

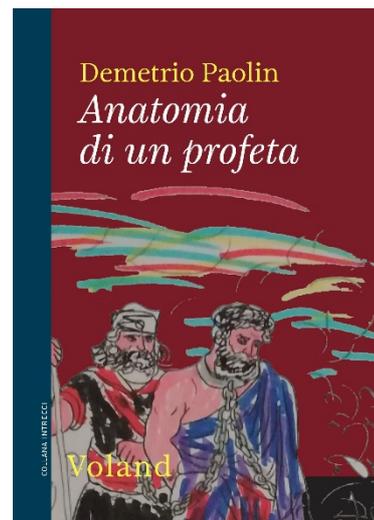
possibilità narrative. C'è varietà stilistica e formale, ma non coniugata a una altrettanto ampia varietà tematica. C'è una certa orizzontalità nelle fonti impiegate (dall'esegesi biblica alla musica grunge dei Pearl Jam) che però non impedisce il costruirsi e l'affermarsi di un'assiologia ben definita, moralmente salda e delineata.

Al centro del romanzo c'è un fatto reale e riassumibile in poche parole: quando l'autore era adolescente, nel suo paese un bambino di undici anni si suicidò bevendo del diserbante. Tale avvenimento scandisce un prima e un dopo nella vita dell'autore-personaggio-narratore, che intorno

a esso sviluppa ricerche e interrogativi capitali sulla morte, sul male, sul senso e la natura della resurrezione della carne, in cui dice di credere. Una trama fatta di temi e immagini, e magari anche di stilemi, piuttosto che di intreccio, avventura o catena di eventi.

La particolarità più notevole di *Anatomia di un profeta* è tuttavia la centralità del motivo religioso. Esso permea ogni livello del testo, fornisce un punto di partenza e offre un immaginario, un orizzonte di senso complessivo. Il libro di Geremia è letto, discusso, riscritto, ci si confronta con la sua letteralità e ci si addentra nei suoi problemi filologici e quindi interpretativi. Il salto fideistico, l'atto di credere in qualcosa malgrado la sua conclamata non dimostrabilità per via razionale, è incluso nel patto narrativo: al lettore si chiede di credere nella fattualità della resurrezione almeno in quanto lettore, almeno per poche pagine.

Anatomia di un profeta è un romanzo che non rinuncia alla complessità del testo letterario né alla sua possibilità di farsi territorio etico, morale. Questa intervista vorrebbe contribuire alla sua diffusione e discutere con l'autore alcuni punti che, leggendo il romanzo, mi sono parsi di particolare interesse.



Entriamo in libreria e sfogliamo il suo libro. Vediamo versi alternati alla prosa, note, qualche dislocazione a mo' di calligramma dei caratteri tipografici, qualche grafo. Leggiamo la prima parola e siamo subito dirottati verso una nota; leggiamo due pagine e siamo rimandati all'ultima appendice, proprio all'altro capo del libro. Perché tanta complicazione?

Non è sempre facile fare esercizi di chiarezza sulle proprie opere, e spesso auto-glossarsi i testi è un'operazione che ha a che fare con il buio, l'oscurità e qualcosa d'inespresso, tenuto a bada dal testo scritto. Speravo che il lettore entrasse in libreria e preso in mano il libro si trovasse davanti quell'insieme strano di dispositivi grafici, narrativi, estetici eccentrici rispetto alla media della produzione narrativa contemporanea, e volevo che sentisse su di sé come il testo recalcitrasse nel mostrarsi. Siamo abituati a libri, siano romanzi o altri tipi di narrazioni, che si fondano, che trovano la propria ragione d'essere, nel farsi accoglienti verso il lettore. Spesso viene usata l'immagine dell'abbraccio con il lettore. Devo fare una confessione: io abbraccio mia figlia, non il lettore; con il lettore ho – per rimanere nell'ambito dell'immaginario della Scrittura – un rapporto più simile a quello di Giacobbe con l'angelo del Signore: è una lotta, è uno scontro; paradossalmente proprio in questo corpo a corpo chi legge – il termine lettore è fuorviante, perché per me questa formula indica non la persona in carne e ossa che legge il mio romanzo, ma una sorta di 'coerenza interna' del testo in sé che presuppone una 'persona' che riesca a cogliere ogni singolo snodo del romanzo – trova la chiave per entrare in *Anatomia di un profeta* .

In Anatomia di un profeta i piani narrativi sono moltissimi: autofinzione, riscritture, uso del point of view , metanarrazione. In quasi tutti la focalizzazione è tale da consentire l'impiego di un 'io' il cui referente, però, varia in continuazione.

Risposta semplice e disarmante: “io” non indica altro che un pronome personale, è una funzione grammaticale del testo. Quando pronuncio “io”, non sto dicendo “me”, ma soltanto una particella che permette a chi legge di capire “chi” sta compiendo l’azione. L’ambiguità della lingua e della storia narrata, le consuetudini e la poca abitudine alla complessità del dettato letterario portano chi legge a fare la seguente equazione: io=autore. Si ignorano così le regole basilari della narratologia ovvero che esiste una differenza sostanziale tra autore, narratore e personaggio. Quindi siccome questa ipotesi di identità è così forte e tenace da scardinare, una delle scelte narrative di *Anatomia* è mettere continuamente in frizione i diversi “io” del testo. In questo sono stato aiutato anche libro del profeta Geremia, che appunto ha una storia filologica e compositiva non completamente limpida, nel quale confluiscono più testi disparati, che vengono amalgamati da un compilatore (Baruc?, o forse anche Baruc è un narratore che non corrisponde all’autore del testo), in cui convivono istanze diverse (poetiche, profetiche, di moralizzazione), un testo che parla di un profeta, di cui non abbiamo idea se sia esistito o meno, del quale abbiamo anche un testo apocrifo (le Lamentazioni). Questi diversi piani di “io” li immagino come strati geologici, che corrispondono a diverse profondità del testo, che ruotano tutte intorno all’unico ‘io’ che non viene mai pronunciato che è quello di Patrick, il bambino suicida. E infatti quando Patrick prende la parola usa il “tu”, proprio a sancire l’alterità rispetto a tutte le altre persone.

Costante confronto coi testi sacri, impiego di dispositivi autofinzionali: Anatomia di un profeta fa venire in mente Il regno di Emmanuel Carrère, pur rimanendone lontanissimo.

Durante la scrittura di *Anatomia* avevo ben presente *Il regno*. Anzi l’ho riletto proprio durante la riscrittura finale, perché mi pareva essenziale tenerlo come modello da cui allontanarmi il più possibile. Ovviamente i punti in comune potevano essere molti, come ad esempio il dato autofinzionale e il confronto con il testo biblico, ma proprio su quest’ultimo

è ravvisabile una prima differenza; Carrère, mi pare, sia più interessato alla biografia di Luca e Paolo (che è centrale in ogni sua pratica narrativa) che al dato scritturale, mentre a me interessava il testo, la sua ricostruzione e riscrittura. C'è poi il tema della fede: l'io che narra *Il regno* è agnostico, direi, mentre l'io narrante di *Anatomia* è appunto credente, ma la fede è appunto un cardine sul quale ruota l'intera struttura di *Anatomia*; quel salto è prima di tutto un salto narrativo; si chiede a chi legge di credere alla *pensabilità* dei pensieri dell'io narrante. L'esempio più classico è quello della resurrezione della carne, che è contro ogni logica sensibile e anche secondo alcuni fedeli è da leggersi più come interpretazione simbolica, ma per l'io narrante di *Anatomia* è una realtà concreta come l'acqua, il vento, il mare e le rocce. Da qui il ritorno al testo sacro, come costante, del romanzo. L'Antico Testamento, in particolare, mi ha fornito una dose di concretezza: nel libro di Geremia tutta la profezia, il suo annuncio e le sue immagini, ha a che fare con dati fisici sensibili, che ad esempio non riesco a trovare nei Vangeli. Il testo biblico mi ha donato un vocabolario, un insieme di immagini, di metafore, similitudini, analogie molto più "terrestri", mi ha permesso in un certo senso di staccarmi da Atene, e da quell'immaginario, e di essere più vicino a Gerusalemme.

Nel suo testo «la narrazione vince sulla filologia», la verità dei fatti e la verità letteraria sono in un'opposizione da cui la seconda esce vincitrice.

Io vengo dallo studio della filologia e proprio perché vengo da quello studio, ho deciso di allontanarmene durante la composizione del testo, perché il mio intento non era per nulla filologico o critico-letterario, ma stava nella volontà di scrivere una serie di prose, legate strettamente le une alle altre – con una trama che fosse non tanto di episodi fattuali, ma di temi e ritorni di immagini –, che provassero a narrare qualcosa di non pensabile: il suicidio di un bambino. Lo stesso atteggiamento a-filologico l'ho tenuto rispetto al dato di realtà, che *Anatomia* assume come pretesto, e che riguarda un fatto concreto: circa trenta anni fa un

bambino che viveva nel paese in cui abitavo ha bevuto dei veleni e diserbanti e dopo nove giorni di agonia è morto. Non ci sono prove che si sia suicidato, o che abbia bevuto per sbaglio, ma personalmente quell'evento segnò una rottura, una sorta di perdita dell'innocenza, e così ho sentito che dovevo tornare a quel semplice nucleo e analizzarlo con l'immaginazione. Quindi il rapporto che intrattiene *Anatomia di un profeta* con la realtà è di impostura ovvero letteralmente di sostituzione: il 'Demetrio' del romanzo non corrisponde a me più di quanto il 'Patrick' del romanzo corrisponda al ragazzo morto molti anni orsono tra le colline del Monferrato. Non amo parlare di autoreferenzialità del testo, quanto di sua interna coerenza: il testo deve reggersi da solo, deve trovare le sue necessità e leggi di esistenza in sé; è sogno vano riuscire a rappresentare la realtà. La realtà è caotica, multiforme, a-logica, casuale, imprevedibile; la narrativa è sintassi, grammatica, logica e ordine, in una parola è *logos*. Il romanzo è solo uno spazio finito che tenta di tenere in sé l'infinito della vita. La narrativa è destinata al fallimento in questo sforzo inesausto. Il lettore, così come lo scrittore, deve essere consapevole di questa tensione, di questa discrasia tra il *fatto* e il *dir*, che come sappiamo è – quanto meno – alla base della nascita della nostra letteratura (non penso che sia necessario in questa sede citare l'incipit de *La vita nova* a conferma di quanto sto affermando).

In Anatomia di un profeta prosa e poesia si alternano continuamente, talvolta nello spazio di una sola unità sintattica. In Conforme alla gloria (Voland 2016) ciò non accadeva, o accadeva molto di rado.

Come tutti gli adolescenti problematici e con l'acne ho iniziato a scrivere poesie, credo che comporre versi significasse in un certo senso trovare uno spazio nel mondo che fosse mio; vivevo in un piccolo paese, non c'erano librerie, non c'erano cinema, avevo delle cose dentro da dire, e non avevo nessuna lingua che le potesse esprimere: era una fatica enorme avere sedici o diciassette anni; così mi pareva che scrivere versi avesse una sorta di significato, come un fischio

studiato per richiamare gli uccelli da impallinare durante la caccia. Questo è durato qualche anno fino alla maturità, poi ho smesso. Durante l'università leggendo soprattutto i poeti del Cinque- e Seicento (tra i miei più amati ci sono Francesco Berni e Ciro de Pers) ho preso una consapevolezza diversa dello scrivere in versi, che abbandonava l'idea di quel disagio adolescenziale condito con un po' di limone e di maledettismo alla Baudelaire per cercare di comprendere e, soprattutto, di studiare la bellezza e il funzionamento dei versi. Così ho iniziato a leggere Fortini, la Rosselli, Sereni, Caproni, ho scoperto Pavese poeta e mi sono reso conto che la poesia è un affare molto più complesso del semplice mettere giù un'immagine lirica che esprima uno stato d'animo. Tutto ciò ha prodotto in me un'afasia di almeno vent'anni. Poi, dopo aver pubblicato *Conforme alla gloria* (Voland 2016), mentre iniziavo a pensare *Anatomia di un profeta*, ho scritto alcune liriche – dettate dal fatto che, siccome sentivo la mia prosa stantia e scarica, l'idea stessa di scrivere romanzi mi risultava una occupazione noiosa e senza senso –, e mi sono reso conto che quel tipo di linguaggio poteva essere funzionale al tipo di testo che andavo scrivendo, anche perché proprio la struttura di *Geremia*, il libro biblico, che volevo in un qualche modo mimetizzare nella struttura del mio romanzo, richiedeva questa mescolanza di versi e prosa; c'era in *Geremia* una spezzatura del dettato prosaico nei versi, facendo diventare non solo l'andare a capo, ma anche l'uso della punteggiatura e degli spazi e degli a capo, delle tabulazioni e delle impaginazioni, un dato prosodico.

Sul finire del romanzo lei osserva che «nessuno comprende a fondo la celata disperazione dell'essere religiosi» (p.222-3). E prima ha detto: «credere in Dio non rende la vita meno tragica, non rende l'esistenza meno complessa» (p.66).

È necessaria una premessa biografica: io sono credente. Questo, me ne rendo conto ogni volta che lo dico, segna in un certo senso un confine tra me e colui che dialoga con me. La fede è un fatto divisivo e/o mal

soportato con un sorriso di celata superiorità: credere in Dio diventa il correlativo oggettivo di grettezza per quanto riguarda temi legati all'etica, alla bioetica, alle libertà civili e laiche, che viene percepito politicamente come conservatorismo dal punto di vista politico, una sorta di arretratezza culturale e, direi, antropologica. Però non posso affermare una cosa diversa da ciò che sono ovvero un credente, che vive in questo tempo moderno e complesso, che interroga e mette a rischio la sua fede ogni giorno. La celata disperazione che nutre chi crede sta in questa consapevolezza che la vita intera finirà nel nulla, che bisognerà passare dal nulla delle cose per arrivare alla salvezza; che è necessario il venerdì santo della sofferenza senza senso, e il sabato dell'assenza di Dio per arrivare alla salvezza; essere credenti significa credere nella Grazia nonostante la morte e il male dominino la storia e il tempo presente di ogni uomo. Dire che Dio non esiste e che tutto è spiegabile secondo le regole della scienza o della logica toglie di mezzo lo scandalo: ad esempio lo scandalo della morte innocente, ma anche la prosperità dei cattivi. La mia fede mi porta a interrogare Dio continuamente sulla vita che ho; si scambia spesso la fede con il surrogato di un'etica, regole più o meno scomode su come comportarsi. Dio non è un principio di morale, o un principio generatore di senso, rigetto insomma questo teismo, rigetto il Dio motore dell'Universo come in Cartesio; il Dio della Bibbia, in cui io credo, è un Dio un carne e ossa, è un Dio concreto, che non mi risolve il problema del non senso dell'uomo e della sua esistenza, ma anzi lo rende più tremendo.

Il male concreto, increato, non razionalizzabile di Anatomia di un profeta collide con altre concezioni del male veicolate dai testi sacri del cristianesimo. Lei osserva, per esempio, che «Giobbe e la storia che racconta sono per me l'esatto opposto della mia riflessione sul male».

Giobbe è la figura, in senso auerbachiano, del giusto sofferente nella contemporaneità; e c'è, nell'idea di contemporaneo, qualcosa di liquido che male si addice al mio modo di intendere il mondo, come

peraltro in *Geremia* che contrappone il Dio falso degli idoli, pericoloso come un fiume, al Dio fedele della terra. C'è in *Giobbe* un aspetto che non mi convince dal punto di vista della mia riflessione sul male, che cerco qui di storicizzare nel percorso della mia personale riflessione. Per molto tempo ho pensato anche io che *Giobbe* rappresentasse la riflessione e la messa in narrazione dello scandalo del male. Poi leggendo *Ontologia della libertà* di Paryson nella mia testa si è formata un'immagine, che ancora oggi non riesco a districare se sia mia o dell'autore del saggio, del male come un'ombra che Dio getta intorno a sé. Il male è qualcosa che non possiamo levarci di torno, proprio come l'ombra che ci accompagna, e che definisce la nostra corporeità. Mi verrebbe da dire che il male è reale, anzi ci aggiungerei un bell'articolo determinativo per affermare che il male è *il* reale. Nel senso che la vita, questa nostra vita di tutti i giorni, questo susseguirsi di stagioni, di anni, ere ed epoche è male: prima della realtà, della concretezza delle cose il male non era pensabile: la vita terrena non ha questo gran senso, se ci pensiamo, altrimenti perché esiste perdurante in noi questo senso di nostalgia per qualcosa che non è di questa vita? Perché desidereremmo la resurrezione dei corpi, se questa vita fosse sensata e bella? Non lo è, perché questa vita – così come è – è male. *Giobbe* entra in scena proprio nel momento in cui si formula questo pensiero, il pensiero dell'assurdità dell'essere in vita, e cerca di modificare la nostra sensazione, fa del male qualcosa di comprensibile e lo rende ponderabile, ovvero quantificabile: il male è una progressiva diminuzione del bene. *Giobbe* aveva armenti, figli, mogli, ricchezze e piano piano perde armenti, figli, moglie e ricchezze. C'è un dato economico che non ci deve sfuggire: il male è per *Giobbe* una *privatio beni*, una privazione del bene, una sua perdita. C'è alla base del male anche un ragionamento logico, Dio e Satana scommettono. Ecco: pur di non dire che la realtà è male, che la vita è male in sé, si preferisce spostare tutto su un piano teologico; in *Giobbe* quindi la fede diventa semplice sopportazione del male, il quale diventa qualcosa a cui resistere; le lamentele di *Giobbe* e la risposta piccata di Dio “dove eri tu quando ecc. ecc.” (cfr. *Giobbe* 38-9) ci dovrebbero insospettire, e invece veniamo semplicemente colpiti da come Dio non risponda alle

domande. In realtà Dio in quella pagina risponde a Giobbe e gli dice: tutto il male è avvenuto nel momento in cui è nato il reale, quando è nata la vita come tu la conosci. Giobbe e noi lettori non comprendiamo questa risposta, pensiamo che semplicemente Dio non risponda perché sta ammettendo la propria trascendenza, in realtà sta descrivendo l'esatto momento in cui il male è diventato tale. La ricompensa per Giobbe non può che essere un fantasma moltiplicato della realtà: riceverà più armenti, possedimenti, mogli e figli. Geremia il profeta invece non annuncia nessuna salvezza di questo genere, annuncia una sorta di momento in cui dopo la *nullità* (che è un tema fondamentale del libro) ci sarà un altro tempo, un'altra vita, un'altra realtà; il dopo è da intendersi a livello temporale come una cesura e una crisi.

Il capitolo Il Dio falso ricorda – per il tema dell'autolesionismo, per la versificazione – il racconto Apertura di Giulio Mozzi, l'unica persona vivente di cui si faccia menzione nel testo di Anatomia di un profeta (p. 151), presente poi anche nei Ringraziamenti .

L'ho detto molte volte, non so se avrei mai scritto romanzi se non avessi letto nel 1999 *Il male naturale* di Giulio. Mi pare che in quel momento lui abbia dato a me, ma non credo solo a me, ma almeno a una manciata di scrittori miei contemporanei (penso a Laura Pugno, Sandro Campani, Maurizio Torchio, Rossella Postorino), una sorta di chiave per entrare nella scrittura; ho trovato nelle sue parole qualcosa di molto confinante, non simile, ma confinante con quello che desideravo scrivere: Giulio ha sempre scritto testi, semplificando, vicini al minimalismo (i suoi personaggi spesso sono commessi di librerie, ladri di portafogli, impiegati delle poste, obiettori di coscienza), ma a questo tratto dimesso unisce una trascendenza, una capacità di analisi delle cose ultime, che mi affascina e che era ciò che volevo esprimere con la mia scrittura – un racconto che esprime bene questo *modus scribendi* di Mozzi è *Coro*, un racconto presente ne *Il male naturale*, una narrazione che parte dalla morte di Mariele Ventre e arriva a toccare vette di riflessione altissime. Il nostro immaginario è simile

(come il racconto *Apertura* e il capitolo *Il Dio falso* evidenziano), ma io e Giulio poi divergiamo: la mia narrazione diventa più figurale e la sua più simbolica: cioè in Giulio il simbolo è quasi sempre vuoto: è il lettore che lo riempie; nel mio caso è quasi sempre figura, cioè rimando all'alterità, a qualcos'altro che può essere un significato o un altro personaggio del romanzo). Per me Giulio è stato non solo la possibilità di una lingua per dire quello che volevo, ma è stato – ed è tutt'ora – un maestro, io mi sento privilegiato quando assisto alle sue lezioni in Bottega di narrazione, dove anche io insegno, mi sento privilegiato perché continuamente vedo il modo in cui con generosità entra nelle storie altrui e si impegna affinché nascano e diventino una narrazione. Ciò che ho imparato, cosa di cui gli sarò grato per sempre, è l'importanza del sentirsi servo. Io ho un carattere molto diverso da Giulio, mi definirei un uomo dalla smisurata vanità: sono una persona che crede molto nelle cose che sa fare, anzi credo che so fare poche cose, ma le so fare bene. Già di per sé questa frase è esempio clamoroso di vanità; eppure questa vanità è anche consapevolezza delle proprie qualità, che mi porta ad avere una forte dose di ambizione. Spesso quando presento agli amici o all'editore i miei progetti, la prima parola che esce dalle loro bocche è “questo lavoro è molto ambizioso”. Ciò che ho imparato da Giulio è che l'ambizione deve unirsi a una profonda rinuncia di sé, bisogna diventare servi della propria storia, dell'ambizione a scriverla così come si è immaginato di volerla produrre, a costo di dedicare a lei tutto te stesso. Insomma Giulio mi ha insegnato a dedicare tutto me stesso alla letteratura, e questa frase suonerebbe molto pomposa, se non fosse che Giulio e io abbiamo una idea di letteratura molto bassa, e riassumibile con questa definizione. La letteratura è un insieme di segni grafici, ordinati in frasi di senso compiuto secondo una grammatica e una sintassi, contenuti all'interno di un testo, solitamente pubblicato da un editore. La domanda che ci poniamo e poniamo ai nostri alunni in bottega è quindi sempre la stessa: ha senso dedicare la propria esistenza a una ‘cosa’ così poco significativa, correndo il rischio di produrre anche qualcosa di brutto? Qui in questo rischio prende sostanza per me l'atto dello scrivere.

David Foster Wallace, «fratello silente» (p. 229), è lo scrittore contemporaneo più presente all'interno di Anatomia di un profeta . La Introduzione dell'autore che arriva nel bel mezzo de Il re pallido , per esempio, ricorda da vicino la sua esplicita problematizzazione del patto tra autore e lettore. C'è poi, mi pare, la ripresa da Infinite Jest dell'immagine di un uomo che salta dalla finestra di un palazzo in fiamme («Make no mistake about people who leap from burning windows» ecc.).

Io, come molti autori della mia generazione, ho iniziato a leggere DFW all'inizio dei 2000. L'opera di Wallace non è facile né da leggere né da metabolizzare. Spesso penso che la fascinazione che esercita sia tale da spingere chiunque a produrre una copia del suo modo di comporre e produrre testi. Io ho cercato il più possibile di tenermi fuori da questa imitazione pedissequa. Ovvero non credo che basti mettere qualche nota a piè di pagina e qualche rottura volontaria del patto narrativo per scrivere come DFW. Ne ho visti molti in questi anni di epigoni a questo livello, ma a me interessava la profonda serietà con cui DFW usava questi stratagemmi di romanzo postmoderno; era proprio la tragicità della sua concezione della letteratura, che non aveva nulla del gioco combinatorio e razionale di Barth o dei suoi epigoni, che mi portava a pensare che lo sguardo dello scrittore americano fosse uno sguardo di pietà e di compassione; mi sono reso conto che la struttura narrativa delle sue opere era conseguente all'idea di mortalità dell'essere umano, la fragilità biologica e psichica degli umani trovata il suo correlativo nelle digressioni, nelle note paranoiche, nell'andamento parabolare di molte pagine. Il capitolo 9 de *Il re pallido* è stato per me una fonte di riflessione continua, così come lo sono state le prime righe di *Infinite Jest* , con quella precisa descrizione dell'io narrante seduto sulla seggiola: di entrambi i romanzi mi colpisce questo posizionamento del personaggio che racconta sé stesso e che tratta sé stesso come un personaggio tra i tanti della narrazione. Cosa voglio dire con questa frase? Che DFW rende ambigua e fertile la

distinzione tra autore/narratore/protagonista, che la sposta fuori dal semplice gioco dell'autofiction alla Siti, per esempio, o che scardina certe derive alla Carrère; fornisce – o almeno fornisce a me – un modo nuovo di dire lo, che potremmo notare nella precisione con cui descrive questo “sé stesso”, questo accumulo abnorme di informazioni, di parentesi che si aprono, di note, di ricordi, di racconti di memorie diventano una sorta di deformità comica (l'aggettivo è da intendersi in senso dantesco: come umiliazione di sé). Per questo motivo in una risposta precedente parlavo di questa stratificazione di vari “io” nel racconto; ecco, questa idea che esistano diversi gradi di “io” nasce proprio dallo studio e dalla lettura dell'opera di DFW. Per quanto riguarda l'idea del gettarsi dalla finestra di un palazzo in fiamme, io lo collego al romanzo della O'Connor *Il cielo è dei violenti*, quasi la sua immagine del salto fosse una risposta a quell'incredibile e potente romanzo. Quell'immagine dell'uomo che salta mi ha sempre ricordato il salto della fede, descritto da Kierkegaard in *Timore e tremore*; il gesto illogico che fa Abramo sacrificando suo figlio Isacco.

La Bibliografia in margine al suo romanzo contiene, più che comprensibilmente, pochi testi contemporanei. Ma quali sono, nella contemporaneità, i fenomeni letterari che più la coinvolgono in quanto scrittore?

Mentre scrivevo *Anatomia* mi sono reso conto, proprio perché leggo molta narrativa contemporanea, e in parte perché contribuisco a crearla, insegnando in una scuola di scrittura, che ciò che stavo provando a creare era un testo molto diverso dai canoni della nostra attuale produzione letteraria. Intanto e prima di tutto il modello di riscrittura, per nulla ironico e distaccato, che avevo deciso di intraprendere, mi riportava più ad romanzo come *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio (1975); poi, una decisione per una scrittura – non per forza linda e senza difetti – simile a un altro testo per me fondamentale come *Il cielo e la terra* di Carlo Coccioli (1977); ho volutamente deciso di citare due testi che non sono presenti nella bibliografia che ho

prodotto alla fine di *Anatomia* , per far comprendere come poi le scelte stilistiche e letterarie di uno scrittore siano molto più nascoste e oscure di quello che il testo in sé produce. È Come si vede entrambi sono libri poco o per nulla citati nei discorsi sul canone italiano del nostro secondo Novecento. Questo indica anche forse il mio interesse per un tipo di romanzi o di opere narrative che senza troppi proclami esorbitano dalle regole e che non lo fanno per un semplice gioco letterario, ma per una ragione di necessità narrativa; faccio un esempio: uno dei libri che ho amato di più negli ultimi anni è stato un testo di Vito Teti, *Il vampiro e la melanconia* (Donzelli 2018), che non è un romanzo, ma che possiede qualità di racconto, di riflessione e di immaginario più potenti e decisive della maggior parte dei romanzi italiani che ho letto negli ultimi anni. Questo mi porta una riflessione più ampia su quale sia la vera ragione d'essere della nostra narrativa, che secondo me non sta tanto nel romanzo, ma in quella sorta di forma ibridata che si può analizzare nel *Principe* di Machiavelli, nel *Dialogo sui massimi sistemi* di Galileo, ne *La vita* di Alfieri, ne *Le operette morali* di Leopardi, nel *Notturmo* di D'Annunzio, nei *Dialoghi con Leucò* di Pavese e in *Se questo è un uomo* di Primo Levi: testi che producono il racconto di una storia, ma che per loro natura rifuggono il romanzesco.

Per saperne di più

Demetrio Paolin vive a Torino. È redattore del blog *La letteratura e noi* , diretto da Romano Luperini, collabora con il *Corriere della Sera* e insegna scrittura presso la *Bottega di Narrazione* di Giulio Mozzi. Ha scritto saggi e romanzi, con *Conforme alla gloria* (Voland 2016) è stato tra i 12 candidati allo Strega 2016. *Anatomia di un profeta* (Voland 2020) è il suo ultimo romanzo.

Immagine free of copyright da Pixabay