

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTE CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Turismo, esperienza e umanesimo nell'opera di Guido Morselli

Alessandro Gaudio

Sin dalle prime pagine del suo *Diario* e poi, anche più compiutamente, nei romanzi, nei racconti, nelle commedie, è evidente come Morselli contrapponga alla sua idea di esperienza vissuta (innumerevole, dilatata e complessa, perché sempre in movimento) una sua riproduzione fallace (troppo elementare, standardizzata), interamente sussunta dall'area concettuale della parola *turismo*. Da un lato, c'è un luogo omogeneo, immagine speculare e corrotta del nostro tempo deformato e vuoto; dall'altro, c'è la sensibilità profonda (perché veramente libera) di chi cerca di opporsi a quella che Morselli, seguendo l'idea di Enzensberger, ritiene che sia una deriva del capitalismo tardo.¹ È noto che Morselli anteponesse a un'idea di realtà pratica, esterna e sempre uguale a se stessa, l'elaborazione fantastica di essa, condotta per il tramite dell'esperienza: «valermi delle esperienze della vita è sempre stato per me l'essenziale. Inventare dal nulla non è affar mio».² L'esperienza è, per così dire, un vero e proprio filtro portentoso, composto da arte, descrizione e ricordo,³ che consente di esprimere al meglio la curvatura di uno spazio (quello della realtà, dei fenomeni della vita) che supera ogni tentativo di comprimerlo all'interno dell'evidenza. La definizione di questo atteggiamento mentale (che si innesta sull'idea di letteratura alla base di tutte le opere morselliane) è già riscontrabile negli anni che l'autore varesino sta dedicando alla stesura di *Realismo e fantasia* (poi pubblicato nel 1947); al contempo, sta precisando la natura e la portata di alcuni riferimenti intellettuali (gli scritti di Lucrezio, di Montaigne, di Stendhal e di Proust solo per citare quelli immediatamente evidenti) che contribuiranno in maniera molto significativa al raffinamento e alla specificazione delle sue idee e della sua poetica.

A quest'ultima è necessario connettere alcune puntualizzazioni sul concetto di esperienza; esso – considerato all'interno dei testi morselliani – è certamente legato alla sensibilità del passato, che

¹ Cfr. HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Una teoria del turismo*, in ID., *Questioni di dettaglio* [1962], trad. di G. Piana, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 66-89. Morselli, già in *Roma senza papa*, romanzo scritto tra il '66 e il '67, riteneva che il Duemila potesse essere definito «la grande vacanza dell'Umanità» (GUIDO MORSELLI, *Roma senza papa*, cit., p. 165).

² Si tratta di una dichiarazione (poi ripresa anche in *realismo e fantasia*) risalente al 30 aprile 1944, espunta da una sezione inedita del quaderni morselliani, adesso riportata in VALENTINA FORTICHIARI, *Introduzione*, in GUIDO MORSELLI, *Romanzi*, cit., pp. XVIII-XIX.

³ Cfr. GUIDO MORSELLI, *Diario*, cit., pp. 35-37 (28 dicembre 1943). Appare significativo che, soltanto qualche mese dopo, Morselli si stia interessando al *Diario* della scrittrice neozelandese Katherine Mansfield (nella traduzione del '33) e al fatto che in esso fosse riscontrabile una «transazione continua dalla notazione autobiografica alla creazione fantastica. A ogni passo il resoconto delle vicende quotidiane della scrittrice si sviluppa e si trasforma quasi all'insaputa di lei in invenzione poetica» (*Ibid.*, p. 58, 23 marzo 1944).

dilata immensamente la vita presente e persino quella futura. Tale complicazione viene prodotta da due fattori che agiscono congiuntamente: la memoria e la fantasia; d'altronde, «ricordare è creare» sostiene ripetutamente Morselli, rifacendosi (sin dal 1943) a Vico e a Proust. Nel cogliere la varietà di dati (derivante dalla mescolanza del ricordo e del suo riflesso nell'attualità) Morselli si attiene alla cognizione di esperienza, come principio generatore d'arte, cui si era rifatto il Montaigne degli *Essais*. Il filosofo francese considerava l'esperienza tanto un surrogato della ragione quanto un aiuto necessario per il raggiungimento della verità. *Invenzione ed esempio* sono, così, strettamente correlati anche in Morselli: al pari di Montaigne, egli sostiene la variabilità del secondo comunque impossibile da raggiungere per la prima. In definitiva, appare evidente a entrambi i pensatori come l'interpretazione non deve dissolvere la chiarezza del reale (o anche, se si vuole, la sua verità immaginaria), ma – con l'aiuto dell'esperienza – provare a comprenderlo. Originale, al netto dei debiti nei confronti dell'opera di Montaigne, è il modo in cui Morselli riprende quell'idea di esperienza e la attualizza sotto la luce del nuovo spirito scientifico che, per il tramite dei lavori di Albert Einstein, Werner Heisenberg, Jacques Monod, Pascual Jordan, Herman Bondi, ma anche di quelli di Gaston Bachelard, Henri Bergson, Hannah Arendt e Bertrand Russell, stava penetrando nella cultura europea. Morselli fu abilissimo a coglierlo e a desumerne una finissima sintesi letteraria che, passando dall'incompatibilità delle contraddizioni e dei documenti finti, supera la scienza stessa e affianca (e spesso anticipa) un diverso atteggiamento filosofico, nonché un cambiamento di paradigma all'interno delle scienze antropologiche e sociali. Questo mondo morselliano è propriamente scientifico perché si fonda su un progetto che medita l'oggetto attraverso il soggetto, mediante una forma di osservazione che mira a cogliere le perturbazioni dell'esperienza fisica, così come le ambiguità del sentimento.

In tutti i modi, per riuscire nell'intento è necessario non accontentarsi della sola sperimentazione, proprio perché, nonostante la centralità che Morselli accorda alla ricostruzione empirica, questa non esaurisce la gamma dei rapporti che regolano l'universo in cui viviamo. Giustappone, per così dire, un'esperienza concreta e reale a una sua simulazione personale, una sorta di esperienza soggettiva, individuale. Alla luce di ciò, sarebbe necessario distaccarsi dalla propria monade e da ogni forma di isolazionismo intellettuale: pur non rinunciando a cominciare da un'approfondita ricognizione su di sé, bisogna aspirare (con tutte le proprie forze) a intendere l'altro, tentando di vincere la realtà negatrice che ci mantiene avvinti al nostro Io, attenendoci a un principio di individuazione («sì, muoio ogni giorno, e non vivo se non morendo. Ma quello che rimane, quella è l'intima coerenza, la

sola») che ci vieti di osservare l'oggetto della conoscenza come un sistema isolato.⁴ A tal proposito, non si riesce a non parlare ancora di umanesimo e a non considerarne le correlazioni (evidenti quanto ovvie) con l'esperienza propria e altrui. Si tratta di una forma inquieta di umanesimo («la nostra vita non è che movimento», conferma Montaigne),⁵ dunque vitale ma semplice e regolare e, in una parola, naturale. Nell'osservare la natura delle cose Morselli gode del loro essere, ne valuta le potenzialità oggettive (scientifiche) e, così facendo, ne comprende la reale essenza: chiaramente, non si tratta di *juissance*, godimento eccezionale e fine a se stesso del vissuto; bensì di un processo che conforma la storia e il suo spazio a un modello umano, senza stravaganza e che presta attenzione a non permettere che ci si accosti ad essa assoggettandosi ai tre angeli neri dell'intelletto (sociologismo, psicologismo e, appunto, storicismo).⁶

Quelli dell'autore varesino sono romanzi, sì, dell'insensatezza, ma di un'insensatezza che è situabile, ricostruibile (e, di fatto, ricostruita e attualizzata) e, pertanto, pienamente storica.⁷ E all'umanesimo ispirato da Montaigne (e tonificato da Lucrezio), Morselli si rifà esplicitamente ancora in *Un dramma borghese*, fornendone una suggestiva definizione:

Il suo umanesimo, duttile, positivo, ha l'odore un po' agro delle sanse a dicembre quando si accumulano nei frantoi, dalle parti mie, un odore, che chi non è nato sotto gli ulivi e non è stato lubrificato col loro olio dalla levatrice all'ingresso in questo mondo, non s'immagina come sia stimolante, appetitoso, sino alla capziosità e all'indiscrezione.⁸

Alla determinazione di questo umanesimo naturale⁹ e di quella misura stilistica che troverà la sua piena maturazione nelle storie che Morselli scriverà a partire dalla metà degli anni Sessanta concorre anche la lettura di alcuni romanzi di Antonio Fogazzaro (di *Piccolo mondo antico* sopra tutti gli altri): la precisione della topografia fogazzariana, così come, in generale, la sua meticolosità («fotografica»,¹⁰ dirà Morselli) sembrano riecheggiare nella vividezza degli itinerari lungo i quali si

⁴ Tale convinzione è espressa con chiarezza in GUIDO MORSELLI, *Fede e critica*, cit., pp. 157-158. Il passo citato è tratto da ID., *Un dramma borghese*, in ID., *Romanzi*, cit., p. 618. La questione è ben discussa e approfondita in RINALDO RINALDI, *I romanzi a una dimensione di Guido Morselli*, cit.

⁵ MICHEL DE MONTAIGNE, *Dell'esperienza*, in ID., *Saggi* [1588], a cura di Fausta Garavini, Milano, Adelphi, 2007, p. 1467.

⁶ Cfr. GUIDO MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 92.

⁷ La leggerezza del romanzo morselliano induce Rinaldi a negare il suo stesso carattere storico, a limitarne la portata (a una «dimensione ludica e per così dire turistica dello spazio»), fino a considerarlo un «gioco disinteressato» e fine a se stesso (cfr. RINALDO RINALDI, *I romanzi a una dimensione di Guido Morselli*, cit., pp. 216-224).

⁸ GUIDO MORSELLI, *Un dramma borghese* cit., p. 627.

⁹ Si tratta di quello stesso umanesimo che Paola Villani, nel suo intelligente studio, definisce «illuministico» (PAOLA VILLANI, *Il «caso» Morselli*, cit., p. 6).

¹⁰ GUIDO MORSELLI, *Diario*, cit., p. 89 (31 gennaio 1945).

giocano le vicende di *Contro-passato prossimo* o quelle turistico-cortigiane¹¹ di *Divertimento 1889*. Come nelle opere di Fogazzaro, anche qui il paesaggio e l'ambientazione *si fanno* personaggi: senza divenire antropocentrici, essi assumono il metro delle cose umane; detengono, cioè, un valore essenziale che consente loro di non volgersi in idilliaci e bizzarri elementi del reale. Diventano, invece, veri e propri elementi *tragici*.

Negli esempi che seguono, tratti dai romanzi cui si è appena fatto riferimento, questa funzione dello spazio è manifesta: si noti, in tal senso, il modo in cui la precisione dell'indicazione aderisce sempre più al colore, al tono, al sentimento delle azioni narrate:

Obiettivo preliminare, il villaggio di Idro (il «Punto C»), sul lago di Idro; a quarantacinque chilometri. La rotabile ora si arrampica; ci si addentra in zona di operazione, difatti le macchine costeggiano depositi di materiali e baraccamenti. Pur essendo la notte alta ancora, incontrano lunghe file di salmerie. Curioso, ma comprensibile: questo li rassicura; non sono più in paese aperto e inerme, sono soldati fra soldati, si sentono meno scoperti, la colonna, per quanto vistosa e fragorosa, è solo una delle tante che da un anno arano quelle massicciate, sollevano quella polvere. Nell'abitato di Barghe, e più su, a Vestone, restano fermi a lungo, ci sono traini d'artiglieria (artiglieria italiana!) davanti a loro, che però alla fine cedono il passo.¹²

Restava la duchessa, a Vedano sul Lambro, dieci minuti di carrozza da palazzo. Restava, d'altronde, per modo di dire, perché menava la vita zingaresca della *touriste* incallita e non si fermava più di quarantott'ore nella stessa parte, vagando da San pellegrino a Castiglioncello, da Castiglioncello a Evian, o a Parigi, a Venezia, a Firenze. Adesso era a Vedano, ma la mattina in città, a Milano, occupatissima a disfare l'ultimo bagaglio, 34 fra valigie, scarpriere e cappelliere, e a preparare il prossimo, che doveva scortarla ai bagni marini di Viareggio.¹³

Quest'ultima frase è ancor più significativa proprio perché, alla precisione del riferimento geografico che partecipa all'orientamento dell'atto, si aggiunge la connotazione che Morselli attribuisce ripetutamente all'attitudine turistica dell'uomo e, in particolare, della donna («le

¹¹ La definizione, proposta dallo stesso Morselli, appare in ID., *Divertimento 1889*, cit., p. 118. La citazione è idealmente completata da quanto l'autore sostiene nella lettera alla lettrice che chiude il romanzo, allorché precisa che «la storia che hai avuto sott'occhio [...] non va più in là di ciò che dice. Verosimile e inconsistente, è circoscritta [a] un mondo di cose scomparse [...] che pure sono state, per me, motivo determinante, ben altro che decorazione. Storia semplice, che non implica niente: e che non insegna niente, essendo troppo noto che non c'è vita per quanto infausta e sfortunata, dove non entri la commedia» (*ibid.*, p. 187).

¹² GUIDO MORSELLI, *Contro-passato prossimo*, cit., pp. 77-78.

¹³ GUIDO MORSELLI, *Divertimento 1889*, cit., p. 38.

persone, le donne, che amano sopra di ogni cosa viaggiare. Anime portatili»¹⁴ Ad essa, infatti, farebbe difetto quella capacità – che, nell'uomo, diventa presto necessità – di trascendere il proprio Io.

Le considerazioni di Morselli sull'universo femminile e (ciò che è più interessante) il modo in cui esse partecipano alla precisazione del concetto di *turismo* e di visione superficiale della realtà trovano conferma in tanti momenti della sua opera: sin dal breve romanzo intitolato *Incontro col comunista*, scritto alla fine degli anni Quaranta, fino a racconti quali *Ho dirottato sul guardrail*, *Addio, Piero*, *Estate in Germania* (tutti scritti tra il 1971 e il '72)¹⁵ Morselli denigra a più riprese alcuni aspetti del carattere della donna, sottolineandone le dissomiglianze rispetto a quello maschile; tuttavia, nell'abbozzo di romanzo inedito intitolato significativamente *Uonna*, arriva ad auspicare la necessità di un individuo che, privo di caratteri sessuali (l'anafrodita Fenimore), si faccia sintesi dei due sessi.¹⁶ Nelle opere appena citate (ma anche in altre occasioni), la donna, che troverebbe il proprio equilibrio (o, sarebbe meglio dire, il proprio condizionamento) soltanto nell'uomo, muove gli avvenimenti proprio in virtù del fatto che di questo composito meccanismo ideale (uomo più donna) essa rappresenta il guasto, cioè il dramma e, dunque, la crisi della narrazione: non è un caso se Morselli soventemente ne assume il punto di vista, mettendo in risalto quella sicura correlazione che lega il rapporto della donna con la coscienza che ha di sé e la condizione drammatica dell'individuo nella società contemporanea.

Già all'interno di *Incontro col comunista*, calzante esempio di quanto appena precisato, sono presenti indizi evidenti che consentono di definire il modo in cui Morselli cominci ad accostare la natura piena di contrasti e disordinata tipica del genere femminile e il carattere caotico dell'uomo e della realtà in cui vive. La complessità della donna sarebbe risolvibile, nelle dichiarazioni maschiliste di Caggiani, separando i due elementi che la caratterizzerebbero: «il sesso e il resto».¹⁷ Ma lo stesso Gildo Montobbio fa fatica a comprendere che Ilaria – voce narrante del romanzo, sua protagonista e, per giunta, donna – possa scrivere e, se lo fa, è sicuramente perché è più disponibile sessualmente delle altre:¹⁸ dato che i suoi lavori sono stati pubblicati, poi, deve aver senz'altro

¹⁴ GUIDO MORSELLI, *Diario*, cit., p. 294 (2 maggio 1967). Nel *Diario* e nelle carte private morselliane sono diverse le riflessioni che Morselli dedica al tema del turismo: tra l'altro, aveva in mente di raccogliere i suoi scritti sull'argomento in una sezione dell'inedito *Sassi in piccionaiia*, intitolata per l'appunto *Del turismo*; cfr. Elena BORSA e Sara D'ARIENZO (a cura di), *Guido Morselli: i percorsi sommersi*, cit., p. 70.

¹⁵ I tre brevi racconti sono adesso raccolti in GUIDO MORSELLI, *Una missione fortunata e altri racconti*, cit., rispettivamente alle pp. 18-25, 26-31 e 38-43.

¹⁶ Sugli sviluppi di questi temi nella narrativa e nelle riflessioni morselliane, cfr. Elena BORSA e Sara D'ARIENZO (a cura di), *Guido Morselli: i percorsi sommersi*, cit., pp. 53-75.

¹⁷ GUIDO MORSELLI, *Incontro col comunista*, in ID., *Romanzi*, cit., p. 497.

¹⁸ Cfr. *ibid.*, p. 513.

«pagato un pedaggio».¹⁹ Dal canto suo, Ilaria finisce per prendere coscienza della sua subordinazione (pur confondendola con la femminilità), di non essere altro che uno strumento nelle mani del suo compagno e che, per una donna, «l'autonomia [...] è il disordine, peggio ancora, il vuoto»;²⁰ tuttavia, da individuo complesso, ha la prontezza di rifiutare la scissione geometrica operata da Caggiani e di sostenere la propria peculiarità di essere umano in cui lo spirito può coesistere con i sensi, l'anima essere un tutt'uno con il corpo.²¹ In definitiva, sin dagli anni Quaranta, Morselli sembra essere convinto del fatto che l'uomo non riesca a considerare la donna che come semplice riflesso del suo pensiero (non-io o semplice alter ego), finendo così per trascurarne la natura autonoma, diversa, irriducibile.²² Al netto del paradosso letterario, però, è proprio la donna – discontinua e vuota – che meglio personifica e spiega la condizione dell'individuo rispetto a se stesso e alla sua esistenza ed è forse proprio per questo che soventemente essa si erge (come, d'altronde, sin dal primo romanzo, *Uomini e amori*) a motivo dell'azione.

Anche in altri esempi tratti da *Un dramma borghese*, *Brave borghesi*, *Roma senza papa* e *Divertimento 1889*, le deficienze della donna sono correlate all'idea – compiutamente espressa da Morselli già all'altezza di *Roma senza papa* – che «ciò che era l'amore, il sesso, la famiglia e la terra natia, il lavoro, la poesia e la gloria, oggi è esplicitamente il turismo».²³ Tale pratica sarebbe l'unica veramente congeniale al popolo di una nazione, quella italiana, che non è altro che «una pura e patetica espressione geografica»;²⁴ in generale, l'*Homo Vagans*,²⁵ con il suo errare indifferente, è melodrammaticamente (e paradossalmente) schiavo dell'immobilità: questa sopravvive al vagare senza senso del turista, costringendolo in se stesso e ponendolo di fronte all'irriducibile radicalità dell'altro, alla sua impenetrabilità antiumana.

¹⁹ *Ibid.*, p. 556.

²⁰ *Ibid.*, p. 579.

²¹ *Ibid.*, p. 595.

²² Cfr. GUIDO MORSELLI, *Diario*, cit., p. 49 (23 gennaio 1944).

²³ GUIDO MORSELLI, *Roma senza papa*, cit., pp. 119-120.

²⁴ GUIDO MORSELLI, *Marx: rottura verso l'Uomo*, cit., p. 24.

²⁵ GUIDO MORSELLI, *Roma senza papa*, cit., p. 120.