

LUIGI WEBER

FILIPPO TUENA, IL RITORNO E IL RITORNANTE: *ULTIMO PARALLELO*

Premessa polemica

La cultura e l'editoria italiana vivono da tempo in una stagione di criticità, la quale non ha a che fare con il rarefarsi della pratica della lettura e nemmeno con la diminuzione dell'indotto del settore, anzi probabilmente con la sua relativa floridezza. Qualora si avessero dubbi in merito, basta considerare l'aneddoto che segue. In questo paese può accadere che a uno scrittore che pubblica, uno dopo l'altro nell'arco di un triennio, due romanzi di eccezionale qualità come *Le variazioni Reinach* (2005) e *Ultimo parallelo* (2007), e dopo che questi due romanzi si sono aggiudicati in successione, con pieno merito, riconoscimenti prestigiosi e carichi di storia come il Premio Bagutta e il Premio Viareggio, l'uno risalente al 1926, l'altro al 1929, può accadere, dicevamo, che a costui l'editore – beninteso: non un marchio indipendente, sempre a rischio di bancarotta, finanziariamente in affanno, dipendente da un pugno di copie vendute come un tossicodipendente moribondo, bensì Rizzoli, uno dei pesi massimi dell'editoria nazionale da settant'anni – decida di non ripubblicare in economica le opere e di restituire i diritti. In sostanza, di concludere la collaborazione. D'altronde, sfogliando il catalogo e le tirature, ci si rende conto che in quegli anni Rizzoli spacciava centinaia di migliaia di copie dei libri di Oriana Fallaci, Paulo Coelho, Federico Moccia, o Benedetto XVI, ma questo, per l'appunto, è l'altro corno del problema di cui si diceva.

Sarebbe solo una storia desolante, raccontata peraltro con signorilità e nessun vittimismo da Tuena stesso¹, se non vi fosse un'appendice. E l'appendice riguarda il ritorno di *Ultimo parallelo*, in due successive ristampe presso il Saggiatore (2013 e 2021), la seconda delle quali ha finalmente convogliato l'attenzione di molte persone che si occupano di critica in senso lato militante tanto sul libro quanto sul suo autore, attivo peraltro da trent'anni². Si tratta di una versione ampliata del romanzo dedicato alla tragica fine di Robert Falcon Scott, corredata da una densa introduzione, quasi un saggio genetico sul proprio lavoro, e da una coda di frammenti e varianti scartate e poi recuperate. In tale assetto evoluto ha ottenuto un significativo *feedback* in termini di saggi e recensioni onli-

1 Cfr. F. TUENA, *Labirinti per esploratori*, prefazione a *Ultimo parallelo*, Milano, Il Saggiatore, 2021, pp. LV-LVIII (da ora in poi UP seguito dal numero di pagina). Ben diverso tono avrebbe avuto l'episodio, poniamo, se autore ne fosse stato Antonio Moresco.

2 Da quando, per volontà di Giuseppe Genna, Tuena ha iniziato un rapporto stabile con il Saggiatore, il suo catalogo si è arricchito di opere eccellenti, come *Memoriali sul caso Schumann* (Milano, Il Saggiatore, 2015), *Com'è trascorsa la notte* (ivi, 2017), *Le galanti* (ivi, 2019), o il recentissimo *La voce della Sibilla* (ivi, 2022), oltre naturalmente alla nuova edizione di *Ultimo parallelo*.

ne³ (sul silenzio dell'accademia e degli studi in rivista, altro elemento critico, tacciamo), a riprova che il suo momento era finalmente giunto.

Rilke, Blanchot, Tuena

Chi, una volta entrato nella prima notte, cerca poi coraggiosamente di avanzare verso la sua più profonda intimità, verso l'essenziale, costui a un certo momento sente l'altra notte, sente se stesso, sente l'eco ripetuta del proprio avanzare, che è avanzamento verso il silenzio, ma l'eco glielo restituisce come l'immensità che sussurra, verso il vuoto, e il vuoto ora è una presenza che gli sta andando incontro⁴.

Quando Blanchot pubblica queste righe, poco oltre la metà del Novecento, non può sapere che sta parlando di un romanzo italiano che sarebbe stato concepito e redatto cinquant'anni più tardi, e tuttavia un tal genere di paradossi non avrebbero minimamente turbato il suo pensiero, che di paradossi si sostanzia e su paradossi si sostiene. Gli elementi costruttivi, essenziali, dell'opera di Tuena qui ci sono tutti, condensati in parole chiave: *avanzare, la notte, l'essenziale, il silenzio, l'immensità, l'eco, il vuoto, una presenza*. È senz'altro una coincidenza, ma perturbante, di quelle che stimolavano le creazioni di un autore totemico per Tuena, ossia W.G. Sebald, e per non chiedere di essere creduti sulla parola, andremo a illustrare punto per punto le tangenze.

Avanzare è il pensiero dominante del capitano Scott e dei suoi compagni nella fallimentare ma leggendaria impresa antartica del 1912, perfino quando, dopo la presa di coscienza della sconfitta per mano dei norvegesi, avvanzeranno a ritroso verso il punto di partenza, morendo poco prima di raggiungerlo, a soli 17 chilometri⁵ dal One Ton Camp. Ancora continueranno ad avanzare, per un secolo o forse due, le loro sepolture, nel moto lentissimo del ghiaccio che scompare nel mare:

E così non sono ancora fermi sebbene la croce piantata su Observation Hill potrebbe suggerire proprio un senso d'immobilità vanificato però dai versi di Tennyson intagliati sul legno e ripresi da uno di quei libri che hanno deciso di non abbandonare lungo la via quasi infinita che hanno percorso fino a quello che è stato per loro l'ultimo parallelo raggiunto anche se è proprio questo lento smottamento della barriera verso il mare ad affascinare chi racconta la loro storia e contraddire il senso di fine del loro viaggio che appare veramente infinito e destinato a superare molte generazioni di uomini e incrociare rotte di navi commerciali e branchi di

3 Vanno menzionati almeno i due apparsi su «Doppiozero» *«Ultimo parallelo»* di Filippo Tuena di Filippo Pennacchio (20 marzo 2021) e *Pensare come un iceberg*, di Riccardo Venturi (17 maggio 2021) in «Le parole e le cose»; *Filippo Tuena, giù nel buco bianco*, di Filippo Polenchi su «Antinomie» (4 febbraio 2021), *Ultimo parallelo di Filippo Tuena* di Sara Marzullo in «Il Tascabile» (19 maggio 2021); *I territori non giurisdizionali del romanzo* di Chiara Fenoglio in «La letteratura e noi» (17 marzo 2021).

4 M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario* (1955), trad. it. di F. Ardenghi, postfazione di S. Agosti, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 176.

5 Diciassette chilometri che fecero la differenza tra la vita e la morte, contro i circa 2650 percorsi.

balene o altri immensi cetacei in via di estinzione che attraversano l'oceano meridionale gli altri mari tropicali nei quali l'iceberg che li contiene un giorno si dissolverà⁶.

Andare e ritornare, procedere in avanti e indietro, esplorare scoprendo e perdersi scoprendo: questi sono i moti pendolari e circolari, sistole e diastole, della vicenda ma soprattutto del suo farsi racconto, un racconto dalla prosa ipnotica e spesso priva di punteggiatura con una ritmica ondulatoria assai percepibile (come ben si apprezza nel passo appena citato; ed è un omaggio cosciente, mi pare, al mare solido e liquido insieme che fa da sfondo a un libro falsamente stevensoniano). Si ripercorre un episodio storico su cui esiste una bibliografia sterminata, e se l'autore decide di sfidare il già detto e il molto noto è solo perché non è davvero in questione l'insieme dei fatti, bensì il modo in cui le tracce lasciate da essi, comprese le fotografie e i *frames* del filmato girato all'epoca da Herbert Ponting, allestiscono, soprattutto in questa versione 2021, una sorta di teoria testualizzata del romanzo. Che ci si offre come avventura conoscitiva e compositiva insieme. Lungi dall'essere un iconotesto alla moda⁷, *Ultimo parallelo* presenta, pur entro il profilo di fedele sebaldiano quale è Tuena⁸, alcuni punti di originalità rispetto al modello Sebald e rispetto al macrotesto complessivo dell'opera dello scrittore romano. Un impianto narrativo che incrociasse metaromanzo e fototesto aveva già prodotto *Le variazioni Reinach*, e da quello – il suo più ortodossamente sebaldiano – Tuena recupera e rilancia la scommessa cruciale, quale là appariva in forma di esitazione timorosa nella *Variazione su un dubbio dell'autore*⁹: fino a che punto uno scrittore può dirsi tale se non osa seguire i suoi personaggi nell'abisso? Nelle *Variazioni* l'abisso era naturalmente Auschwitz-Birkenau; ora il salto è nel nulla assoluto dell'Antartide traversata a piedi, un'esperienza estrema come poche altre gli uomini abbiano tentato. L'obbligo etico, e insieme il pungolo immaginativo, di misurarsi con la Shoah si converte nella ricerca di un'Ultima Thule del romanzo, un grande vuoto bianco che rappresenta in emblema il limite estremo del dicibile e dell'immaginabile. Sfida dunque inscrivibile sotto le insegne della teoresi blanchotiana non perché Tuena vi abbia intenzionalmente guardato quanto perché è del tutto sintonica con la concezione di opera letteraria e di spazio letterario del filosofo francese, sempre in tensione dialettica con il silenzio e la caduta.

La *flânerie* benjaminiana e sebaldiana invece è senza dubbio un doppio *imprinting* a cui Tuena mantiene consapevolmente fede – s'intenda: una *flânerie* archivistica e bibliotecaria, non metro-

6 Cfr. UP, pp. 301-302.

7 Tanto poco lo è, alla moda, che perfino l'esplorazione storico-teorica del sottogenere iconotesto-fototesto in una monumentale monografia recente non lo registra affatto, anzi non menziona mai Tuena, cfr. G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

8 Cfr. *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W. G. Sebald*, a cura di L. S. Schwartz, prefazione di F. Tuena, Roma, Treccani, 2019.

9 Cfr. F. TUENA, *Le variazioni Reinach*, nuova edizione, Roma, Nutrimenti, 2015, p. 303.

politana – ma, echeggiando parole recenti dell'autore¹⁰, se è vero che anche un volume come *Tessiture di sogno*¹¹, pur essendo sostanzialmente privo di fotografie, sembra contenerle ugualmente, di *Ultimo parallelo* possiamo notare come, pur ospitandone moltissime, esse tendano a svanire, riasorbite nel bianco della pagina e della luce artica.

L'immensità è la sola definizione, in-definita e immaginosa, che può tentare di rappresentare, proprio per via negativa, le dimensioni del continente bianco. E se, come dice Blanchot, «l'infinità dell'opera è l'infinità della mente», tutto questo bianco senza vie tracciate e senza confini è il perfetto correlativo oggettivo dell'infinito mentale.

L'essenziale invece è ciò che gli esploratori, sempre, nei loro deliri di conoscenza e di conquista, di gloria e di misurazione, credono sia contenuto al cuore più profondo della loro impresa, e le dia senso. Anche qualora un importante contributo scientifico venga prodotto¹², ai loro occhi resta marginale.

Storici di cultura anglosassone hanno più volte ripetuto che l'impresa non fu vanificata dall'essere arrivati secondi al polo; hanno affermato che i dati scientifici raccolti nei due anni di permanenza al circolo polare antartico hanno rappresentato un lascito fondamentale per la cultura scientifica del XX secolo. Forse è proprio così: [...] ma un narratore [...] non ne sarebbe interessato; che cosa possono importare a lui questioni apparentemente di lana caprina sulla riproduzione dei pinguini imperatore; o sulle correnti marine o sull'esasperante lentezza con cui la grande barriera si forma e si disperde nelle acque del mare artico?

Passo dal quale si comprende bene come Tuena si identifichi, da scrittore, *tout court* con l'esplorazione («Ecco, ho questa cosa in testa: un libro d'avventura in terre dove non sono mai stato e dove con ogni probabilità non andrò mai»¹³), e dunque faccia propria la prospettiva degli esploratori come Scott, i quali sanno che sia la bandiera da piantare sia le rilevazioni da fare sono importanti, ma non sono *l'essenziale*. Con la chimera senza nome essi si confrontano, nel lungo tempo inquieto a margine dei loro sforzi (per Scott e i suoi 142 giorni), forse giusto per avvedersi, quando è troppo tardi, che si trova lontano, magari in una casa riscaldata da un focolare scoppiettante, in Inghilterra, o dentro le pagine di libri antichi, letti e riletti, conosciuti a memoria, di Tennyson o di

10 Si veda F. TUENA, *Sebald e Pajak, o dell'imprescrittibile*, «Antinomie», 6/10/2020: «Ancora, sempre la composizione antologica di questo volume fa sì che la componente iconografica sia molto limitata. In realtà non so se nelle versioni originali comparissero immagini. La loro assenza mi porta però a considerare la scrittura di Sebald sempre 'visionaria', sempre legata all'osservazione, così che, anche in un testo non corredato da fotografie, l'impressione, una volta chiuso il volume, è che ne sia infarcito. Ma questo è il destino dei libri dell'autore tedesco: precipitare nel magma del ricordo e confondere il lettore, trasportarlo altrove», <https://antinomie.it/index.php/2022/10/06/sebald-e-pajak-o-dellimprescrittibile/?fbclid=IwAR00ScFWZ8O1O2iIkjgTdSjF08V2wkO0uOgII41IlgAKshxxsPGnqJ49GZfg>

11 W. G. SEBALD, *Tessiture di sogno*, Milano, Adelphi, 2022.

12 UP, p. 332.

13 Così enuncia il suo progetto Tuena in *Labirinti per esploratori*, cit., p. XXI.

Dante, che ci si porta dietro senza un reale motivo apparente, quando già il peso dell'equipaggiamento di sopravvivenza è troppo per esseri umani e pony, e non andrebbe accresciuto. A differenza degli esploratori, però, i quali soccombono nel tentativo, lo scrittore sa fare ritorno da qualsiasi oltretomba, e anzi solo dopo una qualche *nekuya* – lo diceva già Debenedetti – può darsi romanzo.

L'eco e il vuoto sono poi ricorrenti e ossessionanti in *Ultimo parallelo*: il vuoto di un luogo non umano e privo di dei, un luogo senza sepolture e dunque senza culti¹⁴, e l'eco insistente di questo nulla che rimbomba, disorienta, blandisce, sfida, irride, con una voce più sonora di quella che qualsiasi divinità impietosa creata dai mortali abbia mai generato. L'opera bordeggia e rolla come un veliero seguendo molteplici andirivieni e molteplici vettori, fino a una sorta di fascinosa indistinzione che appaia l'essere fuori dal tempo dei morti all'essere fuori dal moto (e dunque, di nuovo, dal tempo) del pianeta stesso, nel luogo – il polo, astrattamente e geometricamente inteso – dove la Terra non gira più¹⁵.

Infine, eccola: *una presenza*. È l'uomo in più, intravisto da Shackleton, Crean e Worsley sul *pack* nel 1913, ma soprattutto la figura inquietante che Eliot inserisce, a partire da questo ricordo inspiegabile, nella parte V di *The Waste Land*:

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know wheter a man or a woman
- But who is that on the other side of you?¹⁶

Un triplo slittamento, dalla spedizione di Scott a quella dell'*Endurance* l'anno dopo, e dai diari di Shackleton al poema eliotiano, da cui si torna a Tuena e a Scott. Tutto nasce da uno slittamento sul ghiaccio ancora precedente, in questa finzione ultima: il piede in fallo del marinaio George T. Vince, *able seaman* ma sfortunato, che l'11 marzo 1902 scompare nelle acque ghiacciate del polo ed è il primo uomo morto in Antartide, almeno il primo di cui si sappia. Da lì si sdrucchiola sempre avanti, fino a noi e di nuovo indietro fino a lui, in un circolo infinito nonché ermeneutico, a suo modo, poiché non è la posizione di un elemento che ne genera il senso quanto piuttosto il suo moto.

14 Cfr. UP, pp. 23-25.

15 UP, la vertiginosa lezione di geografia filosofica alle pp. 220-223.

16 T. S. ELIOT, *The Waste Land* (1922), vv. 359-366.

Voce narrante e onnipresente, fantasma non vincolato alle limitazioni del tempo e dello spazio, l'uomo in più segue tutta la spedizione Scott dal suo approdo a Capo Evans e veglierà sui cadaveri congelati nella tenda fino all'arrivo del Search Party¹⁷. Innegabile la caratura *weird* dell'invenzione, se del *weird*, fisherianamente¹⁸, ci interessa soprattutto la capacità di un elemento testuale di rendere problematico tutto l'insieme in cui compare. Fin dalla sua prima apparizione come funzione testuale, cioè come soggetto non visto e non udito che guarda e parla, l'uomo in più dimostra la propria indifferenza ai vincoli del reale presentandosi sotto il segno di una infinita capienza: riscrive il *Catalogo delle navi* dell'*Iliade* per dar conto dell'arroganza imperiale inglese mentre si sbarca ogni ben di dio e diavoleria moderna in Antartide, nella convinzione che tale sfoggio di risorse sia sufficiente a garantire il successo¹⁹. L'infinita capienza del narratore-ombra, che tutto vede e tutto comprende, è la capienza del sistema letterario, un mondo parallelo affacciato sul mondo effettuale grazie al quale è possibile scorgere chiaramente, per esempio, la prossimità tra il primo grande racconto occidentale di un'impresa imperialista, la guerra di Troia, e la spedizione Terra Nova.

Persino il lemma che parrebbe più estraneo – *la notte* – è invece pertinentissimo, poiché questo racconto dominato dal bianco e dalla luce tratta in realtà della perdita di vista e orientamento, come era accaduto già a George Vince nella sua fatale escursione. L'estremo della luce e l'estremo del buio si toccano e si confondono. L'incipit non lascia adito a dubbi:

Quando splende il sole accecante indossano strani occhiali modificati in maniera empirica con frammenti di legno che fasciano le stanghette laterali per impedire ai raggi ultravioletti di raggiungere le pupille molto arrossate e doloranti oppure oscurano le lenti lasciando soltanto una sottile fessura orizzontale che riduce il panorama a una striscia di luce appena percepibile ma più spesso sono immersi nella nebbia o dentro la tempesta di vento che alza pulviscolo di neve e cancella il sole e nasconde la via e soffia contro il loro andare con una violenza che sa di cattiveria di ferocia di spietatezza e si domanda perché si stia scatenando contro di loro questa furia distruttiva e quale sia stata la loro colpa²⁰.

Si noti la torsione paradossale a cui è sottoposto lo strumento tecnologico essenziale per aiutare e potenziare la vista: gli «strani occhiali modificati» diventano qualcosa che, al fine di proteggere dall'aggressione dell'esterno, finisce per accentuare l'accecamiento. E ciò che rimane aperto è solo una «sottile fessura orizzontale», che non saremmo troppo arbitrari a identificare come lo spazio di una riga di testo.

17 Una scena, cfr. UP, pp. 184-185, che da sola consegna Tuena al novero dei maggiori scrittori italiani.

18 Per l'uso del termine faccio riferimento all'ormai canonico M. FISHER, *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. it. Roma, Minimum Fax, 2018.

19 UP, pp. 31-44.

20 UP, p. 7.

Essendo dunque *Ultimo parallelo* un libro sulla scrittura e la lettura, consuona con quel Blanchot che ci insegna come la scrittura sia essenzialmente cosa notturna²¹. Lo si vede, qui, a partire dalla stesura ostinata dei diari²² di Scott e dei suoi compagni su una carta coperta di un velo sottile ma ostile di ghiaccio generato dal fiato.

Non era facile scrivere, nella tenda, soprattutto quando il vento scuoteva le pareti di tela e faceva oscillare la lampada sospesa. Le pagine allora venivano illuminate a intermittenza. Scott li chiamava, poeticamente, *capricciosi movimenti della luce*. Aggiungeva che ci si consumavano gli occhi a scrivere e, cosa singolare, che l'alito si depositava sulla carta creando un sottilissimo strato di ghiaccio su cui la matita scivolava e la grafite non si imprimeva sul foglio, costringendo a ricalcare, penosamente, ogni parola²³.

Straordinariamente efficace il dettaglio, che per essere autentico non è meno metapoetico, giacché alla prassi della scrittura in questo luogo disumano, sembra dirci Tuena, fa contrasto prima di tutto l'esistenza del vivente, il suo respirare. Scrittura e vita non possono prescindere l'una dall'altra, e tuttavia confliggono sempre. *Ultimo parallelo* come libro sulla redazione si compie in un secondo pannello dedicato al suo rovescio, alla fruizione, anzi quasi alla decifrazione filologica che dei taccuini farà l'ufficiale medico Atkinson una volta ritrovati i corpi congelati nella tenda, un atto che noi compiamo a nostra volta da sopra la spalla di Atch, e raddoppiato ulteriormente nel dispiegarsi dell'edizione 2021 come un ipertesto a costellazione, incorniciato da sessanta pagine nuove che ne raccontano la genesi e da un'appendice costituita da una scelta antologica di passi scartati dalle quattro redazioni intermedie del testo. «Scrivere – dice l'autore della *Conversazione infinita* – coincide ora con l'interminabile, con l'incessante»²⁴.

Peraltro, se l'ardire blanchotiano finora mostrato fosse eccessivo, si può sempre ritornare prudentemente verso lidi meno perigliosi e osservare che la parte quarta de *Lo spazio letterario*, quella che precede di poche pagine il passo da noi citato all'inizio, si intitola *L'opera e lo spazio della morte*, e tiene insieme delle indimenticabili letture di *Igitur* di Mallarmé ma soprattutto dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, delle *Elegie* e dei *Sonetti* di Rilke, anzi Rilke ne è il vero se non unico protagonista; quello stesso Rilke orfico che, per piana ammissione di Tuena²⁵, costituisce, insieme all'Eliot di *The Waste Land*, la traccia iniziale da cui prenderà forma *Ultimo parallelo*. Solo che il

21 «L'opera attira colui che vi si dedica verso il punto in cui è sottoposta alla prova dell'impossibilità. Esperienza che è propriamente notturna, che coincide con quella della notte», cfr. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 169. Nei frammenti di stesure precedenti aggiunti in appendice a questa edizione di *Ultimo parallelo* leggiamo: «La scrittura, come la lettura, è terra vasta, inesplorabile, indeterminabile», in UP, cit., p. 333.

22 In Blanchot si parla anche del peculiare statuto dei diari nel magnifico capitolo su *Kafka e l'esigenza dell'opera*, cfr. *Lo spazio letterario*, cit. pp. 53-81

23 UP, pp. 100,101, corsivo dell'autore.

24 Cfr. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 19.

25 *Labirinti per esploratori*, in UP, p. XXXI.

viaggio nell'Ade darà come esito non il ritorno di un Orfeo senza Euridice, quanto piuttosto una narrazione compiuta da chi nell'Ade è rimasto (*Our dead bodies must tell the tale*, annota Scott, quando ormai tutto nella sua mente è chiaro e compiuto) e da chi tra l'Ade e il nostro mondo si muove.

Spettralità contemporanee

Occuparsi del passato, il proprio e quello dei propri cari defunti, è ciò che fantasmi e scrittori hanno in comune²⁶.

Mi riferirò qui brevemente agli studi contenuti in un volume collettaneo, *Ritorni spettrali*²⁷, che ospita i risultati di un progetto di ricerca internazionale sviluppatosi tra varie università europee (Lussemburgo, Bologna, L'Aquila, Lione e Saint-Etienne). In *Ultimo parallelo* si incontrano, a mio parere, due manifestazioni significative di spettralità contemporanea, e non sono le più flagranti – né l'uomo in più, né il sogno premonitore di Tryggve Gran²⁸ né la voce demonica del labirinto di ghiacci²⁹ – anzi semmai quelle ne sono degli epifenomeni. Si tratta, invece, della letteratura e dell'ambiente, divenuti spettrali.

Che la letteratura, dall'*Iliade* fino alla *Terra desolata*, passando per l'*Inferno* di Dante, per Keats, Browning, Tennyson e Rilke, sia il vero ospite *haunting* tutto il libro, confortante e insieme tormentosa³⁰ agli uomini di Scott e al solitario autore che ripercorre le loro orme, mi pare abbastanza dimostrato dal fin qui detto. Tuttavia, per completezza di argomentazione, è il caso di aggiungere in che senso, non solo metaforico, la letteratura possa definirsi spettralizzata. Forse non è un caso, di fronte alla miopia editoriale denunciata nella nostra premessa polemica, Tuena ha messo mano più volte a questo lavoro tanto ambizioso, e mai nell'ottica della semplificazione bensì in quella dell'espansione e dell'autodiegesi. In un'epoca e in contesto socioculturale in cui l'operazione romanzesca viene sempre più cogentemente codificata nel segno dell'intrattenimento, della lettura scorrevole e piacevole, dell'abolizione di ogni azzardo linguistico o concettuale, dell'obbedienza a

26 W. G. SEBALD, *Tessiture di sogno*, cit., p. 166. Il passo viene dal brano eponimo del libro, sottotitolato *Breve nota su Nabokov*, uscito in originale come *Traumtexturen* nel 1996 in «Die Zeitschrift der Kultur».

27 *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, a cura di E. Puglia, M. Fusillo, S. Lazzarin, A. Mangini, Bologna, il Mulino, 2018. Tra i molti saggi ivi contenuti meritano una menzione S. CIGLIANA, *Il fantasma senza spirito. Storie di apparizioni spettri ed ectoplasmi da Mesmer a Baudrillard (passando per Marx)*, pp. 21-42; S. LAZZARIN, *Spettralità: teoria e storia di un tema nella tradizione letteraria otto-novecentesca*, pp. 127-148 ed E. PEEREN, *Fantasmi a perdere. Le vite spettrali dei migranti*, pp. 83-99. Sullo sfondo di questo progetto stanno, a parte la fortuna del Baudrillard della teoria dei simulacri, del Derrida di *Spettri di Marx* e dello Žižek de *L'epidemia dell'immaginario*, anche operazioni collettanee come *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, a cura di M. del Pilar Blanco ed E. Peeren, London, Bloomsbury, 2013.

28 L'episodio, che è semmai un altro momento *weird*, viene raccontato più volte ma in particolare cfr. UP, p. 158.

29 UP, pp. 238-250.

30 Di fronte all'*Oh to be in England / Now that's April there...* di Browning, uno dei personaggi di Tuena esclama: «Non dovrete leggere queste parole, qui, ora. Sono pericolose più di un crepaccio», cfr. UP, p. 123.

orizzonti di attese predefiniti e da non turbarsi o sfidarsi mai, finalizzata a produrre messaggi sempre rassicuranti e sintonici con il target di lettori prescelto, *Ultimo parallelo* sceglie invece la via di una riflessione alta e tragica sulla natura della letteratura – riflessione intermediale, tra l’altro, dunque davvero contemporanea, giacché vi è un largo uso di fotografie, scansioni, schermate di pc o appunti chirografici, tutto un *côté* di filologia post-cartacea, da avvento pieno del digitale – come avventura verso e oltre ogni limite, avventura popolata dall’eco sempre più lontana, ma non per questo meno potente, delle grandi voci implacate della poesia di ogni tempo e paese. Voci, si badi bene, non citazioni, tarsie erudite, allusioni sofisticate. Piuttosto apparizioni, semmai, e insieme indici di una lenta disparizione. Liquidata, omologata, commercializzata in ogni maniera, ridotta a bassa referenzialità, la letteratura continua a gridare, dentro questo libro, con la voce di un altrove e di un’alterità. E se Fisher ha ragione, indicando nel *weird* un ambito riconoscibile tanto dalla presenza di qualcosa di inesplicabile che da un’assenza del pari inesplicabile, mi pare che *Ultimo parallelo* racconti, ancora una volta blanchotianamente, la natura *weird* – non tematica anzi ontologica – della più alta letteratura, dove sia il locutore sia il tema finiscono per scolorare e scomparire, lasciando solo il dispiegarsi del linguaggio.

La parola poetica non è più la parola di una persona. In essa nessuno parla e ciò che parla non è nessuno, ma pare che solo la parola parli³¹.

L’altro caso di spettralità è costituito dall’ambiente naturale, se ci si consente l’uso di un termine tanto abusato³². In effetti, l’Antartide di *Ultimo parallelo* sembra contenere in sé gli opposti: da una parte mostra il pieno dispiegarsi di una conformazione della geografia inumana, inabitata e inabitabile, dove tutte le condizioni esterne soverchiano le possibilità dei corpi e della mente stessa, dall’altra il racconto è precisamente quello di una graduale esplorazione e colonizzazione (riuscita, in fondo, se pure non al Pole Party) dell’estremo insondato, tanto che la spedizione Scott troverà sulla sua strada dapprima dei gabbiani – lontanissimi dal mare, troppo lontani – che si nutrivano degli scarti prodotti dalla spedizione Amundsen e poi addirittura la ferale bandiera norvegese piantata sul Polo.

«Le nostre ultime peregrinazioni attraverso la filosofia ecologica suggeriscono che l’ambiente è una materia spettrale»³³ scrive Yves Citton, alludendo con questa sintesi agli studi di Bruno La-

31 Cfr. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 37.

32 Cfr. l’ottimo M. MESCHIARI, *Nelle terre esterne. Geografie, passaggi, scritture*, Modena, Mucchi, 2018, guida alla geoantropologia dei testi letterari.

33 Y. CITTON, *La Natura e i suoi fantasmi: l’ambientalismo come medialità spettrale*, in *Ritorni spettrali*, cit., p. 104.

tour, di Philippe Descola, di Timothy Morton³⁴ e al loro progressivo superamento dell'idea assoluta di Natura, e perfino della classica contrapposizione fra Natura e Cultura. Tuttavia, la scomparsa degli ecosistemi e di gran parte degli ambienti incontaminati del pianeta, divorati dalla presente epoca «antropocena (o capitalocena)» (Citton, *ibidem*), non è una scomparsa priva di residui, anzi il fatto che lo *spectral turn* contemporaneo abbia allargato generosamente e doverosamente il proprio perimetro concettuale inglobando tutte le forme della subalternità senza considerare la presenza/assenza del naturale viene interpretato da Citton come una forma di spettralità elevata alla seconda potenza. Tutto ciò che scompare, sosteneva già Derrida nel suo celebre *Spettri di Marx*, lascia sempre un residuo, in qualche misura materico³⁵, e quel rimanente può servire a ricordarci cosa è stato rimosso o cancellato. È questa, di fatto, la natura persecutoria dello spettrale: il suo non piegarsi a scomparire del tutto. Ezio Puglia, in un brillante contributo intitolato *Residui spettrali*, avverte che «la spettralità ai nostri giorni ha conosciuto una vera e propria disseminazione e ha finito per coprire un'estensione talmente vasta e vaga che è arduo provarsi a tracciarne i confini»³⁶. È come una febbre, molto contemporanea, questa moda della spettralità che contamina e converte – ribalta potremmo dire – il sogno baudrillardiano dell'iperrealtà fatta di simulacri puliti, elettronici e digitali; una moda che contiene una verità taciuta nella forma dell'inquietudine. Il residuo è scoria, spazzatura, materia, e per quanto si voglia cancellarlo, farlo scomparire, dimenticarne l'esistenza, è sempre risorgente, tanto che la nostra epoca è molto più caratterizzata, purtroppo, dal rifiuto che dalla nettezza. *Ultimo parallelo*, in definitiva, ci parla di un ambiente remoto quanto quello di un altro pianeta: disabitato, privo di dèi e di uomini, di morte e di vita, nel quale si installano, poco alla volta, tutti questi elementi alieni. Ci mostra la Terra come avrebbe potuto essere senza di noi, e come la sua autodifesa sia strenua, sotto certi aspetti possente, ma in fondo vana. L'aspetto beffardo in tutto ciò, osservato nella prospettiva del presente, è che Scott e i suoi muoiono nel tentativo, ma non di una sconfitta davvero si narra; semmai dell'ultimo storico manifestarsi di un ambiente destinato, come tutti gli altri, a essere contaminato e cancellato: «La voce del fantasma è la voce di un ambiente scomparso».³⁷

34 In particolare a B. LATOUR, *Noi non siamo mai stati moderni* (1991), Milano, Eleuthera, 2015; P. DESCOLA, *Oltre natura e cultura* (2005), Firenze, Seid, 2014; Timothy Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

35 Il *Geist* è lo spirito, il *Gespenst* è lo spettro.

36 E. PUGLIA, *Residui spettrali. Archeologia e critica di un non-concetto*, in *Ritorni spettrali*, cit., p. 61. Di Puglia si veda anche la monografia *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, Modena, Mucchi, 2020.

37 CITTON, *La Natura e i suoi fantasmi*, cit., p. 112.