

LA MODERNITÀ DELL’INATTUALE MORSELLI.

CALVINO E IL “GRAN RIFIUTO” EDITORIALE DE IL COMUNISTA

The Modernity of the Untimely Morselli. Calvino and the “Great Refusal” of Il Comunista

Abstract

This essay examines the reasons behind Guido Morselli’s systematic editorial failures during his lifetime, interpreting them as the result of a profound cultural and stylistic “untimeliness.” Beginning with an overview of the numerous documented rejections, the article focuses on the correspondence between Morselli and Italo Calvino concerning the novel *Il comunista*. It demonstrates how Calvino’s “great refusal,” motivated by considerations of literary genre and plausibility, exemplifies the contemporary publishing system’s inability to comprehend an author who, despite being an innovator, positioned himself outside both tradition and the neo-avant-garde. Morselli’s untimeliness thus emerges as the hallmark of his originality and, paradoxically, of his enduring modernity.

Keywords: Guido Morselli, Italo Calvino, untimeliness, editorial rejection, *Il comunista*, essay-novel, neo-avant-garde

Sulle ragioni del mancato successo in vita di Morselli si è molto scritto. In alcuni casi, vista la tragica uscita di scena dello scrittore, qualcuno, più che di ragioni, ha parlato di responsabilità.

C'è oggi unanimità nel definire errore quello commesso dal mondo editoriale, che ha di fatto escluso lo scrittore varesino, relegandolo allo *status* di *outsider* della letteratura – di dilettante della cultura –, cui egli stesso poi si adeguò. Si è cercato a più riprese di spiegare questa vicenda così particolare¹, non essendovi ormai alcun dubbio sul valore, l'originalità e l'alto quoziente di letterarietà delle sue opere, né sulla sicura preparazione – seppure autonoma e poco ortodossa (ma proprio per questo tanto singolare) dello studioso. Vedersi negata la pubblicazione di opere diverse, ma sempre di spessore, assunse nel corso degli anni i contorni dell'umiliazione e della beffa per Morselli, che concepiva la letteratura come un gioco dal profondo valore conoscitivo. anche quando questo gioco assumeva dichiaratamente la forma del *divertissement*.

Le testimonianze non mancano, nonostante Morselli, anche nelle pagine del suo *Diario*, poco si apra sull'argomento. Di sicuro c'è il fatto che molte delle sue carte finirono in mani importanti: mani che nel mondo della cultura e dell'editoria operavano dall'alto di un riconosciuto magistero letterario e critico.

Per avere un quadro esauriente e ridisegnare la mappa dei rifiuti subiti – operazione documentata ironicamente da Morselli stesso nella famosa cartellina azzurra con un fiasco disegnato sulla copertina –, rimando all'*Introduzione ai Romanzi*, vol.1², in cui Valentina Fortichiari ricostruisce, carte alla mano, alcune delle vicende più emblematiche dei rapporti tra Morselli e i lettori-editori di diverse case editrici. Qui, mi limito a sintetizzare le tappe più significative di questa vicenda (con particolare attenzione al carteggio con Italo Calvino), per

¹ Si veda, tra gli altri, Marina Lessona Fasano, *Guido Morselli. Un inspiegabile caso letterario*, Liguori, Napoli, 1998 (nuova edizione ampliata: Liguori, Napoli 2003).

² Guido Morselli, *Romanzi e racconti*, Milano Adelphi, 2002.

tentare di illustrare la tesi dell'inattualità come chiave di lettura dell'insuccesso in vita e della notorietà postuma dello scrittore: uno dei tanti paradossi morselliani, verrebbe da dire.

Morselli non era un perfetto sconosciuto: da diverso tempo ormai collaborava con alcune testate giornalistiche, aveva già pubblicato due saggi (*Proust o del sentimento; Realismo e fantasia*) e cercava ripetutamente il contatto con esponenti rilevanti del mondo culturale contemporaneo attraverso un fitto carteggio (oggi testimoniato ampiamente dalla pubblicazione delle *Lettere ritrovate* a cura di Linda Terziroli). Si adoperava inoltre per entrare nel dibattito pubblico attraverso vari interventi sui giornali. Eppure, esaminare il contenuto della sua cartella “col fiasco” di cui sopra significa intraprendere un viaggio all'interno di una paradossale sconfitta.

Fortichiari sottolinea come lo scrittore abbia in più luoghi fatto riferimento alla sua insofferenza o comunque alla problematicità dei rapporti e delle comunicazioni col mondo editoriale: prima di tutto nel suo diario, quindi nelle varie prefazioni, premesse, postfazioni a diverse sue opere saggistiche e narrative. Emblematico ed esemplare a questo proposito è l'esperimento dell'“Intermezzo critico” di *Contro-passato*,³ in cui è inscenato un noto dialogo tra autore ed editore: una prova che definire metanarrativa è riduttivo, oltre che impreciso, trattandosi di un romanzo in cui la componente saggistica – e dunque palesemente riflessiva – è prevalente.

Ma il carteggio vero e proprio custodito nella cartella, prende avvio con la questione legata a *Un dramma borghese*, ed ha per interlocutore Vittorio Sereni, l'uomo che più si adoperò, negli anni, nel cercare di aiutare Morselli a diventare un autore edito. Feltrinelli ed Einaudi avevano già dato sul romanzo un parere non sufficientemente positivo,⁴ di fatto contrario alla

³ Morselli, *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva*, Adelphi, Milano, 1975; nuova edizione: Adelphi, Milano, 2005.

⁴ Il rifiuto da parte di Einaudi è così motivato: “Ha buone pagine e scene felicemente riuscite [...] sebbene l'opera presenti non pochi difetti: tra i quali, principale, quello del dettaglio non sempre indispensabile. Al punto che la storia si appesantisce; diventa, spesso, una cronaca circostanziata: e l'agilità, la vivezza della narrazione ne subiscono le conseguenze» 21 dicembre 1962); Feltrinelli rispose così: “Il racconto è sostenuto con attenta

pubblicazione, esprimendo dubbi sulla sua riuscita editoriale: perplessità relative, in modo particolare, all'eccessiva attenzione al dettaglio e a un generale tono di distacco dell'autore dalle emozioni narrate.

Sereni, in una lettera del 26 febbraio 1965, spiega a Morselli le ragioni del rifiuto di Mondadori, motivate nelle lettere precedenti con i giudizi riguardanti l'inizio sgradevole, il titolo non adeguato – Sereni avrebbe preferito “*Interno borghese*”– , i forti dubbi sull'efficacia del finale, l'inutilità del *flash back* sulla guerra. Morselli aveva difeso il romanzo, ma Sereni, con l'appoggio dei lettori-consulenti, continuò sulla linea del rifiuto, aggiungendo che molti, in redazione, consigliavano una “totale riconversione in senso saggistico”, sicuri dell'alto livello intellettuale dell'autore e delle indubbie qualità dell'opera, ritenuta tuttavia inadatta alla pubblicazione nella forma in cui era stata presentata.

Interessante, nel carteggio in questione, è poi la discussione sulla funzione della figura del lettore nella casa editrice: mentre Morselli le riconosceva il compito di stabilire se l'opera avesse rilevanza letteraria e doti di leggibilità e attrattiva per il pubblico, ma mai quello di anticipare l'analisi critica, per Sereni, che concordava di base con l'impostazione dello scrittore, era però indispensabile che la decisione editoriale avesse anche una componente critica.

Su questo tipo di valutazione Morselli ritornerà nel carteggio con Calvino riguardo a *Il Comunista*, il romanzo che, tra tutti, andò più vicino alla pubblicazione e, senz'altro, quello che patì la sorte più beffarda e la vicenda meno comprensibile da un punto di vista editoriale. Oltre a tutte le motivazioni critiche e pratiche e alle varie peripezie che portarono al rifiuto

abilità, ma diremmo che gli si può proprio rimproverare quel che di artificioso che spira dall'intera costruzione. Si ha cioè l'impressione che un caso patologico venga ricostruito a freddo, come in laboratorio. E a corroborare questa impressione giungono i lunghi (talora prolissi) monologhi dell'io narratore, un “uomo senza qualità” che sembra attento all'esattezza del proprio sentire, e del proprio divagante psicologismo, più che alle vibrazioni umane del dramma che vive [...] 24 ottobre 1963)». Il carteggio che contiene questi due rifiuti è contenuto nella cartellina col fiasco, custodita presso il fondo Morselli del Centro manoscritti dell'Università di Pavia, intitolata *Rapporti con gli editori*. Oggi si può leggere in Valentina Fortichiari, *Introduzione* a Guido Morselli, *Romanzi I, Introduzione*, in Id., *Romanzi e racconti*, Milano, Adelphi, 2002, pp. XXXIX-XL.

definitivo, la componente di sfortuna sembra davvero giocare, in questo caso, un ruolo rilevante.

L'opera, scritta tra il '63 e il '64, ricevette da parte di Garzanti un rifiuto così motivato:

Il romanzo dimostra molto impegno e la precisa volontà di indagare attraverso la storia di un uomo un complesso fenomeno etico-politico. Secondo il parere dei consulenti, la narrazione procede laboriosa e a volte stentata e la trattazione dottrinarica non si svolge sempre in modo sufficientemente chiaro e convincente. Il contenuto più valido non è il più appariscente, bensì quello più dimesso: e cioè la rivelazione di modestia da parte di un militante (9 luglio 1965).⁵

In seguito, sarà proprio Calvino, per conto di Einaudi, a rispondere a Morselli, spiegando in modo dettagliato le ragioni del "no". Ma sul carteggio tra i due, datato ottobre 1965, torneremo più avanti.

La tappa successiva è quella forse più emblematica del destino assurdo legato al singolare rapporto tra Morselli e le case editrici. Nell'aprile del 1966, Rizzoli, dopo un'iniziale fase di stallo dettata dal parere contrastante dei lettori editoriali, decide di avviare la procedura per la pubblicazione. Viene addirittura redatto e firmato il contratto, mentre Morselli provvede a ritirare il dattiloscritto da Mondadori, scrivendo a Sereni e comunicandogli la buona notizia del parere favorevole di Rizzoli – e ricevendo da Sereni stesso le congratulazioni e la notizia di una sua avvenuta e forse decisiva intercessione presso l'editore Rizzoli, dopo che i lettori di Mondadori si erano mostrati tra loro discordi.

A questo punto, il susseguirsi degli eventi non è chiaro: una serie di ritardi poco spiegabili, il cambio di guida editoriale (Cesarano che lascia il posto a Ferrauto – mentre però Pautasso ribadisce la volontà di mantenere fede alla parola data e di proseguire verso la pubblicazione). Fatto sta che venti mesi dopo la firma del contratto e un anno dopo la data prevista per l'uscita del volume non era ancora avvenuto niente. Morselli chiede conto, vuole indietro le bozze del romanzo. Non si avventura nell'impervio terreno delle vie legali, forse

⁵ Il rifiuto ricevuto da Garzanti per *Il comunista* è anch'esso contenuto nella cartellina *Rapporti con gli editori*, custodita presso il fondo Morselli del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia.

assecondando quell'aspetto più schivo, rinunciatario o estremamente orgoglioso e dignitoso del suo carattere; tenta ancora, senza successo, con l'editore De Donato, quindi guarda avanti.

Nasce, o per meglio dire si definisce in modo più compiuto in lui, in questo torno di tempo, l'esigenza di formalizzare in sede teorica la validità e l'essenza del romanzo, genere allora oggetto di svariate e molteplici sperimentazioni, nonché di molte polemiche e di un vivace dibattito che investe le sue caratteristiche formali e contenutistiche. Morselli conferma la sua fiducia nel romanzo e lo fa scrivendone contemporaneamente ben due nello stesso anno, il 1966, lo stesso in cui si era consumata la cocente delusione legata alla mancata pubblicazione della prova precedente. Nascono così *Brave borghesi*, che lo scrittore proporrà a Longanesi, a Rizzoli e a Lerici, e *Roma senza Papa*, per il quale contattò ancora una volta Calvino, indirizzandogli questa presentazione, datata 7 luglio 1968:

un racconto "fanta-vaticano" ma anche per certi lati un *pamphlet*, e ha persino del saggistico: fra le varie novità che il mio personaggio trova a Roma, e descrive rassegnatamente, c'è in campo teologico una interpretazione in chiave freudiana dei principali articoli del Credo, e l'annuncio di una nuova virtù teologale, la Socialidarietà, con cui ci si propone di sostituire la Carità cristiana.⁶

Calvino, il 9 ottobre, risponde semplicemente che il suo editore non è interessato al genere del *pamphlet* narrativo, ponendo fine in anticipo, così, a qualsiasi tipo di dibattito, difesa o recriminazione.

Sereni, invece, il primo luglio, gli risponde nel merito. Consultatosi con un comitato di lettori che evidentemente aveva analizzato a fondo il testo valutando davvero la possibilità di pubblicarlo, gli scrive che in definitiva non sarà possibile farlo, adducendo questa motivazione:

Tutta la parte romana [...] appare efficacissima, intelligente, centrata. È qui che si coglie il talento di Morselli. Altrove egli è più uno speculatore virtuosissimo, un provocatore di scintille [...], un perlustratore eccezionale di tutte le ipotesi più paradossali, legate tuttavia a elementi reali. Ma dove, come collocare questo libro di cui si può dire solo ciò che non è – non è fantascienza ma non è romanzo, non è *pamphlet* ma non è satira -? Diciamo che appartiene a una sorta di divertimento stravagante, di "scommessa" intelligente, di "ipotesi" narrativa forse, pubblicabile magari, e anche godibile, ma secondo me "sfasato" rispetto alle necessità di un "libro", del quale gli manca la struttura e l'equilibrio espressivo delle parti.⁷

⁶ Morselli, *Carteggio con Calvino*, 7 luglio 1968, in Valentina Fortichiari, *Introduzione*, cit., pag. LIV.

⁷ Vittorio Sereni, *Carteggio con Guido Morselli*, in Fortichiari, *Introduzione*, cit., pp. LIV-LV.

Questo giudizio ci avvicina ancor più al cuore del problema: la questione della natura e della forma del romanzo sembra ormai centrale, sia nella riflessione contestuale di Morselli teorico sia tra le ragioni del suo mancato successo. Sereni sottolinea qui, inoltre, l'aspetto fondamentale, a livello epistemologico, diremmo, della scrittura "contro-storica" di Morselli, ovvero quella proposta di ipotesi alternative alla realtà fondate sul ventaglio dei possibili; non però fantascientifiche, ma "legate alla realtà" stessa, appunto. Resta il fatto che ci troviamo di fronte all'ennesimo rifiuto rispetto a tentativi tra loro diversi, ai quali viene sempre riconosciuta una notevole qualità di fondo, una grande abilità di scrittura e una creatività fuori discussione che conduce a delle vere e proprie sperimentazioni, così frequenti negli anni della Neoavanguardia. Eppure, Morselli sembra essere un innovatore non allineato, un battitore libero della sperimentazione, lontano da tutto e da tutti, distante anche dai gruppi che avevano fatto del rifiuto del romanzo – almeno del romanzo ottocentesco, ma non solo – la ragione della propria militanza.

Sono, questi, gli anni in cui Morselli scrive di più, in cui si dedica con maggiore assiduità alla *fiction*, che per lui vuol dire comunque romanzo, anche se nell'accezione che tra poco diremo. Tra il 1965 e il 1967, lavora a *Contro-passato prossimo* e, nel 1970, comincia a verificare la disponibilità degli editori a pubblicarlo. Il carteggio che racconta la vicenda di questo "racconto lungo" è piuttosto fitto e testimonia con grande evidenza l'accrescersi delle difficoltà di comunicazione tra lo scrittore varesino e l'editoria italiana.

Nelle varie lettere di presentazione del libro agli editori, o nelle repliche "difensive" di Morselli alle critiche che ne motivavano il rifiuto da parte delle case editrici stesse, si evince in modo sempre più chiaro la direzione che prendeva la forma romanzo-saggio concepita e praticata dallo scrittore. *Contro-passato prossimo* raccoglie naturalmente apprezzamenti per la grande capacità che l'autore mostra nel saper mescolare in modo credibile realtà e invenzione, storia ufficiale ed eventi immaginati. La trama funziona perfettamente nella sua

complessità e Garzanti, nella figura di un suo lettore, afferma che il romanzo si segnala “anche per brillantezza espositiva di molto superiore a quelli che normalmente riceve una casa editrice” (3 febbraio 1971). Il problema è che, a frenare la procedura che avrebbe portato alla pubblicazione, ci sono motivazioni in cui si ipotizza – e ci si rammarica– che Morselli abbia scritto “per sfogare un suo gusto e una sua cultura storico-social-letteraria viennese”.

A questo punto, lo scrittore si rivolge ancora a Calvino e a Sereni, suoi principali punti di riferimento nella ricerca di uno sbocco editoriale. Nella lunga lettera di presentazione rivolta al primo, Morselli spiega il senso della sua “contro-storia”, entrando nel merito dei contenuti del romanzo relativamente al motivo centrale: ovvero l’assoluta credibilità del non-accaduto rispetto all’ accaduto. A Calvino viene dato conto della “via diretta” attraverso la quale questa *philosophailerie* viene dimostrata, ovvero non con la teoria, ma con la narrazione dei fatti così come si sarebbero potuti, o meglio: come si sarebbero *dovuti* svolgere. Ma da Einaudi fanno sapere che Calvino è all’estero e non può perciò rispondere.

Mondadori, a sua volta, comunica che la seconda parte del romanzo non convince e necessiterebbe di un taglio; e Morselli, in quella che appare quasi un’accelerazione in questa corsa sempre più disperata alla ricerca di espedienti che agevolino il raggiungimento dello scopo, in una sorta di apparente convulsione quasi consapevole del triste esito, ribatte con un’appassionata lettera di difesa del proprio lavoro (siamo nell’aprile del 1971). Il tutto si svolge in un carteggio con Sereni il quale, stando al tono delle risposte, appare sempre più infastidito.

La motivazione del rifiuto dell’opera così come è stata presentata è attribuita a ragioni di ordine editoriale: il catalogo è “al completo” e, per i nuovi autori, è perciò necessario esercitare una forma di selezione. Morselli, che aveva inizialmente difeso strenuamente il romanzo, affermando che modificare la seconda parte per salvare la trovata iniziale lo avrebbe snaturato, dopo la risposta di Sereni (sempre nell’aprile del 1971) che crea uno stallo

di posizioni che nessuno vuole abbandonare, finisce, nell'agosto del 1972, per iniziare a lavorare ad alcune modifiche sulla combattuta seconda parte e sul famigerato "Intermezzo critico". Ma per Sereni c'è ancora troppo divario tra le due parti del romanzo: nella seconda, "il libro perde, a parere quasi generale, in vivacità, in evidenza, e dà l'impressione di un manuale di storia scritto in stile tutt'al più giornalistico" (11 gennaio 1973).

Il combattente Morselli ormai vacilla, accetta di rinunciare a tutta la seconda parte; nel marzo del '73 chiede, quasi pregando, di essere pubblicato, e accetta le condizioni di Sereni, che gli sollecita ulteriori interventi di modifica sul testo. Ma la situazione precipita, e i rapporti tra i due si interrompono malamente, sull'onda del sarcasmo e del risentimento: Morselli viene a sapere che un altro autore, Lucio Ceva, ha "preceduto la sua trovata", e risponde con amara ironia a Sereni, lamentando il tempo e la fatica sprecata nel cercare di apportare le modifiche richieste. Sereni, nel maggio del '73, risponde piccato, difendendo le ragioni della casa editrice, la quale non può non pubblicare perché un romanzo di argomento simile, ma imperfetto e non pronto, è già stato visionato. Il suo tono si fa decisamente contrariato e ostile il mese successivo, quando Morselli, ormai disperato, pur di riuscire a pubblicare, ripropone *Un dramma borghese* ("vedo con rammarico che non ci siamo"). Dopo dieci anni, i due, che comunque avevano interagito fino a quel momento cordialmente, smettono di scriversi.

Morselli, evidentemente disilluso e sconsigliato, proverà senza troppa convinzione a proporre gli ultimi due romanzi scritti in quei tre anni, mentre tentava di pubblicare *Contro-passato prossimo*, e cioè *Divertimento 1889* e il definitivo, in tutti i sensi, *Dissipatio H.G.*; senza successo, ovviamente. Questa, in breve, è la storia racchiusa dentro la "cartellina col fiasco": una storia a tratti assurda, sfortunata, quasi inspiegabile e agita in parte dal caso (così caro all'autore).

Inevitabile e incredibilmente interessante sarà però indagare più a fondo sul carteggio Calvino-Morselli, che possiamo leggere per intero nel volume di *Adelphi* che racchiude tutti i romanzi (e del quale si attende il secondo volume contenente le altre prose, edite ed inedite)⁸.

L'importanza di questo documento sta soprattutto nel modo in cui Calvino mostra di aver recepito *Il Comunista*, opera da molti considerata il capolavoro, o comunque il testo più rappresentativo, se non di tutta, di buona parte della produzione narrativa morselliana, se si esclude l'ultima fase culminata in *Dissipatio H. G.*, l'altro significativo romanzo col quale si ricorda generalmente lo scrittore.

Al di là delle considerazioni di ordine editoriale, su cui poi torneremo, è importante affrontare il versante più propriamente letterario e stilistico: è lì, infatti, che Calvino gioca la carta del suo rifiuto, che sarà poi il rifiuto di Einaudi. Ed è qui che emerge *a contrario* la ragione della novità e della validità del testo, oltre che dell'operazione “contro-storica” di Morselli.

Prima di affrontare lo scambio dialettico tra i due, che lasceremo in coda alla nostra analisi, sarà significativo rendere conto di quali siano state le posizioni dei critici in merito all'insuccesso editoriale di Morselli.

La questione del rifiuto trova una risposta convincente nelle parole di Vittorio Coletti, che supera la disputa di ordine ideologico, spesso tirata in ballo per giustificare l'ostilità nei confronti del liberale Morselli in tempi di egemonia culturale comunista. Coletti analizza il caso in termini di semiologia della cultura, rilevando come, tra “il ‘codice dell'emittente’ e quello dei ‘destinatari’ v'era troppa diversità; ragion per cui questi ultimi non ‘ricevevano’ il messaggio di Morselli, ‘captato’ invece qualche anno dopo, quando si erano ormai perfezionati o semplicemente evoluti gli ‘strumenti di ricezione’ e i nuovi ‘codici’ [...], a

⁸ Fortichiari, *Introduzione*, cit., pp. XLI-XLVIII.

dimostrazione che il ‘valore’ letterario è difficilmente localizzabile con precisione, ma è una variabile”.⁹

Più volte si è discusso sulla difficile collocazione ideologico-politica di Morselli, sull’inevitabile sfortuna o casualità di alcune vicende editoriali, come quelle ripercorse sopra, sulla questione caratteriale: dalla ritrosia nei confronti dei compromessi alla grande dignità, che tuttavia poteva trasformarsi in chiusura rispetto alle critiche o ai rifiuti ricevuti ¹⁰. La risposta proposta da Coletti è invece di ordine culturale e stilistico e trova un precedente in quanto aveva osservato acutamente Giorgio Manganelli in un articolo uscito su «Il Mondo» nel 1975:

Le sue qualità letterarie erano talmente estranee l’una all’altra, talmente divaricate, che la sua pagina limpida e pulita diventava illeggibile. I lettori delle case editrici, questi oscuri mecenati che fanno letteratura, erano preparati ad uno scrittore tradizionale, realista, che racconta qualche aneddoto di infanzia e sesso; o allo scrittore di allucinazioni, di avventure psichedeliche, dalla prosa scarmigliata e astratta; ma questo signore che raccontava con deliziosa pedanteria eventi futuri, o riscriveva la storia, o fantasticava istanti mai esistiti, era proprio impossibile ¹¹.

Coletti esclude che la censura politica, anche in modo indiretto, abbia influito sull’ostilità nei confronti dello scrittore varesino. Diversi sono i luoghi in cui questi manifesta simpatia o vicinanza a soluzioni socialiste, ed in generale il conservatorismo di Morselli non può certo definirsi reazionario. Al contrario, il mondo borghese è spesso sottoposto ad una critica serrata in molti dei suoi romanzi: basti pensare alla “città dei soldi”, la Crisopoli di *Dissipatio H.G.*, o alla descrizione impietosa del lato oscuro della borghesia in *Dramma borghese*. Di contro, in *Roma senza Papa*, viene proposta, naturalmente con ironia, la tematica della cosiddetta “socialidarietà”, che ammicca a un socialismo di ascendenza cristiana.

Sono molti i passaggi in cui Morselli mette in discussione la borghesia, senza mezzi termini, accostandosi a soluzioni ideologicamente più progressiste: se questo sia sufficiente a escludere l’ipotesi della censura ideologica da parte degli editori dell’epoca non è dato sapere

⁹ Vittorio Coletti, *Guido Morselli*, in «Otto/Novecento», 5, settembre-ottobre 1978, pp. 89-115

¹⁰ “Le anticamere degli editori mi fanno paura, ho l’impressione che gli uscieri mi urtino: è proprio vero che non c’è un italiano che non abbia un copione, un romanzo o un quaderno di liriche nel cassetto!» (Morselli, lettera a Vittorio Sereni del 20 agosto 1964, contenuta nella cartellina col fiasco).

¹¹ «Il Mondo», 5 giugno 1975.

con certezza, ma di certo così si spostano i termini della questione su altri terreni, quelli sui quali Coletti individua la ragione dell'inattualità morselliana. Il problema della non coincidenza dei "codici" dell'emittente e dei destinatari necessita però di una motivazione: perché Morselli non piace ai contemporanei, fatta salva l'evidente qualità della sua scrittura?

Una discrepanza importante viene riscontrata nell'eccentricità culturale-geografica dello scrittore, che Coletti avvicina al caso di Svevo, anch'egli in difficoltà con l'editoria coeva.

Precisa il critico:

Certo non si vuol dire che la mitteleuropea Trieste di Svevo possa essere paragonata alla Varese (ai confini della Svizzera) di Morselli, tanto più che il nostro era sangue emiliano. Ma a prescindere dal fatto che lo svizzero Robert Walser è parente stretto dell'austriaco Musil e del boemo Kafka [...] bisognerà dire che i confini politici oggi sono meno importanti che al tempo di Svevo in vista della collocazione culturale di un autore; e che insomma Morselli poté essere fortemente europeo anche a Gavirate e senza contare i suoi viaggi all'estero, il suo soggiorno in Inghilterra, ma calcolando solo la sua perfetta conoscenza delle lingue e delle letterature straniere.¹²

Il catalogo delle opere contenute nella biblioteca dello scrittore, ora consultabile presso il Fondo Morselli della Biblioteca Civica di Varese, conferma l'eccezionale vastità delle curiosità e delle conoscenze di Morselli. Moltissimi volumi sono annotati, postillati e commentati, a testimonianza della sua profonda familiarità con gli autori stranieri, europei in particolare. Basterebbe poi leggere i suoi romanzi, oltre ai saggi, per rendersi conto delle influenze che lo scrittore recepiva dalle letterature europee in modo massiccio; senza dimenticare, naturalmente, i debiti verso mondo classico.

Tutto questo, unito ad una preparazione da autodidatta e a una formazione non propriamente letteraria (fu obbligato dal padre a studiare giurisprudenza), contribuisce a fare di Morselli un autore davvero *sui generis* nel panorama italiano. Questa cifra di unicità si traduce in uno stile ed in generale in una scrittura, anche dal punto di vista delle tematiche scelte e del tono, fortemente estranei alle sperimentazioni contemporanee, segnate, secondo Morselli, dagli effetti negativi del Romanticismo e dello psicologismo del secolo precedente. La riconoscibilità dello scrittore risiede proprio nel prevalere di contenuti e di fattori stilistici

¹² Coletti, *Guido Morselli*, cit., p. 90.

davvero lontani dalle scelte dei contemporanei, che ne determinano l'originalità e ne testimoniano l'indipendenza intellettuale e mentale.

Le malattie della letteratura (e dell'età contemporanea *tout court*), secondo Morselli, sono quell'antropocentrismo e quello storicismo di matrice romantica che continuano a segnare le scritture del Novecento e anche di molto Novecento sperimentalista. Agli antipodi si sviluppa la sua scrittura sobria, lucida, lontana da estetismi o tentazioni espressionistiche, fondata su una sorvegliata scelta lessicale e su una sintassi stringata, figlia di una razionalità a sua volta determinata dalla logica stringente del procedimento filosofico.

Così è ovvio che Morselli sviluppi un umanesimo

che prevede un'attenta fenomenologia degli atti umani (alla maniera di Stendhal, per l'appunto), sottoposti a una lucida oggettivazione e perciò osservati con una tonificante dose di realismo pragmatico e positivo. Un umanesimo, si passi il termine, più naturalistico che antropocentrico, disposto più alla natura (e all'uomo con la natura) che alla Storia e in questo senso decisamente conservatore e non ottimistico¹³.

I generi della trattatistica religiosa e teologica, del romanzo-saggio e del romanzo storico (non secondo i canoni romantici ottocenteschi, naturalmente, ma secondo la declinazione morselliana della messa in scena di un "possibile" da opporre all'"accaduto") rivelano un'attitudine completamente avulsa dal contesto italiano: gli interessi di Morselli vanno oltre la contemporaneità, non si piegano a logiche di mercato o di moda culturale. Tutto ciò nuoce alla sua fruibilità editoriale, al di là di qualsiasi possibile censura politica o ideologica. Sembra piuttosto che la sua figura rappresenti una fastidiosa eccezione alle sperimentazioni neoavanguardistiche, senza inserirsi in alcun modo, tuttavia, nel filone della tradizione.

I lettori delle case editrici, compresi gli autorevoli esponenti succitati, appaiono in difficoltà nel motivare un rifiuto, data l'innegabile qualità della scrittura e l'originalità dei temi, ma sembrano quasi non poterne fare a meno. Morselli patisce davvero l'esclusione crudele del diverso, anche in una realtà che paradossalmente in quegli anni cercava di svecchiarsi ostracizzando il vecchio romanzo.

¹³ Coletti, op. cit., p.92.

Qual è stata dunque la matrice della fatale sfasatura culturale tra il codice dell'emittente (Morselli) e il codice dei destinatari (case editrici, mondo culturale, neoavanguardie), i cui esiti furono drammatici non solo sul piano editoriale? Coletti risponde che è stato proprio l'antiromanticismo di Morselli a determinare il "rumore" nel canale della comunicazione – per rimanere nell'ambito proposto dal critico – e a impedire che l'editoria intercettasse la novità, o quantomeno la qualità, di questo narratore unico. Ciò avverrà solo *post mortem*, con tanto di richiesta di scuse e con una sorta di malcelato senso di colpa. Così si spiega l'eccezionale tempestività e la frequenza delle pubblicazioni *postume* dei suoi romanzi:

Ne risulta un soggetto decisamente non romantico, che rifugge dagli abbandoni sentimentali e dalle perlustrazioni freudiane e rimane tenacemente ancorato alle cose, a una misura di lucido realismo. E proprio qui sta, a mio giudizio, la prima, accertabile, motivazione della mancata ricezione del messaggio-Morselli nel pieno degli anni '60: nel suo consapevole rifiuto di ogni eredità dell'individualismo romantico, anche nelle sue forme più aggiornate: psicanalisi e storicismo [...]. Non dunque una censura "politica" (il vecchio "liberal" respinto da un editoria sempre saggiamente un po' a "gauche" [...]) né per la peregrinità di temi e situazioni, come quelli di *Roma senza Papa* o del *Dramma borghese*. O almeno non solo per questo Morselli si ebbe i suoi "gran rifiuti". La rimozione di Morselli si comprende meglio a partire da questa sfasatura ideologica e culturale rispetto al proprio tempo e che potremmo riassumere nella formula del suo sostanziale antiromanticismo. Dove non romantica (e antiromantica) è l'ideologia e non romantici sono la struttura e la tecnica narrativa di Morselli. Per il Nostro, dunque, la cultura romantica proietta anche e ancora sul Novecento le sue ombre (che egli giudica) più illusorie: l'io, il soggetto e la storia. Nella psicoanalisi (freudiana) e nello storicismo (idealista o marxista), rispettivamente, esse prolungano il vizio fondamentale della cultura che le ha prodotte: l'individualismo, la totalitarità¹⁴.

Per comprendere appieno i termini della questione così impostata ed affrontare con tutti gli elementi necessari (o almeno con quelli che abbiamo a disposizione) il carteggio tra Morselli e Calvino, è fondamentale ricordare quali fossero le riflessioni del primo riguardo al "romanzo": la questione ha infatti un suo peso alla luce di quanto poi si scriveranno i due in merito a *Il Comunista*.

Morselli annotava nel suo *Diario* che il romanzo è "una federazione di generi letterari". Le pagine scritte in quei giorni, quando andava riflettendo proprio sugli argomenti che ci riguardano, rivelano una profonda conoscenza del fervido dibattito teorico sul romanzo e sulla narrativa in genere che animava l'Italia letteraria di allora. Questo non stupisce in

¹⁴ Coletti, op. cit., pp. 96-97.

Morselli, così attento e curioso, ma certo conferma quanto fosse forte in lui la coscienza della distanza tra i modelli proposti dai contemporanei, così elaborati e “spiegati” in fase teorica, e le sue opere di narrativa:

I “romanzologi” o notomizzatori nostrani del romanzo, per es. Arbasino, così ribelli e insofferenti come sembrano, partono probabilmente da una implicita premessa che non potrebbe essere più ligia alla tradizione retorica: che il romanzo sia “un” genere letterario. Quand’è invece, e lo era già in prossimità delle origini, una federazione di generi letterari, a mala pena tenuti insieme da quella vaga e sfuggente caratteristica che è il loro essere tutti più o meno in prosa, e tutti più o meno racconti. Oggi si dovrebbe anzi dire che il romanzo, più che una distesa discorde di generi letterari, è una letteratura, o addirittura, è “la” letteratura [...] In sostanza: il vocabolo “romanzo” è semanticamente e perciò anche criticamente uno strumento inservibile. Significa troppo, cioè non significa niente, o quasi. Il titolo dell’ultimo libro di A. Arbasino, *Certi romanzi* (recensito nel «Mondo», 3 agosto ’65) implica contraddizione: non esiste in campo intellettuale niente di meno “certo” di ciò che, per fraintenderci, seguitiamo a chiamare col nome presuntuosamente riassuntivo di romanzo. Da noi il romanzo si identifica con la “narrativa”, una locuzione che richiama l’attività di chi espone fatti, cronaca, storia; nei paesi anglosassoni, è tutt’uno con la “fiction”, ossia con l’attività di chi “immagina” e magari sogna, con la invenzione.¹⁵

Angelo Gaudio sottolinea come Morselli più volte sia intervenuto in merito alla questione del romanzo; è chiaro che la pubblicazione ancora *in itinere* dei suoi scritti stia chiarendo il quadro del suo pensiero a proposito. Oltre al *Diario* troviamo infatti importanti riflessioni in merito in una recensione raccolta nel volume *Guido Morselli. Una rivolta e altri scritti*¹⁶, in cui compaiono alcuni dei pezzi giornalistici ancora inediti che sono conservati nel Fondo Morselli di Varese.

Morselli, recensendo nel 1966 per «La Cultura» *La ragazza italiana* di Iris Murdoch, conferma che la complessità della realtà e l’impossibilità di una descrizione della sua eterogeneità trovano un’approssimazione credibile solo in quel genere cui egli stesso nega recisamente questo *status*, proprio in quanto *super genere*: il romanzo, appunto. Per lo scrittore il termine è uno strumento inservibile ed obsoleto, ma la sua funzione, cioè il “narrare”, è qualcosa che non può cessare e non cesserà mai di esistere:

la precisazione di tale concetto, alla delucidazione del quale lo scrittore si era comunque dedicato sin dalla fine degli anni Quaranta, risente della fusione da lui stesso operata tra *narrativa*, funzione eterna dello spirito (e, più propriamente, esposizione di fatti, cronaca e storia) e *fiction*, esercizio di chi immagina, di chi sogna e inventa. Il romanzo, che non è finito e non è in crisi – né mai lo sarà,

¹⁵ Morselli, *Diario*, Adelphi 1988, p. 255 (30 luglio 1965).

¹⁶ Angelo Gaudio, *Introduzione a Guido Morselli. Una rivolta e altri scritti*, a cura di Angelo Gaudio e Linda Terziroli, Bietti, Milano 2012.

proclama profeticamente Morselli -, diventa un *supergenere*, frutto di quella che Auerbach aveva definito mescolanza cristiana degli stili [...], che non lascia spazio a nessun'altra forma letteraria¹⁷.

Numerosi interventi testimoniano la vivacità con cui Morselli elabora la riflessione relativa al romanzo, ed è significativo che questo avvenga con una certa frequenza a metà degli anni '60, cioè nel decennio in cui di fatto lo scrittore produce il massimo sforzo proprio nella redazione delle sue opere di genere romanzesco. Nella recensione Al libro di Iris Murdoch leggiamo:

Disquisire sul romanzo per teorizzarne i contenuti, le strutture, la vocazione come si seguita a fare (e par che grandini) in Italia e in Francia, mi sembra tanto accademico e ozioso quanto sarebbe pretendere di fissare che cosa sia stato e debba essere da cinquant'anni in qua "musica" o, diciamo, "pittura" [...]. *Il romanzo oggi è la letteratura*¹⁸; il suo *genus proximum*; forse a malapena individuabile (ma sui margini dell'espressione creativa, o fuori di essa) nel saggio sociologico e storico-politico e nella *demoscopic research*, su un certo piano, nella *science fiction* e nel giallo, su un altro. Non una parte ma il tutto, non una categoria ma la circolarità del *literaturgeist* che, dal romanzo movendo, nel romanzo si richiude su se stesso [...]; dovrebbe esser lecito, se non altro, chiedere "ma di *che* romanzo parli?" ai vari discettatori, profeti, e codificatori.¹⁹

Morselli sembra avere le idee molto chiare relativamente a quanto accade nel mondo della letteratura e nella narrativa di *fiction* in particolare; è molto attento al dibattito culturale in merito ed è quindi cosciente di quanto la sua proposta di romanzo – e più in generale la sua idea di letteratura – siano poco in sintonia sia con le novità degli sperimentatori sia con la tradizione. La sua caparbia nel continuare a scrivere, nonostante i ripetuti rifiuti, racconta anche di una fiducia, peraltro ben riposta, nella qualità e nella originalità dei risultati che raggiungeva con i suoi testi. La recensione alla *Ragazza italiana* è l'occasione per tornare sulla sua idea di romanzo:

Una conferma dell'attitudine del romanzo a prendere tutte le nature in quanto non ne ha nessuna, come osserva pessimistico Jean Bloch Michel, è il recente prodotto dell'officina di Iris Murdoch [...]. Il romanzo può o no piacere, ma in ogni caso ha mezzi espressivi suoi, si libera dagli schemi. Ci accorgiamo, ripercorrendo i venti gracili capitoli, che il procedimento è peculiare, delinea un orientamento narrativo. Siamo, sul serio, di fronte a un *nouveau roman*, e alla constatazione che il "genere" è davvero imprevedibile, inesauribile.²⁰

¹⁷ Ivi, p. 29.

¹⁸ Il corsivo è mio.

¹⁹ Morselli, *L'imprevedibilità dei tipi di romanzo e la "ragazza" di Iris Murdoch*, in *Guido Morselli. Una rivolta e altri scritti*, cit., p.251.

²⁰ Ivi, p.254.

Per Morselli, il romanzo della Murdoch rappresenta la conferma che il genere è talmente ricco, eterogeneo ed “eteroclitico” da raccogliere, come precedentemente osservato, anche il saggio sociologico e il giallo. Entrambi, come altri “sottogeneri”, sono racchiudibili nel supergenere romanzesco, che per lo scrittore equivale alla letteratura. Come ricorda Gaudio nell’introduzione al già citato volume *Una rivolta e altri scritti*:

Iris Murdoch, scrittrice nata a Dublino nel 1919 ma cresciuta a Londra, sarebbe riuscita a far funzionare la narrazione, evitando “ogni naturalistica linearità e pesantezza” e accordando al racconto “una tensione fantastica” che sfrutta a pieno l’imprevedibilità e l’inesauribilità del genere, senza scadere nell’ingenuo ottimismo realista come nella negazione del pessimismo romantico. Si tratta di una terza via, autonoma e inattuale, che Morselli stesso percorrerà nei suoi romanzi, ma alla quale, evidentemente, uniformerà anche l’intero suo assetto intellettuale²¹

L’affermazione di Gaudio, che chiosa le parole di Morselli stesso, definisce in modo sempre più evidente quale fosse il tentativo narrativo dello scrittore, e ci aiuta ad avvicinarci alle questioni trattate nel carteggio con Calvino. La “terza via” di cui parla Gaudio allontana Morselli, con coscienza e volontà, dal realismo e dagli eccessi degli sperimentalismi, entrambi segnati dall’antropocentrismo e dallo storicismo e dunque alieni dalla sensibilità laica, illuministica, di dimensione europea che contraddistingueva sempre più le scelte tematiche e stilistiche dei suoi romanzi. Nel *Diario*, in quegli anni, egli scrive più volte sull’argomento:

A proposito del romanzo. – Se fosse vero (come ripete un’ennesima “autorità”, E. Sanguineti, che non c’è plausibilità, anzi dignità, nel romanzo di oggi – e perché non anche in quello di ieri? – se non si sopprime “l’autore onnisciente” che fa muovere e parlare le sue figure col distacco di una “divinità”, se, insomma, non si procede col narrare “in persona prima”), se questo fosse vero e se si potesse provare il supposto della tesi, cioè che fra le due maniere di narrazione esiste una diversità sostanziale, non di pura forma, come si spiegherebbe che innumerevoli romanzieri sono passati dall’una all’altra senza affatto cambiare il proprio stile, la propria personalità artistica e “visione del mondo”?²²

Nel Fondo Morselli della Biblioteca Civica di Varese, dove è conservata la biblioteca dello scrittore, c’è una copia di *Ideologia e linguaggio* di Sanguineti, in cui questo passo: “Perché la convenzione del narratore che sa tutto, anche i pensieri della famosa eroina che

²¹ Gaudio, *Introduzione a Guido Morselli. Una rivolta e altri scritti*, cit., p. 30.

²² Morselli, *Diario*, op. cit., p. 261 (20 novembre 1965).

esce alle cinque, è, per un romanzo che si rispetti, oggidi, la prima cosa da gettarsi alla finestra”, è annotato da Morselli semplicemente: “Ma no! E perché?”²³

L’atteggiamento divergente, espresso con un tono a volte ironico e apertamente ostile, rispetto alle “autorità” intellettuali che allora discettavano e teorizzavano su cosa fosse avanguardia e cosa non fosse più *à la page* nella prosa romanzesca, ritorna in altri luoghi della sua opera. In alcuni casi è dalla bocca di un personaggio morselliano, come Baldassarrinucci in *Roma senza Papa*, che intuiamo la posizione del “gaviratese”, espressa mimeticamente attraverso la semplicità del linguaggio del personaggio stesso:

L’avanguardia sarà una bella cosa, ma se si continua così, chi ci si raccapezza più in questi libri nuovi?²⁴

Morselli interviene più volte su questioni stilistiche e, più in generale, sulla natura e la forma del romanzo. Così, nel *Diario*, si leggono riflessioni relative alla questione dell’uso del passato remoto o alla funzione del narratore onnisciente, soluzioni bandite dai nuovi teorici del romanzo; sono pagine in cui lo scrittore si oppone a chi decreta la fine del romanzo, intendendo con ciò la fine del modello tradizionale a favore di nuove forme di narrazione che non ammettono eccezioni. Sanguineti e Arbasino sono apertamente contestati da questo punto di vista. Si legge nella nota 31 a pagina 272 del *Diario*:

Nell’archivio Morselli c’è, fra i vari articoli, un breve intervento del 13 settembre 1966, intitolato appunto *Fine del romanzo* [...] Sulla questione “*Passato remoto*” e romanzo” Morselli scrisse una breve nota polemica a commento dell’articolo di Alfredo Todisco, *Non si usa più il “passato remoto” caro ai romanzieri dell’Ottocento* («Corriere della Sera», 23 maggio 1965) e, poco più tardi, stese 4 cartelle manoscritte, *Sanguineti e l’avanguardia* (28-29 dicembre 1965) che facevano seguito alle riflessioni qui riportate in data 28 novembre 1965. Con questi e simili interventi si schierava contro coloro che, a suo parere, sbandieravano spesso con “tono apodittico” la “fine del romanzo”²⁵.

Le pagine del *Diario* sono ricchissime di spunti relativi alla posizione morselliana rispetto al dibattito sulla narrativa contemporanea. Che lo scrittore fosse attento, curioso, efficace e meticoloso nell’avanzare e motivare le sue idee non è certo una novità; ma se si

²³ Ivi, p. 261.

²⁴ *Roma senza Papa*, Milano, Adelphi, 2000, p.111.

²⁵ Valentina Fortichiari, in Morselli, *Diario*, cit., p. 272, nota 31.

contestualizzano gli interventi critici riguardo alle posizioni dell'avanguardia (giudicate stucchevolmente ed erroneamente rigide rispetto ad alcuni elementi della prosa tradizionale) nel quadro della mancata ricezione di Morselli da parte del mondo editoriale coevo, appare più che plausibile l'idea di Coletti riguardo alla distanza culturale e stilistica che spiegherebbe l'ostilità delle case editrici verso di lui:

A modo proprio è altrettanto gratuito – e cioè formalistico, accademico dunque, il precetto: chi narra in terza persona non è un narratore [...]. Nessun omaggio all'autobiografismo: è probabile, o sperabile, che oggi come oggi, e specialmente in Italia, nessuno si auguri nuove ondate di sbocconcellatori di *madeleine* o di rievocatori di giardini e di compagni d'infanzia o di adolescenza. E nemmeno risulta che gli obiurgatori della "terza persona" in narrativa la associno al tipo di narrativa costruita e oggettiva (basterebbe a smentirli il caso di Musil) [...]. Ora, è proprio su questo terreno che si formula il dogma "in terza persona non si può (o non si può *più*) raccontare". Per dirla in parole povere – si condanna la "pretesa" del narratore di sapere tutto di un altro essere umano, sia pure il personaggio inventato da lui: non solo i suoi fatti segreti, ma le reazioni interne, i pensieri, come il personaggio stesso o meglio ancora. Questo è giudicato un artificio intollerabile, chi lo adotta è destinato ormai alla illeggibilità, visto che sceglie la *implausibilità*.²⁶

Nelle pagine seguenti, davvero troppo corpose per riportarle integralmente, Morselli approfondisce la sua ostilità, motivandola minuziosamente, nei confronti di posizioni che definisce manichee, viziate da un formalismo e un accademismo legati alle soluzioni narratologiche e stilistiche che le avanguardie sostengono per il nuovo romanzo. Lo scrittore, in particolare, sostiene che non è possibile stabilire e applicare un criterio di leggibilità – e dunque di accettabilità – di un romanzo valutandone un solo aspetto, nello specifico l'utilizzo della "terza persona", giudicata uno strumento obsoleto e ormai artificiale. Egli aggiunge che, in questo senso, andrebbero rifiutati moltissimi capolavori del passato, che smentiscono decisamente l'assunto secondo cui l'inconscio possa essere descritto solo in "prima persona", o che, viceversa, un procedimento realistico-naturalistico sia credibile unicamente grazie all'utilizzo, appunto, dell'espedito della "terza persona":

D'Annunzio resta fermo al naturalismo o per dir meglio, al decorativismo e all'esteriorità, anche nei racconti [...] dove scrive in prima persona: e Svevo no, anche se ha scritto in terza persona uno dei suoi due romanzi [...] A posteriori, viceversa, sull'esperienza di un secolo di letteratura europea, è chiaro come la trattazione dell'inconscio e sua fenomenologie empirica si accordi con

²⁶ Guido Morselli, *Diario*, op. cit., pp. 285-287 (9-12 dicembre 1966).

qualsiasi procedimento: da Dostoevskij a Antonioni passando per Kafka e Svevo, gli autori che hanno dato rilievo al sostrato oscuro dei loro personaggi si iscrivono nelle tecniche più diverse.²⁷

E ancora, per concludere:

Ma restringere il dibattito alla scelta della 1° o 3° persona grammaticale nell'uso narrativo e alla condanna del narratore "onnisciente" – vuol dire metterci di fronte a una presa di posizione puramente retorica sotto pretesto di critica (o di romanzologia). Anche così, niente di troppo serio, si capisce, niente di male: la retorica opponendosi consapevolmente o no alla sua controparte, l'avanguardia, l'"eterna" avanguardia – conserva una funzione in sede letteraria, legittima, e persino indispensabile [...] è naturale che qualcuno senta il bisogno di cavare dal dato (dal "dato" che provvisoriamente emerge, consista, si affermi) il paradigma, e dal fortuito, o dal liberamente inventivo, il canone, il precetto. L'importante è di stabilire le proporzioni e la collocazione, cioè la natura, di paradigmi e precetti, di dare alla critica quello che è della critica e di prendere la retorica per quello che vale e a cui può servire.²⁸

Alla luce di queste riflessioni e delle prove di romanzo di quegli anni, che furono, come già ricordato, i più fecondi nella produzione morselliana relativamente a questo genere, la posizione dello scrittore può essere efficacemente riassunta dalle parole di Angelo Gaudio:

Partendo da questi presupposti, Morselli costruisce la sua proposta di romanzo da contrapporre alla *trans-narrativa* offerta dalla scuola sperimentale, incline alternativamente allo stilismo o al teorismo e retta dalla decisione di far saltare l'ordine dei significati consueti delle cose, che, secondo lui, non è affatto il loro ordine naturale: a un'unità orizzontale, si dirà *storica* (e si vedrà in che modo e secondo quali leggi essa è legata alla vicenda, ai personaggi e all'io narrante), Morselli somma un'unità verticale, *biologica*, costituita sulla relazione tra forma e contenuto. È bene precisare che la cronaca esemplarmente narrativizzata nei romanzi elaborati a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta (quelli, più fedeli alla nuova definizione qui suggerita [...]) e, in particolare, in *Contro-passato prossimo* e *Divertimento 1889* non aspira a rendere più letterario il racconto cronachistico mediante l'uso di mezzi retorici e stilistici, bensì suggerisce una variazione connessa sia alla sovrapposizione tra fatto di cronaca (particolare, eccezionale, anonimo) e informazione (generale, durevole e nominata), sia al condizionamento reciproco tra la dinamicità del mezzo orale e la scelta del parlato-scritto [...]²⁹.

Il critico, dopo aver chiarito le fondamenta dell'operazione morselliana sul genere romanzo, stabilisce quindi quali siano la distanza e le differenze tra le contemporanee avanguardie e la proposta dello scrittore gaviratese:

Alla ripetizione e, dunque, alla messa in valore della forma imposta dall'avanguardia sarebbe riconducibile quell'idea (falsa) secondo la quale il romanzo sarebbe in crisi e che sfocerebbe progressivamente nel sacrificio del reale dietro il valore assoluto dell'arte; Morselli, invece, adotta un orientamento che sottolinea il fascino insito nella stessa narrazione e che riporti il suo codice segreto dell'estetico fuori dall'espressionismo stilistico, all'esterno rispetto a quella che è stata definita "la linea fantasma del romanzo italiano" e diretto autonomamente, ma anche lontano dalle sue convulse generalizzazioni, verso gli assunti della nascente letteratura postmoderna, a differenza di questa decidendo però per un possesso deciso dell'oggetto della rappresentazione.³⁰

²⁷ Ivi, p.286.

²⁸ Ivi, p.289.

²⁹ Angelo Gaudio, *Morselli antimoderno*, Sciascia Editore, Caltanissetta Roma, 2011, pp. 18-19.

³⁰ Ivi, p. 35.

Le premesse che questo panorama critico sulle posizioni teoriche e sulle discrepanze di poetica, di temi e di stile tra Morselli e i contemporanei offre, facendo seguito alla storia dei rifiuti editoriali subiti, permettono di tornare con strumenti adeguati ad osservare da vicino il più famoso e forse significativo tra questi: il “gran rifiuto” de *Il Comunista* da parte di Einaudi, nella persona del lettore-consulente Calvino.

Calvino inizia la sua lettera scoraggiando Morselli con un *a priori* che avrebbe stroncato il suo romanzo a prescindere dalla qualità e dai contenuti: è il genere del romanzo politico che non regge più, proprio per il fatto che, essendo la politica una cosa seria, “bisogna trovare forme di discorso più duttili, più vere, meno *organicamente false di quello che è il romanzo oggi*. Trattando i problemi che stanno a cuore si possono scrivere saggi che siano opere letterarie di gran valore, valore poetico dico, con non solo idee e notizie ma figure e paesi e sentimenti. *Delle cose serie* bisogna imparare a scrivere così, e in nessun altro modo [...] è chiaro che gran parte del mio giudizio è basato su questo a-priori” (5 ottobre 1965).³¹

Il pre-giudizio di Calvino assume un valore ancor più particolare alla luce di quanto abbiamo detto sull’evoluzione del dibattito italiano intorno alla forma-romanzo e a quanto Morselli sosteneva circa la natura di quest’ultimo come “supergenere” o “federazione di generi”, al punto di coincidere con la letteratura *tout court*; e ciò vale anche per le chiusure, paradossali da un certo punto di vista, delle avanguardie e degli sperimentatori nei confronti di alcune esperienze di romanzo ancora attardate su modelli ritenuti obsoleti.

Questo è senza dubbio uno dei nodi della questione del rifiuto: uno degli intellettuali più importanti del tempo – anch’egli alla ricerca di forme narrative nuove e sperimentali della prosa contemporanea –, a dir poco influente nel dibattito sull’argomento, ritiene che, al di là della qualità del testo, *Il Comunista* non avrebbe dovuto trovare spazio nel catalogo Einaudi semplicemente perché è un’opera strutturalmente inadeguata. È la natura della sua forma a

³¹ Risposta di Calvino a Morselli, nella cartellina *Rapporti con gli editori*, presso il fondo Morselli del Centro manoscritti dell’Università di Pavia.

condannarla: per Calvino sarebbe stato meglio, anzi auspicabile, se Morselli avesse scritto un saggio, “una divagazione sul movimento operaio emiliano, raccogliendo e commentando memorie dirette e indirette, o una biografia, o un libro di ricordi e pensieri”.³²

Successivamente, Calvino passa a smontare il testo, suddividendolo in filoni sui quali esprime un giudizio diverso: alcune parti funzionano molto bene, come ad esempio la figura del protagonista, il suo retroterra anarchico-emiliano e l’atmosfera che si crea intorno al deputato di provincia catapultato improvvisamente nella realtà romana del Parlamento; poco credibili risultano, al contrario, altre parti, legate soprattutto alla realtà del Partito Comunista o al viaggio in America: qui Calvino solleva dubbi sulla credibilità o sull’esattezza della documentazione. Su questo punto è molto severo, e spiega perché:

So che Lei si aspettava da me non una perizia di verosimiglianza, ma un giudizio sulla favola e sui contenuti che mette in gioco. Ebbene il tema centrale è un tema che sento anch’io, e quasi nei Suoi stessi termini. Ma la favola lo serve male [...]. Era un romanzo che puntava sulla credibilità, sulla riconoscibilità delle situazioni e dei personaggi; quando questa fiducia in quel che Lei racconta è perduta, l’incanto è rotto. Per questo ho usato la verità documentaria come metro del mio giudizio (criterio critico ormai insolito, ma che nel suo caso s’impone) (5 ottobre 1965).³³

Se il romanzo deve essere realista (cosa che aveva spinto Calvino a desiderare che lo scrittore non si fosse impegnato in un saggio, vista, appunto, l’enorme mole di notizie che – tiene a sottolineare – ha appreso e apprezzato durante la lettura), è necessario che non pecchi proprio in verosimiglianza. Qui, più che la giustezza delle osservazioni di Calvino, ci interessa quanto egli afferma sull’obsolescenza del criterio di verosimiglianza e sull’artificiosità del genere così inteso. Molta parte delle risposte che ci servono per spiegare come sia stato possibile per Morselli non trovare una collocazione editoriale in quegli anni di grande impegno in questo senso sta proprio in questo: il codice dell’emittente Morselli, distante dagli esiti del dibattito sul romanzo contemporaneo, è davvero poco intelligibile per chi stava abbracciando un’idea di narrativa opposta: lontana dagli schemi tradizionali, ma che, dal punto di vista di Morselli, rischiava di respingere, insieme alle rigidità del romanzo

³² Vedi nota 31.

³³ I passi sono tratti da una lettera di Calvino a Morselli (5 ottobre 1965), contenuta nella cartellina grigia con il fiasco disegnato in copertina, intitolata *Rapporti con gli editori*.

realista ottocentesco, attardato su un modello di naturalismo non più efficace per descrivere il mondo, anche alcune opzioni stilistiche e formali che, per lo scrittore, non aveva senso mettere da parte solo per adeguarsi ai nuovi enunciati delle avanguardie o degli sperimentatori riconosciuti dall'Accademia (rimandiamo a tutti i passaggi riportati relativi alla questione del narratore onnisciente, della prima o terza persona etc.).

Come rispose Morselli a queste osservazioni di Calvino?

Quell'“apriori” che Calvino fieramente premette, “il romanzo è organicamente falso”, Calvino autore di opere che sono narrativa e senz'altro romanzo e lo mettono fra i 10 e 15 italiani del dopoguerra di cui si parlerà nei manuali di lettere del 2000 – quell'apriori antiromanzo è condiviso da parecchi, e è respinto da parecchi altri, non solo “produttori” come, poniamo, Moravia o la Ginzburg, ma studiosi; da Luckàcs a Jean-Bloch Michel. La spiegazione sta forse nel fatto che il romanzo è un “universale”, oggi, all'esterno del quale manca ormai un *genus proximum*, mentre dentro di sé include “generi” in numero imprecisato – e reciprocamente incomparabili [...] Questo spiega anche la coesistenza de l'azione efficace di “poetiche” così opposte, che sembrerebbero doversi escludere a vicenda, e cioè che possano trovare udienza e seguito i “joiciani” e i nuovi esaltatori di Zola, che riescano altrettanto attendibili i più recenti sperimentalismi per es. i teorici del nouveau roman francesi, e un Luckàcs codificatore del realismo (socialista e no), quanti ammettono al massimo il romanzo-saggio e quelli che lo vogliono invece effusione lirica, confessione; ecc. E' facile che questa brava gente abbiano tutti ragione, parzialmente, unilateralmente; il torto degli uni e degli altri, Lei sa, è di assolutizzare, di negare validità alle opere che escano dagli schemi (e “generi”, piuttosto) da ciascuno preferiti (lettera del 9 ottobre 1965).

Morselli risponde nel merito delle questioni poste da Calvino accettando le osservazioni relative alla scarsa credibilità e alla tendenziosità – nel senso dell'artificiosità – di alcune trovate e della descrizione di alcuni ambienti; egli difende tuttavia il proprio lavoro, o meglio la possibilità che questo veda la luce – e siano poi i critici a valutarlo o magari, a stroncarlo.

Come aveva infatti ricordato in apertura di missiva:

Poche settimane fa ho letto in un giornale un giudizio severo su un romanzo einaudiano (di un autore nuovo), un romanzo con qualche probabilità fatto pubblicare da Lei. Ora, Lei non si dimette per questo da direttore letterario della Sua Casa. Quelle critiche Lei (e comunque chi ha dato il “via” editoriale) le ha anticipate, penso, e in ogni caso ne prende atto senza pentirsi di aver fatto pubblicare il libro; questo evidentemente meritava, lo stesso, di essere fatto conoscere [...]. Se uscirà [...] sarei felice se i critici che lo attaccheranno sapessero arrivare alle stesse conclusioni di fondo cui è arrivato Lei, e che lo maltrattassero col gusto e la passione che ci ha messo Lei.

La risposta di Morselli ritorna sul concetto, espresso anche a Sereni, della diversità di ruolo tra i lettori editoriali, che devono decidere in merito alla “pubblicabilità” di un'opera, e i critici, che intervengono a recensire le opere edite; Morselli, di fatto, rivendica per il suo romanzo la possibilità di vedere la luce.

Le osservazioni di Calvino vengono considerate da Morselli alla stregua di una recensione, vista la tipologia di rilievi messi in campo, e glielo dice apertamente. Egli solleva anche educatamente, ma con decisione, la questione della scarsa valenza del criterio di verosimiglianza nel giudicare se un'opera merita o meno la pubblicazione, o nel giudicare un'opera *tout court*: troppo vasto è il mondo di ciò che può definirsi romanzo, come afferma qui e come più volte torna a ripetere nel suo Diario o in altri interventi

Il rifiuto di Calvino, lungi dall'essere l'unico, rimane forse il più significativo e riguarda l'opera probabilmente più rappresentativa, o comunque quella a più a lungo considerata tale, di Guido Morselli. Soprattutto, le ragioni che spingono e motivano lo stop alla procedura di pubblicazione sono espresse candidamente da Calvino come dettate dalla inadeguatezza del genere scelto e dal modo in cui l'autore aveva deciso di interpretarlo.

Si tratta quindi davvero, esplicitamente, di una divergenza programmatica e teorica, prima che formale e stilistica; in questo senso, sì, ideologica. Morselli contestava con forza una impostazione a suo avviso così paradossalmente chiusa, manichea, accademica nel senso deteriore, che il *mainstream* culturale cui faceva riferimento l'editoria di quegli anni considerava necessaria per dare l'*imprimatur* a un'opera. Calvino si allinea, seppur con ragioni diverse, all'idea di scarsa "digeribilità" del romanzo morselliano da parte del mondo letterario coevo. Invita Morselli a darsi alla saggistica; ne critica la forma, a suo avviso datata e inaccettabile, e non ne apprezza le novità. Morselli, dignitosamente, difende il proprio lavoro ma non insiste (lo farà più avanti con altre opere).

Ciò che più colpisce è che la sperimentazione morselliana non abbia trovato mai il modo di farsi conoscere proprio quando il romanzo cercava nuove forme. La sua è una modalità di sperimentazione diversa ed eccentrica rispetto a quelle filtrate e ammesse dall'avanguardia e dai teorici del romanzo sperimentale, ma forse proprio per questo originale, incondizionata e colta. Stupisce che questi testi, oggi considerati di innegabile – e a volte di altissima – qualità

letteraria, non abbiano trovato la via della stampa proprio in quegli anni e proprio perché ritenuti attardati dal punto di vista formale, macchinosi, a volte inintelligibili in quanto frutto di una miscela di generi. Tutto questo, nel momento in cui si scardinavano gli schemi della narrativa tradizionale, risulta difficile da capire; contro questo protestò, in sede teorica, Morselli. Il suo destino rimase quello di un eterno *outsider*, di un dilettante coltissimo e cosciente dell'operazione che portava avanti. Forse un po' scomodo, senza dubbio inattuale.