

Saggi

Tabard – Gruppo di scrittura critica

Paradossi, problemi e possibilità del nuovo romanzo epico italiano

*Sventurata la terra che non ha eroi...
Sventurata la terra che ha bisogno di eroi
B. Brecht, Vita di Galileo*

0. *Premessa*

NIE (New Italian Epic): una nebulosa, più che una scuola, un insieme di tendenze per descrivere un assetto della letteratura italiana recente, che raccoglie quegli autori che cercherebbero di tornare al racconto della realtà storica, accantonando le piacevolezze postmoderne del narcisismo letterario. Si citano, tra gli altri, Saviano e De Cataldo, ma anche Evangelisti, Genna, Babsi Jones, Carlotto, Camilleri, Philopat, Wu Ming. Superamento della nozione di contaminazione, nuovi oggetti narrativi “non identificati” (UNO nel testo), recupero di un’etica del narrare, sguardo obliquo e sperimentazione sul punto di vista accompagnata da uno sperimentalismo linguistico «nascosto» e sotterraneo, complessità degli intrecci che si sposa con una capacità di riutilizzare elementi della *popular culture* e transmedialità della scrittura, recupero del romanzo storico e della *alternate history fiction*; questi, in estrema sintesi, gli elementi che caratterizzano il nuovo filone narrativo, per il modo in cui è stato tratteggiato di recente in un saggio di WM1 (risultato di alcune conferenze da lui tenute negli Usa, in seguito pubblicato in rete).

1.

Proviamo a capire, proviamo a costruire un’immagine puramente saggistica, ironica, consapevole che, occupandoci di romanzi, probabilmente parliamo di tutt’altro. Che cosa vuol dire che il romanzo, la forma della narrativa che rappresenta un mondo “non a misura d’uomo”, dove l’*umanità* è destinata a scontrarsi sempre con una materia estranea (disumana), recuperi la dimensione dell’epica? Non è la dimensione “propria” dell’epica, invece, la *familiarità* dell’eroe e del suo mondo? Ovvero, «imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose»¹ su uno

sfondo epico, non richiedono la presenza di un mondo in cui la lotta abbia ancora un significato, in cui l'eroe incarni dei valori, non solo tenda verso di essi?

Allora, forse, il senso di un romanzo che sia però anche "epico" è quello di rappresentare proprio la lotta per trattenere *nel* mondo quei valori autentici sentiti ancora come *propri*. In questo senso, un romanzo "epico" rappresenta sempre la lotta *per un mondo* (questo aspetto è facile da rintracciare, ad esempio, nei romanzi di Wu Ming). Ma ecco presentarsi un passaggio fondamentale: un romanzo epico di necessità racconta la storia della fine del mito e l'inizio del romanzo. L'importanza della rappresentazione di questa lotta è cruciale e riguarda non soltanto il romanzo "epico", ma ogni tipo di romanzo: se il romanzo perde il proprio legame demonico con i significati cui ha dovuto rinunciare (anche gioiosamente!), eppure li riafferma attraverso un gioco metaletterario che sembrerebbe escluderli, allora inevitabilmente degenera nel postmodernismo deteriore. In questo luogo, in cui il legame perduto con i "significati dell'esistenza" non è mantenuto nella dimensione separata di ciò che è per sempre morto, bensì è tenuto in vita nel momento del passaggio — specie di semi-vivo alla Philip Dick —, i significati che si credevano morti sono riproposti alla stregua di nuovi miti (stavolta chiusi, e tanto più chiusi in quanto fittiziamente negati e camuffati di disincanto).

2.

Avvicinandoci ora alle tipologie di romanzo che potrebbero rientrare nel NIE, potremmo scorgere un pericolo del tutto speculare a quello appena venuto in superficie. La lotta che la narrazione epico-romanzesca porta alla forma (chiarimo una volta per tutte: non si parla qui soltanto di contenuti, ma di struttura narrativa) è votata alla sconfitta, e non solo perché la narrazione deve essere la fine di un mito e l'inizio di un romanzo, ma anche, e soprattutto, perché non può cristallizzarsi in una forma puramente retorica, che impedisca ad eroe e destino di aprirsi — usando la funzione evanescente dell'autore-tramite — alla plurivocità, alle molte voci del mondo, cosicché possa avere libero gioco il movimento non immobilizzabile dell'esistenza.

In questo senso quella transmedialità che WM1 individua come una tendenza di certa letteratura NIE assume un'importanza strategica, sia per la riflessione che attiva sull'elaborazione formale, sia per il modo in cui "apre" la chiusura del sistema libro (il quale comprende anche la fabbricazione materiale e la diffusione del libro), attraverso il coinvolgimento dialogico del fruitore come parte viva non solo nella lettura — che va sempre intesa come una partecipazione attiva alla creazione di un'opera altrimenti inesistente —, ma anche di con-scrittura dell'universo narrativo (il che significa anche coinvolgimento critico nella *riflessione*).

Soltanto la sconfitta narrativa degli schemi propri dell'avventuroso, della *messa in scena* delle situazioni tipiche e delle maschere carismatiche dell'eroe, può assicurare l'apertura cui si è appena accennato. Ovvero un romanzo neo-epico deve fallire per riuscire. Deve sporcarsi, deve rinunciare al perfetto funzionamento del proprio meccanismo mitico. Deve soccombere al romanzo e non al romanzesco. Tutti

questi “deve”, poi, sono solo debolissime aspirazioni al fatto che i più coriacei “si deve” che presiedono alla costruzione “sana” della narrazione si spacchino, e il romanzo “esorbiti”, per saggia inettitudine del suo autore.

Una nuova epica intesa come rinnovata fiducia nello schema eroe-destino, in una nuova presa sulla realtà, nella possibilità che una narrazione mitica ispiri l’azione, dovrebbe evitare di dimenticare che la propria dimensione può essere soltanto allegorica e non simbolica. Il riferimento di WM1 all’allegorico in questo senso manca proprio di un’opposizione al simbolico. L’idea (eh, anche questa benjaminiana) di affondare le mani nel *continuum*, farne saltare determinati momenti, determinate figure, per creare nel passato un’immagine della storia “differente”, che conservi la possibilità di un’alternativa e di un riscatto, può funzionare solamente se ci si mantiene in una dimensione allegorica, e non basta qui la distinzione dall’allegoria a chiave. La nuova immagine storica non dovrebbe cioè creare un riferimento simbolico unitario, anche se questo viene pensato come libertario e antagonista. Ripetiamo ancora una volta: laddove la narrazione si lasci imbrigliare nella convenzionalità dello schema eroe-destino ovvero si privi della auto-consapevolezza della costruzione e si abbandoni senz’altro agli stilemi dell’“avventuroso”, inevitabilmente la “storia” che si voleva salvare dal *continuum* ed opporre ad esso, ne diviene retoricamente parte, ornamento («ornamenti dell’oscurità...»). Vale a dire che è reintegrata nel *continuum* in ragione della sua affinità *costruttiva* con la *linearità* del discorso storico, il quale non viene per nulla intaccato nel suo svolgimento retorico. In questo modo il gioco della “riproduzione” del sistema incasella la narrazione nella dialettica dell’antagonismo sociale, ma all’interno di un edificio le cui fondamenta rimangono solidamente in piedi. Individuare un nemico all’esterno dell’articolazione della forma, in ciò che della forma si serve per venire alla luce, senza attaccare parallelamente la forma stessa e la sua retorica, pur, sia chiaro, riconoscendone con acume l’esistenza come fa WM1, significa adeguarsi alle forme già codificate e alla loro retorica, livellarsi su questa retorica e, in un certo senso, sposarne i propositi, seppure con un intento sovversivo per quanto riguarda i contenuti che organizza.

In questo modo, cioè sfruttando i canali del *mainstream*, assurge in primo piano la questione della *medianità*, cioè della potenza che il *medium* imprime al messaggio, e su questo terreno il messaggio antagonista è senz’altro perdente, finisce per essere automaticamente reindirizzato dal *mainstream* verso una frequenza di banda sociale ben precisa: quella che è già destinata ad accogliere messaggi di un certo tipo.

3.

La figura dell’eroe e la tipologia narrativa epica, come ogni altra forma e simbolo maneggiato dall’uomo – perché questa è la caratteristica del simbolo: il suo perpetuo ed inevitabile ridefinirsi per effetto del maneggiamento da parte del parlante anche quando quest’ultimo lo ripropone *tel quel* –, subiscono un processo di sursignificazione di cui non si può non tenere conto: l’eroe e l’epica sono diventati, già da tempo, topiche (o utopie) in cui certi impulsi all’azione trovano uno sfogo

illusorio attraverso un duplice movimento al contempo introiettivo e identificante.

I romanzi neo-epici, in definitiva, non possono scansare il conflitto con le forme retoriche assunte dall'odierna mitopoiesi, anzi devono attualizzare al proprio interno questo scontro con la stessa materia, già formalmente organizzata, che si propongono di riplasmare. Il neoaedo (!) non dovrebbe mai dimenticare chi è il suo nemico: il suo doppio (chiuso e) retorico, nella misura in cui un'assunzione di realtà sociali in uno spazio mitico in qualche modo tende a derealizzarle, traducendole su di un piano immaginario in cui trovano una sorta di infondato appagamento, *feticista* in senso freudiano. Oggi non ci sembra possibile non opporsi a questa struttura sclerotizzata dell'epica, secondo cui essa si configura come una forma particolarmente adeguata per l'*in-trattenimento* all'interno di un universo completamente linguistico e nient'affatto neutrale. Quando più sopra si diceva del "matrimonio" di una simile "epica sclerotizzata" con la retorica del pensiero dominante attraverso l'acquisizione della sua sintassi, si voleva alludere altresì al matrimonio con certe logiche di diffusione del sapere, a detta delle quali il sapere, per essere efficacemente trasmesso, dovrebbe immancabilmente servirsi di determinate forme espressive piuttosto che di altre: è il trionfo dello *story telling* e d'una visione del sapere stesso come intrattenimento, che riduce programmaticamente al minimo lo sforzo consapevole, e il cui valore si basa viceversa sulla di lui capacità di produrre un trasporto emozionale, e contemporaneamente di aggirare gli insidiosi interrogativi di una critica accorta.

In altri termini, destituita della propria "ricerca", ridotta a "mezzo", la scrittura non aggredisce il reale, ma si limita a restituire delle forme della realtà che in quanto al loro aspetto formale sono già codificate *così-e-così*, vale a dire secondo una determinata struttura convenzionale (vedi l'eroe). La scrittura così intesa cioè non "fa" il mito. Lo trasmette e basta. La differenza è notevole. Per questo, tradurre il "fare poetico" di Aristotele semplicemente con "fare" è un bel rischio: una narrazione che rientri nel NIE dovrebbe tenerlo presente, perché è facile inciamparvi, o rimuovere il problema. Resistervi richiede un assoluto controllo della narrazione, una volontà di non indulgere mai, di non lasciarsi prendere la mano. Ad esempio, mentre un romanzo come *Manituana* riesce a non cadervi, controllando e indirizzando struttura, tematiche e linguaggio verso una criticità "vigile" (questa parola nel senso in cui la usava WM1 a proposito della ricezione del mito), un romanzo come l'ultimo di Carlotto (*Cristiani di Allah*) ne rappresenta il cedimento strutturale, ovvero un abbandono a tutte quelle tendenze narrative narcotiche e autoindulgenti che spingono a far fallire in pieno (e non nel senso positivo che intendevamo all'inizio!) qualsiasi opera di costruzione di una immagine "storica" alternativa.

Il rischio della chiusura sembra essere colto dallo stesso WM1² proprio a proposito delle letture di quest'ultimo, anomalo, romanzo di Carlotto, di cui rivendica la complessità storica ed etica, contrapponendola alle letture "semplicistiche", al mito del *Mare Nostrum* come luogo di "tolleranza" e crocevia di incontri: allegoria rovesciata, e non meno acritica, dello scontro di civiltà e dell'islamofobia recente. Il Mediterraneo raccontato da questi tagliagole, ammonisce WM1, è luogo di carnefici-

ne e segregazione; nessun personaggio assume su di sé uno statuto morale differente, né si dà (sempre a giudizio di WM1) alcuna possibile consolazione: «Carlotta non ci ha mai propinato manicheismi, e Cristiani di Allah non è un romanzo “a chiave”».

Tuttavia, ci pare che il rischio di una simile interpretazione sia contenuto nella stessa architettura, nell'impianto decisamente tradizionale (situazione iniziale, catastrofe, fuga, epilogo tragico), povero di accensioni sia dal punto di vista narrativo sia da quello stilistico. I personaggi rispondono per lo più a “tipi fissi”, elemento narrativamente efficace per l'immediatezza con cui i caratteri si imprimono nell'immaginazione del lettore, ma piuttosto “controproducente” per un romanzo: questi personaggi non si evolvono nel corso della storia, non crescono né regrediscono; i buoni restano buoni, i cattivi cattivi, i musulmani sono tagliagole ma almeno aperti e moderni, gli ebrei individualisti, i cattolici avidi e guerrafondai (tranne i francescani, naturalmente), forse perché, come ricordavano Magini e Santoni³, è un tratto costitutivo dell'epica quello di reprimere o quantomeno coprire l'individualità dei personaggi: qui è lo scontro ad essere il protagonista, è lo spazio da conquistare a costituire la posta in gioco, non il destino del singolo, se non ha in sorte di cambiare l'andamento della Storia.

L'aspetto più interessante nella riscoperta di una sorta di “romanzo storico” è forse piuttosto un altro, ovvero la tendenza a muovere da un conflitto prefabbricato, in cui i ruoli siano già chiari in partenza e in cui ci si schiera a giocare da una certa parte – e in questa chiave, recupera un valore anche la scelta dei personaggi-tipo, il Traditore, il Servitore Fedele, il Nemico, per quanto *pop*. Il tema storico, infatti, permette non soltanto di frapporre una distanza tra romanzo e tempo presente, per poi criticare manzonianamente il malcostume attuale da una prospettiva indiretta; trattando fatti storici noti, di cui si sa già “come sono andati a finire”, la scelta di schierarsi dalla parte dei perdenti crea di per sé un'atmosfera di oppressione che esalta i protagonisti. Come in *Titanic* di De Gregori, le semplici e comuni vicende dei personaggi della canzone si adombrano di tragedia pur nella loro quotidiana banalità, basta il titolo a condannarli a morte. In *Q* pesa fin dalle prime pagine la consapevolezza della fine a cui andranno incontro i contadini di Frankenhausem o gli eretici anabattisti, è “già scritto” che sarà il temuto Pietro Carafa a diventare papa, e così la lotta del protagonista – buono o cattivo lo si voglia considerare – assume inevitabilmente i contorni di una battaglia contro il Male, la possibilità costantemente fallita di realizzare un mondo diverso. È su questa dicotomia vincitori-vinti che si erge il conflitto, più che sul manicheismo bene-male: ma sempre di una semplificazione di ruoli si tratta. In questo senso si può sicuramente parlare di Epica, e forse persino di Tragico; questi libri si sviluppano secondo meccanismi narrativi efficaci da millenni e non c'è da stupirsi che siano leggibili e avvincenti – *Q* tiene col fiato sospeso fino all'ultima pagina –, ma fino a che punto riescono a dire qualcosa sul presente, qualcosa che vada oltre la constatazione che le Storie rimaste non-raccontate possono conservare ancora una forza di opposizione?

4. (*Appunti per un neo-italiano epico*)

Senza pretesa di esaustività, ci limitiamo ad un'annotazione non sistematica di alcune caratteristiche che sembrano ritornare nel linguaggio di Wu Ming, di Scurati, di Genna, di Carlotto, alcuni tra gli autori che WM1 ha chiamato "epici". Si tratta di tendenze, che speriamo possano costituire lo spunto per future verifiche, condotte sui testi con ben altro cesello.

A una lettura attenta, si possono scoprire somiglianze nell'architettura dei periodi, nel modo in cui la frase rimanda a se stessa. Smania locutoria o lentezza ieratica, la lingua piana della narrazione si apre a momenti di stile oracolare, che insistono sul simulacro del *Locutore* e ne rafforzano l'autorità. Ricorrente è l'appello al lettore, l'ingiunzione a "partecipare".

La morfologia pronominale è particolarmente sottoposta a pressione, in accordo con le linee di evoluzione linguistica più recente. Entrano in gioco i pronomi anaforici e cataforici del parlato, riprese del tipo: «Bruciare dentro, ecco cos'è. Ecco cos'è lei: è un fantasma umano, è lo spettro di un topo. Topi in carne ed ossa e sangue...»; l'uso co-referenziale della deissi prevarica gli altri dispositivi di coerenza fondati sul lessico o sulla sintassi, con un conseguente indebolimento delle relazioni gerarchiche interne al testo, a livello sia sintattico sia semantico. Prevale una sorta di para-ipotassi, un susseguirsi di frasi brevi e grammaticalmente concluse, che tuttavia mantengono una continuità sintattica e co-referenziale con le precedenti.

Tra i sostantivi prevalgono le serie dei generici, salvo momenti particolari, in cui il tecnicismo e le nomenclature specifiche rivestono la funzione di un sapere specialistico – ansia di realtà, ma soprattutto conferma dell'autorità, in forma di competenza, di sua Maestà l'Autore. Stile nominale a tutto andare, i verbi spariscono e non solo nelle battaglie: la descrizione prende la forma di panoramica grandangolare o di enumerazione schizoide, è un mondo di oggetti dominati dalla visione di un soggetto – non un mondo di cose ed esseri in azione.

Questa che viene delineandosi, non è una scrittura particolarmente epica, sperimentale, romanzesca o polifonica; è lo scritto-parlato delle classi medio-colte, l'oralità comune che si trasferisce sulla pagina scritta e dilaga con piena legittimità anche nella fortezza letteraria, veicolata dal riuso di strutture narrative della letteratura di genere (dalla *Spy story* al *Crime Novel*, al *noir* alla fantascienza ucronica) come nella pancia di un comodo Cavallo di Troia o, vista l'epoca, di un malefico *trojan*.

Non si tratta di parlato (o più correttamente, di mimesi dell'oralità), ma di una nuova "oralità scrittoria". Il concetto di "parlato" è connotato in senso mimetico-realistico, mentre, in questi testi, sembra prevalere una funzione espressiva. Anzi, *impressiva*: «you've got 3 seconds. Impress me»⁴. È proprio qui il punto: l'espressività deve fare i conti con i tempi veloci e la capacità di seguire tante storie inelate, richiamando di continuo un'attenzione pronta, veloce e... labile. Per ottenere questo scopo, si attinge ad un arsenale di risorse espressive che non deriva più da uno "strato superiore", marcato come letterario o aulico, ma che appartiene alla stessa lingua parlata. Ed è, invece, il livello della *testualità* che viene fortemente manomesso, dentro, fuori, in profondità, in superficie...

“Parlato”, inoltre, è ancora una nozione riduttiva rispetto a una gamma di soluzioni operative che a volte della parola pronunciata hanno poco o nulla. Alcune sperimentazioni grafiche⁵ sono impensabili fuori della fruizione audiovisiva, delle forme di scritto-parlato nella Rete: sempre una “conversazione”, senza “voce” però, una nuova forma di “oralità”, di cui la linguistica non potrà non tener conto ancora a lungo e che inizia a incidere sulle forme letterarie a un livello più profondo dei semplici, estemporanei inserimenti di “e-mail” (o *sms* o *chat*) in romanzi che, per impianto e scrittura, appartenevano ancora alla “galassia gutenbergh”.

La nuova “conversazione”, a nostro avviso, si salda perfettamente con il tentativo di definire una Nuova Epica, o una nuova “epicità” del discorso letterario – e anche di individuarne i limiti operativi.

Partiamo da una constatazione: il cosiddetto «parlato» in letteratura implica spesso un punto di vista ideologico, una presa di posizione sociale. Che si tratti dell’enunciazione mista, dell’obliquità impastata di voci dell’Indiretto Libero o del pregiudizio “etnografico” che deforma la lingua del Discorso Diretto, c’è quasi sempre la volontà di far emergere sulla pagina la lingua dell’altro, con colorazioni, di volta in volta, paternalistiche, comunitarie, utopiche, di militanza o di ribellismo... (Lungi da noi rimpiangere il *fast-food* giovanile degli Anni Novanta). In questa cornice, ha senso riferirsi all’ultima grande epica d’Italia: un’epica politica, non esente da tentazioni mitologiche, animata da un desiderio di narrazione; un’epica orale, che la narrativa resistenziale ha saputo tradurre in esiti duraturi e in storia di popolo. Si può pensare, ancora, alla vera e propria pulsione testimoniale, al bisogno di dipanare il vissuto lungo sentieri di senso, che affiora nelle memorialistiche degli Anni Sessanta e Settanta, più o meno affette da reducismo, più o meno precise: storie “orali” perché “corali”. Persino la recente moda dell’autobiografia, nel solco ambiguo della ricomposizione di pubblico e privato (talvolta destinata a sfociare in “micro-ideologia” del particolare), ha partecipato di una forma di epicità parlata, sia pure l’epica del quotidiano. La creazione dell’identità linguistica del NIE, invece, partecipa di un altro movimento.

È bene che ci intendiamo, sul concetto di “oralità scrittoria” o di “conversazione senza voce”. Quando neghiamo lo statuto di “mimesi”, non è con lo stesso intento di quei critici cui De Michele rimprovera, nel suo ultimo contributo⁶, di essere troppo impegnati a scrivere (critica) per trovare il tempo di leggere (romanzi).

È che in molti romanzi NIE, scritti dalla parte dei vinti, animati dallo sguardo di una “soggettiva libera indiretta” o raccontati con lo sguardo dei tagliagole, dei doppiogiochisti, degli infiltrati, l’altro «parla la tua voce, l’americano», l’americano dei mille modelli narrativi americani, post-moderni o meno, nebulosa primaria: la *koiné*-termitaio dei generi “cosiddetti” paraletterari, scavata dall’interno o «colonizzata», per dirla con Evangelisti, la lingua *flash* della quotidianità, dei dispacci dell’impero e delle interviste disastrose in TV. Questa oralità si costruisce non tanto (o non solo) sull’uso del dialetto, come citazione o come *cliché*, né sulla singola espressione della “mala” che, isolata, rischia di figurare come un’esibizione di competenza vagamente auto-indulgente.

L'oralità di cui parliamo è un tono, una visione di insieme, non una curiosità dal bazar dei nuovi *argot*. Ci riferiamo, insomma, proprio a quell'apparente medietà che inganna i critici e che abbiamo cercato di separare tanto dall'italiano dell'uso medio, (per altro assai in crisi, pare) quanto dalla semplice, folkloristica, citazione dell'uso e costume letterario, o sperimentalismo linguistico e fonetico *tout court* – compresi gli intramontabili, i gioiosi Giovani-stilismi. Una lingua che ha in sé la potenzialità della pluralità, del discorso che si struttura in risposta a una realtà “non linguistica”, ma che non ha ancora scongiurato, a nostro avviso, i germi della semplificazione, della retoricizzazione e della chiusura in immagine (o immaginetta) linguistica.

Un'operazione come il film sottotitolato di Matteo Garrone, in cui è l'italiano a suonare straniero, *alieno*, è un vero spartiacque, proprio per la sua eccezionalità. Il dialetto vi appare come «residuo», realtà della realtà, senza nulla della preziosità antropologica di un documentario di De Seta (per un parallelo letterario “relativamente” recente, si pensi a quella vera e propria biblioteca salvata dall'incendio che è stato, un anno fa, *Terra matta* di Rabito). Un dialetto così non ha alcuna volontà di cantare in coro, non c'entra niente con la lingua del «popolo», si è lasciato alle spalle l'illusione della presa diretta e il falso mito dell'oggettività; *on s'écrit*, riproduce “lo stesso rapporto” con la realtà che, nella pagina scritta, è creato proprio dall'italiano limpido e scattante di Saviano.

Più che mai, allora, la lingua NIE sembra un enorme, titanico, sforzo di “traduzione”: raccontare le storie dei vinti con la lingua nostra, che quasi sempre è la lingua dei “vincitori”; avvicinare al nostro orizzonte – allo schermo della nostra narrazione – le vicende nascoste; permettere al lettore – medalfabeta, medio-colto e sensibile – non di “immedesimarsi”, ma di partecipare alla città, alla realtà che un tam tam in *wireless* disegna, alla *community* che in tempi attuali è forse l'unico simulacro di Comunità cui si possa ancora partecipare. Una parola virtuale per un raggio d'azione virtuale?

L'importante, e questo l'abbiamo capito, è dare “voce”: la nostra voce, alle storie che devono essere raccontate. «La parola è al poeta greco. Il poeta troiano è morto».

È evidente: non ci allontaniamo dalle rovine di Troia.

Exit – a mo' di appendice: il caso Gomorra

L'impressione è che il romanzo *Gomorra* non lasci ai propri schemi il tempo di assestarsi, che non si faccia mettere sotto dalle proprie costruzioni retoriche, che non lasci loro il tempo di cristallizzarsi, di giungere ad una forma pienamente realizzata e quindi immobile. In realtà, proprio questa sua resistenza all'identificazione, ne costituisce la forza. Come al solito, quella che viene vista da molti come la condizione di un passo indietro, è in realtà la possibilità di un vantaggio. Particolarmente stupide ci sembrano poi quelle critiche che gli negano lo “status” (*symbol*) di romanzo, perché se a livello formale *Gomorra* rigetta continuamente a terra i tasselli del suo domino, a livello della “costruzione del mondo”, ovvero

della propria “funzione” di apertura sul mondo, questa narrazione va poi a proiettare esattamente quella che è la scena “base” del romanzo, ovvero un universo in cui i vari personaggi, che di volta in volta incarnano e disincarnano l’“eroe”, sono chiaramente legati, attraverso un disperatissimo salto nel vuoto, proprio a quei “significati autentici” – *in primis*, certo, il bisogno di “verità” sulla mostruosità occulta degli omicidi – che quello stesso universo ha recisamente escluso e neutralizzato. Ma, per provare ad andare avanti con l’analisi, facciamo un piccolo esperimento e mettiamo *Gomorra* di fronte ad un altro romanzo con cui apparentemente non presenta legami (e l’accoppiamento farà forse sorridere, perché è proprio quanto di più lontano possa esserci), *Jude the obscure* di Thomas Hardy. Attraverso il dispiegamento solido e spietato del mondo reale, questi ci mostra nel modo più chiaro come Jude sia in fondo soltanto un povero idiota, così come idioti (e non nel senso di Dostoevskij) sono tutti coloro che non sanno venire a capo del funzionamento semplice e crudele della vita associata. La linearità dell’incedere storico è inesorabile: il male, la potenza granitica del “falso” non può che stritolare gli idioti che ne hanno intralciato per un istante il cammino.

L’intuizione fondamentale di *Gomorra* è stata proprio il presentarci la realtà del “sistema” della camorra come un’evoluzione naturale, un logico potenziamento (pienamente sensato) del meccanismo in base al quale funziona il mondo (proprio il mondo “qui fuori”, che il romanzo risucchia attraverso la propria apertura e rende cristallino). La logica malavitosa dei *clan* non è che una risultante matematica, finalmente scevra di moralismo, dell’atto capitalistico che regge tutto. Gli “eroi”, che, demonicamente legati al contrario della realtà, cercano di opporvisi con la forza della propria visione ed elaborazione, non possono evitare di soccombere né di sembrare idioti agli occhi di chi sta dalla parte “giusta”, quella della forza. Ma, a questo punto, ci diviene chiaro che la “forza” del romanzo, si genera proprio dalla potenza del “male”: sia il romanzo di Hardy sia quello di Saviano, aprono la massima distanza tra il loro universo e quello “totalmente altro” (e impossibile secondo il principio di realtà); ma in quello stesso abisso fondano poi il rigore della loro costruzione di una dimensione finalmente “umana”, la cui assenza crea e distrugge i personaggi del racconto. La forza etica che ci fa sembrare così importanti e dirompenti questi romanzi, che paradossalmente convive in essi con l’annullamento di qualsiasi speranza, nasce in fin dei conti dall’incalcolabile profondità del baratro in cui veniamo precipitati dall’urto delle vite distrutte sotto il segno della proliferazione del denaro, o dal gesto del bambino di Jude, «piccolo padre tempo», che uccide i fratellini e poi si suicida pronunciando così la più irrevocabile delle sentenze sul mondo degli uomini.

NOTE

¹ così WU MING 1 nel suo memorandum <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002612.html>.

² <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa14.htm#carlootto>.

³ <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/06/002663.html#002663>.

⁴ Cit. in HENRY JENKINS, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2006, p. 48.

⁵ Qualche esempio: «paradice», in VALERIO EVANGELISTI, *Black Flag* (2002) e «dice», “dadi”, per «mice», ‘topi’, *Antracite* (2004); «AL.RE.INO», p. 758, e i cambiamenti di *font* in *Dies Irae* di GIUSEPPE GENNA.

⁶ <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/06/002676.html#002676>.