

## Il «parlare senza suono» del fantasma. Morselli e la voce come persistenza

Sara Nocent  
(Università di Udine – Trieste)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

**Abstract** – In the novel *Dissipatio H.G.* by Guido Morselli, the disappeared humanity leaves the protagonist with various traces of its persistence, among which the voice stands out. This contribution intends to investigate the voice as the persistence of the phantasm, in the Lacanian sense, and as a presence that goes beyond the end. The voice in *Dissipatio H.G.* manifests itself in three forms: the recorded voice, like the «phonic-visual wrecks» at the beginning of the novel, the voice of the phantasm, with which the protagonist's friend manifests himself, and the voice as music. The analysis wants to clarify how the phantasm's voice is always *phoné semantiqué*, so much that the protagonist states for his friend: «I heard his speaking without sound, I received the meaning». There will also be an opening to a female *phoné* through the study of the unreleased *Uonna*, in which the protagonist Fenimore, an intersex singer, is successful due to her superhuman voice. The protagonist of *Dissipatio H.G.* thinks he is having hallucinations that make him hear the voice of his friend who died before the dissipation, even if he later admits that «it was a living voice». But this is precisely the point: the voice can only be living as the voice of a dead person.

**Keywords** – voice; phantasm; Morselli; persistence; dead.

**Abstract** – Nel romanzo *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli, l'umanità scomparsa lascia al protagonista diverse tracce della sua persistenza, tra cui spicca la voce. Il presente contributo intende indagare la voce come persistenza del fantasma, in senso lacaniano, e come presenza che travalica la fine. La voce in *Dissipatio H.G.* si manifesta in tre forme: la voce registrata, come i «relitti fonico-visivi» all'inizio del romanzo, la voce del fantasma, con cui si manifesta l'amico del protagonista, e la voce come musica. L'analisi vuole chiarire come la voce del fantasma sia sempre *phoné semantiqué*, tanto che il protagonista afferma per l'amico: «Udivo il suo parlare senza suono, ne ricevevo il significato». Vi sarà anche l'apertura a una *phoné* femminile attraverso lo studio dell'inedito *Uonna*, in cui la protagonista Fenimore, cantante *intersex*, ha successo per la sua voce sovrumana. Il protagonista di *Dissipatio H.G.* pensa di avere delle allucinazioni che gli fanno sentire la voce dell'amico morto prima della dissipazione, anche se poi ammette che «era una voce viva». Ma è proprio questo il punto: la voce può essere viva solo in quanto voce di un morto.

**Parole chiave** – voce; fantasma; Morselli; persistenza; morto.

Nocent, Sara, *Il «parlare senza suono» del fantasma. Morselli e la voce come persistenza*, «Finzioni», n. 8, 4 – 2024, pp. 107-122.

[nocent.sara@spes.uniud.it](mailto:nocent.sara@spes.uniud.it)

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21407>

[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

Copyright © 2024 Sara Nocent

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### 1. Introduzione

Nel romanzo *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli, la persistenza fantasmatica delle persone scomparse si manifesta in modi distinti, anche a seconda del genere. La maggior parte dei fenomeni di persistenza ha carattere sonoro, ma come si vedrà ci sono anche manifestazioni tattili e olfattive del «fantasma», termine che va inteso in senso lacaniano.

In *Dissipatio* il protagonista fallisce (forse) il suo suicidio perché si addormenta prima di spararsi con la sua pistola. Dopo un sonno profondo, l'uomo si risveglia in un mondo completamente disabitato e vaga alla ricerca di contatti e di tracce di vita. L'hotel, l'aeroporto, la casa degli amici gli restituiscono sempre e solo l'assenza degli Altri: all'ultimo uomo non resta che prolungare il suo cammino tra le «*voiceless towns*», come vengono chiamate in *The Last Man* (1826) di Mary Shelley, «le città deserte e silenziose, che diventano vere e proprie allegorie collettive della morte»<sup>1</sup>.

Tuttavia, le città di Morselli sono tutt'altro che silenziose e disabitate: l'ultimo uomo è costantemente accompagnato nei suoi spostamenti da voci e rifiuti abbandonati che testimoniano la persistenza degli Altri. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, viene approfondita la spettralità degli scarti e del potere nell'ambiente urbano, con l'obiettivo di dimostrare che la città nella letteratura del secondo Novecento può diventare un luogo con una sua 'archeologia spettrale' che combina più tipi di persistenze, relative sia agli umani che alle cose.

Il presente contributo si sofferma soprattutto sulla voce come persistenza, ovvero come traccia del morto nel mondo dei vivi e, al contempo, elemento autonomo ed estraneo anche in vita. Per parlare di persistenza, si dà spazio all'inizio a una sintetica ricognizione teorica che pone in dialogo Lacan e Derrida.

La parte centrale del contributo analizza il testo di Morselli individuando tre tipologie di voce come persistenza: la voce registrata, la voce del fantasma e la voce come musica e canto. Ogni tipo viene presentato in rapporto alle teorie descritte in precedenza e mettendo in luce il modo in cui ciascuno caratterizza il particolare ambiente spettrale di *Dissipatio*. Alla fine dell'analisi emerge una differenziazione di genere rispetto ai fenomeni di persistenza nel romanzo, per cui si parla anche di 'altre persistenze'. L'analisi del testo mette in evidenza, infatti, che le manifestazioni legate al senso del tatto oppure la valorizzazione del canto sono collegate esclusivamente alla persistenza femminile. A tal proposito, si fa un breve cenno all'opera inedita di Morselli, *Uonna*, in cui la voce femminile gioca un ruolo fondamentale nella storia.

<sup>1</sup> F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007, p. 60.

## 2. *L'archeologia spettrale di Crisopoli*

Florian Mussgnug ha inserito *Dissipatio* nella categoria del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta, a cui sono riconducibili le opere che raccontano la fine del mondo o si confrontano con la minaccia atomica di autori come Italo Calvino, Antonio Porta e Paolo Volponi<sup>2</sup>. La lettura apocalittica del libro di Morselli è largamente condivisa, tuttavia si è anche delineata un'interpretazione più legata alla specificità dell'autore che vuole mettere in risalto il percorso filosofico che spesso prevale sulla narrazione nel romanzo<sup>3</sup>. Infatti, in *Dissipatio* il narratore ci presenta lunghe sequenze monologanti in cui riflette sul mondo senza Altri spesso a partire da saggi di sociologia, filosofia e psicoanalisi<sup>4</sup>, mentre la narrazione del suo vagabondare e la descrizione degli ambienti occupano una parte marginale nel romanzo.

L'interesse di Morselli per saggi di tipo filosofico è evidente dalla sua biblioteca, in parte digitalizzata presso la Biblioteca civica di Varese, e molte delle meditazioni del narratore di *Dissipatio* evidenziano le sue letture<sup>5</sup>. Di fatto, la narrazione viene dopo il pensiero, tanto che Cesare Segre ha commentato le ultime opere di Morselli parlando di una volontà di «narrativizzare un imponente materiale riflessivo e saggistico»<sup>6</sup>.

Una lettura filosofica e psicoanalitica di *Dissipatio* non rappresenta quindi un'operazione azzardata e potrebbe affrontare in particolare le implicazioni di quello che sembra il problema centrale dell'intero romanzo: la sparizione dell'umanità. L'assenza di Altri non ha solo conseguenze politiche e sociali, ma si ripercuote prima di tutto sul modo in cui il soggetto entra in rapporto con il mondo e con sé stesso. In questo contesto, le forme di persistenza fantasmatica accompagnano l'abitante della città anche prima dell'apocalisse.

Stefano Lazzarin, nel suo saggio contenuto in *Ritorni spettrali*, elenca quindici «tipi spettrali» corrispondenti ad altrettante forme ricorrenti di presenze immateriali e indipendenti dalla volontà umana come il denaro, la scrittura o il potere<sup>7</sup>. In *Dissipatio* si potrebbe parlare a tal

<sup>2</sup> F. Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, «Contemporanea», 1, 2003, pp. 19-32.

<sup>3</sup> Ivi, p. 28.

<sup>4</sup> Ivi, p. 29.

<sup>5</sup> Si rimanda al sito del Fondo Guido Morselli della Biblioteca Digitale Lombarda per poter constatare l'abbondante presenza di saggi di filosofia e sociologia in questa sezione del patrimonio librario dell'autore, web: <https://www.bdl.servizirl.it/vufind/Record/BDL-COLLEZIONE-561> (ultima consultazione: 14 settembre 2024). Per quanto si è detto sulla possibile coincidenza, anche parziale, tra il pensiero dell'autore e quello del narratore si faccia riferimento alla nota 29 in F. Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, cit., p. 30.

<sup>6</sup> C. Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, p. 80. Cfr. F. Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, cit., p. 29.

<sup>7</sup> S. Lazzarin, *Spettralità: teoria e storia di un tema nella tradizione letteraria otto-novecentesca*, in E. Puglia, M. Fusillo, S. Lazzarin, A.M. Mangini (a cura di), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 133-145. La scelta lessicale che discrimina tra i termini 'spettralità' e 'fantasma' nel presente contributo viene chiarita più avanti sulla base di precisi rimandi teorici. Per ora si rimanda ad alcuni saggi fondanti per la teoria della spettralità, come J. Derrida, *Spettri di Marx*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994 e M. del P. Blanco e E. Peeren (a cura di), *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, London, Bloomsbury, 2013.

proposito di un'«archeologia spettrale» per dare l'idea della stratificazione delle spettralità e per combattere con la metafora dello scavo archeologico l'immagine tradizionale del fantasma che ha una natura impalpabile e fugace. Infatti, l'ultimo uomo è costantemente accompagnato nei suoi spostamenti dalla presenza di rifiuti e oggetti abbandonati che si fanno portatori della persistenza degli abitanti scomparsi.

La città è Crisopoli, un ricco centro finanziario modellato su Zurigo, ma che può rimandare anche a Costantinopoli come simbolo di persistenza e decadenza, come ha notato Frederika Randall nell'introduzione alla traduzione inglese del romanzo<sup>8</sup>. L'ambientazione urbana è significativa proprio per queste due allusioni interne e per la contrapposizione alla zona montana di Widmad, preferita dal protagonista. La minaccia dello stravolgimento di questa vallata a causa di un traforo rappresenta, come se fosse un'apocalisse antropologica, l'«innesco» non solo della sua intenzione suicidaria ma anche della fabula<sup>9</sup>.

Al contrario, la «Città d'Oro» viene presentata al negativo fin dalle prime pagine, come simbolo di tutto ciò che il protagonista rifiuta<sup>10</sup>. Su Crisopoli aleggiavano due spettri prima di tutto di ordine geopolitico, la Mitteleuropa<sup>11</sup> e il Tardo impero romano<sup>12</sup>, che contribuiscono a connotare questo spazio con un'atmosfera decadente saturata dalla spettralità del potere, di cui i palazzi si fanno simulacri ancora prima della *dissipatio*.

In particolare, il denaro è il primo «tipo spettrale» che incontriamo nel romanzo. Le altre forme spettrali del potere per cui Crisopoli viene via via ribattezzata sono le chiese vuote (Crisopoli), il cimitero (Necropoli), i centri del commercio (Monopolio) e la base militare americana abbandonata, in cui il protagonista si reca «per assicurarsi che l'impero non sia crollato»<sup>13</sup>.

Crisopoli è uno spazio *hanté* in cui una serie di tracce dell'apocalisse si sovrascrivono alle forme di spettralità già presenti. In una città così «vuota e ordinata»<sup>14</sup>, le voci e le impronte delle persone scomparse sono precedute dalla diffusione dei rifiuti, che testimonia lo schiacciamento apocalittico di tutti i tempi nello spazio, come nota Rinaldo Rinaldi nell'articolo *Mors – Morselli*<sup>15</sup>.

<sup>8</sup> F. Randall, *Introduction*, in G. Morselli, *Dissipatio H.G. The Vanishing*, New York, Nyrb, 2020, p. XI. Crisopoli era una città posta sulla costa opposta dello stretto del Bosforo rispetto a Costantinopoli.

<sup>9</sup> Lo sconvolgimento del paesaggio rappresenta per Ernesto De Martino uno degli esempi di esperienza di fine del mondo. Si veda E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2019, pp. 97-113. Per quanto riguarda l'innesco, si veda G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 1977, p. 21. Il termine è ripreso dallo studio di Émile Durkheim sul suicidio.

<sup>10</sup> Ivi, p. 12.

<sup>11</sup> *Ibidem*. Per quanto riguarda la spettralità della Mitteleuropa, si torni a S. Lazzarin, *Spettralità: teoria e storia di un tema nella tradizione letteraria otto-novecentesca*, cit., p. 137.

<sup>12</sup> F. Randall, *Introduction*, cit., pp. XI-XII.

<sup>13</sup> Per le declinazioni di Crisopoli, si veda rispettivamente G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 122, p. 63, p. 73. Per quanto riguarda il riferimento all'impero americano, F. Randall, *Introduction*, cit., p. XII, trad. mia.

<sup>14</sup> G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 11.

<sup>15</sup> R. Rinaldi, *Mors – Morselli*, «Transalpina. Études italiennes», 5, 2001, pp. 129-142: 142.

Se da più parti nella teoria della letteratura e nell'ecocritica si è sottolineata l'importanza dei rifiuti nei romanzi in quanto immaginario spettrale e ritorno del represso<sup>16</sup>, nell'archeologia spettrale di *Dissipatio* le manifestazioni fenomeniche del fantasma successive all'apocalisse sono in realtà prefigurate da elementi non organici come gli scarti. Si consideri, per esempio, il seguente passo per la brillante caratterizzazione dei rifiuti come estraneità non organica nel corpo-città, analoga alla definizione della voce, di cui si parlerà, come *objet petit a* in senso lacaniano, «parte anestetica» del corpo<sup>17</sup> che rimane estranea:

Rimane ciò che pur essendo corporeo, non era organico. Il minimo lordume delle vie, i biglietti usati del cinema, le scatole vuote di sigarette; rimangono le insegne al neon (e sono accese), i getti d'acqua delle fontane, le auto, in fila sotto i palazzi, nei viali del parco. La Città d'Oro è intatta.<sup>18</sup>

### 3. Alcuni cenni teorici sulla voce come presenza e persistenza

Nella presente analisi, il termine 'spettralità' viene utilizzato coerentemente alla raccolta di saggi *The Spectralities Reader* curata da María del Pilar Blanco ed Esther Peeren, ovvero riferendosi a forme di persistenza diffuse in diverse categorie (per esempio nella politica, nei *media*, nella storia), come le spettralità urbane di cui abbiamo già parlato. Il termine 'fantasma' è invece un esplicito riferimento alla psicoanalisi di Lacan e viene impiegato nella descrizione di ciò che succede alla percezione e al desiderio del protagonista di *Dissipatio*.

Nell'undicesimo e nel quattordicesimo seminario, Lacan include la voce tra le parti del corpo che sono identificabili come oggetto *a*: «Lo sapete bene: il seno, la scibala, lo sguardo, la voce - è di questi pezzi staccabili eppure fondamentalmente collegati al corpo che si tratta nell'oggetto *a*»<sup>19</sup>. L'oggetto *a* è il punto di contatto tra il soggetto e l'Altro ma, al tempo stesso, è la mancanza e l'amputazione del soggetto nell'Altro. Rispetto al desiderio, l'*objet petit a* non può esserne semplicemente l'oggetto perché rimanda sempre a qualcosa di più, che si potrebbe chiamare fantasma. Il fantasma è quella struttura che sopperisce alla carenza nel desiderio ed è costituito dall'oggetto *a* e da un significante: l'esempio che riporta Lacan, riprendendolo da Freud, è la famosa frase *Un bambino viene picchiato* che costituisce il fantasma perché si integra con l'*objet petit a* dello sguardo che eccede e continua ad «aleggiare» sul testo<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Si vedano ad esempio J. Scanlan, *On Garbage*, London, Reaktion Books, 2005; trad. it. di M. Monterisi, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, Roma, Donzelli, 2006 e F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), Torino, Einaudi, 2015. Per quanto riguarda la prospettiva ecocritica, si rimanda a N. Scaffai, *Entropia dei rifiuti: contenere l'incontenibile*, in C. Salabè, *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, 2013, pp. 179-186.

<sup>17</sup> J. Lacan, *Il seminario. Libro XIV. La logica del fantasma* (1966-1967), Torino, Einaudi, 2024, p. 355. Lacan definisce come «parte anestetica» lo sguardo, ma questo vale anche per la voce.

<sup>18</sup> G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 12.

<sup>19</sup> J. Lacan, *Il seminario. Libro XIV. La logica del fantasma*, cit., p. 9.

<sup>20</sup> Ivi, p. 376.

In modo analogo, in questo contributo si tiene conto della voce come oggetto *a* in quanto parte estranea del corpo e, al tempo stesso, elemento partecipe della struttura del fantasma.

Lacan, che riconosce sia la voce che lo sguardo come oggetti *a*, parla per quest'ultimo di una schisi tra 'occhio' e 'sguardo'<sup>21</sup>. Tuttavia, è possibile recuperare questa dicotomia anche nel parlare del rapporto tra orecchio e voce. Come afferma Mladen Dolar commentando Lacan in *La voce del padrone*, «c'è una scissione tra voce e orecchio»<sup>22</sup>: con un leggero spostamento logico, potremmo pensare che non solo possiamo fare esperienza di una voce laddove nessun parlante c'è, ma potenzialmente anche di una voce che supera l'ascolto, che non viene riconosciuta dall'orecchio.

Questo passaggio ha delle implicazioni filosofiche importanti. Jacques Derrida ha fondato la sua decostruzione della metafisica occidentale sulla critica del primato dell'oralità e della presenza rispetto alla scrittura e alla *différance*. In questo senso, la voce permette il monologo razionale della coscienza e il sentirsi parlare, «*s'entendre parler*»<sup>23</sup>, che fonda la stessa presenza. Per criticare questo privilegio logocentrico, in *Margini della filosofia* Derrida mette in luce l'aspetto estraneo della *phoné* per cui il timbro della propria voce resta irriconoscibile a chi si ascolta:

L'illusione dell'io, della coscienza come intendersi-parlare consisterebbe nel sognare un'operazione di dominio ideale, idealizzante, che trasforma l'eteroaffezione in autoaffezione, l'eteronomia in autonomia. In questo processo di appropriazione si insiederebbe in qualche modo un regime di allucinazione normale.<sup>24</sup>

Tuttavia, la voce ha uno statuto decisamente più problematico per Lacan proprio se si considera il fatto che è un oggetto *a* e, esattamente come lo sguardo, rivela il taglio insito nella presenza. Per Lacan il discorso sulla voce non si concentra sulla dicotomia tra *logos* e *phoné*, e tra la voce del Padre incarnata nello *shofar* biblico citato nel decimo seminario<sup>25</sup> e la voce femminile o della Musa che ispira i poeti classici non c'è alcuna differenza sostanziale: come afferma Dolar, «si tratta della stessa voce; [...] non ci sono due voci ma solo l'oggetto voce che taglia e barra l'altro in una extimità [*estimacy*] inestirpabile»<sup>26</sup>.

Per questo motivo, si preferisce in questa sede parlare di voce come persistenza e non come presenza proprio per dare l'idea di un oggetto fin dall'inizio estraneo a chi cerca di percepirlo.

<sup>21</sup> Soprattutto nell'undicesimo seminario e a partire da un'attenzione per i fenomeni scopici già presente in Freud e nella contemporanea teorizzazione di Maurice Merleau-Ponty.

<sup>22</sup> M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2006, trad. it. di L. G. Clemente, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2014, p. 54.

<sup>23</sup> J. Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl* (1967), a cura di G. Dalmasso, Milano, Jaca Book, 2021, pp. 45 e ss.

<sup>24</sup> Id., *Margini della filosofia* (1971), a cura di M. Iofrida, Torino, Einaudi, 1997, p. 381.

<sup>25</sup> Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia*, cit., pp. 270-302.

<sup>26</sup> M. Dolar, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, cit., p. 70.

#### 4. I tipi di voce come persistenza in «*Dissipatio*»

La voce in *Dissipatio* si manifesta in tre forme distinte: la voce registrata, la voce del fantasma e la voce come musica e canto.

La voce registrata apre il romanzo con i «relitti fonico-visivi [...] reliquie»<sup>27</sup> che introducono un mondo dove nessun essere umano è rimasto. Nella prima bozza del romanzo conservata al Fondo Guido Morselli del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, questa prima frase è diversa e riporta l'ambiente sonoro di «relitti mortali, emessi da una radio, chissà quando»<sup>28</sup>. Lo scarto tra le due versioni è minimo, ma possiamo cogliere la resa finale dell'effetto «acusmatico»<sup>29</sup> legato alla compresenza, senza correlazione, dei «relitti» trasmessi alla radio e di quelli visivi, racchiusi nell'obiettivo del binocolo dell'ultimo uomo *voyeur* e spettatore della fine.

Nelle prime pagine del romanzo il narratore descrive l'accumularsi degli oggetti abbandonati nella città. Questa descrizione attenta di Crisopoli ormai abitata dagli scarti è, in realtà, comprensibile se viene interpretata come un'esperienza antropologica di fine del mondo. Infatti, nella sua ricerca sulle apocalissi Ernesto De Martino descrive la fine del mondo anche come una crisi del vedere, in cui le cose appaiono artificiali, teatrali o addirittura minacciose, ma soprattutto svelano il loro sguardo da sempre presente<sup>30</sup>. Anche in *Dissipatio*, gli oggetti e i suoni stessi della città mostrano la loro esistenza autonoma e la loro spettralità, per cui non rappresentano più uno spettacolo, ma sono a loro volta «spettatori», come ricorda Ezio Puglia nell'introduzione di *Ritorni spettrali*:

Molto spesso lo spettro, anche etimologicamente legato alla visività, è spettatore più che semplice spettacolo; e talvolta fa corpo unico con la sensazione dell'emergere di uno sguardo là dove nessun occhio è presente. Lo stesso Derrida [1993] ha parlato a questo proposito dell'«effetto visiera» del fantasma, [...] uno sguardo che affascina, cattura, conduce altrove.<sup>31</sup>

I «relitti fonico-visivi» ingaggiano ben presto un gioco di sguardi e di richiami sonori con il protagonista. Ritornando alla dimensione acusmatica, si può trasferire alla voce spettrale quello che è stato detto per lo sguardo delle cose: se dopo la fine emerge uno sguardo come oggetto

<sup>27</sup> G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 1.

<sup>28</sup> ID., *Dissipatio H.G.* (1972-1973), Fondo Guido Morselli (DHG1), Centro Manoscritti - Università di Pavia.

<sup>29</sup> M. Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 71: «Radio, phonograph, and telephoné, all which transmit sounds without showing their emitter, are acousmatic media by definition». La dimensione acusmatica è sempre caratterizzata dalla mancata correlazione tra suono e visione, per cui l'origine del suono non si vede.

<sup>30</sup> Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, cit., pp. 387-396 per il commento su Sartre e la crisi del vedere, mentre si rimanda a pp. 570-574 per la descrizione dei casi psicopatologici in cui il mondo delle cose perde la sua unità alla vista. Per quanto riguarda il discorso teorico sullo sguardo delle cose che precede da sempre quello del soggetto, si veda almeno J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla* (1943), a cura di G. Del Bo, Milano, Il Saggiatore, 1965 e M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (1988), a cura di M. Carbone, Milano, Bompiani, 2003.

<sup>31</sup> E. Puglia, *Introduzione*, in E. Puglia, M. Fusillo, S. Lazzarin, A.M. Mangini, *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, cit., p. 9.

a senza che ci sia un occhio, vi è anche la manifestazione di una voce là dove non solo non c'è un emittente, ma soprattutto non ci dovrebbe essere un orecchio. Così le voci alla radio rivelano di essere state registrate non tanto per essere ascoltate, ma solo per essere trasmesse. Dopo le cose, anche il silenzio popolato da registrazioni e rumori si accumula, come viene descritto nei due passaggi seguenti (il primo relativo allo sguardo e il secondo all'ascolto) che confermano la reversibilità delle posizioni spettatore-spettacolo tra il mondo e il soggetto:

Widmad è senza vita. Le bandiere in fila sulla terrazza del Kursaal fanno festa, stupidamente, solo a me. E i gerani che gremiscono la palazzina del Municipio, e il semaforo che occhieggia all'imbocco di Piazza del Mercato. L'asfalto bagnato riecheggia i lumi, le facciate gessose dei grandi alberghi, solo per me.<sup>32</sup>

Mi sono seduto su una panchina del viale di Lewrosen, prestando orecchio al silenzio. Che poi non era totale, quindi non pauroso; una grondaia alle mie spalle sgocciolava pian piano, il carillon della chiesa segnava con garbo i quarti e la mezzora, uno scatolone metallico scandiva i solitari minuti con gli scatti di un pulsante [...] Eppure il silenzio gravava e io lo *registravo* con un senso diverso da quello uditivo, forse emozionale, forse riflesso e ragionante. Ciò che 'fa' il silenzio e il suo contrario, in ultima analisi è la presenza umana, gradita o sgradita [...]. E il silenzio da assenza umana, mi accorgevo, è un silenzio che non scorre. Si accumula.<sup>33</sup>

Parlando di voce come persistenza, è opportuno specificare che l'atteggiamento del protagonista coincide con le caratteristiche dell'«ascolto ridotto» riportate da Chion in *Audio-Vision*. Questo modo della percezione si concentra sul suono in quanto tale, tralasciando il significato dell'eventuale messaggio e indipendentemente dal fatto che si tratti di una voce umana, di musica o rumore<sup>34</sup>.

L'«ascolto ridotto» è il modo in cui la voce registrata viene sentita in *Dissipatio H.G.*, anche quando si tratta della *phoné semantike* di una persona e addirittura quando il protagonista riascolta la propria voce. È proprio questa la situazione che il narratore descrive dopo aver ricordato in analessi il momento in cui ha cercato di suicidarsi sul suo letto, finendo invece per addormentarsi:

Avevo preso sonno, un sonno mortale. Anche rumoroso. [...] Dovrei spiegare che sono provvisto di un dispositivo che registra su nastro, ogni notte, i suoni che emetto dormendo. [...] Suoni vari, inclusi gemiti, risate, apostrofi, imprecazioni, appelli, preghiere, un materiale di considerevolissimo valore.<sup>35</sup>

Il commento relativo a questa abitudine è tutt'altro che accessorio, anzi l'autore già in un romanzo scritto tra il 1961 e il 1962, *Un dramma borghese*, aveva ragionato sugli effetti che la

<sup>32</sup> G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 15.

<sup>33</sup> Ivi, p. 33, corsivo mio.

<sup>34</sup> M. Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, cit., p. 29. L'ascolto ridotto è quello più legato all'acusmaticità.

<sup>35</sup> ID., *Dissipatio H.G.*, cit., p. 26.

presenza di un registratore può avere nella vita quotidiana<sup>36</sup>. In *Dissipatio*, la registrazione notturna testimonia una voce che non è cosciente, ma viene ascoltata solo per le sue realizzazioni involontarie o per l'aspetto performativo, mai per il significato. La voce registrata del narratore rende evidenti due ulteriori esperienze legate all'«ascolto ridotto», ovvero l'estraneità della propria voce e la riproduzione del suono. Per quanto riguarda il primo aspetto, Chion fa notare come questo tipo di ascolto sia quello più legato alla dimensione acusmatica rispetto all'ascolto causale (attento alla fonte del suono) o semantico (attento al messaggio), dato che la mancanza di una fonte visibile spinge l'ascoltatore a intensificare la sua attenzione nei confronti delle caratteristiche del suono<sup>37</sup>. Per quanto riguarda l'ascolto ripetuto, invece, questo si rende necessario per «registrare» nella mente il suono<sup>38</sup>. In un certo senso, il nastro si presta a un ascolto reiterato, a volte ossessivo e non per forza attento al significato della registrazione (si pensi al protagonista ne *L'ultimo nastro di Krapp* di Samuel Beckett), ma al tempo stesso l'ultimo uomo di Morselli si fa paradossale registratore della fine del mondo che, a rigor di logica, avrebbe dovuto far sparire il genere umano.

La voce registrata viene ascoltata solo per il suo aspetto pre-linguistico anche nella tipologia seguente, ovvero quando corrisponde alla voce dell'Altro.

In un hotel, il protagonista si trova di fronte a un'opera d'arte, ispirata a una *performance* tenutasi realmente durante la Biennale di Venezia del 1972 ad opera di Eliseo Mattiacci: si tratta di un telefono collegato potenzialmente con tutta l'Europa.

Una dipendenza del Kursaal ospita una mostra d'arte. [...] L'italiano Mattiacci: una composizione dal titolo *Spazio* consistente in un tavolo di vetro con sopra un telefono, "collegato con tutta l'Europa", e gli elenchi telefonici "di tutta l'Europa". [...] Non una risposta, nemmeno qui. Anche questi tacevano. [...] O fortuna, e delizia: una voce mi arriva. Una graziosa voce di donna.<sup>39</sup>

La «graziosa voce di donna» tornerà anche quando l'ultimo uomo cercherà di contattare un dentista parigino e riceverà la risposta registrata della sua segreteria<sup>40</sup>. La *phoné* femminile viene sempre presentata come assenza di *logos*, un intermezzo fonico tra l'atto della chiamata e il colloquio vero e proprio con il destinatario (nel romanzo, non a caso, sempre maschile).

<sup>36</sup> In questo romanzo, il protagonista è un giornalista che vive con la figlia. Nel ricordare gli strumenti che caratterizzano il suo mondo, fa riferimento a un registratore (che, utilizzato in casa, diventa una presenza perturbante per la figlia), a una macchina da scrivere e alla pistola Browning che compare anche in *Dissipatio*. Per quanto riguarda il registratore, si faccia riferimento a ID., *Un dramma borghese*, Milano, Adelphi, 1978, pp. 28-29 e pp. 50-51. In particolare, a p. 28 il protagonista commenta il legame con questi oggetti in modo interessante per questa trattazione: «Distinti da me, felicemente compiuti e autonomi (filosofi, che vorreste negarlo), eppure tutti a loro modo animati della mia vita». Infine, faccio presente che per la datazione della stesura di *Un dramma borghese* ho consultato il catalogo del Centro Manoscritti di Pavia, per cui le bozze risalgono a un periodo compreso tra il 1961 e il 1962, con una revisione nel 1967. Cfr. ID., *Un dramma borghese* (1961-1962), Fondo Guido Morselli (DB1), Centro Manoscritti - Università di Pavia.

<sup>37</sup> M. Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, cit., p. 32.

<sup>38</sup> Ivi, p. 30.

<sup>39</sup> G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., pp. 38-39.

<sup>40</sup> Ivi, p. 117.

La voce registrata nel telefono è un «tipo spettrale» riconosciuto e intrinsecamente legato ai progressi tecnologici. Il telefono, la radio e la televisione sono stati studiati come «*spectral media*» nel saggio di Jeffrey Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*<sup>41</sup>, in parte confluito in *The Spectralities Reader*.

Secondo Sconce un *medium* come il telefono è stato culturalmente caratterizzato dalla compresenza di tre flussi: il flusso di elettricità che lo fa funzionare, il flusso di coscienza dei parlanti e il flusso di informazione del messaggio<sup>42</sup>. L'illusione della «presenza» entra in gioco quando questi flussi vengono percepiti come intercambiabili<sup>43</sup>.

Dopo l'apocalisse, la persistenza del flusso di elettricità sostituisce la reale presenza di un flusso di coscienza, e spesso di informazioni, da parte di chi trasmette il messaggio. Il tavolo di vetro dell'opera di Mattiacci diventa il tavolo di una seduta spiritica. Sembra che il tentativo del protagonista di contattare altri sopravvissuti alla dissipazione fallisca e vada nella direzione di confermare il fatto sconcertante che le macchine possono funzionare benissimo e la città può continuare a vivere senza gli umani. Tecnologie diverse (la radio, il nastro del registratore, il telefono) conservano, della voce umana, quello che può ancora avere senso una volta che le persone sono sparite: non tanto il messaggio, ma la natura di voce tra le voci e i suoni delle cose, di perenne estraneità che non nasconde nessuna coscienza in sé.

Il secondo tipo di persistenza sonora è la voce del fantasma, ovvero di Karpinsky, l'analista del protagonista che è morto prima della dissipazione nel tentativo di difendere un paziente da un'aggressione. Sin dalla prima presentazione, Karpinsky è caratterizzato dall'emergere della sua voce e della sua immagine:

Sentivo una voce, la sua. Karpinsky, il medico che mi curava, era un uomo intelligente. [...] Vedevo il suo visetto nella barba castana [...]. E teneva le due mani posate sul petto a me (in clinica non se lo sarebbe permesso), appese ai risvolti della mia giacca. Udivo il suo parlare senza suono, ne ricevevo il significato [...] era lui che parlava, piano e suasivo, ai malati. [...] Nella visione o evocazione involontaria, o apparizione, sentivo ripetere quelle stesse parole. Ma era una voce viva.<sup>44</sup>

Un primo elemento interessante da notare è che la voce del fantasma maschile è sempre *phoné semantike*, tanto che il protagonista afferma a proposito dell'amico: «Udivo il suo parlare senza suono, ne ricevevo il significato». Sebbene sia associata al *logos*, questa voce si presenta comunque come l'oggetto fantasmatico del godimento del protagonista e quindi, di fatto, rappresenta la ricostruzione della relazione di transfert, fondata sulla parola, tra medico e paziente.

<sup>41</sup> J. Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham & London, Duke University Press, 2000.

<sup>42</sup> Ivi, p. 8.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 60.

Non è un caso se, nell'edizione inglese di *Dissipatio*, la curatrice Randall parli di una relazione quasi omoerotica tra il protagonista e Karpinsky<sup>45</sup>.

La voce di Karpinsky viene accolta sempre con affetto e suggestione, non è mai mediata e viene definita dal protagonista «una voce viva»<sup>46</sup>. È interessante notare come la voce viva sia la voce del (presunto) unico morto del romanzo. Non sarebbe la prima volta che Morselli scrive una storia basata su questo rovesciamento di prospettiva: anche nel racconto *La voce*, scritto probabilmente nello stesso periodo di *Dissipatio*<sup>47</sup>, due morti si ritrovano in un luogo totalmente privo di suoni a confessarsi l'un l'altro di aver commesso il proprio suicidio per rispondere alla Voce che li chiamava alla morte e che ora li condanna ad essere vestiti, a muoversi e a scambiarsi le sigarette (lo stesso gesto che chiude *Dissipatio*) come quando erano vivi<sup>48</sup>.

Il protagonista insiste nel definire questa prima manifestazione del fantasma come un'«allucinazione», un'«apparizione». Si parla di allucinazione quando immagine e voce sono coerenti, mentre la seconda manifestazione della presenza di Karpinsky non è più definita così: potrebbe essere un'allucinazione uditiva, dato che manca l'immagine dell'amico, ma in realtà il protagonista si rende conto della natura fantasmatica della voce dell'Altro, indipendente quindi dal suo stato mentale.

La voce di Karpinsky si manifesta una seconda volta in questo modo:

Sosto, umiliato dall'esito idiota, all'uscio della cabina. [...] Il timbro (maschile) della nuova voce, non è quello di chi si esprime attraverso un microfono. D'altronde il microfono l'ho riappeso, non può funzionare. «Sì,» dice l'uomo «mi riconosca, sono io». Riconosco la voce. [...] L'allucinazione (ma è allucinazione?) è lucida e precisa, non ha nulla di capzioso, come non ha nulla di pauroso.<sup>49</sup>

Il controsenso di un'allucinazione lucida in realtà fa risaltare il fatto che la voce viene percepita nitidamente dal protagonista e rispetta le caratteristiche già individuate nella prima manifestazione. In particolare, questa volta si sottolinea che la voce non è mediata:

Questo neo-mondo del paradosso, ammette fantasmi cari e pii, ammette un Karpinsky. Fantasmi che (curioso) usano il «lei» e si servono delle cabine telefoniche. Il mezzo, per fortuna, non è il messaggio. Il messaggio è bontà, soccorso.<sup>50</sup>

<sup>45</sup> G. Morselli, *Dissipatio H.G. The Vanishing*, cit., p. XIII. Interessante anche l'anticipazione da parte della curatrice (non si sa se casuale o voluta) dei temi che sono propri di *Uonna*: «The love the last man feels for him [Karpinsky] is not sexual, but his unconscious seems to confess to, if not homoerotic feelings, at least a distinct desire for androgyny».

<sup>46</sup> ID., *Dissipatio H.G.*, cit., p. 59.

<sup>47</sup> Nella raccolta che contiene *La voce* viene indicato che il racconto è «senza data: probabilmente, anni '70». Visto che il testo fa riferimento alla morte di Luigi Calabresi, avvenuta nel 1972, ipotizzo che *La voce* sia stato scritto tra quell'anno e la morte di Morselli nel 1973. Cfr. ID., *Una missione fortunata e altri racconti*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 1999, p. 118.

<sup>48</sup> Ivi, pp. 113-118.

<sup>49</sup> ID., *Dissipatio H.G.*, cit., pp. 118-119.

<sup>50</sup> Ivi, p. 119.

Questo commento del narratore sembra denunciare la conoscenza di Morselli delle teorie di Marshall McLuhan; per l'autore canadese, inoltre, il *medium* del telefono è freddo, per via della scarsità delle informazioni trasmesse, mentre al contrario la radio è un mezzo caldo<sup>51</sup>. A livello affettivo, il protagonista ci dimostra il ribaltamento di questa distinzione per cui il messaggio nella cabina telefonica (sebbene la voce non sia mediata dal microfono) trasmette vicinanza umana, mentre quello registrato nella radio è del tutto artificiale e distante. Questa percezione è esattamente il contrario di quello che succede con la voce femminile registrata, in cui il mezzo vince sul significato e la vocalità senza senso ma piacevole è l'unico tratto che giunge alle orecchie del protagonista.

Non trattandosi più di una voce registrata e del tutto estranea, anche l'ascolto cambia e non è più ridotto, ma attento alla comunicazione della propria presenza da parte dell'amico scomparso. Anzi, ben presto la *phoné semantiqué* di Karpinsky non basta più e l'ultimo uomo sente il bisogno di rivedere l'amico, di ritrovare la visibilità del fantasma: «Karpinsky, amico Karpinsky, non ho che te. Il transfert non c'entra, tu lo sai bene. È che sono solo. Il mondo sono io, e io sono stanco di questo mondo, di questo io. Lasciati vedere»<sup>52</sup>. Chiaramente non è più un'allucinazione, è il fantasma che in maniera autonoma decide se farsi vedere o no. Poche righe più avanti, la presenza dell'amico guida il protagonista verso una libreria, dove sulla copertina di un libro trova scritto «*Ti aspetto. Non qui*»<sup>53</sup>. In effetti, il romanzo finisce con l'attesa beckettiana dell'ultimo uomo, che aspetta l'amico con le sue sigarette preferite<sup>54</sup>.

La voce di Karpinsky è a tutti gli effetti un oggetto *a* che si fa portatore del fantasma del desiderio del protagonista. In quanto oggetto *a*, è autonomo rispetto al corpo a cui appartiene ed è al tempo stesso l'oggetto del godimento dell'ultimo uomo, che gode proprio dal momento in cui il suo amico non è più visibile né evocabile dalla sua mente. Il fatto che la voce di Karpinsky diventi un messaggio scritto è coerente alla distinzione tra la persistenza maschile e quella femminile in *Dissipatio*: la parola scritta è il lato maschile rispetto alla 'femminilità' perturbante della voce come oggetto *a*. A tal proposito, nel suo intervento contenuto in *Gaze and Voice as Love Objects*, Žižek fa notare come la scrittura sia la presenza viva del senso mentre la

<sup>51</sup> Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* (1964), Milano, Il Saggiatore, 2023. Ho pensato che Morselli potesse conoscere McLuhan perché «Il mezzo è il messaggio» [*The Medium is the Message*] è una delle famose espressioni con cui il filosofo sintetizzò le sue teorie. Ho cercato nel Fondo Guido Morselli della Biblioteca Digitale Lombarda e mi sono rivolta alla Biblioteca Civica di Varese per una consultazione del catalogo del Fondo Morselli, ma non ho trovato *Gli strumenti del comunicare* né altri saggi di sociologia che facessero riferimento a questo testo. Ipotizzo che Morselli, da avido lettore di giornali come *L'Espresso* o il *Corriere della Sera*, possa aver letto una recensione del saggio di McLuhan, come quella di Alberto Arbasino del 1966 (si rimanda a Fondo Alberto Arbasino (ARB-01-0011.C.37), Centro Manoscritti - Università di Pavia). Altrimenti, potrebbe aver sentito la frase diffusa senza aver letto direttamente il saggio: McLuhan negli anni Sessanta fu un autore più citato che letto, come sostiene P. Ortoleva, *I conti con McLuhan trent'anni dopo*, «Problemi dell'informazione», II, 1997, pp. 161-165.

<sup>52</sup> G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 128.

<sup>53</sup> Ivi, p. 129.

<sup>54</sup> Ivi, p. 142.

voce abbia un'esistenza analoga a quella dei morti viventi, essendo «un'apparizione spettrale che in qualche modo sopravvive alla sua stessa morte»<sup>55</sup>.

##### 5. *La voce come canto e altre persistenze*

La voce femminile come superamento del senso è invece rappresentata dal canto. Il protagonista ricorda il canto delle donne che conosceva prima dell'apocalisse con fastidio, soffermandosi ancora una volta solo sulla qualità della voce. Al suo posto, sceglie di ascoltare un concerto di violino di Alban Berg, che presenta una struttura compositiva rigorosa che, commenta il narratore, «a un conservatore come me non dispiace»<sup>56</sup>:

Un comportamento anomalo è invece quest'altro. Non sento il bisogno di riudire le loro voci. Possiedo un cimelio storico, un disco con un discorso di De Gaulle (“Aidez-moi!...”). Personaggio fossile, voce non gradevole, ma è pur sempre la voce di un uomo. Non mi attira. Non mi attirerebbe il falsetto acidulo di Henriette, [...] o il contralto pastoso, viriloide, della Frederica, che ripassava, sfaccendando per casa, i versetti del salterio luterano. In iscatola, ho il vecchio Alban Berg, e l'ho riascoltato.<sup>57</sup>

Per capire la differenziazione tra musica e canto, è utile riprendere le teorie che Adriana Cavarero espone in *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*. La filosofa infatti chiarisce che la musica strumentale non rappresenta un rischio per la *phoné semantike* in quanto non è portatrice di parola, come la voce animale. Al contrario, il canto è una sfida diretta alla significazione e rende visibile la dicotomia al cuore della *phoné*, ovvero la distanza tra voce e parola in cui la prima prevale sulla seconda<sup>58</sup>. C'è comunque da notare che il canto non si allontana dalla *phoné semantike* che resta il suo obiettivo, tuttavia nel testo continuiamo ad assistere alla svalutazione della voce femminile che non viene considerata dal narratore come portatrice di senso. Tuttavia, c'è anche al rifiuto del protagonista di ascoltare la voce di De Gaulle, definita «non gradevole», sebbene sia «la voce di un uomo»: qui torniamo al discorso fatto in precedenza sulla voce registrata che spinge il narratore che riascolta il nastro o il disco a prestare attenzione solo alla qualità degli aspetti sonori del messaggio. In più, il fatto che riconosca in sé la mancanza del bisogno di risentire le voci degli Altri conferma il fatto che la voce registrata non può farsi portatrice della presenza umana, ormai per definizione impossibile dopo la fine del mondo, mentre quella fantasmatica può effettivamente creare l'illusione di una persona ancora presente.

La persistenza delle donne scomparse in *Dissipatio* si manifesta raramente attraverso la voce e molto più spesso raggiunge i sensi del tatto e della vista. È emblematico il caso del ritorno

<sup>55</sup> S. Žižek, *I Hear You with My Eyes: or, The Invisible Master*, in R. Salecl, S. Žižek, *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham & London, Duke University Press, 1996, p. 103, trad. mia.

<sup>56</sup> G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 70.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> A. Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Roma, Castelvecchi Editore, 2022, pp. 182 e ss.

del protagonista nella stanza dell'ex compagna Tuti, dove l'uomo si accorge che la donna è ancora presente nell'«impronta»<sup>59</sup> del suo corpo sul letto. I manoscritti dell'autore riportano una genesi particolarmente travagliata di questo passaggio, tanto che l'ultima bozza presenta una parte in più rispetto alla versione pubblicata che potrebbe essere significativa: «La Tuti non ha lasciato la sua camera, la sua casa, la città che ha preso (per caso) il suo nome “*Zeit-stadt*”. Non è morta, quantunque non si offra ai miei sensi, vista e udito, tatto. Nemmeno una carezza sui tuoi capelli»<sup>60</sup>. Nel manoscritto, la vista non era l'unico senso colpito dalla presenza della donna, come invece avviene nel testo pubblicato. Piuttosto, Tuti va incontro a un processo di astrazione nella mente del protagonista, che ne sente quasi a livello tattile la non-morte ma che al contempo la identifica con l'intera città (il nome *Zeitstadt* sparirà nella versione di Adelphi). Sappiamo dell'ammirazione che Morselli nutriva per il romanzo più recente di Italo Calvino, *Le città invisibili*, che uscì nel 1972, e forse l'autore può aver considerato di sviluppare (come già in parte fa) un sistema di città immaginarie sul modello di queste<sup>61</sup>.

Ci sono dei casi analoghi in cui la voce non è l'unico modo in cui la persistenza del fantasma si manifesta. Altri esempi sono l'incavo del letto matrimoniale da cui Giovanni e Frederica, amici del protagonista, si sono «sfilati»<sup>62</sup>, il cane che non lascia l'uscio di casa perché sa che il padrone non è uscito<sup>63</sup> o il «buon odore di pulito»<sup>64</sup> di un vagone che la sera della *dissipatio* era sicuramente vuoto. Sebbene il senso dell'udito sia quello più presente nel ricordo degli Altri, tutti i sensi sono coinvolti nel percepire la presenza dei non-morti. Tornando alla questione della voce maschile, per avere un'apertura a una *phoné* femminile e originaria bisogna rivolgersi all'opera rimasta inedita che Morselli stava scrivendo nel 1973 contemporaneamente a *Dissipatio*, ovvero *Uonna*, in cui la protagonista Fenimore, cantante *intersex*, ha successo proprio per la sua voce sovrumana e seducente<sup>65</sup>.

Dal sottotitolo *L'amore visto con «occhi» asessuato*, il romanzo avrebbe dovuto sviluppare una critica al sesso in quanto «oppio del popolo»<sup>66</sup> e svincolarlo dal rapporto con la riproduzione per aprirlo a forme alternative di piacere, di cui Fenimore sarebbe stata la promotrice. Fenimore è sia consapevole della sua identità di genere, per cui sperimenta anche desinenze 'neutre' per parlare di sé con «y» o «\*», sia delle proprie inclinazioni sessuali: politicamente asessuale, tanto che vorrebbe fondare il Partito per il superamento del sesso, prova piacere nell'osservare da

<sup>59</sup> G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 48.

<sup>60</sup> ID., *Dissipatio H.G.* (1972-1973), cit.

<sup>61</sup> Un articolo di critica letteraria relativo a *Le città invisibili* rientra nel materiale preparatorio di *Dissipatio H.G.* conservato nel Fondo Guido Morselli del Centro Manoscritti di Pavia.

<sup>62</sup> Ivi, p. 57.

<sup>63</sup> Ivi, p. 90.

<sup>64</sup> Ivi, p. 123.

<sup>65</sup> La scelta del genere femminile per riferirsi a Fenimore, persona intersessuale, è motivata dallo stesso autore. Cfr. ID., *Uonna* (1973), Fondo Guido Morselli (U1), Centro Manoscritti - Università di Pavia: «Quando è l'io narrante che parla a Fenimore: userà il genere femminile».

<sup>66</sup> *Ibidem*.

lontano l'esecuzione di «*the matter*», come chiama l'atto sessuale di altri, ma al tempo stesso si interessa di voyeurismo passivo<sup>67</sup>.

La sua voce ha un timbro né femminile né maschile, viene definita come «pura musica»<sup>68</sup> e seduce chi la ascolta: è il sogno della voce come *objet petit a*, come oggetto autonomo staccato dal corpo, è il canto della sirena. Cavarero fa notare che la voce è la parte femminile di ogni cantante e che contesti come l'opera sono aperti a una ricezione non eteronormativa del canto<sup>69</sup>. Lo stesso Morselli sembra voler proseguire nella direzione di questa riflessione in *Uonna*.

## 6. Conclusioni

La persistenza in *Dissipatio* è stata caratterizzata, a un primo livello di analisi, come spettralità e fantasma. La spettralità sta negli scarti e negli spettri del potere e della storia che si stratificano nella città di Crisopoli ben prima della fine del mondo; il fantasma riguarda un'estraneità ben più profonda, che ci divide dalla nostra voce e dallo sguardo e sta alla base del nostro desiderio per l'Altro. Il riferimento a Lacan è servito come struttura portante dell'analisi sulla voce del fantasma Karpinsky, tuttavia le teorie sulla voce mediata e sull'ascolto (come quelle di Sconce e Chion) hanno rappresentato un'integrazione necessaria per arrivare a queste conclusioni.

Nel romanzo si osserva che il mezzo con cui viene trasmessa la voce contribuisce a differenziare i tipi di persistenza. I «relitti fonico-visivi» e la registrazione notturna del protagonista richiedono un ascolto ridotto e quindi attento alla qualità sonora a discapito del significato, mentre la voce del fantasma, non essendo registrata, si presta a un ascolto attento al *logos*. Tuttavia, questa prima conclusione deve essere perfezionata perché abbiamo notato che la voce femminile non viene considerata *phoné semantike* indipendentemente dal fatto che sia registrata. A sostegno di questa tesi, il romanzo inedito *Uonna* dimostra che la voce può essere considerata come pura seduzione nel canto, che come sostiene Cavarero è una manifestazione tipicamente femminile della voce.

Un'altra considerazione riguarda l'illusione della presenza. Questo effetto può veramente prodursi solo nel caso dell'allucinazione del protagonista che pensa di sentire la voce del suo amico morto e desidera vederne il fantasma, mentre la voce registrata e la voce come canto non danno luogo ad alcuna allucinazione. Tornando a Derrida, l'autocoscienza della propria presenza basata sul sentire la propria voce è allucinatoria e fantasmatica fin dall'inizio: l'illusione della presenza non riguarda quindi solo il fantasma degli Altri, ma anche il fantasma che siamo. Forse il protagonista di *Dissipatio* è davvero morto e quello che lo circonda e che gli sembra irraggiungibile è il mondo dei vivi.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> A. Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, cit., pp. 180 e ss.

Con il presente saggio si spera di aver chiarito che la persistenza della voce è un fenomeno che non necessita della sparizione degli umani per manifestarsi. L'apocalisse è sicuramente un avvenimento che contribuisce a renderlo più evidente, ma la voce è sempre il fondamento negativo dell'Esserci e il non-morto per eccellenza, come ha più volte dimostrato Giorgio Agamben<sup>70</sup>.

Infine, si vuol far notare come l'opera di Morselli si presti agevolmente a una lettura filosofica anche grazie allo stile saggistico e al monologo razionale spesso adottato dal narratore.

<sup>70</sup> Si vedano a tal proposito soprattutto G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 1982 e ID., *La voce umana*, Macerata, Quodlibet, 2023.