 mi allontano, il salone sta diventando un rogo.⁵¹⁹

Il sopravvissuto si preoccupa di erigere un cenotafio accatastando, nella piazza del Mercato di Crisopoli, simboli emblematici dell'umano moderno:

Ho deciso di innalzare alla loro memoria, [...] un cenotafio. Mi pare che si dica così. Ci ho lavorato un paio di giorni: un furgoncino commerciale e una Mercedes coupé, formano la base del monumento, una ventina di televisori, tolti al Grande Emporio, il

⁵¹⁸ *Ivi*, p. 105.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 14.

corpo. Sulle TV qualche apparecchio fotografico e di cinepresa, ceste di bottiglie di cocacola. In cima, all'altezza di tre metri circa da terra, un cartellone enorme, che riempiva una vetrina all'Agenzia di Viaggi. Un Kodachrome di metri 8 x 2, intimante una spiaggia, con la famosa arena bianca, delle Bahamas, e l'invito «Vogliamo laggiù - dove la vita è migliore». Un po' sull'aria della canzone tahitiana: *Native Gods are calling, To them we belong*.⁵²⁰

Il monumento si costituisce delle cose che «“loro” amavano», e a cui hanno «bravamente rinunciato». E con sarcasmo, l'Ex-Uomo si interroga: «Chi mi dice che oggi non siano contenti di abitare un mondo esente da soft-drinks, automobili, “piccoli schermi”?».⁵²¹

Morselli odiava le automobili, eppure, adorava i treni, al punto da trascorrere ore in stazioncine di provincia. Il mezzo su rotaie simboleggiava per lui una fuga virtuale.⁵²² Morselli anticipa con lungimiranza la tragedia ambientalista che mezzo secolo dopo i suoi simili avrebbero condotto. «La difesa del verde è una necessità sociale», scriveva in una lettera a «La Prealpina» nel 1952. A fronte di suddette posizioni, l'autore potrebbe esser definito un ecologista *ante litteram*,⁵²³ un nostalgico perso nel sogno di una civiltà avversa alle macchine e al progresso tecnologico. Non a caso, egli reagisce negativamente alla costruzione di una pedemontana nelle vicinanze del suo podere; tale infrastruttura è l'«innesco»⁵²⁴ della sua tristezza.

Dissipatio H.G. conta molti riferimenti positivi allo stile di vita delle montagne:

Io ho fatto, in passato, gli elogi di questi montanari: che non conoscevano l'emigrazione, come quelli di valli vicine, e mostravano una devozione tenace al loro paese, un attaccamento quasi biologico, in epoche in cui la montagna non era un impianto industriale, né la neve una preziosa materia prima. Quando si è aperta la

⁵²⁰ *Ivi*, pp. 69-70. Aggiunge il Sopravvissuto: «La cultura porta in sé il solvente per ciò che la fa vivere e per ciò che la nega. Non ha consistenza, se non ne trova una produttivistica, ma in grazia della sua inconsistenza, checché avvenga di catastrofico, resiste». *Ibidem*.

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² Questo apprezzamento si osserva in *Divertimento 1889*, in cui la *belle époque* viene dipinta come una civiltà senza macchine, una civiltà del vapore. Cfr. G. Morselli, *Divertimento 1889*.

⁵²³ Si consideri, a proposito, anche la sua scelta di ritirarsi nel podere di Santa Trinita e lavorare come agricoltore e produttore di vino. Cfr. V. Fortichiari, *Invito alla lettura di Morselli*, Milano, Mursia, 1984.

⁵²⁴ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 5.

miniera turistica non sono stati loro a sfruttarla, ma i residenti della pianura venuti qui a costruire alberghi, villini e ferrovie, e ora funivie e skilifts. Loro, i nativi, si tengono al margine, e riservano agli ospiti un compatimento ironico che si accentua d'inverno, verso gli idolatri dello slalom.⁵²⁵

E ancora: «Se fossi morto, c'era un solo posto dove mi sarebbe piaciuto esser sepolto: ai Ross. Ingrassare le eriche e i ginepri così magri e deserti, che mi avevano accolto con favore, da ragazzo e dopo».⁵²⁶

L'angoscia e il trascendente

Al centro del cinema di Bresson si stagliano le questioni della redenzione e della grazia, osservate dalla lente del Cristianesimo Cattolico.⁵²⁷ I film del regista non si limitano, però, ad esprimere una dottrina; trasmettono, altresì, la fiducia in una possibile redenzione, per tramite di un potere superiore. A detta di Susan Sontag, il cattolicesimo bressoniano è un linguaggio atto ad esprimere una certa visione dell'azione umana, anziché una “posizione” dichiarata.⁵²⁸ Le pellicole del nostro – anche oltre le ambientazioni esplicitamente cristiane, in titoli come *Les Anges du péché*, *Journal d'un curé de campagne*, *Procès de Jeanne D'Arc* – ripercorrono spesso motivi legati a questa teologia. *Journal d'un curé de campagne* (1951) prende ispirazione dal romanzo di Georges Bernanos;⁵²⁹ si occupa di celebrare il primato della grazia divina, anche sul terreno dell'umanità devastata dal male fisico e morale. La battuta finale (sia del romanzo che del film) recita: «Tutto è grazia».⁵³⁰

⁵²⁵ *Ivi*, p. 13.

⁵²⁶ *Ivi*, p. 148.

⁵²⁷ René Predal sostiene che la visione del mondo portata avanti da Bresson sia eminentemente cristiana. Id., *Tutto il cinema di Robert Bresson*, cit., p. 9. Il suo cinema si può leggere, pertanto, come un'investigazione sul Cristianesimo di impronta giansenista. Adelio Ferrero ha parlato anche di giansenismo della messa in scena bressoniana: «La severità della sua scrittura cinematografica [è] puntigliosissima nel circoscrivere e dilatare il significato interiore di un dettaglio quanto ellittica e reticente nello sfiorare i rapporti e le situazioni più dense e “drammatiche”». A. Ferrero, N. Lodato, *Robert Bresson*, Milano, Il castoro cinema, 2004, p. 15.

⁵²⁸ S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, (1966), Milano, Nottetempo, 2022, p. 41.

⁵²⁹ G. Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon, 1936.

⁵³⁰ *Ivi*, p. 315.

Bresson portava avanti una teofania, non una teodicea. «Il ne faut pas chercher, il faut attendre» (“Non bisogna cercare, bisogna aspettare”)⁵³¹, aveva confessato, persuaso che il cinema fosse per sua natura “immenso” e potesse ospitare nel suo grembo anche l’ingresso di Dio. Tutto si predispone, dunque, in attesa di un’epifania, invertendo il tradizionale binomio verbale: prima trovare e poi cercare.

Roberto De Gaetano definisce libertà e destino, caso e predestinazione, automatismi e intenzionalità, male e bene come tensioni paradossali che innervano l’opera di Bresson. Nei primi film, le coppie antagonistiche restano in precario equilibrio; da *Au hasard Balthazar*, la grazia fatica ad imporsi sul male. Le pellicole degli anni Sessanta e oltre lasciano a malapena scorgere la trascendenza, mentre il vuoto diventa quasi terrificante e la neutralità dello sguardo dell’autore si fa glaciale.⁵³²

I personaggi bressoniani sono quasi tutti *figurae Christi*: in alcuni casi ripetono l’itinerario della passione di Cristo (il curato si ciba di pane e vino e percorre un intenso calvario, l’asino Balthazar compie una gloriosa processione durante la domenica delle palme, seguita dalla sua passione);⁵³³ ne ripropongono il percorso di umiliazione, l’accettazione della morte per amore (la novizia Anne-Marie in *Au hasard Balthazar*) e la condizione di condannato (il tenente Fontaine, Giovanna d’Arco).

Alla stessa categoria è riconducibile la figura di Karpinsky, all’interno di *Dissipatio H.G.* Critici sono il suo aspetto esteriore nell’ultima apparizione ma soprattutto la funzione salvifica e fuori dagli schemi che incarna: «dottorino ebreo», avulso dalle logiche della medicina coeva, in grado di parlare sinceramente ai pazienti (si potrebbe alla loro anima).⁵³⁴

Personaggi come i protagonisti di *Pickpocket*, *Le Diable probablement* e *L’argent* vivono in situazioni scomode analoghe a quella di Gesù Cristo, pur non vantando una simile grandezza d’animo. A questo si potrebbe ricondurre anche la scelta di protagonisti giovani, incompresi, isolati, in qualche modo predestinati. La loro

⁵³¹ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, cit., p. 76. Queste parole sono facilmente collegabili a quanto il protagonista di *Dissipatio* dice riguardo il dottor Karpinsky: «“En attendant Karpinsky”»? Giusto il contrario. È Karpinsky che aspetta me». G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 156.

⁵³² Cfr. *ivi*, p. 43.

⁵³³ Cfr. D. Viganò, *Il cinema delle parabole*, vol. 1, Cantalupa (TO), Effatà, 1999.

⁵³⁴ Cfr. G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 31.

presunta eccellenza (sia essa morale, intellettuale o di sensibilità)⁵³⁵ culmina in una sconfitta terrena, spesso avvertita come necessaria.⁵³⁶

In *Procès de Jeanne d'Arc* (1962), la santità è descritta come una forza venuta da lontano per strappare l'uomo alla sua condizione⁵³⁷. *Au hasard Balthazar* (1966) inscena, invece, un vile accanimento dell'esistenza ai danni della protagonista Marie. È il film della svolta: nel momento in cui la sofferenza sembra vincere, si rifiuta la grazia e il libero arbitrio soccombe ad una mostruosa ingiustizia.⁵³⁸ L'asino Balthazar è il capro espiatorio che il male, inscritto nella società e in ogni uomo, sacrifica; simboleggia l'espiazione dei peccati e la casualità del destino.

Ne *Le Diable probablement*, Valentine non è un carnefice, ma un esecutore tra le pedine del diavolo – probabilmente – il quale è disinteressato al pensiero e alla morale altrui.⁵³⁹ Bresson non dipinge il suo diavolo come una vittima, ma fa sì che emergano le sue inquietudini e le sue riflessioni. Non si diverte a manovrare tutto, facendosi beffa dell'umanità, come farebbe, invece, il Diavolo, probabilmente. Così come Charles, il regista non vuole essere obbligato a sostituire i propri veri desideri con quelli stabiliti statisticamente a tavolino. Si rifà a Dostoevskij e ai *Fratelli Karamazov*, da cui, infatti, il titolo del film:

«“Dio esiste o no, una volta per tutte?

– No.

– E chi si prende gioco degli uomini, Ivan?

– Il diavolo, probabilmente.”»⁵⁴⁰

Quel che allora Bresson tenta di delineare nella propria opera è il problema del vuoto, dell'assenza di Dio nella scena dell'uomo o, viceversa, della sua azione

⁵³⁵ Sono di frequente i personaggi stessi a proclamare una personale superiorità di stampo nietzchiano: il Michel di *Pickpocket*, il Charles de *Le diable probablement*, il Lucien di *L'argent*. Queste le parole di Charles, nel secondo film citato: «*So di essere più intelligente degli altri, più lucido, sono perfettamente cosciente della mia superiorità*». R. Bresson, *Le diable probablement*, cit.

⁵³⁶ Tipico di tali personaggi è il voler istaurare una dimensione sacrificale. La profondità del loro sguardo li rende dei modelli esemplari.

⁵³⁷ R. Predal, *Tutto il cinema*, cit., pp. 173-174.

⁵³⁸ *Ivi*, p. 42.

⁵³⁹ L'uccisione fulminea, il fine della droga come continuazione di un letale circolo di perdizione, l'assenza, ancora una volta, della parola “fine”, contribuiscono a fare de *Le diable probablement* un ideale ingresso nel girone infernale bressoniano.

⁵⁴⁰ F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Torino, Einaudi, 2023, p. 170.

misteriosa nella vita degli uomini. Ugualmente misteriose sono le realtà divina e quella terrestre. Si tenta, comunque, di scandagliare questioni quali la perdita dell'innocenza, la ribellione a Dio e una lacerante solitudine, che conduce all'esplosiva epifania del Male. È in forza di queste caratteristiche che il cinema del regista francese può esser definito cinema della notte dell'anima.⁵⁴¹

Prima della propria morte, Bresson stava lavorando a una coproduzione franco-italiana sulla *Genesi*. In essa, viene rovesciato il ritmo di "individuazione" proprio del libro biblico, dalle giornate della creazione del cosmo all'albero del bene e del male. Il regista indaga lo sguardo dell'uomo, meravigliato dall'infinito al punto che non rimanga niente oltre l'«Immense vue de la mer sans rivage» (l'immensa vista del mare senza rive).⁵⁴²

Come già accennato, la riflessione religiosa ha un ruolo centrale in Morselli. Analizzando la sofferenza e il male, in *Teologia in crisi*⁵⁴³ (ultimo grande saggio), l'autore delinea un grande "j'accuse" contro il *Deus absconditus* e contro la stessa gerarchia ecclesiastica. Rivendica l'ateismo come ragionevole, comprensibile "dissenso" dell'uomo comune; la religiosità può svolgersi solo nella sfera mistica.⁵⁴⁴

Ecco che allora (pur con fare riduttivo) sembra possibile riassumere la concezione religiosa del varesino entro due sue affermazioni: «Dall'angoscia a Dio, attraverso l'amore»⁵⁴⁵ e «Fede (religiosa) significa: prestare a Dio, supplire a Dio, perdonare a Dio».⁵⁴⁶ Dal divino come «angoscia» si transita al divino come abbandono non corrisposto, sentimento tradito, in una riflessione inquieta, informata e ininterrotta, fino alla volontaria (ma non gratuita) rinuncia alla vita.

L'estremo gesto

⁵⁴¹ In esso, si riflette la visione antropologica della *Genesi*, per cui la vanità umana (aspirazione ad essere Dio) conduce la creatura alla perdizione.

⁵⁴² R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, cit., p. 60.

⁵⁴³ Il titolo recupera la dicitura di "teologia della crisi", che andava diffondendosi proprio in quel giro d'anni in Europa. La questione interessava gli stessi lavori del Concilio Vaticano II.

⁵⁴⁴ Tale epilogo, mai approdo, di *Teologia in crisi* si illumina solo sulla trama della gran messe di scritti che si declinano nei diversi registri narrativi. Cfr. G. Morselli, *Teologia in crisi*, dattiloscritto presso il Centro per la Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei (Università degli Studi di Pavia), p. 2.

⁵⁴⁵ G. Morselli, *Diario*, cit., 3 dicembre 1943, p. 13.

⁵⁴⁶ *Ivi*, 21 febbraio 1970, p. 295.

La morte auto-inferta è, come già accennato, più volte inscenata da Bresson.⁵⁴⁷ Eppure, l'arroganza e il tragico dandismo di Charles, ne *Le Diable probablement*, gettano una luce peculiare, profonda quanto vivida, sul tema. Nello studio dello psicanalista, il giovane esibisce la propria disillusione nei confronti di un mondo e di una società ai suoi occhi senza possibilità di riscatto. Vaneggia l'ipotesi del suicidio, ma non è esente da dubbi di ordine morale: «Credo più che posso nella vita eterna, ma se mi suicido, non posso pensare che sarò giudicato per non aver capito quello che nessuno può capire», dice al medico.

Riguardo al suicidio di Mouchette, Luigi Bini asserisce come il gesto non sia di disperazione, bensì «risposta ad un appello dell'al di là. Solo in Dio c'è una speranza per l'innocenza degli infelici e dei piccoli. La terra degli uomini per loro è soltanto atrocità».⁵⁴⁸ Geroge Bernanos, in *Nouvelle histoire de Mouchette*, approva questa lettura e scrive: «Ecco che essa pensava alla propria morte, il cuore stretto non dall'angoscia, ma dall'emozione di una scoperta prodigiosa, l'imminente rivelazione di un segreto, quel medesimo segreto che l'amore le aveva rifiutato».⁵⁴⁹

Allo stesso modo, vari personaggi morselliani scelgono di orchestrare la propria fine; che questa sia effettivamente compiuta, o che rimanga a livello di intenzione, è evidente il portato di sofferenza che la precede, il messaggio di un malessere esistenziale che non trova altro modo di esprimersi o, di converso, ha ormai esaurito le parole per dirsi.

Le Diable probablement non è una pellicola di facile fruizione, per i temi trattati e la tragica situazione, tutta interiore, del protagonista. Il cinema di Bresson è un'esperienza artistica illuminata ed illuminante;⁵⁵⁰ vanta profonde ispirazioni, sia religiose, sia letterarie (Diderot, Bernanos, Dostoevskij, Tolstoj). Un cinema di speranza e umanità, eppure mai consolatorio; che non rifugge la compromissione con l'evolversi e l'inaridirsi del mondo civile ed esalta la strenua forza morale del singolo.

Similmente colta e fuori dagli schemi è la produzione morselliana innervata da lucidità profetica, mirabile qualità letteraria e ispirazioni di altissimo livello.

⁵⁴⁷ Non a caso, il regista riteneva il morire l'unico gesto libero che un individuo può compiere. *Ivi*, p. 17.

⁵⁴⁸ L. Bini, *Robert Bresson*, in *L. Bini, il cinema, la critica*, «Comunicazioni sociali», anno XXIII, supplemento a n. 3 settembre-dicembre 2001, Milano, Vita e pensiero, p. 42.

⁵⁴⁹ G. Bernanos, *Nuova storia di Mouchette*, Milano, Mondadori, 1964, p. 31.

⁵⁵⁰ Jean Cocteau definì Bresson un regista «“a parte” in questo mestiere terribile». J. Cocteau, Préface a R. Briot, *Robert Bresson*, Paris, Cerf, 1957, poi in J. Cocteau, *Du cinématographe*, Monaco, Rocher, 2003, p. 91.

L'ostracismo editoriale subito in vita⁵⁵¹ non ne riduce la qualità, ma spinge, di converso, ad uno studio e ad una – meritata – valorizzazione di quanto partorito dalla mirabile penna del varesino.

⁵⁵¹ L'autore si definiva un «signor nessuno» per l'editoria, un perfetto sconosciuto che lotta vanamente contro i mulini a vento. G. Morselli, *Diario*, cit., p. 60.

Bibliografia

Adamo, Piergiovanni, 2017«Mondi senza storia», in *Spectralités dans le roman contemporain*, édité par Marine Auby-Morici et Silvia Cucchi, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, <https://doi.org/10.4000/books.psn.7386>.

- Agamben, Giorgio. 2002, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringheri.
- Arendt, Hannah. 1964, *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani.
- Auerbach, Erich. 1946, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke. Trad. it. *Mimesis. Il realismo della letteratura occidentale*, A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, II, Torino, Einaudi, 1983.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1987, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Barthes, Roland. 1964, *Essais critiques*, Seuil, Paris. Trad. it. *Saggi critici*, a cura di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1972.
- Barthes, Roland. 1970, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, et Paris, Flammarion.
- Battistini, Andrea. 1990, *Lo specchio di Dedalo – Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino.
- Bernanos, George. 1936, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon.
- Bernanos, George. 1937, *Nouvelle histoire de Mouchette*, Paris, Plon. Trad. it. Nuova storia di Mouchette, Milano, Mondadori, 1964.
- Bini, Luigi. 2001, *Robert Bresson*, in *Luigi Bini, il cinema, la critica*, in «Comunicazioni sociali», anno XXIII, supplemento a n. 3 settembre-dicembre, Milano, Vita e pensiero.
- Blanchot, Maurice. 1955, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Lo spazio letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2018.
- Borges, Jorge Louis. 1944, *Ficciones*, Buenos Aires, Sur. Trad. it. *Finzioni* (La Biblioteca di Babele), Milano, Mondadori, 1974.
- Borsa, Elena; D'Arienzo, Sara, 1996, ottobre, *Il Fondo Guido Morselli*, in «Autografo», vol. XII, n° 33, Firenze, Vallecchi, pp. 8-15.
- Bresson, Robert. 1975, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Note sul cinematografo*, a cura di G. Bompiani, Venezia, Marsilio, 2008.

Calvino, Italo. 1972, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi.

Camus, Albert. 1942, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard. Trad. it. Il mito di Sisifo, Milano, Bompiani, 1947.

Cavallo, Stefano. 2017, *Il comunista solo e la sua luce. Un'indagine sulla solitudine in Il comunista* di Guido Morselli, Università di Łódź, Institut d' études romanes, pp. 8-17.

Ceccherini, Riccardo. 2016, *Influenze del romanzo apocalittico in Dissipatio H.G.*, Morselli La Fusta.

Cenzato, Giovanni, 1944, 22-23 gennaio, *Alla ricerca del tempo perduto*, in «Corriere della Sera», pp. 16-23.

Cocteau, Jean. 2003, *Du cinématographe*, Monaco, Rocher.

Colangelo, Stefano. 1991, *Aperta parentesi, «io», chiusa parentesi*, in *Antonio Porta: il progetto infinito*, Quaderni Pier Paolo Pasolini, Milano.

Coletti, Vittorio, 1978, *Guido Morselli*, in «Otto-Novecento», pp. 34-37.

Compagnon, Antoine. 1998, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil. Trad. it. *Il demone della teoria*, a cura di M. Guerra, Torino, Einaudi, 2000.

Cortellessa, Andrea. 1996-1997, *Es ist genug. Guido Morselli sull'estrema soglia*, in «La Scrittura», I, 4, pp. 5-21.

Costa, Simona. 1981, *Morselli*. Il Castoro, Venezia, La Nuova Italia.

Crisci, Edoardo. 2017, *Contro-passato prossimo di Guido Morselli*, in «L'Italianistica oggi: ricerca e didattica», Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, pp. 6-10.

Di Dio, Tommaso. 2013, *Antonio Porta. Fra prosa e poesia*, in *Puntocritico*2, 29 gennaio

2013, <https://puntocritico2.wordpress.com/2013/01/29/antonio-porta-fra-prosa-e-poesia-nel-momento-della-fuoriuscita-totale/>.

Di Salvia, Francesco Paolo Maria. 2012, "Dissipatio H.G. ovvero Il Cupio Dissipavi di Guido Morselli", (tesi di laurea, Università degli Studi "La Sapienza", Roma).

Dias, Mauricio Santana. 2012, *Cronaca di uno scrittore scomodo*, in «Mosaico italiano», Rivista Comunità Italiana, anno VIII, numero 96, pp. 17-18.

Dostoevskij, Fëdor. 1879-1880, *Братья Карамазовы*, «Messaggero russo». Trad. it. *I fratelli Karamazov*, Milano, Fratelli Treves, 1901.

Eco, Umberto. 1971, *The Death of the Gruppo 63*, XXth Century Studies, University of Kent, Canterbury.

Eliot, Thomas Stearns. 1992, *Opere 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani.

Ferrero, Adelio, Lodato, Nuccio. 2004, *Robert Bresson*, Milano, Il castoro cinema.

Ferretti, Giancarlo. 1978, 21 luglio, *Il manoscritto ritrovato da Porta*, in «Rinascita», pp. 31-33.

Fortichiari, Valentina. 1984, *Invito alla lettura di Morselli*, Milano, Mursia.

Fortichiari, Valentina. 2001, *Archivio della memoria*, in «Autografo», anno XV, n. 37, pp. 21-26.

Fortichiari, Valentina. 2001, *Guido Morselli. Immagini di una vita*, Rizzoli, Milano.

Gardini, Nicola. 2014, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino.

Gaudio, Alessandro. 2007, *In partibus infidelium, Guido Morselli uomo di fiction e di precisione*, in «Filologia antica e moderna», 32, pp. 15-23.

Gaudio, Alessandro. 2011, *Morselli antimoderno*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore.

Gaudio, Alessandro. 2017, *Asimmetrie morselliane in Dissipatio H. G.*, in G. Armenise (a cura di) *Dal pensiero alla formazione*, Lecce, Pensa MultiMedia.

Gratton, Andrea. 2009, *In viaggio attraverso le coordinate di un silenzio: breve introduzione all'opera narrativa di Guido Morselli*, in «Quaderns d'Italià» 14, 2009, pp. 33-51.

Jonson, Ben. 1616, *The fox*, London, William Stansby. Trad. it. *Volpone*, a cura di F. Marengo, Venezia, Marsilio, 2003.

Leopardi, Giacomo. 1827, *Operette morali*, Milano, Stella.

Lessona Fasano, Marina. 2003, *Guido Morselli, un inspiegabile caso letterario*, Napoli, Liguori.

Manganelli, Giorgio. 1975, 5 giugno, *Raccontò il possibile inesistente*, in «Il Mondo», pp. 15-18.

Manganelli, Giorgio. 2002, *Altre concupiscenze*, Milano, Adelphi.

Manganelli, Giorgio. 26 marzo 1977, *Nel gioco di Morselli solo la morte è viva*, in «Tuttolibri», 26 marzo 1977, ora in N. Bellucci, A. Cortellessa, «Quel libro senza uguali». Le «Operette morali» e il Novecento italiano, Roma, Bulzoni, 2000.

Mann, Thomas. 1924, *Der Zauberberg, Berlino*, S. Fischer Verlag. Trad. it. *La montagna incantata*, Milano, Modernissima, 1932.

Marchionne Picchione, Lorena, Picchione, John. 1980. *Le modalità della disperazione apocalittica. Morselli, Volponi, Porta*, in «Otto/Novecento», IV, 3-4, pp. 14-18.

Mari, Michele. 1998, *Estraneo agli angeli e alle bestie. Lettura di Dissipatio H.G.*, in «Autografo», XIV, n. 37, pp. 38-45.

Milano, Paolo. 1978, 18 giugno, *Voglio il dopo qui e subito*, in «L'Espresso», pp. 8-11.

Mondadori, Arnoldo, in Fortichiari, Valentina. 1998, aprile, *La fama è postuma*, in «Linea d'ombra», XVI, 132, pp. 8-18.

- Mondo, Lorenzo. 2021, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Parma, Guanda.
- Morselli Guido, *Due vie della mistica*, dattiloscritto.
- Morselli Guido, in «Mosaico italiano» - inserto della «Rivista Comunità Italiana», anno VIII, n. 96, gennaio 2012.
- Morselli, Guido. 1943, *Proust o del sentimento*, Prefazione di Antonio Banfi, Milano, Garzanti.
- Morselli, Guido. 1974, *Roma senza papa. Cronache romane di fine ventesimo secolo*, Milano, Adelphi.
- Morselli, Guido. 1975, *Contro-passato prossimo: un'ipotesi retrospettiva*, Milano, Adelphi.
- Morselli, Guido. 1975, *Divertimento 1889*, Milano, Adelphi.
- Morselli, Guido. 1976, *Il comunista*, Milano, Adelphi.
- Morselli, Guido. 1977, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi.
- Morselli, Guido. 1977, *Fede e critica*, Milano, Adelphi.
- Morselli, Guido. 1978, *Un dramma borghese*, Milano, Adelphi.
- Morselli, Guido. 1980, *Incontro col comunista*, Milano, Adelphi.
- Morselli, Guido. 1988, *Diario*, a cura di Valentina Fortichiari, La collana dei casi n.18, Milano, Adelphi.
- Morselli, Guido. 1994, *La felicità non è un lusso*, a cura di Valentina Fortichiari, Collana Piccola Biblioteca n.325, Milano, Adelphi.
- Morselli, Guido. 1998, *Uomini e amori*, Milano, Adelphi.
- Morselli, Guido. 2009, *Cesare e i pirati*, a cura di F. Pierangeli, in «In Limine», n. 5, 2009, (in *Gli ultimi eroi*).
- Morselli, Guido. 2009, *Lettere ritrovate*, a cura di Linda Terziroli, Varese, Nuova editrice Magenta.
- Morselli, Guido. *Cose d'Italia. Moralità in tre Atti e un Preambolo*, inedito (in *Gli ultimi eroi*).
- Morselli, Guido. *Il redentore*, inedito.
- Morselli, Guido. *Il suicidio*, (contenente anche *Capitolo breve sul suicidio*), a cura di Valentina Fortichiari, Pistoia, Via del Vento, 2004.
- Morselli, Guido. *L'amante d'Ilaria*, inedito (in *Gli ultimi eroi*).
- Morselli, Guido. *Marx: rottura verso l'Uomo* (1968) pubblicata per la prima volta in «Sincronie», a. 2003, n. 14, pp. 11–42 (ora in *Gli ultimi eroi*, Milano, Il Saggiatore, 2024).

- Morselli, Guido. *Realismo e fantasia. Dialoghi*, Milano, F.lli Bocca, 1947.
- Morselli, Guido. *Tempi liceali*, inedito.
- Mussnug, Florian. 2007, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, in «Contemporanea», pp. 19-32.
- Palladini, Irene. 2014, *Corpo e immaginario (tra Mito e Scarto) nel teatro di Antonio Porta*, in «La letteratura degli italiani», 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di Baldassarri Guido, Di Iasio Valeria, P. Pecci, Pietrobon Emanuel e Tomasi Franco, Roma, Adi editore, 2014.
- Palladini, Irene. 2017, *Nel magazzino della evaporazione. Intertestualità apocalittica tra Guido Morselli e Antonio Porta*, in «Rhesis, International Journal of Linguistic, Philology and Literature», Literature 8.2, pp. 4-18.
- Panetta, Maria. 2009, dicembre, *Da Fede e critica a Dissipatio H. G.: Morselli, il solipsismo e il peccato della superbia*, in «Rivista di Studi Italiani», anno XXVII, n. 2.
- Panetta, Maria. 2023, 31 ottobre, *Morselli e Proust: un confronto sul sentimento*, in «Diacritica», a. IX, n. 49, pp. 40-51.
- Panetta, Maria. 25 agosto 2018, *La protesta di Giobbe: una nota su Levi e Morselli*, in «Diacritica», a. IX, n. 49, fasc. 22, pp. 31-36.
- Parmeggiani, Francesca. 2001, *Morselli e il suo tempo*, in «Annali di italianistica», vol. 19, pp. 31-45.
- Pasolini, Pier Paolo. 1975, *La divina mimesis*, Torino, Einaudi.
- Perec, George. 1973, *La Boutique obscure. 124 rêves*, Paris, Denoël / Gonthier. Trad. it. *La bottega oscura. 124 sogni*, a cura di F. Amigoni, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Pierangeli, Fabio. 2011, *Guido Morselli e l'uomo carità*, in «Sincronie», anno IV, n. 7, pp. 4-31.
- Pischedda, Bruno. 2000, *Morselli: una «Dissipatio» molto postmoderna*, in «Filologia antica e moderna», X, n. 19, pp. 101-123.
- Pontiggia, Giuseppe. 1978, 26 agosto, *La Roma senza papa di Morselli*, in «Corriere della Sera», pp. 5-18.
- Porta, Antonio, 1977, 2 marzo, *La scomparsa dell'umanità*, in «Il Giorno», pp. 41-43.

Porta, Antonio. 1975, *Un caso letterario che fa meditare. Il rifiuto di Morselli*, in «Il Giorno», 6 settembre, pp. 41-49.

Porta, Antonio. 1976, 3 marzo, *Un inedito di Guido Morselli: Il comunista*, in «Il Giorno», pp. 40-45.

Porta, Antonio. 1977, *La scomparsa dell'umanità. Recensione a Dissipatio H.G.*, in «Il Giorno», pp. 35-40.

Porta, Antonio. 1978, *Il re del magazzino*, Milano, Mondadori.

Porta, Antonio. 1982, *L'aria della fine. Brevi lettere 1976, 1978, 1980/1981*, Catania, Lunarionuovo.

Ramperti, Marco. 1944, 28 aprile, *Gli esordi di un critico*, in «La Stampa», pp. 16-17.

Rensi, Giuseppe. 1932, *Le aporie della religione*, Etna, Catania.

Rensi, Giuseppe. 1943, *Lettere spirituali*, Milano, Bocca.

Rinaldi Rinaldo. 2012, *Morselli: disgregazione e profezia*, in «Mosaico italiano», anno VIII, n. 96, 2012, pp. 9-15.

Roth, Philip. 1988, *The Facts: A Novelist's Autobiography*, Farrar, Straus & Giroux, New York. Trad. it. *I fatti. Autobiografia di un romanziere*, a cura di V. Mantovani, Torino, Einaudi, 2014.

Sanguineti, Edoardo. 1985, *Gli apocalittici integrati*, in *Id.*, Scribilli, Feltrinelli, Milano.

Santurbano, Andrea, Pierangeli, Fabio, Di Grado, Antonio. 2011, *Guido Morselli: Eu, o mal e a imensidão*, Niteroi (Rio de Janeiro), Editora Comunità.

Sapegno, Andrea. 1977, 31 marzo, *Tutto svanisce in un soffio*, in «Il Giorno», pp. 5-9.

Sasso, Francesco, a cura di. 2010, «Retroguardia. Quaderno elettronico di critica letteraria», pp. 1-13, disponibile sul sito: <https://retroguardia2.files.wordpress.com/2010/10/antonio-porta-legge-guido-morselli-a-cura-di-francesco-sasso.pdf>.

- Schrader, Paul. 2010, *Il trascendente nel cinema* (a cura di G. Pedullà), Milano, Donzelli.
- Segre, Cesare. 1984, *Guido Morselli e i mondi alternativi*, in Atti del convegno su Guido Morselli (22-23/10/83), Gavirate.
- Segre, Cesare. 1990, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi.
- Sertillanges, Antonin Dalmace. 1951, *Il problema del male*, Brescia, Morcelliana.
- Sielo, Francesco. 2016, *Niente da ridere: le apocalissi ironiche di Guido Morselli e Matthew Phipps Shiel*, in «Chi ride ultimo. Parodia, satira, umorismi», Eds. Abignente Elisabetta, Cattani Francesco, de Cristoforo Francesco, Maffei Giuseppe, Olivieri Ugo Maria, *Between*, VI, 12, pp. 13-23.
- Sontag, Susan. 1966, *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad it. *Contro l'interpretazione*, a cura di P. Dilonardo, Milano, Nottetempo, 2022.
- Squarotti, Giorgio Barberi. 1996, *Storia della civiltà letteraria italiana*, Torino, Utet.
- Terzioli, Linda. 2014, *Gli Stati Uniti d'Europa e gli ebrei. Morselli*, Contro-passato prossimo, in A. Armano, *Maledizioni*, Rizzoli, Milano, 2014.
- Tinazzi, Giorgio. 1979, *Il cinema di Robert Bresson*, Venezia, Marsilio.
- Veneruso, Viviana. 2017, *Ambigue apocalissi: rileggere Dissipatio H.G.*, in «Il rifugio dell'ircocervo», 3 ottobre 2022, pp. 8-13,
<https://ilrifugiodellicocervo.com/2022/10/03/ambigue-apocalissi-rileggere-dissipatio-h-g/>
- Viganò, Dario. 1999, *Il cinema delle parabole*, vol. 1, Cantalupa (TO), Effatà.
- Villani, Paola. 2012, *Un mistico ribelle. A-teologia e scrittura in Guido Morselli*, Napoli, Graus.
- von Uexküll Jakob, 2010, trad. it. *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, a cura di M. Mazzeo, Macerata, Quodlibet.
- Zanelli, Giannino. 1944, 7 maggio, *D'Annunzio-Proust*, in «Il Resto del Carlino», pp. 4-9.

