

SCRIVERE COME RISCRIVERE

Accada coscientemente o involontariamente, scrivere è spesso un riscrivere.

Perché questa è la storia della letteratura; la sua capacità di metabolizzare il nuovo entro una tradizione, che lavora sempre anche nei casi di voluta estrema frattura manifestata nei suoi confronti da un più recente passato o dal presente.

Quel passato che molti scrittori troverebbero comunque quanto mai utile conoscere: non fosse che per crescita anche solo attraverso la lettura.

E vale sempre allora qui ricordare quanto veniva sempre ripetendo Giuseppe Pontiggia quando capitava di rammentare la sua esperienza con quelle che oggi chiamiamo “scuole di scrittura”, subito da lui ricorrette ripetendo trattarsi di quanto ne era il presupposto: ossia “scuole di lettura”. Una esperienza il cui racconto si annuncia di prossima uscita in libreria sotto il titolo *Per scrivere bene imparate a nuotare* (Mondadori) nel quale sono riunite *Trentasette lezioni di scrittura* frutto delle lezioni da lui tenute al Teatro Verdi di Milano e a metà degli anni Novanta già offerte in lettura sulle riviste «Wimbledon» e «Sette». Lezioni che possono essere esemplificate, quanto a rapporto coi testi, con quanto Pontiggia era venuto raccogliendo venticinque anni fa in *L'isola volante* (Mondadori 1996), ricomponendo, in forma di diario in pubblico, «letture» (non recensioni) che, a partire da un testo o da un'occasione, si traducevano in un viaggio inizialmente dentro di essi, ma subito dopo oltre, in ciò che il punto d'avvio ha di universale e quindi di ricaduta sullo stesso lettore; e che, in quanto tali, si sono fatti a loro volta “testi” che ancor oggi possono ben essere letti, annotati, discussi, riflessi, «goduti», una volta affrontati sia più o meno ordinatamente, sia entro il «tempo indefinito della degustazione».

122 *Ermanno Paccagnini*

Una lezione – quella di questo volume di forte struttura organizzato per saggi di varia brevità (il solo vero ‘saggio’, d’una trentina di pagine, è quello tutto da «godere» sui bisticci tra Manzoni e il suo Anonimo, con Pontiggia in veste di arbitro divertitamente parziale), che si stringono l’uno all’altro con varie motivazioni o associazioni soprattutto interne oltre che di ordine lessicale – attualissima nel suo offrirsi anche come autobiografia insieme etica e intellettuale interrogante, anziché narrante; d’un esame di coscienza che non si astraie mai dalla realtà; di un’isola sì che vola, ma non per fuga: solo per acquisire alla mente migliori situazioni prospettiche.

E l’attualità della lezione si fa ancor più stringente guardando al suo continuo riferimento al «presente» – di allora, come di oggi –, estensibile a varie realtà, ma principalmente alla schizofrenia anche odierna tra etica e intelletto o a sentenze che meritano di essere ripetute: «Inattuali non sono i classici, ma noi. Perché siamo noi che ci industriamo di esistere, loro sono vivi. Siamo noi che ci compiacciamo di ‘rivisitarli’, ma non so quanto certe visite siano gradite. Sono piuttosto loro che ci visitano, magari nottetempo, e non sempre dovrebbero essere visite rassicuranti».

O ancora: «Ripensare il passato significa ogni volta scegliere nel presente»; «L’indigenza fantastica genera sogni di opulenza»; «Il significato di un libro non è mai in ciò che è, ma in ciò che siamo noi dopo averlo letto»; «Una biblioteca non è una raccolta di libri, ma un uomo che li legge».

Oppure, e qui entra in gioco il problema del linguaggio, per Pontiggia una vera ossessione nel suo inglobare modalità del raccontare, coraggiosa arte anche della rinuncia al dire, capacità e intelligenza comunicativa: «La prova più ardua di chi insegna non è di far capire il senso della letteratura, ma che la letteratura abbia un senso».

E, in quanto autore, la richiesta allo scrittore della difficile rinuncia a «portare alla luce se stesso», momento frequentato oggi non di rado con narcisistica autogrificazione dai risvolti noiosi e lagnosi. Perché la letteratura, a ben vedere, da parte di un vero autore (ma di conseguenza anche da parte del lettore), è il cercare e rinvenire «in una terra incognita il punto di incontro con se stesso e con gli altri».

* * *

Un passato – quello della tradizione letteraria – che si trova ridistribuito in diverse direzioni nelle odierne rivisitazioni. Penso anche solo all’esempio avanzato nell’intervento del numero scorso presentando il romanzo di Remo Rapino, *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio* (minimum fax), là ove mi pareva di riscontrare un curiosissimo incrocio tra una linea

Scrivere come riscrivere 123

narrativa propria della tradizione poetica e narrativa della letteratura italiana, ossia quella di un Io narrante rappresentante d'una umanità "ultima", sfruttata, emarginata e infine derisa, d'una eccentricità che rasenta la follia a livello di personaggi, entro una tradizione del mondo lunatico, idiota e folle che dal nostro Rinascimento passa a Dostoevskij per giungere a Cavazzoni; e l'individuazione, a livello di strutturazione, di precisi modelli, quali ad esempio l'Ippolito Nievo delle *Confessioni d'un italiano* e quel testo che è risultato modello non solo allo stesso Nievo, ma addirittura di gran parte della narrativa novecentesca, tanto da offrirsi persino come aggettivo: modello "sterniano" ovvero *Vita e opinioni di Tristram Shandy* di Lawrence Sterne, attraverso l'opzione di un Io narrante di 84 anni che al pari dell'ottantenne Carlo Altoviti di Nievo, come lui "homo senza lettere", ricapitola «tutte le cose della vita mia che mi venivano in mente».

Che è poi una delle tante possibili soluzioni, se penso a quel piano esattamente contrario cui è ricorso Andrea Camilleri per il suo ultimo monologo *Conversazione su Tiresia*, che inizia: «Chiamatemi Tiresia. Per dirla alla maniera dello scrittore Melville, quello di *Moby Dick*. Oppure Tiresia sono, per dirla alla maniera di qualcun altro» (Sellerio).

E non solo. Perché anche a livello di narrativa "di genere" e addirittura "di consumo" non mancano sguardi in questa direzione. Potrei richiamare anche qui l'esempio di Marcello Simoni, che nell'ultimo suo romanzo, *La prigioniera della monaca senza volto* (Einaudi 2019), della serie avente a protagonista l'inquisitore padre Girolamo Svampa, ha portato quest'ultimo a indagare nella Milano della monaca di Monza suor Virginia de Leyva e del cardinale Federico Borromeo, addirittura erigendo ad antagonista cattivo (e in questo caso di fatto snaturando la realtà del personaggio storico) il vicario criminale Mamurio Lancillotto, approdando a una narrazione non priva di forzature e di qualche imprecisione, affidata a una durezza stilistica assai lontana invece dalla scioltezza più avventurosa dei romanzi ambientati a Pomposa tra biblioteche e abbazie. Un romanzo nel quale si trovano a incrociarsi da un lato personaggi effettivamente "narrati" (Federico Borromeo di Manzoni e una monaca di Monza comunque nel periodo della espiazione della pena) e dall'altro personaggi che li riguardano ma usciti "allo scoperto" solo in seguito alla ricostruzione storica che stava alle spalle di quanto divenuto oggetto di narrazione da parte del Manzoni.

Il quale, va aggiunto, era maestro in questa "manipolazione", come può ben vedere chiunque abbia mandato a memoria il passo della "madre di Cecilia" e lo ponga a confronto con quanto Manzoni aveva letto sulla copia del manoscritto del *De pestilentia quae Mediolani anno MDCXXX magnam stragem edidit* di Federico Borromeo, approntatagli dai dottori

124 *Ermanno Paccagnini*

dell'Ambrosiana perché ne potesse usufruire tranquillamente a casa sua (li riporto da Federico Borromeo, *La peste di Milano del 1630*, a cura di Armando Torno. Versione italiana di Ilaria Solari. Presentazione di Gianfranco Ravasi, con testo latino a fronte, Rusconi 1998):

«Novennis puella cum in conspectu matris occubisset noluit mater tolli a vespillonibus eam, sed imposuit ipsa plaastro cadaver obversaque ad vespillones, vos vero hodie vesperi me tolletis, inquit, regressaque in cubiculum et ex fenestra filiae funus id contemplata paulo post extinguitur».

«Una madre, a cui era morta sotto gli occhi la figlia di nove anni, non volle fossero i monatti a prenderla e depose personalmente il cadavere sul carro; quindi, rivoltasi ai monatti, disse: “questa sera passerete a prendere me”, e dopo aver fatto ritorno nella sua camera e aver assistito dalla finestra alle esequie della figlia, in breve si spense» (pp. 96-97).

E non è senza motivo che richiamo Marcello Simoni. Anche perché è proprio questo Simoni “milanese e manzoniano”, che mi è tornato alla mente leggendo il romanzo di un suo conterraneo romagnolo, peraltro di assai più lungo corso narrativo, Eraldo Baldini, ultimo (per ora) di una serie di autori nei quali si avverte aria di Manzoni in diversi loro odierni romanzi storici, in particolare quando poi si aggirino nel Seicento. Perché anche Baldini, nella sua *La palude dei fuochi erranti*, si rifà a quel modello, anche se in maniera più sfumata, e proprio grazie alla differente ambientazione. In Baldini Manzoni si affaccia grazie alle presenze di untori, mentre Federico Borromeo vi è richiamato con le sue iniziative e prescrizioni in materia di peste, ma pure con episodi della peste milanese da lui narrati, come il leggendario Diavolo in carrozza per le vie della città. Il tutto calato in una ambientazione nelle desolate campagne della Romagna del 1630 a dettare anche la componente tra magico e gotico, questa propria invece della linea narrativa di Baldini; che si trova però come non mai a farla dialogare con la realtà storico-sociale. Che è quanto però viene a incidere su quel magico che, a differenza di quanto accadeva in suoi precedenti romanzi, qui si svelerà indotto dalla malvagità degli uomini. Un magico che viene quindi riformulato come sfruttamento della superstizione popolare per creare situazioni impaurenti una popolazione che vive nella miseria, per farla allontanare da quella terra già di per sé avara di frutti.

Un magico che approda dunque al noir, rappresentato dal mistero d'una strage con cui si apre il racconto vero e proprio, casualmente scoperta quando, nello scavare un fossato all'esterno della Abbazia che di fatto governa quel territorio posto a nord di Ravenna e a sud del Po di Primaro, in previsione di quanto potrebbe risultare necessario col dilagare della

Scrivere come riscrivere 125

peste qualora riesca a penetrare in zona, emergono dal terreno scheletri di donne, uomini e bambini che portano in sé i segni di una morte violenta, da autentico massacro: «scheletri che, l'uno accanto all'altro, l'uno sopra l'altro, parevano impegnati in una danza macabra che si fosse arrestata all'improvviso per il tacitarsi della musica, issandosi disegnata nel fango in un arazzo di rena, d'argilla e di ossa, tessuto per dar forma a un monito».

Desolato territorio di paludi, «nebbioso, quasi lugubre» quello nel quale si muove la piccola comunità di Lancimago – già ambientazione del romanzo *Quell'estate di sangue e di luna* scritto a quattro mani con Alessandro Fabbri –; che nel novembre 1630, proprio mentre si fa sempre più pressante la paura per l'avvicinarsi della peste, si trova vittima di misteriosi fenomeni: latrati lugubri che risuonano nella notte, animali che scompaiono come nel caso di un cane, il ritrovamento della sua testa inchiodata ad un asse; il tutto circondato da quel pullulare di fuochi fatui, erranti, che subito evocano qualcosa di demoniaco, oltre a quella macabra scoperta sulla cui origine peraltro si opera di depistaggio da parte del monaco bibliotecario che, attraverso falsificazione di documenti storici, anticipa di secoli quanto successo in realtà solo alcuni decenni prima (e qui potrebbe ben entrare il “modello Eco” di *Il nome della rosa*).

Fatti sui quali si trova impensatamente a dover far luce l'«instancabile e inflessibile» domenicano monsignor Rodolfo Diotallevi, lì inviato dal commissario apostolico con tutt'altro incarico: istituire un cordone sanitario tra i fiumi Primaro e Lamone per salvaguardare almeno quella zona da quello che ormai è l'infuriare della pestilenza, ricorrendo, se necessario, a un impietoso pugno di ferro, sottolineato dalla presenza, al seguito, da un messo che porta con sé una forca smontabile.

Un Diotallevi, «di mezz'età» e «di poca statura», ma che «godeva di buona salute, era abituato al lavoro, alla disciplina e, se necessario, persino ai sacrifici più pesanti»; con la bizzarra passione per il suo «affettuoso, morbido e pasciuto» gatto e l'odio per «il rumore, che riteneva la peggiore espressione della natura e soprattutto dell'uomo»; che si esprimeva per «citazioni bibliche» ed «emanava un enorme carisma e che suscitava più del rispetto: incuteva timore».

Ma col risvolto segreto di insicurezze che affondano le proprie radici nel suo passato: di chi si è visto privato del padre ed egli stesso consegnato orfano a un convento di domenicani proprio in seguito a situazioni pari a quelle che si ritrova a vivere oggi, anche se davvero quelle passate sono rappresentate da Boldini con la felicissima mano delle sue ricostruzioni magiche. Insicurezze che Diotallevi nasconde dietro certezze e

126 Ermanno Paccagnini

principi della Chiesa, che «erano solamente non discutibili, in quanto necessari e perciò giusti», facendosi «di quei voleri ... fedele esecutore e robusto braccio».

Un aspetto, quello del tormento interiore coperto da inflessibilità, che ricorda più quello del padre Girolamo Svampa di Simoni, che dell'Eymerrick di Vangelisti, anche se Baldini ne sa poi fare una propria creatura grazie ai tratti di profonda umanità, quando viene a contatto con anime sensibili, anche se potenzialmente "nemiche", come nel caso di Luigia, semplice fattucchiera che il fanatismo traduce in strega e che Diotallevi strappa al rogo facendone specchio nel quale interrogare se stesso.

Personaggi felici, quelli di Luigia, dello stesso Diotallevi e di Orso, il boia dell'inquisizione fattosi monaco in seguito a un disvelamento però romanzesco (la classica agnizione): come pure quello dell'appena accennata figura un po' da "fioretto" dell'abate Leone e quella di frate Girolamo, con le cui interrogazioni e dubbi sul "piano" di Dio in quegli anni difficili il libro si apre. Mentre restano un po' sfocate le figure dei cattivi, come il falsificatore monaco bibliotecario, lo schematico conte Cappelli, che vorrebbe liberarsi della presenza dei monaci nel territorio facendosi nefando manipolatore di quei misteriosi accadimenti con l'aiuto dell'avidò e presuntuoso cugino del conte, macchietta di pseudoscienziato che ha intuito la ricchezza che quel terreno ricco di gas naturale nasconde; e pure la figura da "immaginetta" di Maddalena, figura angelica che vive sull'albero, tra stilita e calviniano «barone rampante».

Personaggi che portano tutti dentro di sé un segreto che emerge gradualmente nello scavo che Diotallevi conduce tra domande se quanto accade sia evento naturale, o demoniaco, o trama perversa degli uomini, finendo per dar corpo a un'indagine che svelerà la manipolazione della superstizione propria di questa popolazione.

Tutto attraverso un buon ritmo narrativo, elegante equilibrio tra aspetti leggendari di un mondo arcaico ben noti alla passione da antropologo di Baldini e realtà storica, pur in qualche scarto nella costruzione; e una scrittura insieme agile ed elegante nel suo farsi immaginifica.

* * *

Presenze che possono essere concrete, come quella sopra ricordata. Altre invece che possono essere individuate anche solo come "motivi".

Così ad esempio mi viene da pensare a *Il bacio della Dea Montagna* di Marco Bosonetto (Piemme 2018), nel quale ci si imbatte in una scena che in certo qual modo può riassumere quanto accade a quest'opera. La scena

Scrivere come riscrivere 127

si svolge in una biblioteca nella quale il protagonista, Luca Rollin, si trova a presentare il suo secondo romanzo, un autentico bestseller da 120mila copie: e che vede una lettrice intervenire spostando la discussione dal «monologo dell'autore dal vivo» al testo stesso, con un: «Io nel suo libro ho trovato tante belle idee sprecate», con riferimento a una situazione a suo avviso rimasta marginale e non sviluppata. Nel caso del *Bacio della Dea Montagna* accade qualcosa di simile, ma per un motivo diverso: ossia un autentico accumulo di temi e problemi, dispersi nel testo, a corollario di quelli che paiono sin dal principio proporsi come argomenti principali.

Il rapporto dello scrittore con "il lettore", innanzitutto, al quale si legano appunto i corollari sopra ricordati. Un rapporto che si offre come fil rouge narrativo, e che ha quale spunto più che evidente una situazione da *Uno, nessuno e centomila* pirandelliana. Là ove, alla moglie che fa notare a Gegé Moscarda che il suo naso «pende verso destra», con quanto ne viene nel ben noto sviluppo del racconto, si sostituisce la moglie di Luca, Elisa, professoressa di Scienze motorie, che con un certo tremore gli confessa di non aver letto proprio tutto il suo romanzo, avendone «saltato poco. Pochissimo. Un paio di pagine». Con un Luca che, dapprima sollevato pensando che la moglie stesse per confessargli un tradimento, sente poco dopo scavarsi «il sonno da dentro, con un rancore sordo verso la moglie e un sospetto affilato verso il mondo, recensori in testa»; perché, a parte il poco tempo che comporta il leggere anche quel paio di pagine: «e se il succo del libro, la visione unica che lo scrittore spera di tramandare per sempre fosse proprio lì?» Di qui l'atteggiamento ossessivo alla Gegé di interpellare chiunque, dai vari personaggi del mondo editoriale a chiunque abbia avuto tra le mani il romanzo, con un: «letto davvero tutto?», restando comunque dubbioso sulle risposte ricevute.

Quanto all'altro argomento centrale, è il rapporto conflittuale figlio-padre che si affaccia sin dal prologo. Un rapporto che si incrina fortemente quando, nel recarsi di notte col padre in vacanza in un paesino della Valle d'Aosta che Luca frequenta sin da ragazzo, un camoscio attraversa loro la strada, venendo però investito da un Suv sopravveniente; con Francesco che colpevolizza il padre per non essere intervenuto a protestare contro l'investitore, sceso dal mezzo per gettare l'animale nel burrone, indicandolo, tempo dopo, con la necessità di combattere la sovrappopolazione animale. Una conflittualità dall'andamento carsico, che riaffiora più avanti con una certa regolarità sino alla fine, cadenzata dai misteriosi atteggiamenti di Francesco che fanno dubitare in famiglia della sua sessualità (uno degli aspetti dei contrasti con la moglie), mentre sono invece dettati dal suo trasformarsi in cacciatore dell'assassino del camoscio: a sua volta,

128 *Ermanno Paccagnini*

con una ossessività che lo porterà a compiere esattamente lo stesso gesto violento del padre con quella lettrice.

E se sullo sfondo resta il forte contrasto tra la visione sana e per certi aspetti “mitica” della montagna, che si incarna soprattutto nell’amico Manu, che qui si è stabilito poco dopo quelle loro gite di gioventù (anche se nel frattempo in Luca è intervenuta l’acrofobia), e la frequentazione turistica che in questo caso, stante l’ambientazione, si fa anche morbosamente guardona («la Casa dell’omicidio» di un bambino), è attorno al ruolo del protagonista che vengono toccati vari altri temi. A partire da quello editoriale, attraverso le figure dell’agente, dell’editore, dell’editor che in stampa quel romanzo «l’ha mandato senza finirlo»; e del recensore che, a sua volta, ne ha parlato dopo averlo «guardato con attenzione».

Oppure la ritualità che si accompagna al successo, con complimenti, saluti, richieste di firme e *selfies*, solo per via di un riconoscimento “frontale”, grazie a tv o foto su rivista, non certo per lettura.

O, ancora, quei continui tentativi di cooptazione da parte della politica, senza distinzione alcuna nel riconoscere che il romanzo «esprime valori molto nostri».

E senza ovviamente dimenticare momenti riflessivi, dai risvolti che mi suonano anche giocosamente autoironici, sullo scriver «libri per vendere libri o per sentirsi intelligente» o sulla scrittura come «una malattia che mi costringe a dare un peso alle parole», per una intervista a un periodico per il quale letteratura, formaggi e una protesta delle truccatrici delle soap sono assolutamente intercambiabili.

Un aspetto di non poco conto considerando che un momento particolarmente significativo è rappresentato da quel rapporto vitale tra cronaca e narrazione nel giornalismo al centro di molti dibattiti (tra gli altri Buzzati, Parise, Cancogni), qui affrontato attraverso il racconto della sola esperienza giornalistica di Luca, invitato a intervenire su un elicottero sul luogo di una sciagura alpina sia perché già si trova nei luoghi dell’incidente, ma soprattutto per via della celebrità acquisita. Un passaggio per certi versi centrale considerando che in quell’articolo che si trova a scrivere per il più importante quotidiano della regione con richiesta di commento testimoniale – tanto più che vi perde la vita una famosa violinista –, Luca scivola su due aspetti solo coperti emozionalmente dal titolo *L’ultimo bacio della Dea Montagna*: cambiando per succhiotto tra amanti il livido che produce sul collo l’appoggio del violino; ma soprattutto una romanticheggiante lettura dello sguardo di uno dei soccorritori fortemente contestata dallo stesso.

Ne viene insomma da un lato una certa qual dispersione narrativa, mentre dall’altro persino eccessiva suona l’insistenza sul tema della “non

Scrivere come riscrivere 129

lettura”, e ancor più il ritornello dei politici. Con ricadute anche sulla scrittura.

* * *

Oppure si può procedere ancora più a fondo con la riscrittura dei miti: scelta che vede in campo sia giovani autori come Loreta Minutilli, *Elena di Sparta* (Baldini e Castoldi 2019) o Cesare Sinati, *La Splendente* (Feltrinelli 2018), sia scrittori affermati. È quest’ultimo il caso di Marta Morazzoni, Premio Fondazione Campiello alla Carriera nel 2018, che ha optato non per la forma romanzo, ma per un volume di racconti. Ed è in un preciso percorso narrativo che si colloca questo suo *Il dono di Arianna*. Perché quel mito al centro dei presenti racconti era stato argomento da lei già approntato in un suo romanzo davvero singolare per struttura e scrittura, *Il fuoco di Jeanne*, dedicato a Giovanna d’Arco, orchestrato come una autentica *quête* sulle orme della Pulzella d’Orléans.

Una *quête* che come tale legava insieme ricerca e viaggio tra castelli, paesi, persone, chiese e musei nei luoghi della ricerca stessa tra le forme marcate dell’eroica fanciulla e quelli labili della leggenda che la volle salva. E con sullo sfondo un prezioso volume conservante atti e testimonianze del processo.

Che è quanto è dato ritrovare anche qui, sia pure in una diversa orchestrazione, trattandosi, come si è detto, di racconti che solo qua e là lasciano intravedere i movimenti d’autore; i quali invece si accampano nelle prose finali, rivelatrici del suo recarsi in quei luoghi “di sapore antico”, così come nel far rivivere testi come *Il filo di Arianna* di Lydia Aimonetto, «il libro dei miti greci» nonché «quadro composto della mitologia», così come quel libro di archeologia, autentica Bibbia per più di una generazione, che è *Civiltà sepolte* di Ceram.

Dieci testi, dunque, otto dei quali in forma di racconto che rivisitano miti antichi; e i due ultimi che li rivisitano “in presentia”: A Mykonos, dove l’autrice ritrova in una minuta «monaca nera» una figura diversamente sacra, in «vigilante solitudine» sulla «luminosa» Mykonos, isola «segnata dalla mano del demonio»; «chiusa dentro le mura, questa donna affronta il quotidiano compito, titanico, di alzare un baluardo contro il peccato» (*Mykonos*); e a Orcòmeno, in Beozia, «cinquanta chilometri a nord di Tebe» o, meglio, da Tiva, un nome sconosciuto, oggi nulla più che «un paesotto con le strade che scosendono verso la pianura, e una sorta di anonimato la rende marginale ai percorsi degli amanti della classicità. Tebe è una città da leggere nei libri», ove incontra una singolarissima coppia che

130 Ermanno Paccagnini

rivive la leggenda alla luce delle teorie del chimico Forchhammer, per le quali l'*Illiade* era nulla più che «una metafora dello sconvolgimento climatico di non so più che secolo». Che costituisce poi il versante estremo del risvolto ambiguo che è proprio del mito, che ha spesso origine «da una prosaica verità». Così come ha quale abitazione «la nostra testa e la fantasia» (*Tebe dalle sette porte*).

Ed è su tali interstizi che si muove la narrazione della Morazzoni, attenta ai risvolti psicologici dei protagonisti, eroi o dei che siano, con questi ultimi «imprevedibili» e che non solo non hanno alcun «occhio di riguardo per la specie umana», ma anzi paiono persino divertirsi a litigare «a volte anche sul destino degli uomini». Eroi e dei con le loro debolezze fatte di gelosie, solitudine, rancori, nostalgie, passioni. Come quella solitudine che spinge Clitemnestra verso il giovane cognato Egisto, con sullo sfondo la figura di Agamennone (*Micene*). O l'«attrazione a prima vista» tra il giovane Paride Alessandro senza alcun'altra qualità oltre al «fisico ancora filiforme e quasi adolescente» e la «opulenta e matronale» e dalla «morbidezza diffusa» salvo scoprirsi «un'agilità di muscoli e tendini quale non avrebbe mai immaginato» nel correre alla stalla per fuggire con lui su un «carro, accovacciata come una contadina» (*Githio*).

Riletture dolorosamente dissacranti in *Creta*, ove un Teseo assai poco glorioso, riuscito vincitore nel duello col Minotauro Asterione, si trova inconsapevolmente prigioniero, in preda all'amnesia, giudicato colpevole di quello stesso delitto da parte di una famiglia addolorata, e comunque salvato da una Arianna, «poco più che adolescente, una gonna corta le scopriva fino al ginocchio le gambe magre». O anche lo smemorato Poseidone – il greco, «nella piena maturità, il corpo bronzeo e nerboruto, la barba corta e corvina, gli occhi di cristallo», non il Nettuno romano dall'«aspetto grave di un anziano dalla barba bianca lunga, appoggiato al tridente come a un bastone» – in visita a Iolco, governata da un insopportabile Pelia, che egli riconosce faticosamente nel figlio avuto da Tiro solo dopo aver colto la somiglianza con lei della piccola Alceste (*Iolco*).

Risvolti anche non privi di malinconia nel racconto di una notte, al decimo anno di guerra, sulla spiaggia di fronte a Troia (*In riva al mare*) nel quale Agamennone si rode nel cedere a chiedere scusa ad Achille, mentre un tenero Nestore, re di Pilo, confessa la nostalgia della sua vasca da bagno; o nello sguardo di Alcino, per la vendetta di Poseidon per aver egli ospitato Odisseo (*L'isola dei topi*).

Ma pure riscritture da movenze di balletto, come in Daulio, che reiventta la morte di Laio, alla guida di un carro, dopo avervi accolto Edipo (*Daulio*); o da teatro da camera, con le «due dame nere», dee della giustizia, la

Scrivere come riscrivere 131

più tenera Temi, disponibile ad accogliere la malinconica debolezza di uno degli umani, e l'anziana e sarcastica Nemesis, attraverso le quali rivive la leggenda secondo la quale tre geometri persiani avrebbero risalito la collina di Ramnous per una perlustrazione ove erigere il tempio della vittoria a Maratona, per questo impedita da Nemesis (*Ramnous*).

È un viaggio affrontato con finezza quello che compie Marta Morazzoni nelle «vene della mitologia». Con una scrittura che ricrea con sapienza atmosfere incantate, ma senza mai abdicare a un sorriso che sa ora intridersi anche di malinconia ma pure dilatarsi nell'ironia.

* * *

Ma si può anche riattraversare la creatività stessa di uno scrittore. Che è quanto ha fatto col giovane Leopardi, in un suo fortunatissimo romanzo, più e più volte ristampato da vari editori, Michele Mari.

C'è in quel di Recanati – ambientazione di *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* di Michele Mari (uscito nel 1990 da Longanesi, quindi Marsilio 1998, Cavallo di ferro 2012, e infine riproposto da Einaudi nel 2016) – una casa dove par «che si debba vivere come sorvegliati da' birri», quali l'erudito conte Monaldo e la baciapile contessa Adelaide. E sono quindi le possibili vie di fuga interiore di cui è testimone, raramente complice o coinvolto, quando addirittura non sospettato d'essere «un terzo birro», quelle che tra il 9 febbraio e il 9 maggio 1813 il tredicenne Orazio Carlo affida a un diario, annotando parole, azioni, stranezze del fratello Tardegardo Giacomo Leopardi.

Un Tardegardo protagonista, dunque; con Orazio ritrattista fedele, proprio in quanto verbalizzatore di situazioni di cui spesso non afferra «appieno il senso», che osserva «segretamente», dando conto delle disparate letture di nascosto dai genitori, come del perdersi contemplativamente nell'osservazione della Natura, e segnatamente della luna, del fratello. Dalle quali emerge quel tormentato mondo interiore del giovane Tardegardo riassunto nella confessione: «La poesia, quella che salvò in gioventù l'infelice Torquato, forse salverà anche me». A richiamare un sofferto presente in cui però la poesia è ancora un'aspirazione e una speranza di salvezza, per il quattordicenne che sta lavorando al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, diviso tra contestazione illuministica e ambigua fascinazione, convinto «che quanto più lungo sia un Vero, tanto ei fia anche più bello (: e diletto: o spaventoso)»: quel «Vero secreto ed ascoso per gelosia di Natura, e capace di destare le più dolci emozioni con i raccapricci più orrendi». E non per nulla a imporsi nel romanzo sono termini che

132 *Ermanno Paccagnini*

rinviano ad agitazione, turbamento, oppressione «da una gran pena», angoscia, soprattutto «paura» («l'uomo è la propria paura») quale *monstrum* comunque da affrontare.

Ne viene, per dirla con Manganelli, un «singolarissimo capriccio» (con riferimento «al valore musicale ma anche passionale della parola»). Ma soprattutto un romanzo che sviluppa narrativamente quanto annotava sempre Manganelli recensendo nel 1973 gli scritti giovanili leopardiani di *Entro dipinta gabbia*, nei quali un Leopardi decenne, già «quando incomincia a scrivere, cioè appena finite le aste, ha di fronte un paesaggio linguistico fitto, intricato, drammatico, anche ostile: il suo programma sarà di esplorarlo, illuminarlo, indagarne le inedite ambagi, riconoscerne tutte le possibili mappe, cioè il suo futuro. Per questo, su quel paesaggio far transitare il pallore rivelatore di una luna femminile e letale; lo eccita e indaga con ardue tenebre e fantasmi notturni; ne ricava bagliori, discontinui fuochi notturni; infine lo avvisa e abbaglia con la chiave retorica, il tema decisivo: la morte, insieme terribile ed elegante, tra lapide settecentesca e biblica apocalisse, che corrompe e salva, accoglie e consuma, imparentata, insieme, con la notte e con la luna». Tenebre e fantasmi che in questo romanzo assumono atmosfere gotiche, con un lupo Mannaro odierno che sgozza pecore e ammazza un garzone (e un notturno Tardegardo ambigualmente licantropo), e uno antico, come l'eretico avo Sigismondo.

È in questo Leopardi che Mari affonda il proprio bisturi scrittoriale, che riproduce con abile e raffinata mimesi la lingua d'epoca, dipanandosi in una narrazione sempre più sospesa e dai tratti avventurosi. Un romanzo che porta già dentro sé il mondo più proprio a Mari, ribadito in anni recenti con *Roderick Duddle*: ossia un lavoro sulle proprie ossessioni inseguite, spiate, indagate, sezionate attraverso i suoi personaggi. Col vertice raggiunto a suo tempo nel sofferto *Rondini sul filo*, dove a operare sarà addirittura il suo personalissimo interiore «demone nero».

* * *

Un «demone nero» o, se si preferisce, una ossessione che viene da lontano è quanto ha spinto Demetrio Paolin a raccontare in *Anatomia di un profeta* (Voland 2020) quello che egli stesso ha definito «la storia tremenda di un lutto privato». Una ossessione che lo ha spinto verso scelte stilistiche del tutto differenti dai suoi libri precedenti, coi quali tiene però la continuità tematica, andando di fatto con le sue riflessioni alla radice della presenza del Male nell'uomo. Dentro al cuore del problema: di una salvezza che si può dare anche proprio attraverso l'esperienza del male. E che potrebbe

Scrivere come riscrivere 133

essere riassunta nell'espressione: il suicidio di Dio; la salvifica scelta del suo morire per l'uomo.

Solo che per farlo ha dovuto scegliere una soluzione che a me pare felicemente spuria: al punto da risultarmi difficile definirla quanto a tipologia. Punto di partenza il libro biblico di *Geremia* e quello delle *Lamentazioni*. E le sue parole. Per un racconto che fa delle parole di Geremia inizialmente un punto d'appoggio, e poi sostanza del suo stesso parlare ed essere, approdando a un testo che – specifica Paolin – «come credo sia comprensibile, non è un testo di esegesi biblica né di filologia, benché usi entrambe le discipline per dire una “cosa”. So benissimo che le *Lamentazioni* sono apocriefe, ma per la storia che racconto non lo sono e quindi la narrazione vince sulla filologia». Che dice già di una delle tante possibilità autoriali di rapportarsi a una fonte.

Di qui comunque lo spurio cui accennavo. Perché *Anatomia di un profeta* si dà sì come racconto: ma di una ossessione che sprema la sua interiorità per poterla fissare nella Parola. E una Parola che si offre sui differenti piani.

C'è quello richiamato dal titolo, ossia il piano esegetico-filologico del testo di *Geremia*, subito però divaricato tra il personaggio Geremia e le parole che gli escono di bocca e che sono di Dio; quindi il rapporto tra la bocca profetica di Geremia e di Jahwè. Uno Jahwè che diviene Dio quando a nominarlo è l'io narrante del protagonista: il quarantaquattrenne Demetrio che rivive un lontano lutto privato.

E c'è il piano narrativo, che vede un Demetrio che attraverso la “bocca sepolcrale” di Geremia vede riemergere dal passato la figura dell'undicenne polacco Patrick. Un Patrick che Demetrio ha conosciuto diciassettenne al paese, nelle colline del Monferrato, e che «aveva qualcosa di selvatico e di autentico, nello stesso tempo si percepiva in lui una cattiveria, che non era sua ma forse il risultato di una tara secolare, quasi fosse una malattia del sangue, un'eredità genetica. La bontà si era corrotta, la sua purezza di ragazzino si era deteriorata come una lamiera abbandonata alle intemperie. Patrick portava in sé una dose profonda di crudeltà».

Un Patrick di cui da «giorni cerco invano di costruire il suo profilo, proprio come ho fatto con il profeta». Perché ciò che Demetrio avverte è che «il testo del profeta mi parla di lui, me ne parla in un modo oscuro, ma io non voglio in nessun modo farmi spaventare da questa oscurità, mi ci butterò come un tuffatore che non teme l'altezza, e saprò la mia verità».

E dove si vive anche la scissione tra il Demetrio narratore e il Demetrio personaggio, così come tra il Patrick reale e l'immaginato, che giunge sino alla loro sovrapposizione: «Questa è la tua storia, Patrick, ma è anche la

134 Ermanno Paccagnini

mia storia in te». È anche da qui che viene questo naturale «confondere piani». Perché trent'anni prima Patrick si è suicidato «bevendo veleno per topi e due flaconi di diserbanti che ha trovato in un capanno di cacciatori»: ciò che per il giovane Demetrio ha comportato che «dopo la morte di Patrick niente è stato più come prima», accentuando la conoscenza, già a lui dovuta, del «profondo limite di me stesso», approdata trent'anni dopo a questo «provare a fare della propria condizione esistenziale un racconto», nel quale la scrittura si traduce in «una lunga preghiera per i defunti».

Un piano narrativo che si muove non solo nel rapporto Patrick-Demetrio, ma anche nell'incontro e, anzi, nella sovrapposizione tra Geremia e Patrick. Un racconto che Demetrio fa ora ricorrendo ai versetti di Geremia ora riscrivendoli e riadattandoli all'oggi, ora stendendone di propri in quello stesso stile e tono, ora motivando le scelte del suo privilegiare questa a quella traduzione, discutendone. Traduzioni – quelle assunte a riferimento, confrontate e discusse – che passano dalla Bibbia di Gerusalemme a quella recente della CEI; dalla versione della Congregazione Cristiana dei Testimoni di Geova alla King's James Bible; dalla trascrizione dall'ebraico alla Bibbia dei Settanta e alla Vulgata di San Girolamo (alla quale però Sant'Agostino preferiva la Vetus Latina nella versione Italica, cui comunque ci metteva mano a sua volta).

Passaggi continui da un momento all'altro sottratti al possibile *pastiche* proprio grazie al filo interiore delle ossessioni tematiche, punteggiate da chiose e note, nonché quattro appendici strettamente legate al testo, approdanti a una giornata conclusiva scandita dai tempi dell'Ufficio, da Mattutino a Compieta.

E qui, proprio l'andata al cuore al problema del male, si pone il perché della scelta non di un Giobbe, spesso riattraversato dalla narrativa, ma di Geremia (comunque non ignoto alla letteratura: come la tragedia *Jeremias* di Stefan Zweig del 1917; il romanzo di Franz Werfel del 1937 *Höret die Stimme* – ed è lo stesso Demetrio a ricordarne in nota la traduzione italiana *Ascoltate la voce*).

Perché «Geremia è figura di Cristo, e tra tutti i profeti per me quello che veramente rappresenta Cristo».

E spiega Demetrio:

Giobbe e la storia che racconta sono per me invece l'esatto opposto della mia riflessione sul male, quella di Giobbe è la risultanza di un esperimento teologico, di un'ironica scommessa di Dio e di Satana, un gioco a dadi, un colpo di slot machine per vedere come va a finire. Ci trovo qualcosa di stonato in quel racconto, come se in realtà il tema non fossero il male e la sofferenza ingiusta, ma la compensazione. [...] L'idea di mondo che il libro di Giobbe propone è economica. Penso che il suc-

Scrivere come riscrivere 135

cesso di Giobbe, il fatto di essere diventato una sorta di sineddoche del male, sia dovuto proprio al fatto che il '900 è stato un secolo dominato dall'economia, in cui le sorti del mondo sono detenute da contabili, ragionieri e statistici.

[...] La disperazione di Giobbe è sempre una disperazione per una perdita, mentre quando Geremia si dispera, lo fa perché sente su di sé l'abisso della sua condizione esistenziale. In Giobbe il male non è altro che una diminuzione del bene, inteso come qualcosa di materiale che si può perdere e del quale in qualche modo si può ritornare in possesso.

[...] Il male in Geremia non ha nulla a che vedere con questo mondo, sgomenta anche Dio fin dall'inizio dei tempi, sgomenta l'uomo e il profeta perché non ha una vera e propria ragione ma semplicemente accade.

Geremia è disperato, la stoffa della sua disperazione lo rende simile a un suicida.

Ma proprio per questo *Anatomia di un profeta* è un libro "di fede": nel quale «la celata disperazione dell'essere religiosi» si dà come continua interrogazione attraverso una narratività che nasce dal non costituirsi come saggio, memoria, autofiction, quanto dal loro continuo incrociarsi con considerazioni teologiche, momenti di poesia o squarci di prosa affettiva sulle colline o dentro i paesini del Monferrato, introduzione d'altri io narranti (i genitori di Patrick). Una opzione narrativa per la quale lo stesso Paolin, desiderando dare un eventuale riferimento, nominava *Il regno* di Carrère quanto a tipologia, anche se vi leggo una linea che, per tenermi al tema, rivedo più tra *L'opera al tradimento* di Mario Brelich e *Il quinto Evangelio* di Pomilio.

Una scelta stilistica, lo spurio – con quanto il termine richiama di "sporcarsi" – che si fa fisicità per poter dare corpo proprio alle tensioni interne, fatte di continuo scavo e ulteriori approfondimenti. Sino a giungere a snaturare la morte di Patrick «con le mie parole. Oggi può morire come avrebbe dovuto in quel dicembre di molti anni fa. Questa ossessione aveva quindi, e lo capisco solo ora, il compito di anestetizzare il dolore».

Dolore proprio, d'autore. Ma, come si diceva ricordando Pontiggia, che lascia spazi d'interrogazione e riflessione anche al lettore, se è vero che ad un certo punto mi sono trovato ad annotare una possibile coincidenza tra "Male" e "Vuoto" a pensare a un amico scrittore – Claudio Magris – che su questo tema si interroga da sempre in saggi e romanzi. A ripensare se quel Vuoto possa coincidere col Nulla e se Nulla e Assenza siano proprio la stessa cosa. E se da lì davvero può venire anche quale squarcio di salvezza. Partendo dalla scrittura.

Ermanno Paccagnini