



scrittura/lettura/ascolto

Assurdo della Storia, assurdo dell'opera. Modo e voce in *Contro-passato prossimo*

LORENZO BLASI

Università per Stranieri di Perugia

l.blasi@studenti.unistrapg.it

Abstract. This essay examines Guido Morselli's *Contro-passato prossimo* (1975) within the framework of uchronia. It analyzes the tension between the nineteenth-century narrative surface and the strategies of discourse, centered on the omniscient narrator, using rhetorical and narratological tools. It also interprets the role of metalepsis at the core of the novel, highlighting the influence of Giuseppe Rensi's philosophy on Morselli's thought.

Keywords: Morselli, narratology, theory of the novel, metalepsis, Giuseppe Rensi.

Riassunto. Il saggio esamina *Contro-passato prossimo* (1975) di Guido Morselli nell'ambito dell'ucronia. Analizza la tensione tra la superficie narrativa ottocentesca e le strategie del discorso, incentrate sul narratore onnisciente, attraverso strumenti retorici e narratologici. Interpreta inoltre la funzione della metalessi al centro del romanzo, mettendo in luce l'influenza della filosofia di Giuseppe Rensi sul pensiero di Morselli.

Parole chiave: Morselli, narratologia, teoria del romanzo, metalessi, Giuseppe Rensi.

Assurdo della Storia, assurdo dell'opera. Modo e voce in *Contro-passato prossimo*

I.

Della non sterminata bibliografia critica su uno scrittore le cui vicende biografico-editoriali hanno spesso occultato la lettura ravvicinata dei testi, dobbiamo menzionare un'analisi di Flavia Ravazzoli che si apriva con la seguente domanda: «a quale genere letterario appartiene la *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli?». ¹ La questione sottintendeva difficoltà ulteriori rispetto alla semplice identificazione del genere, visto che l'autrice, dopo aver brevemente ascritto l'oggetto del suo saggio alla «*Science Fiction catastrofica*», ² spostava il ragionamento sulla categoria genettiana del modo e sulle modalità con cui il commento della voce narrante determinava la tessitura del discorso. ³ La categoria del modo è alquanto vasta: «il modo narrativo indica la misura maggiore o minore (quantità e tipo di particolari) e il punto di vista da cui si narra una vicenda». ⁴ Nondimeno, la formalizzazione di Genette ha il merito di fare chiarezza sulla distinzione da effettuarsi fra focalizzazione sul personaggio e voce che narra, pur ammettendo una profonda interrelazione fra i due elementi; evidenzia inoltre che il bilanciamento fra mimesi e diegesi, *showing* e *telling* regola la velocità stessa del racconto, «poiché è ovvio che la quantità d'informazione sta in rapporto inversamente proporzionale alla velocità del racconto, in maniera relevantissima; e, d'altro lato, ci rimanda a un fatto di voce: il grado di presenza dell'istanza narrativa». ⁵ Se in *Dissipatio* narratore e protagonista della vicenda coincidono, *Contro-passato prossimo* (1975; sottotitolo: *Un'ipotesi retrospettiva*) ⁶ pone al suo interprete problemi ulteriori, perché il narratore che racconta la storia è una terza persona.

Il romanzo è diviso in sei parti intitolate in sequenza («Parte prima», «Parte seconda...») più un Epilogo. Temporalmente, la storia si sviluppa

¹ F. Ravazzoli, *Il commento narrativo in «Dissipatio H.G.»*, in G. Pontiggia et al., *Guido Morselli dieci anni dopo (1973-1983)*. Atti del convegno di Gavirate 22-23 ottobre 1983, Comune di Gavirate, 1984, pp. 71-90: p. 71.

² *Ibidem*.

³ Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1976, pp. 208-258. Noi ci rifaremo alla teoria genettiana soprattutto sotto il profilo della distanza e quindi dei tipi di discorso che segnalano gradatamente la scomparsa dell'istanza narrativa nel testo: «discorso narrativizzato, o raccontato», «discorso trasposto, in stile indiretto», «discorso riferito» (ivi, pp. 218-220) – tuttavia, per maggiore perspicuità, chiameremo “discorso diretto” quest'ultima tipologia.

⁴ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999, p. 25; Segre, poco oltre, avverte sulla «natura non esattamente delimitabile di questi fenomeni, pure di estrema importanza» (ivi, p. 26).

⁵ G. Genette, *Figure III* cit., p. 213.

⁶ G. Morselli, *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva* [1975], Milano, Adelphi, 1987, d'ora in avanti CPP.

in circa otto anni, circoscritta com'è da due date presenti su due diari distinti del maggiore asburgico Walter von Allmen, personaggio con il quale la vicenda si apre e si chiude: il «15 aprile 1910 (lunedì di Pasqua)» (CPP, p. 9) e il «1° dicembre '18» (CPP, p. 259). Von Allmen, oltre a essere un militare, nutre una passione dilettantesca per l'arte che lo conduce in visita a una chiesa fra le Alpi tirolesi, nei cui dintorni rinviene una miniera dismessa dopo il fallito progetto di costruirvi una galleria che sbucasse in Italia. La scoperta avvia un'inchiesta che permette infine all'Austria di imbastire un piano chiamato «Edelweiss Expedition» (CPP, p. 56), realizzato dopo un'ellissi temporale fra prima e seconda parte in cui, anche se il narratore non lo esplicita, è scoppiata la Prima guerra mondiale. Con l'attuazione del piano, von Allmen scompare dalla scena del romanzo (se eccettuiamo qualche apparizione del tutto estemporanea) e l'Austria penetra indisturbata in Italia: la terza parte disbriga le vicende attorno all'armistizio italiano, le cui trattative sono condotte da Giovanni Giolitti; nella quarta parte, piegata ormai l'Italia, gli Imperi centrali attaccano con successo anche la Francia. Presentando la vittoriosa fine della guerra, sono soprattutto i tedeschi a organizzare la rifondazione dell'Europa che verrà, all'insegna di Walter Rathenau, «un tecnocrate che senza contraddirsi, ben sicuro di non contraddirsi, credeva nella democrazia» (CPP, p. 157). La quinta parte è largamente occupata dalla battaglia navale che vede anche gli inglesi piegarsi ai tedeschi; nella sesta, le conseguenze della guerra, al netto di qualche ondata reazionaria o colpo di stato falliti, producono un'unione in senso democratico dell'Europa. I tedeschi si fanno promotori di una federazione chiamata «UNOS, Union des Nations Occidentales Socialistes, e, in tedesco, SVWE, Sozialistischer Verein Westeneuropas». Associazione su fondamenta socialiste» (CPP, p. 208). L'Epilogo mostra il ritiro dalla scena politica di Rathenau a seguito delle ultime disposizioni politiche per rafforzare il federalismo europeo di cui è stato il padre; dopo uno stacco segnalato da tre asterischi, la focalizzazione torna circolarmente su Walter von Allmen, sul suo incontro con un Adolf Hitler tutto chino sui suoi interessi pittorici, soddisfatto da un corso storico che ne ha appagato la sete di «Germanesimo nella sua potenza e universalità» (CPP, p. 253).

Il corso storico alternativo raccontato da *Contro-passato prossimo* gemma così a partire da un momento ad alta densità simbolica, un evento significativo che nel testo può o meno avere giustificazioni, ma che è decodificato da processi interpretativi attivati dal lettore attingendo alla propria enciclopedia personale: come nel caso di *Dissipatio* e del distopico-catastrofico, non è difficile ascrivere questo romanzo a un sottogenere preciso del fantastico, battezzato, a partire da Charles Re-

nouvier, con l'etichetta di ucronia.⁷ L'investimento simbolico sull'evento significativo, nell'ucronia, è tutto: «bisogna operare una modifica, e dev'essere una modifica gravida di conseguenze».⁸ Chiameremo questo evento *point of divergence* (POD)⁹ e osserveremo, inoltre, come il racconto fantastico si leghi per statuto alle teorie sul verosimile: cioè come, attraverso un processo di codifica estrema dei suoi meccanismi generi per così dire una logica di verosimiglianza del tutto peculiare, costruita secondo una serie di trucchi ed espedienti fra i più vari, dall'utilizzo di documenti per autenticare l'inverosimiglianza (lettere, diari, manoscritti ritrovati) a catene di eventi più strutturali (peripezie, errori, casi).¹⁰

II.

Vale la pena allora di analizzare nel dettaglio gli eventi che, grazie alle intuizioni di Walter von Allmen, ipoteceranno la vittoria della guerra da parte di austriaci e tedeschi, cioè di capire come funzioni il POD in *Contro-passato prossimo*. Il romanzo si apre con una notazione temporale in stile nominale-telegrafico, da articolo giornalistico: «sera del 15 aprile 1910 (lunedì di Pasqua)» (CPP, p. 9). Qualcuno sta minuziosamente descrivendo l'interno della chiesa barocca di Röschenen, in Tirolo, e solo una volta esauritosi questo pezzo di stile scopriamo che il suo autore è Walter von Allmen. Dopo un breve commento del narratore si spalanca per la prima volta il discorso indiretto libero di von Allmen, nella forma di due periodi subito seguiti da un pensiero riportato in forma diretta con introduttore parentetico, come a proseguire i pensieri vergati materialmente su carta:

Quella sacra vanità esibita in un villaggio di venti case, a 1400 metri d'altezza, era forse meglio di una stravaganza. Si era voluto esorcizzare i

⁷ Cfr. E. Marra, *Il caso della letteratura ucronica italiana. Ucronia e propaganda nella narrativa italiana*, in «Between», 7, 2014, p. 1: «la parola 'ucronia', palese calco di 'utopia', si deve al filosofo francese Charles Renouvier, il quale titola così un suo pamphlet (*Uchronie, l'utopie dans l'histoire*), pubblicato anonimo nel 1876 e basato su alcuni suoi articoli precedenti». Per delle osservazioni circa lo statuto dell'ucronia come genere fondato sulla cooperazione interpretativa, a cavallo fra semantica e pragmatica, cfr. anche Vanni Balestra, *Origini dell'ucronia. La letteratura contro la storia*, Tesi di dottorato discussa presso l'Università di Bologna, 2013, pp. 23-29.

⁸ E. Carrère, *Ucronia*, trad. it. di F. Di Lella, G. Girimonti Greco, Milano, Adelphi, 2024, p. 19.

⁹ Cfr. E. Marra, *Il caso della letteratura ucronica italiana* cit. p. 2. Marra riprende l'etichetta di «POD» da G. Chamberlain, *Afterword: Allohistory in Science Fiction*, in *Alternative Histories: Eleven Stories of the World as It Might Have Been*, eds. C.G. Waugh and M.H. Greenberg, New York and London, Garland, 1986, pp. 281-300.

¹⁰ Cfr. S. Lazzarin, *Il fantastico verosimile. Per lo studio di un topos della poetica del racconto fantastico ottocentesco, da Hoffmann a Montague Rhodes James*, in P. Pellini, S. Lazzarin, *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica e modernità nelle poetiche dell'Ottocento*, Roma, Artemide, 2022, pp. 81-142: 81-84. Lazzarin, in queste pagine, si appoggia alle teorie sul fantastico sviluppate da Neuro Bonifazi in diverse pubblicazioni nel corso degli anni Ottanta.

ghiacciai, troppo vicini, opporre calore e invenzione alle loro gelide geometrie. A ogni modo (concluse) noi austriaci non possiamo essere severi col barocco, che è la nostra grande stagione. (CPP, p. 10)

A questo punto, senza segnali che lo avvertano, nel tessuto discorsivo si apre un'analessi di portata minima: la voce del narratore ci mostra von Allmen sul sagrato della chiesa dopo aver terminato la sua visita, la mattina stessa; il discorso si svincola così dall'*hic et nunc* della scrittura diaristica la sera del 15 aprile, e ci riporta al mattino: «uscito poi sul sagrato, discesi i gradini che conducono alla piazzetta erbosa [...] di lì la chiesa si mostrò com'era, una vasta capanna di sasso» (CPP, p. 10). A questa descrizione si riallaccia nuovamente l'indiretto libero: von Allmen riflette sul contrasto fra interno ed esterno della chiesa, supposta allegoria dell'Austria. Una volta terminata, la riflessione fa spazio a un'altra minima anacronia, una prolessi ripetitiva:

Quel lunedì d'aprile lasciò qualche traccia nella vita del maggiore Walter von Allmen. Una giornata, del resto, nei suoi effetti indiretti e lontani, importante non solo per lui. La mattina, arrivando col postale, aveva fatto una sosta alla vecchia miniera d'oro (in realtà quarzo aurifero), a mezza lega prima di Röschenen, sulla strada che sale da Meran. (CPP, p. 11)

Superata la prolessi, l'analessi può continuare a srotolarsi per ricurarsi anch'essa sull'*hic et nunc* serale del lunedì di Pasqua: senza alcuna apparente motivazione (si noti come il testo non ci dica mai perché!) von Allmen non si interesserebbe affatto alla vecchia miniera «se non avesse sentito che qualcuno del luogo la chiamava il traforo, intendendo il traforo ferroviario, galleria» (CPP, p. 11). Von Allmen avvia così un'inchiesta e incontra un vecchio del luogo, Dvorak, che lo ragguaglia sui fatti avvenuti decenni prima; questo racconto non rappresenta tanto un'ulteriore analessi nell'analessi, ma viene filtrato attraverso la soggettività di von Allmen per mezzo di uno stile trasposto con inflessioni di discorso indiretto libero, dove i deittici e l'interrogativa parentetica simulano un'oralità interiorizzata e vagamente esitante: «era sceso di là, dalla parte italiana, due volte. Anche di là, con gli ingegneri (o geologi?), avevano forato pozzi di mina, trivellato la roccia per assaggi» (CPP, p. 12). La soggettività di von Allmen funziona così da diaframma fra il narratore e la vicenda, diaframma che è anche una modalità di emancipazione del discorso dalla voce narrativa, viste le ambiguità prodotte per statuto dall'indiretto libero.¹¹

¹¹ Cfr. G. Genette, *Figure III* cit. p. 219: «ma la differenza essenziale è costituita dall'assenza del verbo dichiarativo, che può portar con sé (salvo indicazioni fornite dal contesto) una doppia confusione. In primissimo luogo, confusione fra discorso pronunciato e discorso interiore

Il racconto di Dvorak illumina von Allmen sul progetto, poi abbandonato, di scavare una galleria che, attraverso le Alpi Tirolesi, conducesse in Valtellina. Ma soltanto a sera, proprio nel momento in cui si ricuce l'analessi (e, si noti, il narratore dettaglia finalmente anche lo spazio della vicenda, cioè il luogo in cui von Allmen sta redigendo il suo diario), ecco l'attivarsi dell'epifania, seppur lasciata momentaneamente sospesa in un vuoto informativo, visto che ci viene taciuto il contenuto dell'intuizione, cioè discutere con i vertici dell'esercito austriaco la possibilità di sondare l'esistenza di questa vecchia galleria abbandonata per rimetterla in funzione: «il fatto lo colpì all'improvviso (viaggiava verso Vienna con l'ultimo treno della sera), e così ovvio e vistoso, da parergli impossibile che nessuno ci avesse badato» (*CPP*, p. 13). Von Allmen si dimentica del suo piano, se non fosse che «venne il 5 di giugno» (*CPP*, p. 14): con un a capo, una congiunzione avversativa a inizio enunciato e l'uso icastico del perfetto, il narratore segna una discontinuità negli eventi. Von Allmen, che assiste alla «processione del Corpus Domini, rituale kermesse della Monarchia» (*CPP*, p. 14), scorge la sigla A.E.I.O.U. (acronimo variamente significante la potenza della casata asburgica) su un baldacchino imperiale, la stessa sigla che aveva visto sul ciborio della chiesa di Röschenen: la coincidenza rilancia il meccanismo epifanico e fa tornare in mente a von Allmen i suoi progetti sulla galleria abbandonata, a cui decide di dare seguito con una serie di sfortunati colloqui. In questo passaggio della prima parte, il modo narrativo vira anche verso il discorso diretto dei personaggi; proprio durante questi colloqui assistiamo non solo a una rinuncia ai pensieri di von Allmen, ma alla focalizzazione su von Allmen stesso:

Nella penombra dell'anticamera, Carlo Augusto rifletté. A una parete stava una panoplia di vecchie armi d'ordinanza e ne pendeva, con elsa traforata e dragona, una sciabola di cavalleria. Sul fodero parlato si leggevano ancora alcune iniziali: ovviamente, la fatidica sigla A.E.I.O.U. La guardava distratto e pensava: Walter non è un uomo da impegnarsi senza buone ragioni, per misteriose che siano. (*CPP*, p. 21)

Crepa all'apparenza minima e quindi trascurabile nella gestione della distanza, in realtà sintomo ulteriore della regia non più tanto occulta del narratore sulla materia, ben al di là del filtro di von Allmen, il quale, infatti, dopo un brevissimo rientro sul suo discorso vissuto, cede il posto a una lunga descrizione d'ambiente su Vienna piena di incisi commentativi e che serve a presentare la massima carica con cui, dopo

[...]. Inoltre, e soprattutto, confusione fra discorso (pronunciato o interiore) del personaggio e quello del narratore».

i primi fallimenti diplomatici, von Allmen conferirà: l'Arciduca Ereditario, ribattezzato con il nomignolo di «Ka-é-ha» (*CPP*, p. 21). A von Allmen viene promesso che, al suo ritorno dagli impegni contratti, il Ka-é-ha leggerà il promemoria; sennonché un altro evento umoristico modifica la situazione: «il responsabile della Segreteria soffriva di feroci emicranie di origine epatica [...] e quando lo coglievano perdeva il lume degli occhi, non figuratamente: stentava a leggere, con due paia d'occhiali, quasi non vedeva più» (*CPP*, pp. 23-24). Il narratore, non pago del commento ironico sulla natura logora del traslato, chiosa con un'altra freddura metalinguistica: «e con ciò la fatalità cieca, metafora non sprecata, per una volta, aveva avviato su un differente binario un avventuroso tratto del destino d'Europa» (*CPP*, p. 24). Nuovamente, però, si verifica «uno svarione burocratico uguale e contrario al precedente» (*CPP*, p. 24): il Ka-é-ha, che si trova a Pola per il varo di un sommergibile, viene erroneamente raggiunto dalla cartella delle lettere Evase, fra cui tuttavia spicca, ancora sigillato, il promemoria von Allmen (altra coincidenza!). È anche il momento di una seconda alterazione della focalizzazione, stavolta proprio sul Ka-é-ha («il Ka-é-ha si meravigliò nello sfogliare il corriere che gli portavano da casa», *CPP*, p. 25; ne seguirà una seconda poche pagine più avanti, anche con indiretto libero). Durante il suo riposo estivo a Milano, di fianco al Teatro della Scala, von Allmen nota che «un giovanotto, in ginocchio per terra, dipingeva con gessi colorati, fra i piedi dei passanti» un paesaggio alpino recante la scritta «VALTELLINA» (*CPP*, p. 27), che fa scattare l'ennesimo clic – anche in questa pausa narrativa, dunque, la regia del caso risospinge von Allmen nella sua ricerca, una ricerca aiutata da dettagli ridicoli, in sordina, che inibiscono ogni tentativo del (momentaneo) protagonista di prendere congedo dalla sua idea. Von Allmen decide di condurre privatamente delle indagini e scopre così i resti dei lavori alla galleria di cui Dvorak gli aveva parlato in una località chiamata Silveria. Dopo la scoperta, i suoi progetti si semplificano: il colloquio successivo con il Ka-é-ha consegue un buon esito; la storia accelera verso l'attuazione del piano; von Allmen sparisce dalla scena.

Potremmo così ascrivere il POD dell'ucronia morselliana, proprio perché logorato da una filza di casualità inverosimili che sembrano quasi rincorrere von Allmen, al codice del fantastico che avevamo posto a premessa, con il caso a imprigionare von Allmen in un cerchio serrato di coincidenze. A queste coincidenze si associa la presenza costante di una serie di personaggi che oliano gli ingranaggi dell'inchiesta, tutti variamente imparentati fra loro: gli Schwanthaler. Fra questi, il protagonista della prima alterazione della focalizzazione commentata precedentemente, Carlo Augusto Schwanthaler, nonché l'autore dell'er-

rore burocratico causato dalla momentanea perdita della vista, Carlo Augusto anch'egli, secondo un'estensione umoristica dell'omonimia al doppio nome e non solo al cognome – tracce fossili di una commedia degli equivoci che non si verifica davvero, perché tutti gli eventi, dietro l'apparenza del caso, si dispiegano secondo un orientamento inscalfibile.¹² La serie degli Schwanthaler prosegue successivamente, quando si parla di un collaboratore di Conrad pronto a entrare in scena per verificare la possibilità dei lavori al traforo: «fu (fatidicamente) uno Schwanthaler, terzo (o quarto) della nostra serie: Ludovico» (*CPP*, p. 43). L'umorismo del narratore si sviluppa su più livelli, a cominciare dall'avverbio di modo che riprende a distanza il «fatidica» di poco prima (*CPP*, p. 21) e rafforza la regia inverosimile del caso; prosegue con l'inciso correttivo a fingere la perdita del controllo da parte dell'istanza narrativa sul rincorrersi delle omonimie; chiude sull'enfatizzazione della posizione del lettore nei confronti del testo risuonante in quell'apparentemente innocuo aggettivo possessivo. Senza esplicitarlo, il narratore sta diligendo gli stessi codici di genere su cui l'ucronia è impiantata (la catena inverosimile delle casualità, le omonimie); questa stessa ludica presa di distanza si manifesta più distesamente in un commento narrativo situato appena oltre la svista maggiore, quella che sposta il promemoria von Allmen dalle Evase alle mani del Ka-é-ha:

C'erano i cosiddetti Storicisti a quei tempi, e insegnavano [...] che non esiste fatalità, non esiste caso ma solo la Storia, sempre sacra, quand'anche sia dialettica; e provvidenziale. E ha i suoi Decreti solenni, ma anche le sue 'Astuzie' e cioè si fa furba, restando sempre sacra, ricorre a trucchi e gherminelle per rimediare alle proprie sviste e malefatte [...]. La Storia, com'è giusto, non fa pagare le sue Astuzie a chi ne è stato il docile strumento. (*CPP*, pp. 24-25)

Anche il lettore digiuno di lessico filosofico avverte l'incrinatura ironica, dove l'ironia significa uso del vocabolario partigiano della parte avversa per sottometterlo, ed è attivata dal segnale del contesto.¹³ Se qui il commento è più disteso, meno agglutinato su singole tessere dell'enunciato come nell'esempio visto avanti, notiamo come, ancora una

¹² Segnaliamo anche, in questa trafila, come uno degli Schwanthaler decida successivamente di prendere i voti cambiando così identità e diventando «Liutprando da Graz» (*CPP*, p. 100), secondo un travestimento umoristico quasi conseguente all'eccesso di omonimie.

¹³ Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. it. di L. Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1969, pp. 128-129: ironia come «uso del vocabolario partigiano della parte avversa, utilizzato nella ferma convinzione che il pubblico riconosca la incredibilità di questo vocabolario. La credibilità della propria parte risulterà, quindi, rafforzata tanto che, come risultato finale, le parole ironiche verranno intese in un senso che sarà completamente opposto al loro senso proprio [...]. Il segnale generale dell'ironia è il contesto».

volta, il narratore passi sotto silenzio un attacco diretto allo stesso codice dell'inverosimiglianza fantastica, ma lo aggredisca per così dire in filigrana, giacché, nel momento di maggiore intensificazione delle casualità che porteranno alla buona riuscita del piano di von Allmen, a essere messo alla berlina è un piano discorsivo differente: quello dello storicismo di stampo idealistico-hegeliano.

III.

Torneremo più avanti su questi temi; per ora riflettiamo sul modo narrativo così delineato. La prima parte dell'opera, con il suo inizio *in medias res*, sembra come mimare sul piano del discorso il lento ingranare del meccanismo ucronico: pensiamo all'analessi che si apre quasi inavvertita sino all'epifania di von Allmen; alla distanza regolata quasi esclusivamente dall'indiretto libero di un personaggio che si prepara a sparire; alle minime alterazioni della focalizzazione su von Allmen stesso. Ci rendiamo però conto che ad agire nel testo sta una forza ulteriore in grado di sanzionare con la sua retorica ironica le coincidenze inverosimili del POD, nonché di presentare il protagonista come tale per poi liquidarlo dietro le quinte – Walter von Allmen, verrebbe da pensare, *deus ex machina* da utilizzare e poi abbandonare, espediente al servizio degli scopi altrui, se è vero che il suo interesse per la galleria da scavare non ha motivazione alcuna ed egli sembra dover raggiungere deterministicamente (fatidicamente) uno scopo non perché lo desideri davvero, ma perché un'entità più grande, più vasta, più poderosa ha deciso così. In questo senso, i commenti disseminati di tanto in tanto dalla voce narrante sono come i preannunci di una presenza che si prepara a prendere il sopravvento, a dismettere tanto il problema della focalizzazione nel testo quanto quello della distanza narrativa fondata sull'indiretto libero o su forme di pensiero riportato. Non ritroveremo più dispositivi come questo, spesso con frasi citante coordinata asindeticamente agli enunciati riportati:¹⁴ «sono abbastanza giovane (pensò), ho qualche soldo, se lascio il servizio mi resta una vocazione fallita ma innocua, per liberare l'*eros* che a Erika non occorre» (*CPP*, p. 29).

Dobbiamo così retrospettivamente etichettare come miopie derivanti da una lettura ancora parziale due convinzioni che il testo ci induceva a costruire: che von Allmen sarebbe stato il protagonista dell'opera; che avremo – magari – seguito la storia attraverso il suo filtro soggettivo per emanciparci dalla presenza della voce del narratore. Non solo von Allmen, espletati i suoi compiti, scompare dalla scena; a scomparire è

¹⁴ Cfr. B. Mortara Garavelli, *Il discorso riportato*, in *Grande grammatica di consultazione*, a cura di L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, 3 voll., Bologna, il Mulino, 1995, p. 463.

anche l'unico personaggio che sembra dotato di una soggettività autentica, come se questa sparizione allegorizzasse un passaggio di stato nel modo narrativo, come se il narratore dovesse lentamente prendere contatto con la vicenda e soltanto una volta liquidato lo sbocco ucronico potesse davvero permettere al romanzo di darsi una forma. La sparizione di von Allmen serve a farci capire che, a contare più di tutto, è la curva teleologica che la sua inchiesta imprime alla storia.

A prendere il posto di von Allmen all'interno del romanzo è così una lunga sequela di personaggi, sui quali l'attenzione del narratore si sofferma, di volta in volta, a seconda della loro importanza nelle operazioni di guerra. In effetti, ogni personaggio successivo a von Allmen nella catena degli avvenimenti si trova sulla scena esclusivamente in virtù dei suoi rapporti pubblici con altri personaggi: «il Ka-é-ha non era un politico. Per idee, modi e costumi non era nemmeno un principe. Era un militare, la sua vita di relazione si svolgeva coi militari» (*CPP*, p. 37); «il capitano Edwin Rommel aveva precedenti considerevoli. La battaglia di Tannenberg era opera sua, dal lato logistico», (*CPP*, p. 56); «ai primi di quello stesso anno, Alfred von Tirpitz, allora soltanto ministro della Marina, tornava da Breslavia a Berlino. Ospite di Guglielmo, sul treno imperiale» (*CPP*, p. 173).

Folla di figure apparentemente informi, in realtà frutto di un'organizzazione dall'alto, di una regia ulteriore che trascende l'anarchia delle parti: «il criterio principale è il *fine* per cui si compie il passaggio da una mente all'altra [...] nel caso dell'onniscienza, la percezione della presenza di un narratore che sa tutto ci convince che non ha importanza quanto possano essere diversi i mondi dei personaggi poiché essi ben si compongono in una trama principale»,¹⁵ che nel nostro caso è il preciso concatenarsi di un evento con l'altro fino alla vittoria della Prima guerra mondiale da parte degli Imperi centrali, fino al delinearsi di una precisa idea di Europa da parte della mente che ci racconta la storia. La concatenazione degli eventi come di anelli in una catena mima il più vistoso principio strutturale del romanzo e del suo plateale abdicare, per un testo pienamente novecentesco, a tutto ciò che non sia insieme di azioni che si svolge in uno spazio pubblico e intersoggettivo. Sappiamo dello statuto anacronistico di una simile strategia letteraria;¹⁶ ep-

¹⁵ S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di E. Grazioli, Parma, Pratiche, 1987, pp. 233-234. La teoria di Chatman ha il merito di parlare in maniera più perspicua di narratore onnisciente, che per statuto sublima le continue alterazioni della focalizzazione, e la cui presenza, come vedremo, può manifestarsi all'interno del testo in molti modi.

¹⁶ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 260: «questa volontà di credere che la vita pubblica intersoggettiva contenga l'interessante può sembrare anacronistica oggi».

pure, *Contro-passato prossimo* assegna un'importanza preminente alla sfera della vita pubblica e ai grandi eventi collettivi, rifiutando viceversa ogni sguardo sulle piccole svolte che si verificano all'interno delle bolle private individuali. Le vite di Conrad, Giolitti e Rathenau contano fintantoché le loro azioni incidono sugli eventi; se non incidono, non hanno nessun interesse narrativo. Così, il legame fra questo romanzo, la *doxa* ottocentesca e la sua forma artistica prediletta, il teatro, è sul piano narrativo evidentissimo a partire dall'onniscienza del narratore, con quell'aura obiettiva e sopraelevata così poco novecentesca, e senza contare la centralità della storia, la gerarchizzazione chiara degli eventi, l'intreccio «nel senso enfatico del termine» dove «i fili delle azioni umane, intessuti fra loro, compongono un intero che ha una logica precisa e procede verso un *telos*». ¹⁷ In *Contro-passato prossimo*, come a teatro, solo visibile e udibile contano; lo spettatore, cioè il lettore, è calato nella storia *in medias res*, con il compito di ricostruire il senso dell'opera interpretando «il *décor*, i costumi, i gesti e le parole che vede e sente dopo l'apertura del sipario». ¹⁸ Potremmo quasi dire che, dopo l'incursione nell'interiorità di von Allmen, il narratore preferisca all'onniscienza, cioè l'«abilità di penetrare la coscienza dei personaggi», ¹⁹ una forma di «“onnipresenza”», ²⁰ come se il muoversi da una scena all'altra, da uno schieramento all'altro contasse sopra tutto. ²¹

IV.

L'importanza degli eventi, per così dire, sublima all'interno del romanzo l'alterazione costante dei punti di vista, condensando tutti gli attori sulla scena teatrale del romanzo entro l'occhio vigile del narratore. Si tratterà di capire meglio secondo quali vie si manifesti la presenza di questa grande mente sulla storia, e noteremo subito che, se con Chatman possiamo affermare che «la descrizione d'ambiente è il segno più debole del narratore palese, poiché questi rimane ancora relativamente nell'ombra», ²² in *Contro-passato prossimo* anche descrizioni del genere recano delle macchie. Guardiamo ad esempio all'inizio della seconda

¹⁷ *Ivi*, p. 265.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ S. Chatman, *Storia e discorso* cit. p. 228.

²⁰ *Ivi*, p. 229: «questa capacità di muoversi dal luogo A al luogo B senza l'autorizzazione di un'intelligenza centrale presente sulla scena dovrebbe essere chiamata “onnipresenza” più che “onniscienza”».

²¹ Dobbiamo riportare però alcune eccezioni che non compromettono l'immagine complessiva del testo, come nel caso di un pensiero riportato di Ambrosius: «“basteranno?” si domandava Ambrosius» (*CPP*, p. 61); oppure di un residuo di discorso indiretto libero da parte di un altro generale dell'esercito italiano (*CPP*, p. 90), meno autentico ingresso nell'interiorità del personaggio che macchia di colore umoristico per meglio rappresentare l'opinata sconfitta italiana.

²² S. Chatman, *Storia e discorso* cit. p. 237.

parte, dove la descrizione, complicata da inserti di commento del narratore, esibisce una fisionomia «“a fasce testuali disomogenee”».²³

Fine di dicembre 1915. La guerra si estende e languisce, si complica e languisce, incrudelisce e languisce, lungo ventitré milioni di ex-uomini, dannati nelle loro fosse, dai Dardanelli al Baltico e dal Giura a Dunquerque; i piedi nella neve pesta, l'occhio destro a un mirino o all'oculare di un telemetro.

Ma le centrali della *macchina*, quelle, fervono di attività, sempre più ramificate e gremite, sempre più illuminate (a luce elettrica) e riscaldate, sempre più alacri e ingegnose. Vasta e ronzante come le altre, la centrale austro-ungarica: che riempie delle sue cellule ordinatissime e tiepide (22 gradi in media) un capoluogo delle estreme retrovie carniche, graziosa città subalpina sulla cui piazza c'è anche, non del tutto incongruo, un pino natalizio, completo di pinnacoli, festoncini spinosi e stelle di stagno; oltre alla galaverna autentica. (CPP, p. 53)

L'attacco nominale con dettaglio temporale è simmetrico a quello della prima parte; lo segue una struttura ternaria con giustapposizione epiforica («e languisce») di coppie verbali in climax, che quasi replicano il trascinarsi stanco e inutile, languente appunto, del conflitto mondiale. Il narratore fa risuonare una condanna morale nei confronti dell'assfissiante guerra di trincea implicita negli attribuiti di «ex-uomini» e di «dannati» ai soldati; al paragrafo successivo, viene enfatizzato in corsivo il traslato per l'insieme di operazioni che, segretamente, l'Austria sta approntando in vista della guerra-lampo da muovere all'Italia (la «*macchina*»). All'aggettivazione ricca e sempre modulata sullo schema 1+1, 1+1, 1+1 si aggiungano però gli incisi fra parentesi, dove la parentesi compromette l'omogeneità della descrizione e accentua la presenza di un occhio che, quasi contro la sua volontà, deve incistarvi dei puntigli tecnici. Una simile tara è talmente opprimente che, dopo aver licenziato questa descrizione relativamente neutra rispetto ad altre, il narratore sposta i tempi verbali dal presente descrittivo-commentativo alla

²³ Cfr. E. Manzotti, *La descrizione. Un profilo linguistico e concettuale*, in «Nuova secondaria», 4, 2009, p. 39: «questo tipo di descrizione “a fasce testuali disomogenee” introduce in diversi punti della compagine descrittiva dei segmenti di livello superiore, segmenti che giustificano, storicizzano, generalizzano, ecc., che riflettono insomma sul contenuto del segmento che li precede e in una parola lo ‘commentano’. La descrizione così commentata è dunque continuamente mossa da escursioni, da ‘salti’ tra fasce testuali di diverso livello: da un segmento descrittivo alla riflessione su di esso, e da questa di nuovo al prossimo segmento descrittivo. La descrizione appare così provvista di un controcanto che ne rallenta la velocità, e che in definitiva, sottolineando la contingenza dei dati osservati rispetto ad istanze più elevate, relativizza la portata dello stesso atto del descrivere rispetto ad una superiore istanza conoscitiva».

coppia narrativa perfetto-imperfetto,²⁴ ma al contempo, rilanciando la storia, si annette la podestà sulla descrizione per mezzo di un minimo tic meta-testuale: «un pomeriggio che ricominciava a nevicare, il supremo responsabile della “centrale” ora descritta, Maresciallo Conrad, partiva con la sua auto e una scorta di battistrada motociclisti» (*CPP*, p. 53).

Come avevamo già notato, la transizione fra prima e seconda parte avviene tramite un'ellissi di circa due anni, dispositivo raro in *Contro-passato prossimo*, visto che «si limita a lasciare che il tempo passi, senza commentarlo»,²⁵ sortendo così un effetto antitetico agli scopi del narratore. L'ellissi fra prima e seconda parte, tuttavia, serve a lasciare implicita e affidata all'enciclopedia del lettore l'esplosione della Prima guerra mondiale, con tutte le cause che ne derivano, e che non sono giudicate interessanti. Ma l'effetto di durata più significativo nel rapporto fra storia e discorso, che accorcia il tempo della prima a vantaggio di quello del secondo, è il sommario o il riassunto, manifesto palese della presenza del narratore, visto che la modulazione della velocità incide anche sulla regolazione della distanza. Questa, priva ormai dell'indiretto libero, è affidata ai discorsi narrativizzati e trasposti, che enfatizzano il grado di diegesi e ben si inseriscono entro i sommari; tuttavia, come nel caso della descrizione, è difficile rintracciare sommari ripuliti totalmente dalle scorie commentative del narratore. Nel leggere la storia, abbiamo l'impressione che questa sia centrifugata in un riassunto infinito, in una glossa costante; se anche lo spettro della distanza vira verso il polo mimetico attraverso il discorso diretto, con una sovrapposizione fra il tempo della storia e quello del discorso, la voce dei personaggi resta calamitata dal gesto di riassumere-narrativizzare. Leggeremo in questo senso un passaggio emblematico dalla terza parte del romanzo, quando Giolitti è chiamato a riferire in parlamento circa l'armistizio da firmare con gli austriaci e i tedeschi:

Dopo il fortunoso esordio realistico, e pagato il tributo alla retorica (che in Italia, ricordarsene, significa buona educazione), Giolitti tornò definitivamente al suo stile e al suo programma. Si “barcamenò”, da virtuoso. Per due pazienti ore, con indefettibile coerenza interiore, disse e non disse. Disse e si contraddisse. Affermò convinto e si smentì reciso; dissipò con una parola, o revocò in dubbio, quello che aveva martellato e ribadito con la frase precedente. Stabilito che nessuno aveva messo in crisi né tanto meno «piegato» (ossia, vinto) le magnifiche truppe italiane, e che se mai si doveva parlare, «tecnicamente», di successi degli austriaci «in sede strategica» e di conseguente «avvolgimento dei fronti» (italiani), os-

²⁴ La distinzione resta effettuata sulla base del classico H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. di M.P. La Valva, P. Rubini, Bologna, il Mulino, 2004.

²⁵ S. Chatman, *Storia e discorso* cit. p. 242.

servò che gli avversari avevano potenzialmente in loro dominio un terzo del territorio nazionale, e che cercare di «rovesciare la situazione» sarebbe stato estremamente difficile. A torto gli Alleati ci guardavano con crescente sospetto. Un popolo prode anche se sfortunato non merita questo. L'Italia non viene e non verrà meno ai suoi impegni. Vero è che contro la forza «la ragione non vale». Quindi l'Italia si apparta. «Si *apparta*, il che, onorevoli colleghi, non implica pace separata. Sia ben chiaro! Oggi siamo costretti a accordi con Vienna, su basi non precariamente armistiziali. Ciò beninteso senza dimenticare i nostri obblighi verso i Paesi terzi». (CPP, pp. 109-110)

Abbiamo già visto come il commento del narratore si espliciti nelle parentetiche, che tralascieremo per notare piuttosto le graduali intercapedini entro cui passa la distanza. L'utilizzo in senso assoluto dei verbi dichiarativi in apertura genera una particolare forma di discorso narrativizzato che cede subito il passo a quello trasposto, con il verbo dichiarativo impiegato stavolta in senso proprio («osservò che...») ma per così dire inframmezzato da lacerti di discorso diretto. D'un tratto, il discorso diretto prosegue senza che le virgolette lo segnalino: «a torto gli Alleati ci guardavano con crescente sospetto. Un popolo prode anche se sfortunato non merita questo. L'Italia non viene e non verrà meno ai suoi impegni». Questo sfasamento, trascurabile soltanto in apparenza, ci mostra come il discorso diretto del personaggio stinga su quello del narratore, e non viceversa, all'insegna di un'insistenza riassuntiva anche nei confronti dei dialoghi, più inserti documentari a supporto della cronaca che non espressioni di un'autentica soggettività, di un vero mondo psicologico-morale. Tutte le voci sembrano, se non appiattite, subalterne rispetto a quella del narratore – impressione conservata anche quando i dialoghi si sviluppano in un più canonico botta e risposta. In uno degli scambi più lunghi del romanzo, importantissimo per l'incontro fra Rathenau e Lenin mentre la guerra si avvia alla conclusione, la presenza quasi da marionettista del narratore resta implicita nel modo in cui i turni di parola sono scanditi all'interno del dialogo, con le didascalie a rendere gli interlocutori non veri personaggi, ma quasi nomi-segnaposto entro un più vasto spartito teatrale la cui regia non dismette mai la presa sugli eventi. Il dialogo comincia così:

Lenin. – Grazie dell'intervallo che mi concede. Sono in viaggio da ieri mattina.

Rathenau. – Voglia credermi, della sua trasferta io non mi sono occupato. Me ne hanno parlato ieri la prima volta.

Lenin (con un sorriso). – Inutile che lei o i suoi predecessori si giustificino. Ci si propone di servirsi di me ai fini della vostra guerra. È buona

politica, avrei fatto lo stesso, io, al posto vostro. Mi è stato anche gentilmente concesso il cambio di destinazione. Come saprà, vado in America, a New York se possibile. Non in Russia. (CPP, p. 160)

Senso del teatro, del sommario, del commento: questa ipoteca del narratore sulla storia non si annette soltanto i discorsi diretti dei personaggi, ma anche un «racconto di avvenimenti»²⁶ particolareggiato sino all'estremo e in dissonanza con quanto vorrebbe la teoria su mimesi e diegesi.²⁷ Abbiamo già avuto modo di osservarlo implicitamente negli esempi riportati sino a qui, dai quali ci colpiscono la varietà e la precisione tecnica dei toponimi o del gergo militare e politico.²⁸ Un rendiconto esteso di questa ricerca lessicale ci porterebbe fuori tema; ci limiteremo allora a segnalare come la presenza di un così fitto racconto di avvenimenti crei una sorta di cortocircuito nella velocità della storia, che da un lato procede spedita mediante l'elencazione riassuntiva degli avvenimenti, dall'altro infittisce questi riassunti di un'analitica che li gonfia e li ingorga. Un ultimo esempio circa il gusto per il tecnicismo toponomastico-militare del narratore, qui unito a un certo compiacimento per l'invenzione fantastica:

Segretissimo, ovviamente, lo «Schema S.E.» si conservava sotto sette sigilli nella cassaforte dell'Ufficio responsabile, e per intanto era redatto in gergo ermetico, per cui la Valle Lagarina era «Valle di Tycho», il Monte Grappa «Monte Erebus», una divisione di fanteria si chiamava «sezione conica», gli obici da 149/12 «telescopi del 12», il fronte d'attacco «paralasse». (CPP, p. 56)

Da questo panorama sorge il sospetto che il paradigma ottocentesco di *Contro-passato prossimo*, per come lo abbiamo studiato sin qui, sia come sbiadito. La pervasività del narratore sottoforma del tic riassuntivo-commentativo e della narrativizzazione dei discorsi mina infatti l'infrastruttura stessa del testo, sfarinato in una collana di sommari, e genera il crollo di quel rilievo così tipicamente ottocentesco fra scene e quinte, fra primo piano e sfondo, dandoci quasi l'impressione non di un romanzo, ma di una cronaca giornalistica in cui tutto si dilata a svantaggio di una storia riassunta e archiviata nelle sue linee evenemenzia-

²⁶ G. Genette, *Figure III* cit. p. 211.

²⁷ Ivi, p. 213: «i due precetti cardinali dello *showing*: il predominio jamesiano della scena (racconto particolareggiato) e la trasparenza (pseudo) flaubertiana del narratore [...]. Precetti cardinali, e soprattutto precetti *collegati*: fingere di mostrare, significa fingere di tacere».

²⁸ Per la più accurata ricostruzione del retroterra toponomastico del romanzo, a volte rielaborato dalla fantasia di Morselli, cfr. C. Martignoni, *La letteratura in prestito*, in *Guido Morselli dieci anni dopo* cit. pp. 45-67.

li, senza spazi per l'interiorità dei personaggi.²⁹ La presenza di questo narratore notaio, o archivista, o burocrate ultramondano, con tutto quel che ne consegue nel modo narrativo e nel suo statuto contraddittorio, genera effetti di distanziamento sull'involucro ottocentesco del testo, opacizzandone la visività teatrale; tantoché ogni scena, anche quella più mimetica, anche quella più affrancata da una voce ulteriore, non ci sembra davvero tale, piegata com'è sotto la stretta di una macchina narrativa che ammette progressione solo a patto che i suoi eventi finiscano chiosati e glossati. Gli ipertrofici connotatori di reale del romanzo ci risultano così imprigionati da una cappa di freddezza e di straniamento – l'immagine che restituiscono non è quella di un mondo vivido e reale, ma di una specie di *Wunderkammer* glaciale, di un esperimento mentale *in vitro* frutto, come recita il sottotitolo del romanzo, di un'ipotesi retrospettiva dispiegatasi sincronicamente nella mente di qualcuno.³⁰

V.

Introdurremo ora un ulteriore elemento ascrivibile ai fatti di voce: la metalessi, «ogni intrusione del narratore o del narratario extradiegetico nell'universo diegetico».³¹ – dispositivo che non dovremmo sorprenderci di ritrovare in *Contro-passato prossimo*, almeno rispetto all'invasione del narratore per come l'abbiamo descritta. Due esempi: «(il colonello non era all'anagrafe niente affatto Ambrosius; questo gli serviva da pseudonimo – che qui gli conserveremo)» (CPP, p. 57); «occorre più tempo qui per presentare il meno noto dei due interlocutori di quanto non occorresse loro, che tuttavia non si erano mai visti, per parlarsi e capirsi» (CPP, p. 157).

Metalessi tutto sommato innocue, commenti al discorso «semplici, diretti e relativamente in armonia con la storia».³² Non è però il caso

²⁹ Questa totale assenza di focalizzazione sull'interiorità è talmente vistosa e urtante per il lettore da non poter essere davvero accostata a una sinopia ottocentesca; nel romanzo di primo Ottocento, infatti, il centro simbolico del testo era sì occupato da quanto accadeva nella sfera pubblica, ma certo non mancavano spaccati di analisi psicologica: cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo* cit. p. 260.

³⁰ Uno o più altri saggi potrebbero essere scritti circa le conferme linguistiche e stilistiche offerte da questi rilievi più strutturali. Lo stile di *Contro-passato prossimo* (come quello di molti altri romanzi morselliani) è pesantemente indebitato con l'apprendistato giornalistico del suo autore: il lessico politico-burocratico, la punteggiatura fittissima, lo stile nominale sono tutti aspetti dello straniamento e della distanza che abbiamo commentato su altri fronti. Per una prima prospezione sullo stile di Morselli e quello dei giornali italiani a metà Novecento, segnaliamo E. Mauroni, *Un esempio di duttilità: lo stile nominale in Morselli, Tobino, Volponi*, in Ead., *Costanza delle strutture, variabilità delle funzioni. Saggi linguistici sulla prosa letteraria del secondo Novecento*, Roma, Aracne, 2009, pp. 129-153, e M. Dardano, *Il linguaggio dei giornali italiani*, Roma-Bari, Laterza, 1981.

³¹ G. Genette, *Figure III* cit. p. 282.

³² S. Chatman, *Storia e discorso* cit. p. 272. Chatman ascrive la metalessi alle tipologie possibili di commento da parte del narratore, parlando proprio di «commento sul discorso».

di una zona di *Contro-passato prossimo* la cui presenza abbiamo sinora taciuto, incuneata fra terza e quarta parte del libro, esattamente al centro della struttura e intitolata «*Intermezzo critico. Conversazioni dell'editore con l'autore*» (CPP, pp. 117-124). Con l'*Intermezzo*, violazione intuitiva dei meccanismi regolatori della finzione, la storia si interrompe all'altezza dell'armistizio italiano per lasciar posto all'improvvisa rappresentazione scenica di un dialogo fra due figure – quella dell'Autore e quella dell'Editore – le cui voci sono ancora segnalate da didascalie. Il lettore finisce così umoristicamente coinvolto in una discussione a tutto campo non soltanto sui motivi soggiacenti la costruzione ucronica, ma in generale su tutti gli atti comunicativi che ruotano attorno al romanzo, dall'interpretazione, al commento, alla ricezione.³³ L'Autore deve difendersi da varie accuse: asserisce che il romanzo è il genere onnicomprensivo nella letteratura a lui contemporanea; cavilla sullo statuto di fantapolitica o fantastoria del suo libro; rifiuta lo storicismo; difende il suo stile burocratico; chiosa con una massima che sembrerebbe condensare il senso stesso del libro: «il paradosso sta dalla parte dell'accaduto: dall'altra parte se ne sta, sconfitta, quella che chiamiamo (quantunque con ottimismo) “logica delle cose”» (CPP, p. 121). Il narratore-autore celebra inoltre l'individualità dei suoi personaggi come antidoto al determinismo, al meccanismo stringente delle cause; infine, da un punto di vista più strettamente politico, riafferma una via all'Europa unita da una federazione sotto la tutela tedesca.

Di per sé, l'*Intermezzo critico* potrebbe fare sistema con il POD per iscriversi in quel medesimo codice del fantastico che, acuendo il senso di inverosimiglianza della vicenda, rafforza al contrario lo statuto del genere e la sospensione dell'incredulità³⁴ – non fosse che, come nel POD il tarlo commentativo del narratore ci poneva sull'attenti con la sua retorica ironica, sanzionando il tessuto ottocentesco delle casualità, così, nell'*Intermezzo*, il momento più strettamente documentaristico e veritativo della storia viene eroso dall'ennesimo proliferare di un

³³ La metalessi è un dispositivo testuale complesso, a cavallo fra narratologia, semantica e pragmatica, tanto è vero che Lubomir Doležel, nella sua teoria sui mondi possibili finzionali, si è rifatto alla metalessi di Genette per parlare di quelle narrazioni autoinvalidanti dette *metafiction*, in cui «le convenzioni della costruzione di *fiction* vengono palesate»: cfr. L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, trad. it. di M. Botto, Milano, Bompiani, 1999, p. 165. Nella *metafiction* postmoderna, aggiunge Doležel, si «mette a nuda non solo l'atto di creazione del mondo, ma tutti gli atti e le attività della comunicazione letteraria: lettura, interpretazione, commento, critica, intertestualità» (*ibidem*). Si potrebbe parlare a lungo soltanto di come almeno *Contro-passato prossimo* entri in risonanza con le poetiche postmoderniste del romanzo italiano secondonovecentesco. In questo senso si legga l'ottimo accenno in C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018, p. 78.

³⁴ L'ucronia contiene, codificato, simile momento meta-finzionale: cfr. V. Balestra, *Origini dell'ucronia* cit. pp. 27-28.

ragionamento che logora e pertratta fino all'implosione la struttura di genere.³⁵ La forma stessa di questa parte del romanzo è un gioco retorico sofisticato, visto che riconosciamo il modo in cui il narratore, finalmente rivelatosi quale autore-demiurgo della storia, finge di sdoppiarsi per drammatizzare e dialettizzare un ragionamento tutto interno a sé stesso.³⁶ Perché questo cozzo umoristico di forma e contenuto? *L'Intermezzo* si presenta come ordigno al centro della struttura narrativa che la fa saltare in aria, che, intervenendo sul piano del discorso, mina la coerenza assiologica della storia producendo un cortocircuito fra diegesi ed enunciazione – *Contro-passato prossimo*, allora, come rappresentazione manovrata *ab ovo* da una mente che tutto sa e tutto vede, e che ludicamente decide a un tratto di manifestarsi per poi tornare a ritrarsi dietro le quinte sceniche di una macchina teatrale posticcia, smascherata di proposito nei suoi ingranaggi deterministici. È questo smascheramento del determinismo, che si lega con così tanta perspicuità a quegli attacchi pacatamente ironici allo storicismo svolti dal narratore durante lo sbocco ucronico, a permetterci di associare il sostrato concettuale del libro a un orizzonte antistoricista e antidealista, secondo il noto influsso del pensiero di Giuseppe Rensi su quello di Morselli.³⁷ È certo così; ma il rapporto fra Morselli e Rensi merita di essere approfondito alla luce

³⁵ Questa sezione del romanzo ha conosciuto una lunga e travagliata elaborazione, e se non è questa la sede per analizzarla, ci limiteremo a rilevare che *L'Intermezzo*, alla luce dei materiali genetici di *Contro-passato prossimo*, ha mutato più volte struttura prima di essere dato a stampa nella versione dialogata – nel Fondo Morselli si contano tredici redazioni autonome più una quattordicesima, risalente al marzo 1973, in cui i contenuti dell'*Intermezzo* sono rifusi in una riscrittura complessiva in cui si finge il ritrovamento, da parte di un editore, di un memoriale redatto da von Allmen stesso. Anche con quest'accentuazione del codice di genere, tuttavia, i contenuti dell'*Intermezzo* restavano immutati, vi si discutevano i medesimi problemi – ma secondo un'operazione che attenuava la portata sperimentale e antinarrativa dell'*Intermezzo* stesso riconvertito, secondo un *topos* di lungo corso, ad artefatto ucronico ritrovato. Cfr. Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università degli studi di Pavia, Fondo Guido Morselli, CPP 42 e CPP 46-58 (Romanzi).

³⁶ Se volessimo cercare a ogni costo un'etichetta, potremmo parlare di un'*aversio ab oratore* nella forma della *sermocinatio*, più precisamente nella variante in cui l'oratore si distacca da sé per fingere un dialogo con un avversario: cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica* cit. pp. 240-241. D'altra parte, di *sermocinatio* come tecnica retorica impiegata dal narratore morselliano si era già parlato in F. Ravazzoli, *Il commento narrativo* cit. pp. 71-90.

³⁷ Segnaliamo almeno tre lemmi critici importanti nel delineare quest'influenza: A. Cortellessa, «*Es ist genug*». Guido Morselli sull'estrema soglia, in «La scrittura», 4, 1996-1997, pp. 5-16; D. Bertelli, *Morselli, Rensi, Leopardi e la filosofia del suicidio*, in «La rassegna della letteratura italiana», 2, 2013, pp. 471-484; ma soprattutto, per il nostro discorso, R. Bruni, *Guido Morselli e la «controstoria»: tra i palinsesti di «Contro-passato prossimo»*, in *Studi in onore di Enrico Ghidetti*, a cura di A. Nozzoli, R. Turchi, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 577-584; 583, in cui è ricostruito il probabile palinsesto filosofico di *Contro-passato prossimo*, visto che Bruni commenta una pagina dalle *Aporie della religione*, libro d'elezione nella biblioteca morselliana, dove è esplicitamente citato il nome di Charles Renouvier. Certo, sotto il ponte che passa dal neokantismo di Renouvier a Morselli sono scorse le acque delle filosofie della crisi.

del repertorio di dissimulazioni retoriche dispiegato nella metalessi.³⁸ Retorica duplice, allora: nello sdoppiamento del demiurgo – finto momento di resa dei conti con l'Editore – e nella costruzione dei contenuti stessi della metalessi, lungo saggio di ironia tattica che, non potendo stavolta esprimere il senso dell'operazione romanzesca nemmeno per mezzo del lessico partigiano dell'avversario, ci getta fumo negli occhi con tesi inverosimili.³⁹ In uno fra i momenti più eclatanti di questa dialettica ironica l'Autore, tacciato di negazione del determinismo, ribatte con una dichiarazione straniante:

L'editore. – Lei accantona il determinismo. Il “meccanismo delle cause”.

L'autore. – Me ne guardo bene. Determinismo e Caso formano un'erma bifronte, sono i due profili non scindibili dei fenomeni: ma a questo binomio (della cui onnipresenza e inscindibilità, i filosofi stentano tanto a capacitarsi), Allmen, Tirpitz, Brokenleg, Rathenau, oppongono la loro del resto non sorprendente intelligenza e fantasia, la loro tenacia, un carattere, il loro individuo in sostanza; l'individuo identificandosi appunto con quella apparizione rara che è il “fine”, uno scopo voluto e perseguito. Eccezione, “isola”, pur entro alla universale fatalità, nella quale il necessario e il fortuito si congiungono inseparabilmente. (*CPP*, pp. 121-122)

Lo sfondo implicito di questo passaggio è un'idea ormai novecentesca di soggettività che, pur consapevole di muoversi entro un mondo segnato dalla contingenza e dal declino di ogni teleologia universale, rivendica una zona d'eccezione: quella della volontà individuale, «isola» entro la fatalità in virtù della quale il soggetto può ancora opporre a determinismo e caso una residuale forma di libertà. Non si tratta di una visione ottimistica, né di un recupero ingenuo del libero arbitrio, ma di un'ultima possibilità etico-tragica che non rinuncia del tutto al

³⁸ Dissimulazioni retoriche che hanno evidentemente colpito nel segno, visti i numerosi commenti che hanno assecondato un'interpretazione di *Contro-passato prossimo* quale celebrazione della pretesa illuministica dell'uomo di influenzare la realtà sulla base della propria intelligenza e fantasia: cfr. almeno M. Lessona Fasano, *Guido Morselli. Un inspiegabile caso letterario*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 93-116; ma anche in V. Balestra, *Le origini della letteratura ucronica in Italia* cit. p. 47 si parla di «pedagogia della libertà» per i personaggi del romanzo.

³⁹ Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica* cit. p. 239: «l'ironia di azione tattica» usa la dissimulazione e la simulazione come armi dell'inganno; vuole, per conseguenza (fino a un eventuale mutamento della situazione), mantenere definitivamente l'equivoco. Colui che parla non vuole annunciare apertamente la propria opinione partigiana, poiché la situazione non permetterebbe un'efficace attuazione della propria opinione partigiana con il mezzo della persuasione. Il manifestare apertamente la propria opinione partigiana non servirebbe a raggiungere la finalità del discorso, otterrebbe come risultato solo l'informazione della parte avversa sulla propria opinione partigiana e la parte avversa a sua volta approfitterebbe di questa aggiunta di informazione a tutto svantaggio della parte cui appartiene colui che parla».

significato, pur sapendo che non è più garantito. Come credere, però, a una simile tesi se rapportata alla figura del narratore delineata sin qui, al suo statuto di burattinaio, all'ipoteca che ha posto sulla storia tramite il discorso, alla presenza stessa della metalessi? La frizione fra questo proclama e le strategie testuali del romanzo è eclatante. Dovremo allora cercare i luoghi dell'*Intermezzo* che fanno meno resistenza al nostro tentativo di demistificare questa falsa esegesi, quei piccoli indizi che rivelano il legame profondo fra il romanzo e la filosofia di Rensi, a giustificazione dell'intera intenzione autoriale:

L'editore. – Uno degli elementi del racconto che ci lasciano perplessi, è il modo come lei si immerge nel “contro-passato”. Un approccio troppo diretto, senza transizioni. Se preferisce, senza giustificazioni.

L'autore. – Capisco. E cercherò di spiegarle la mia scelta. Poniamo che un pittore, un figurativo, dopo avere composto una figura (d'invenzione), ci avesse dipinto intorno, con tutti i suoi intagli dorati, anche la cornice. Questa si collocherebbe su un altro piano, sarebbe, in quanto “trompe l'oeil”, non invenzione, simulazione. Così qui: potrei simulare una cornice di ‘fattualità’. Basterebbe dire a un certo punto: «le cose di cui parlo sono abbastanza note perché non ci sia bisogno di entrare in particolari», o, inversamente: «vari particolari sono inediti, nuovi anche per gli studiosi dell'argomento», – e il clima storiografico si formerebbe. Ma mi risparmio volentieri le prospettive posticce, gli sfondi temporali di tela dipinta.

L'editore. – Non si è preso nemmeno la briga di citare, qua e là, una fonte. Inesistente, si capisce, ma che darebbe un'illusione di “autentico”... Tutto resta in una dimensione irrelata. Campato in aria.

L'autore. – Campato in aria, sì: e insieme, rigidamente consequenziale. (CPP, pp. 119-120)

Fluttua fra queste righe un problema estetico plurimillenario, cioè il rapporto fra verosimiglianza e inverosimiglianza, finora solo sfiorato per essere stato menzionato nel contesto del codice di genere manipolato dalle strategie del narratore; ma sappiamo che a questo binomio se ne lega un altro, quello motivato/immotivato, secondo il rapporto inversamente proporzionale fra verosimiglianza e motivazione portato a giorno da Genette in uno dei suoi saggi più noti.⁴⁰ L'Editore sta criticando un gesto tipico dell'ucronia, quello di calare il lettore *in medias res*, nonché la mancanza totale di motivazioni nella lunga traiettoria contro-storica disegnata dal demiurgo, motivazioni di cui questa necessiterebbe vista la sua inverosimiglianza; quanto l'Editore riceve in risposta non nega davvero la critica, ma sottolinea una dicotomia da cui

⁴⁰ G. Genette, *Verosimiglianza e motivazione*, in Id., *Figure II. La parola letteraria*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1972, pp. 43-70.

discenderanno le nostre considerazioni ultime. Il narratore, cioè, enfatizza come il suo racconto sia tanto arbitrario («campato in aria») quanto «rigidamente consequenziale», apparentemente casuale e orientato insieme: il binomio istituisce un'estensione sul piano teorico-estetico della contrapposizione filosofica fra determinismo e casualità. Ravvisiamo uno scarto rispetto al passo precedentemente commentato: l'autore non convoca più la capacità d'azione dei personaggi quale residua risorsa oppositiva al binomio determinismo-caso, ma sposta il discorso su un piano strutturale, dove in gioco non è più la volontà individuale. L'evidenziazione del doppio vincolo deterministico-casuale su cui è impiantata l'impalcatura romanzesca è un gesto molto più omogeneo alla fattura del testo. E allora, solo obliquamente, solo in tralice, si tradisce in questo passaggio una verità altrimenti inconfessabile: la finzione è presieduta dagli stessi meccanismi deterministici che si sono tentati (almeno in apparenza!) di criticare sul piano filosofico con l'atto stesso di scrivere una storia controfattuale. Scorgiamo in questo scambio di battute una rivelazione: nel romanzo logica paradossale della Storia hegelianamente intesa e logica paradossale della finzione sono come implicitamente equiparate, perché nel racconto gli eventi, la catena ottocentesca delle casualità, le azioni dei personaggi sono trascelte in funzione della fine da una «mente che vegga con certezza prima dell'accadere e dica: "questo avverrà necessariamente così"». ⁴¹ Scrive Genette:

Queste determinazioni *retroattive* costituiscono precisamente quella che chiamiamo l'arbitrarietà del racconto, ossia non proprio l'indeterminazione, ma la determinazione dei mezzi attraverso i fini, in parole povere *delle cause attraverso gli effetti*. Questa è la logica paradossale della finzione [...]. ⁴²

Rensi attribuiva al determinismo filosofico la medesima logica paradossale:

vi accorgete che la storia è *proprio la stessa cosa d'un romanzo*. Come questo, pur rimanendo logicamente concatenato (cioè pur restando in esso i fatti narrativi causalmente collegati tra loro) avrebbe potuto essere interamente diverso ed avere un'opposta soluzione, se l'autore avesse voluto mutarvi qualche caso [...], così *proprio la stessa cosa* accade nella storia: anche questa avrebbe potuto essere del tutto diversa se (diciamo così) il suo autore avesse voluto, come gli era pienamente possibile, variarvi alcune circostanze. ⁴³

⁴¹ G. Rensi, *La filosofia dell'assurdo*, Milano, Adelphi, 1991, p. 174.

⁴² G. Genette, *Verosimiglianza e motivazione* cit. p. 65.

⁴³ G. Rensi, *Le aporie della religione*, Catania, Etna, 1932, pp. 168-169; citato in R. Bruni, *Guido*

Per questa via siamo giunti alla tensione radicale che regola *Contro-passato prossimo*. Il demiurgo, pur rivendicando la libertà dei suoi personaggi e la portata conoscitiva dell'ucronia, pur asserendo di voler prendere le distanze dalle sacralità provvidenziali dello storicismo, ha replicato quelle logiche che, lungi dal cedere al ruolo del caso, lo inglobano retrospettivamente in un disegno di necessità. Solo in apparenza l'ucronia si presenta come l'operazione critica di chi creda ancora a un'etica della storia; *Contro-passato prossimo*, per quanto ne affermi il suo artefice, è una macchina deterministicamente inappuntabile, sotto la cui pressa vengono livellate tutte le rotondità dei personaggi. Il narratore lavora limando ogni attrito della macchina – l'*Intermezzo* serve a dissimulare la natura di questa costruzione e, una volta correttamente decifrate le strategie retoriche del demiurgo, a svelarne per via umoristica il carattere posticcio. I presupposti epistemologici dell'ucronia sono impiegati in modo tendenzioso, contraddetti dalle strategie testuali. Certo che l'ucronia può mostrare il carattere costruito e retrospettivo della storiografia tradizionale; certo che esibisce la contingenza del reale; certo che può esplorare alternative storiche per meglio comprendere le strutture profonde del presente. Ma qui sta la torsione illusionistica adoperata da Morselli, il quale non può accettare fino in fondo i presupposti filosofici dell'operazione ucronica, non può accettare cioè che tutti i valori siano intercambiabili, che la storia abbia smarrito qualunque *ethos* e che ogni forma, sia filosofica che letteraria, rappresenti una costruzione arbitraria. Di qui il procedimento umoristico, l'enfaticizzazione della forma allo scopo non di dissolverla, ma di intensificare il rimpianto della forma stessa. Da un lato, la metalessi rivendica, dissimulando, il portato conoscitivo dell'intera operazione; dall'altro, tuttavia, porta finalmente in scena quel facitore dell'opera che, fino all'*Intermezzo*, si intravedeva nelle pieghe dell'edificio, e che continuerà a intravedersi come regista più o meno occulto fino al termine del romanzo.

Il cortocircuito che ne risulta è paradossale, nell'attrito fra un'empatia architettonica che va naufragando e l'approdo sofferto alla consapevolezza, molto rensiana, che la storia è assurda, irrazionale, priva di senso, e ogni tentativo di riordinarla secondo una logica razionale è un'impostura. Qui sta il nodo di *Contro-passato prossimo*, l'impossibilità di dire apertamente questa impostura che si può solo significare attraverso una forma cerebrale, avvitata su di sé. Morselli costruisce un

Morselli e la «controstoria» cit. p. 581. Ma notiamo che armoniche simili risuonano anche nella *Filosofia dell'assurdo*: «ogni fatto che avviene si aggancia con infrangibile necessità alla sua causa; ma il fatto causa poteva agganciarsi a quello come a infiniti altri fatti diversi, che, invece di quello, gli fossero stati, per così dire, gettati dinanzi dalla situazione o dal moto in ogni momento imprecisabile *assolutamente* dell'universo» (G. Rensi, *La filosofia dell'assurdo* cit. p. 169).

impeccabile congegno deterministico; lo buca attraverso la metalessi; nella metalessi esegue un contro-movimento retorico, difendendo tendenziosamente la portata conoscitiva e restaurativa dell'ucronia. Smascherata l'equazione fra storia e finzione nel segno dell'impostura retrospettiva, rimane solo il determinismo stesso (un ordine, una tensione verso un *logos*), ma disvelato come operazione di un falsario. Di qui questa sorta di urobora narrativo, di romanzo che non smette mai di negarsi mentre si afferma, che sabotava (strutturalmente, retoricamente) l'ordine nel momento stesso in cui lo orchestra: se le premesse di quest'ordine risultano ormai insostenibili, non se ne è esaurito il rimpianto – la dialettica dell'umorismo morselliano è così aperta e senza sintesi fra ricerca di un *logos* e accettazione dell'assurdo, fra bisogno di necessità e deriva nella contingenza. A dirigere il romanzo sta non un narratore inattendibile in conflitto con l'autore implicito, bensì un narratore incaricato di dissimulare, e al contempo rivelare, l'insostenibilità epistemologica del progetto ucronico. Morselli, questo borghese che non volle mai rinunciare alla sua *forma mentis* raziocinante, autore nella sua fase più tarda di romanzi calibratissimi, dilleggia gli storicisti perché l'impalcatura teleologica che questi garantivano non può più essere creduta: può solo essere evocata come oggetto di nostalgia. La storia non ha più nessun senso, l'individuo non vi può nulla; anziché abbracciare questa deriva, Morselli vi contrappone un sofisticato marchingegno retorico-narrativo in cui simula l'esaltazione, sullo sfondo del contingente, dell'individualità soggettiva. La lezione di Rensi è infine assorbita come un approdo sofferto; *Contro-passato prossimo* finge di credere nell'ordine per poterlo rimpiangere meglio: assurdo della Storia, assurdo dell'opera.