



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Generi e linguaggi

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVI • 2018

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Generi e linguaggi

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVI – 2018

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398
del 14 novembre 2001
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o Dott. Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro)
va indirizzato al suddetto recapito. La rivista
ringrazia e si riserva, senza nessun impegno,
di farne una recensione o una segnalazione. Il
materiale inviato alla redazione non sarà restituito
in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e
traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40,00 (Italia)
- € 60,00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

Aprile 2019

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesi» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

SAGGI

- NINO ARRIGO, *«La verità è l'invenzione di un bugiardo»:
verità e menzogna nella narrativa di Eco e nel cinema di Lynch* 11
- ALBERTO CARLI, *Camillo Boito, le muse sorelle e la settima arte* 27
- MARCO CARMELLO, *Il controtempo assente di Morselli:
note su immagini e rappresentazioni* 39
- ANTONIO D'ELIA, *Le canzoni patriottiche «All'Italia»
e «Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze»:
il moto lirico-teoretico leopardiano a partire dal 1818* 51
- VIRGINIA DI MARTINO, *«Alla sua cara Itaca Ulisse».
Viaggi e naufragi nel «Canzoniere» di Saba* 79
- MARIA DIMAURO, *Per una metrica della memoria:
D'Arrigo fino a «Horcynus Orca»* 97
- GIOVANNI GENNA, *“Recto” e “verso”: il mito in Carlo Emilio Gadda* 115
- MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA,
*L'evoluzione delle tematiche filelleniche
nella letteratura italiana del XVIII e XIX secolo* 129
- SIMONE GIORGINO, *«Il durevole segno luminoso».
Vittorio Bodini e Rafael Alberti* 145

Laura Giurdanella, <i>Baudelaire, interlocutore privilegiato dell'ermeneuta Ungaretti</i>	161
Stefano Grazzini, <i>Enumerazioni sbagliate e formule sanzionatorie: uno stereotipo scolastico da Gadda a Petronio</i>	175
Fabio Moliterni, <i>Una «vistosa eccezione»: Girolamo Comi poeta orfico</i>	189
Pierluigi Pellini, <i>L'«affaire» Desprez (1884-1885). Un episodio ingiustamente dimenticato di storia letteraria e culturale</i>	203
Domenica Perrone, <i>Topografie gaddiane. «Il Giornale di guerra e di prigionia»</i>	223
Annabella Petronella, <i>L'angoscia della nudità e le maschere della funzione autoriale in un racconto di Calvino</i>	253
Sonia Rivetti, <i>«Io non conto». «Noi credevamo» di Anna Banti dal romanzo al cinema</i>	267
Antonio Saccone, <i>«Le belle lettere e il contributo espressivo delle tecniche». Prosa letteraria e linguaggio tecnologico secondo Gadda</i>	275
Carlo Santoli, <i>L'incanto dell'«altrove» nella poesia di Carlo Betocchi</i>	287
Moreno Savoretti, <i>Tra parola e fantasia. Le strategie difensive di Pin nel «Sentiero dei nidi di ragno»</i>	301
Francesco Sielo, <i>Curzio Malaparte: il rovesciamento, l'indifferenziazione e il corpo nella rappresentazione distopica di Napoli</i>	317
Giovanni Turra, <i>Renato Poggioli collaboratore di «Omnibus»: saggi, recensioni, ricordi</i>	331
Fabio Vittorini, <i>«La petulanza delle cose vive». Scrittura e autobiografismo ne «La coscienza di Zeno»</i>	357

DISCUSSIONI

AA.VV., <i>La Grande Guerra nella letteratura e nelle arti</i> (Laura Cannavacciuolo)	375
ANGELO CASTAGNINO, « <i>Fatevi portatori di storie</i> ». <i>Alessandro Perissinotto fra giallo e romanzo sociale</i> (Enrico Mattioda)	378
<i>Abstracts</i>	381
<i>Ringraziamenti</i>	399

Marco Carmello

IL CONTROTEMPO ASSENTE DI MORSELLI:
NOTE SU IMMAGINI E RAPPRESENTAZIONI

1. *Dissipatio versus* apocalissi

L'interpretazione apocalittica dell'opera di Morselli, che è dettata particolarmente dall'ultima fatica dell'autore, *Dissipatio H.G.*, iniziata nel 1972 e terminata nel '73, a ridosso del suicidio¹, sembra in realtà estendersi all'ultimo, e più intenso, decennio di lavoro, quello che vede Morselli impegnato nella scrittura di (nell'ordine): *Un dramma borghese*, *Il comunista*, *Brave borghesi*, *Contro-passato prossimo*, *Roma senza papa*, *Divertimento 1889* e, appunto, *Dissipatio H.G.*

Questa lettura, nonostante i diversi modi in cui differenti autori² l'hanno declinata, risponde ad un interesse per la ricezione dell'opera morselliana e la sua collocazione entro le griglie del canone letterario italiano, entrambe

¹ Per le notizie sulle opere di Morselli mi riferisco alla *Cronologia* curata da Valentina Fortichiari in: G. MORSELLI, *Romanzi*, vol. I, Adelphi, Milano 2002, pp. LXVII-CXVII. Sempre a questo volume, che non comprende però i romanzi scritti dopo il 1966, ossia *Contro-passato prossimo*, *Roma senza papa*, *Divertimento 1889* e *Dissipatio H.G.*, si farà riferimento per l'opera morselliana fino al '66.

² I due più convincenti lettori dell'apocalittica morselliana mi paiono B. PISCHEDDA, *Morselli: una «Dissipatio» molto postmoderna*, in «Filologia antica e moderna», 2000, 19, pp. 163-189 (ora in: B. PISCHEDDA, *La grande sera del mondo: romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Aragno, Torino 2004) e F. MUSSGNUM, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, in «Contemporanea», 2003, pp. 19-32. Da segnalare anche: S. LAZZARIN, *Atomiche all'Italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore*, in «Testo», 2010, 59, pp. 98-115, di cui però non risultano pienamente convincenti, o almeno così ci sembra, l'assunto di base, che l'innominata catastrofe da cui dipende la sparizione dell'umanità in *Dissipatio H.G.* debba essere fatta coincidere con un'esplosione atomica, e la perentoria assegnazione dell'opera al genere della fantascienza, che, come si vedrà, è per l'opera di Morselli più problematica di quanto non paia.

operazioni complesse quando l'oggetto sia il "caso Morselli" con tutto il suo portato di sfortunate vicende editoriali e biografiche da cui è dipeso l'essere postumo della fortuna autoriale³.

È proprio la natura "postuma" dell'opera e della vicenda morselliana, che il suicidio sembra aver irrimediabilmente suggellate in una chiusa equivalenza fra opera e biografia⁴, a far funzionare tanto bene lo schema ermeneutico dell'apocalissi.

L'apocalissi come distruzione spiega infatti bene il progredire di un senso della crisi che attacca le strutture generazionali, e la loro inevitabile interpretazione psicanalitica, in *Un dramma borghese*, estendendo poi il significato quasi fisiologico della *débâcle* dell'umano già presente nel romanzo del '62, al piano politico dell'ideologia, che Ferrarini, il protagonista del *Comunista*, scopre impotente di fronte alla continua riproposizione del male, prima di tutto fisico, che segna, sotto forma di fatica, le vicende umane, a quello religioso di *Roma senza papa*, in cui l'assenza del pontefice da una Roma sempre più oscura – ancora una volta fisicamente oscura proprio per la quasi mancanza di illuminazione notturna – è anche il venir meno dell'ordine veritativo teologicamente costituito, per giungere alla destrutturazione del piano storico in *Contro-passato prossimo* e *Divertimento 1889*, fino al culmine rappresentato da *Dissipatio H.G.*

Se poi a queste affianchiamo considerazioni concernenti i temi in discussione non solo in letteratura, ma anche in tanta parte della saggistica filosofica, politica e sociologica, allora l'apocalissi come macchina esplicativa diventa ancor più credibile, e diventa definitivamente credibile se leggiamo la vita di Morselli, messa in stretta correlazione con la sua produzione e con le sue condizioni socioculturali, come votata in qualche modo al suicidio.

Ma apocalissi non vuol dire solo distruzione, vuol dire anche disvelamento, è, insomma, quel particolare tipo di disvelamento che si ottiene attraverso la distruzione, che si trasforma in mezzo di scoperta del vero. È proprio questa funzione veritativa della distruzione, che appartiene inscindibilmente al concetto di apocalissi, ad essere problematica quando si volesse orientare l'operazione ermeneutica ai testi, considerati nella loro dimensione immanente.

³ Sul "caso Morselli", di cui non è nostra intenzione occuparci, rimandiamo a M. LESSONA FASANO, *Guido Morselli. Un inspiegabile caso letterario*, Liguori, Napoli 1998.

⁴ Come nel caso degli altri due suicidi per antonomasia del Novecento italiano: Carlo Michelstaedter e Cesare Pavese. Sul suicidio di Morselli si veda: D. BERTELLI, *Morselli, Rensi, Leopardi e la filosofia del suicidio*, in «La rassegna della letteratura italiana», 2013, 2, pp. 69-80.

L'opera morselliana ammette una ricezione apocalittica, dis-integrata⁵, che non va contestata come errata, poiché, alla prova dei fatti, non risulta esserlo, ma va limitata nella sua portata, perché, alla prova dei testi, risulta inadeguata alla spiegazione testuale "interna", che invece rifiuta l'implicita identità fra *dissipatio* ed apocalissi. In sintesi, mentre l'opera morselliana ammette, e forse suggerisce, una ricezione apocalittica, non tollera un'ermeneutica apocalittica.

Dentro i testi, se letti nella loro compattezza di oggetti ormai svincolati anche rispetto alla scrittura dichiaratamente introspettiva, egotistica, dei *Diari*, è all'opera un'altra struttura, un diverso materiale mitologico⁶: quello dello svuotamento, della deprivazione, dell'annichilazione, del vuoto, che definisce l'agire della *dissipatio*, controparte latina della greca *kénosis*.

La *dissipatio* non distrugge, annulla svuotando; non solo, ma a differenza dell'apocalissi, che demolisce le apparenze per attingere il vero, la *dissipatio* intensifica il mistero dell'apparente infittendo la distanza fra il vero ed il suo testimone destinato per mezzo di quella particolare forma di dissoluzione che consiste nella privazione dei mezzi d'azione.

Se è vero, come si cercherà di dimostrare, che l'opera di Morselli si muove tutta in questo scarto fra un'ermeneutica interna della *dissipatio* ed una ricezione esterna dell'apocalissi, allora la sua interpretazione deve tenere conto di entrambi i momenti per definire la dialettica che li lega fra di loro. Poiché però il tema dell'apocalissi è già ben studiato dalla critica morselliana, ma non così quello della *dissipatio* intesa in senso proprio, è soprattutto a questa che saranno dedicate le pagine seguenti.

2. Le premesse tecniche della *dissipatio*

Un'analisi complessiva dell'opera morselliana che ne tenesse in conto la totalità, quindi anche gli inizi, rappresentati dal lungo frammento incompiuto di *Uomini e amori*, il primo tentativo di romanzo che risale al periodo del forzato soggiorno calabrese durante gli ultimi anni della Seconda Guerra Mondiale (1943-1945)⁷, ed il breve, rapido *Incontro col comunista*, risalente al

⁵ Il riferimento è, lapalissianamente, a U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.

⁶ Altro riferimento lapalissiano a Furio Jesi.

⁷ Per le notizie si veda MORSELLI, *Romanzi*, cit., pp. 1531-1538; Morselli stesso tornerà a riferirsi a questo primo tentativo come «*Infelice romanzo*» (ivi, p. 1538; corsivo nell'originale).

1947/48⁸, rilevarebbe immediatamente due linee di resistenza, l'una formale e l'altra funzionale, che marcano l'intera storia autoriale di Morselli.

Lontana da ogni forma di sperimentalismo linguistico ed ancorata ad un'idea che la tiene agganciata ad una lingua letteraria media, distante da esperimenti arditi e da costruzioni sintattiche di pirotecnica verticalità⁹, l'opera di Morselli si mantiene entro i limiti di una forma romanzo sostanzialmente classica, anche laddove l'autore ricorre, come in *Brave borghesi*, *Contro-passato prossimo* e *Divertimento 1889*, ad elementi di innovazione come il falso reportage giornalistico, l'insero metaletterario a metà dell'opera o il falso paratesto.

In realtà, ognuna di queste innovazioni si iscrive nelle regole, sempre alquanto ondivaghe, del genere così come questo è venuto costituendosi nella svolta fra Otto e Novecento, giusto sulla soglia dello sconvolgimento modernista¹⁰. Se infatti i temi delle opere scritte da Morselli durante l'ultimo decennio di vita collocano l'autore nel vivo della modernità letteraria, non altrettanto si può dire delle sue tecniche narrative e delle sue scelte linguistiche, che, invece, riservano all'autore un posto entro una linea che potrebbe essere definita di resistenza della narrazione romanzesca in un momento in cui questa, in Italia e fuori d'Italia¹¹, viene radicalmente posta in discussione.

Eppure, anche all'interno di quest'ipotetica "linea" di resistenza romanzesca, le scelte morselliane assegnano all'autore una posizione eccentrica, non difficilmente situabile all'interno del panorama italiano. Narratore scaltrissimo e romanziere attentissimo al contemporaneo dibattito sul romanzo¹², la scelta di Morselli sembra essere quella di continuare a guardare al romanzo classico, soprattutto extra-italiano, come unico modello utile.

Vi è quindi lungo tutto l'arco della produzione morselliana una costante dialettica fra le tematiche affrontate nei romanzi ed i modi scelti per esprimer-

⁸ Si veda MORSELLI, *Romanzi*, cit., pp. LXXXII-LXXXIV.

⁹ Si legga quanto scrive sulla lingua di Morselli Vittorio Coletti, cfr. V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, Einaudi, Torino 1993, pp. 361-362.

¹⁰ Cfr. G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011 e M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009.

¹¹ Si pensi solo al francese *nouveau roman* o, per l'area tedesca, all'opera di un autore come Uwe Johnson.

¹² Come dimostrano le annotazioni degli anni Sessanta sul *Diario* personale (cfr. MORSELLI, *Diario*, prefazione di G. PONTIGGIA, testo e note di V. FORTICHIARI, Adelphi, Milano 1988). La straordinaria capacità di manovra di Morselli all'interno del materiale romanzesco è però già chiara dalle due prime prove narrative, in cui l'autore svaria elegantemente dai moduli stendhaliani dell'abortito *Uomini e amori*, alla narrazione diaristica in soggettiva di *Incontro col comunista* che, per la tecnica, rimanda ai rilkiani *Quaderni di Malte Laurids Brigge*.

le, ed è probabilmente sul crinale di questa linea di rottura fra temi e mezzi espressivi che va collocato, ridefinito e, forse, ridimensionato l'antimodernismo di Morselli¹³.

È proprio percorrendo questa prima linea di resistenza formale che arriviamo a trattare del problema funzionale del romanzo, potendo così definire la seconda linea di resistenza che caratterizza l'opera morselliana¹⁴, entro cui i moduli narrativi e descrittivi del realismo sono salvati, persino nell'esito assolutamente paradossale di *Dissipatio H.G.*, proprio come essenziali all'irrompere di una fantasia che non assume le forme canoniche del fantastico¹⁵, ma agisce come agente dissolutore del reale. Il realismo descrittivo che marca tutta l'opera morselliana, l'attenzione minuziosa che lo scrittore pone, in ogni sua opera, nella definizione di una realtà che risulti verosimile, anche quando, come in *Roma senza papa* e *Dissipatio H.G.*, sia in netto contrasto col reale, è dunque il polo dialettico necessario a quell'operazione di dissoluzione, di dissipazione appunto, che si compie attraverso la "fantasia", intesa propriamente come capacità di creare mondi e storie alternativi.

Il movimento prosastico di Morselli può così essere paragonato alla pittura di René Magritte¹⁶, in cui ognuno degli elementi che compongono l'immagine, preso singolarmente, risulta in sé perfettamente verosimile, ma, considerato nel contesto pittorico definito da un'immagine che, sabotando le regole di posizione contestuali classiche, assegna quell'oggetto ad un intorno assolutamente inusuale, assume una valenza differente.

Del resto, è possibile assumere come chiave ermeneutica della pittura magrittiana la tela dipinta fra il 1928 ed il '29 cui il pittore diede il titolo de *La*

¹³ Cfr. A. GAUDIO, *Morselli antimoderno*, Sciascia, Caltanissetta 2011.

¹⁴ Fondamentali a riguardo sono gli unici due volumi che Morselli riuscirà a pubblicare in vita, entrambi saggi che con la forma romanzo hanno molto a che fare: cfr. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, Garzanti, Milano 1943 (rieditato nel 2007 da Ananke di Torino) e ID., *Realismo e fantasia*, F.lli Bocca, Milano 1947 (rieditato nel 2009 da Nuova Editrice Magenta di Varese). Sull'idea di romanzo sviluppata in questi anni da Morselli, idea che resterà nelle sue linee di forza invariata durante tutta l'attività dell'autore, ha probabilmente influito il filosofo milanese Antonio Banfi, attorno al quale, come è noto, si raccolse un gruppo di giovani intellettuali, fra cui Enzo Paci, Luciano Anceschi, Dino Formaggio ed Antonia Pozzi, che avranno notevole importanza nella cultura italiana del secondo Novecento (cfr. A. CENNI, *Una giovinezza dissipata. Morselli e la cultura giovanile a Milano negli anni Trenta*, in «Sincronie», 2009, XII, pp. 143-157).

¹⁵ Cfr. R. CESARANI, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996.

¹⁶ Per l'opera pittorica di Magritte cfr.: U. SCHNEEDE, *René Magritte Life and Work*, Penguin Paperback, London 1982 e L. TADDIO, *I due misteri. Da Magritte alla natura della rappresentazione pittorica*, Mimesis, Milano 2012.

trabision des images. Il quadro, un evidente richiamo a quei modelli calligrafici che venivano appesi nelle prime elementari per insegnare ai bambini a leggere e scrivere, rappresenta, come è noto, nella maniera più precisa e banale possibile una pipa, che sembra più opera di un buon artigiano dell'illustrazione che di un pittore, cui si accompagna, scritta in bella grafia corsiva – come appunto si conviene ad un modello calligrafico – la paradossale didascalia: «*Ceci n'est pas une pipe*»¹⁷.

Che i “sabotatori tranquilli”, categoria cui senza dubbio appartiene lo stesso Morselli, agiscano non sulle cose, sugli elementi singoli, ma sulle loro connessioni, che siano insomma architetti prima ancora che pittori o scrittori, è cosa abbastanza risaputa, o almeno tanto quanto basta per non discuterla. Quel che invece interessa è notare come il gesto del pittore e quello dell'autore coincidano nel loro intento nullificatorio: dire dell'immagine di una pipa che non è una pipa significa infatti rivendicare all'immagine la sua autonomia contro l'oggetto, che viene così annullato dalla stessa pittura che pure, attraverso la banalità del suo realismo, continua a ricordare la forma del suo supposto referente.

Fantasia dunque anche, e primariamente, come quella capacità propria di creare immagini che non poteva essere ignota ad un Morselli lettore ed annotatore dell'antologia vichiana di Caramella¹⁸, e corrispondente ed amico di Emanuele Banfi e Guido Calogero, ma immagini autonome che hanno con la rappresentazione un rapporto ambiguo, fatto di analisi e dissoluzione.

Mediatrice di questo gioco rappresentativo è la memoria, intesa non più come registro fedele dell'accaduto, ma come campo del possibile: la memoria morselliana infatti raccoglie, e porta alle sue conseguenze più radicali, quell'indicazione proustiana secondo cui il ricordo travalica l'oggettivo reale proprio perché ne conserva anche tutte le alternative possibili.

¹⁷ Sulla nota immagine magrittiana è d'obbligo il rimando ad un non meno noto saggio di Michel Foucault, di cui riportiamo l'edizione originale: M. FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, in «*Les cahiers du chemin*», 1968, 2, pp. 79-106. Il meccanismo de *La trabision des images* viene usato da Magritte in due quadri simili che appartengono allo stesso periodo de *La trabision*, le due tele hanno lo stesso titolo, *La clef des songes*, e risalgono rispettivamente al 1927 ed al 1930. Nella versione del '27 lo spazio complessivo rappresenta una bacheca a quattro posti, in quello del '30 la bacheca sale a sei posti, in entrambe le versioni ogni casella è occupata da un oggetto rappresentato con le stesse modalità della famosa pipa e da un nome, ma, con l'esclusione della spugna che nella versione del '27 occupa la casella bassa a destra ed è accompagnata dal suo nome («*éponge*»), non vi è corrispondenza fra oggetti e nomi.

¹⁸ Letta per la prima volta nel 1944, mentre dell'anno prima è la lettura dell'opera, sempre di Caramella, *Problemi e sistemi della filosofia* (MORSELLI, *Romanzi*, cit., pp. LXXIX e LXXX).

Ed è entro questa dimensione della memoria intesa come campo della possibilità che si gioca quella lunga permanenza funzionale della dialettica fra reale e fantasia, dove, come abbiamo appena finito di dire, la fantasia non dissolve gli elementi del reale, ma ne recide i legami, lasciando le cose al solo senso del loro isolamento.

3. Il controtempo morselliano

A proposito della relazione di Morselli col tempo, Francesca Parmeggiani scrive:

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 *fnge* 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'esistenza¹⁹.

Le modalità di costruzione del tempo così precisamente individuate da Parmeggiani riguardano tanto il cronotopo dei singoli romanzi morselliani quanto, più generalmente, la poetica autoriale. Il tempo, dunque, rientra pienamente nella discussione sulle tecniche della *dissipatio* che è stata portata avanti nel precedente paragrafo poiché rappresenta il campo narrativo che offre alla dialettica della *dissipatio* la possibilità di dispiegarsi.

Come nota sempre Parmeggiani²⁰, Morselli 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*); dal nostro punto di vista, nonostante la scelta di concentrarci sull'asse contro-storico, vale la pena notare come il tempo nei romanzi morselliani segni sempre una sospensione che indica un'impossibilità fattuale rispetto al reale oggettivo ed apre alla dimensione del possibile in cui la memoria definisce la dialettica della dissipazione.

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

²⁰ Cfr. PARMEGGIANI, *Morselli e il tempo*, cit., *passim*.

Significativo in questo senso è l'*explicit* dei due romanzi della contemporaneità, vale a dire *Un dramma borghese* ed *Il comunista*, la cui fine coincide con una sospensione. Rendendo la vicenda dei rapporti fra padre e figlia ancor più terribile di quanto non sarebbe se il suicidio di Mimmina rappresentasse l'effettiva fine del romanzo, Morselli chiude *Un dramma borghese* con l'attesa del chirurgo che dovrebbe operare Mimmina da parte del padre e di Vanetti, il medico dell'albergo in cui i due erano residenti:

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"²¹.

Così, con quest'elisione potente, si conclude la storia di Mimmina e suo padre, senza che nulla ci venga detto esplicitamente del suicidio della ragazza, che viene rimandato quasi *sine die*, lasciando aperto, irrisolto il cronotopo della narrazione e ponendolo sotto il segno dell'incombere di qualcosa che, pur potentemente suggerito, di fatto non capita. Scesi più a valle, in ogni senso, di quanto non fossero i personaggi dello *Zauberberg* manniano, a quelli del morselliano *Dramma borghese* non è però consentita l'uscita redimente dal tempo sospeso che Mann invece offre al suo Hans Castorp.

La stessa tecnica di dissolvenza in ellissi²², che inchioda i personaggi al momento della loro sospensione esistenziale, svuotandone così le vicende, chiude, non meno drammaticamente, anche *Il comunista*. Il destino di sospensione di Ferrarini viene preannunciato già alla partenza da Ciampino alla volta di Philadelphia, dove l'ha richiamato la ex moglie Nancy ricoverata in clinica, per un tentato suicidio che Ferrarini scoprirà durante il suo soggiorno. Nell'attesa di partire, all'inizio del XIV capitolo, Ferrarini incontra un compagno di viaggio, un meticcio di New Orleans, John L. Lamoureux, che passa il suo tempo viaggiando e distribuendo, fra i vari aeroporti in cui atterra, volantini che esprimono la sua idea della vita:

²¹ MORSELLI, *Romanzi*, cit., pp. 923-924.

²² Per l'ellissi rimando a N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014.

“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 di 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, rendetevne conto. [...]”²³.

Il senso di nullità del viaggio, e della vita, schiaccerà con tutta la sua pesantezza un Ferrarini che, senza aver risolto alcun nodo della sua storia esistenziale, né la crisi ideologica, né il difficile rapporto col passato americano, torna verso una Roma per lui ormai destituita di senso. Dopo essersi accomodato sull’aereo che lo riporta a casa, senza aver ritrovato Lamoureux, Ferrarini e la sua vicenda rimangono sospesi fra America ed Europa a quarantamila piedi sull’Atlantico, affidati ad un sonno che pare più una soglia d’uscita dalla vita:

[...] 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 addormento²⁴.

Come in *Un dramma borghese*, la chiusura ellittica, bloccata nel tempo supremo dell’inazione, dell’irrisoluzione, quello del viaggio, lascia la storia di Ferrarini senza quella soluzione che le darebbe un senso.

Del resto, agostinianamente, il presente non si può dire, e questa sua indicibilità apre le porte al contro-tempo della dissipazione, che in questa particolare misura cronologica risolve col movimento tipicamente allusivo ed anti-rappresentativo dell’ellissi i problemi della rappresentazione. Se, dunque, è al presente che si riesce a leggere meglio la consistenza della *dissipatio*, è invece fuori da questa misura cronologica che se ne può intendere meglio la sua natura e la sua ragion d’essere.

4. Dinamica della *dissipatio*: l’asse del passato.

Contro-passato prossimo e *Capriccio 1889*, la cui composizione si intreccia con quella di *Roma senza papa*, formano, insieme a *Dissipatio H.G.*, la fase

²³ MORSELLI, *Romanzi*, cit., p. 1264.

²⁴ Ivi, pp. 1323-1324.

estrema della creatività morselliana, quella che rimonta, grosso modo, ai primi anni Settanta e corrisponde all'ultimo periodo di vita dell'autore.

Sono anni in cui, significativamente, Morselli sceglie come elettive due forme che rifiutano programmaticamente l'asse del presente: il racconto controstorico e la fantascienza; anche se, in realtà, tanto l'etichetta di "fantascienza" quanto quella di "controstoria" vanno specificate, essendo Morselli uno fra quei non pochi scrittori che, nel corso del Novecento, si impadroniscono dei sottogeneri per piegarli, e stravolgerli, ai loro fini espressivi.

È più volte stata notata²⁵ la messa in atto di una sorta di strategia depistante da parte dell'autore, che, proprio mentre nell'inserito metaletterario di *Contro-passato prossimo* esprime i suoi dubbi sulla fantascienza, è contemporaneamente impegnato nella scrittura del futuribile *Roma senza papa*²⁶.

In realtà, più che di strategia depistante, si tratta, ancora una volta di cristallina coscienza dei mezzi espressivi, e delle differenze, poetologiche e tecniche, che l'analogia fra presente e futuro inevitabilmente comporta.

Ma, per affrontare correttamente il problema, la domanda che bisogna avanzare è perché, dopo lo pseudo-reportage di *Brave borghesi*²⁷, l'opera del bolognese si rivolga esclusivamente a forme narrative che, come si diceva, eludono di regola il riferimento al presente ed all'attuale. Contro-storia e fantascienza coincidono infatti nell'avere come riferimento universi alternativi che scelgono di elezione tempi narrativi non corrispondenti al presente, potendo, per altro, scegliere di stabilire una coincidenza col tempo presente solo a patto che sia un presente non attuale, alternativo a quello reale. Contro-storia e fantascienza infatti, prima ancora di assicurare un'uscita dal tempo, garantiscono un'uscita da "questo" mondo; ed è evidentemente questa l'uscita che a Morselli interessa.

Un noto passaggio di *Contro-passato prossimo* ci viene in aiuto per comprendere la mossa morselliana. Nell'*Intermezzo critico*, parlando con l'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

²⁵ Il riferimento è ancora a PARMEGGIANI, *Morselli e il tempo*, cit., *passim*.

²⁶ Cfr. MORSELLI, *Romanzi*, cit., pp. CXIV-CXVII.

²⁷ In realtà un testo di svolta fondamentale nell'opera autoriale ancora ampiamente da studiare.

potevano vivere e, su quelle premesse, con quelle sollecitazioni, agire. Uomini. Non manichini ideologici, non robot tecnologici²⁸.

Letta come dichiarazione al limite dell'ironia, in realtà questo breve passo dell'*Intermezzo* contiene una doppia chiave ermeneutica per la lettura dell'ultimo Morselli. Da una parte vi è la premessa implicita, quella secondo cui lo spostamento temporale implica anche uno spostamento in qualche modo "modale" del mondo di riferimento, dall'altra vi è la chiave ermeneutica propria, che, come si diceva, distingue ciò che accade col futuro da quel che accade nel passato.

È il futuro e non il passato, significativamente, ad essere popolato di «fantasmi» nella misura in cui il futuro è, per definizione, tempo vuoto, tempo che, come tale può essere popolato solo nelle sue linee più larghe, ma mai secondo le tinte di un quadro completo nei suoi particolari²⁹.

Differente è la questione con le «ipotesi retrospettive», in cui lo sfondo è dato e basta giocare con una controfattualità che intende mettere in rilievo non l'accaduto in sé, ma la necessità dell'accaduto, dimostrando come le *res gestae* siano solo il risultato incidentale di una costellazione che avrebbe benissimo potuto, e forse, suggerisce Morselli, dovuto prendere una diversa configurazione. Qui è allora veramente questione di libri «il cui stile sono le cose»³⁰.

5. Breve chiusa intorno a *Divertimento 1889*

«Ombrellini. Ombrellini. Ombrellini. Bianchi o grigi. Rosei. Bianchi»³¹, così, con un'immagine in minore, si apre il gioco di *Divertimento 1889*, in cui il meno romanzesco dei quattro re d'Italia, Umberto I, verrà inserito nella cornice turistica della Svizzera di fine Ottocento, protetto da un improbabile

²⁸ MORSELLI, *Contro-passato prossimo*, Adelphi, Milano 1975, p. 119.

²⁹ Non potendo soffermarci sul tema in maniera particolareggiata, ci limitiamo solo a dare due rapide indicazioni. 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.*, bisogna però dire che *Dissipatio H.G.* viene letto dalla critica come romanzo futuribile, senza però che vi sia nessuna spia testuale che lo denunci come tale. In realtà, l'ultimo romanzo di Morselli è interamente giocato fuori dal tempo, e come tale, forse, non dovrebbe essere interpretato in termini di fantascienza.

³⁰ MORSELLI, *Contro-passato prossimo*, cit., p. 119.

³¹ MORSELLI, *Divertimento 1889*, Adelphi, Milano 1975, p. 13.

anonimato che gli propizierà un buon affare immobiliare ed un amore borghese, nei modi almeno, se non per la classe sociale dei protagonisti.

Immagine in cui il lezioso dell'oggetto immediatamente dà la tara alle pretese di grandezza della storia, riducendo il sovrano che tentò di fare dell'Italia una potenza militare sul modello prussiano, a protagonista di una storia «arcaica e ingenua»³², come sono quelle per le lettrici a cui, nel falso paratesto che chiude il romanzo, Morselli finge che questo *divertissement* sia rivolto.

Ma gli ombrellini che trascinano Umberto I nella storia, banalmente borghese, che Morselli gli cucirà addosso, sono però, dietro l'evocazione civettuola di un'epoca, qualcosa di più di ciò che appare, sono la misura inesorabile che le cose, col loro semplice palesarsi negandosi a noi, alla nostra pretesa di senso, danno all'inanità dell'umano.

Troppo piccola cosa gli ombrellini per un'apocalissi, ma perfettamente adeguata perché l'ironico svuotamento della storia, ridotta a semplice quinta di un accidente senza causa né effetto, inizi ad agire sornione ed inesorabile.

³² Ivi, p. 187.