



Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 24/2025

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: **Pietro Taravacci**

Editore: Università degli Studi di Trento, via Calepina 14, 38122 Trento (TN)

teseo.unitn.it/ticontre

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università Pegaso)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Paolo Cerutti (Udine), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Pegaso), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Agnese Macori (Sapienza) Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Losanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

INDICE DEL FASCICOLO

Sotto la lente

Antonella Anedda. Spazi, luoghi, paesaggi

A cura di
Claudia Crocco
Marco Villa

Introduzione	7
Antonella Anedda: spazi, luoghi, paesaggi <i>Claudia Crocco</i> <i>Marco Villa – Università di Siena</i>	
«Il posto del paesaggio» nella poesia di Antonella Anedda <i>Emma Pavan – Università di Cagliari</i>	II
Le geografie oscillanti Mappe etiche e mappe cartografiche nell'opera di Antonella Anedda <i>Martina Mileto – Sorbonne Université</i>	39
Modern Landscapes, Modern Spaces La prospettiva classicistica di Anedda <i>Michela Davo – Università di Siena</i>	61

Saggi

Echi pastorali da Longo a Kuzmin Tradizione e rinnovamento nel ciclo poetico Le stagioni dell'amore <i>Alessandra Elisa Visinoni – Università degli Studi di Bergamo</i>	79
«Gli europei non hanno fortuna nei rapporti con i cinesi» La ricezione di Goethe nell'opera di Alfred Döblin <i>Claudia Cippitelli – Università di Trento</i>	97
Virginia Woolf and Dostoevsky's «Great Dialogue» Reading An Unwritten Novel as Cross-Cultural Conversation <i>Letizia Dolcini – Università di Trento</i>	121
Modernismo letterario e pensiero antidigitale nella filosofia di Byung-Chul Han <i>Andrea Rondini – Università di Macerata</i>	139
L'architettura nell'opera di Francesco Pecoraro <i>Nicolò Cudini – Università di Siena</i>	179
«Dentro quali sguardi ti muovi?» Strategie fototestuali ne La Resistenza delle donne di Benedetta Tobagi <i>Caterina Miracle Bragantini – Università Roma Tre-ENS Lyon</i>	203
Giulio Mozzi e la realtà «avvenuta-non-avvenuta» <i>Alberto Casadei – Università di Pisa</i>	223

Teoria e pratica della traduzione

(Un)gewolltes Aufbegehren (Dis)adattamento linguistico nelle traduzioni tedesche di Giuseppe Ungaretti <i>Giovanni Giri – Università degli Studi di Firenze</i>	243
---	-----

T₃

Saggi

GIULIO MOZZI E LA REALTÀ “AVVENUTA-NON-AVVENUTA”

ALBERTO CASADEI – *Università di Pisa*

In questo contributo, viene esaminata l'opera letteraria di Giulio Mozzi, a partire dai primi racconti per arrivare a *Le ripetizioni* (2021). Impiegando la categoria del *weird* in senso ampio, sulla scorta delle riflessioni di Mark Fisher e altri, si evidenzia la costante eversione di Mozzi rispetto alle categorie del “realistico” e del “fittizio”, nonché la mescolanza di generi e registri in tutti i suoi scritti. Per mettere a fuoco i temi principali di questa produzione, che comprende racconti, saggi, poesie ecc., vengono esaminati alcuni testi-chiave, in particolare la raccolta “poetica” *Il culto dei morti nell'Italia contemporanea* (2000 e 2018) e quella di racconti *Il male naturale* (1998 e 2011): in esse emergono personaggi (Mario, Bianca, Santiago...) e situazioni, spesso di statuto incerto (real-fittizie), che saranno poi riprese e completate nel romanzo *Le ripetizioni*, che allude sin dal titolo a un'opera di Kierkegaard nota in Italia come *La ripetizione* (1843). A esso Mozzi ha lavorato, con lunghe interruzioni, per oltre vent'anni, e ha proposto alla fine un montaggio di scene senza un preciso ordine cronologico e con un effetto complessivo decisamente stranante. Molti i modelli segnalati, dalle opere del *Nouveau Roman* sino al film *Eternal sunshine of the spotless mind* (2004), ma è soprattutto sull'esito della narrazione che si concentra l'analisi. Nell'insieme, questo testo ma anche molti altri di Mozzi pongono il problema dei modi per raggiungere un effettivo ‘realismo’ adatto ai nostri tempi, nel quale una notevole componente fittizia e *weird* si innesta quasi di necessità e comunque senza fratture.

I

Prendiamo in esame *Le ripetizioni* di Giulio Mozzi,¹ *summa* e per ora conclusione di un percorso trentennale. Prima di arrivare all'esito più compiuto Mozzi ha elaborato un'ampia produzione di racconti, saggi, opere in versi (molto *sui generis*), libri su questioni di attualità, manuali di scrittura, testi

This paper examines Giulio Mozzi's literary work, from his early stories to *Le ripetizioni* (2021). Using the category of *weird* in a broad sense, drawing on the reflections of Mark Fisher and others, it highlights Mozzi's constant evasion of the categories of realistic and fictional, as well as the blending of genres and registers throughout his writings. To focus on the main themes of this production, which includes short stories, essays, poems etc., some key texts are examined, in particular the ‘poetic’ collection *Il culto dei morti nell'Italia contemporanea* (2000 and 2018) and the collection of short stories *Il male naturale* (1998 and 2011): in them characters (Mario, Bianca, Santiago...) and situations emerge, often of uncertain status (real-fictitious), which will then be taken up and completed in the novel *Le ripetizioni*, which alludes from the title to a work by Kierkegaard known in Italy as *La ripetizione* (1843). Mozzi worked on it, with long interruptions, for over twenty years, ultimately proposing a montage of scenes without a precise chronological order and with a decidedly alienating overall effect. Many models have been cited, from the works of the *Nouveau Roman* to the film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), but the analysis focuses primarily on the narrative outcome. Overall, this text, and many others by Mozzi, raise the question of how to achieve an effective realism suited to our times, in which a notable fictional and weird component is grafted almost by necessity and in any case without fractures.

¹ GIULIO MOZZI, *Le ripetizioni*, Venezia, Marsilio 2021.

attribuiti a eteronimi ecc.² Il primo dato da sottolineare è che un nucleo ricorrente si coglie sin da alcuni dei primi racconti,³ come *Treni*, in cui un personaggio di nome Mario viaggia verso Roma in apparenza per raggiungere una donna amata, ma in effetti incerto sul da farsi, tentato dal tornare indietro una volta raggiunta Firenze, e ancora alla fine lasciato a meditare sul da farsi «se ce la farà, se non ce la farà, arrivando a Roma, a tornare indietro, ad allontanarsi dalla causa dei suoi mali, dalla ripetizione delle cose sbagliate».⁴ Compare già qui il termine-chiave, la *ripetizione* che può condizionare un'intera esistenza, specie se intesa come fa Kierkegaard nell'opera *Gjentagelsen* (1843) appunto intitolata così in molte traduzioni (ma in altre è *La ripresa*). In essa, com'è noto, la storia di un amore terminato viene come ricostruita di continuo nel ricordo, proprio mentre si rivive quanto è accaduto (se lo è davvero) e insieme si vive nella realtà, in luoghi diversi, commentando il libro di Giobbe e dialogando con il lettore. Un "esperimento psicologico" dalla struttura eterogenea, da cui si ricava che la "ripetizione" del vecchio non annoia e rende felici, al contrario della novità, ma certo può diventare ossessiva se ritorna a «cose sbagliate», come si dichiara nel finale di *Treni*. Possiamo dire che Mario, all'inizio puro personaggio e poi sempre più evidentemente *alter-ego* del Giulio Mozzi-autore (infatti a volte sostituito dal nome "Giulio" o dal pronome "io"), e ciononostante non meno finzionale, si trova in una situazione di totale incertezza: forse vive adeguatamente solo nell'interregno dei viaggi ferroviari, come poteva accadere in storie del *Nouveau Roman* alla Butor.

Già queste poche indicazioni forniscono spunti utili. I numerosi personaggi che possono essere considerati *avatar* di Mozzi, compresi gli eteronimi, costituiscono ciascuno una variante psicologica di un'ipotetica unità: non si tratta di scissioni o duplicità, sul modello di *Doctor Jekyll e Mister Hyde*, e nemmeno di lati esteriori o oscuri, come nel caso (peraltro citato in *Le ripetizioni*), di *Dorian Gray*; viceversa, come afferma l'assassinato don Mario (un altro, non meno fittizio) nel racconto *La fede in Dio*,⁵ noi esseri umani «siamo una cosa, una cosa sola»,⁶ ed è questo un punto essenziale per riconnettere le tanti parti sparse di questo individuo dai molti nomi, fittizio-reale.

² Un elenco si trova in GIULIO MOZZI, *Un mucchio di bugie. Racconti scelti 1993-2017*, Milano, Laurana 2020, pp. 329-331. Per una serie di considerazioni su tutta l'opera di Mozzi, si veda la postfazione di Lorenzo Marchese a ID., *Favole del morire*, Milano, Laurana 2015. Utile la tesi di laurea magistrale di FABIO PAPALUCA *Valenze irrazionalistiche e tragiche nell'opera narrativa di Giulio Mozzi*, discussa presso l'Università di Genova nell'a.a. 2021-22 (disponibile *online*), con ampia sitografia. Acute analisi, di cui si terrà conto, si trovano in vari contributi di Bruno Mellarini, specialmente *Scrivere l'assoluto. Giulio Mozzi tra felicità terrena e male naturale*, in «Studi novecenteschi», XLIV, 2017, 1, pp. 103-131. Per una serie di riferimenti ai modelli modernisti e (tardo)avanguardisti impiegati, ormai come letteratura "da museo", si veda l'intervista concessa da Giulio Mozzi a Italo Testa per la rivista *online* «Nes-sun» nel 2001 (<http://www.comune.torino.it/gioart/letteratura/nessun/poesia/intervista.htm>, consultato il 6 ottobre 2025).

³ Editi in GIULIO MOZZI, *Questo è il giardino*, Roma, Theoria 1993.

⁴ Ivi, p. 51.

⁵ In GIULIO MOZZI, *Fiction*, Torino, Einaudi 2001, e ora in ID., *Fiction 2.0*, Milano, Laurana 2017, pp. 9-42.

⁶ Ivi, p. 42.

In effetti, se dovessimo indicare una caratteristica del raccontare di Mozzi che permette di collocarlo nel territorio del realismo *weird*,⁷ potremmo proporre quella di *sconnessione*. Non si tratta di un elemento stilistico di base: le singole frasi, i periodi, i capoversi dei testi di Mozzi sono perfetti quanto a organizzazione sintattica e a perspicuità: anzi, spesso eccedono nell'aggiunta di dettagli di chiarimento, di anafore o epifore, addirittura di ragionamenti gesuitici. Ma l'accostamento delle parti, in molti testi, risulta forzato se non ingiustificato, e ancor più forte è stata, nei testi successivi al 1993, la tendenza a unire forme di scrittura eterogenee, per esempio sezioni in prosa e altre in versi, racconti di genere cronachistico e altri palesemente fittizi, addirittura versi, prosa, lacerti documentari e canovacci da performare in *Il culto dei morti nell'Italia contemporanea*.⁸ Nella *Nota* che chiude il libro (pp. 161-165), oltre a ricordare l'epoca di composizione (il 1998-1999, più o meno in simultanea con *Fantasma e fughe*, edito nel 1999 e definito «un libro di storie»), Mozzi dichiara: «Dovessi determinare il genere letterario al quale questo lavoro appartiene, sceglierei l'oratoria [...]. Ho sempre pensato che il *Culto* potesse essere non solo un libro ma anche un testo da leggere in pubblico o, addirittura, da mettere in scena».⁹

Gli spunti da riprendere sono numerosi. Intanto, Mozzi per alcuni anni, all'incirca dal 1993 sino al 2001, ha di continuo prodotto testi che sembravano resoconti personali, addirittura sentimentali e, come è stato detto, da “voce bianca”, o comunque racconti credibili benché totalmente inventati, ma in maniera quasi “preterintenzionale”, come trascinato da una necessità di rivolgersi costantemente ad altri per non parlare a sé stesso. In quest'ottica si possono leggere anche le molteplici componenti da scrittore di epistole morali (*Lettera accompagnatoria* è forse il primo racconto di *Questo è il giardino*) o di *essais* alla Montaigne. La *sconnessione*, comunque, è in primo luogo uno stato di fondo di molti personaggi-*avatar* di Mozzi, che si esplica in testi ferrei a livello di microsequenze ma incollocabili in sviluppi coesi. Le motivazioni psicanalitiche di questo processo sono forse facili da individuare, tuttavia sappiamo bene che esse non spiegano l'andamento complessivo sul versante stilistico-compositivo.

Un tentativo di proporre una propria postura si può cogliere nel riferimento all'oratoria (cfr. n. 9) e alla *performance*, che è utile pure al di là di *Il culto dei morti*. Infatti, in un articolo-microsaggio personale del 1996, *Il vero*

⁷ Il concetto di “realismo *weird*” è stato introdotto da qualche tempo nella critica letteraria: cfr. A. Casadei, *Categorie e politica del realismo nel romanzo italiano contemporaneo*, in “Le parole e le cose”, 20 gennaio 2025: <https://www.leparoleelecose.it/?p=50749>. Per una bibliografia generale sul *weird* si rinvia almeno a MICHAEL CISCO, *Weird fiction. A genre study*, London, Palgrave-MacMillan 2021. Ma qui si terrà conto soprattutto delle riflessioni proposte in MARK FISHER, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo* (2016), Roma, Minimum Fax 2018, discusse anche in GIANLUCA DIDINO, *Essere senza casa. Sulla condizione di vivere in tempi strani*, Roma, Minimum Fax 2020.

⁸ GIULIO MOZZI, *Il culto dei morti nell'Italia contemporanea*, Torino, Einaudi 2000, poi Torino, Aragno 2018, da cui si cita.

⁹ Ivi., pp. 162 e 164. L'autore, in un suo commento inviato via mail (29 gen. 2025), mi fa notare che “oratoria” va inteso «nel senso di discorso fatto a un pubblico, ma anche nel senso in cui usava questa parola Croce (a es. quando definiva opera di oratoria *I promessi sposi*, negando quindi loro il carattere di poesia)». È interessante questa accettazione dell'impurezza del dettato, che da “poetico” diventa “oratorio” perché lontano dal monologare lirico. In campo musicale, un confronto plausibile potrebbe essere il leopardiano *Coro di morti* (1941) di Goffredo Petrassi.

e *l'allegro*,¹⁰ Mozzi-scrittore dichiara di avere imparato a conoscere le *Confessioni* di Agostino per un caso fortuito, mentre viaggiava su un treno verso Roma nel 1992 (certo, un'invenzione perfetta come premessa al racconto *Treni*), e ha capito innanzitutto che Agostino si era distaccato da una gloria terrena che poteva ottenere con facilità e però era irrilevante riguardo ai suoi desideri ultimi; poi che

Le *Confessioni* cominciano come un'autobiografia: e finiscono in teologia; giustamente, perché la vita non serve ad altro che a chiedere, cercare, bussare. Così io vorrei che tutte le mie storie, tutti i miei racconti, iniziassero come storie di persone e finissero con un colpo di nocche sulla porta. Non so se mai, un giorno, potrò raccontare di una porta che s'è aperta.¹¹

La condizione di ricerca continua, e in sé *ripetitiva*, può forse sfociare in una sorprendente apertura; ma la valenza dei racconti che Mozzi scrive non è allora solo quella di esibire casi singolari non-accaduti a un suo *avatar* (o ad altri personaggi a lui connessi), ma pure quella di inquietare, nel coinvolgimento, come dovrebbe fare il buon oratore, che può “convincere” (*cum-vincere*) portando gli ascoltatori in un mondo altro, in una realtà a suo modo *weird*.

Nello stesso articolo-saggio si legge un altro passo di grande rilievo: «La mia felicità dipende dalla donna che amo e non è nel mio possesso, ma nel suo; ma perché io, pur senza avere alcun dominio su di lei, sono certo che la donna che amo mi ama, allora non ho alcun timore di perdere questa felicità» (ivi, p. 137). L'affidarsi completamente a un altro-da-sé, a un essere o a un fantasma che, se integrato con l'io, costituirebbe una sorta di unità platonica primigenia (androgina), è un modo per non restare invischiati nella ripetizione cattiva e per arrivare invece a un “arrendevolezza” che corrisponde a una sorta di conversione, intanto all'essere amato sulla terra e magari al divino dopo la propria morte. Al di là delle convinzioni personali di Mozzi, che in molti interventi in prima persona ha dichiarato il suo cattolicesimo sia pure critico e sfaccettato,¹² a livello narrativo conta questa pulsione a cedere all'altro da sé la propria ragione di vita, la ricerca della felicità o altro. In effetti quella ragione, qualunque sia, può diventare facilmente ossessione. Si possono allora produrre testi in apparenza diversi, eppure semplici “variazioni sul tema”: ciò corrisponde, scrive il Mozzi analista della letteratura, a quanto fanno moltissimi scrittori di prima grandezza.¹³

Fra quelli cui la scrittura più consueta di Mozzi si ispira, ce ne sono diversi riconducibili alla stagione del *Nouveau Roman* e alle sue specifiche “ossessioni” (per esempio Michel Butor, *La modification*; Robert Pinget, con il personaggio di Mortin; Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*; Georges Perec in particolare con *La vie mode d'emploi*; ecc.) o della Neovanguardia (Edoardo

¹⁰ Ora in *Un mucchio di bugie*, cit., pp. 131-138)

¹¹ Ivi, p. 136

¹² Si veda in particolare GIULIO MOZZI E VALTER BINAGHI, *10 buoni motivi per essere cattolici*, Milano, Laurana 2011.

¹³ Su questo si veda GIULIO MOZZI E VALENTINA DURANTE, *Immaginare le storie*, Milano, Johan&Levi 2022, specie pp. 31-34, 53-56.

Sanguineti, *Capriccio italiano* e *Il giuoco dell'oca*, ma anche i primi lavori di Giuseppe Pontiggia, sino a *La grande sera*). Le risonanze di forme “ossessive” possono ovviamente essere molte altre, per esempio dalla grande stagione manieristica (Ciro di Pers è un autore di culto) o anche arcadico-neoclassica, e in generale molti testi dall'impronta stilistica marcata possono essere ripresi e riadattati da Mozzi, come vedremo meglio, secondo procedure che potrebbero essere senz'altro inquadrare nel postmodernismo. Ma non è questo che interessa maggiormente.

Si potrebbe in generale affermare che le procedure di straniamento tipiche delle scritture da *école du regard* servono a Mozzi per presentare sequenze “sconnesse”, racconti che lasciano incerti sui loro significati, insomma tessere di un grande puzzle che potrebbe corrispondere all'interezza dello scrittore, il quale però ha fatto di tutto per ricoprirsì di innumerevoli maschere, ciascuna delle quali parziale e provvisoria, mentre dettagli fondamentali sono stati collocati in punti non rilevanti delle storie. Sino al 2001, insomma, Mozzi elabora di continuo affabulazioni che possono riguardare i motivi profondi della sua scrittura, ma si presentano come discorsi e racconti su “qualcos'altro”, che siano fatti di cronaca inventati, perlustrazioni di luoghi forse mai effettuate, discorsi e versi magari attribuiti ad *avatar* ecc. A guardare adesso l'*insieme* di questa produzione, si nota la sua eccentricità rispetto ai canoni vigenti a fine XX secolo, nonché rispetto alle medie narrative italiane del secondo dopoguerra. Si deve invece rimarcare la consonanza con le tendenze che portarono, già tra anni Cinquanta e Sessanta, a una messa in crisi delle modalità finzionali ancora prevalenti: questa procedura, a cavallo tra XX e XXI secolo, potrebbe essere paragonata con altre che stavano conducendo per esempio all'affermazione dell'*autofiction* o al montaggio di frammenti incongrui ecc. Tuttavia, Mozzi risulta adesso lo scrittore forse più radicale nel proporre testi “eterogenei” e insieme nell'invitare il lettore a confrontare le storie fittizie con le sue personali ‘ipotesi di realtà’.

Va sottolineato che un nucleo più forte e netto si coagula nei racconti de *Il male naturale*,¹⁴ che intanto contenevano nuove vicende “real-fittizie” riguardanti Mario, magari esaminato da nuovi personaggi, come la Ruota di *Vite*, che giunge a trovarlo «schifoso» perché addirittura potrebbe «nutrirsi di lei»; poi, in *Bella*, compare in alternativa, con un'altra donna di nome Dalia, un «Giulio», che coarta la prima, pur essendo in fondo un vile, e comunque si tratterebbe di un “nome finto” perché non si vuole rivelare quello di un individuo condizionato da “una persona malata”. Lo “stesso” Giulio, in un altro e fondamentale racconto, *Un male personale*, è coinvolto a fondo nella morte, per un incidente, di Lucia, che rivede in tutte le ragazze che incontra: «Giulio ama una persona che è morta, cioè non possiede più la sua carne» (pos. 617). E compare poi, con il suo nome proprio più frequente,

¹⁴ GIULIO MOZZI, *Il male naturale*, Milano, Mondadori 1998; nuova ed. Milano, Laurana, 2011, da cui si cita in versione *ebook*. Alcuni racconti rilevanti nella prospettiva qui adottata si leggevano già in GIULIO MOZZI, *La felicità terrena*, Torino, Einaudi 1996, poi Milano, Laurana 2012, «con due racconti in più e uno in meno, una postfazione dell'autore e uno scritto di Carlo Dalcio [eteronimo di Mozzi]». In particolare, *Roma*, una sorta di prosecuzione di *Treni*, pone in evidenza uno sfondo mortuario, onnipresente in Mozzi, dato che Mario qui va a Roma per visitare la tomba di una persona amata al cimitero acattolico, e addirittura si identifica con un morto, salvo poi voler cessare da questa ossessione-ripetizione, dato che è essa stessa “male” (cfr. ed. 1996, p. 65: «Mario non vuole più. Non ha più voglia di continuare. L'attaccamento a quello che non può essere è male, l'attaccamento a quello che non c'è più è male, l'attaccamento a quello che si è allontanato per sempre è male»). Per un'analisi ravvicinata e ricca si veda LORENZO MARCHESE, *Due racconti in versi di Giulio Mozzi*, in «Nuova corrente», CLVII, 2016, pp. 41-55.

Bianca, addirittura come titolo di un altro racconto a drammaticità crescente, in cui l'amore contrastato con Mario conduce dapprima a prendere atto che Bianca è "completa in sé stessa", il che costringe anche il personaggio maschile a sentire «la sua separazione. Io sono io» (pos. 982), ma alla fine, dopo traversie che potrebbero essere consuete in ogni amore che finisce e tuttavia incidono in profondità, Mario si trova in una condizione di "possibilità" completa: «Sa che perché non succeda quello che sta per succedere basterebbe non rispondere al telefono, Mario sa che basterebbe allontanare la mano che per istinto già si è mossa, rifugiarsi in cucina, lasciare che gli squilli finiscano, lasciar morire Bianca» (pos. 1042).

Ecco la sorpresa spiazzante: dalla risposta o meno (che non si sa se avverrà) alla telefonata, potrà dipendere il destino di Bianca, addirittura la sua morte, come avviene, in una prospettiva cattolica, se si riesce o no a percepire il *verbum* salvifico. Il rapporto con la donna vicina a morire o pronta al suicidio, dunque, non si configura come quello di una semplice perdita, seguita dal processo consueto di elaborazione del lutto e di sublimazione; si configura come rottura definitiva di una possibile unione d'amore, quella al più alto grado di felicità raggiungibile sulla terra dagli esseri umani nella loro complicata configurazione. L'autentico rapporto d'amore, in quest'ottica, è tale per cui l'unione forte che si scinde a causa di uno dei due individui determina pure il destino dell'altro; nel caso di morte colloca chi resta nella condizione di non poter non tornare di continuo a quella felicità raggiunta, dato che la "ripetizione" kierkegaardiana è lo stato effettivo di chi è rimasto.

Tuttavia esso è anche l'ambito in cui opera un "vero" scrittore, secondo Mozzi. Le sue invenzioni narrative, poetiche, saggistiche ecc., si configurano come necessarie reinvenzioni del ritorno alla felicità, che in effetti non avviene mai.¹⁵ La storia del solo Mario-Giulio-io si complica allora non solo perché la versione "reale" di questo personaggio si incarica di presentare sempre nuove storie, sue o di altri attorno a lui, magari a volte prendendo strade con deviazioni (sono numerosissime le riscritture ampie dei testi scritti entro il 2001 nella stagione tra il 2011 e il 2020); ma inoltre perché le parti che completano la figura di Mario sono a loro volta variabili. S'incarica di fare una sintesi, da critico di sé stesso, il Mozzi che in *Fiction 2.0* (pp. 99-118), commentando il testo *Lettera di conforto (l'amicizia all'opera)* su cui torneremo, fornisce un "catalogo" che chiarisce tutte le apparizioni parziali di Bianca, ancora non nominata in *Treni* e nel successivo *Roma*, poi emersa nel racconto a lei dedicato; esiste però un suo corrispondente maschile, Santiago, che compare assieme a lei o in altri contesti in scritture successive, sia di *Fantasmî e fughe*, sia

¹⁵ Molto significativo, in quest'ottica, il *Finale* della raccolta del 1998, datato ottobre-dicembre 1997 e riferibile alla voce dell'autore (sempre con tutti i distinguo sin qui evidenziati). Si legge (pos. 2686 ss.): «Nei miei racconti racconto sempre circa la stessa storia: una persona perde una persona amata e per salvarsi da questa perdita decide di uscire dalla realtà [...]. I miei racconti (questi come quelli degli altri libri) parlano di persone che sono o sono state nel mondo. Io però non penso a questi racconti come a *storie vere*. I racconti contengono le mie immaginazioni a proposito di persone reali; quasi niente di ciò che vi è raccontato è *vero* nel senso comune della parola, e molto è completamente inventato [anche riguardo all'io dell'autore]. C'è una parola che mi ha guidato per anni: *redenzione* [...]. Da quando ho accettata la condizione di essere nel male, ho deciso che per me la redenzione è: sapere a che cosa ho rinunciato. Ho rinunciato al bene, ho deciso di accettare il male come fatto naturale [...]. C'è in me un male attivo, produttivo: non un male sedimentato, non una pietra interiore, ma un male che agisce, vivifica, mi fa alzare la mattina e mi manda in giro per il mondo». E si confronti pure il finale del racconto *Il male personale* (pos. 734 ss.): «Giulio pensa a tutto questo come al suo male personale, un male che gli è stato dato e dal quale non si libererà mai, perché se perdesse questo male la stessa vita gli sfuggirebbe. Giunto a questo punto, Giulio è costretto a scegliere» (andando oltre quanto aveva fatto Mario). Si tornerà su questo aspetto a proposito delle *Ripetizioni*.

di *Il culto dei morti*¹⁶. Entrambi possono assumere ruoli benevoli o distruttivi, con Bianca sempre più configurata come un “fantasma” e Santiago invece come un personaggio diabolico e sadico, ma vivo. Insomma, se si vanno a seguire le storie sconnesse e *weird*, si ritrova una sinopia che sembrerebbe sottostare a ogni scrittura di Mozzi, benché sia oggetto di continue diversioni, sostituzioni, affabulazioni che vogliono attirare l'attenzione ma insieme la deviano. Il *quid* colto da Agostino quando ha deciso di scrivere le *Confessioni*, qui è ancora incerto, forse troppo tremendo per essere esposto.

Intanto, l'ulteriore notizia su Bianca ci viene dalle parole di un personaggio di nome “Regina” che cerca di consolare Mario da lontano con la *Lettera di conforto* di cui si è detto e che è ancora una volta strutturata secondo un genere nobile (le “consolatorie” latine, specie la *Consolatio ad Helviam matrem* di Seneca), diventando al contempo l'occasione per continuare a creare personaggi, per esempio una Renata che ha fatto da mediatrice fra Bianca e gli altri due attori (cresce pure l'importanza dei “mediatori” in genere), e per riflettere sul problema della *inseparabilità* degli amanti, visto che anche Regina ha dovuto accettare la morte del suo Matt. Dal canto suo, Mario deve riconoscere di essere separato da Bianca, che si è suicidata, e però legato indissolubilmente a lei, sino a quando si ritroveranno in un “ospedale-purgatorio” e saranno uniti da un amore perfetto, dopo essere stati collegati da quello parziale e corporeo terreno (cfr. p. 113). Riflessioni agostiniane e paoline si fondono per indicare una prospettiva che sembrerebbe quella di una possibile salvezza, grazie al “conforto” di chi sperimenta davvero quel tipo di consolazione cristiana.

Purtroppo le variazioni sulla propria ossessione Mozzi non riesce nemmeno così a fermarle. Può dichiarare, in *Narratology* (sempre in *Fiction e Fiction 2.0*, pp. 143-166), una sorta di prontuario (quasi da setta religiosa) rivolto a chi deve capire perché è fondamentale leggere la Bibbia - “libro dei libri”, che il racconto delle opere di Dio è come «la storia di un amore lungo, tormentato, irragionevole come tutti gli amori» (p. 150), e comunque «il dio è una storia» (p. 155). Proprio perché quella storia si chiude con la prospettiva dell'*Apocalisse* un secolo dopo Cristo, ma invece quella umana è andata avanti e si è molto complicata, scrivere altre storie significa proseguire quel rapporto con Dio, non grazie a un'ispirazione da profeta (sebbene Mozzi dichiara di apprezzare molto il libro di Daniele), e semmai scrivendo altre pagine del rapporto d'amore per eccellenza, quello del *Cantico dei cantici*. Ma pure in questo caso, la soluzione è forse sin troppo volontaristica.

In effetti un altro lato oscuro si coglie in *Amore*, presente ancora in *Il male naturale* (pos. 745 ss.). Come ricorda in dettaglio lo stesso Mozzi nella postfazione all'edizione del 2011 (*Notizia 2010*, pos. 2709 ss.), quel racconto fu oggetto di aspre polemiche e addirittura di interrogazioni parlamentari, perché

¹⁶ Santiago compare fugacemente nel finale del racconto *Ponte della libertà (d'inverno)* (in *Fantasmie e fughe*, Torino, Einaudi 1999, p. 161), mentre la sua presenza è forte e inquietante nel *Culto...*, cit., specie pp. 55-57, su cui torneremo. Quanto alla figura della “ragazza-ragazzo”, introdotta per esempio nel racconto *Un male personale*, lo stesso Mozzi ne indica la funzione transitoria e comunque più da individuo dai tratti sessuali non pronunciati anziché come androgino: cfr. *Fiction 2.0*, cit., p. 118: «Più credibile sembra affermare che esiste, nella narrativa di Mozzi, una sorta di ectoplasma che diventa visibile via via in forme leggermente differenti, a volte con differenti nomi, e con un continuo scambio di elementi biografici e di aspetti della relazione con tale ectoplasma dei vari emissari (ormai possiamo considerarli tali, sia “Mario”, sia “Giulio”, sia “io” del narratore)». Sulla componente “autofittizia” nei vari testi di Mozzi, quasi sempre dalla struttura sconnessa e impossibile da ricomporre, si veda soprattutto LORENZO MARCHESE, *L'autofiction*, in RICCARDO CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction*, Roma, Carocci 2021, p. 191, dove è reperibile altra bibliografia.

l'argomento esplicito è un rapido incontro tra un adulto pedofilo e un bambino, che riceve in dono una pistola e poi viene condotto in casa dall'uomo, che lo lava in bagno (dettaglio importante) e ha un rapporto con lui. Al di là della fredda oggettività della descrizione, non si può non notare che l'oltranza sessuale, più volte esibita nei testi di Mozzi, tocca qui un momentaneo punto-limite: eppure questa scena, datata 1995, è solo la premessa di un'altra, che in quel periodo (1998) stando alle dichiarazioni dell'autore era già pensata e addirittura scritta, ma sarà divulgata solo in *Le ripetizioni*, quindi oltre vent'anni dopo (e si dovrebbe valutare anche il rapporto di Giulio con Miro in un altro racconto, *Super nivem*). Il cuore di tenebra ancora una volta non era stato raggiunto, e d'altronde anche *Amore*, letto un po' meno superficialmente di quanto si fece all'epoca dell'uscita, rivela una "stranezza" davvero forte: nel rapporto, chi domina è il bambino, che ottiene quanto desidera e fa di tutto per far soffrire chi, eticamente, sarebbe il suo aguzzino; e addirittura, nel finale, uccide per gioco l'adulto che prima gli aveva detto «Io ti voglio bene». Paradossalmente, è l'orco pedofilo il personaggio-servo, perché ama davvero il bambino-padrone, che viceversa vuole solo sovrastare l'altro senza amarlo in alcun modo, anzi minacciando più volte appunto di ammazzarlo con la sua pistola giocattolo. Si potrebbe persino pensare a un quadro allegorico (il bambino che è Amore non con l'arco ma con un'arma ugualmente micidiale); tuttavia, pure senza questa coloritura tutta letteraria il testo è ben lontano dal configurarsi esclusivamente come una scena "realistica" e scandalosa per borghesi benpensanti. Indica invece che, a quell'altezza, Mozzi autore con tutti i suoi personaggi (un elenco di "amici", comprensivo di Bianca, si legge nell'ultimo racconto del *Male naturale*, il congedo-testamento di *Lascio*, pos. 2638 ss.) e tutte le sue scritture non riesce ancora a intercettare molti aspetti della sua esistenza, fatta di vita vissuta e di immaginario (su cui è inutile se non controproducente tentare di scoverare), e le tessere che, in qualche misura, si erano composte in raccolte volutamente eterogenee sono ancora da ricollocare.

2

Questo rapido diagramma dovrebbe essere aumentato con molti altri dettagli, ma potremmo a questo punto fissare alcuni punti relativi all'evoluzione dell'opera di Mozzi, in tutti i suoi risvolti, tra il 1993 e il 2001. La molteplicità di stili e di forme letterarie adottate poteva farlo inserire in uno dei tanti filoni del postmodernismo, e comunque la sua libertà di manovra fra modelli di scrittura molto diversi si spiega bene considerando la sua formazione,¹⁷ soprattutto dalla fine degli anni Settanta in poi. Tuttavia la "sconnessione" è talmente esibita da risultare ben più di una semplice *facies* esterna, magari legata a un abile gioco intertestuale, nonché di *dispositio*; si tratta invece di un tratto fondamentale per segnalare al lettore il continuo tornare su temi e situazioni simili o identiche, però aggiungendo dettagli, spostando episodi, ecc.: insomma ripetizioni con variazioni, il cui nucleo sembra essersi formato in mezzo a molteplici "declamazioni-confessioni", però senza che il lettore possa ancora trovare un insieme davvero ricomponibile. I ruoli dei personaggi-che-non-sono-Mario, per esempio, a volte sembrano dipendere strettamente da quello (o dal suo archetipo io-Giulio), a volte sembrano invece de-

¹⁷ Su questo, cfr. l'intervento di Mozzi presso l'Università di Siena, disponibile al link <https://youtu.be/SjTdLYsKN-4> (consultato il 6 ottobre 2025).

formare le sue prerogative o modificare il suo modo di agire, con un condizionamento assai forte rispetto alla norma delle relazioni umane. Sono cioè relazioni *vincolanti*, ma i vincoli non sono chiari. E poi ci sono aspetti appena accennati, come nel racconto *Amore* (dove l'adulto pedofilo non ha nome, ma potrebbe essere un altro *avatar* di Mario), che non è possibile prevedere quale effetto avranno in futuro sull'insieme. L'unico dato certo è che esiste uno scrittore di nome Giulio Mozzi, il quale spesso fornisce commenti personali ai suoi testi, “autentici” sino al punto che tramite quelli lo si potrebbe contattare agli indirizzi forniti, e tuttavia crea, con le sue storie inventate, situazioni che ora possiamo definire di tipo “fittizio-non-fittizio”. Esse in effetti sono a statuto incerto persino quando sembrano *tranches-de-vie* e in qualche modo sono collegate con la ripetizione-confessione del ricorrente personaggio di Mario, di cui peraltro è impossibile riunire con certezza tutte le vicende che lo riguardano.

Dopo il 2001, Mozzi diminuisce drasticamente la sua produzione, concentrandosi più su manuali di scrittura e libri su questioni di attualità¹⁸ che non su opere strettamente letterarie. Tuttavia, come dichiarava nel suo blog *online* «Vibrisse»,¹⁹ stava elaborando da tempo un'opera complessiva, partendo da alcuni nuclei già nati intorno al 1998, nella sfera del “male naturale” che costituisce comunque la condizione essenziale ormai assodata. Ma l'idea di un testo che combinasse le metamorfosi di Mario, almeno con Bianca e Santiago, è riproposta più volte con forza, stando a varie dichiarazioni di Mozzi (cfr. n. 13). Dalle ceneri di una prima versione intitolata *Introduzione ai comportamenti vili*, che poteva forse sottolineare le componenti dostoevskiane delle storie, si è passati intorno al 2002 all'ipotesi incentrata sul *Discorso attorno a un sentimento nascente*, che ora dà il titolo al penultimo capitolo delle *Ripetizioni* edito, e che si collega all'attività pittorica del personaggio di Gas, amico di Mario: è nota in effetti un'opera dell'artista Claudio Laudani, su cui il Mozzi “reale” ha scritto, e che assume un posto di rilievo nei paratesti del romanzo.²⁰ Neppure questo stimolo è stato però sufficiente a garantire una ripartenza duratura, e quindi solo intorno agli inizi degli anni Dieci si ha notizia di nuovi tentativi di organizzazione, proprio quando aumentano le scritture eteronime, come quelle di Carlo Dalcio, e si ampliano le riflessioni specifiche sul tema della morte, come nelle *Favole del morire* (2015). Qui risulta

¹⁸ Da citare, anche per il suo saggismo “sui generis”, GIULIO MOZZI, *Corpo morto e corpo vivo: Eluana Englaro e Silvio Berlusconi*, Massa, Transeuropa 2009, da cui comunque si possono ricavare ulteriori spunti sulle tematiche del “vivere” e del “morire” fondamentali per Mozzi. Meno significative, nella prospettiva qui adottata, le pagine umoristiche sullo scambio quotidiano fra reale e fittizio proposte in GIULIO MOZZI, *Sono l'ultimo a scendere e altre storie credibili*, Milano, Mondadori 2009, poi, con modifiche, Milano, Laurana 2013: si tratta di materiale pubblicato in rete per lo più tra il 2003 e il 2008, manipolato sino a costituire una sorta di diario fittizio, su cui occorrerebbe semmai soffermarsi a parte.

¹⁹ Il blog risulta chiuso, ma è ancora consultabile *online* all'1 ottobre 2025. In particolare, si trovano qui molti materiali relativi alla *Cronaca di un romanzo*, ossia alla genesi di *Le ripetizioni* (cfr. <https://vibrisse.wordpress.com/>, consultato il 6 ottobre 2025). A questi materiali si farà riferimento a testo.

²⁰ L'opera si può visionare nel sito di Laudani: https://www.claudiolaudani.com/index.php?option=com_content&view=article&id=15&catid=8&Itemid=101, consultato il 6 ottobre 2025. Sui rapporti con *Le ripetizioni*, dove una riproduzione compare prima dell'Indice si vedano le considerazioni di Andrea Siviero in <https://treraconti.it/giulio-mozzi-ripetizioni>, consultato il 6 ottobre 2025 (con varie dichiarazioni riportate dal blog di Mozzi).

in particolare a più riprese indagata la morte come fatto puramente fisico-materiale, su cui non sappiamo nulla e però/perciò «ci immaginiamo».²¹

Un punto decisivo viene toccato con la produzione poetica dell'eteronima Mariella Prestante, autrice di versi intitolati *Estremi amori, postume querele*, protagonista di una visita pirandelliana al suo creatore Mozzi, la "perorazione" *I mostri* (cfr. *Un mucchio...*, cit., pp. 291-309). Attraverso questo personaggio, "vissuto" tra il 2013 e il 2017, non solo Mozzi completa una parabola in qualche modo iniziata con *Bella*, una poesia-racconto del 1988 in cui per la prima volta si immaginava "di non essere l'autore di ciò che scriveva" (cfr. ivi, p. 159), ma riesce a indicare, di sbieco, alcuni presupposti dell'intera opera sino appunto agli anni Dieci del Duemila. Nella retoricissima e parodica perorazione, Mariella pretende di essere fatta morire da colui che la domina perché frutto della sua immaginazione (un rapporto servo-padrone addirittura integrale). La condizione di questo personaggio-eteronimo è quella di dover accogliere, come hanno fatto tanti altri (a vario statuto), le ossessioni dell'autore. Ora però questa diuturna opera di spostamento-*transfert* deve finire, ora i fantasmi-mostri devono prendere il sopravvento, e così si va a concludere: «Si doni ai mostri, Mozzi, si doni a loro. Non si difenda più. Liberi la povera Mariella, che sono io, alla dissoluzione, e liberi sé stesso alla vita. Amen» (p. 299). Seguono componimenti iper-letterari e insieme sempre più drammatici, da canzonette e sonetti sul piacere sessuale a lamenti desolati, a ultime volontà, *cupio dissolvi*, un leopardiano *A me stessa*, sino agli ultimi versi del *Congedo*: «L'amore è cosa vana, / e la morte è sovrana» (p. 309).

A questo punto, tutto sarebbe pronto per assumersi il ruolo da sempre ricoperto da tanti *avatar*, il *being* Giulio Mozzi in quanto personaggio-di-sé che finalmente ricompone quanto è stato "sconnesso" in forme e strutture narrativamente raffinate quanto incongrue in rapporto a un'idea di realtà (e di letteratura) organizzata. La stranezza potrebbe andare verso l'accettazione, in particolare dell'amore e della morte nelle loro componenti radicali, ossia leopardiane e poi, eventualmente, cristiane. Ma il testo che trova un compimento tra il 2020 e il 2021, preannunciato dalla rielaborazione di *Fiction 2.0* e dall'autoantologia commentata *Un mucchio di bugie*,²² risulta comunque radicalmente "altro", non diventa un'ormai facile *autofiction*, sebbene Mozzi abbia più volte lambito questo genere. Intanto, il protagonista resta Mario, che è una sorta di "icona" riadattabile a tante storie, spesso accadute fittizialmente il 17 giugno (data di nascita di Mozzi). Tornano a pieno titolo Bianca e Santiago, ancora una volta complementari, ma compare pure una Viola (altro nome-colore), "mediatrice" e insieme versione debole della donna-fanta-

²¹ Cfr. GIULIO MOZZI, *Un mucchio...*, cit., p. 281. Nell'edizione completa delle *Favole del morire* (Milano, Laurana 2015), si leggono testi riconducibili a fasi di gestazione del romanzo, in particolare il racconto lungo *La stanza degli animali* (pos. 39 ss.), che pone in evidenza un tema iper-fantasmatico sin dalla citazione in esergo: «...e ne lo specchio ancor l'ombra de l'ombra», dal madrigale *Mentre ch'assisa Nice* di Tommaso Stigliani (non a caso commentato da Mozzi durante i seminari della sua "Bottega di narrazione").

²² Oltre a quanto già indicato, in particolare su questi due testi, per numerosi materiali relativi a *Le ripetizioni* si veda il sito <https://leripetizioni.wordpress.com/>, consultato il 6 ottobre 2025. Fra le recensioni più acute, si segnalano quelle di Walter Siti e di Gianluigi Simonetti, lì riprodotte. Fra i tanti altri interpreti delle opere Mozzi, si possono leggere lì e in "Vibrise" pagine di Andrea Cortellessa, Raffaele Donnarumma, Giovanna Frene, Giuseppe Genna, Demetrio Paolin, Gilda Policastro, Laura Pugno e altri, di cui si è tenuto conto nella stesura di queste pagine. Per un inquadramento più ampio, si veda Lorenzo Marchese, *Autenticità*, in «Narrativa», XL1, 2019, pp. 91-104.

sma-divinità, nonché una bimba ancora piccola in molti episodi, ma forse poi diventata adolescente, Agnese, che potrebbe essere figlia di Mario e Bianca. Attorno a loro, il pittore Gas e altri personaggi maggiori o minori, familiari stretti di Mario (genitori, fratelli), oppure amici occasionali, compagni di lavoro, figure forse mitico-allegoriche ecc.

È notevole che, come in tanti romanzi della stagione sperimentale-strutturalista, il libro sia diviso in storie, spesso ciascuna con vari capitoli. L'ordine non è però regolare, per cui quella che potrebbe costituire una sorta di inizio, *La storia delle fototessere* 1, si legge grosso modo a metà del libro, dopo che sono stati già presentati i capitoli 2, 3 e 4 di questa serie. Varie storie riguardano i personaggi (Bianca, Viola, Santiago, Agnese, Gas, Lucia...), ma anche altre figure-emblema (il Terrorista Internazionale, la Madonna fotografica, Don Chisciotte, il Capufficio, il generale Cadorna, il Martellatore di Monaci...) ²³, e poi azioni ‘ripetute’ e fondamentali nell'opera precedente (i viaggi in treno), falsi-veri ricordi lontani e vicini (storie del bosso, del ballo alla sagra, delle case...), storie fisiche e metafisiche (del corpo, della pelle...) o intellettuali (il *Discorso attorno a un sentimento nascente*), per finire con la scena primaria, su cui dovremo tornare, della *Storia della bambina*.

È impossibile ricondurre a un ordine effettivo questa serie di sequenze, e l'allusione ai perfetti sistemi alla Pécot o alla Calvino serve solo per mettere in evidenza l'imperfezione e la mancata chiusura: semmai vanno piuttosto ricordate le molteplici modalità di lettura previste in *Rayuela* di Julio Cortázar, nonché la continua fluidità fra accaduto e non accaduto, proprio riguardo a storie d'amore ormai finite, esibita in *Eternal sunshine of the spotless mind* (2004), con la regia di Michel Gondry e la geniale sceneggiatura di Charlie Kaufman (cui si deve, va ricordato, pure quella di *Being John Malkovich*, 1999, molto consonante con l'opera di Mozzì). Proprio questo risulta decisivo: la “sconnessione”, che si realizzava all'interno di singoli testi o nell'organizzazione di libri, qui deve rimanere nella struttura, con l'obiettivo di riuscire a seguire da varie angolature-storie *compresenti* la “ripetizione”.

In ogni caso, sin dalle prime pagine (cfr. p. 9) si afferma che è il «fantasticare stesso il fondamento e l'origine della vita» e lo scopo è quello di «donare una storia, priva dell'attributo della realtà, ma dotata di quello della verità». La presa di posizione risulta netta: ogni storia è stata inventata, fra quelle viste sinora, ma lo scopo non era quello di arrivare a una realtà bensì a una verità (e si confronti il *Finale* della raccolta del 1998, citato in n. 15). Di fronte alla consapevolezza dell'eternità della sola materia, ogni tentativo autoingannatorio risulta perdente, e bisogna quindi accettare una vita all'insegna del vero-falso, persino quando sembra di aver toccato qualche aspetto del tutto *personale*. Per esempio, sin dalla *Storia del bosso* i ricordi di Mario, come quelli di un bosso che sarebbe stato in una casa dell'infanzia a San Daniele del Friuli, si rivelano falsi, eppure restano indispensabili. ²⁴ Ormai senza dubbio, è inutile

²³ Sulla genesi a distanza di anni, soprattutto tra il 2002 e il 2010, di vari di questi pezzi, si veda il sito “Vibrise”, citato alla nota 13, specie la Cronaca delle *Ripetizioni*, parte 2, finale.

²⁴ Cfr. GIULIO MOZZI, *Le ripetizioni*, cit., pp. 9 ss. Un'analisi ravvicinata dovrebbe mettere a fuoco i vari passaggi che conducono, per esempio, alla versione ‘trasposta’ della biografia di Mario in rapporto a quella di Giulio Mozzì, sempre per motivi di precisazione nell'ambito del fittizio (non dell'autobiografismo canonico). Si vedano allora le parti di un racconto ‘altro’ che chiudono *Il culto...*, cit., pp. 143-154, dove si rievocano episodi dell'infanzia e dell'adolescenza (ma a pp. 149-152 si parla del rapporto con un ‘dio’ distruttivo e fortemente sessuato, che sembra corrispondere a Santiago, pur in assenza del nome). Ancora un'altra ricostruzione di episodi dell'infanzia in GIULIO MOZZI E VALENTINA DUNRANTE, *Immaginare le storie*, cit., specie pp. 15-20.

appoggiarsi ancora a tentativi già esperiti, tra il Romanticismo e Proust, bisogna accettare l'indistinzione che il corpo fa tra vita vissuta e immaginata per interrogarsi su questo, ossia sullo stato dell'essere umano quando viene occupato totalmente dalla propria immaginazione. Ma, come aveva chiesto Mariella a Giulio, bisogna dar corso alle azioni degli altri *sé in quanto* mostri. In questo testo "ricco e strano", la realtà diventa vera solo in questa *teratoma-chia*, questo combattimento contro il mostro da raggiungere dopo aver percorso tutto il proprio labirinto. E il centauro, però, potrebbe essere l'ennesimo *avatar* del personaggio-Mario-Giulio, come già si preannunciava in varie sezioni di *Fantasma e fughe*.

Non è possibile nell'ambito di questo contributo esaminare tutte le implicazioni delle varie vicende che abbiamo indicato. Si può comunque affermare che il personaggio di Mario è visto da angolature continuamente variate, positive o negative, di inettitudine o passività, ma anche di bontà, per esempio nei confronti del padre, di consapevolezza nei confronti di Bianca o di Viola,²⁵ di fedeltà nei confronti di Lucia (il suo «arto fantasma», p. 334), votato a ritrovare una sua identità coerente (nella storia delle fototessere) e sempre in procinto di perderla a seguito delle rivelazioni che, su di lui, espongono i compagni di strada. Come in un film notoriamente apprezzato da Mozzi, *Una pura formalità* (1994) di Giuseppe Tornatore con sceneggiatura di Pascal Quignard (altro autore in consonanza, specie con *La vie secrète* del 1998), il protagonista che dovrebbe trovare un acquietamento arriva invece solo a comprendere le sue carenze, gli aspetti degli altri *sé* che non sono mai stati afferrati, e che impediscono la piena integrazione. Come un 'idiota' di tradizione dostoevskiana, Mario è condizionato dalla sua relazione con gli altri, che comunque lo rappresentano: esce modificato soprattutto dall'essere con Bianca oppure con Santiago. E, dopo la trafila delle storie, è destinato a prevalere il secondo.

La dialettica finale delle *Ripetizioni* è fra il possedere e l'essere posseduto. Così si legge (p. 203) a proposito di Mario che riflette sul rapporto con la presunta figlia Agnese, causa del suo allontanamento da Bianca: «Vuole che Agnese sia sua. Non vuole che Agnese sia sua. Esiste un modo di essere di qualcuno, che non sia il modo in cui Mario è di Santiago?». Ecco il punto essenziale: al di là dei ruoli e delle ossessioni, della morte dell'Amata, dell'indifferenziazione sessuale del desiderio, dei fantasmi che invadono la realtà perché dominano l'immaginazione, in ultima istanza o si è di qualcuno, servi, o si è qualcuno, padroni. In strani modi, si tenta continuamente di uscire da quest'*impasse*, si cerca un Dio, senza poterlo trovare se non nella totale appartenenza a un altro. Ma se quest'altro non è la donna amata morta, per cui potrebbe essere giusta la ripetizione dell'esistere, sino all'esito ultraterreno, ma è invece il padrone del male, allora ogni ripetizione è ancora, come sin dall'inizio in *Treni*, solo negativa.

Il fondamento di ogni esistenza è ridotto a questo, ma possono esserci ancora correttivi. Al di là dei dialoghetti umoristici, come quello del feto che deve uscire dalla placenta e s'interroga sul suo posto nel mondo con le parole

²⁵ Ancora dalle pagine indicate del blog "Vibrise" (cfr. n. 13) si può ricavare questa citazione: «Ci ho messo anni per accorgermi che "Viola" è un colore, come "Bianca"; e perché Bianca si chiami Bianca, spero sia chiaro: Bianca non esiste se non nell'immaginazione di Mario, Mario *scrive* Bianca sul corpo di una qualsiasi donna. Viola è il colore del lutto e forse (questa cosa mi viene in mente solo adesso) su Viola Mario non può *scrivere* nulla, perché è già morta, perché non c'è».

che servono a descriverlo (*Storia della pelle*, terzultima del libro),²⁶ è il più volte citato dialogo con il Gas sul «sentimento nascente» che potrebbe indicare una via d'uscita. Infatti, mentre Mario dice all'amico che, a suo avviso, lui non ha capacità di esprimere sentimenti, e anzi la sua pittura evocherebbe una «inestinguibile nostalgia del sentimento» (p. 350), in effetti proprio il quadro del «sentimento nascente» sembra impostare un discorso, ossia a suo modo narrare, facendo emergere una strana Venere dal mare di petrolio, che inghiotte tutto. Così come prima, nel dialoghetto leopardiano-calviniano, si parlava della prossima nascita di un feto umano, così qui si fa comprendere che l'arte, nonostante tutto, può riuscire a *immaginare* la nascita di un sentimento, pur essendo deprivata di sentimenti: forse davvero potrebbe esistere quella «creatura d'amore» che in fondo era l'ectoplasma, il fantasma, l'immaginazione finale dei testi che sono stati qui ricollocati – e di tutti i precedenti. Del resto, come si legge proprio in chiusura della *Favola del morire*, «Questa è la speranza: un'immaginazione» (pos. 1344 dell'ebook).

Ma l'ultima parola non è questa, è invece scritta nel conclusivo *La storia della bambina*. La scena, che riprende quella di *Amore* (per il *frame*) e la porta a una condizione di 'male radicale', inizia come una sorta di routine. Mario e Santiago hanno già ucciso insieme moltissimi cani,²⁷ e adesso «l'uccisione della bambina avviene come al solito, per non sporcare, nella vasca da bagno» (p. 352). Si è tornati all'unico rapporto che alla fine dura, nell'immaginazione ossessionata che si fa o sembra farsi realtà: è quello del Padrone Santiago che chiede al Servo Mario di sacrificare sua figlia, o comunque la bambina Agnese che la rappresenta, proprio mentre tra di loro si consuma un rapporto sessuale. Lo spargimento del seme e la morte della vittima sono contemporanei, e creano quindi una sorta di ritualità nella modestia del quotidiano. L'orrore, che può essere raggiunto nell'ambito dell'interpretazione 'mostruosa' della realtà, qui si consuma generando un *non plus ultra*. Il che non vuol dire che siamo arrivati al 'reale': in effetti, siccome nella *Storia di Bianca*, 6 (p. 284) si viene a sapere che Agnese è diventata maggiorenne e non ha più rapporti con la madre, si può pensare che il rito finale sia da considerarsi interno alla vita interiore-immaginaria di Mario, avvenuto-non-avvenuto, cosicché Agnese è, nel testo, viva e morta, in una condizione quindi tipicamente quantistica e *weird*.

Ma chi è a questo punto Santiago, dato che anche questa figura si è modificata nel tempo (cfr. n. 27)? L'essere superiore che ha chiesto tutto allo schiavo, il sacrificio della figlia nuova Ifigenia, però non salvata come avviene nel mito, ma trucidata nell'immaginazione-realtà di questa «storia della bambina»? L'amore che pretende il possesso sino a far distruggere chi si frappone (si ricordi la citazione da p. 203), cancellando il fantasma del bene e presentandosi come unico mostro incontrastato? Il fondamento irriscattabile di ogni uomo che vive nel male naturale, il suo non essere mai 'buono', il suo

²⁶ Si tratta di un testo scritto originariamente per una mostra di Beatrice Pasquali: cfr. <https://1995-2015.undo.net/it/mostra/120312> (consultato il 6 ottobre 2025). All'interno delle *Ripetizioni* serve a introdurre la componente immaginaria tra biologia e metafisica, importante soprattutto per creare uno sfondo al di fuori dei moduli ossessivi primari.

²⁷ Ancora una volta, un elemento qui reimpiegato aveva fatto la sua apparizione in GIULIO MOZZI, *Il culto dei morti...*, cit., pp. 55-57 (sezione *Uccisioni rituali di animali, e altri riti*), dove peraltro Santiago non risulta ancora onnipotente. E tanti altri sarebbero gli spunti significativi, per esempio sulla non liberazione dal "male naturale" nemmeno quando a parlare sembra Dio stesso o una divinità (cfr. p. 49).

immaginarsi come capace di ogni male, il suo essere male per poter vivere, come si leggeva nel *Male naturale* (cfr. n. 15)? Le varianti a questo punto possono essere numerose, e ciascuna può corrispondere a uno degli aspetti che sono stati ‘immaginati’ da Mozzi. Quel che conta è che solo questo, non il nascere di un sentimento d’amore, alla fine conduce a terminare le ripetizioni: “Adesso, basta” (p. 353) sono le parole conclusive del libro.

L’esito sembra indiscutibile, almeno in uno dei livelli di realtà-irrealtà dell’opera, e da inserire nella trafia delle opere sadiane, per esempio da *Salò* di Pasolini a *The house that Jack built* di von Trier, a numerosi romanzi italiani e stranieri, in primis *Les bienveillantes* (2006) di Littell. Ma la forza delle *Ripetizioni* sta nel suo chiudersi con un sacrificio che non ha nulla di girardiano, eppure spinge qualcuno, un dio o un autore o altri (non c’è modo di chiarirlo), a pronunciare le ultime parole che vengono scritte graficamente separate e in corsivo: “Adesso, basta”.²⁸ Forse questa conclusione, tutta letteraria, mentre ancora una volta costringe a interrogarsi sullo statuto della “realtà che ci immaginiamo”, si pone come passo ulteriore rispetto al *De profundis* biblico: “io” sono giunto all’abisso attuale, ora la salvezza sta in chi, magari un Dio cristiano, può salvare, ponendo fine alla ripetizione-ossessione, ma solo *al di fuori* di un testo che, se letto in una prospettiva realistico-*weird*, fa emergere le componenti inquiete che si condensano in queste forme narrative.²⁹

²⁸ Notevole la differenza rispetto al chiaro ed esplicito «E adesso basta», con cui lo stesso Mozzi si rivolge al lettore dopo aver ricostruito lo scandalo seguito alle polemiche sul citato racconto *Amore*: cfr. GIULIO MOZZI, *Il male naturale*, cit., pos. 3024. L’ambiguità del finale delle *Ripetizioni* non può certo essere sciolta facendo riferimento a quella perentoria (quasi) chiusura di un libro precedente.

²⁹ E si confronti ancora il finale di *Roma*, cit. in n. 8, in cui Mario «non vuole più» continuare la ripetizione. È interessante comunque che, mentre nei racconti e nei testi “poetici” o “saggistici” le vicende di Mario erano come disciolte fra quelle di tanti personaggi, e quindi risultavano singolari ma analoghe a quelle di altri, nelle *Ripetizioni* emerge con forza la componente che possiamo definire *weird* per la contestazione del reale in quanto “dato di fatto”. Ho potuto discutere queste pagine direttamente con Giulio Mozzi, che ringrazio per la fattiva collaborazione. Devo numerosi spunti di riflessione a Lorenzo Marchese e ai revisori della rivista «Ticontre».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BUTOR, MICHEL, *La modificazione*, Roma, Fandango, 2006
- CISCO, MICHAEL, *Weird fiction. A genre study*, London, Palgrave-MacMillan 2021.
- Casadei, Alberto, *Categorie e politica del realismo nel romanzo italiano contemporaneo*, in «Le parole e le cose 2», 20 gennaio 2025, url <https://www.leparoleele cose.it/?p=50749>.
- DIDINO, GIANLUCA, *Essere senza casa. Sulla condizione di vivere in tempi strani*, Roma, Minimum Fax 2020.
- FISHER, MARK, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo* (2016), Roma, Minimum Fax 2018
- MARCHESE, LORENZO, *Due racconti in versi di Giulio Mozzi*, in «Nuova corrente», CLVII, 2016, pp. 41-55
- ID., *L'autofiction*, in CASTELLANA, RICCARDO (a cura di), *Fiction e non fiction*, Roma, Carocci 2021
- MELLARINI, BRUNO, *Scrivere l'assoluto. Giulio Mozzi tra felicità terrena e male naturale*, in «Studi novecenteschi», XLIV, 2017, 1, pp. 103-131
- MOZZI, GIULIO E VALENTINA DURANTE, *Immaginare le storie*, Milano, Johan&Levi 2022
- MOZZI, GIULIO E VALTER BINAGHI, *10 buoni motivi per essere cattolici*, Milano, Laurana 2011.
- MOZZI, GIULIO, *Fantasmie e fughe*, Torino, Einaudi 1999
- ID., *Favole del morire*, Milano, Laurana 2015
- ID., *Fiction 2.0*, Milano, Laurana 2017
- ID., *Fiction*, Torino, Einaudi 2001
- ID., *Il male naturale*, Milano, Mondadori 1998
- ID., *La felicità terrena*, Torino, Einaudi 1996, poi Milano, Laurana 2012
- ID., *Le ripetizioni*, Venezia, Marsilio 2021
- ID., *Questo è il giardino*, Roma, Theoria 1993
- ID., *Un mucchio di bugie. Racconti scelti 1993-2017*, Milano, Laurana 2020
- ID., *Corpo morto e corpo vivo: Eluana Englaro e Silvio Berlusconi*, Massa, Transeuropa 2009
- ID., *Favole del morire*, Milano, Laurana 2015
- ID., *Il culto dei morti nell'Italia contemporanea*, Torino, Einaudi 2000, poi Torino, Aragno 2018
- PAPALUCA, FABIO, *Valenze irrazionalistiche e tragiche nell'opera narrativa di Giulio Mozzi*, tesi di laurea discussa presso l'Università di Genova nell'a.a. 2021-22
- PEREC, GEORGES, *La vita. Istruzioni per l'uso*, Milano, BUR, 2005
- PONTIGGIA, GIUSEPPE, *La grande sera*, Milano, Mondadori, 2018
- SANGUINETI, EDOARDO, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 2021
- ID., *Il ginoco dell'oca*, Milano, Feltrinelli, 2023
- SIMON, CLAUDE, *Le Jardin des Plantes*, Roma, Gremese, 2024
- TESTA, ITALO, *Intervista a Giulio Mozzi*, in «Nessun», 2001 (<http://www.comune.torino.it/gioart/letteratura/nessun/poesia/intervista.htm>)



PAROLE CHIAVE

Realismo, *Weird*, Giulio Mozzi, narrativa italiana, *Nouveau Roman*



NOTIZIE DELL'AUTORE

Alberto Casadei è Ordinario di Letteratura italiana all'Università di Pisa. Fra i suoi studi si segnalano *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo* (il Mulino 2007), *Letteratura e controvalori* (Donzelli 2014), *Biologia della letteratura* (il Saggiatore 2018, premio Mondello per la saggistica). Nel 2025 ha aggiornato *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo* (Carocci 2000).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALBERTO CASADEI, *Giulio Mozzi e la realtà "avvenuta-non-avvenuta"*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 24 (2025)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 internazionale](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.