

AEDI, RAPSONI, CONTASTORIE. Intorno all'oralità del New Epic di Valentina Fulginiti

Innis aveva studiato a fondo, per motivi professionali, l'industria canadese della carta. Come patriota gli sembrava di vedere le foreste della sua terra distrutte per consentire un momento di lettura distratta su di una metropolitana di New York.
E. J. Havelock

Aedi, rapsodi, contastorie: abbiamo scelto tre figure della lingua *parlata* per antonomasia, come guide nel tortuoso dibattito sulla "questione della lingua" nel dibattito sul New Italian Epic, codificata nel Memorandum di WM1 (e negli altri contributi raccolti nel volume a stampa) come "*Sovversione «nascosta» di linguaggio e stile*." Se ci sembrano aver colto nel segno le ultime osservazioni di Fabio Poroli, apparse in "Carmilla", sul silenzio dei linguisti e sui pregiudizi snobistici verso qualsiasi letteratura si macchi di "eccesso di lettori", ancor più ci colpiscono le parentesi che, nel finale dell'articolo, attorniano il termine "oralità". Dal punto di vista linguistico, infatti, una delle principali novità del paradigma NIE è rintracciabile in un massiccio, originale e sovversivo fenomeno di riappropriazione dell'oralità nella pagina letteraria. Romanzi come *Gomorra* o *Romanzo Criminale*, *Manituana* o *Stella del Mattino*, *Hitler* o *Dies Irae* segnano la linea di una nuova frontiera linguistica nello scritto, frutto di un processo almeno decennale. Un'oralizzazione del testo, perfetto contraltare alla *testualizzazione del mondo*, resa ancor più evidente alla luce del bagno *transmediale* (trasposizioni cinematografiche, intersezioni crossmediali, vocalizzazioni e performance, sia *live* sia riprodotte) cui molte di queste narrazioni nascono già esposte².

1 Fabio Poroli, "Sovversione sottile" della lingua e New Italian Epic. Appunti e proposte, in CarmillaOnline. all'indirizzo: <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/04/003019.html#003019>

2 Alcuni esempi ormai diventati canonici: le pratiche mixed-media di Stefano Tassinari; la pubblicazione di un album musicale degli Yo Yo Mundi, *54*, ispirato all'omonimo romanzo dei Wu Ming; la teatralizzazione, quindi traduzione cinematografica di *Gomorra*; la duplice natura, teatrale e romanzesca, di *Cristiani di Allah*, di Massimo Carlotto - ma già un testo apparentemente più tradizionale di Carlotto, come *Niente più niente al mondo*, partecipava di questo status ibrido: pubblicato come romanzo, è un monologo di 68 pagine pronto per la scena. La lingua neo-italiana della pagina, scarna e violenta, sembra fatta apposta per prendere corpo e vestaglia, come fa, infatti, nelle voci delle diverse compagnie che hanno lavorato il testo in questi anni. La mediaticità sommersa del linguaggio drammaturgico gioca un ruolo fondamentale nel trasferimento dalla pagina alla scena: l'enumerazione dei cataloghi pubblicitari implica una forma programmata di dicibilità, mentre preme, sullo sfondo, la visione simultanea dei tanti delitti dell'estate e dei mostri mediatizzati, da Garlasco fino a Erba, giù giù fino a Novi Ligure - torniamo, ancora una volta, alla frontiera simbolica del 2001. In tutti gli esempi citati, la partecipazione dell'autor* all'insieme delle narrazioni costituisce una garanzia di partecipazione a progetti che, tuttavia, superano la cittadella monolitica dell'Autore per dar luogo a forme più o meno allargate di cooperazione. Un livello non nega l'altro, né lo esaurisce: le diverse parti coesistono in una totalità, che tuttavia è fruibile a più livelli. Non serve aver letto il romanzo per apprezzarne la "trasposizione", che rimane un'enunciazione autonoma. Ma soprattutto non si tratta di *trasposizioni*, sia pure convaldate dalla mano o dall'avvallo dell'autore, bensì di opere che nascono *trasposte*, e che della trasposizione (intesa come metamorfosi e

Perciò la ridefinizione di questa nuova epica, a metà tra il *popular* e il popolare di gramsciana memoria, non può prescindere dalle figure dell'oralità, modi concreti del riverbero di nuovi accenti, nuovi dialetti della realtà. In primo luogo, gli aedi e i rapsodi cui viene spontaneo pensare a proposito dell'*epos*, ma anche i narratori (contastorie o performer) della scena teatrale più recente, alla quale molti si rivolgono per cercare un corrispettivo della lingua NIE - come ha già fatto, in un altro contributo apparso in "Carmilla", Alessandro Pardi³. Le prossime pagine intrecciano una riflessione sui modi dell'oralità nel romanzo NIE, rintracciata in modalità linguistiche e figurazioni metaforiche. Dai modi dell'oralità secondaria e tecnologicamente mediata (paragrafo 2) alle forme della polifonia (paragrafo 3), fino all'emergenza di un paradigma traduttivo (paragrafo 4), l'analisi - non esaustiva, ma limitata alla campionatura di alcuni romanzi⁴ - mette in rilievo la molteplicità delle voci nascoste nell'apparente medietà stilistica di questa nuova epica per proporre, nelle conclusioni, possibili paradigmi alternativi, capaci di comprendere - nel doppio senso della parola - le polifonie e l'enunciatore *zero* della letteratura NIE.

1. Breve glossario di stile orale

Una precisazione metodologica, innanzitutto. Quando parliamo di *oralità*, non intendiamo la *mimesi* della lingua parlata, dialettale magari, con le sue implicazioni ideologiche e naturalistiche. Questo fenomeno, caratteristico di altre epiche italiane precedenti (prima tra tutte quella neorealista), è completamente assente dalla rappresentazione linguistica dei romanzi NIE, che al contrario si caratterizzano per una postura generalmente *traduttiva* e per una riproposizione del proprio parlare medio (quell'apparente semplicità chiamata in causa da WM1). Per intenderci: c'è un abisso tra

passaggio di stato) fanno il loro *habitat*. Opere proliferanti, che oltrepassano il semplice modo della trasposizione per assumerlo a condizione permanente e fondativa. Introiettando la pluralità di ambienti e habitus mediatici, queste *scritture* nascono multiple e proteiformi, naturalmente eccedenti.

3 Alessandro Pardi, *Alzare il culo, adesso!* Riflessioni su *New Italian Epic 2.0*, leggibile all'indirizzo: <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/12/002861.html#002861>

4 Le citazioni presentate nell'articolo provengono dai seguenti romanzi:
- Enrico Brizzi, *L'inattesa piega degli eventi*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008
- Giuseppe Genna, *Dies irae*, Rizzoli, Milano, 2006;
- Giuseppe Genna, *Hitler*, Milano, Mondadori, 2008;
- Girolamo Di Michele, *La visione del cieco*, Torino, Einaudi, 2008
- babsi jones, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, 2007;
- Carlo Lucarelli, *L'ottava vibrazione*, Torino, Einaudi, 2008
- Wu Ming, *Manituana*, Torino, Einaudi, 2007;

Questo non vuol dire che la mia lettura si sia limitata a questi testi, ma che da essi è stato tratto il materiale citato, preferendo, per comodità di analisi, riferirmi a un *corpus* ancora relativamente ristretto. Tra le molte lacune che si potranno additare, spicca la vistosa assenza di *Lezioni di tenebra* e *Cibo* di Helena Janeczek, che presentano una sovversione di stile particolarmente nascosta e riuscita, intrecciata alla componente femminile e omeoglotta della sua scrittura. Segnalo la pista ai prossimi cercatori, possibilmente *germanofoni*.

l'uso "figurativo" e "iperbolico" del dialetto in un cinema viscontiano d'annata e e il plurilinguismo da presa diretta di Matteo Garrone, diretto *traslato* del nitore giornalistico della pagina di Roberto Saviano.

Per "oralità" intendiamo invece due fatti ben distinti. Il primo è l'**oralità in quanto dimensione propria della scrittura**⁵, "brusio" generato dai segni e dal loro disporsi, dalle pause e dalle spezzature, dalle figure iscritte nel testo. Un'*oralità non vocale*, intesa come ritmo e volontario "spessore" del testo, secondo la lezione di Roland Barthes e, prima ancora, di Jacques Derrida. L'oralità, in questo senso, si dà in una **postura di locuzione**: la ritroviamo in fenomeni strutturali come la corallità, la frammentazione del punto di vista, o la sua continua dissoluzione dell'enunciazione in una serie di simulacri. A un livello più profondo, l'oralità si riverbera in tentativi di costruzione della frase secondo schemi metrici e prosodici (non limitati alla sola comparsa del verso nella prosa, ma interpretabili secondo le categorie più ampie degli accenti di gruppo e di frase, fino ai *cursus* tipici della prosa): il *ritmo* della frase è disseminato nella sua scrittura.

Accanto a queste dimensioni *interne* alla scrittura, "oralità" rimanda a una seconda accezione, non priva di risvolti mimetici: l'emergere di una nuova **dimensione conversazionale scrittoria**. Pensiamo alle conversazioni senza voce delle chat, degli sms e del social networking. Forme di scrittura che integrano allo stesso tempo i grafismi - preminenza dell'icona sul simbolo - e l'imitazione scrittoria della voce cara ad altri stili 'giovani' e orali⁶; scritture che esportano il ritmo della conversazione, con le sue incertezze e incompiutezze, nei tempi "lineari" di una scrittura - anch'essa destinata, come la voce, a sparire in breve tempo, senza lasciar tracce che non siano lacunose, frammentarie, arbitrarie⁷. Questa forma di oralità scrittoria ricade nel paradosso generale di tutta la *letteratura orale*, formulato con efficacissima chiarezza da **Eric J. Havelock**: si testimonia con la scrittura ciò che, per natura, non lascia tracce. Va da sé che l'oralità, intesa come condizione pre-alfabetica, non appartiene alla nostra cultura dell'infinita riproducibilità delle voci; ma la riproduzione orale, già conquistata dalla radio, anziché indebolire progressivamente la cultura visuale (identificata con la scrittura, e in particolare con un tipo di scrittura, la tecnologia alfabetica), ha portato a una nuova coscienza audiovisiva simultanea, che integra insieme il grafismo comunicativo, la sintassi elementare di immagine-movimento-suono e la vocalità. Strutture che si riverberano non solo nell'occasionale uso dei grafismi, tratto già annoverato da Berruto nella definizione del neo-italiano (dall'onnipresente @ ai più variegati *emotikons* dei nostri sms ed e-mail, fino al crescente impiego dei diversi *font* in letteratura per segnalare

5 H. Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995

6 Per la nozione di *stile orale*, ci rifacciamo a quanto elaborato da Enrico Testa, in E. Testa, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997 e E. Testa, *Stile, discorso, intreccio*, in F. Moretti (a c. di), *Il romanzo. II. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 271-299.

7 Chiunque abbia caricato frasi o commenti nello spazio mobile della rete, sotto forma di commento della blogosfera o di informazione in social network, sa che cancellare le proprie tracce è difficile almeno quanto trovarle. Si può solo sperare nell'eccesso di informazione e nel *rumore* infinito generato dalla ridondanza.

i cambiamenti di registro testuale e di enunciatore), ma in una coscienza visiva della frase, capace di originare trasformazioni profonde nelle strutture frastiche. La conversazione senza voce della scrittura mediatizzata (e-mail, chat, sms) e la vocalizzazione interiore dello *scritto* si avvicinano sempre più: la linea del romanzo si attesta lungo questo *continuum* instabile.

2. Occhi che sentono, voci che scrivono

Fedele alla propria natura «secondaria»⁸, l'oralità scorre nel romanzo NIE attraverso molteplici **mediazioni**, coerenti alla natura transmediale e implicitamente traspositiva di questo universo narrativo. Il locutore della narrazione non-fiction *Hitler*, ad esempio, si costituisce attraverso un *patchwork* di modalità orali, intrecciate in un unico tessuto senza perdere la loro eterogeneità, marcata dall'uso grafico del corsivo. Figure del *bricolage* e del riuso, campionamenti e *remixaggi* del tutto simili a quelli della *popular music* ricorrono nel testo, sia attraverso il riuso di stereotipie linguistiche e verbali (la riapertura semantica di quelle espressioni irrididite in cliché che la linguista Castellani Pollidori ha definito *plastismi*⁹), sia sotto l'aspetto di più complessi fenomeni citatori. Alla poesia si rivolge l'oralità del testo, quando alla narrazione, svolgendoli in prosa, i primi versi di una traduzione da Paul Celan, *Todesfuge*, «Nero latte dell'alba ti beviamo», peraltro già citato, assai più sommessamente, in un precedente romanzo:

Il nero passato, il nero latte dell'alba bevuto a ventisei anni, immergi il braccio bucato e livido in quel latte e medicati con la sostanza del nero passato, l'unica che hai assaggiato, non zuccherina, il gustoso approccio del mondo.
(G. Genna, *Dies irae*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 241)

Analogamente, nel racconto della battaglia di Stalingrado, la voce narrante si avvicina a tonalità più popolari e da "cantastorie" riassorbendo i versi di una notissima canzone degli Stormy Six, *Stalingrado*: a buon diritto si può evocare il folk-singer di Paul Zumthor, nuovo interprete di un'oralità che sia al tempo stesso poetica e tecnologizzata. Eppure, come insegna Havelock, la parola è acustica proprio in quanto audiovisiva. Altri capitoli di *Hitler* sono interpretabili come verbalizzazioni di testi visivi, siano essi statici (come la celeberrima fotografia scattata a Monaco, in Odeonsplatz, all'indomani dichiarazione di guerra del 1914, Hitler anonimo esultante) o dinamici (riprese di cinegiornale e cinema d'epoca, da *Lola Lola* alla propaganda anti-nazista di Walt Disney,

8 Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il mulino, 1986

9 Ornella Castellani Pollidori, *La lingua di plastica - Vezzi e malvezzi dell'italiano contemporaneo*, Morano Editore, 1995. Di particolare rilievo, per la lingua del NIE, le autorevoli considerazioni sull'attitudine al riuso della *lingua di plastica* contemporanea, con particolare riferimento all'ambito settoriale del giornalismo, infarcito di titoli che ricalcano quelle di opere celebri, film o romanzi, oppure di calchi dall'angloamericano e altri banalissimi esempi di *traduttese*. A nostro avviso, ciò che nella *lingua di plastica* è inconsapevole detrito verbale, si ripresenta come oggetto di stilizzazione consapevole, nel lavoro dei nuovi narratori.

fino alle carrellate «esorbitanti» di Leni Riefenstahl).

In *Sappiano le mie parole di sangue*, UNO a metà strada tra reportage e romanzo, la lingua assume connotazioni sovente orali ed epiche, a dispetto delle esibite "ribellioni" narratoriali («Non sono venuta qui per fare della poesia né dell'epica. Sono venuta qui per capire e osservare. Ci sono vittime e ci sono colpevoli», p. 62), mescolando le più classiche figure della funzione testimoniale - prima tra tutte l'apostrofe al lettore - ad aspetti di un'oralità tecnologicamente mediata e riproducibile. Questa ultima appare nelle citazioni di forme testuali extra-narrative, coerenti con l'immaginario giornalistico sapientemente sfruttato nel romanzo:

«*Vei are sheidi*»,
sono *sheidi*, sono martiri,
«*You can use ve recorder, ve sony i have if you need it, you can use ve mobile.*»
Posso usare il suo satellitare.
E registrarle, mentre ripartono piagnucolando, e ondeggiando i loro corpi sulle assi su cui stanno stesi, sotto teli bianchi e patriottiche bandiere, i due bambini,
bismi Allah, wa 'ala millat rasuli Allah salla Allahu 'alahi wa sallam,
e così di seguito.
[...]
Perché dovrei usare ve recorder, il suo Sony TCM-16 che mi registrerebbe come se io fossi Krapp, "trentanove anni oggi", ma a partire da quale concezione di tempo; perché accettare ve mobile del cameraman olandese o belga, Direttore, per telefonarti da un tempo inammissibile, situato al di fuori del tempo, da Cabra, e trasmetterti via satellite il tappeto musicale che officia questo lutto e ribadisce
bismi Allah, wa 'ala millat rasuli Allah salla Allahu 'alahi wa sallam?
(babsi jones, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, p. 91, corsivi dell'autrice)

Anche qui, all'oralità tecnologica dell'ascolto si affianca la visione, che permette di sovrapporre le strutture narrative della pagina al percorso percettivo di chi, sulla poltrona di casa, vedrà comodamente l'immagine registrata - la destinazione del racconto e della sua "confezione" finale:

B. guarda il ragazzo A. e accenna un sorriso.
Si avvicina con incedere cauto: sull'asfalto si stende già una poltiglia scivolosa. *La telecamera* mostra i piedi della ragazza, che indossa anfibi militari e, in successione, i piedi di A. e di C., che calzano gli stessi stivali. Quelli del ragazzo A. sono infangati e sformati, Direttore.
(babsi jones, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, p. 85, corsivo mio)

Qui, come in molti altri passi citati a buon diritto tra gli esempi di *sguardo obliquo*, la funzione prevalente è quella di un enunciatore di grado zero, ridotto a un dispositivo e perfettamente coincidente con un punto di vista. Una *non-persona*, una pura angolazione extra-umana. Enunciazione che si perde nell'impossibilità di trovare una voce: se il NIE rappresenta il ritorno a una fiducia nel linguaggio, e nella capacità di fare cose con le parole, si tratta di una fiducia pur sempre provvisoria, e tutt'altro che trionfalistica.

L'«io», pur riaffermato contro le barbarie e l'irresponsabilità del flusso disinformato di notizie, stenta a trovare una propria posizione:

Vorrei che non scrivessimo più, e finissimo di raccontare una storia alla Storia che non ci ha commissionato che un requiem: una musica priva di verbi e di voci, se proprio dobbiamo fare cagnara. Vorrei abbandonarmi non più *scritta* e *detta*, solamente *pensata*, interdetta da ogni congrega umana e vestita di nero, impastata di rabbie oramai vendicate, di promesse disattese.
Non scrivere, ecco cosa vorrei. I verbi non hanno più *tempo*, i verbi non hanno più i tempi. "Aspettare", ad esempio, si è svuotato e seccato, e poi - cavo come una ciotola - si è riempito di pioggia. Io aspetto, lo so, io *aspetto* la fine dei negoziati *da*, io aspetto la risoluzione del Consiglio di Sicurezza *che*, io aspetto domenica *quando*. Raccontarlo, però, è impossibile.
(babsi jones, *Sappiano le mie parole di sangue*, Rizzoli, Milano, 2007, p. 31, corsivi dell'autrice)

L'aspirazione alla coincidenza del dire e dell'esser pensato è vanificata dalla dilazione insita nell'atto dello scrivere. Non tardano a manifestarsi i conflitti tra la natura grafico-visiva e la natura acustico-narrativa della parola orale, ricomposti solo nel quadro complessivo di una voce mobile, capace di assumere le più diverse posizioni. Proprio per questo abbiamo parlato di un *continuum*, di una frontiera mobile tra voce e visione, che spazia dalla posizione [Ø] di un enunciatore neutro, ridotto a simulacro vuoto e a funzione, e l'«io» esorbitante, sovraperonale dell' aedo, *colui che Sa*:

Le parole passano due volte: mentre le vivo e ci vivo attraverso, sono mercurio che fuoriesce da un termometro infranto: inafferrabili, guizzano. Quando scrivo, sono già massa morta: tocca andare a cercare dove si sono sedimentate, tocca polverizzarle con pazienza. In seguito, le reimpasto con qualsiasi liquido: che ricavo un matera cedevole che spalmo sulla carta, prima che solidifichi di nuovo. Se vuoi, non c'è differenza fra scrittura e scultura: la medesima ostinazione per riprodurre attraverso una materia inerte qualcosa che prima era vivo. Questo passaggio dalla vita alla carta è uno sforzo per me disumano. Per settimane ho sognato un cavo USB che inserito nella mia nuca si collegasse alla tua, Direttore.
(Babsi Jones, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, 2007, p. 99)

La drammatica coesistenza di voce e visione si ripropone a tutti i livelli e conferisce spessore orale alla scrittura, fino a marcare la coscienza più profonda del gesto scrittorio. Accanto alla *voce off* dell'io narrante, permane la consapevolezza che la parola è prima di tutto un segno, un'immagine visiva, interpretabile come pittogramma o - per i lettori frettolosi - immagine di un semema. I segni tracciati campeggiano nell'occhio come immagini, prima di caricarsi di significati.

Di qui, il crescente spazio riservato alla **calligrafia**: basta pensare alle riproduzioni delle minute - saranno quelle scritte da Babsi Jones, autrice extra-testuale o quelle dei taccuini della *dramatis persona* /babsi jones/? - che scandiscono le sette giornate di *Sappiano le mie parole di sangue*; oppure pensiamo all'uso di un font "calligrafico" ne *L'ottava vibrazione* (anomalo romanzo NIE, territorio di transito del giallista Lucarelli),

per delimitare la scrittura pseudo-*documentaria* dei dispacci delatori sul giovane anarchico Giancarlo Pasolini. Le carte gonfie di inchiostro, il tremito della calligrafia diventano il soggetto di intere pagine, frammenti più o meno mascherati di una riflessione sul proprio atto. Così è per il movimento inaugurale de *La visione del cieco*, storia di verità eccedenti, storia che le carte non bastano a spiegare o a contenere:

Sembra facile.

Carte da tenere: la carta di identità. Quella vera: quella col nome di un ispettore di polizia saltato in aria nella propria automobile, a Bologna, nel 1998. [...]

Carte da gettare. Il taccuino degli appunti di un vecchio amico partigiano morto nel settembre 1998: un'ultima missione da compiere, un'ultima missione compiuta. Una morte degna della sua vita.

(Girolamo De Michele, *La visione del cieco*, Torino, Einaudi, 2008, p. 9)

Il *dire* si dissocia dallo *scrivere* perché è presentato in una scrittura più profonda, archetipo della scrittura che precede il suo sviluppo storico. La dissociazione tra il libro e il suo peculiare aspetto da Galassia Gutemberg, è ad esempio tematizzata da Genna in un'importante pagina meta-narrativa:

Sono spettri parlanti, i libri.

Fanno tremare.

Guardatevi dalle loro immagini: penetrano nelle fessure craniali, si fanno largo attraverso le scosse dei nervi, le pulsazioni delle arterie, raggiungono il cuore - e lo devastano.

Sono gli appelli dell'invisibile.

Sono gli araldi che annunciano l'umano.

Sono essi stessi lo stampo dell'umano.

Cominciano con graffiti a Lascaux e terminano con l'estinzione della specie.

Anche quando non esiste carta, i libri esistono.

(G. Genna, *Hitler*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 260-261)

Goebbels non esiste, ma il libro che parla di lui sì, così come l'«io» del narratore, un sovrano che ha potere di vita e di morte, più potente persino del tiranno. L'immagine rimanda al gesto scrittoriale, geroglifico e magia, capace di includere il proprio valore performativo a un livello infinitamente più profondo di qualunque significato. Non per nulla, è una scrittura (e una delle più potenti) anche la X tracciata dagli analfabeti, i testimoni prezzolati dell'origine *legittima* di Aloisius Hitler, *Hüttler* in una grafia alternativa e dimenticata: gli analfabeti scrivono, perché quel loro gesto - convalidato dall'autorità dei testimoni e della legge - è un atto linguistico dotato di potere perlocutorio. Scrivere è tracciare segni indelebili, solchi di una magia primitiva.

Anche *Manituana* dei Wu Ming pullula di "scritture analfabetiche", ambientato com'è nello scontro tra due civiltà preverbalì (quella delle Sei Nazioni e quella arcaica e contadina del gaelico, tra Scozia e Irlanda) e due civiltà della scrittura e del contratto (quella Inglese e quella dei nascenti Stati Uniti d'America). Allo sventolio dell'Union Jack si sostituisce l'ombra sinistra delle croci con cui analfabeti svendono la terra dei

padri, e poco importa che a tracciare quelle X siano due indiani sbronzi¹⁰ oppure un mugnaio olandese. Quest'ultimo riceve la *lettera* come si trattasse di una stregoneria, e per mano di un irochese. È un bel rovesciamento per il nostro etnocentrismo alfabetico:

Il mugnaio guardò il foglio e la piccola mina che Joseph gli porgeva come fossero oggetti stregati. Impugnò il lapis e tracciò una grossa X sul pezzo di carta.

- Molto bene. (Wu Ming, *Manituana*, Torino, Einaudi, p. 102)

La scrittura è una metafora che ripropone, nel microcosmo romanzesco, la struttura del romanzo stesso. Perché *Manituana* è, a tutti gli effetti, il romanzo di una scrittura, tracciata sul terreno con la lingua dei ricordi: scrittura vocale contrapposta ad altra scrittura, alla violenza della lettera che espropria le terre, riducendole a diritto astratto, a titolo o valore. Come nella *Dreamland* australiana, anche qui le storie sono sentieri di segni e di sogni, tracce lasciate dal cammino umano, racconti appena percepibili nella forma spezzettata di un arcipelago o nello stendersi di un fiume. Perciò il dipanarsi delle acque segue lo svolgersi dei racconti d'origine - rigorosamente orali - che interpolano il testo; segni riassunti nella cartina geografica che apre il libro, una vecchia mappa ancora capace di suggerire il gesto malfermo e pre-scientifico che l'ha tracciata.

3. Le voci degli altri: strategie di enunciazione perturbata

La lingua si "spacca", letteralmente, in mille pezzi, sotto la pressione delle altre frasi e delle altre enunciazioni che si insinuano nel suo dettato. È il prezzo da pagare all'altare dell'apparente medietà linguistica, di quell'apparente *lingua media* (che la si voglia vedere sotto le vesti dello standard o, più credibilmente, del neo-standard) che sembra costituire il fondo linguistico dei romanzi NIE. Apparente *medietà* linguistica vs. sovversione profonda, questo lo schema interpretativo di WM1, accuratamente volgarizzato ad uso della critica e della lettura più frettolose. Ma, al di là di qualsiasi semplificazione, l'aprirsi della pagina all'oralità, funzione fondamentale di quel locutore epico che riaffiora, ad esempio, nelle pagine di Wu Ming, Genna e babsi jones, implica di necessità l'assunzione delle voci altrui nel corpo omogeneo del testo.

Scritture fonetiche o impasti dialettali riaffiorano nella scrittura di quasi tutte le opere NIE, a smentire la posizione pregiudiziale di alcuni critici:

- Sì, Dave, - lo assecondò l'orco. - Un *gentiluomo* è come un cavallo. Che cazzo rilanciamo, allora?

L'altro arriccio le labbra sui denti. - Quando farai cofretto a parlare cofi e ti piglieranno tutti a ciondoli, come te la gagnerai, la flecca? Fucchiando la fava?

(Wu Ming, *Manituana*, Torino, Einaudi, 2009, p. 260)

«'Ardalà, cheffica...»

«Mahà mett'appecora.»

¹⁰ Wu Ming, *Manituana*, Torino, Einaudi, p. 19.

«Eh, Giusè, ch'ammetti appecora. Vacche voglia ci ha, àrdala ca muore daha voja de cazzo...»
Io sono su Orione.
(G. Genna, *Dies Irae*, Milano, Rizzoli, p. 501)

Simili soluzioni, di per sé non innovative, testimoniano un interesse per la parola altrui, che prende molteplici direzioni. In primo luogo una tendenza alla stilizzazione - talora legata all'irrompere del comico, come segnala Fabio Poroli a proposito di *Manituana*, più in generale riservata alla caratterizzazione di un tono stilisticamente e tematicamente basso. In altri casi, la stilizzazione prende le mosse da tradizioni testuali diverse, sfruttando i luoghi comuni e i cliché verbali del livello lessicale e semantico:

- Bella gatta da pelare, per i tuoi amici del Dipartimento.
Il fratello più giovane ruttò, asciugando le gocce che colavano dalla bocca.
- Se c'è da fare secco un bifolco contate sul mio fucile.
(Wu Ming, *Manituana*, Torino, Einaudi, p. 40)

Non mancano esiti grotteschi, dati dallo scontro di sfere contenutistiche opposte:

- Salute a te, Degonwadonti.
- Salute a te, Ronaterihonte. Entra, l'acqua bolle sul fuoco.
(Wu Ming, *Manituana*, Torino, Einaudi, 2009, p. 77)

Simili dialoghi sembrano fortemente influenzati da decenni di cultura fumettistica, *tra la Via Emilia e il west* (ancora una volta, è all'opera la mediazione di una testualità popolare e non culta), secondo un debito che gli stessi WM esprimono in una successiva autocitazione :

Leo ha detto che devo essermi confuso. Le Giubbe Rosse non sono comuniste. Sono capaci di cavalcare al freddo per miglia e miglia, nel nulla d'alberi e d'acqua. Hanno il Winchester. Credo abbiano anche un fischietto.
Leo ha detto che le nozioni sui Grandi Laghi le ha apprese dal Comandante Mark. Come tutti quelli della nostra generazione, ho risposto»
(Wu Ming, *Grand River*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 23)

Più in generale, la scrittura del dialogo - comica, fumettistica, parodistica o mimetica - obbedisce sempre a una stilizzazione, imprescindibile dalla profonda coscienza alfabetica e fonetica di chi scrive. Proprio per questo, occorre superare una concezione pregiudiziale che vede nel discorso diretto l'unico o il principale terreno dell'oralità romanzesca. L'intera pagina si costituisce come un intreccio di voci, mentre l'insistita consapevolezza letteraria e meta-letteraria degli «aedi» si apre alla continua problematizzazione delle voci in dialogo e del loro incastro più o meno precario. Il **discorso indiretto libero**¹¹ si presenta sotto varie forme, dalle più tradizionali alle più

innovative, che includono testi dell'oralità secondaria, fino agli esiti più estremi che fondono insieme diversi enunciatori in un unico discorso.

Come nella più rapsodica delle produzioni, si spezza il legame tra enunciatore e discorso. Le strategie impiegate a tal fine sono delle più varie, e gioca grande spazio il reimpiego funzionale di soluzioni stilistiche codificate nella tradizione letteraria, prima fra tutte la pressione sulla deissi - sia personale, sia spazio-temporale. La morfologia pronominale è peraltro sottoposta a una violenta pressione in tutti i romanzi NIE: una lingua priva del genere neutro come l'italiano, che per rendere gli effetti impersonali (*it shows, on s'écrit*) è costretta o a ricorrere al soggetto Ø o a fatti di stile nominale - si veda questo incipit di capitolo tratto da *Manituana*:

Avevano portato anche i bambini, perché un giorno lo raccontassero a figli e nipoti. Dopo molti tentativi, l'asta finì per mettersi dritta. Il Palo delle Libertà. Un tronco di betulla, pulito e levigato alla buona. Un groviglio di corda. Un rettangolo di stoffa rossa ritagliato da una coperta. La bandiera del congresso continentale». (Wu ming, *Manituana*, Torino, Einaudi, 2008, p. 13)

La lingua si incunea nei vuoti della grammatica, giocando a proprio vantaggio le ambiguità consentite dal sistema - quelle fra maschile e femminile (l'italiano "suo" non distingue *his* o *her*), quelle fra persone e cose. In un simile quadro, anche le marche personali risultano quindi assai meno nette e determinabili di quanto non appaia da un frammento come questo:

I tempi nuovi non finiranno più.
Suo padre è uno stronzo ed è uno stronzo perché, nonostante la sua massa corporea che la disgusta, è un surfer agile di questa novità scintillante, che è merda luminescente su cui non si affonda ma si pattina.
Questo tempo è stronzo come il padre.
Si è sganciata da Raffa, dalla cumpa che iniziava a surriscaldarsi.
Sa già dove finirà.
Compie un'entrata seguita da rapida uscita nella toilette. Rossetti e sniffate. Lei non sniffa, non ha problemi.
Dopo la laurea in Lettere sarebbe una paria se non ci fosse il silver surfer della merda, suo padre, a mantenerla in vista del concorso statale per la cattedra. Sarebbe cooptata a occuparsi di pellame. Non è il genio di famiglia, non è il genio di suo fratello, l'uomo che insegna Logica in Scozia e Deprivazione degli Affetti in Italia. Ma lei non ha problemi, gli affetti sono secondari, onde irregimentabili in una linea di condotta, in una programmazione esistenziale riuscita. Che deve riuscire.
(G. Genna, *Dies irae*, p. 256)

Nel passo seguente, invece, è la pressione sui tempi - opportunamente marcati in corsivo, e quindi segnalati come anomali, *altri*, distaccati dal resto - a rendere esplicita la natura obliqua del discorso. E risulta evidente come la dissoluzione dei molti enunciatori nel discorso non sia finalizzata a individuare una voce altra nel cuore del testo, bensì a confondere le cose, sfumare i contorni enunciativi fino a renderli indecidibili. Come nella

11 D'ora in avanti DIL.

deixis ad phantasma di bühleriana memoria, il narratore evoca tempi e luoghi della mente, in continuo movimento nel terreno mobile del racconto: basta un gesto per evocare la realtà mentale di *oggi*, di *ieri*, di *allora*. È continuo lo slittamento dell'ancoraggio deittico ("adesso" è ora, o ieri, o fra un mese), teso a costruire un'unica temporalità *trafalmadoriana*, dove il tempo e lo spazio sono dimensioni infinitamente percorribili. E allora, rewind:

Alcuni anni prima, i quattro giovani musicisti inglesi osservavano con lo sguardo le rovine di Pompei. I segni della catastrofe. Le case e i mosaici scampati alla cenere e alla lava. «Una naturale *coventrizzazione* diciannove secoli prima, cenere invece che fosforo bianco», deve aver pensato George Roger. Studiano la disposizione della telecamera. Concordano la sistemazione dei fari per il concerto notturno. Si lasciano sommergere dal paesaggio lunare.

Alcuni giorni prima, Lara chiama Andrea sul telefono: un pretesto come un altro per interrompere la musica. - Problemi, Lara? - No: il solito stronzo pieno di soldi, - risponde. «Il solito stronzo pieno di soldi», si ripete. Una volta avrebbe detto *il solito stronzo*, e basta. Una volta. (Girolamo De Michele, *La visione del cieco*, Torino, Einaudi, 2008, p. 29, corsivi dell'autore)

Altre strategie di DIL sono più sottili e larvate. Nel brano seguente, ad esempio, è solo il cambiamento di registro che permette di percepire l'obliquità del discorso: solo nella prospettiva degradata di Jonas Klug il dramma dell'alcoolismo, usato come un'arma contro i nativi americani, può essere descritto con proverbi del genere:

Semplice come bere un cicchetto: tre anni addietro, Klug aveva fatto sbronzare l'indiano giusto, il più stupido e sbruffone, Lemuel, *Lemuel qualcosa*, e altri suoi compari, idioti quanto lui. Mentre erano sbronzi, *prima che vomitassero anche le tonsille*, avevano firmato la cessione. Con una bella «X» da analfabeti, tanto valeva lo stesso. Non che Klug fosse uomo di lettere, ma sul poco che sapeva, molto aveva costruito. (Wu Ming, *Manituana*, Torino, Einaudi, 2009, p. 19, corsivi miei)

«Semplice come bere un cicchetto» e «vomitare le tonsille»: simili frasi contrastano con le espressioni relative allo stesso tema attribuibili ad altri personaggi o alla voce narrante. Il proverbio conferma quindi la sensazione di obliquità, non sufficientemente marcata dall'uso dei tempi verbali (il piuccheperferetto denotante, di per sé, solo anteriorità cronologica). Peraltro, anche in questo caso lo spostamento enunciativo è perturbato. «Lemuel, Lemuel qualcosa», non può che suscitare nel lettore avvertito l'eco di un altro bugiardo e vagabondo della letteratura, anch'egli proiettato tra mondi diversi, Lemuel Gulliver.

Il sovvertimento più radicale, tuttavia, si ha nella totale mescolanza delle voci. Chi parli, allora, diventa indecidibile, e l'intero romanzo, prima metaforizzato da un

brogliaccio confuso e da uno scrivere frenetico, assume ora la forma di un'unico, indistinto cozzare di voci, ognuna con la sua versione dei fatti. L'enunciatore globale è forse assumibile alla funzione di un registratore *fuori scena*, un dispositivo capace di cogliere la globalità e di riportarla dal suo abisso, possedendo il fragile corpo di un cantore?

Di nuovo tra noi, dottor Magri, esclama giuliva la boccarossettata fuoriluogo nella farmacia, la solita tisana galenica? Sì grazie ho la prescrizione del dottore, Macertodiaqui, questa bruttasma che, - continua voltandosi per raccogliere gli ingredienti dell'espessorante e procedendo verso il retro, incrocia il titolare che arriva al bancone e fa segno alle spalle di Andrea, apre un cassetto, prende la boccetta, la racchiude in una scatola bianca, la avvolge in carta bianca e la consegna al cliente ora al banco, Ecco a lei, ingegnere: vedrà che dorme le sue notti in pace. (Girolamo de Michele, *La visione del cieco*, Torino, Einaudi, 2008, p. 21)

Una confusione mediata, ancora una volta, dall'occhio. Perché leggendo queste frasi ad alta voce - senza l'ausilio della punteggiatura, delle maiuscole; senza la dilazione temporale della descrizione («apre un cassetto, prende la boccetta») - non si ha altro che il marasma della conversazione quotidiana, in cui le lingue e le voci si sovrappongono senza alcun ordine. Babel, la "confusione" fatta nome nel cozzo spaventoso di tutte le lingue. O, secondo l'antico ebraico, di tutte le "labbra"¹².

4. Traduttori traditori sulla linea del testo

Lingue e voci si sovrappongono ancora nell'italiano del ventunesimo secolo: la percezione dell'altro si dà immediatamente alla sonorità, mentre la comprensione richiede un secondo passaggio, la dilazione dell'atto interpretativo; quest'ultimo appare come una sorta di traduzione - non casualmente presa a paradigma dell'interpretazione da molta della teoria semiotica contemporanea. Proprio da questo statuto immediato e percettivo, che precede il lavoro della *decodifica*, discende l'ambiguità tra voce e lingua, tra la forma individuale in cui l'altro si dà all'orecchio (*parole*) e il suo sistema di riferimento, comprensivo di tutte le enunciazioni in esso realizzate (*langue*). Le voci dispiegate sulla pagina contengono - come cavalli di Troia - altre lingue, ma l'*altro* si presenta solo nella forma empirica di una voce, di un idioletto, di una battuta. Tuttavia, una percezione esclusivamente *sonora* corre facilmente il rischio di incarnare lo stereotipo. Se abbiamo già incontrato le risonanze di *basso-comico* della stilizzazione dialogica, è anche vero che la stilizzazione orale, consapevolmente unita alla tematizzazione dell'alterità, rischia l'esotizzazione. Sono entrambe due conseguenze dell'estetizzazione, reazione quasi inevitabile all'altro. Ciò che non "conosciamo" ci appare immediatamente sotto il mero aspetto di un significante, aperto alla pura dimensione percettiva, almeno secondo quanto afferma Jurij Michajlovič Lotman:

¹² J. Derrida, *Des tours de Babel*, in Siri Nergaard, *Teorie della traduzione contemporanee*, Milano, Bompiani, 1989, p. 379 e ssgg.

Lo straniero, che avverte come esotica la vita quotidiana diversa dalla sua, può percepirla esteticamente, mentre il portatore immediato di quella cultura di solito non si accorge della sua specificità. (Jurij M. Lotman, *Lo stile, la parte, l'intreccio*, in Id., *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma, Meltemi, 2006, p. 262)

Non si tratta, allora, di verificare ingenuamente fino a che punto il romanzo sia riuscito a rappresentare fedelmente la voce dell'altro, quanto di stabilire dove finisca la rappresentazione dello stereotipo, e dove inizi lo stereotipo vero e proprio. È un confine indecidibile, ma di sicuro alcune soluzioni ricordano un po' troppo da vicino il *petit nègre*:

«Yonas ventiquattro anni di 'nsianità», ribadì indicandosi all'altezza del cuore.
«Comprato tavola calda con pensione di Esercito.»
«Dove avete combattuto?» gli diedi corda.
«Bissinia», s'illuminò. «Ventesimo bottiglione, compagnia di tinenti Montanari. Noi bravi a minchionare 'Bissini.»
Non trattenni un sorriso. «Ah, li minchionavate?»
«Sì! Ascari andare in silenzio fino a campo di 'Bissini! E poi tinenti Montanari parlare: "Baionett' n'cann'! Fijoli, pronti per l'assalti! All'assalti, Diobòno! Zaraf, zaraf!».
(E. Brizzi, *L'inattesa piega degli eventi*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008, p. 49)

L'ironia (quella di Lorenzo Pellegrini, voce narrante e sguardo reggente dell'intero romanzo) non è sufficiente a decostruire lo stereotipo, in cui riemerge l'odore stantio di un trovarobato fonetico e lessicale *d'antan*. Qui Enrico Brizzi ricorre agli attributi lessicali di quello stesso colonialismo che, peraltro, critica assai duramente nel suo romanzo; l'altro, di qualsiasi nazionalità esso sia, si dà in un insieme di macchiette e di cliché linguistici:

«Corpo di negri è ancora tabù, in Europa e *United States*. E allora a *genti borghesi* piace pensare che sua *molie* scopa negri. E qui in Africa ce n'è tanti felici di lavorare... Come si dice... Gratis!»
[...]
«Vedi, *Lawrence*, tutti noi siamo curiosi. È naturale, e non dovremmo *vergognarse*. Però i *genti borghesi* se vergognano, e così il futuro non è di grandi cinema, ma di piccoli cinema privati dove puoi vedere da solo tante volte tutti i film che vuoi. Anche quelli con tua *molie* che scopa tuo amico, o i minatori neri. È il futuro, *Lawrence*.»
(E. Brizzi, *L'inattesa piega degli eventi*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008, p. 182)

La lingua batte dove il dente duole, è proprio il caso di dirlo.

Sono questi i rischi dell'ipercaratterizzazione, quando non la si unisca a una metamorfosi, a un'innovazione, a una terzietà che si frapponga tra la "realtà" fonetica e la sua trascrizione: ed è proprio il genere di soluzioni che un bravo traduttore cerca di evitare, pena l'accusa di imperialismo culturale o di etnocentrismo. Certo siamo lontani dall'ideale benjaminiano di una traduzione che porti l'altro nel proprio, capace di «indianizzare, grecizzare, inglesizzare» la propria lingua, «lasciarla scuotere e

sommovere dalla lingua straniera», attraverso il ricorso alla più difficile delle scritture, quella che unisce insieme immagine e suono¹³.

A fronte di questa dialettica di voci e di lingue, non pare casuale l'insistenza di molti romanzi NIE su posture e figure della traduzione, che riaffiorano non soltanto nello "stato traduttivo" del mondo o della lingua del XXI secolo, ma nel continuo ricorso a pratiche di interpretariato, autorizzato e non:

- Quante parole ci sono per quello?
- Quello cosa?
- Quello che hai detto. Finocchio. Quante parole ci sono in italiano?
- Per finocchio? Vuoi scherzare... - Del Re comincio a contare sulle dita, rapido. - Frocio, busone, checca... a Napoli dicono ricchione, - si schiaffeggiò l'orecchio con la punta delle dita, - in italiano pederasta, da noi culattone...
(Carlo Lucarelli, *L'ottava vibrazione*, Einaudi, Torino, 2008, pp. 180-181)

"Questo come si dice?" Ed ecco che, per la più istintiva delle vie, la traduzione contagia anche la lingua in stato di quiete, fino a far apparire il "nostro" discorso, le "nostre" parole, come il risultato già compiuto e in apparenza stabilizzato di un processo traduttivo:

Kanenonte rise indicando il berretto dell'uomo.
- Cappello buffo, disse in un inglese stentato.
- Eh già, il vecchio Guus.
(Wu Ming, *Manituana*, cit., p. 102)

La parola in inglese è rappresentata, funzione dell'alterità, raccontata dal narratore - al quale, come nella tradizione epica, nessuno chiede: "e allora come facevano a capirsi?". Un processo di traduzione, appena lasciato intravedere, nasconde le movenze dell'altro sotto l'apparenza del proprio. E il narratore nelle opere NIE è fin troppo consapevole di vivere un universo di lingue in conflitto, sa di star traducendo, conosce a menadito le insidie e gli interstizi della parola in movimento tra le lingue, sa difendersi dalle trappole dei significanti e da quelle dei significati:

Joseph lesse ad alta voce. Tradusse il testo della missiva, cercando di riprodurre formalità e convenevoli.
L'inglese era una lingua più rozza e stringata: nel passaggio dagli occhi alla bocca le parole si accorciarono, persero risonanze, abbandonarono sul foglio parte del loro significato. Nella lingua dell'Impero, a ogni causa seguiva una conseguenza, a ogni azione corrispondeva un solo scopo, a ogni situazione la condotta più adeguata. Al contrario, la lingua dei Mohawk era piena di dettagli, attraversata da dubbi, rifinita da continui aggiustamenti. Ciascuna parola si protendeva e allungava per catturare ogni possibile senso e tintinnare nelle orecchie nel modo più consona.
[...]
Da qui l'ultima frase: Joseph l'aveva scritta e riscritta, fino a ottenere il tono giusto,

13 W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 51 passim

gradito anche a Piccolo Abramo. I fratelli minori erano messi alla prova: cosa avrebbero deciso? [...] Il richiamo all'unità delle sei Nazioni stava in equilibrio su un'ordinata catasta di sfumature. L'inglese ne disperse otto su dieci. Quel che rimase convinse i bianchi. Venne chiamato un messaggero.
(Wu Ming, Manituana, Torino, Einaudi, 2007, pp. 51-52)

La traduzione diventa allora l'invenzione di una nuova lingua e, al tempo stesso, la scoperta di un'immagine pubblica, degli echi sinistri o sanguinosi che possono sorgere sul crinale delle parole. In *Sappiano le mie parole di sangue*, ad esempio, l'enunciatore /babsi/ vive sul filo delle traduzioni, sul fronte di una politica a costante rischio di manipolazione: ne sono prova le pagine - veri saggi di linguistica - in cui si descrive la separazione imposta tra le lingue:

«[...] e al tuo direttore narri di un autodidatta primogenito di contadini che nell'Ottocento si è inventato un perfetto alfabeto jugoslavo.»
«Per ogni suono, un segno. Era la sua ossessione.»
«C'è riuscito?»
«Questa lingua è una e sono tre: ekavo, ijekavo, e il *novi govor* dei nazionalismi.»
«Il *novi govor*?»
«La neolingua.»
«Orwell?»
«Ci sei vicina. Nella Croazia di Tuđman, ad esempio, la classe intellettuale si mobilita per un'operazione di pulizia e di distinzione tesa a costruire una nuova lingua.»
«Quando accade?»
«Prima della secessione. Prima di far violenza agli uomini la si fa al linguaggio.»
(babsi jones, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, p. 142)

L'interprete sa quel che è in gioco: una politica della traduzione che separi o assimili i corpi, e sul corpo gioca la propria "battaglia":

I profughi scozzesi e i coloni irlandesi di suo padre s'intendevano con dialetti antichi come le rocce. La Lingua della Notte. Sir William la usava quando voleva digli qualcosa di intimo, che altri non dovevano cogliere.
- È la lingua della fede, del sangue e della terra, - diceva. - Non la si parla per caso.
L'inglese invece serviva a comandare, a scrivere e a capirsi da un capo all'altro della valle. A Philadelphia gli avevano insegnato anche il francese, la lingua del nemico.
Ma era il mohawk l'idioma che preferiva. Il mohawk odorava di rum e di pellicce. Era la lingua del commercio e della caccia; dei concili e della diplomazia. Ma prima di tutto, per lui, quella delle ninne nanne. (Wu Ming, *Manituana*, Torino, Einaudi 2009, p. 340)

Traduttore traditore, doppiogiochista per vocazione, contrabbandiere di forestierismi e spia di referenti ancora ignoti, danza sul filo delle lingue. D'istinto, in questa «politica», sa da quale parte schierarsi. Difende la purezza delle lingue bastarde.

5. Chi ha orecchie per intendere...

Analfabeti letterati e stregoni del lapis, interpreti e spie sul modello della Malinche, cantautori e reporter tecnologicamente attrezzati: mille moderatori della parola ci hanno accompagnato in questo excursus. Alla voce antica del bardo, subentra quella magnetica del folk-singer moderno, nomade autostoppista o voce tascabile. All'onnipotenza sorda del cantore, si sostituisce le dissonanze di chi, sommessamente, canta la canzone dei vinti, camminando su una ragnatela di strade. All'onniscienza del poeta, si può forse contrapporre la perizia artigianale del traduttore, che lavora di cesello sulle parole, sui ritmi e sulle sfumature.

A fronte di tale varietà, risultano ancor più evidenti l'insufficienza di un unico paradigma definitorio, quale l'oralità epica-popolare, e la complessità della nozione di aedo, contastorie o narratore, irriducibili al modello dell'*one man show* teatrale. E proprio al teatro rimanda il termine "epico", quando lo si adatti alle dimensioni performative della parola, siano esse evocate nella sintassi scritta della pagina o pre-scritte per la recitazione. Anche la riflessione sul *New Italian Epic*, dal canto suo, presenta notevoli punti di contatto con la riflessione sull'epica nella scena teatrale più recente, quella che va dal Teatro di Narrazione alle voci monologanti dei nostri giorni. In primo luogo, la dimensione performativa della parola, fondamentale nella definizione del **nuovo performer epico teatrale**: regista di se stesso e spesso autore (o co-autore) di quanto interpreta, quest'ultimo pertiene a buon diritto nella categoria del *narratore*, secondo la definizione proposta da Piergiorgio Nosari nel 2004¹⁴. La confusione tra attore e autore, lettore ad alta voce e "Lettore Modello" iscritto nella pagina del libro-copione, costituisce la prima regola e premessa per un teatro che si ridefinisca come *epico*. Guccini e Meldolesi, ad esempio, individuavano qualche anno fa il territorio composito e variegato della *nuova performance epica*, che includeva:

oltre agli autori che leggono, agli attori che leggono e agli specialisti della lettura [...] nuovi artisti del racconto, e fra questi, vi sono quelli che scelgono le forme del monodramma o del "concertato epico", quelli che rigenerano modalità popolari cadute in disuso o sperimentano, magari muovendo dalla propria peculiare identità di narratore. La gamma si amplia poi a dismisura se si includono anche i comici e i protagonisti della satoria più o meno espulsi dal piccolo schermo, che animano un "teatro informazione" alternativo a quello del circuito ufficiale delle notizie¹⁵.

Anche il romanziere di area NIE, dal canto suo, va scoprendo la dimensione della *performance*: non solo la lettura ad alta voce – cara ai fautori nostrani dello *slam poetry*, riscopritori anni Novanta della poesia e dell'avanguardia – ma forme miste di esecuzione, dal *reading* con accompagnamento musicale alla produzione di eventi multimediali. Tale dimensione performativa, in teatro quanto nel romanzo, si accompagna alla riscoperta di

14 P.-G. Nosari, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in Prove di Drammaturgia, Anno X, numero 1, 2004, Milano, Ubulibri, pp. 11-14

15 Claudio Meldolesi, Gerardo Guccini, *L'arcipelago della nuova performance epica*, in Prove di Drammaturgia anno X, numero 1, 2004, Milano, Ubulibri, pp. 3-4

una responsabilità, a una ritrovata fiducia nella dimensione perlocutoria della parola: la capacità di legare in un *atto linguistico* emittente e destinatario. WM1 ha parlato di ritrovata fiducia nel linguaggio; atteggiamento certamente vissuto, con qualche anno di anticipo anche dai narratori teatrali, e qui efficacemente sintetizzato da Gerardo Guccini:

La narrazione esprime [...] un'assunzione di responsabilità nei riguardi del reale, che viene consegnato all'ascoltatore con quei nomi, quegli attributi, quelle indicazioni di senso e quelle precise parole che il narratore mette in campo¹⁶.

La seconda affinità attiene ai paradigmi teorici citati e alla sostanziale indifferenza teorica verso la nozione brechtiana e szondiana di epica. Nel suo *Memorandum*, WM1 lo dice chiaro e tondo:

L'uso dell'aggettivo «epico», in questo contesto, non ha nulla a che vedere con il «teatro epico» del Novecento o con la denotazione di «oggettività» che il termine ha assunto in certa teoria letteraria.¹⁷

La correzione di tono - ispirata anche ad alcune osservazioni dello scrittore Girolamo De Michele - viene in un secondo momento, ma resta parziale, limitata all'acquisizione di singoli aspetti del procedere brechtiano: la narrazione per *tableaux*, assimilata alle interruzioni dell'azione teorizzate dal grande tedesco, e la rottura del flusso dell'azione, riproposta nel «procedere a scossoni» di alcuni romanzieri¹⁸. Lo straniamento rimane comunque una nozione marginale, rispetto alla preferenza accordata al paradigma omerico. Anche nel panorama teatrale della *nuova performance epica* italiana, Brecht appare come un grande avo da lasciarsi alle spalle, e lo straniamento un terreno da cartografare distinguendo con attenzione scrittura e performance, strumenti di recitazione e tensioni drammaturgiche. L'epica si frammenta in un insieme di modalità narrative, fondate sull'attualizzazione del racconto: la parola non è più mediazione o simulacro di una mimesi, ma il *mezzo* denso in cui si realizza l'effettiva presenza dei referenti. L'epica è dunque un'*eccedenza* di orizzonte, generata dal riutilizzo simultaneo di tecniche gestuali, vocali e mimiche, che stabiliscono un rapporto attivo tra partecipanti prima che fra attori e spettatori. Di conseguenza, l'epicità non si definisce mai come «straniamento», rottura dei nessi causali resi «logici» dall'illusione scientifica del *récit* oggettivato e degradato della terza persona (l'*egli disse* del romanzo ottocentesco e della narrativa d'appendice, ben descritto da Barthes ne *Il grado zero della scrittura*); essa si definisce piuttosto nella capacità di rivivere la storia alla luce della traiettoria tragica del Fato o del Destino¹⁹, e nel ritorno a una dimensione performativa della parola molto più antica, che include il *cuntastorie* popolare e l'aedo della Grecia arcaica e pre-classica, la

16 G. Guccini (a c. di), *La bottega dei narratori*, Roma Audino 2005

17 Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 14

18 Wu Ming, *Sentimiento Nuevo*, in *New Italian Epic*, cit., pp. 76-77

19 cfr. G. Guccini (a c. di), *La bottega dei narratori*, Roma Audino 2005

narrazione creatrice di mondi del *Mahabharata* e la sapienza curativa di Sherazade.

Eppure, pur rifiutando la nozione di **straniamento** e il suo pesantissimo bagaglio tecnico, sia l'epica teatrale sia quella narrativa incrinano il legame tra enunciatore e parola - ed è questa la terza affinità che le lega. Anche nel teatro di narrazione, infatti, il massimo della presenza può rivelare la distanza. Contro ogni evidenza: il *narratore*, da un lato, impone l'«io» come l'unico riferimento possibile e sovrappone al racconto le proprie proiezioni biografiche, compresa la memoria sensoriale - «Bisogna spiegare perché racconti la storia de Vajont. Come ti è capitato in mano il libro di Tina Merlin. Ecco! L'hai letto in treno tornando dalle vacanze che fai sempre nello stesso posto, prendi sempre lo stesso treno che passa vicino a Longarone e, per passare il tempo, leggi libri», suggerisce Vacis a Paolini nel mettere a punto il testo di Vajont²⁰ - ma, per essere profondamente "convincente", deve ridurre il proprio corpo a un "segnaposto", a un simulacro di *funzione autore*. "Io" assume il punto di vista e la presa discorsiva dell'*autore*; proprio per questo ogni autore è un testimone prima che una persona, una voce prima che un corpo e, in definitiva, «io» è sempre un altro, reso tale dalla distanza e dalla risoggettivazione della lingua. Lungi dal proporre una posizione "esorbitante" e totalizzante, lungi dall'apparizione iperbolica e ridondante si un sé *egocentrico*, l'io epico del narratore teatrale offre quindi un modello valido anche per la scrittura romanzesca, che conosce la frattura e l'incertezza interna. L'io epico può così abbandonare la retorica auto-elogiatoria del discorso "degradato" della propaganda, dell'avanguardia e della pubblicità: solo così la scena si libera della banalizzazione "*emergenziale*" della comunicazione politica; solo così il romanzo libera energie invece di incatenare chi legge all'infinita loquela di una parola monologica.

E non è forse un caso che, dalla riflessione teatrale, provenga un possibile paradigma, alternativo sia alle ambiguità rodomontesche della postura *epica*, sia alle scomode eredità del termine "straniamento", appesantito da retaggi tecnicistici ed elitari. Più di vent'anni fa, per definire l'incredibile rinascita, in Francia, di una drammaturgia capace di raccontare la storia proprio in virtù di una rinnovata fiducia nella parola, uno studioso francese, Jean-Pierre Sarrazac, proponeva di sostituire al termine «epicizzazione» la categoria più polifonica di "**rapsodizzazione**". La proposta, da un lato, richiamerebbe l'incrocio di arte poetica ed estetica già intravisto da Goethe e Schiller, riportandoci a una figura di *autore-rapsodo* capace di mediare non solo fra i personaggi, ma anche tra personaggi e spettatori; un'inedita genealogia di matrice platonica, ravvisata nelle forme miste di dialogo e racconto dell'epos²¹, più che mai adatta a una parola ibrida e spuria. Dall'altro lato, il paradigma rapsodico ci libera da qualsiasi *teleologia* inscritta nel ragionamento szondiano, per cui il teatro epico si dà ancora come superamento dialettico del dramma. Ultimo punto di forza, il soggetto rapsodico è un costruito mobile, capace di assumere di volta in volta un ruolo attivo o testimoniale, senza essere forzatamente

20 Ivi, p. 26

21 Platone, *Polit.* 10, 329c - 395d, in Id. *La repubblica*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 175-183

incatenato all'uno o all'altro²². Il *rapsodo*, a differenza dell'*aedo*, porta in sé le voci altrui: la sua parola, istanza di un dialogo mediatizzato, si trasforma per accogliere le voci dell'altro. Da qui sarebbe nato il teatro: dal disfarsi della voce rapsodica in mille voci, dalla semi-mimesi propria dell'epica, genere misto, prima che dal dialogo già stilizzato nella monologica penna d'autore. Per questo, *rapsodizzare* vuol dire, quasi sempre, assumere il punto di vista di un sopravvissuto: colui che parla da un luogo incerto, tra la fine e l'inizio, dopo la catastrofe, e restituisce cittadinanza alle voci dei morti.

Le implicazioni di questo posizionamento sono più profonde di quanto non appaia a prima vista. Chi parla ha lo statuto di un *revenant*, di un sopravvissuto alla barbarie cosmica. Si tratta di un'operazione implicitamente romanzesca: il teatro implica la viva presenza di chi parla, mentre simili spostamenti cronologici sono statuari al romanzo. Ecco quindi che la parola detta assume la frammentazione interna propria del romanzo moderno. L'io che narra non ha più che il valore di una posizione: una funzione testimoniale, privata di qualsiasi identificazione "ingenua" con la persona di chi dice Io. Questo sdoppiamento corrisponde a una parte di ciò che Brecht definisce come "epico": a quella distanza che permette al sé di farsi altro, "strangerizzazione" del proprio, più che semplice e diretta alienazione. È una strategia di resistenza interna al linguaggio, che parte dal "farsi piccoli" o, deleuzianamente, *minori*. È il principio del *maquis*. Da questo punto di vista, i nostri aedi, a volte pomposi, dovrebbero imparare qualcosa dell'arte rapsodica. Guardare oltre all'affermazione orgogliosa del proprio canto, per capire come, a volte, il canto dei vinti pervada l'inno trionfale dell'esercito vittorioso, sotto forma di mutazione.

Riferimenti bibliografici

- Romanzi citati

E. BRIZZI, *L'inattesa piega degli eventi*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008
G. GENNA, *Dies irae*, Rizzoli, Milano, 2006;
G. GENNA, *Hitler*, Milano, Mondadori, 2008;
G. DI MICHELE, *La visione del cieco*, Torino, Einaudi, 2008
H. JANECZECK, *Lezioni di tenebra*, Milano, Mondadori, 1999
b. JONES, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, 2007;
C. LUCARELLI, *L'ottava vibrazione*, Torino, Einaudi, 2008
WU MING, *Manituana*, Torino, Einaudi, 2007;
WU MING, *Grand River*, Milano, Rizzoli, 2008

- Opere di riferimento

W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it

e cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 39-52

A. BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'auberge du loutain*, Paris Seuil, 1999

O. CASTELLANI POLLIDORI, *La lingua di plastica - Vezzi e malvezzi dell'italiano contemporaneo*, Morano Editore, 1995

G. DELEUZE - F. GUATTARI, *Kafka : per una letteratura minore*, tr. it. A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1975

J. DERRIDA, *Des tours de Babel*, in S. NERGAARD (a c. di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 367-416

E. J. HAVELOCK, *La Musa impara a scrivere*, tr. it. Mario Carpitella, Roma-Bari, Laterza, 1995

H. J. GRAFF, *Alfabetismo di massa*, tr. it. L. Sosio, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2002

G. GUCCINI (a c. di), *La bottega dei narratori*, Roma Audino 2005

J. M. LOTMAN, *Lo stile, la parte, l'intreccio*, in Id., *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 261-296

C. MELDOLESI, G. GUCCINI, *L'arcipelago della "nuova performance epica"*, in "Prove di Drammaturgia" anno X, numero 1, 2004, Milano, Ubulibri, pp. 3-4

H. MESCHONNIC, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995

P.-G. NOSARI, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in "Prove di Drammaturgia", Anno X, numero 1, 2004, Milano, Ubulibri, pp. 11-14

W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, tr. it. di A. Calanchi, Bologna, Il mulino, 1986

PLATONE, *La Repubblica*, trad. it. F. Gabrieli, Milano, Rizzoli, 1999

J. P. RYNGAERT (ed.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud Papiers, 2005

J.-P. SARRAZAC, *L'avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999

E. TESTA, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997

E. TESTA, *Stile, discorso, intreccio*, in F. MORETTI (a c. di), *Il romanzo. II. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 271-299.

WU MING, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009

- web

A. PARDI, *Alzare il culo, adesso! Riflessioni su New Italian Epic 2.0*, leggibile all'indirizzo: <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/12/002861.html#002861>

F. POROLI, *Sovversione sottile" della lingua e New Italian Epic. Appunti e proposte*, leggibile all'indirizzo:

<http://www.carmillaonline.com/archives/2009/04/003019.html#003019>

²² Per questa apologia del "rapsodo", ci rifacciamo a: J.-P. Sarrazac, *Le partage des voix*, en J.P. Ryngaert (*ouvrage dirigé par*), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes-Sud Papier, 1999, pp. 13-14