

Chiara Portesine

Il lutto (non) si addice a Moresco

1. La «rigenerazione» come alternativa alla «reintegrazione» demartiniana della presenza

Fine del mondo e fine di specie.
Ma neppure la fine di specie
è la fine del mondo (LN 485)

La morte ha un'indiscutibile incidenza nelle pagine di Moresco, come macrotema aggregatore di significati e di trame romanzesche. Per perimetrare l'ambito di indagine, è opportuno chiarire preliminarmente quali siano, nell'opera moreschiana, i campi del discorso occupati dal cronotopo della morte e quale valore epistemologico assuma la riflessione sulla fine (del singolo e della specie umana).

In primo luogo, è necessario allontanare la posizione di Moresco dalla retorica dell'Apocalisse o del *plaint* terminale su cui si innerva il filone specifico della narrativa «post-catastrofica»¹ del Novecento². Se il «rischio radicale dell'esistere», come scrive De Martino nella sua *Analisi delle apocalissi culturali*, «è un tema antico quanto il mondo»³, tuttavia viene vissuto con una diversa scalarità di urgenza a seconda delle epoche e dei gruppi sociali che animano il dibattito. Rispetto alle caratteristiche enumerate dall'antropologo napoletano per definire tanto i documenti scritti da e su i pazienti con «sindromi da fine del mondo» quanto la «letteratura della crisi»⁴ prodotta da scrittori di professione, la narrazione moreschiana del collasso di specie si smarca dal modello apocalittico sotto diversi punti di vista.

De Martino dedica il quinto capitolo della sua disamina all'*Apocalisse moderna*⁵, rilevando come, di fronte al rischio della bomba atomica, si siano sviluppate una serie di scritture (patologiche e letterarie) che propongono uno schema inedito di Apocalisse senza *escaton*. Il pericolo di una catastrofe nucleare viene vissuto dall'Occidente non più all'interno di un orizzonte religioso di salvezza, ma come «nuda e disperata presa di coscienza del mondano 'finire'»⁶. Mentre nella prospettiva escatologica la fine rappresenta una palingenesi periodica oppure viene superata dalla

Segnalo in apertura le sigle delle opere di Antonio Moresco che verranno adottate in questo saggio: CC = *Canti del caos*, Milano 2018² (2009); Co. = *Il combattimento*, Milano 2012; E = *Esordi*, Milano 2017² (2011); G = *Il grido*, Milano 2018; I = *Gli increati*, Milano 2015; Inv. = *L'invasione*, Milano 2002; ML = *Merda e luce*, Milano 2007; PL = *La parete di luce*, Milano 2011; S = *La santa*, Torino, 2000; Sbr. = *Lo sbrego*, Milano 2005; SI = *Scritti insurrezionali*, Milano 2014; V = *La visione*, Cantù 1999; Vu. = *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, Torino 1999.

¹ Utilizzo la categoria proposta da G. MASSINI in un articolo intitolato *Fine del mondo come fine dell'umano. Sei ipotesi post-apocalittiche dal 1901 al 2006*, «leparoleelecoese2», 4 luglio 2018, <<http://www.leparoleelecoese.it/?p=33001>> (25 luglio 2020). L'autrice, infatti, sottolinea come il termine «Apocalisse» implichi, per sua natura, una netta cesura del tempo cronologico, rendendo pertanto impossibile immaginare una posterità o una forma di testimonianza diretta. Per le narrazioni incentrate su esplosioni nucleari, disastri biologici, calamità naturali ed epidemie, Massini suggerisce di fare ricorso al termine «catastrofe» o «cataclisma», in riferimento anche alla definizione utilizzata da Hobsbawm nel *Secolo breve* per definire i decenni intercorsi tra 1914 e 1945, ossia «l'era dei grandi cataclismi».

² Oltre al saggio storico di F. KERMODE (*Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano 1972), si vedano, ad esempio, i seguenti contributi bibliografici: *Apocalissi e letteratura*, a cura di I. De Michelis, Roma 2005; F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe*, Roma 2007; M. LINO, *L'Apocalisse post-moderna tra letteratura e cinema*, Firenze 2015; F. LA MANTIA, S. FERLITA, *La Fine del Tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca*, Milano 2017; *Narrazioni della fine. L'apocalisse nella letteratura italiana fra XX e XXI secolo*, a cura di A. Baldacci, A. Porczyk e T. Skocki, «Nuova Corrente», 163, 2019.

³ E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino 1977, p. 8. Per una prospettiva più recente sull'apocalisse in età moderna e contemporanea, cfr. M. COMETA, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo 2004.

⁴ DE MARTINO, *La fine del mondo*, p. 82.

⁵ *Ibid.*, pp. 465-684.

⁶ *Ibid.*, p. 467.

comunità religiosa attraverso una serie di rituali che accompagnano il fedele verso un nuovo e superiore cominciamento, nel proliferare impazzito di *storytelling* apocalittici si assiste a una soppressione della visione futura, azzerata a favore di un presente claustrofobico e senza uscita.

I documenti letterari confezionati in reazione a questa possibilità estrema si riducono a «veri e propri inventari di macerie»⁷, radiografie morbose della crisi che riproducono mimeticamente il reale senza avanzare soluzioni o alternative costruttive. Per De Martino la rielaborazione della catastrofe nelle arti figurative, nella filosofia e nella vita politica, rompendo con il piano teologico della storia, «diventa non già stimolo per un nuovo sforzo di discesa nel caos e di anabasi verso l'ordine, ma caduta negli inferi, senza ritorno, e idoleggiamento del contingente»⁸. Nell'impostazione demartiniana, la cultura dovrebbe assumere, invece, una funzione etica che «sia comunicabile, intersoggettiva, reintegratrice»⁹, una contro-narrazione offerta alla collettività per scongiurare la crisi della presenza. L'esplosione nucleare deriva, per l'antropologo, dalla «mobilitazione di tutte le risorse della scienza nel quadro di una politica che coincide con l'istinto di morte»¹⁰. La tecnologia è diventata l'esecutrice materiale della pulsione freudiana connaturata all'essere umano, e la minaccia atomica è riuscita a imporsi come paradigma modellizzante nelle narrazioni contemporanee proprio perché «affonda le sue radici in una catastrofe molto più segreta, profonda, e invisibile»¹¹. Questo innesco nascosto, tuttavia, elude le griglie interpretative degli analisti moderni, impegnati a tassonomizzare le conseguenze superficiali della bomba e a produrre versioni complementariamente «disforiche ed euforiche»¹² dell'evento-Apocalisse che, sebbene da barricate opposte, obliterano qualsiasi possibilità di un «futuro operabile comunitariamente»¹³. L'annientamento globale, declinato nei termini di una festa orgiastica o di un immenso funerale tragico, è presentato al lettore come un accadimento ineludibile, di fronte al quale le scritture apocalittiche sfoderano formule fisse e astrattamente convenzionali. De Martino individua come tratti peculiari di alcuni romanzi – da Camus a Moravia – un senso di «artificialità»¹⁴ (il mondo percepito come teatro, il paesaggio e gli edifici descritti come uno scenario dipinto), lo smarrimento del tradizionale «esserci nello spazio e nel tempo» (sostituito da un rintanarsi cautelativo in uno «spazio sacro» e in un «tempo sacro» percepiti come «riscatto» dal presente)¹⁵, la percezione di una non-vita («gli uomini sono come morti»)¹⁶ e il crollo dell'io come istanza capace di operare nel mondo.

A un primo livello di lettura, Moresco potrebbe essere esibito come lo scrittore dell'Apocalisse finale – interpretando l'estinzione del genere umano come *upgrade* della bomba atomica, una sorta di *Ur-catastrofe* non più provocata demartinianamente dal «gesto tecnico della mano»¹⁷ che preme il bottone per sganciare l'ordigno, ma da una lenta e carsica operazione di auto-sabotaggio e suicidio assistito di un'intera specie.

Tuttavia, De Martino attribuisce all'arte e alla cultura un restaurativo analogo a quello del cordoglio per la morte di una persona amata – paragone esplicitamente evocato dall'autore stesso per spiegare la sensazione di «crollo del mondo e dell'io» esperita dagli uomini di fronte al rischio del disastro atomico¹⁸. Al cospetto della frammentazione nichilistica del reale che qualsiasi crisi radicale comporta, l'intellettuale demartiniano assume il compito di rimettere in ordine le tessere del *puzzle*. Il suo lavoro, come quello tradizionalmente assegnato al lutto, si pone l'obiettivo di «reintegrare

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibid.*, p. 471.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 476.

¹¹ *Ibid.*, p. 468.

¹² *Ibid.*, p. 86.

¹³ *Ibid.*, p. 479.

¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁷ *Ibid.*, p. 479.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 91-2.

l'uomo nella storia umana»¹⁹, evitando lo sprofondamento delle strutture sociali nell'anarchia istituzionale e morale. La scrittura deve 'curare' la sintomatologia patologica che l'Apocalisse determina – De Martino adopera esplicitamente la parola «malattia»²⁰ per definire il meccanismo di catabasi senza anabasi in voga nella letteratura secondo-novecentesca.

Nell'opera di Moresco, invece, la «reintegrazione» degli schemi precedenti è rifiutata a favore di una «rigenerazione» spesso descritta nei termini di un «salto» radicale²¹, teso non alla sanificazione di un passato difettoso, quanto piuttosto a un'estrema amputazione e costruzione *ex nihilo*. Come scrive Jameson in *Una modernità singolare*, «le ontologie del presente richiedono archeologie del futuro, non previsioni del passato»²². La letteratura non deve agire per salvare un presente in agonia, promettendo una sopravvivenza vegetativa e inerziale. Al contrario, è dall'accettazione della morte, e non dalla sua cauterizzazione rituale, che provengono gli strumenti per inventare la rinascita futura.

La retorica dell'Apocalisse e i consueti dispositivi apotropaici per esorcizzare la fine non bastano più; anche un intellettuale come Pasolini, sebbene sia riconosciuto dallo stesso Moresco come un interlocutore d'elezione, non è riuscito a oltrepassare lo scenario convenzionale della catastrofe culturalizzata e secolare. Durante l'incontro con il poeta chierico che ha luogo negli *Increati* (I 740-747) – il terzo volume di una trilogia che, non a caso, doveva inizialmente intitolarsi *Le morti*²³ –, Moresco lo apostrofa con le seguenti parole: «tu credevi che stesse finendo un mondo e invece stava succedendo tutt'altro. Tu soffrivi per la fine estetica e culturale e religiosa di un mondo e non vedevi che stava intanto succedendo tutt'altro» (I 742). Per quanto Pasolini sia stato il letterato più lucidamente profetico del suo tempo, non è riuscito a vedere «cosa stava succedendo tra la fine del mondo e quella di specie» (*ibidem*), ha intercettato soltanto «la piccola catastrofe delle classi e delle culture, non la tracimazione di vita e morte, [...] non la catastrofe dell'immortalità» (I 743). Eppure, in alcuni appunti di *Petrolio*, sembra delinearci l'ipotesi di una crisi più profonda dell'apocalisse culturale; in particolare, Pasolini allude a una «crisi cosmica (fine petrolio, acqua aria)»²⁴ che dovrebbe esplodere nella conclusione del romanzo, anche se, nelle ultimissime pagine, gli appunti incompiuti sembrano ri-adorare una chiusura storicista, in cui l'Apocalisse cosmica torna a coincidere con la «fine di un mondo, di un taglio di capelli [...]. La crisi del mondo contadino»²⁵.

La risposta pasoliniana, pertanto, corrisponde ancora a quell'edificazione di un «tempo sacro» e di uno «spazio sacro» (il passato contadino, le borgate, il Terzo Mondo) che De Martino aveva attribuito alle scritture affette da trauma della catastrofe, come forma di redenzione dal presente. Nell'opera di Moresco, come vedremo, non c'è spazio per il sacro inteso come dispositivo di protezione e conservazione della comunità basato sulla reiterazione del culto né sul concetto di *sacer* a cui Pasolini approda nell'omonimo articolo pubblicato sul «Corriere della sera» il 30 gennaio 1975²⁶. Per quanto il lessico e l'immaginario moreschiano includano spesso clausole e stilemi biblici o religiosi, è la ricorsività sacrale a risultare incompatibile con il gesto di

¹⁹ ID., *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino 1958, p. 5.

²⁰ ID., *La fine del mondo*, p. 472.

²¹ Su questa prospettiva «tragica e insieme rigenerante» di Moresco, cfr. C. BENEDETTI, *L'invasore. Il caso Moresco*, in *Il tradimento dei critici*, Torino 2002, pp. 135-82.

²² F. JAMESON, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, London & New York 2002, tr. it. *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Milano 2003, p. 226.

²³ All'interno di *Lettere a nessuno*, l'autore stesso presenta la sua trilogia «dell'Incezzione» come «*Gli esordi, Canti del caos* e quest'ultima cosa che in questo momento so solo che si intitolerà *Le morti*» (LN 720-1).

²⁴ P. P. PASOLINI, *Petrolio*, Milano 2005, p. 495. Per questa ambiguità tra apocalisse culturale e cosmica, si veda anche il passaggio dell'*Appunto 98° (L'Epochè: Storia della ricostruzione di una storia)*, in cui Pasolini articola la suddivisione tra una fine del mondo «delle origini», causata dalla «pericolosità della natura», una seconda fine del mondo minacciata dalla «pericolosità dell'uomo» e una terza fine del mondo determinata dalla «finitezza della natura» ed estranea ai «pericoli relativi (uragani, tifoni, terremoti, pestilenze, guerre)» (*ibid.*, pp. 440-1).

²⁵ *Ibid.*, p. 575; il corsivo è mio.

²⁶ P. P. PASOLINI, «*Sacer*» [1975], in *Scritti corsari*, poi in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, p. 384.

sconfinamento proposto da Moresco²⁷. La ripetizione, nel regime moreschiano di scrittura, ha a che fare con l'*epos*²⁸ piuttosto che con la liturgia.

Senza un'istituzione del lutto e del compianto pubblico, come si può affrontare culturalmente la perdita? Quali sono le strategie narrative messe in campo da Moresco per elaborare una morte che coincide, per la prima volta, con l'estinzione del genere umano?

Prima di proseguire, è opportuno suddividere l'argomentazione in due filoni: una riflessione sulla morte biologica nel perimetro della società tecnocratica e un'analisi della morte della modernità nel perimetro della letteratura.

2. *La società tecnocratica ha ucciso la morte*

Nelle pagine moreschiane, il lessico tanato-politico viene utilizzato a livello di prognosi, per diagnosticare lo stato patologico delle strutture di pensiero, dell'organizzazione politica e culturale del presente. Come Pasolini aveva descritto il nuovo fascismo nei termini di un «un pragmatismo che cancerizza l'intera società, un tumore centrale maggioritario, [...] una malattia che contamina il tessuto sociale a tutti i livelli»²⁹, analogamente Moresco si serve di un linguaggio clinico-patologico per definire la situazione politica alle soglie dell'antropocene.

La decadenza si imprime direttamente sulle fisionomie degli abitanti della terra; i corpi e i volti di questa nuova umanità sono diventati «irricognoscibili», dal momento che quella forma subdola di neo-«restaurazione» che, secondo Moresco, caratterizza la società contemporanea, «opera anche nelle strutture più intime e addirittura occulte, nel bios» (LN 644). All'interno degli *Scritti insurrezionali*, leggiamo:

Anche i corpi, le espressioni, i gesti, le facce trasmettono una sensazione di spossessamento e di morte, in questi anni. Basta andare in giro per strada e avere il coraggio di guardare in modo diretto i volti che ci stanno intorno, i gesti più comuni di uomini e donne, l'automatismo delle loro smorfie sociali e dei loro sorrisi incollati (SI 11)³⁰.

Una forma analoga di somatizzazione della crisi si trova anche nelle pagine di *Petrolio* dedicate alle «visioni» del Merda, in cui la «pasta dei corpi»³¹ modellati dal nuovo potere trasmette un senso di «totale passività, quasi di automi»³². I nuovi giovani sono innaturalmente pallidi («i colori dei loro visi sono i colori della malattia [...]. Un pallore insano è su tutti loro, talvolta addirittura livido o cadaverico»³³, la società dei consumi li ha resi simili a statuette mortuarie inceppate su un'inautentica smorfia sorridente³⁴.

²⁷ R. DONNARUMMA, nel paragrafo di *Ipermodernità* intitolato *Controcanto. Il sacro: Moresco*, non spiega in che senso e in quale accezione la narrativa moreschiana vada intesa come produzione sacrale – se non all'interno di una generica opposizione al «campo della morale, della giustizia, della politica e cioè della vita sociale» e al realismo entro cui si muovono Janacek, Franchini e Saviano (*Ipermodernità*, Bologna 2014, pp. 196-9: 198). Non viene specificato, tuttavia, quali caratteristiche dello stile o dei contenuti di Moresco autorizzino l'impiego della categoria del «sacro», che meriterebbe forse un'ulteriore interrogazione critica.

²⁸ Il respiro epico della scrittura di Moresco è già stato riconosciuto da R. DONNARUMMA, *La guerra del racconto: Canti del caos di Antonio Moresco*, «the italianist», 30, 2010, pp. 119-50: 121 e da L. CRISTIANO, *L'epica nel romanzo*, in *Crema di vetro. Misura e dismisura nei romanzi di Antonio Moresco*, Massa 2016, pp. 143-82.

²⁹ P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, Roma 1993, p. 159.

³⁰ Sulla «paresi epocale» del sorriso come nuova caratteristica di specie nell'«Era Cis», si leggano alcune pagine del *Grido* (G 25-31).

³¹ PASOLINI, *Petrolio*, p. 395.

³² *Ibid.*, p. 30.

³³ *Ibid.*, p. 362. Sul corpo come nuova forma di «semiologia», cfr. anche P. P. PASOLINI, *24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, in *Scritti corsari*, Milano 1975, p. 47.

³⁴ Si veda ad esempio l'*Appunto 123. La nuova periferia (III)*, in cui Pasolini descrive i giovani che si accalcano ad aspettare l'autobus come animati da un'allegria che «era tutta convenzionale, imparata alla televisione», avevano negli occhi «la stessa felicità totale» degli attori nelle *réclames* delle automobili o dei vestiti (ID., *Petrolio*, pp. 527-8).

Moresco insiste spesso sul tema della morte-in-vita degli attuali abitanti della Terra, spossessati della propria identità di specie da forme di nuovissimo controllo post-umano che si concentrano foucaultianamente sul corpo, non agendo più in termini di «controllo-repressione» ma di «controllo-stimolo»³⁵. La società del benessere esercita il proprio potere direttamente sul *bios* e sulle categorie di vita e di morte; il dominio, come asserisce Moresco, «non è solo politico, sociale, ma si è installato nel cuore stesso della nostra vita di specie e nella sua genetica, della sua scatola nera, nelle profondità dei suoi tessuti biologici e nella struttura interna della materia» (LN 616).

Lo scrittore sottolinea come queste strutture di sorveglianza e di apparente protezione o espansione del ciclo vitale siano, in realtà, dei meccanismi di rimozione della morte. «L'illusione salvifica al termine della modernità e alle soglie della postmodernità», specifica Moresco in un altro passo di *Lettere a nessuno*, coincide con «l'illusione di sfuggire all'entropia e alla morte passandoci attraverso in forma macchinica», ma proprio in questa apparente «spinta verso l'armonia» e l'assenza di dolore è presente un «desiderio di schiavizzazione biologica della vita» (LN 496).

Viviamo nell'epoca che più di tutte le altre ha tentato di obliterare la morte; come scrive Moresco,

Sempre o quasi sempre, nel corso del tempo, i nuovi poteri che si sono via via susseguiti si sono detti in grado di far fronte alla morte, di sconfiggere la morte. Hanno promesso la vita. Quelli religiosi la vita dopo la morte, la vita eterna. Altri la vita piena, felice o motivata su questa terra, la cancellazione o la riduzione della percentuale di morte dentro la vita. Su questa base, a guardar bene, hanno sempre chiesto l'obbedienza e il consenso, tanto grande è la paura che gli uomini hanno della morte! Anche i nuovi poteri totalizzanti e diffusi (almeno in questa parte del mondo) della tecnologia ipertrofica e separata promettono di liberare analgesicamente la vita dalla sofferenza e di poter persino far fronte (potenzialmente e selettivamente) alla morte tramite il *bricolage* genetico, la parcellizzazione del corpo umano e l'ibridazione (Vu. 45-6).

Le nuove bio-tecnologie offrono la promessa di un'immortalità artificiale, mentre non fanno altro che occultare l'aspetto necessario della morte *per e all'interno* della vita³⁶.

In modo estremamente simile, Roberto Esposito ha parlato di un «paradigma di immunizzazione» messo in atto dalle attuali istituzioni politico-sociali come «protezione negativa della vita»: mentre il potere «salva, assicura, conserva l'organismo, individuale o collettivo», contemporaneamente, se spinge l'autodifesa oltre un certo limite, riduce e nega la sua «potenza espansiva»³⁷. Il sistema immunitario, su cui si regge una società in cui i processi di medicalizzazione hanno ormai investito l'intero prisma dell'interazione sociale³⁸, viene descritto da Esposito nei termini di un «vero e proprio dispositivo militare di difesa e di offesa contro tutto ciò che non è riconosciuto come «proprio»»³⁹. Per difendere i suoi cittadini dal virus, deve negare violentemente l'alterità – e, in particolare, quell'alterità radicale che è rappresentata dalla morte. Nell'inocularne surrogati virtuali e televisivamente riproducibili, i Media rappresentano la morte come una possibilità lontana ed esotica, una forma di fossile antropologico che interessa soltanto il Terzo Mondo – senza accorgersi che, uccidendo la morte come possibilità, si rischia di vivere una vita già morta e di accelerare quel processo di morte globale che è l'estinzione di specie. Negli *Increati*, anche Moresco si serve di una metafora medica – l'«autofagocitosi delle cellule» – per descrivere il baratro autodistruttivo a cui stanno andando incontro tutte le strutture economiche, politiche e culturali, nel momento in cui «la vita si era mangiata la morte, la morte si era mangiata la morte» (I 90-1).

³⁵ M. FOUCAULT, *Microphysique du pouvoir*, Paris 1977, tr. it. di G. Procacci e P. Pasquino, *Microfisica del potere*, Torino 1977, (specialmente il paragrafo intitolato *Potere-corpo*, pp. 139-41).

³⁶ Come scrive Moresco, «la vita è tutta piena di cose morte, cellule morte, dentro i nostri corpi, nell'aria. La vita è tutta piena di morte, è vivente» (I 156).

³⁷ R. ESPOSITO, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Torino 2004, p. 42.

³⁸ ID., *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino 2015, p. 19.

³⁹ *Ibid.*, p. 21.

Moresco vuole *restituire* la morte alla comunità, in contrapposizione alle strutture e ai discorsi dominanti che ne negano lo statuto d'esistenza, in un movimento di «affermazione» non dissimile dalle tesi elaborate da Esposito⁴⁰ – anche se la *communitas* a cui guarda lo scrittore è una «comunità umana nazionale e mondiale» piuttosto che un concetto geograficamente o storiograficamente localizzabile, e la soluzione non viene trovata nella «dimensione orizzontale della politica» ma facendo ricorso ad «altre forze, prepolitiche o postpolitiche» (SI 59).

Di fronte a questa rivitalizzazione della morte, la semantica del lutto andrà ripensata in una chiave diversa; se, come scrive Fisher in *Realismo capitalista*, «il capitalismo è quel che resta quando ogni ideale è collassato allo stato di elaborazione simbolica o rituale»⁴¹, Moresco rifiuta qualsiasi forma reintegrazione pacificata dell'esistente. Pertanto, se l'era antropocenica potrà lasciare ancora spazio al lutto, esso dovrà avere una forma proiettiva e non porsi come una duplicazione riparativa dell'esistente.

3. Il superamento del «lutto dell'assenza dell'opera»: la morte del postmoderno

Insomma, tutto questo post-mortem letterario, tutte queste facce lunghe [...]. Mi sembra un meccanismo di difesa molto meschino, è una maniera di evitare il dramma, di starsene in pace, di godere degli scampoli, di quello che passa il convento, di riuscire a portar via la cassa prima che la nave affondi... (V 23)

Etica ed estetica rappresentano, nelle dichiarazioni programmatiche di Moresco, un binomio ineludibile; come afferma l'autore nella *Visione*, la «visione analgesica della letteratura è l'equivalente della visione analgesica della vita che è in atto in questi anni» (I 95). Di fronte allo scenario antropocenico e ai suoi inediti risvolti annichilenti, anche la modernità assume le sembianze di uno *zombie* di cui non si ha il coraggio di accertare l'avvenuto decesso.

È interessante notare come Moresco, per descrivere il funzionamento dell'«ideologia giustificativa e autodistruttiva» introiettata da numerosi scrittori della «cosiddetta modernità», utilizzi un lessico che ricorda le pratiche immunitarie di Esposito: «come nelle malattie autoimmuni, dove un aggregato di cellule non riconosce più i propri tessuti e li distrugge e li aggredisce come corpi estranei e li divora», così le correnti culturali maggioritarie del presente sembrano presentare quegli stessi meccanismi di autodistruzione esercitati dalla specie a livello planetario (LN 420).

Pertanto, anche Esposito dichiara ormai disattivata la categoria del moderno, proponendo «un'altra modernità» che, pur rapportandosi con il sapere pregresso, consideri i problemi filosofici «a partire da un angolo di visuale ad esso eterogeneo perché collocato nel suo rovescio o, più precisamente, lungo una tangente che lo taglia trasversalmente senza lasciarsene assorbire» – alla ricerca di

⁴⁰ Un'ulteriore consonanza potrebbe evidenziarsi a livello di posizionamento ideologico rispetto all'Europa, accusata da entrambi di essersi chiusa in un recinto autoreferenziale che non le consente di crescere e, di fatto, di salvarsi da un suicidio immunitario. In un'intervista per spiegare il progetto *Freccia d'Europa* (<<http://www.repubblicanomade.org/frecciadeuropa/>>, 13 agosto 2020), Moresco parla della necessità di far nascere un «nuovo continente», in contrapposizione a quegli «organismi che spesso ruotano attorno alla propria autoreferenzialità e che non sono in grado di uscire dalla propria unica orbita e dal proprio vicolo cieco». Esposito utilizza un lessico estremamente simile nel suo libro intitolato *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, in cui afferma che la filosofia europea si è arenata in «un'orbita senza sbocco» e proprio questa mossa difensiva e conservatrice le ha impedito di proporre nuovi indirizzi di pensiero (Torino 2016, p. 6). La risposta, per entrambi, proviene da qualcosa che eccede il cordone sanitario allestito dalla società (il «fuori», per Esposito, e la pratica dello «sconfinamento», per Moresco).

⁴¹ M. FISHER, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester 2009, tr. it. di V. Mattioli, *Realismo capitalista*, Roma 2017, p. 31.

un'alterità «parallela, o perpendicolare, all'asse prevalente di costruzione del Moderno»⁴² che potrebbe suggerire un ulteriore punto di tangenza tra i due sistemi di pensiero. Esposito, come Moresco, propone un salto, un gesto «affermativo» rispetto al «pensiero contemporaneo, bloccato nella celebrazione postmoderna della propria fine»⁴³.

Anche nel campo letterario l'inaccettabilità del presente ha prodotto fenomeni patogeni di iperprotezione; in nome di un presunto *ethos* civilizzatore, la narrativa epigonale si è aggrappata alla tradizione *contro* e *a rimozione* del presente. Se la realtà è tossica, ai romanzi non resta che assecondare la strategia assolutiva di un'apparente purezza, un bagno purificatore nel fiume rasserenante dei classici. All'interno di strutture e retoriche ancora ottocentesche, lo scrittore si può illudere di conservare in vita un feticcio o un simulacro della modernità attraverso la replicazione rassicurante del già scritto, uno schizo-citazionismo in cui il mondo contemporaneo compare soltanto attraverso alcuni *tic* gergali denotativi (ad esempio, lo *slang* giovanilistico) oppure riferimenti a tecnologie e situazioni tipologicamente aggiornate (l'uso degli *smartphone*, il mondo dei *talk show*, ecc.), in una riqualificazione meramente contenutistica della scrittura che finisce per assecondare quello «pseudorealismo» che, secondo Adorno, «è lo stile dell'industria culturale»⁴⁴.

Come suggerisce Carla Benedetti nella *Visione*, nel postmoderno il «lutto dell'assenza dell'opera, dell'incapacità di creare, di creare qualcosa di nuovo è stato ricoperto di euforia» (V 105); quel «lutto»⁴⁵ che veniva esperito in termini tragici dalla generazione di Flaubert diventa, nell'estrema modernità, un ottimismo dell'epigonalità. La morte della modernità, storicamente 'uccisa' dall'insorgere di una crisi di specie che ne disattiva le categorie primarie (dalla fiducia nel progresso alle stesse modalità di esperire – e di raccontare – lo spazio e il tempo), viene negata da forme di «ipermodernità» che ne sclerotizzano e portano alle estreme conseguenze gli archetipi primari, dall'urgenza di realismo – non dissimile, peraltro, dall'*autofiction* mediatica degli *influencer* – al valore etico-testimoniale(-narcisistico) del soggetto scrivente. Per Carla Benedetti, queste forme di «rielaborazione patologica, traumatica» della fine non consentono l'«elaborazione del lutto della modernità» (V 107) – sebbene, a livello di analisi astratta, l'inattualità di questa categoria sia stata ampiamente diagnosticata da numerosi critici contemporanei.

Moresco è forse il primo scrittore italiano a non notificare soltanto la fine del Novecento ma a cercare concretamente le scappatoie formali per uscirne. Se, come riconosce Donnarumma, *Canti del caos* «è uno dei monumenti italiani della fine del postmoderno»⁴⁶, una delle caratteristiche salienti di questo stile antropocentrico – oltre alle continue sovrimpressioni temporali tra presente, passato e futuro, e a una visione 'aumentata' del reale, in direzione del micro- e del macrocosmo – riguarda il recupero del tragico. Il riso postmoderno implica una sostanziale accettazione del presente, mentre l'intonazione emergenziale degli scritti di Moresco richiede un'assunzione di responsabilità da parte del lettore. Il *pathos* della scrittura moreschiana si sostanzia nell'uso frequente di interrogative retoriche e di un lessico empatico piuttosto che descrittivo. I personaggi che si fanno prestanomi della posizione autoriale non sono attanti neutrali e impersonali; pur evitando l'introspezione psicologica, i protagonisti di Moresco sono fortemente coinvolti – a livello emotivo, biologico, diegetico – negli eventi a cui prendono parte, assumendo spesso una postura titanica, più simili alle allegorie incarnate delle *Operette morali* che ai caratteri egoreferenziali dell'*autofiction* coeva o alle *silhouettes* piatte della narrativa postmoderna. Moresco non vuole confezionare *entertainment*, ma tragedie romanzesche e teatrali; finché la cultura manterrà come

⁴² R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino 2010, p. 23.

⁴³ *Ibid.*, pp. 11-2.

⁴⁴ T. ADORNO, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main 1951, tr. it. di R. Solmi, *Minima moralia*, Torino 1954, p. 135.

⁴⁵ Analogamente si esprime Daniele Giglioli che, nel saggio intitolato *Senza trauma*, parla del «lutto mai definitivamente elaborato dell'autoreferenzialità modernista e avanguardistica, secondo cui l'opera è un messaggio che indica in primo luogo se stesso» (D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata 2011, p. 15).

⁴⁵ DONNARUMMA, *La guerra del racconto*, p. 141.

⁴⁶ *Ibidem*.

unico scopo quello di «divertire e di intrattenere la parte più colta dei morti viventi» (G 20), sarà condannata a impersonare il ruolo di «ancella del nulla in questo imbuto di fine epoca e di fine specie» (Gr. 99).

Facendo ricorso al lessico patologico già evidenziato per descrivere i meccanismi della società tecnocratica, in una pagina degli *Scritti insurrezionali* l'autore sembra addirittura suggerire agli scrittori 'morti-in-vita' del presente una sorta di 'trasfusione letteraria'. Moresco prescrive, infatti, alla stregua di una ricetta culturale, di ricavare una o due ore al giorno di solitudine, disconnessi da qualsiasi dispositivo elettronico, per leggere o rileggere i classici – «per ritornare più ricchi e rigenerati nel mondo che ci contiene. *Per rifarci i polmoni, il sangue, il midollo osseo*» (SI 66; i corsivi sono miei). La letteratura, fuori dalle dinamiche complementari del gioco erudito e dell'intrattenimento di massa, torna a proporsi come forza biologica elementare, non dissimile dall'idea artaudiana di una cultura «in azione, che diventa in noi come un organo nuovo, una sorta di respiro secondo»⁴⁷.

4. La nascita della morte nel teatro di Moresco

Oltre alla scelta – già evidenziata dalla critica e dallo stesso Moresco – di dar voce all'«infinitamente grande» e all'«infinitamente piccolo» (caratteristica comune ad alcuni espedienti già consolidati in prosa, ma espansa, a livello di attanti, con la comparsa diretta di stelle, supernove, cellule tumorali e batteri nel novero dei personaggi)⁴⁸, tanto nella *Santa* (2000) quanto nelle cinque *pièces* che compongono *Merda e luce* (2007) gli archetipi della morte e della nascita si intrecciano come strutture narrative primarie. Lo scarto differenziale tra produzione letteraria e attività teatrale viene tematizzato dall'autore, a partire da un'iniziale diffidenza verso il palcoscenico. In un'intervista rilasciata a Irene Palladini nel 2009, Moresco dichiarava addirittura di cercare un teatro che si ponesse come un vero e proprio «trauma rispetto al mio stesso lavoro di narratore»⁴⁹.

Per quanto riguarda *La santa*, il *medium* teatrale si configura come l'unico genere in grado di dare voce al protagonista reale del dramma, ossia il respiro di Teresa. In una versione ridotta del testo, in cui lo scrittore dialoga sul palcoscenico con l'attrice, Moresco si rivolge direttamente al personaggio asserendo che la personalità della santa, coincidente con la sua respirazione tubercolotica, non poteva essere restituita attraverso un altro contenitore narrativo: «solo il teatro, con i suoi corpi, permetteva questo. Non potevo farlo ficcandoti in un romanzo, in un saggio...» (LN 538-9). La santa-bambina si relaziona con gli altri personaggi unicamente attraverso la sonorizzazione del rantolo – la forma linguistica e semiotica con cui si esprime il suo martirio. In un'intervista con Walter Nardon, Moresco spiega che

Mi è sembrato di poter entrare nel teatro solo così, con questo respiro che esce da un giovane ed estremistico corpo morente, col volto coperto da una benda insanguinata. Le parole che pronunciamo ogni giorno, quelle che gli attori pronunciano o credono di pronunciare su un palco e che gli spettatori credono di riconoscere e di comprendere non sono altro che suoni che abbiamo imparato a modulare all'interno della nostra respirazione e sui quali abbiamo costruito tutto il nostro edificio e la nostra follia di specie, con le sue strutture sociali, culturali, religiose, economiche, militari... È quella la

⁴⁷ A. ARTAUD, *Le Théâtre et son Double*, Paris 1938, tr. it. di E. Capriolo e G. Marchi, *Il teatro e il suo doppio*, Torino 2000, p. 128.

⁴⁸ Su questa eccedenza dello sguardo, che sembra guardare il reale contemporaneamente da una sonda spaziale e da una sonda che si insinua nei tessuti del corpo, cfr. ad esempio l'individuazione di una «comunicazione panica» tra microcosmo umano e vita organica nello studio di A. CASAGRANDE, *Gli esordi di Antonio Moresco*, in A. CASAGRANDE, G. SOLINAS, *Dittico su Moresco*, «Contemporanea», 5, 2007, pp. 43-68: 44; si veda anche G. SOLINAS, *Mondi immaginari e fisica della realtà in Antonio Moresco, Gabriele Frasca e Laura Pugno*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini, M. P. De Paulis-Dalembert, A. Tosatti, Massa 2016, pp. 325-38.

⁴⁹ Antonio Moresco. *Ashes to ashes, funk to funky. Intervista di Irene Palladini*, <<http://www.griseldaonline.it/temi/verita-e-immaginazione/antonio-moresco-ashes-to-ashes.html>> (20 luglio 2020).

prima parola, la mia prima parola, quella che mi sono permesso di respirare dentro un teatro e di chiedere a un'attrice di respirare. In questi anni nel teatro esiste da una parte un'ipertrofia orizzontale della parola resa inerte, svuotata, descrittiva, sociologica, ecc.... dall'altra – nel teatro che si richiama alle esperienze teoriche delle avanguardie – una criminalizzazione della parola e un feticismo e un'idolatria del gesto sentito come più originario e “vero” della parola. Ma cosa viene prima: la respirazione o il gesto?⁵⁰

Contro l'«ipertrofia della parola» dei tradizionali copioni borghesi e l'«idolatria del gesto» avanguardista, Moresco propone un teatro della respirazione⁵¹. Il linguaggio alfabetico e quello segnico rappresentano addomesticamenti culturali di suoni e impulsi, organizzati per garantire una comunicazione materiale tra individui – la *langue* saussuriana. Moresco propone, invece, di dar voce agli organi, ai movimenti involontari del corpo, a tutto quel «finimondo biologico» (Sbr. 37) che precede e che abita sotteraneamente il discorso⁵². Il teatro, come la letteratura, deve giocare su un «terreno vivente»⁵³, che provi a restituire la vera essenza delle parole, la loro provenienza dalla «massa chimico-biologica» (Sbr. 36) del corpo prima di essere incanalate all'interno di lessemi o sintagmi utilitaristicamente funzionali allo scambio comunicativo. Nella *Santa*, le aree testuali in cui si precisa più chiaramente questo idioma biologico sono rappresentate dalle «preghiere»⁵⁴ – che, in un certo senso, funzionano come i «canti» nel secondo romanzo della trilogia, alla ricerca di una voce che provenga da «zone più profonde e allagate, oltre il piccolo gioco dell'io e del suo contrario» (LN 469). Moresco definisce il testo stesso della *Santa* come «la mia piccola, stupida preghiera preculturale» la cui radice affonda non in una mera strategia enunciativa ma «dentro la poltiglia biologica e minerale e cerebrale e fonetica della terra» (LN 518)⁵⁵. Passando dalle intenzioni alla prassi narrativa, è possibile individuare uno scarto formale effettivo rispetto ai monologhi⁵⁶ e ai dialoghi che avvengono tra i personaggi. Intanto, due preghiere (quella di Teresa e quella finale del bacillo) non prevedono alcun testo: nella prima si percepisce soltanto il respiro cavernoso della santa e, dopo due o tre colpi di tosse, la benda che le avvolge il viso si macchia di sangue all'altezza della bocca. La seconda, invece, è occupata interamente dai movimenti coreografici del bacillo, che, utilizzando l'inginocchiatoio come se fosse «un attrezzo ginnico» (S

⁵⁰ W. NARDON, *Una lunga disciplina. Conversazione. Walter Nardon incontra Antonio Moresco*, «Il primo amore», 2007 < https://www.ilprimoamore.com/old/testi/Una_lunga_disciplina.pdf>. Per una rappresentazione analoga di una voce che precede le parole grammaticalizzate, rimando anche al *Canto della donna che urla* (CC 149-51), in cui il personaggio emette dei «suoni vocalici indistinguibili dalla respirazione che si ostinano tutti quanti a chiamare parole, come nel primo grido respiratorio nella catastrofe della nascita» (*ibid.*, p. 149). La voce della donna risuona come un «primordiale sussurro», pronunciata nel «punto in cui ogni suono è silenzio» (*ibidem*) – simile anche alla vocalità silenziosa che caratterizza il protagonista degli *Esordi* sin dal capitolo incipitario dell'opera (E 5-9).

⁵¹ Per questo tentativo di uscire dalla dicotomia tra gesto e parola, cfr. soprattutto i capitoli dell'*Invasione* dedicati al teatro (Inv. 121-88), in particolare per il rapporto con il precedente artaudiano. Come riconosce lo stesso Moresco, una critica analoga alla dicotomia tra parola e gesto era stata già proposta nel *Manifesto sul nuovo teatro* di Pasolini – che lo scrittore definisce, tuttavia, «la cosa che amo meno» all'interno della produzione pasoliniana (Inv. 183).

⁵² Nel descrivere le impressioni provate durante la lettura del testo della *Santa* di fronte a Romeo e a Claudia Castellucci, Moresco definisce la sua opera, un «sanguinamento verbale» e una «piccola, irriducibile, irreparabile, intollerabile emorragia della vecchia e neonata parola umana» (SI 517-8).

⁵³ Il riferimento alla dimensione «vivente» come campo che la letteratura e le arti devono occupare per tornare a esercitare quello che, in fondo, può essere considerato un mandato sociale ritorna spesso nelle pagine moreschiane; cfr. la definizione di letteratura come «una cosa maledettamente vivente» (V 71), la possibilità di «mettere sempre la parola su un terreno vivente» (LN 574) e, per quanto riguarda il teatro, il tentativo di rendere lo spettacolo «un incontro tra viventi, non solo chiacchiera o solo performance» (Inv. 126).

⁵⁴ Nel testo moreschiano troviamo la preghiera di madre Agnese (S 36-9), quella muta di Teresa (S 67), la preghiera dell'ustionato (S 98-102), quella di madre Gonzaga (S 118-20) e, infine, la preghiera del bacillo, silenziosa come quella di Teresa, di cui precede la morte (S 124).

⁵⁵ Analogamente, anche la raccolta intitolata *Merda e luce* viene letta come «un'unica, lunga preghiera, o come una piccola scheggia nera, negativa, del caos» (LN 576).

⁵⁶ All'interno delle riflessioni tratte *Da un quaderno d'appunti* su Teresa e trascritte nelle *Lettere a nessuno*, Moresco stesso sentenzia: «No ai monologhi. Non ragionamenti tra sé e sé. Rivolgersi al pubblico attraverso scorticate e viscerali preghiere» (LN 519).

124), si esibisce in una verticale acrobatica. Nelle riflessioni trascritte dal *Quaderno d'appunti* su Teresa, Moresco aveva appuntato: «solo il Bacillo, qui dentro, forse, è incarnazione... Almeno finché non troverà il modo di farci sapere anche lui (comunicare) quello che gli passa per la zucca» (LN 521). Il bacillo si esprime unicamente attraverso il codice mimico del suo corpo-involucro e, dopo la sua evoluzione «scimmiesca», i rantoli di Teresa si affievoliscono fino a cessare. Le preghiere mute e performative sanciscono, insomma, due occasioni cruciali di trapasso, che conducono rispettivamente alla malattia e alla morte della protagonista; questi eventi non vengono *spiegati* dagli altri attori in modo didascalico e illustrativo, semplicemente *accadono* sul palcoscenico.

Le preghiere di madre Agnese e di madre Gonzaga, pronunciate entrambe dall'inginocchiatoio, coincidono, invece, con due momenti di spossessamento e di straniamento del personaggio dal proprio ruolo. La voce di Agnese è «irreale» (S 36), quella di madre Agnese assomiglia a un grido (S 118); al «volto luminoso» della prima (S 36)⁵⁷ sembra corrispondere specularmente il «terribile volto» della seconda. L'impressione che le due scene siano costruite con un calcolato parallelismo è corroborata dal fatto che le invocazioni si arrestano all'improvviso e contro la volontà dei personaggi: Agnese «si interrompe bruscamente» e «si alza all'improvviso dall'inginocchiatoio», anche se, per alcuni istanti, sembrava che dovesse aggiungere ancora qualcosa (S 39); madre Gonzaga «si interrompe» perché non riesce più a continuare e «resta ancora qualche istante sull'inginocchiatoio» (S 120). Dopo questo momento di conflitto interiore, tutte e due rientrano nella comunità corale delle suore che, nel caso di Agnese, «fanno barriera attorno alla superiora ed escono di scena con lei» (S 39), mentre, nel caso di madre Gonzaga, «le fanno posto senza guardarla, in preda a una forte emozione» (S 120). Infine, entrambe le orazioni conoscono una serie di arresti («si interrompe» è una clausola che si ripete ossessivamente, quindici volte nella prima scena e sei volte nella seconda), come se il contenuto della rivelazione fosse eccessivo rispetto alla semplice enunciazione linguistica – Madre Agnese e madre Gonzaga confessano, di fatto, la propria solitudine e mancanza di amore (S 38-9 e 119-20).

Anche il monologo di Celina (S 30-3), pur non essendo esplicitamente codificato come «preghiera», esibisce alcune caratteristiche comuni alle due invocazioni qui analizzate – ad esempio, l'utilizzo martellante della didascalia «si interrompe», che si ripete sei volte alternandosi all'azione di «arrestare» la lettura e «chiudere il quaderno» (ossia il diario di Teresa). In un certo senso, la scena può essere interpretata come doppio speculare della preghiera dell'ustionato: lì, come vedremo, l'orazione è costruita su un discorso assente della santa (impronunciabile ma onnipresente nelle parole e nei silenzi del confessore), mentre qui la voce di Celina si riduce a una sonorizzazione delle pagine appuntate da Teresa, riducendo il proprio apparato fonatorio a una sorta di amplificatore per la scrittura della sorella. Se apparentemente Teresa si esprime soltanto attraverso l'afonia, in realtà la sua voce informa di sé e 'cannibalizza' silenziosamente i discorsi di tutti gli altri personaggi. Sempre all'interno del primo atto, la situazione sembrerà capovolgersi nel corso di un dialogo tra due voci emesse dalla stessa attrice che impersona Celina, con un timbro normale e un secondo registro «infantile fino alla parodia» per imitare Teresa (S 63-6). Questo rapporto parassitario tra la santa e la sorella fotografa era già stato immaginato da Moresco nel *Quaderno d'appunti* sulla *pièce*, nei termini di un «microrganismo che entra nel pesce per pilotarlo (LN 520) – in una duplicazione fonetica che ricorda da vicino i dialoghi tra Maria Callas e la tenia in *Duetto* (ML 27-46).

La preghiera dell'ustionato rappresenta, invece, una sintesi delle due coppie di preghiere precedentemente individuate. Come avveniva per le invocazioni mute di Teresa e del bacillo,

⁵⁷ Nella didascalia inserita a metà della preghiera (S 38) viene ripetuta due volte questa caratterizzazione del personaggio («Alza il viso illuminato verso gli spettatori», «Il suo volto luminoso continua a rimanere sollevato verso gli spettatori»), subito prima e subito dopo che Agnese descriva l'apparizione della Vergine di fronte a Teresa («Improvvisamente la Vergine Santa le è apparsa. Ricoperta di questa stessa veste azzurra e bianca, il volto luminoso e raggiante»). Agnese accompagna questa descrizione con il gesto di toccarsi la veste (azzurra e bianca), di fatto confessando al pubblico la falsità del miraggio della Madonna – che coincide esplicitamente con la propria fisionomia.

comporta un cambiamento di stato – inizia nel pieno dell'incendio della chiesa e, quando il protagonista smette di parlare, il fuoco è stato misteriosamente domato. Come nelle preghiere di madre Agnese e madre Gonzaga, invece, la voce si spezza spesso. Il verbo «si interrompe» è presente cinque volte nelle didascalie, anche se sempre accompagnato dall'integrazione «e tossisce» – azione dovuta ai fumi del rogo, che non esclude, tuttavia, un'implicita approssimazione al respiro difficoltoso della santa (come se, nel confessionale, Teresa avesse infettato con le parole anche il personaggio dell'anonimo religioso).

L'ustionato è il prete che ha appena ascoltato l'estrema confessione della santa; pertanto, è l'unico ad averla sentita parlare *direttamente*, in forme non mediate dalla lettura o dalle rammemorazioni altrui. Il contenuto di questa dichiarazione terminale, che l'ustionato non potrà rivelare per il vincolo del sacramento, provoca «un urto» nel suo animo tale che, anche dopo l'uscita di scena di Teresa, non riuscirà a muovere un passo o a parlare, accorgendosi in ritardo che il confessionale ormai è avvolto dalle fiamme. Mentre il fuoco gli divora i capelli e il volto, il confessore non si accorge di nulla: «non si sente il fuoco mentre sta bruciando. Sembra di essere da un'altra parte, da tutt'altra parte, di essere ritornati dai regni da dove non eravamo mai usciti, dove eravamo ancora progetto, sogno, visione, e tremavamo nell'oceano indistinto delle possibilità...», (ML 101). Dopo aver raccolto e inghiottito le ostie bruciate «perché non dovessero patire il sacrilegio di venire calpestate sul pavimento» (ML 101), il confessore si rivolge a Dio per chiedergli come mai abbia scelto «un testimone che non potrà mai testimoniare» (ML 99), in un paradosso della confessione analogo a quello che si registra nel decimo capitolo degli *Increati*, dove il seminarista sordomuto ascolta le confessioni pur non potendo sentire nulla né parlare (I 92-3).

L'innescò e il 'rimosso' della preghiera dell'ustionato sono occupati, pertanto, da una trama assente (la confessione di Teresa) del cui contenuto non trapelerà nulla, se non un senso di profonda abissalità – che si può rendere drammaturgicamente proprio se non viene veicolata da alcuna trascrizione o resa grammaticalizzata. Se Moresco suggerisce di leggere *La santa* come «un lungo delirio ofelico, una favola nera e una preghiera» (LN 519), è tuttavia possibile identificare nelle preghiere vere e proprie i punti nevralgici della sperimentazione autoriale. Come specifica nel *Quaderno di appunti* su Teresa, le preghiere «sono il contrario del monologo», giacché non si pongono come «un momento di riflessione e rimuginio introspettivo» ma piuttosto come «un momento di lacerazione viscerale e assoluto» (LN 532). La trama e la diegesi si interrompono bruscamente e, sulle parole (o sui silenzi) dei personaggi, grava l'ombra di un segreto più profondo rispetto al discorso depotenziato e linguisticamente filtrato delle altre scene.

Il respiro, pertanto, rappresenta il correlativo oggettivo del genere-preghiera, costituisce leopardianamente «il grado zero del primo respiro polmonare, quello shock che tutti proviamo al momento della nascita, quando per la prima volta ci arriva dentro la botta d'aria e sembra che ci dilani e ci strazi e possiamo solo piangere e disperarci» (LN 526). Che il respiro tubercolotico coincida, in fondo, con il vagito infantile è pienamente coerente con il dualismo nascita-morte che contraddistingue tutte le *pièces* teatrali di Moresco, scritte sotto il segno dell'«elemento materno e cosmico»⁵⁸.

Nel commentare le prove per lo spettacolo della *Santa* allestito presso il teatro Argentina di Roma, l'autore evidenzia tra gli aspetti negativi il fatto che sia stato tagliato dal regista il «confronto drammatico, fisico, tra la figura di Teresa e quella dei genitori». In particolare la sezione materna è ritenuta dallo scrittore «una delle cose più forti del primo atto» (LN 533); in effetti, ancor più dell'incontro con il padre in sedia a rotelle, la visita della madre morta è costruita esplicitamente per creare una forte tensione drammatica. Vestita di nero, nel copione moreschiano l'attrice indossa un

⁵⁸ NARDON, *Una lunga disciplina*. Sull'importanza del principio materno nella scrittura moreschiana, si veda M. MARCHESINI, «La realtà non è realista»: visione e ritorno del reale nell'opera di Antonio Moresco, in *Negli archivi e per le strade: il ritorno al reale nella narrativa italiana di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, Roma 2013, pp. 131-56. Secondo la studiosa, la trilogia di Moresco articolerebbe alcune linee «materne non estranee a quelle evocate da Esposito, il quale a sua volta non a caso fa della gravidanza [...] un efficace (ed anche problematico) emblema del proprio pensiero filosofico» (*ibid.*, p. 145).

merletto bianco appuntato sul petto con una spilla che rappresenta il tumore al seno che l'ha uccisa. Il merletto, illuminato da un raggio «recante l'immagine cinematografica di un merletto identico», si dilata mentre la madre racconta di come le metastasi si fossero espanse (S 49). È la stessa madre a sancire, nel suo monologo, il legame indissolubile tra nascita e morte; dopo aver dato alla luce nove figli (di cui quattro morti prematuramente), proprio in corrispondenza dell'ultima gravidanza, quella di Teresa, la ghiandola sul seno ha iniziato a moltiplicarsi. «La tua nascita», sentenza la madre di fronte alla figlia, «ha scatenato la fase finale della mia malattia» (S 48).

Questa correlazione causale tra parto e morte⁵⁹ ritornerà, ad esempio, nel *Magnificat* (ML 95-114), in cui il dialogo tra la madre e il feto, su cui si regge l'intera *pièce*, si conclude con la levatrice che estrae il neonato dalla «macchina morta» (ML 110) del corpo materno. Prima di indossare una «tuta da tecnico di centrale atomica», la levatrice spiega al nascituro che anche le stelle si generano dal collasso (e, dunque, dalla distruzione) della materia presente nelle galassie (S 112).

Durante l'intero travaglio, inoltre, il feto percepisce una serie di rumori traumatici («un colpo di inimmaginabile violenza», «colpi sordi, regolari, crescenti che fanno tremare il teatro», sonde e trivelle che perforano la superficie terrestre per estrarre il petrolio, bombardamenti e così via). Il corpo della madre, che assume le sembianze alternativamente della superficie lunare e terrestre, viene violato da oggetti contundenti, da esplosioni atomiche, stupri, guerre. È interessante leggere questa descrizione del trauma intrauterino in parallelo al resoconto che fornisce Moresco, a colloquio con Carla Benedetti, della sua lettura di *Dianetics*. L'unica riflessione ad aver incuriosito l'autore, all'interno di questa pubblicazione para-scientifica, riguarda il pre-natale tratteggiato non come idillio originario ma come fase di turbamento costante, durante la quale ogni suono della realtà risulta dilatato e deformato dalle pareti del ventre materno, fino ad assomigliare a un colpo terrorizzante e potenzialmente mortale:

C'è solo una cosa che mi ha colpito, in un certo senso anche divertito, per i suoi aspetti assolutamente patologici [...]. È questa idea del pre-natale, della fase di vita pre-natale che noi siamo generalmente abituati a immaginare come un periodo di totale benessere in questo liquido amniotico, per cui tutta la nostra vita successiva sarebbe segnata dalla nostalgia per questa età dell'oro [...]. Lì invece c'è una descrizione dello stato pre-natale agghiacciante, assolutamente agghiacciante. Non solo [...] ogni suono proveniente dal mondo esterno crea contraccolpi traumatici che il nascituro si porterà dietro per tutta la vita, ma, sostiene l'autore, all'interno dell'utero materno si sta da cani, scomodissimi, in bilico, sempre con la paura, il terrore di venire colpiti, schiacciati, raggiunti da messaggi verbali traumatizzanti. [...] Ogni piccolo movimento, urto, pressione causata da coiti eccetera, viene subito quasi come uno sfondamento, uno schiacciamento. Un inferno, insomma! (V 17-8)⁶⁰.

L'intersezione tra morte e vita, un binomio tipicamente moreschiano⁶¹, ritorna con forte incisività drammaturgica anche nel finale della *Santa*, quando entra in scena la balia che aveva allevato Teresa e le porge il seno per «ripetere il gesto dell'allattamento» sul letto dell'agonia: «il bozzolo

⁵⁹ Su questo tema, si veda l'essenziale saggio di J. J. BACHOFEN, *Das Mutterrecht*, Stuttgart 1861, tr. it. di G. Schiavoni, *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrasia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, Torino 1988, I – in particolare, per la correlazione tra principio femminile e lutto negli usi funerari dell'antichità.

⁶⁰ Peraltro, in un brano programmatico come *L'occhio del ciclone*, Moresco definisce le allucinazioni prodotte dalle vecchie strutture mentali e sociali come «un piccolo sogno di un bambino atterrito in una stanza lontana all'interno di una grande casa di cui non sa nulla, [...] da cui sente arrivare continuamente urla spaventose e rumori tremendi di devastazione» (Inv. 218-9), in termini estremamente prossimi a quelli del *Magnificat*.

⁶¹ Ad esempio, all'interno di uno *Spunto teatrale* riportato nelle *Lettere a nessuno*, Moresco descrive una situazione materno-cosmica molto simile a quelle di *Merda e luce*: «Io, Claudia e Romeo, con tre maschere animali e le code. I musci digrignati, le grosse code che sbattono con forza sulle assi del palco mentre discutiamo e ci accaloriamo, tra gesti disperati e gloriosi. Alla fine, il gesto che strappa fuori il neonato dalla vagina e lo getta tra gli spettatori e tra i corpi celesti» (LN 429).

della sua testa insanguinata si muove convulsamente contro di essa, succhiando come una bambina affamata [...]. La mammella della balia è tutta macchiata di sangue» (S 121). La scena ricorda il racconto intitolato *La buca*, all'interno di *Clandestinità*, in cui comparivano le mammelle piene di pus di un'altra balia (Co. 93-4).

La prossimità tra maternità e morte si può ritrovare anche in *Duetto*, strutturato come un dialogo tra Maria Callas e la tenia che, secondo i racconti leggendari relativi all'improvvisa perdita di peso della cantante, avrebbe ingerito come forma di drastica dieta dimagrante. Nella *pièce* di Moresco, Maria Callas sente dentro di sé una «voce bambina», come se fosse gravida del parassita intestinale (ML 46)⁶²; il morbo patogeno assume una sfumatura filiale, fino a quando, significativamente, sulle note dell'ouverture di *Medea*, la cantante deciderà di assumere una medicina espulsiva – abortendo, di fatto, assieme agli escrementi, anche il corpo della tenia bambina. Eppure, quando crede di essersi liberata dell'organismo parassita, Maria Callas avverte di nuovo «una vocina infantile» (ML 44), che risuona addirittura come «una vocina appena nata che si leva da un coro di bambini violentati e sgozzati» (ML 45). Questo vagito prenatale che, dopo il tentativo di espulsione, torna a colonizzare il corpo della cantante viene descritto come «una voce che viene prima ancora che ci sia la voce» (ML 46), in una piena corrispondenza con l'atto della respirazione pre-linguistica di Teresa.

Un ulteriore tassello di questa nascita 'per via di morte' riguarda il godimento che la madre prova nell'essere violata; nel *Magnificat*, assieme ai rumori degli oggetti contundenti, il feto ascolta l'«orgasmo» della madre (ML 101). Questo intreccio tra parto, morte e godimento⁶³ si ritrova anche in *Petrolio*; anche se, come nota giustamente Carla Benedetti (V 18), il prenatale pasoliniano si configura ancora in termini tradizionalmente edenici, nel parlare di una 'gestazione figurata' – ossia quella della propria opera letteraria – Pasolini scrive: «nello stesso tempo in cui progettavo e scrivevo il mio romanzo, [...] io desideravo *anche* di liberarmi di me stesso, cioè di morire. Morire nella mia creazione: morire come in effetti si muore, di parto: morire, come in effetti si muore, eiaculando nel ventre materno»⁶⁴.

L'ostensione dell'organo genitale femminile è frequente all'interno di scene-chiave della drammaturgia (e della prosa) moreschiana – anche se, come sottolinea Donnarumma, la sessualità in Moresco, ben lontana da qualsiasi colorazione pornografica, assume un «significato cosmologico e simbolico, non è funzionale a una psicologia»⁶⁵. In *Merda e luce*, ad esempio, il sipario rosa rappresenta l'organo sessuale femminile, aperto e chiuso dal siparista come le cosce della madre nel *Magnificat* – anche se qui non sono le esplosioni atomiche o le trivellazioni petrolifere, ma il personaggio del motociclista a rappresentare il momento di effrazione violenta. La ripetizione del paradigma materno viene sottolineata linguisticamente da alcuni sintagmi e didascalie sceniche, ad esempio il riferimento al corpo del siparista che si siede «in posizione rannicchiata, fetale» (ML 83) di fronte a un sipario descritto come «qualcosa a metà strada tra una vagina e una ghigliottina» (ML 72), in una declinazione mortifera della maternità che, ancora una volta, connota la scrittura teatrale di Moresco.

5. Una scrittura senza lutto? Il cordoglio della specie animale

⁶² Fin dall'inizio, quando Maria Callas argomenta la sua scelta di impiantare un parassita, riferisce che «il medico si informava continuamente, come se stessi aspettando un bambino» (ML 30). La stessa tenia poi, iniziando a vocalizzare a imitazione della cantante, dice: «Sto facendo i miei primi vocalizzi, come un corpicino appena nato che comincia a vagire» (ML 36).

⁶³ A questo proposito, si veda anche il *Canto dello stupratore di donne gravide* (CC 454-65), in cui il personaggio descrive il *modus operandi* delle sue effrazioni. Lo stupro sembra arrivare direttamente a contatto con il nascituro, allo stupratore sembra di «penetrare dentro la loro placenta», «come una sonda», senza riuscire a distinguere tra gli spasmi dell'orgasmo della madre e le contrazioni che precedono l'aborto (CC 457).

⁶⁴ PASOLINI, *Petrolio*, p. 448. Anche Moresco, all'interno di *Lettere a nessuno*, paragona la scrittura di un'opera letteraria alla «formazione di un feto», dal momento che le due esperienze condividono «un analogo movimento di creazione e di rischio e di azzardo» (LN 601).

⁶⁵ DONNARUMMA, *La guerra del racconto*, p. 138.

Le pagine di Moresco, insomma, traboccano di scene di una morte 'orfana di lutto'. Per quanto negli scritti (programmatici e narrativi) il lutto come rituale di una scrittura che ricompone il reale sia un concetto superato a favore di un «salto» o di uno scarto che rifiuta qualsiasi forma di compromesso, sarebbe tuttavia possibile accogliere questa categoria in un'accezione specifica, legata alle teorizzazioni di Melanie Klein⁶⁶ piuttosto che a quelle antropologiche di De Martino. L'esperienza del lutto, infatti, può comportare una paradossale azione creativa, un'inattesa epifania del reale che conduce chi l'ha attraversata a una sorta di realtà aumentata. Ad esempio, nella raccolta di scritti autobiografici di Virginia Woolf, intitolata *Momenti di essere*, la scrittrice chiarisce come non fosse riuscita a provare nulla al capezzale della madre morente – o quantomeno 'nulla' in relazione alle «convenzioni del dolore», quella sorta di codice etico, di galateo dei comportamenti che la società prescrive di fronte al lutto. Il contraccolpo non previsto – e anzi quasi imbarazzante rispetto alla Legge del lutto – fu un'intensificazione della facoltà di comprendere il mondo:

Ed era anche che la morte di mia madre toglieva i veli, dava intensità: d'un tratto sviluppò in me delle percezioni, come se un vetro rovente fosse appoggiato su ciò che stava all'ombra, assopito. [...] Era sorprendente – come se qualcosa stesse diventando visibile senza sforzo⁶⁷.

Addirittura Virginia Woolf racconta di come, nel tornare dopo il lutto a leggere un testo oscuro e indecifrabile, fosse riuscita «d'improvviso e per la prima volta» a comprenderne il significato: «era come se [la poesia] fosse diventata assolutamente intellegibile, ebbi la sensazione della trasparenza delle parole, quando cessano di essere parole e diventano così intense da farne esperienza»⁶⁸.

In un certo senso, nell'attribuire alla letteratura una funzione etica e, a suo modo, civilizzatrice – rispetto a un'epoca in cui i letterati producono alternativamente *divertissement* per eruditi e *best-seller* di massa –, Moresco sembra implicitamente conferire proprio alla scrittura l'unica (e l'ultima) possibilità di rendere il collasso di specie un messaggio comunicabile a tutti i viventi. Per Moresco, l'orizzonte dell'estinzione diventa l'occasione per rendere la morte non un limite terminale ma un potenziale innesco generativo. La letteratura che sarà in grado di accettare la sfida della morte collettiva sarà capace, più della scienza e delle dottrine economiche, di convertire il lutto da atto di riparazione del trauma a gesto di proiezione verso il futuro. Come leggiamo nel *Vulcano*, «dobbiamo affermare che vogliamo morire, che vogliamo continuare a morire perché vogliamo poter continuare a vivere. Gli scrittori viventi hanno buoni rapporti con la morte» (Vu. 46).

Non sembra casuale, a questo punto, che forse l'unica scena di «lutto» presente nelle pagine di Moresco non riguardi la specie umana ma quella animale. Nel breve *Omaggio funebre del colombo* (SI 15-7), troviamo, infatti, la descrizione di un vero e proprio cordoglio rituale:

Qualche giorno fa mi è capitato di assistere a qualcosa che non avevo mai visto prima. Appena svoltato un angolo, mi sono trovato di fronte il corpo di un colombo morto disteso sul marciapiede [...]. La cosa strana era un'altra. Accanto a lui un secondo colombo altrettanto giovane e bello stava in piedi, immobile, e ripeteva continuamente il gesto di beccare per terra. In un primo momento ho pensato che stesse facendo qualcosa di atroce, tipo beccare il corpo del compagno morto per staccarne dei piccoli pezzi e mangiarli. Invece no, stava facendo una cosa incomprensibile: stava semplicemente ripetendo a vuoto il gesto naturale del beccare, anche se per terra non c'erano briciole o altro, non c'era assolutamente niente. Come se stesse compiendo quel gesto privo di

⁶⁶ Su questo aspetto, cfr. S. FERRARI, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Bari 2005 (in particolare p. 56, *Il contributo di Melanie Klein*).

⁶⁷ V. WOOLF, *Momenti di essere*, in *Saggi, prose e racconti*, a cura di N. Fusini, Milano 1998, p. 1133.

⁶⁸ *Ibidem*.

utilità e di senso come un rito di omaggio, ripetendo l'atto più comune nella vita del colombo perennemente alla ricerca di cibo, al posto dell'altro che, morto, non lo poteva più compiere. [...] Non solo i virus, i batteri, non solo i topi, gli insetti... ci sopravvivranno anche i colombi, anche quel colombo, quel giovane, cavalleresco colombo che ha preso su di sé tutto il dolore e l'onore della propria specie. La morte dell'uomo è irrilevante quando è irrilevante la sua vita, quando la sua vita è già tutta dentro la sua morte.

Il gesto di beccare a vuoto un cibo invisibile, come «rito di omaggio» al caro defunto, rende il colombo un personaggio «cavalleresco» (aggettivo utilizzato da Moresco per descrivere la donna e l'uomo 'ideali', protagonisti della futura rigenerazione). Rispetto a un'umanità per la quale la «morte» è diventata un'esperienza «irrilevante», negata dal culto di un vitalismo mortuario e dalla promessa cauterizzante di una falsa immortalità, il colombo è stato in grado, invece, di prendere «su di sé tutto il dolore e l'onore della propria specie». Se, come scrive De Martino in *Morte e pianto rituale*, il rito ha la funzione di far emergere da una situazione di crisi un «valore»⁶⁹, l'azione del piccione assicura alla sua specie una posterità (quantomeno valoriale), a differenza dell'uomo che è diventato «carnefice», oltre che della biodiversità del pianeta, anche della propria specie⁷⁰.

Se l'umanità non sarà in grado di superare le griglie culturali, politiche ed economiche ereditate dalla tradizione, l'estinzione resterà l'unico «clamoroso, inaspettato e spiazzante 'lieto fine di specie' che ci libererà tutti quanti da questo stesso male» (SI 70-71)⁷¹. L'annichilimento radicale come unica e ultima forma di cura di un'umanità malata ricorda da vicino il finale della *Coscienza di Zeno*, in cui viene adombrata l'ipotesi di una «catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni» come possibile ritorno alla «salute» dell'uomo⁷².

Non è un caso che, all'interno del testamento biologico scritto da Moresco durante la vicenda mediatica di Eluana Englaro e ripubblicato negli *Scritti insurrezionali* con il titolo *La libertà e la morte*, nell'augurarsi di non morire «crocefisso a una macchina», immolato «sull'altare della tecnologia divenuta idolo», l'autore chieda dai propri cari «il gesto umano dei soldati legati tra di loro da uno stesso sentimento e da uno stesso destino che finiscono pietosamente i loro compagni mortalmente feriti» (SI 5). La libertà, per Moresco, significa accettazione della scomparsa e difesa da quel surrogato di morte che viene fornito dai dispositivi di controllo («la Chiesa, la morte e la tecnica abbracciate insieme, al posto e contro l'infermità della vita, nella cruna della nascita e della morte», SI 77)⁷³. Anche nella lettera inviata a Benedetto XVI, Moresco accusa la Chiesa di essersi

⁶⁹ E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino 1958, p. 37.

⁷⁰ Anche nello *Sbrego*, Moresco presenta lo scenario in cui, al tramonto della nostra specie, «altre schiere femminili e maschili nasceranno sulle distese dei nostri corpi annientati, con le loro testoline corazzate piene di antenne guerriere, le loro ali trasparenti, innervate, i fili di zampe, le tenaglie, i pungiglioni, le proboscidi e le spiritrombe gocciolanti di liquidi vegetali, di sangue, di sieri» (Sbr. 57-8). Per uno scenario simile di sopravvivenza animale post-umana, cfr. G 188-9.

⁷¹ Di un «lieto fine» di specie che «ci libererà definitivamente da questo male, da questo dolore e da questa catena di creazione e di distruzione» Moresco parla anche nel *Grido* (G 37).

⁷² I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano 2004, pp. 625-1085: 1085. La prossimità si potrebbe estendere a tutto il finale, dal sospetto riservato ai «nuovi ordigni» – per Moresco le «nuove e mirabolanti possibilità tecnologiche postumane» (SI 17) – all'idea che «la vita attuale è inquinata alle radici» dal momento che «l'uomo s'è messo al posto degli alberi e delle bestie» (SVEVO, *La coscienza di Zeno*, p. 1084). Svevo, peraltro, è uno degli autori di fine Ottocento italiani più citati da Moresco, assieme a Tozzi (cfr. almeno le seguenti occorrenze tratte dal *Vulcano* e da *Lettere a nessuno*: V 19, 23, 77; LN 107, 175, 193). Proprio il finale della *Coscienza* viene diffusamente commentato dall'autore nel *Grido* (G 189-90) con la precisazione che «non c'è stato neppure bisogno di questo ordigno, [...] l'ordigno siamo noi, l'ordigno è la nostra specie» (*ibidem*).

⁷³ Per proseguire il parallelismo tra Moresco e riflessioni più o meno ascrivibili alla biopolitica, sarebbe interessante incrociare queste pagine sull'eutanasia e sul controllo della morte da parte di istituzioni politiche e religiose con le tesi di Pasolini sull'aborto – sebbene siano estremamente divergenti nell'ideologia e nelle ricadute pratiche di fondo. In un dialogo con Darwin immaginato nel *Grido*, peraltro, Moresco discute il problema dell'eugenetica (G 105-10) – che potrebbe essere letto in parallelo alle pagine dedicate alla tanato-politica e all'eugenetica nazista nel quarto capitolo del libro espositivo dedicato a *Bios. Biopolitica e filosofia*.

«avvinghiata alla gestione del ciclo biologico della vita» (LN 702), in concorrenza con il biopotere delle istituzioni politiche.

Se l'umanità è spossessata della vita, e la vita è spossessata della morte, pertanto, non può esistere cordoglio. Per Moresco, è necessario che il lutto (e la morte) vengano deleuzianamente «de-territorializzati» sul piano cosmico o su quello animale; quando l'uomo tornerà a morire come muoiono le stelle o gli esseri viventi 'minori', sarà possibile pensare alla vita come a un piano di esperienza collettivo in cui l'io, come scrive Carla Benedetti, diventi «un piccolo buco incendiato in cui irrompono e scoppiano anche istanze sovraindividuali, corali, persino forze inanimate»⁷⁴. Il lutto si addice a Moresco solo se pensato al plurale, come forma comunitaria (e 'animale') di reinvenzione. Per usare le parole di Blanchot nel descrivere l'Orfeo di Rilke, non è l'atto del morire ma «il movimento infinito del morire» a caratterizzare la parola poetica, che si fa voce in quell'intercapedine del linguaggio in cui «continuamente tutto ricomincia e dove lo stesso morire», e lo stesso scrivere, diventa «un compito senza fine»⁷⁵.

⁷⁴ C. BENEDETTI, *Introduzione*, in *La lotta per nascere. Nove tesi su Antonio Moresco*, Pavia 2013, pp. 5-12: 6.

⁷⁵ M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris 1955, tr. it. di G. Zanobetti, *Lo spazio letterario*, Torino 1967, p. 135.