

# «L’Inspiegabile si è inaugurato per opera mia». Suicide and Apocalypse in Guido Morselli’s *Dissipatio H. G.*

---

Salvatore Renna

## Abstract

This article examines Guido Morselli’s *Dissipatio H. G.*, widely regarded as one of the earliest and most significant examples of the Italian post-apocalyptic novel. The analysis focuses on the protagonist’s attempted suicide and demonstrates how suicide is presented in a unique manner throughout the novel.

The study argues that the theme of suicide is central to the post-apocalyptic scenario of the novel: the mysterious disappearance of humankind happens when the protagonist attempts, and fails, his suicide. Consequently, this theme emerges as central to the novel’s overall structure. By adopting this interpretive lens, the essay finally offers a deeper insight into Morselli’s text and contributes to a better understanding of his view of the end of the world. Furthermore, it demonstrates how this specific characterization of suicide can be regarded as an example of the subversive power of literature.

## Keywords

Suicide, Apocalypse, Science fiction, Post-Apocalyptic novel

# «L'Inspiegabile si è inaugurato per opera mia». Suicidio e apocalissi in *Dissipatio H. G.* di Guido Morselli

Salvatore Renna

## 1. Una questione di prospettiva

Nelle prime pagine di “Good Old Neon”, racconto contenuto all’interno della raccolta *Oblivion* (2004) di David Foster Wallace, il narratore si rivolge a chi legge con una promessa tanto suadente quanto paradossale: dopo aver ammesso che l’inizio della narrazione non appare molto coinvolgente, egli aggiunge che questa si farà più interessante «quando arrivo alla parte in cui mi uccido e scopro quello che succede dopo che una persona muore» (Foster Wallace 2020: 201-202). E, in effetti, poco dopo si arriva alla descrizione dell’evento:

Però non soffrirai. Sarà rumoroso, e proverai delle cose, ma ti attraverseranno così velocemente che non ti renderai nemmeno conto di averle provate. [...] E il brevissimo momento di fuoco che sentirai sarà quasi bello, come quando hai le mani fredde e c’è un fuoco e tu le protendi verso la fiamma.

La realtà è che morire non è brutto, ma dura per sempre. E per sempre non rientra nel tempo. Lo so che sembra una contraddizione, o magari un gioco di parole. In realtà si tratta, a ben vedere, di una questione di prospettiva. (251-252)

Il testo si struttura intorno a un duplice paradosso: da un lato, il narratore, evidentemente già morto, dialoga con un personaggio ancora in vita, mentre entrambi sono immersi in una cornice comunicativa non facilmente circoscrivibile; oltre a quella che è stata definita come «intrinseca recalcitranza narratologica» (Ardovino-Masiero 2022: 70), si aggiunge dall’altro il cosiddetto “paradosso dell’impostura”, ovvero il fatto che più volte chi parla si presenta come un impostore che per tutta la vita non ha fatto altro

che produrre storie per compiacere gli altri – arrivando così ad inficiare la sospensione dell'incredulità nei confronti di tutto il suo racconto. A chi legge restano perciò alcune domande: colui che narra si è davvero suicidato, o *anche questa storia* è una grande messa in scena? Si può veramente accettare come vero il discorso di qualcuno che si rivolge a noi *dopo* aver scelto di darsi la morte?

Le medesime questioni si ritrovano al termine della lettura di un altro testo che, seppur differente in moltissimi aspetti dal racconto di Foster Wallace e sebbene scritto circa trent'anni prima, condivide con quest'ultimo più di quanto potrebbe apparire a primo impatto: *Dissipatio H. G.*, composto da Guido Morselli tra il 1972 e il 1973 e uscito postumo per Adelphi nel 1977. Primo elemento in comune tra i due testi è l'indeterminatezza. All'«instabilità diegetica» (Ballerio 2023: 207) di "Good Old Neon" corrisponde l'eterogeneità dei generi plasmati da Morselli nella sua ultima opera: per un verso romanzo post-apocalittico, che si sviluppa proprio a partire dal momento in cui l'umanità intera si è "dissipata", evento a cui allude il titolo, ovvero da quando tutti gli esponenti del genere umano si sono volatilizzati; ma anche, per l'altro, romanzo psicologico narrato in prima persona da un protagonista impegnato nella decifrazione dell'evento e, soprattutto, in un accanito delirio solipsistico. Dunque, si presenta nuovamente un certo grado di "apertura" di un testo che, più di altri, sembra fondarsi su una costitutiva ambiguità:

Nonostante i dinieghi del narratore, e le proteste altrettanto recise dell'autore, *Dissipatio* viene in tal modo a configurarsi come un romanzo singolarmente 'aperto'. Non perché bisognoso dell'apporto creativo del lettore, secondo un modulo avanguardista; ma in quanto gravato da un'ambiguità di base, che il lettore può risolvere solo tramite un atto, in qualche misura arbitrario, di interpretazione. Pur non essendo incompiuto, si offre come problema. (Pischedda 2000: 169)

Oggetto del presente saggio è l'apertura del romanzo morselliano e, in particolare, il suo presentarsi come testo che mette in scena una serie di problemi che si condensano intorno ad alcuni nuclei tematici particolarmente ricchi: *in primis*, come si vedrà, il suicidio, ma anche il rapporto io/altro, uomo/natura e storia/fine del mondo. Muovendo dalla complessa stratificazione narrativa e filosofica del testo, ormai riconosciuta dalla critica<sup>1</sup>, esso verrà analizzato su un doppio asse, a sua volta posto sia sul piano

---

<sup>1</sup> Cfr. Bertelli 2013; Comparini 2024.

della sincronia sia della diacronia: da una parte, infatti, si ricostruiranno le ragioni che fanno di *Dissipatio* un particolarissimo esempio di romanzo post-apocalittico, che gioca con la tradizione precedente (innovata proprio a partire dalla centralità della morte mancata del protagonista) e che condiziona altresì il futuro del genere, dal momento che costituisce uno dei primi e più particolari esempi di tale opera nel quadro della letteratura italiana contemporanea; dall'altra, ci si concentrerà in particolar modo sulla rappresentazione del mancato suicidio del protagonista, che emerge come uno tra i motivi più importanti del testo, che innesca la diegesi e condiziona in maniera netta la rappresentazione di un mondo totalmente privo dell'elemento umano.

Si evidenzierà inoltre quanto, proprio a partire da una temma certo importante ma non così frequente nel genere post-apocalittico come quello del suicidio<sup>2</sup>, il testo di Morselli rappresenti un esempio di come la letteratura interviene nella costruzione culturale del gesto suicidario, il quale, come si vedrà, può trovare una rappresentazione libera e autentica proprio nei territori dell'invenzione letteraria. Infine, dalla prospettiva adottata sarà possibile misurare con maggior precisione la complessità dell'operazione narrativa di Morselli, nonché la notevolissima capacità espressiva a cui lo scrittore conduce la forma romanzesca del *Post-Apocalyptic Novel*.

## 2. *Dissipatio H. G.*

*Dissipatio H. G.* costituisce uno dei primi esempi di letteratura fantascientifica italiana, nonché un particolarissimo caso di romanzo post-apocalittico. Il testo si apre infatti con le parole del narratore autodiegetico, il solo che prenderà la parola in tutta la narrazione e, anche, il solo uomo rimasto sulla terra dopo che l'umanità si è misteriosamente dissolta, proprio nel momento in cui questi ha pensato di uccidersi, circa due settimane prima dell'inizio del racconto:

---

<sup>2</sup> Gutiérrez-Jones, analizzando testi letterari e non solo come *The Island of Doctor Moreau* (1896) di H. G. Wells, *Solaris* (1961) di Stanisław Lem e *MadAddam* (2013) di Margaret Atwood, ha notato come per i protagonisti di queste opere la risoluzione di alcuni pattern di comportamento particolarmente distruttivi passi attraverso il momento in cui «these characters significantly alter or break their attachments to these habits of thought while going through their suicidal crises» (Gutiérrez-Jones 2015: 3).

Relitti fonico-visivi mi tengono compagnia, e sono ciò che di più diretto mi rimanga di 'loro'. [...] Relitti inconsistenti, e ormai reliquie. Da quella notte un mezzo mese è trascorso, e potrei dire altrettanto bene un mezzo secolo. Un lungo panico, in principio. E poi, ma tramontata subito, incredulità, e poi di nuovo paura. Adesso l'adattamento. Rassegnazione? Direi proprio accettazione. Con intervalli di protetta ilarità, e di feroce sollievo. (Morselli 1977: 9)

Dall'incipit si intuisce una prima, fondamentale caratteristica del testo morselliano, ovvero la già menzionata commistione di generi differenti, che corrisponde ad una precisa volontà autoriale. Per Morselli il romanzo non è *un genere*, bensì «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» (Morselli 1988: 255-256). Seguendo quest'idea, in *Dissipatio* vengono combinati diversi elementi provenienti da molteplici sottogeneri prosastici. Innanzitutto il diario: il testo si sviluppa infatti come il *journal* dell'unico sopravvissuto alla sparizione del genere umano, evento che viene contemplato secondo l'andamento pressoché quotidiano del genere diaristico, di cui viene recuperata la volontà di presentare la realtà nella progressività del suo dispiegarsi. Secondariamente, vengono ripresi diversi moduli del romanzo psicologico, soprattutto l'uso della focalizzazione interna: in questo modo non viene narrato tanto l'evento in sé, quanto le conseguenze che questo innesca, a livello fattuale ma soprattutto psicologico, nel narratore; questi viene presentato mentre cerca di interpretare sia l'accaduto sia, soprattutto, come chi cerca di comprendere *sé stesso* di fronte a tale avvenimento. Infine, il romanzo si apre a un notevole grado di saggismo, «una speculazione di tenore filosofico-morale, che trova nei maestri del *grand siècle* un più che probabile modello» (Pischedda 2000: 171): dalla cronaca e dalla narrazione il protagonista passa spesso ad approfondite riflessioni di natura saggistica, talvolta addirittura citando e discutendo altri scrittori e soprattutto filosofi (Pascal e Cartesio, tra gli altri), esplicitamente menzionati nel testo; per alludere, talvolta, soltanto velocemente e implicitamente ad alcune teorie, e realizzando così «un'impasse irresolubile tra saggio e narrazione» (Policastro 2018: 301); o, per dirla altrimenti, portando compiutamente a termine la volontà di «narrativizzare un imponente materiale riflessivo e saggistico» (Segre 1990: 80).

Nell'ambito di questa ibridazione ciò che risalta maggiormente, e che maggiormente contribuisce a caratterizzare l'orizzonte complessivo dell'opera, è la connotazione post-apocalittica. Tutta la diegesi si sviluppa

infatti a partire dalla sparizione totale del genere umano, avvenuta in una notte solo apparentemente uguale alle altre. Di conseguenza, l'io narrante si trova a vagare fisicamente tra i relitti con cui si apre il romanzo e, più idealmente, tra le diverse possibili spiegazioni di quanto successo – tutte destinate a risolversi nell'aporia:

Vengo in cerca di qualche migliaio di scomparsi. Gli abitanti della mia valle, e qui trovo il mega-esodo, la diserzione di massa. Un evento (inimmaginabile) anche qui ha sorpreso la gente nel sonno: la sospensione notturna della vita collettiva semplicemente si è prolungata, indefinitamente prolungata. Perché, se io seguito a figurarmeli fuggiti, in realtà loro non sono fuggiti, come la gente di Pompei. Né sono stati ridotti in cenere, come quelli di Hiroshima. Se ne sono andati in un'altra maniera. Rapiti. Estratti, fatti uscire dalle loro case e sedi diverse. Dai loro corpi, forse. [...] Ma la mia valle, che risalgo, è deserta, le case non hanno luci. Posso spegnere anche le luci dell'auto, non incontrerò nessuno, nessuno dovrà farsi da parte. Non vedrò un vico, non udrò una voce. E mi sembra ingiusto e cattivo. In città ero spettatore, qui io devo vivere. Dove sono andati. Perché sono andati. (Morselli 1977: 11-12; 14)

A ben vedere, che l'ultimo romanzo di Morselli metta in scena un' ambientazione post-apocalittica appare pienamente in linea con la precedente produzione romanzesca dell'autore. Non solo perché, in linea generale, «il territorio dei suoi lavori maggiori si situa alla confluenza tra speculazione teorica e invenzione narrativa» (Visentini 2013: 104), ma anche perché in buona parte di questi lavori Morselli sceglie di giocare con le possibilità dell'invenzione letteraria. È il caso di un'ucronia come quella di *Contro-passo prossimo. Un'ipotesi retrospettiva*, composto tra 1969 e 1970, in cui, immaginando che la Prima guerra mondiale sia stata vinta dagli Imperi centrali, l'autore «mira a mettere in discussione l'intero impianto dello storicismo che regge la comune forma d'interpretazione dell'accaduto e innerva, più in generale, la cultura occidentale» (Raccis 2013: 26); o di una distopia come *Roma senza Papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, scritto nel 1966 ma ambientato alle soglie del Ventesimo secolo, opera che «descrive il futuro partendo dalla prospettiva remota della tradizione ecclesiastica, il tutto per confessare il decadimento di un presente senza tradizione e senza obiettivi» (Visentini 2013: 105).

Ma se dalla produzione morselliana si allarga lo sguardo verso il resto della letteratura italiana a lui coeva, il quadro appare percorso da spinte contrapposte. Infatti, non stupisce che anche la letteratura rifletta sulla fine

del mondo nella seconda metà degli anni settanta del Novecento, ovvero a poco più di vent'anni di distanza dalle bombe di Hiroshima e Nagasaki (giustamente interpretate come la prova che la fine del mondo fosse a portata di mano, e per di più di mano umana), e nel cuore della Guerra Fredda e delle tensioni atomiche da essa generate. È Elsa Morante, nel 1965, a sottolineare in maniera inequivocabile la centralità della bomba nell'immaginario collettivo: «Non c'è dubbio che il fatto più importante che oggi accade, e che nessuno può ignorare, è questo: noi, abitanti delle nazioni *civili*, nel Secolo Ventesimo, viviamo nell'èra atomica» (Morante 1987: 98). Pertanto, se, ancora con le parole della scrittrice, «la nostra bomba è il fiore, ossia l'espressione naturale della nostra società contemporanea», e se da ciò si è portati a pensare che «l'umanità contemporanea prova l'occulta tentazione di disintegrarsi» (99), è naturale che le arti si occupino di tale paura, trasfigurandola nei modi più diversi – tra i quali quello fantascientifico, e ancora di più apocalittico e post-apocalittico, appaiono evidentemente i più vicini ai dati di realtà più profondi ed angoscianti.

Gli esempi sono molteplici: dai diversi elementi apocalittici presenti nelle *Cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967) di Italo Calvino o in *Storiette* (1977) di Luigi Malerba, sino a *Il re del magazzino* (1978) di Antonio Porta e *Il pianeta irritabile* (1978) di Paolo Volponi. Ma spiegare questo filone come puro e semplice rispecchiamento dei movimenti storici sarebbe ingenuo. Come ricostruito da Mussgnug (2003), «indubbiamente la letteratura apocalittica degli anni Sessanta e Settanta costituisce *anche* una reazione al clima di paura provocato dalla corsa agli armamenti delle superpotenze» (22), ma, oltre a ciò, altrettanto significativo è il «tentativo di incidere su una tradizione e su un immaginario già consolidato» (22), ovvero la consapevolezza di star compiendo un'operazione che, per quanto condizionata dagli eventi storici, è pur sempre di natura estetica, e dunque implicata in un continuo processo di rinegoziazione di alcuni codici espressivi.

Curiosamente, però, tale recupero non solo non si avvale dei classici moduli e stilemi apocalittici, ma gli stessi protagonisti si esprimono altresì *contro* l'uso dei principali tropi delle narrazioni apocalittiche, quasi a voler prender le distanze dalla tradizione entro cui si collocano. È il caso, come ben delineato ancora da Mussgnug (2003), di Primo Levi che, interrogato sulle ragioni della propria scelta fantascientifica, risponde: «No, non sono storie di fantascienza, se per fantascienza s'intende l'avvenirismo, la fantasia futuristica a buon mercato» (cit. in Mussgnug 2003: 22); di Porta, che rivendica «di evitare le trappole della science-fiction e del romanzo catastrofico, e affrontare in piena libertà il tema che mi ero proposto» (22); e, soprattutto, di Morselli, che affida al proprio *alter ego* della *Dissipatio* una

dichiarazione di poetica pienamente in linea con le precedenti:

Non ho velleità di scienza; nemmeno, lo noto a mio onore, di fantascienza. Non ho pensato a un genocidio a mezzo di raggi-della-morte, a epidemie sparse sulla terra da Venuscoli malvagi, a nubi nucleari da remote esplosioni. Ho sentito subito che l'Evento non può ridursi alle consuete misure. (Morselli 1977: 58)

Le ragioni di tale rifiuto sono molteplici. Si tratta, *in primis*, della rivendicazione d'appartenenza a una cultura alta e diversa, in questo caso altra rispetto a quel contesto anglo-americano che viene giustamente considerato il bacino d'origine della fantascienza. Mentre quest'ultima arriva in Italia «dalla metà degli anni Cinquanta grazie all'apertura, più o meno imposta dal nuovo quadro geo-politico, nei confronti dei prodotti di consumo degli Stati Uniti» (Antonello 2008: 107), queste prese di distanza denotano chiaramente come «la fantascienza venga spesso trattata con condiscendenza come 'merce d'importo' adatta a soddisfare i bisogni di intrattenimento di un pubblico medio-basso, ma poco affine ad una tradizione letteraria alta ed esclusivista come quella italiana» (Mussgnug 2023: 23). Inoltre, si riscontra sottraccia la consapevolezza di trovarsi alla periferia dell'impero (letterario e non solo), ovvero in un contesto per sua natura poco incline a quel grado di epicità, se così si può dire, insito nelle narrazioni fantascientifiche. Quelle italiane appaiono perlopiù come «apocalissi di provincia» (Micali 2011), ossia soluzioni di compromesso nate dalla introiettata (ed esibita) «implausibilità di un universo di finzione fantascientifico il cui centro prospettico sia collocato in Italia» (51).

Ma le dichiarazioni d'autore vanno prese con estrema cautela, ossia con la consapevolezza che spesso servono a mettere il critico sulla traccia di ciò che nell'opera assume un valore particolare proprio perché l'autore, consciamente, *non* voleva che ciò accadesse: l'appartenenza di *Dissipatio H. G.* al genere post-apocalittico rientra senza dubbio in questa casistica. Il romanzo si inserisce infatti nel filone, ormai piuttosto ricco, di opere fantascientifiche incentrate sull'ultimo sopravvissuto del genere umano, e sono due gli ipotesti più vicini all'opera di Morselli. Vi è anzitutto il recupero del narratore autodiegetico di *The Last Man* (1826) di Mary Shelley, che inaugura la tradizione del *Last-man Novel* ed elabora anche per le opere successive le implicazioni filosofiche ed epistemologiche conseguenti alla presenza di un uomo solo sulla terra: «non solo l'apocalisse riguarda esclusivamente la civiltà umana, ma essa sembra manifestarsi come una progressiva erosione della civiltà stessa, una lenta e inesorabile ricaduta dall'ordine della cultura



Figura 1. Immagine di copertina nella prima edizione di *Dissipatio* H.G.

al caos della natura» (Micali 2007: 184-185). Ancor più presente è la lezione di *The Purple Cloud* (1901) di M. P. Shiel, in cui l'umanità viene distrutta dal diffondersi della nube tossica a cui allude il titolo (e a cui rimanda anche la copertina della prima edizione Adelphi di *Dissipatio*, Figura 1). Anche in questo caso il protagonista (che però, diversamente dal romanzo di Morselli, alla fine incontra una donna, dando vita a una palingenesi) diventa una figura onnipotente, una sorta di nuovo Dio il cui potere è nondimeno controbilanciato dallo scenario desolato in cui si muove – proprio come il narratore morselliano. Inoltre, del romanzo di Shiel viene anche recuperata una certa tendenza ironica<sup>3</sup>, che porta i narratori di entrambe le opere a valutare l'accaduto con un distacco che diviene talora dissacrante. Perciò, se «l'apocalisse romantica di Mary Shelley è la trasposizione cosmica della tragedia della morte individuale» e se «quella modernista di Shiel è l'allegoria dell'indecifrabilità dell'esistenza dell'uomo, fantoccio inerme alla mercé di divinità terribili e imperscrutabili» (Micali 2007: 190), *Dissipatio* si situa in una sorta di via mediana tra i due antecedenti, le cui apocalissi vengono rielaborate in chiave più intimista.

<sup>3</sup> Cfr. Sielo 2016.

Al di là della ripresa di singoli motivi o tratti formali, ciò che più conta è l'orizzonte entro cui si pone *Dissipatio*, non solo da un punto di vista letterario. Difatti, come due romanzi precedenti e come buona parte della produzione artistica fantascientifica, la fine del mondo e la presenza di un solo essere umano emergono quali occasioni narrative per discutere e problematizzare la visione del mondo dominante: come ha notato Malvestio, «mettendo in scena la tensione tra la dissoluzione e la sopravvivenza di una società, l'apocalisse, come da etimologia, *rivelava* le fondamenta reali del vivere civile, dal momento che pone l'uomo entro uno stato di eccezione permanente in cui i costrutti sociali della modernità vengono meno» (2021: 21).

E in questo *Dissipatio*, a dispetto della rivendicata assenza di raggi-laser, risulta un'opera pienamente fantascientifica. Lo sguardo del protagonista mostra i limiti di una certa idea di progresso e di un certo culto della tecnologia, tipico delle società occidentali<sup>4</sup>; si posa per più volte, con una sensibilità quasi ecologica<sup>5</sup>, su un mondo che appare sempre più *liberato* dalla presenza dell'uomo, che emerge a sua volta come l'agente infestante, il «grande Nemico» (Morselli 1977: 55) che opprimeva il pianeta. Inoltre, viene apertamente criticato «il Sistema» (30), ovvero quell'ideologia capitalista che trova nel dissolvimento del genere umano un perfetto contrappasso alla colpa di aver mirato soltanto a produrre e consumare: «la vostra schiavitù la volevate, ne eravate gli autori. E non poteva che scomparire con la vostra scomparsa» (54). In questo modo Morselli elegge «a suo bersaglio un intero approccio filosofico che vuole l'uomo al centro del mondo stesso» (Gatto 2009: 201), cosicché, ritornando al rapporto con la storia, la sua distopia «riflette, con un valore allegorico, l'angoscia di un intero tempo storico che per la prima volta produce le armi per sopprimersi in quanto tale» (203).

### 3. **Suicidio, apocalissi, sovversione**

Per comprendere più in profondità il romanzo di Morselli occorre però soffermarsi su un elemento centrale non solo nello sviluppo della trama, ma anche nell'impalcatura simbolica di tutta la narrazione. Quest'ultima si origina infatti da un evento, una sorta di centro prospettico su cui tutto il testo insiste continuamente e che, mentre da una parte oppone una certa resistenza al processo di interpretazione, dall'altra lo attrae inesorabilmente verso di sé: il suicidio.

<sup>4</sup> Cfr. Moioli 2024.

<sup>5</sup> Cfr. Guaraldo Rodriguez 2022.

La sparizione del genere umano si realizza infatti nella notte in cui il protagonista decide di togliersi la vita. Entrato in una grotta e raggiunto un sifone, egli appare calmo, risoluto e assai lucido nel trarre le conclusioni dal proprio stato esistenziale. Così, per quella che viene presentata come la «prevalenza del negativo», la decisione sembra presa:

Eppure, l'Inspiegabile si è inaugurato per opera mia. Per lo meno, gli eventi hanno coinciso (all'inizio) con un evento strettamente privato e mio; coincidenza, oso pensarla, non casuale.

La notte favolosa fra il 1 e il 2 giugno. Quella notte, era deciso, io mi sarei ammazzato.

Perché.

Per il prevalere del negativo sul positivo. Una prevalenza del 70 per cento. Motivazione banale, comune? Non ne sono certo. (Morselli 1977: 19)

Nonostante l'apparente fermezza, qualcosa si inceppa nel processo decisionale e l'uomo non si uccide. Il momento guadagna una centralità assoluta, perché è proprio durante questo mancato suicidio, o meglio durante la contemplazione della propria morte, che si origina l'evento inspiegabile: nel momento in cui il protagonista arriva a un passo dall'uccidersi, l'umanità scompare. La coincidenza non è soltanto temporale: l'io narrante riconosce esplicitamente come tutto ciò sia avvenuto per colpa sua. Ciò che egli puntava a fare di sé stesso è cioè *esattamente* ciò che succede a livello collettivo, in una sorta di transfert suicidiario:

Andarmene, dunque, senza lasciare traccia. Questo mi è parso essenziale. La gente, se se ne fosse poi occupata, doveva concludere a una definitiva irreperibilità. Meglio, a un misterioso annichilimento, un dissolvimento nel nulla. (Morselli 1977: 22)

La vicenda muove dunque da un mancato suicidio, ovvero: il mancato suicidio del protagonista e il suo desiderio di dissolversi nel nulla si realizzano non nella loro singolarità, bensì in una dimensione generale. In questo modo l'elemento fantascientifico della sparizione degli esseri umani viene utilizzato, ancor prima che per attivare le menzionate valenze politico-economiche, per tematizzare in maniera originalissima il motivo del suicidio, il quale arriva a coinvolgere tutti gli altri (e dunque l'Altro nella sua totalità), mentre il responsabile continua a contemplare l'idea della propria morte ritornando nel proprio letto, in un connubio, non privo di

trasporto erotico, con una pistola – icasticamente definita come «ragazza dall’occhio nero»:

Se la soluzione finale, liscia e pulita, facile, l’avevo a portata di mano. Sono andato a prenderla, la mia ragazza dall’occhio nero, mi sono ridisteso sul letto con lei. Ho premuto la bocca sulla sua, a lungo.

L’ho sollecitata col dito, una prima volta. Non abbastanza a fondo. E una seconda volta, sempre con la bocca sulla sua. Non la terza, perché d’un tratto l’ombra mi ha avvolto. E la quiete. (Morselli 1977: 27-28)

Pertanto, letto da questa specola, il romanzo può essere annoverato tra le opere letterarie che affrontano il tema del suicidio: più specificatamente, è una di quelle opere artistiche che contribuisce a una certa caratterizzazione epistemologica del suicidio. Infatti, quest’ultimo non è soltanto uno degli infiniti motivi a disposizione di scrittori, registi o artisti: si tratta, piuttosto, di un fenomeno complesso e multiforme, che dalla realtà passa nel regno delle arti e alla cui conformazione e valutazione contribuisce una molteplicità di discorsi.

«Leitmotiv della modernità» (Macho 2021: 29) o, secondo le più classiche definizioni, «quintessenza della modernità» (Benjamin 2002: 397) e unico «problema filosoficamente serio» (Camus 2017: 5), la pratica umana di togliersi la vita è stata oggetto, nel corso della storia, di diverse interpretazioni. E se si guarda a come è stata via via valutata, ci si imbatte in un’ininterrotta catena di censure. Mentre nell’antichità greca e romana il gesto era generalmente tollerato (se non elogiato, specialmente da alcune scuole filosofiche), è nell’ambito della riflessione cristiana che si origina la prima sanzione: Agostino stabilisce in modo categorico come «nessuno può infliggersi temporaneamente la morte con l’idea di sfuggire alle afflizioni temporali» (Agostino 1992: 40), motivando una condanna che in una certa misura permane ancora oggi. Alla punizione da parte del discorso religioso, successivamente ribadita da Tommaso d’Aquino, si somma presto anche quella del discorso politico: in buona parte dell’Europa togliersi la vita inizia a costituire *anche* un reato civile, dimodoché «gli uomini e le donne vissute in Europa in questo periodo sapevano bene che il suicidio era il peccato e il delitto più grave che potessero commettere» (Barbagli 2009: 94).

Questa situazione si mantiene pressoché invariata sino al Seicento, per cambiare radicalmente nel corso del secolo successivo: mentre il suicidio viene depenalizzato in quasi tutti gli stati, inizia a diffondersi l’idea che chi lo commette non possa essere considerato colpevole di un reato poiché non stabile mentalmente e, conseguentemente, non imputabile. Si tratta di

una rivoluzione epistemologica che «cambia profondamente il significato culturale del suicidio» (124) e che è alla base della concezione contemporanea: chi si uccide lo fa a causa di un disturbo psichico, cosicché, mentre per secoli l'atto suicidario era stato regolato da norme religiose e civili, oggi è il discorso medico – con una visione completamente interiorizzata della psiche e della sua pulsione autodistruttiva – a dominarne la valutazione e l'interpretazione. Se prima erano state Dio e lo Stato le autorità che avevano maggiormente inciso sulla mente e sul corpo del suicida, oggi pressoché lo stesso ruolo è ricoperto dal sapere medico e, in particolare, psichiatrico:

For much of the 20th and on into the 21st century, thinking about suicide in the West has been normatively monolithic: suicide has come to be seen by the public and particularly by health professionals, as primarily a matter of mental illness, perhaps compounded by biochemical and genetic factors and by social stressors, the sad result of depression or other, often treatable, diseases — a tragedy to be prevented. (Battin 2005: 164)

Questo breve *excursus* mostra una caratteristica fondamentale del suicidio, ovvero il suo essere un oggetto culturale composito, immerso nel flusso dei movimenti storici. Esso, cioè, non costituisce un dato immutabile, bensì una pratica determinata sempre dalla cultura: «i fattori che maggiormente hanno influito [...] sul suicidio sono culturali, sono cioè il patrimonio di schemi cognitivi e di sistemi di classificazione, di credenze e di norme, di significati e di simboli dei quali dispongono gli uomini e le donne» (Barbagli 2009: 17). E ciò vale ancor di più nel mondo contemporaneo, ovvero in un momento in cui il processo di medicalizzazione e l'apparente oggettività del discorso medico hanno appiattito la valutazione del suicidio su un unico versante.

A ben vedere, però, le possibilità di interpretare diversamente questo atto sono molteplici, a partire, per esempio, dal tornare a considerare quelle cause sociali (e non soltanto individuali) su cui si sofferma già Durkheim in *Le suicide* (1897); o dal notare, come è stato fatto recentemente da una prospettiva foucaultiana, quanto «rather than suicide being interpreted either as an unreasonable, irrational act, determined by illness [...], it could perhaps be understood as a product of cultural forces situated outside the individual» (Marsh 2010: 74).

Tra queste forze culturali rientrano senza dubbio le arti e, nello specifico, la letteratura. Anche le opere di invenzione che hanno a che fare col suicidio reagiscono agli altri discorsi che determinano la conformazione

culturale del gesto suicidario, contribuendo alla sua caratterizzazione e, soprattutto, fornendo uno spazio simbolico in cui poter sperimentare visioni alternative al regime di verità dominante:

Literature provides a space in which the inadmissible – in this case suicide as itself a *defining* human possibility – can be discussed, elaborated, challenged, effectively imagined, and vicariously enacted. [...] Representations of suicide in literature reflect not only personal or psychological but also social and cultural aspects of ambivalence towards the act. And this ambivalence may be also understood to reflect, fundamentally, the institution of literature more generally: its status as socially and psychologically affirmative and redemptive, on the one hand, and as a discourse or practice that undermines and disturbs personal, social, and cultural certainties, formations, and identities on the other. (Bennett 2017: 4)

La notazione di Bennett risulta importante per la valutazione del suicidio nel romanzo di Morselli, per più di una ragione. Innanzitutto perché anche in *Dissipatio H. G.* la decisione di darsi la morte viene presentata come «defining human possibility»: il protagonista considera il suicidio quale atto pienamente umano, ovvero come una possibilità che non nasce da pulsioni irrazionali ma che anzi, al contrario, costituisce l'esito più logico e razionale dello stato psichico, esistenziale e sociale in cui si trova. Inoltre, l'ambivalenza di cui parla Bennett non solo si ritrova pienamente anche in *Dissipatio*, dal momento che le cause profonde che originano sia il suicidio sia la sparizione dell'umanità non vengono mai del tutto chiarite, ma si ricollega anche all'ambiguità costitutiva riscontrata da Pischedda – e che ora appare sotto una luce diversa, ossia originata dalla centralità della morte volontariamente scelta.

In questo modo il testo si struttura intorno a una doppia ambiguità, vale a dire un duplice paradosso che potenzia l'effetto straniante del romanzo. Da una parte vi è il suicidio, un atto che nelle sue ragioni più profonde risulta, al netto di ogni tentativo di comprensione, intrinsecamente refrattario a qualsiasi spiegazione. E tale situazione si realizza, per riprendere Foster Wallace, soprattutto per la prospettiva da cui viene contemplato ogni suicidio: se cioè «the fundamental question of what drives a person to take their own life remains unanswered despite numerous studies» (Cavanagh *et al.*: 396), la principale ragione risiede nel fatto «the major obstacle to an understanding of suicide is that the victim cannot be interviewed and the reason directly ascertained» (396). D'altra parte, però, si potrebbe

aggiungere che il suicida non può essere intervistato *nella realtà*, mentre nella finzione artistica, letteraria e non solo, questi può prendere la parola e fornire la propria versione, com'è accaduto più volte: ironicamente, in film come *Harold and Maude* (1971) di Hal Ashby e *I hired a contract killer* (1990) di Aki Kaurismäki; senza arrivare a uccidersi, in romanzi quali *Hurmaava joukkoitsemurha* (*Piccoli suicidi tra amici*, 1990) di Arto Paasilinna e *A long way down* (2005) di Nick Hornby; raccontando esperienze reali, come nel caso dei memoir *Svegliami a mezzanotte* (2019) di Fuani Marino e *One Friday in April. A Story of Suicide and Survival* (2021) di Donald Antrim.

La prospettiva adottata in *Dissipatio* è dunque quella maggiormente paradossale, ovvero di colui che, proprio come in "Good Old Neon", in un certo senso *ritorna* nel mondo dopo il suicidio. E questo grado di paradossalità contribuisce a potenziare la paradossalità già propria di ogni narrazione post-apocalittica, che, letta da questa angolatura, appare dunque piuttosto vicina a quanto accade a chi narra il proprio suicidio: «Nearly every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end. The apocalyptic text announces and describes the end of the world, but then the text does not end, nor does the world represented in the text, and neither does the world itself» (Berger 1999: 5). Oltre a ciò, anche la presentazione del suicidio come evento assoluto, capace di svelare la realtà più autentica sia del mondo interiore sia di quello esteriore, si salda nuovamente con l'inclinazione principale del romanzo post-apocalittico, la forma che «most directly addresses the nature of modernity in its totality both as an epistemology and as a lived experience» (Hicks 2016: 4).

Infine, la commistione del tema suicidario con le strutture, i tropi e le finalità epistemologiche del romanzo post-apocalittico contribuisce a fare di *Dissipatio* un ottimo esempio del carattere sovversivo del gesto letterario, proprio nel senso individuato da Bennett. Il testo di Morselli appare infatti in un'epoca in cui il suicidio è ormai interpretato come risultato estremo di un disturbo interiore della psiche, ossia in un momento storico in cui risulta già piuttosto arduo interpretare questo atto come determinato da fattori sociali o, anche, come la scelta libera e consapevole di chi non è «*non compos mentis*», per riprendere la formula con cui si iniziò a depenalizzare il suicidio (e a interpretarlo come l'esito di una patologia mentale). L'io narrante morselliano si mostra invece costantemente lucido, oltre che attento anche alle motivazioni sistemiche per cui gli altri, al suo posto e come lui, "si sono suicidati": in questo modo il romanzo presenta una visione del suicidio come atto consapevole e coerente nel suo percorso logico, sia rispetto all'interiorità del soggetto che alla sua posizione storica e sociale. Il tema apocalittico arriva così *dopo* che il testo inizia a prendere

forma attorno all'idea della morte volontariamente scelta, con cui però si trova nuovamente in forte sintonia. Come ha scritto in pagine famose James Hillmann, «apertura nei confronti del suicidio significa innanzitutto un muovere verso la morte, apertamente e senza angoscia» (Hillman 2010: 33), cosicché esso assume la stessa potenza evocativa di quell'evento apocalittico che «in order to be properly apocalyptic, must in its destructive moment clarify and illuminate the true nature of what has been brought to an end» (Berger 1999: 5).

In conclusione, risulta pertanto evidente come Morselli, dopo aver dedicato al suicidio alcune riflessioni saggistiche<sup>6</sup> – a loro volta influenzate da pagine a cavallo tra letteratura e filosofia come quelle di Leopardi<sup>7</sup> –, utilizzi lo strumento letterario del romanzo post-apocalittico per offrire una lettura del suicidio più profonda e autenticamente umana, caratterizzazione possibile soltanto se veicolata da quella letteratura che può diventare, secondo la nota interpretazione di Francesco Orlando, la sede di «un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione» (Orlando 1990: 28). Un ritorno del represso innocuo, sublimato dalla finzione: ancora una volta, dunque, il mondo non finirà davvero, anche per chi sceglie di morire.

---

<sup>6</sup> Cfr. Morselli 1994: 30-40; 114-128.

<sup>7</sup> Cfr. Pierangeli 2000.

## Bibliografia

- Agostino, *La città di Dio*, Torino, Einaudi, 1992.
- Antonello, Pierpaolo, "La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»", *ItaliAmerica. Le origini dell'americanismo in Italia*, Eds. J. Schnapp – E. Scarpellini, Milano, Il Saggiatore, 2008: 99-123.
- Ardovino, Adriano – Masiero, Pia, "A Matter of Perspective": 'Good Old Neon' Between Literature and Philosophy", *Reading David Foster Wallace Between Philosophy and Literature*, Eds. A. den Dulk – P. Masiero – A. Ardovino, Manchester, Manchester University Press, 2022: 68-88.
- Ballerio, Stefano, "L'autore ineffabile. Good Old Neon e i paradossi del linguaggio", *Celui qui parle, c'est aussi important! Forme e declinazioni della funzione-autore tra linguistica, filologia e letteratura*, Eds. D. Capelli – B. Del Buono – E. Gallo – E. Pepponi, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2023: 203-219.
- Barbagli, Marzio, *Congedarsi dal mondo. Il suicidio in Occidente e in Oriente*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Battin, Margaret Pabst, *Ending Life. Ethics and the Way We Die*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Benjamin, Walter, *Passagen-Werk* (1927-1940), trad. it. *I passages di Parigi*, vol. I, Torino, Einaudi, 2002.
- Bennett, Andrew, *Suicide Century. Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- Berger, James, *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1999.
- Bertelli, Diego, "Morselli, Rensi, Leopardi e la filosofia del suicidio", *Rassegna di letteratura italiana*, CXVII.2 (2013): 471-484.
- Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* (1942), trad. it *Il mito di Sisifo*, Milan, Bompiani, 2017.
- Cavanagh, Jonathan – Carson, Alan – Sharpe, Michael – Lawrie, Stephen, "Psychological autopsy studies of suicide: a systematic review", *Psychological Medicine*, 33.3 (2003): 395-405.
- Comparini, Alberto, "«Il nostro, 'è il peggiore di tutti mondi i possibili»". «*Dissipatio H.G.*» di Guido Morselli", *Rassegna di letteratura italiana*, CXXVIII.1 (2024): 42-63.
- Foster Wallace, David, *Oblivion: Stories* (2004); trad. it. *Oblio*, Torino, Einaudi, 2020.
- Gatto, Marco, "Fine dell'uomo e marxismo dell'individuo: alcune brevi ipotesi su *Dissipatio H.G.*", *Rivista di studi italiani*, XXVII.2 (2009): 192-204.

- Guardalo Rodriguez, Emiliano, "Investigating the Extinction Crime Scene: Guido Morselli's Eco-political Manifesto and the Forensic Gaze of the Anthropocene", *Italy and the Ecological Imagination. Ecocritical Theories and Practices*, Eds. D. Benvegnù – M. Gilebbi, Wilmington, Vernon, 2022: 157-173.
- Gutiérrez-Jones, Carlos, *Suicide and Contemporary Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- Hicks, Heather J., *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century. Modernity beyond Salvage*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.
- Hillman, James, *Suicide and the Soul* (1964); trad. it. *Il suicidio e l'anima*, Milano, Adelphi, 2010.
- Macho, Thomas, *Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne*, Berlin, Suhrkamp, 2017; trad. it. *A chi appartiene la mia vita? Il suicidio nella modernità*, Roma, Meltemi, 2021.
- Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021.
- Marsh, Ian, *Suicide. Foucault, History and Truth*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Micali, Simona, "Apocalissi discrete. Tre ricette per salvare il pianeta", *Comparison*, 2 (2007): 181-193.
- Micali, Simona, "Apocalissi di provincia: la fine del mondo e la fantascienza italiana", *Contemporanea*, 9 (2011): 63-77.
- Moioli, Stefano, "De-humanizing the World to Rethink the Human-Technology Relationship: From Guido Morselli's *Dissipatio H.G.* to Peter Sloterdijk's *Homeotechnology*", *Filosofia*, LXIX (2024): 93-108.
- Morante, Elsa, *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987.
- Morselli, Guido, *Dissipatio H. G.*, Milano, Adelphi, 1977.
- Morselli, Guido, *La felicità non è un lusso*, Ed. Valentina Fortichiari, Milano, Adelphi, 1994.
- Mussgnug, Florian, "Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalitico italiano degli anni Settanta", *Contemporanea*, 1 (2003): 19-32.
- Pierangeli, Fabio, "Le «Operette» e «Dissipatio H.G.» di Guido Morselli. Dell'estinzione e di un'ultima pietà", *Quel libro senza uguali. Le «Operette morali» e il Novecento italiano*, Eds. N. Bellucci, A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000: 271-281.
- Orlando, Francesco, "Lettura freudiana della Phèdre" (1971), *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Pischedda, Bruno, "Morselli: una *Dissipatio* molto postmoderna", *Filologia antica e moderna*, X.19 (2000): 163-189.

- Policastro, Gilda, "Guido Morselli", *Il romanzo in Italia. Vol. IV – Il secondo Novecento*, Eds. G. Alfano – F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018: 299-313.
- Raccis, Giacomo, "Tadini, Bianciardi, Morselli: il romanzo italiano alla prova della controstoria", *Il Verri*, 51 (2013): 108-139.
- Segre, Cesare, *Fuori del mondo. I modelli della follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.
- Sielo, Francesco, «Nothing to laugh»: ironic apocalypses of G. Morselli and M. P. Shiel", *Between*, VI.12 (2016): 1-22.
- Visentini, Daniele, "Il difetto della complessità. Una riflessione sul 'romanzo' di Guido Morselli", *Otto/Novecento*, XXVIII.3 (2013): 97-111.

## **L'autore**

### **Salvatore Renna**

Salvatore Renna holds a PhD in Comparative Literature from the University of Bologna and University of L'Aquila. He has been research fellow at the Freie Universität in Berlin, and he is currently post-doc researcher at the University of Turin, where he is involved in a research project on Giambattista Vico and his reception in modernist literature. His research mainly deals with classical reception, especially in Cesare Pavese's work (of whom he has edited the BUR edition of the journal *Mestiere di vivere*). He has published articles and essays on Cormac McCarthy, Pier Vittorio Tondelli, Heiner Müller, Philip Roth and Sarah Kane.

Email: salvatore.renna@unito.it

## **L'articolo**

Data invio: 30/04/2025

Data accettazione: 31/08/2025

Data pubblicazione: 30/11/2025

## **Come citare questo articolo**

Renna, Salvatore, “«L’Inspiegabile si è inaugurato per opera mia». *Suicidio e apocalissi in Dissipatio H. G. di Guido Morselli*”, *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 317-336, <http://www.betweenjournal.it/>