

Premessa alla versione 2.0 di *New Italian Epic*

Il vero pensiero si riconosce in questo: che divide.
- Mario Tronti, *La politica al tramonto*

Dobbiamo essere pazienti gli uni nei confronti degli altri e rallegrarci quando riusciamo - sia noi che gli altri - ad avanzare. Restare non dobbiamo.
- Károly Kerényi, lettera a Furio Jesi, 5/10/1964

In un modo o nell'altro, in un tempo o nell'altro, la guerra sarebbe tornata.
- Alan D. Altieri, *Magdeburg, l'eretico*

Memorandum.

Sintesi provvisoria.

Primo tentativo.

Instabile oscillante reazione ancora in corso.

Sono passati sei mesi da quando ho adoperato queste espressioni in *New Italian Epic* - testo di cui si continua a discutere, proposta aperta, abbozzo di lettura comparata, albo di appunti da tenere sotto gli occhi, ricordare, utilizzare. Non a caso l'avevo chiamato "memorandum". Il dizionario De Mauro dà come primo significato del termine: "*documento, foglio, fascicolo in cui sono esposti per sommi capi i termini di una questione.*" Per sommi capi, infatti, descrivevo un insieme di opere letterarie scritte in Italia negli ultimi quindici anni, cercando parentele inattese o, all'inverso, sciogliendo legami troppo spesso dati per scontati.

Ne è nato un dibattito che non accenna a spegnersi, anzi, si ravviva e si innalza a ogni bava di vento.

Il memorandum, pubblicato in rete, è stato scaricato circa 30.000 volte, riprodotto in varie forme e commentato, letto a fondo o letto in fretta, celebrato o liquidato, osannato o crocifisso tipo rana in un museo. Da un lato si son viste invettive a mezzo stampa di critici e cronisti culturali; dall'altro hanno preso forma interventi, controproposte, adesioni di scrittori tirati in ballo ma anche no, più altri disparati soggetti. Cito alla rinfusa: Giancarlo De Cataldo, Carlo Lucarelli, Massimo Carlotto, Valerio Evangelisti, Giuseppe Genna, Girolamo

De Michele, Antonio Scurati, Giovanni Maria Bellu, Tommaso Pincio, Gianni Biondillo, Alessandro Bertante, R. S. Blackswift, Guglielmo Pispisa, Letizia Muratori, Vanni Santoni e il gruppo SIC, Alessandro Defilippi, Rosario Zanni, il movimento dei Connettivisti, la redazione della rivista *Tabard* e tanti altri. Diversi contributi giungono da cosiddetti "cervelli in fuga", dottorandi e ricercatori in letteratura e filologia riparati in università estere, visto che il nostrano inferno accademico e un pesante sistema di legittimazione culturale chiudono loro ogni spazio. Altri interventi arrivano - questo non me l'aspettavo - da psicanalisti e psicoterapeuti; del resto, sollecitare narrazioni e sondarle in profondità è la base del loro mestiere. Incontri e convegni si sono svolti o sono in programma in Italia e altri paesi, e si stanno scrivendo libri.

Durante l'estate ho pensato: è tempo di raccogliere gli spunti e fare una versione "2.0". Eccola, è pronta, l'avete sotto gli occhi.

In questa *release*, al testo primario se ne affianca uno nuovo, flusso di commenti, contrappunti, svolgimenti e sfatamenti d'equivoco.

Non vuole essere soltanto un apparato di glosse: l'ispirazione è nelle note che James G. Ballard aggiunse alla nuova edizione di *The Atrocity Exhibition* (1970, 1990). Nell'edizione italiana - almeno nella vecchia Bompiani di cui sono in possesso - le note appaiono in coda ai capitoli, mentre in quella americana interrompono il "romanzo", sbucando tra un paragrafo e l'altro, sovente "spodestando" il testo principale e guadagnando per prime l'attenzione del lettore.

Mentre scrivevo, l'idea si è modificata: oggi l'impostazione ballardiana è retrocessa a spunto, richiamo, percepibile ma vago; in *NIE 2.0* il testo nuovo sta in basso, non in mezzo, e campeggia su uno sfondo di diverso colore, così da essere individuabile al primo colpo d'occhio.

Il NIE è una delle molte-buone-diverse cose che accadono oggi nella letteratura italiana. Seguo anche altri fenomeni, dentro Wu Ming leggiamo e consigliamo libri di ogni sorta, però quest'epica recente è quel che più mi interessa sondare. Vorrei che esplorassimo tutti insieme lo strato profondo, quello dove si intrecciano le radici di tante opere, opere in apparenza diverse ma che molti lettori sentivano affini e consonanti già prima che io scrivessi il memorandum. Lo dicono le testimonianze che ho raccolto, anzi, l'idea di scrivere il memorandum si è rafforzata vedendo quali "mappe mentali" i lettori andavano

componendo e descrivendo in un turbine di mail, commenti su blog e forum, consigli incrociati, domande durante presentazioni di libri etc.

Certa pseudo-critica che crede di orientare il dibattito culturale non si è accorta di quanto succedeva perché da tempo - cronometrista e schiava di un tran tran disperante - ha rinunciato a *immaginare* che si possano, o meglio, debbano

spezzare tutti i falsi legami gerarchici tra le cose e le idee, distruggere tutti gli strati ideali divisori tra di loro. È necessario liberare tutte le cose, permettere loro di entrare in libere unioni, proprie della loro natura, per quanto bizzarre queste unioni sembrino dal punto di vista dei legami tradizionali consueti. È necessario dare alle cose la possibilità di stare in contatto nella loro viva corporeità e nella loro varietà qualitativa. È necessario creare tra le cose e le idee nuovi vicinati che rispondano alla loro effettiva natura, porre accanto e unire ciò che è stato fallacemente diviso e allontanato e disgiungere ciò che è stato fallacemente avvicinato.

- M. Bachtin, "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo", in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979

Era prevedibile che il memorandum incontrasse ostilità e reazioni sopra le righe: ci mangia un intero *establishment* sul tenere divise o unite con lo sputo cose e idee: cattedre tenute da baroni influenzano redazioni che s'impastano con organizzazioni di festivals & kermesses con patrocinii di province e regioni che finanziano potentati che carburano a precariati etc.

E' probabile che il dibattito continui a suscitare l'aperta inimicizia - o la stizza tenuta a stento - della "casta dei mediatori", in cui militano veri e propri "cottimisti" della denigrazione. L'importante è essere consci che il dibattito reale si svolge *altrove*.

Molti commentatori - almeno sulle prime - si sono concentrati sulla questione "postmoderno sì / postmoderno no / postmoderno chevordì? / Non lo so."

Il focus del mio testo mi pareva fosse un altro. Asserivo l'importanza di abbandonare la tonalità "dominante" nel postmodernismo (*Dominante*, diz. De Mauro, significato n.8: "*fotogr., cinem., tipogr., in un'immagine, colore che prevale eccessivamente sugli altri a causa di un errore di sviluppo*"), e spiegavo che *sta già succedendo*. C'è chi ha preso per un manifesto programmatico ("Basta col postmoderno!") una semplice constatazione.

In linea di massima, ora come ora, della definizione di "postmoderno" mi

importa poco, forse niente. Solo che non posso esimermi, fingere che l'argomento non sia stato dibattuto, quindi ho scritto una postilla intitolata "Postmodernismi da 4 \$oldi". E' in coda a tutto, e dice quel che penso. Poi basta, parlatene voialtri.

[Come? Se può uno scrittore "fare il critico"?

Scusi, eh, ma Lei dov'è stato negli ultimi tremila anni?

Non c'è quasi autore del "canone occidentale" [chiamiamolo così per capirci, sappiamo bene che non è equo] che non sia stato *anche* un "critico". Quando la prassi è lo scrivere, difficile distinguerla dalla teoria (lo "scrivere di"). In questo preciso momento faccio lavoro di scrittore. Scrivo queste frasi un romanzo un racconto, sto narrando.]

Il NIE è un'ipotesi di lettura, la *mia* ipotesi. E' invece un dato di fatto l'esistenza di un corpo di testi, libri scritti nella "seconda repubblica" aventi in comune elementi basilari e una natura allegorica di fondo. Se tale corpo non esistesse il memorandum non sarebbe "suonato bene" a così tante persone, né avrebbe scatenato tutto quest'ambaradàn.

In rete, si è affermato come "logo" del dibattito sul NIE il profilo di Eracle che indossa la pelle del leone di Nemea. La belva, figlia di Tifone ed Echidna, era invulnerabile. La sua pelle non poteva essere perforata da alcuna arma. Da tempo terrorizzava e uccideva la popolazione dell'Argolide, sbranava pecore e mucche, riempiva l'aria coi suoi ruggiti. Affrontarlo fu la prima delle dodici fatiche di Eracle. Nella lotta l'eroe perse un dito, ma alla fine riuscì a strangolare la belva, e da quel momento ne indossò la pelle come armatura.

...allegoria? Quale allegoria?

Il mio stile è vecchio
come la casa di Tiziano
a Pieve di Cadore.

Wu Ming 1, 14 settembre 2008

Indice del flusso-commenti

I. La questione del "realismo"	Pag. 04
II. La morte del Vecchio	Pag. 06
III. Opere	Pag. 07
IV. Scrittore, non sei stato nominato!	Pag. 08
V. "Teatro epico" e NIE	Pag. 08
VI. La questione "autobiografica"	Pag. 09
VII. Quel tale che scrive sul giornale	Pag. 09
VIII. La "forma-passeggiata"	Pag. 10
IX. Accade in Italia	Pag. 11
X. Millenovecentonovantatre	Pag. 11
XI. Ricordando Termidoro	Pag. 12
XII. Di come fu ucciso il romanzo d'appendice	Pag. 13
XIII. L'azione di contare le mine	Pag. 13
XIV. <i>Gelidamente</i> ironico	Pag. 13
XV. Fusione di etica e stile nello sguardo "obliquo"	Pag. 14
XVI. Noi siamo Saviano	Pag. 16
XVII. Epica "eccentrica", l'eroe si assenta (o ritarda)	Pag. 16
XVIII. Il popolare, lo gnostico	Pag. 17
XIX. Paratassi	Pag. 20
XX. Che lavoro fa Genna	Pag. 20
XXI. Non avvelenate i cani	Pag. 21
XXII. En passant, sugli UNO	Pag. 22
XXIII. Sul "fallimento" di Babsi Jones	Pag. 22
XXIV. Una precisazione su <i>Cibo</i>	Pag. 23
XXV. Il transmediale	Pag. 23
XXVI. Allegoria, mitologema, allegorismo	Pag. 25
XXVII. Uno svarione zoologico	Pag. 27
XXVIII. La sua cruenta polvere a calpestar verrà	Pag. 28
XXIX. L'effetto	Pag. 29
POSTILLA. Postmodernismi da \$4	Pag. 32

Wu Ming 1

NEW ITALIAN EPIC versione 2.0

Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro

Datta: cosa abbiamo donato?
Amico mio, sangue che scuote il mio cuore
La terribile audacia di un momento di resa
che una vita di cautela non potrà cancellare.
Per questo, per questo solo siamo esistiti,
e non sarà nei nostri necrologi
né nei ricordi drappeggiati dal benevolo ragno
né sotto i sigilli spezzati dal secco notaio
nelle nostre stanze vuote.

- T.S. Eliot, *The Waste Land*

Nel pomeriggio dell'11 settembre 2001 lavoravamo a casa di Wu Ming 2. Tiravamo la volata finale, ultimo rettilineo prima di giungere al traguardo del nostro romanzo 54. La consegna era fissata a novembre.

In quei giorni curavamo ancora le ferite di Genova, venti e ventun luglio. Ferite soltanto metaforiche, per grazia del cielo, ma a centinaia di persone era toccata peggior sorte: teste avvolte nelle bende, braccia steccate, piedi ingessati, cateteri. E un ragazzo era morto. Genova. Solo chi è stato in quelle strade può capire.

Credevamo di aver fatto il pieno, almeno per il momento, di "eventi-chiave", "punti di svolta" e altri dispositivi per la riproduzione di frasi fatte. E invece... Un SMS, non ricordo spedito da chi, fratello di milioni di SMS che in quei minuti attraversarono l'etere, arrivò sui cellulari di tutti e cinque. Diceva soltanto: "Accendi la TV".

Nelle settimane successive terminammo il romanzo. Lo consegnammo all'editore pochi giorni prima dell'inizio della guerra all'Afghanistan. Per ultima cosa, scrivemmo una sorta di premessa, quasi una poesia:

Non c'è nessun «dopoguerra».

Gli stolti chiamavano «pace» il semplice allontanarsi del fronte.

Gli stolti difendevano la pace sostenendo il braccio armato del denaro.

Oltre la prima duna gli scontri proseguivano. Zanne di animali chimerici affondate nelle carni, il Cielo pieno d'acciaio e fumi, intere culture estirpate dalla Terra.

Gli stolti combattevano i nemici di oggi foraggiando quelli di domani.

Gli stolti gonfiavano il petto, parlavano di «libertà», «democrazia», «qui da noi», mangiando i frutti di razzie e saccheggi.

Difendevano la civiltà da ombre cinesi di dinosauri.

Difendevano il pianeta da simulacri di asteroidi.

Difendevano l'ombra cinese di una civiltà.

Difendevano un simulacro di pianeta.

Dopo la caduta del Muro e la prima guerra del Golfo, in Occidente molte persone (soprattutto opinion-makers) parlavano di "nuovo ordine mondiale". Ordine, chiarezza. La Guerra Fredda finita, la democrazia vittoriosa e qualcuno si spinse fino a dichiarare conclusa la Storia. *L'Homo Liberalis* era il modello definitivo di essere umano.

Si trattava, in parti eguali, di rozza propaganda, allucinazione collettiva e mania di *grandeur*. Gli anni Novanta non furono soltanto "il decennio più avido della storia" (secondo la definizione di Joseph Stiglitz), ma anche il più illuso, megalomane, autoindulgente e barocco. La celebrazione chiassosa del potere e dello "stile di vita occidentale" toccò livelli mai raggiunti prima, roba da far sembrare frugali le feste di Versailles durante l'Ancien Régime.

Arte e letteratura non ebbero bisogno di saltare sul carrozzone dell'autocompiacimento, perché c'erano salite già da un pezzo, ma ebbero nuovi incentivi per crogiolarsi nell'illusione, o forse nella rassegnazione. Nulla di nuovo poteva più darsi sotto il cielo, e in molti si convinsero che l'unica cosa da fare era scaldarsi al sole tiepido del già-creato. Di conseguenza: orgia di citazioni, strizzate d'occhio, parodie, pastiches, remakes, revival ironici, trash, distacco, postmodernismi da quattro soldi⁰.

L'11 Settembre polverizzò tutte le statuette di vetro, e molta gente sentì il contraccolpo soltanto ora, sette anni più tardi. Lo stesso contraccolpo che descrivemmo in forma allegorica nella premessa a 54. Il compiersi di un ciclo storico.

⁰ Vedi la postilla "Postmodernismi da 4 \$oldi".

54 uscì nella primavera del 2002. Quasi in contemporanea giunse in libreria - pubblicato dal nostro stesso editore - *Black Flag* di Valerio Evangelisti, che all'epoca non conoscevamo di persona. *Black Flag* è il secondo capitolo del *Ciclo del Metallo*, epopea della nascita del capitalismo industriale, che l'autore rappresenta come manifestazione di Ogun, divinità yoruba dei metalli, delle miniere, delle lame, della macellazione¹.

Apprendo il romanzo, scoprimmo che il primo capitolo era al tempo stesso un *trompe-l'oeil* e un'allegoria molto simile alla nostra. *In exergo* una frase di

I La questione del "realismo"

Divinità yoruba, infatti, appunto. C'è chi, senza aver letto il memorandum e fraintendendo riflessioni altrui, ha creduto che nel testo perorassi la causa del "realismo", ha descritto me e i colleghi come *pasdaran* di un movimento neo-neorealista, infine ha scagliato invettive confuse, pateracchi basati sulla sovrapposizione di opere diverse, concetti diversi, scelte espressive diverse, trattando "New Italian Epic" e "neoneorealismo" come sinonimi e/o meri capricci terminologici. Questa è la "critica" che tocca in sorte oggi sull'italica piazza. Poi ci si chiede come mai la "scavalchiamo".

Nel mio *New Thing* (2004) descrivo una colonia di proscimmie dotate di poteri telepatici e appassionate di film western. Queste proscimmie vivono a Brooklyn e sono le vere responsabili dell'incidente aereo che causò la morte di Otis Redding. Purissimo Zavattini.

Il "realismo" è una delle tante frecce nella faretra di un autore. Alcune opere NIE sono "realistiche", altre poco, altre ancora per nulla, anche nella produzione di uno stesso autore.

Realismo ed epica non si escludono a vicenda, come non si escludono a vicenda l'osservare e il cantare.

Il realismo è la ricerca di una rappresentazione per quanto possibile "oggettiva" del mondo, vicina al (tangibile, materialissimo) "compromesso percettivo" chiamato "realtà"; presuppone quindi un lavoro sulla *denotazione*, sui significati principali e condivisi. Quando descrivo una scena di miseria avvilita, e cerco di trasmettere con precisione tale avvilito, sto gettando un ponte verso il lettore, mi rivolgo a quella parte di lui - *quella parte di noi tutti* - che trova avvilita la miseria.

L'epica è invece legata alla *connotazione*: è il risultato di un lavoro sul tono, sui sensi figurati, sugli attributi affettivi delle parole, sul vasto e multiforme riverberare dei significati, *tutti* i significati del racconto. Al lettore sto gettando un altro ponte, qui mi rivolgo al suo *desiderio*, desiderio di spazio, di scarti e differenze, di scontro, sorpresa, avventura.

Come un vocabolo (es. "luna") ha allo stesso tempo denotazione (l'unico

George W. Bush sul bisogno di rispondere al terrore, poi l'apertura: le torri in fiamme, cadaveri, persone che vagano per strada coperte di polvere di cemento e amianto. Qualcuno si chiede: "Perché tutto questo?", qualcuno altro dice: "Nulla sarà più come prima".

Solo che non è l'11 Settembre 2001.

E' l'attacco a Panama da parte degli Stati Uniti, 20 dicembre 1989.

Zanne di animali chimerici affondate nelle carni, il Cielo pieno d'acciaio e fumi.

satellite naturale in orbita intorno alla Terra) e connotazioni (innumerevoli sensi figurati echeggianti nel folklore, nella poesia, nelle canzoni pop), così un'opera può essere realistica e al tempo stesso epica, oppure epica e del tutto fantasiosa, oppure combinazioni di entrambi i tratti. "Realismo", poi, è una dimensione relativa. I western di Sam Peckinpah sono considerati "più realistici" di quelli di John Ford, e non per questo sono *meno* epici: lo sono in modi diversi, in quanto esiti di approcci diversi.

Nella lotta per il significato, spesso una delle connotazioni di un termine diviene la sua denotazione, il significato più comune. Perde la propria natura di "senso figurato". Allo stesso modo, un nuovo approccio epico può cambiare la natura del "realismo".

E' quel che è accaduto con *Gomorra*: l'*epica* di Saviano (io iper-testimoniale e "sovraccarico", tono "eroico", effetto-valanga di storie etc.) ha dato vita a un'opera che tanto più è celebrata come "esempio di ritorno al realismo" quanto più è ibrida e gonfia di letteratura.

Su una cosa dovremmo intenderci: le neuroscienze hanno appurato che il metaforico è *corporeo*, è una dimensione non astratta ma concretissima, descrivibile nella *letteralità* dei processi cerebrali. Fin dalle prime ore di vita, l'associazione ricorrente di due esperienze (es. abbraccio e calore) e la conseguente attivazione di due diverse parti del cervello crea - mediante un processo chiamato "reclutamento neurale" - un circuito sinaptico permanente. A quel circuito corrisponde una "metafora primaria", formata dall'equivalenza tra due coppie di opposti: *calore / freddo = affetto / disaffezione*.

Buona parte del nostro linguaggio è fatta di sensi "figurati". Sulle fondamenta del metaforico primario il cervello innalza costruzioni complesse, simbolismi, allegorie etc. La "denotazione" è instabile, sempre perturbata dalle connotazioni, perché noi esperiamo il mondo per mezzo di metafore primarie impresse nel cervello: *ascesa / discesa = miglioramento / peggioramento; luce / buio = comprensione / incomprensione*, etc.

In letteratura, qualunque ricerca di "realismo", qualunque tentativo di

Cinque anni dopo le uscite di *54* e *Black Flag*, facemmo una nuova scoperta leggendo *Nelle mani giuste* di Giancarlo De Cataldo.

Il romanzo di De Cataldo racconta gli anni di Mani Pulite e Tangentopoli, della fine della "Prima Repubblica" e delle stragi di mafia, fino alla "discesa in campo" di Berlusconi.

Da poco era uscito anche il nostro *Manituana*, che narra la guerra d'indipendenza americana dal punto di vista degli indiani Mohawk che la combatterono al fianco dell'Impero britannico, contro i ribelli "continentali".

rappresentazione "oggettiva", deve tener conto di tutto questo: il nostro pensare è "figurato", le connotazioni proliferano, l'allegoria ci scappa da ogni parte (prot!), l'epica è uno sbocco naturale etc. etc.

[A proposito: mi pare che la scoperta delle basi neurali della metafora confermi in modo clamoroso vecchie intuizioni del mitologo Furio Jesi sulle "connessioni archetipiche":

(...) primordiali, scaturite immediatamente dalla psiche [sono] non figure intere ed organiche - per esempio: la fanciulla divina, l'eroe che muore e rinasce, il regno lontano dell'Aldilà, ecc. - ma più semplici relazioni fisse (*connessioni*) fra due elementi o immagini: per esempio il rapporto *donna-terra*, il rapporto *oro-aldilà*, il rapporto *morte-viaggio*. (Jesi, 1958)

L'intento era togliere all'archetipo qualunque dimensione *a priori*, ultraterrena, extra-sociale. Secondo Jesi l'archetipo è una connessione tra elementi, che non si "rivela" all'uomo ma è ogni volta *ri-creata* dall'uomo quando contempla "in figure che egli stesso *inventa*" il proprio essere "fuso col mondo" (Jesi, 1979). C'era nelle parole di Jesi un elemento di *intenzionalità* che le neuroscienze suggeriscono di ripensare a fondo, ma la direzione era giusta: il cervello umano, stimolato a una relazione ricorrente tra due esperienze / aree del cervello, crea connessioni fisse, che potremmo a buon diritto dire "archetipiche".]

Un'ultima osservazione: in materia di realismo e neorealismo, le idee dei nostri "mediatori" (critici dei giornali, elzeviristi, cattedratici) non sembrano essere chiare né utili, anzi: manciate di stereotipi vecchi di mezzo secolo, ghermiti a casaccio nella sputacchiera. Eppure esistono "sguardi" sul neorealismo, come quello di Gilles Deleuze, che mettono in crisi la pigra vulgata e i discorsi di quarta mano. E' merito di Girolamo De Michele aver riportato la discussione su binari meno cialtroneschi, nel suo intervento "**Neorealismo ed epica. Una risposta ai critici letterari (e agli altri)**", pubblicato su Carmilla on line l'8 luglio 2008.

Due libri in apparenza irrelati: diversi per stile e struttura, diversi gli eventi narrati, diverso il periodo storico, diversa l'area geografica, diverso tutto.

Eppure notavamo echi, rimandi, somiglianze. Un comune vibrare. Di che poteva trattarsi? Ci volle un po', ma alla fine capimmo.

Entrambi i romanzi girano intorno al buco lasciato da una doppia morte: la scomparsa di due leader, anzi, due demiurghi, due che hanno creato mondi^{II}. In *Manituana* si tratta di Sir William Johnson, sovrintendente agli affari indiani del Nordamerica, e Hendrick, capo irochese fautore della cooperazione coi

II La morte del Vecchio

In seguito ho espanso questo punto, fino a definirlo una delle caratteristiche *tematiche* comuni rinvenibili in molta produzione NIE, vedi la mia recensione del libro di Giovanni Maria Bellu *L'uomo che volle essere Perón*, su [Nandropausa n.14, giugno 2008](#).

Ne riporto alcuni stralci:

«Il tempo in cui scriviamo è segnato nel profondo dalle morti dei fondatori, dei capostipiti, dei "padri" che scompaiono lasciandoci orrende gatte da pelare. Noi siamo gli eredi di illusioni già evaporate: sappiamo che lo "sviluppo" corre su un binario morto, ma non sappiamo azionare il cambio. Le parole con cui cerchiamo di definire il cambiamento sono ancora negazioni, nate prigioniere del *frame* avversario ("decrescita"), oppure si limitano a definirci posteri/postumi di qualcosa: post-fascisti, post-comunisti, post-postmoderni, "seconda repubblica" etc. [...] Diverse opere scritte oggi registrano la nostra condizione di postumi, e la rappresentano in allegoria, un'allegoria profonda. Molti dei libri che ho definito "New Italian Epic" trattano del buco lasciato dalla morte di un "Vecchio", un fondatore, un leader o demiurgo. A volte proprio questo epiteto è usato come antonomasia: "il Vecchio".

Non può essere una semplice coincidenza: "Il Vecchio" è morto in *Manituana* di Wu Ming (Sir William Johnson ovvero Il Vecchio), *Nelle mani giuste* di Giancarlo De Cataldo (Il Vecchio), *L'uomo che volle essere Perón* di Bellu (Il Vecchio), *Medium* di Giuseppe Genna (Vito Antonio Genna) e *Sappiano le mie parole di sangue* di Babsi Jones (dove il fondatore morto è Josip Broz detto "Tito", e tutto ciò che accade nei Balcani ha luogo nella voragine lasciata dalla sua scomparsa). Tracimando appena dal NIE, si può includere anche *Se consideri le colpe* di Andrea Bajani (dove il "Vecchio" è di genere femminile), e chissà quanti altri titoli mi sfuggono. Quelli citati sono tutti libri usciti nel 2007-2008. No, non può essere una semplice coincidenza. Accorgersi della ricorrenza del "Vecchio" come personaggio-assenza è un passo lungo il sentiero di lettura che ho chiamato "algoritmo".

bianchi. In *Nelle mani giuste* i due non hanno nome, tutt'al più antonomasie: il "Vecchio", grande manovratore di servizi segreti e strategie parallele, e "Il Fondatore", capitano d'industria e fondatore di un impero aziendale.

Gli eredi dei demiurghi non sono all'altezza, cercano alleanze impossibili e si scoprono deboli, inadatti. La situazione sfugge di mano, trappole si chiudono e, mentre i maschi falliscono, una donna forte (una vedova: Molly/Maia) apre una via di fuga per pochi. Nel frattempo, il vecchio mondo è finito.

A un livello profondo, i due romanzi raccontano la stessa storia.

Nel corso degli anni, esperienze simili - repentine "illuminazioni" che innescavano letture comparate - ci sono state riferite da diversi colleghi. Intanto abbiamo letto, recensito e discusso tra noi molti libri, che pian piano hanno fatto massa, e intorno a quella massa si è creato un "campo di forze".

Di tutti questi libri, *Medium* e *L'uomo che volle essere Perón* mi sembrano occupare la postazione più "avanzata", perché vanno oltre la condizione dell'essere postumi, elaborano il lutto, usano la commistione di *autofiction* ed epica per avviare una *terapia*. Immaginando storie alternative, curano i difetti del nostro sguardo di postumi e ci preparano a immaginare un futuro.»

[Si può dire che la morte del Vecchio sia il *mitologema* di molte opere NIE. Riprendo un termine usato dal mitologo Károly Kerényi: un mitologema è un "ammasso" di "materiale mitico", un insieme di racconti conosciuti formatosi nel tempo intorno a un tema, un soggetto, un racconto-base. Tale materiale è riplasmato senza sosta, rinarrato, modificato, in letteratura, nell'*entertainment*, nella vita quotidiana.

Un esempio di mitologema è l'arrivo nel mondo di uno straniero privo di nome e/o di passato che distrugge i vecchi equilibri, vendica i soprusi, rigenera la vita e di nuovo scompare. E' il "mitologema-Yojimbo" (protagonista dell'omonimo film di Kurosawa, 1961), o "mitologema-Shane" (cfr. *Il cavaliere della valle solitaria*, pietra miliare del western datata 1953). L'opera più famosa di questo mitologema è *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone (1963), che ricalca *Yojimbo*, che a sua volta si ispira al romanzo *Red Harvest* di Dashiell Hammett (1929). Altri film sono *Il cavaliere pallido* di Clint Eastwood (1985), *Last Man Standing* di Walter Hill (1996) e *Coyote Moon* di John G. Avildsen (1999). Anche il romanzo *Antracite* di Valerio Evangelisti (2003) riplasma questo mitologema.

Altro esempio di mitologema è l'uomo onesto che, vittima di un abuso di potere, si dà alla macchia e diventa fuorilegge.]

Sotto la produzione di molti autori italiani degli ultimi dieci-quindici anni vi è un giacimento di immagini e riferimenti condivisi. Dalle trasformazioni che avvengono là in basso (si pensi a materia organica sepolta e compressa che pian piano diventa idrocarburo) dipende il futuro della narrativa italiana.

Per lungo tempo si è trattato soltanto di impressioni, intuizioni, poi il discorso ha preso a strutturarsi. E' toccato a me tirare le prime somme in cerca di una sintesi provvisoria, e l'ho fatto preparando il mio intervento per *Up Close & Personal*, workshop sulla letteratura italiana che si è svolto alla McGill University di Montréal nel marzo 2008. In quel contesto è stata usata per la prima volta l'espressione "nuova narrazione epica italiana" o, in breve, "New Italian Epic".

Grazie alla discussione, ho potuto stringere viti e aggiungere esempi. Nei giorni successivi ho parlato del "New Italian Epic" in altre due università nordamericane: al Middlebury College di Middlebury, Vermont, e al Massachusetts Institute of Technology di Cambridge, Massachusetts. Riattraversato l'Atlantico, ho discusso a fondo coi miei comparari di collettivo e messo gli appunti a disposizione di altri colleghi, che hanno espresso i loro pareri. Ho pubblicato sul nostro sito ufficiale l'audio della conferenza di Middlebury, e raccolto impressioni da chi l'ha ascoltata.

Nello scrivere il presente saggio ho tenuto conto di tutto questo.

La nebulosa

Nelle lettere italiane sta accadendo qualcosa. Parlo del convergere in un'unica - ancorché vasta - nebulosa narrativa di parecchi scrittori, molti dei quali sono in viaggio almeno dai primi anni Novanta. In genere scrivono romanzi, ma non disdegnano puntate nella saggistica e in altri reami, e a volte producono "oggetti narrativi non-identificati". Diversi loro libri sono divenuti best-seller e/o long-seller in Italia e altri paesi. Non formano una generazione in senso anagrafico, perché hanno età diverse, ma sono una generazione letteraria: condividono segmenti di poetiche, brandelli di mappe mentali e un desiderio feroce che ogni volta li riporta agli archivi, o per strada, o dove archivi e strada coincidono.

Se un'espressione discutibile e discutenda come "New Italian Epic" ha un merito, è quello di produrre una sorta di campo elettrostatico e attirare a sé opere in apparenza difformi, ma che hanno affinità profonde. Ho scritto

"opere", non "autori", perché il New Italian Epic riguarda più le prime dei secondi. Difatti, ciascuno di questi autori ha scritto - e scrive - anche libri che non rientrano nella definizione^{III}.

Chi sono questi scrittori, da dove vengono?

Alcuni, come Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli e Massimo Carlotto hanno lavorato sul poliziesco in modo tutto sommato "tradizionale", per poi sorprendere con romanzi storici "mutanti" (*La presa di Macallè, L'ottava vibrazione, Cristiani di Allah*). E una continua oscillazione tra le polarità del thriller, del picaresco e dell'epopea storica ha caratterizzato anche il lavoro narrativo di Pino Cacucci (*Tina, Puerto Escondido, In ogni caso nessun rimorso, Oltretorrente*).

Altri, come Giuseppe Genna e Giancarlo De Cataldo, hanno masticato il *crime novel* con in testa l'epica antica e cavalleresca, per poi - rispettivamente - affrontare narrazioni maestose e indefinibili (*Dies irae, Hitler*) ed estinguere la *spy-story* in un esperimento di prosa poetica (*Nelle mani giuste*).

Nel mentre, Evangelisti ibridava in modo selvaggio i generi "acquisiti" della paraletteratura, al contempo producendo un ciclo epico che non distingue tra fiaba soprannaturale, romanzo storico e analisi delle origini del capitalismo.

Ancora: Helena Janeczek, Marco Philopat, Roberto Saviano e Babsi Jones hanno prodotto "oggetti narrativi non-identificati", libri che sono *indifferentemente* narrativa, saggistica e altro: prosa poetica che è giornalismo che è memoriale che è romanzo. Libri come *Lezioni di tenebra, Cibo, I viaggi di Mel, Gomorra* e *Sappiano le mie parole di sangue*. Andrebbero letti uno dopo l'altro, non importa in che ordine, per sentire i riverberi che giustificano il

III **Opere**, va ribadito. E' forse il punto più importante. Opere. Stiamo parlando *prima* di opere e solo per conseguenza anche di autori. Gli autori sono meno importanti. Se solo fosse possibile una storia letteraria senza nomi, una *Literaturgeschichte ohne Namen...* Volete trovare "scrittori neo-epici"? Cercherete invano. Vi imbatterete, questo sì, in opere che hanno un rinnovato tono epico, opere che nella produzione di un autore convivono con altre del tutto differenti.

E' stata la confusione tra opera e autore a generare rimostranze quali: "Hai incluso a forza Camilleri nel NIE!". Se si ha in mente la serie dei Montalbano l'inclusione parrà forzata, ma io di Montalbano me ne fotto. Le caratteristiche che ho elencate le ritrovo in romanzi (e racconti lunghi) come *Il re di Girgenti, La presa di Macallè, Maruzza Musumeci* e *Il casellante*.

raggruppamento. La definizione nasconde un gioco di parole, anzi, un acrostico: le iniziali di "Unidentified Narrative Object" formano la parola "UNO"; ciascuno di questi oggetti è *uno*, irriducibile a categorie pre-esistenti. Non si trascina forse da due anni il dibattito di lana caprina sullo statuto di *Gomorra*? Romanzo o reportage? Narrativa o giornalismo? Poi accade che proprio due giornalisti, Alessandro Zaccuri e Giovanni Maria Bellu, scrivano romanzi in cui si "documentano" vite alternative di Giacomo Leopardi (*Il signor Figlio*) e Juan Perón (*L'uomo che volle essere Perón*).

Che dire poi di Luigi Guarnieri, il cui arco di produzione va da un "romanzo non-fiction" su Lombroso (*L'atlante criminale*) a un grande affresco sulla repressione del brigantaggio (*I sentieri del cielo*)? E Antonio Scurati, che in *Una storia romantica* riprende la tradizione del romanzo alla Fogazzaro, portandole in dote un curriculum di romanzi "ibridi" e saggi di teoria estetica e letteraria?

Vengono in mente altri nomi: il Bruno Arpaia de *L'angelo della storia*, il Girolamo De Michele di *Scirocco*, il Luigi Balocchi di *Il diavolo custode* e poi Kai Zen, Flavio Santi, Simone Sarasso, Letizia Muratori, Chiara Parazzolo, Vittorio Giacomini e tanti ancora^{IV}. Alcuni veterani, altri appena esordienti;

IV Scrittore, non sei stato nominato!

Tanti ancora, avevo scritto, e a me pareva chiaro. Eppure, a dispetto della natura *aperta e provvisoria* del memorandum e in nome di una strana logica che si attende dalla critica "elenchi degli abbonati", c'è chi ha rimproverato assenze o, peggio, "esclusioni" di nomi e opere.

L'elenco delle opere NIE è *in fieri*, come ha dimostrato il dibattito seguito al memorandum. Io stesso, poco dopo l'uscita del testo, ho posto all'ipotetico centro della nebulosa-NIE il racconto *L'insurrezione* di Antonio Moresco, cfr. la mia recensione su [Nandropausa n. 14, giugno 2008](#).

Per fare altri esempi: nel memorandum, per dimenticanza, non menzionavo (gravissimo!) Alan D. Altieri; non menzionavo Antonio Pennacchi, Luca Masali, il Leonardo Colombati di *Killer in the Sun* (molto più di quello dei romanzi); non menzionavo Walter Siti (dovevo ancora leggere *Il contagio*, 2008, ennesimo esempio di "UNO"); non menzionavo Alessandro Bertante (non era ancora uscito *Al Diavul*, 2008); non menzionavo Rosario Zanni (non avevo ancora letto *Mal'aria*, 2008); non menzionavo Enrico Brizzi (per l'inattesa piega degli eventi dal titolo *L'inattesa piega degli eventi*, 2008); non menzionavo Gabriella Ghermandi (per il suo *Regina di fiori e di perle*, 2007); non menzionavo Alessandro Defilippi (non sapevo ancora di *Le perdute tracce degli dei*, 2008); non menzionavo Giancarlo Liviano

certi non hanno ancora raggiunto la nebulosa ma si stanno avvicinando, i loro libri si stanno trasformando, e intanto laggiù in fondo premono i posteri.

Eccoli, dal centro della nebulosa già ripartono, volano in ordine sparso, le traiettorie divergono, s'incrociano, divergono...

In che senso "epico"?

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^V.

D'Arcangelo, Angelo Petrella, Valter Binaghi etc.

A parte un singolo, amichevole rimbrotto, nessuno dei suddetti si è lamentato, pur avendone in fondo qualche motivo: ciascuno di questi autori ha scritto opere che partecipano in varia misura al "campo di forze" della nuova epica. Ciascuno di loro attraversa la nebulosa più o meno vicino al suo centro, o ne esplora i margini in attesa di entrarvi.

[Negli immediati dintorni della nebulosa si trovano scritte più "di genere" che già premono per divenire altro e *ne danno segnale*. Per fare un esempio, in *Così si dice* (notevole "sardinian hard-boiled" di Francesco Abate, 2008), la non-conoscenza dell'*Aiace* di Sofocle e del suo echeggiare nell'*Eneide* ha per il protagonista conseguenze disastrose. L'anti-eroe cade in una trappola perché... gli manca l'epica!]

V "Teatro epico" e NIE

Secondo Girolamo De Michele l'affermazione sopra è troppo drastica, e ha ragione. Certe opere della produzione NIE hanno infatti elementi in comune col "teatro epico" di Brecht. In alcune di esse, ad esempio, si ostacola l'immedesimazione del lettore con l'eroe e il suo destino. L'eroe è ridotto a puro *vettore* dell'azione, privo di profondità psicologica, dunque non può esservi *catarsi*, la "scarica" finale delle emozioni provate immedesimandosi nell'eroe. Per dirla con Walter Benjamin, "anziché immedesimarsi nell'eroe, il pubblico deve piuttosto imparare a stupirsi delle situazioni in mezzo alle quali questi si muove" (W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico*, 1938).

Tale sorpresa si verifica mediante *interruzioni* dell'azione, attimi di "congelamento", veri e propri *tableaux*: l'eroe epico se li ritrova davanti e così si produce "straniamento". Prendete un extraterrestre alto dieci centimetri e ignaro di cosa sia il cristianesimo, teletrasportatelo dentro un presepe: ecco il lettore. Tale "straniamento", tipico della drammaturgia

Queste narrazioni sono *epiche* perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso. Spesso il racconto fonde elementi storici e leggendari, quando non sconfinava nel soprannaturale. Molti di questi libri sono romanzi storici, o almeno hanno sembianze di romanzo storico, perché prendono da quel genere convenzioni, stilemi e stratagemmi.

Tale accezione di "epico" si ritrova in libri come *Q*, *Manituana*, *Oltretorrente*, *Il re di Girgenti*, *L'ottava vibrazione*, *Antracite*, *Noi saremo tutto*, *L'angelo della storia*, *La banda Bellini*, *Stella del mattino*, *Sappiano le mie parole di sangue* e molti altri. Libri che fanno i conti con la turbolenta storia d'Italia, o con l'ambivalente rapporto tra Europa e America, e a volte si spingono anche più in là.

Inoltre, queste narrazioni sono *epiche* perché grandi, ambiziose^{VI}, "a lunga

brechtiana, si ritrova in alcuni libri di Evangelisti (*Noi saremo tutto* e il "dittico messicano") e di Genna, ma anche in *Free Karma Food* di Wu Ming 5, e vi ricorre spesso Carlo Lucarelli ne *L'ottava vibrazione*. I libri di Evangelisti (vedasi ancora il "dittico messicano") hanno almeno un'altra caratteristica in comune col "teatro epico", quella di procedere "a scossoni" che

staccano ogni situazione dall'altra. Così si generano intervalli che tendono a limitare l'illusione del pubblico [...] Questi intervalli sono riservati alle sue prese di posizione critiche (nei confronti dei comportamenti rappresentati dai personaggi e del modo in cui vengono rappresentati." (W. Benjamin, *ibidem*)

VI Intimismo, autobiografismo, autofiction

Tale definizione di "epico" è ritrovabile in forma più concisa alla lettera E di qualunque dizionario, e il dizionario è una lettura importante, tanto da cambiare la vita (vedi Malcolm X in galera).

Da questa definizione è nato però un equivoco, quello di una presunta dichiarazione di guerra all'introspezione, all'*autofiction* e/o alla proposta di storie più "personali".

Nel memorandum sono assenti levate di scudi in tal senso. Sarebbero poco giustificabili, dal momento che diversi dei testi citati sono *introspezzivi*. Epica e "introspezione", ampio respiro e psicologia dei personaggi vanno sovente a braccetto senza schierarsi in punta ai corni di un dilemma. *Stella del mattino* di Wu Ming 4 è un romanzo "intimista", come lo è in certe parti *Gomorra* di

gittata", "di ampio respiro" e tutte le espressioni che vengono in mente. Sono *epiche* le dimensioni dei problemi da risolvere per scrivere questi libri, compito che di solito richiede diversi anni, e ancor più quando l'opera è destinata a trascendere misura e confini della forma-romanzo, come nel caso di narrazioni transmediali, che proseguono in diversi contesti.

La tradizione^{VII}

Saviano.

Stesso discorso per l'*autofiction*, ovvero la programmatica confusione tra autobiografia e invenzione narrativa. L'*autofiction* è elemento fondamentale di opere di Genna come *Dies irae* e *Medium* (dove il protagonista si chiama "Giuseppe Genna" e ha in comune col Genna-autore certe parti di biografia). Anche Babsi Jones ha scritto un perfetto esempio di autofiction: la protagonista/narratrice di *Sappiano le mie parole di sangue* si chiama "Babsi Jones" e non è l'autrice. *Il contagio* di Siti, supremo esempio di *autofiction*, è un oggetto narrativo epico. *Il fasciocomunista* di Antonio Pennacchi (2003), romanzo che a mio avviso è dentro il NIE, è in buona parte costruito sulla giustapposizione di autore e personaggio (Accio Benassi *c'est* Pennacchi ma anche no). Ne *Il colore del sole* (2008), Andrea Camilleri inventa episodi e circostanze della propria vita recente.

Certo, se l'*autofiction* servisse a ricamare all'uncinetto una narrazione tutta "centripeta" e raggomitata sull'ego, il suo uso sarebbe estraneo a quello che se ne fa nel NIE. E' tuttavia raro che questo accada. Lo stesso Beppe Sebaste, che pure ha nomea di autore "ombelicale", nel suo oggetto narrativo *H.P. - L'autista di Lady Diana* (Einaudi, 2007) usa introspezione e *autofiction* per narrare un fatto pubblico e "storico": l'inchiesta di polizia sulla morte di Diana Spencer e Dodi Al Fayed.

VII Quel tale che scrive sul giornale

Qui spiego che in Italia non è cosa nuova scrivere romanzi storici, anzi, questo paese ha un *humus* per quel tipo di coltura, nonché una tradizione, e faccio un elenco parziale di opere, elenco chiuso da un "et cetera". Le opere NIE descrivibili come romanzi storici si pongono in dialogo e risonanza con tale tradizione - che però, in un'epoca di "letteratura mondiale", non è l'unica a cui fanno riferimento.

Non c'è altro, in questo breve paragrafo, ed è tutto molto semplice e piano. Rileggere per constatare.

Che dire dunque del seguente "riassunto", propinato ai suoi lettori dal

Ho detto che molti di questi libri sono o sembrano romanzi storici. L'Italia, paese ricco di storia e storie, è stata terreno fertile per questa forma di narrazione, sviluppando una tradizione a cui il New Italian Epic rende omaggio.

Ovvio ma inevitabile citare *il* romanzo proto-nazionale, quello che posò le fondamenta stesse dello scrivere romanzi in lingua italiana: *I promessi sposi*. Da quell'avvio, l'Italia ha avuto grandi romanzi storici, libri che definiscono la loro epoca, come *I vicerè* di Federico De Roberto, *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello, *Il mulino del Po* di Riccardo Bacchelli, *Metello* di Vasco Pratolini, *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Artemisia* di Anna Banti etc. [1]

Gli scrittori menzionati sopra hanno ben presente questa tradizione e dialogano con essa. Basti ricordare il personaggio-manifesto dei romanzi di Girolamo De Michele, Cristiano, reduce della lotta armata che in carcere studia

cronista letterario di un quotidiano dall'enorme tiratura?

Nel paragrafo intitolato "La tradizione", si elencano i modelli di riferimento o meglio i precedenti più illustri di questa rivoluzionaria temperie letteraria [...] Per dimostrare come la "New Epic" sia davvero "very new", i Wu Ming saltano a pie' pari le generazioni più vicine. Come a dire: l'"Epic" si è malauguratamente interrotta negli anni 50, ma mezzo secolo dopo per vostra fortuna sono arrivati gli attuali salvatori della Patria: cioè Noi.

Seguiva un elenco di autori meno antichi presuntamente snobbati o disprezzati.

Il giornalista si guardava bene dal dire che per due volte nel memorandum citavo l'Italo Calvino di *Palomar* (1983) quale antenato degli esperimenti NIE sullo "sguardo obliquo". L'osservazione avrebbe reso impossibile l'invettiva. Oppure, forse costui non è mai giunto a leggere il paragrafo sullo sguardo. Il sospetto non paia ingeneroso: nell'articolo vi erano citazioni solo dalle prime quattro pagine (su diciotto) del memorandum, e nemmeno un accenno, uno soltanto, a quanto seguiva. Tipico della nostra casta di mediatori, cavillare sulle *premesse* dei discorsi per non faticare sui discorsi stessi.

[Avesse poi letto qualcuno dei libri in questione, il tale si sarebbe accorto che una sottotrama di *54* omaggia l'*epica* di Fenoglio, che Biondillo paga pegno a Gadda e Pasolini, che Genna fa più volte riferimento a Fortini e infila nei libri versi di Antonio Porta etc. Vabbe', ormai è andata. Sarà per un'altra volta.]

e chiosa ossessivamente *I promessi sposi*. E il Pirandello de *I vecchi e i giovani* torna con insistenza nelle pagine del Camilleri più "storico". Ed echi di Pratolini si sentono nei nostri *Asce di guerra* e *54^{lIII}*.

Tuttavia, in un mondo di flussi, mercati e comunicazioni transnazionali è non soltanto possibile, ma addirittura inevitabile essere eredi di più tradizioni e avere altre influenze oltre a quelle nazionali. Molti degli autori elencati hanno tratto grande ispirazione da quei romanzieri latino-americani che negli ultimi trent'anni hanno realizzato una sintesi di "realismo magico", *detective story*,

VIII **La "forma-passeggiata"** (l'erranza, l'andare-a-zonzo) che De Michele, usando un'intuizione di Deleuze, individua in Pratolini (vedi "Neorealismo ed epica...", cit.), è uno degli elementi che più colpiscono in libri come *Il quartiere* o *Cronache di poveri amanti*.

Nel suo *L'immagine-movimento* (1983) Deleuze descrive le "erranze" del cinema neorealista come situazioni in cui

il personaggio non sa come rispondere, spazi in disuso in cui smette di sperimentare e agire, per entrare in fuga, in un andare a zonzo, in un andare e venire, vagamente indifferente a quel che gli succede, indeciso sul da farsi. Ma ha guadagnato in veggenza ciò che ha perso in azione o reazione: egli VEDE, cosicché il problema dello spettatore diventa: "cosa c'è da vedere nell'immagine?" (e non più "cosa si vedrà nell'immagine seguente?")

L'andare-a-zonzo è inoltre la situazione in cui si coglie "qualcosa d'intollerabile, d'insopportabile [...] qualcosa di troppo potente, o di troppo ingiusto, ma a volte anche di troppo bello..."

Anche in *54* c'è la forma-andare a zonzo: il discorso libero indiretto segue ciascun personaggio in uno o più andirivieni protesi a far emergere - a conati di *incertezza*, *scoperta dell'intollerabile* e *veggenza* - il contesto, il quartiere, i vissuti personali, le relazioni tra gli spazi e i personaggi. Angela e Pierre passeggiano non insieme bensì *in parallelo*, stando ai lati opposti di via Indipendenza (*nomen omen*). Incertezza - intollerabilità della loro relazione - *veggenza*: fotografia di un amore senza futuro. E ancora: la passeggiata notturna di Ettore fino a Porta Lame: incertezza del Dopoguerra - intollerabilità della sconfitta - *veggenza*: Ettore abita già la morte. Poi gli spostamenti dentro il casinò di Cannes etc.

[Il passeggiare può essere sovversivo, dare fastidio al potere: nel 1843, tuonando contro l'influenza "corruttrice" dei *feuilletons* e soprattutto de *I misteri di Parigi* di Eugène Sue, un deputato francese accusò il *Journal des débats* - che pubblicava il romanzo a puntate - di "far passeggiare da un

romanzo d'avventura e biografia narrativa di personaggi storici; autori come Paco Ignacio Taibo II°, Daniel Chavarría, Rolo Diez, Miguel Bonasso e altri. Come è innegabile – ed esplicitamente riconosciuto - il grande ascendente del James Ellroy di *American Tabloid* e *My Dark Places*.

Accade in Italia

Detto questo, il New Italian Epic accade in Italia. Precisazione che suona ovvia, eppure non lo è^{IX}.

In nessun altro contesto si sarebbe verificato lo stesso incontro di reagenti, la stessa confluenza di energie. Gli stimoli avrebbero avuto risposte diverse.

Durante il cinquantennio della guerra fredda l'Italia visse una situazione del tutto peculiare, in quanto nazione di importanza strategica, terreno dei più importanti giochi geopolitici. Già culla del fascismo e potenza dell'Asse, teatro di uno dei due grandi sbarchi alleati in Europa e quindi simbolo della vittoria, l'Italia confinava a nord-est con un paese socialista e "non-allineato" (la Jugoslavia) e si allungava nel Mediterraneo verso Nord-Africa e mondo arabo (nel quale aveva un ruolo-guida l'Egitto di Nasser). Era dunque un estremo avamposto, cuneo della NATO in territorio ostile.

anno i suoi lettori per le fogne parigine" (corsivo mio).]

IX **Accade in Italia**

E' l'unico significato dato qui all'aggettivo "Italian". Scansiamo l'equivoco "patriottico", le "patrie lettere" etc. Stiamo *sempre* alle opere: i libri NIE raccontano forse una comunità nazionale, il "popolo italiano" col suo fantomatico "carattere" (fatto di "arte d' arrangiarsi" e generosità, perenne *verve* e simpatia anche in faccia alle avversità), oppure raccontano le lacerazioni, il divergere e divenire caotico, le deterritorializzazioni e riterritorializzazioni nel corpo frollato di un paese implodente, razzista e illividito? Non ho dubbi su come rispondere. Quella che cerco di fotografare è un'epica della differenza e della moltitudine, un'epica delle anomalie e del *bellum intestinum* che corre lungo la storia del nostro paese. Quando certi editorialisti se la prendono con *Gomorra* per come descrive agli stranieri l'Italia, la sua società, la sua economia, e imputano al libro di "infangare la nostra reputazione", ebbene, colgono nel segno. Un raccontare non addomesticato non può che infangare la *loro* reputazione. Come sbraitava quel tale, facciamo passeggiare i lettori per le fogne.

Al contempo, però, l'Italia era terreno instabile, avendo dentro i confini il partito comunista più grande dell'Occidente (già forza trainante della guerra partigiana) e un movimento operaio molto più forte dei suoi omologhi europei. Tutto questo fece dell'Italia un perenne "vigilato speciale". Da qui il "Fattore K" [2] e la lunga sequela di legislature tenute insieme solo dalla *conventio ad excludendum*, sempre interrotte da crisi, col continuo ricorso a elezioni anticipate, mentre ferveva l'attività di organizzazioni occulte, si tentavano colpi di stato, si ordivano trame, si praticava la strategia della tensione.

Come fu peculiare la nostra esperienza della guerra fredda, così è stato anomalo il modo in cui ne abbiamo vissuto la fine. Crollato il Muro di Berlino, nel giro di tre anni i partiti che avevano governato in base al "fattore K" caddero e andarono in pezzi, in balia della forza d'inerzia, passeggeri di un omnibus che frena all'improvviso. Non caddero perché corrotti o per l'azione della magistratura "rossa", come vogliono agiografie e "leggende nere", ma perché non avevano più una funzione da svolgere.

Così, mentre l'intelligenza del resto del mondo discuteva della *boutade* di Fukuyama che voleva la storia umana giunta al termine, e mentre il postmodernismo si riduceva a maniera e si avviava all'implosione, da noi si liberavano energie [3]. Anche in letteratura. Non a caso tutte le opere che hanno preannunciato, anticipato e delineato il New Italian Epic sono posteriori al 1993^X.

X **Millenovecentonovantatre**

A rigore e per definizione, non potrebbero essere anteriori a quell'anno. Il campo di forze che chiamo "New Italian Epic" è formato da un insieme di opere letterarie, di ampio respiro tematico e narrativo, scritte in Italia in lingua italiana a partire dalla fine della Guerra Fredda - o meglio, dallo smottamento politico del 1993, conseguenza domestica del crollo del "socialismo reale".

Insomma, opere figlie del terremoto che pose fine al vecchio bipolarismo, concepite e scritte in questa "seconda repubblica", con alcuni "salti di fase" (giri di boa etc.) determinati da eventi come la guerra alla Jugoslavia, il G8 di Genova, l'11 Settembre, l'invasione dell'Iraq etc. Opere che di tali sconvolgimenti recano tracce - esplicite o, più sovente, in allegoria - anche a prescindere dall'intenzione dell'autore.

Ragion per cui, cercare il NIE in opere precedenti a quegli eventi è operazione che ignora la premessa. Non si vede come un'opera scritta prima della caduta della "Prima Repubblica" possa aver tenuto conto di tale caduta.

In un primo momento, le energie si espressero in un ritorno ai generi "paraletterari": principalmente giallo e noir, ma anche fantastico e horror. Venne ripresa la tradizione del *crime novel* come critica della società, del giallo come – per dirla con Lorian Macchiavelli - "virus nel corpo sano della letteratura, autorizzato a parlare male della società in cui si sviluppava".

Sul finire del decennio, tuttavia, si iniziò ad andare oltre^{XI}. L'11 Settembre squillò la tromba quando diversi romanzi-spartiacque erano già usciti o al termine di stesura. Nel cruciale anno 2002, oltre ai titoli ricordati, uscì anche

Nelle opere NIE è frequente che l'allegoria di questi anni si rifranga a ogni grandezza, come un frattale che contiene se stesso *ad infinitum*. Ogni elemento pare contenere in microcosmo l'allegoria, estrapolabile e autosufficiente. A volte salta agli occhi, come nel romanzo di Flavio Santi *L'eterna notte dei Bosconero* (2006), quando di un personaggio si racconta: «Una volta in stalla si era spogliato e spalmato di merda. "Ecco l'unto del Signore" proruppe soddisfatto allora, come un bambino che ha imparato da solo ad andare a cavallo.»

[Per quanto tempo quest'allegoria a chiave rimarrà percepibile? Oggi sappiamo che "Unto del Signore" è una delle antonomasie di Berlusconi. Ma in futuro?]

Allegorico in ogni minuto dettaglio, pur non essendo ridicibile a una sola "chiave", è *Al Diavul* di Alessandro Bertante (2008). L'ascesa del fascismo è raccontata dal punto di vista di Errico, figlio di artigiano anarchico che vive in un paesino piemontese, contesto a tal punto inerte che per fare politica si deve andare nel paesino a fianco. Nella prima parte del romanzo echeggia la condizione dei trenta-quarantenni di oggi, congelati in una post-adolescenza in cui pare non succedere niente. Quando alla buon'ora Errico espatria, non c'è lettore del 2008 che non tiri un sospiro di sollievo, perché è un espatrio mentale, un espatrio "vicario" dall'Italia *di oggi*.

Addirittura, la "fotta" di raggiungere la Barcellona del 1932 è descritta in modo da alludere a un mito odierno, molto diffuso nella sinistra italiana di oggi: la Spagna "laica" e "illuminista" di Zapatero, meta di molti connazionali in fuga. E' un mito figlio di ingenuità ed esagerazioni, ma ha un basamento concreto nella frustrazione che ingenera il confronto tra i due paesi. "Avevo una grande forza", racconta Errico. "E la sentivo crescere man mano che la Spagna si faceva vicina. La Spagna non era solo la mia ultima meta del viaggio. La Spagna era la mia redenzione."

XI **Termidoro**. Nel 2005 i giochi erano fatti: con poche eccezioni, noir e "giallo" nostrani avevano esaurito la spinta propulsiva, cani mezzi morti

Romanzo criminale di De Cataldo.

Accade in letteratura

...o comunque a partire dalla letteratura. L'immaginario di chi scrive è senz'altro multimediale, e spesso le narrazioni proseguono altrove, si riversano nei territori di cinema, tv, teatro, fumetti, videogame e giochi di ruolo, ma l'epicentro rimane letterario. Di più: l'epicentro è nello *specifico* letterario, nel vantaggio che la letteratura ha sulle altre arti, e del quale si parla troppo poco.

In letteratura le immagini non sono già date. A differenza di quel che accade nel cinema o in tv, le immagini non pre-esistono alla fruizione. Bisogna, per l'appunto, *immaginarle*. Mentre allo *spettatore* viene chiesto di guardare (*spectare*) qualcosa che già c'è, al *lettore* viene chiesto di raccogliere (*lĕgere*) gli stimoli che riceve e creare qualcosa che non c'è ancora. Mentre lo spettatore trova le immagini (i volti, gli edifici, il colore del cielo) al proprio esterno, il lettore le trova dentro di sé. La letteratura è un'arte maieutica e leggere è sempre un atto di partecipazione e co-creazione.

E' il motivo per cui, a proposito del rapporto autore-lettore, si è parlato di "telepatia" [4]. Tra uno scrittore e un lettore, se tutto fila liscio, si stabilisce una relazione molto stretta. Tra uno scrittore e molti lettori si stabilisce un vincolo comunitario. Tra più scrittori e molti, moltissimi lettori può stabilirsi qualcosa che somiglia a una forza storica e in realtà è un'onda telepatica. Nella Francia del XIX° secolo lo strabordante successo di romanzi d'appendice in cui si descrivevano le condizioni di vita dei poveri (su tutti *I misteri di Parigi* di Eugène Sue) evocò immagini che riempirono le teste di tutti, si imposero nel

accasciati in autostrada. Dal pozzo del "genere" esalava narrativa finto-impegnata e contestataria, in realtà legalitaria e conservatrice.

Alla fine di quell'anno Tommaso De Lorenzis pubblicò su Carmilla on line un memoriale-invettiva intitolato "**Termidoro: note sullo stato della letteratura di genere**", testo ancora oggi prezioso. L'ultimo paragrafo, intitolato "Il resto", era già un preludio a questo memorandum e alle riflessioni sul NIE. De Lorenzis vi ragionava per opere anziché per autori, e ad alcune opere affidava la salvezza, la lotta contro la restaurazione giallistica, Termidoro.

discorso pubblico e sottoposero la classe politica a una forte pressione^{XII}.

Gli scrittori del New Italian Epic hanno una grande fiducia nel potere maieutico e telepatico della parola, e nella sua capacità di stabilire legami (*légere*).

Caratteristiche principali del New Italian Epic

Cercherò di individuare e descrivere i tratti distintivi di questa narrativa. Fatta eccezione per la prima, che è una *condicio sine qua non*, nessuna delle caratteristiche che sto per elencare è comune a *tutti* i libri analizzati, ma ciascuno di quei titoli ne condivide con altri più della metà.

Il fine di questa catalogazione (per forza di cose indicativa) è fissare alcune peculiarità di queste opere rispetto a quelle di altri filoni e tendenze del presente o passato prossimo.

1. *Don't keep it cool-and-dry*.

Il New Italian Epic è sorto dopo il lavoro sui "generi", è nato dalla loro forzatura, ma non vale a descriverlo il vecchio termine "contaminazione". "Contaminazione" alludeva a condizioni primarie di "purezza" o comunque *nitore*, a confini visibili e ben tracciati, quindi alla possibilità di riconoscere le

XII ...tanto che secondo alcuni i *feuilletons* contribuirono a fomentare i moti del '48. L'establishment francese, una volta tornata la calma, non mancò di correre ai ripari: nel luglio 1850 il parlamento approvò una legge - per la precisione l'Emendamento Riancey alla legge sulla stampa - che imponeva ai giornali una sovrattassa sui romanzi a puntate: "*Tout roman feuilleton publié dans un journal ou dans son supplément sera soumis à un timbre de un centime par numéro.*" Un giornale con una tiratura di quarantamila copie avrebbe dovuto pagare quattrocento franchi a puntata, all'epoca un vero sproposito. La mossa fu efficace e costrinse i giornali a cessare le pubblicazioni. Alexandre Dumas padre ricapitolò la vicenda nell'introduzione al romanzo *La contessa di Charny*:

Questo deputato, il cui nome non ricordo, salì sulla sua tribuna e sfruttò con abilità il malumore della Camera. Tutti dissero: "Silenzio!", e tutti quanti lo ascoltarono. Disse [...] che il *feuilleton* era la causa di tutti gli adulteri che si commettevano, di tutti i peculati, di tutti i furti perpetrati. Disse che i romanzi andavano soppressi o tassati, e che una volta fatto ciò, il mondo si sarebbe fermato di colpo e, anziché proseguire la corsa verso l'abisso, sarebbe risalito all'Età dell'Oro...

provenienze, calcolare le percentuali per ottenere aggregati omogenei, saper sempre riconoscere cosa c'è nella miscela [5]^{XIII}.

Oggi c'è uno scarto, si è andati oltre, la maggior parte degli autori non si pone neppure più il problema. "Contaminazione"? Tra cosa e cos'altro, di grazia? E' quasi impossibile ricostruire a posteriori cosa sia effettivamente entrato nelle miscele di romanzi come *L'anno luce* e *Dies irae* di Genna, o di UNO come *Gomorra* di Saviano (tant'è che su questo punto ci si continua ad accapigliare, e probabilmente si andrà avanti a lungo).

Bene, ma cosa intendo dire quando affermo che "gli autori non si pongono più il problema"?

Intendo dire che utilizzano tutto quanto pensano sia *giusto* e *serio* utilizzare.

Giusto e serio. I due aggettivi non sono scelti a caso. Le opere del New Italian Epic non mancano di *humour*, ma rigettano il tono distaccato e gelidamente ironico da *pastiche* postmodernista^{XIV}. In queste narrazioni c'è un

XIII *L'azione di contare le mine*

E' oggi stucchevole parlare di "contaminazione", perché la contaminazione da tempo *non è più una scelta* ma un già-dato, un ambiente in cui tutti ci muoviamo. La contaminazione non ha un *a priori* esterno ad essa né una riconoscibilità *a posteriori*. La contaminazione è a monte, tutti i generi sono costitutivamente ibridi e sporcati, tutto è miscelato e multimediale. "Contamina" anche chi non lo sceglie perché è così l'intero immaginario. Dire "contaminazione" equivale a usare un pleonaso, a simulare un traguardo interpretativo quando invece si è ancora e soltanto ai blocchi di partenza. [Torniamo dunque a quel punto: molti critici, oggi, fanno solo (cattiva) *critica delle premesse dei discorsi*.]

XIV *Gelidamente ironico*

Ho troppi dubbi sugli avverbi in *-mente* per usarli a cuor leggero. E' infatti *questa* particolare forma di ironia quella di cui noto il perdurante abuso: l'ironia a corso forzoso, schermata e anaffettiva, tipica del postmodernismo della fase terminale. Del resto lo precisavo: nel NIE non manca lo *humour*, si può essere seri e ridere etc.

Qualcuno, orecchiando il memorandum da un altro che lo aveva leggiucchiato, ha inveito contro di me accusandomi di voler eliminare l'ironia *tout court*, cioè una modalità della comunicazione umana che esiste da quando la specie ha prodotto il primo schiocco di lingua.

Dubito di avere un simile potere prescrittivo, e anche l'avessi non lo userei, perché sono un buon diavolo.

calore, o comunque una presa di posizione e assunzione di responsabilità, che le traghetta oltre la *playfulness* obbligatoria del passato recente, oltre la strizzata d'occhio compulsiva, oltre la rivendicazione del "non prendersi sul serio" come unica linea di condotta.

Va da sé che per "serio" non s'intende "serioso". Si può essere seri e al tempo stesso leggiadri, si può essere seri e ridere. L'importante è recuperare un'*etica* del narrare dopo anni di gioco forzoso. L'importante è riacquistare, come si diceva al paragrafo precedente, *fiducia nella parola* e nella possibilità di "riattivarla", ricaricarla di significato dopo il logorio di *tòpoi* e clichés.

Nelle *Postille al Nome della Rosa* (cfr. la nota 3 in calce a questo testo), Umberto Eco diede una definizione del postmodernismo divenuta celeberrima. Paragonò l'autore postmoderno a un amante che vorrebbe dire all'amata: "Ti amo disperatamente", ma sa di non poterlo dire perché è una frase da romanzo rosa, da libro di Liala, e allora enuncia: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente."

Negli anni successivi, l'abuso di quest'atteggiamento portò a una *stagflazione* della parola e a una sovrabbondanza di "meta-fiction": raccontare del proprio raccontare per non dover raccontare d'altro.

Oggi la via d'uscita è sostituire la premessa e spostare l'accento su quel che importa davvero: "Nonostante Liala, ti amo disperatamente". Il cliché è evocato e subito messo da parte, la dichiarazione d'amore inizia a ricaricarsi di senso.

Ardore civile, collera, dolore per la morte del padre, *amour fou* ed empatia con chi soffre sono i sentimenti che animano le pagine di libri come *Gomorra*, *Sappiano le mie parole di sangue*, *Dies irae*, *Medium*, *La presa di Macallè* etc. Ciò avviene in assenza di strizzate d'occhio, senza alibi né scappatoie, con piena rivendicazione di quelle tonalità emotive.

Altro esempio: *Maruzza Musumeci* di Camilleri (2007) narra la leggenda di un amore che non punta all'osmosi e al somigliarsi, anzi, si fa forte di divergenze e incompatibilità. L'autore siciliano descrive il matrimonio (con

La modalità ironica è ben presente anche in molti dei libri che ho citato, *in primis* quelli di Camilleri e poi altri, non ultimi i nostri *54*, *Guerra agli Umani*, *Canard à l'orange mécanique*, *New Thing* e *American Parmigiano*. La differenza è che ironia e sarcasmo sono *mirati*, si esercitano nei confronti di precisi comportamenti e situazioni, senza esondare e investire l'atto stesso di scrivere. La fiducia nel potere della parola è un *must*.

figli) tra una sirena e un contadino talassofobico, sullo sfondo della grande emigrazione in America, dell'avvento del fascismo e dello scoppio della seconda guerra mondiale. Camilleri crede fino in fondo in quello che scrive e nelle scelte che compie, il suo non è un recupero freddo e ironico della fiaba, non è un esercizio basato su sfiducia e disincanto. L'uso dei riferimenti omerici non è distaccato, bensì partecipe e commosso.

Sia chiaro: il rifiuto della tonalità emotiva predominante nel postmoderno è un intento, non necessariamente un esito. Può darsi che un libro risulti "freddo" nonostante la passione investita dall'autore e a dispetto di tutti i tentativi di scaldare la materia. Può darsi che l'autore non abbia trovato il modo di trasmettere la passione al lettore. L'importante è che il tentativo si veda, che lo scarto (e dunque la passione) possa percepirsi. L'importante è che, nonostante l'insuccesso del risultato testuale, si riconosca un'*etica interna* al lavoro narrativo. E' già un bel passo avanti. Quel che conta è che l'ironia perenne, il disincanto e l'alibi non siano teorizzati, e non vengano poi invocati per tappare i buchi.

2. "*Sguardo obliquo*", *azzardo del punto di vista*. La tematica dello "sguardo obliquo" è, nel New Italian Epic, quella dove più si realizza la fusione di etica e stile^{XV}.

XV **Fusione di etica e stile nello "sguardo obliquo"**

E' uno dei passaggi più controversi del memorandum, perché l'ho esteso nel paragrafo sullo sguardo "ecocentrico", mio personale esercizio di visualizzazione che molto ha fatto discutere.

L'adozione di punti di vista "inusitati", se motivata e non ridotta a mero giochino, è una presa di posizione *etica* ineludibile. Noi siamo *intossicati* dall'adozione di punti di vista "normali", prescritti, messi a fuoco per noi dall'ideologia dei dominanti. E' imperativo depurarsi, cercare di vedere il mondo in altri modi, sorprendendo noi stessi.

Oltre agli esempi già fatti, si potrebbe ricordare che in *Scirocco* di De Michele (2005) l'io narrante privo di nome continua a narrare anche *post mortem*, per il tempo necessario a descrivere il proprio funerale da dentro la bara (cap. 1 della sesta parte). E' un narratore non onnisciente, anzi: fraintende una scena al margine delle esequie, descrivendola come "una lite tra barboni". Poi si eclissa, addio per sempre, l'io narrante non c'è più e

Nel corpus del New Italian Epic si riscontra un'intensa esplorazione di punti di vista inattesi e inconsueti, compresi quelli di animali, oggetti, luoghi e addirittura flussi immateriali. Si può dire che vengano presi a riferimento - in contesti differenti e con diverse scelte espressive - esperimenti già tentati da Italo Calvino nei racconti cosmicomici o in *Palomar*. Ma procediamo con ordine.

Quasi tutti questi libri sono affollati di personaggi e nomi. A volte, come accade nei nostri romanzi, una singola opera conta più di un centinaio di personaggi, e il punto di vista continua a slittare dall'uno all'altro grazie al vecchio espediente del "discorso libero indiretto", vecchio ma ancora in grado

mancano ancora novanta pagine alla fine! Non subito (ché sarebbe banale), ma tre capitoli più avanti, il funerale è ri-descritto da altri punti di vista, il lettore capisce cos'è accaduto, il rapporto si rovescia e ciò che stava al margine diviene centrale. La catarsi avrà luogo senza il personaggio fin lì più importante.

Nel romanzo successivo, *La visione del cieco* (2008), diverse scene-chiave sono descritte dal punto di vista di un gatto, Merlino, unico testimone di un delitto:

suonoporta: clac-clac-clac: aperto
luce
odoreumano: formeumane: odorenonsaputo
avvicinante saltante
scarpaveloce avvicinante: brutto: allontanante

Lungi dall'essere un espediente gratuito, la scelta trasuda com-passione verso i viventi non-umani.

Nel racconto *L'insurrezione* (2008), Antonio Moresco adotta una visione "apicale" della prima del *Nabucco* di Verdi, visto da sopra le teste dei cantanti. Collocandoci a un ipotetico "zenit" del Risorgimento (del suo melodramma-simbolo), l'autore inaugura una sequela di *straniamenti* che mettono in questione ogni cliché sui nostri miti delle origini.

[A proposito del descritto "animismo della tecnica", la ricerca del punto di vista di oggetti inanimati: si tratta di forzare e allargare la figura retorica detta "fallacia patetica", che consiste nell'attribuire sentimenti o pensieri umani a cose, astri, fenomeni meteorologici etc. Se usata con poco criterio, la fallacia patetica ha effetti nauseabondi. Se usata bene, fa volare. Cfr. più avanti la riflessione su Manzoni e *Il Cinque Maggio*.]

di sorprendere se usato al momento giusto e con la giusta intensità [6].

Tutto normale, non fosse che su queste fondamenta si erigono strani edifici.

Cominciamo dal rapporto tra punto di vista e storia. Da quale "postazione" gli autori del NIE scelgono di guardare - e quindi mostrare al lettore - il divenire storico? Quasi sempre dalla meno prevedibile.

Nel *Ciclo del Metallo* di Evangelisti (1998-2003) la nascita del capitalismo industriale viene vista con gli occhi di Pantera, stregone del culto afro-cubano noto come "Palo Mayombe". La trilogia è una "indagine sulla disumanizzazione, la commistione tra carne e metallo, la pulsione di morte che porta il capitale a porsi come nemico assoluto di tutto ciò che è vivente. Lo stesso Freud descrisse la pulsione di morte come - citiamo a memoria - 'nostalgia del mondo inorganico'. [7]"

Lo sguardo dai margini, il punto di vista inconsueto di Pantera, è quello che meglio riesce ad abbracciare la tendenza. Sulla forza storica che sta investendo il mondo, lo stregone ha idee più chiare degli stessi marxisti e socialisti che gli capita di incontrare. Questo perché la magia nera gli consente di andare alla radice del male, di percepire "le forze oscure che stanno dietro il capitalismo. [8]" Pantera non può aver letto *Das Kapital* ma "legge" direttamente il capitale alla luce della teologia yoruba. Solo che "non può far niente per fermarne l'avanzata. Questione di rapporti di forza. Può soltanto produrre *spiazzamenti* locali e temporanei, impedire che i giochi si chiudano per tutti e dappertutto, mantenere vive le resistenze [9]."

In 54, l'Italia degli anni Cinquanta è descritta da un televisore di marca americana, un McGuffin Electric Deluxe rubato in una base americana, non funzionante ma dotato di coscienza. Animismo della tecnica. McGuffin viene continuamente rivenduto, passa di casa in casa e lentamente risale la penisola, da Napoli a Bologna. Lo schermo spento è la sua retina, la vita quotidiana si riflette sul vetro e lui la commenta: questo è un paese di barbari, voglio tornare a casa.

Nello stesso romanzo c'è un altro punto di vista bizzarro, quello di un locale pubblico, per essere precisi il bar Aurora, a Bologna. Il bar Aurora è un ritrovo di comunisti, partigiani, vecchi antifascisti a suo tempo mandati al confino, ma anche giovani che passano prima di andare a ballare, gente che viene solo per giocare la schedina, varia umanità. Nei capitoli del bar c'è la prima persona plurale, un "noi narrante", ma il punto di vista non corrisponde a quello di nessun avventore. E' il bar stesso che parla, quel "noi" è la sua voce collettiva,

la media algebrica dei punti di vista di tutti quelli che lo frequentano.

Mutatis mutandis, ho ritrovato qualcosa del genere nel punto di vista "sovraccarico" di *Gomorra*, che tanto contribuisce all'impatto del libro. Chi è l'io narrante di *Gomorra*? Di chi è il suo sguardo? Sempre dell'autore? Estrapolo dalla mia recensione di due anni fa il brano in cui trattavo quest'aspetto:

[...] E' sempre "Roberto Saviano" a raccontare, ma "Roberto Saviano" è una sintesi, flusso immaginativo che rimbalza da un cervello all'altro, prende in prestito il punto di vista di un molteplice [...] "Io" raccoglie e fonde le parole e i sentimenti di una comunità, tante persone hanno plasmato - da campi opposti, nel bene e nel male - la materia narrata. Quella di *Gomorra* è una voce collettiva che cerca di "carburare lo stomaco dell'anima", è il coro un po' sgangherato di chi, nella terra in cui il capitale esercita un dominio senza mediazioni, àncora a una "radice a fittone" il coraggio di guardare in faccia quel potere.

[...] Si badi bene, non intendo dire che Saviano non ha *vissuto* tutte le storie che racconta. Le ha vissute tutte, e ciascuna ha lasciato un livido tondo sul petto... Ma un'attenta lettura del testo permette di distinguere diversi gradi di prossimità.

A volte Saviano è dentro la storia fin dall'inizio e la conduce alla fine, protagonista intelligibile del viaggio iniziatico. "Io" è l'autore e testimone oculare, senz'ombra di dubbio.

Altre volte Saviano si immedesima e dà dell'io a qualcun altro di cui non svela il nome (amico, giornalista, poliziotto, magistrato).

Altre volte ancora s'inserisce a metà o alla fine di una storia per darle un urto, inclinarla o rovesciarla, spingerla contro il lettore.

[...] ^{XVI} Ha importanza, a fronte di ciò, sapere se davvero Saviano ha parlato con

XVI Noi siamo Saviano

Riporto qui la parte di recensione omessa nel memorandum:

«Eccoci, seguiamo un personaggio un po' a distanza, nascosti, e a un certo punto arriva di taglio un "mi disse quando lo incontrai" (o qualcosa del genere). E' uno zoom violento sul personaggio. Quest'ultimo si rivolge a Saviano, e grazie all'io narrante *Saviano siamo noi*. Come quando un attore getta un'occhiata all'obiettivo e ci fissa negli occhi. Zoom + sguardo nell'obiettivo: lo stratagemma narrativo ha un impatto incredibile. Si pensi alla cavalcata di don Ciro, il "sottomarino" che va a distribuire la "mesata" alle famiglie di detenuti (pagg.154-156): Saviano lo dice, sì, di averlo conosciuto, ma lo dice *en passant*, non ci facciamo troppo caso perché stiamo già appresso a don Ciro, gli andiamo dietro mentre si infila nei vicoli stretti, sale scale, percorre pianerottoli, ascolta lamentele. Partecipiamo al suo giro, ora siamo di fianco a lui, le buste di plastica piene di vettovaglie ci sfiorano le gambe, lo accompagniamo anche adesso che il giro è finito,

Tizio o con Caio, con don Ciro o col pastore, con Mariano il fan di Kalashnikov o con Pasquale il sarto deluso? No, non ha importanza. Può darsi che certe frasi non siano state dette proprio a lui, ma a qualcuno che gliel'ha riferite. Saviano, però, le ha ruminato tra le orecchie tanto a lungo da conoscerne ogni intima risonanza. E' come se le avesse sentite direttamente. Di più: come se le avesse raccolte in un confessionale [10].

Dopo i punti di vista obliqui, "di sintesi" e/o di oggetti inanimati, un esempio ancora più estremo. Il romanzo di Giuseppe Genna *Grande madre rossa* (2004) inizia così:

Lo sguardo è a diecimiladuecento metri sopra Milano, dentro il cielo. E' azzurro gelido e rarefatto qui.

Lo sguardo è verso l'alto, vede la semisfera di ozono e cobalto, in uscita dal pianeta. La barriera luminosa dell'atmosfera impedisce alle stelle di trapassare. C'è l'assoluto astro del sole sulla destra, bianchissimo. Lo sguardo ruota libero, circolare, nel puro vuoto azzurro.

Pace.

Lo sguardo punta ora verso il basso. Verso il pianeta. Esiste la barriera delle nuvole: livide. Lo sguardo accelera.

Lo sguardo... di chi?

Di nessuno, di niente. E' uno sguardo disincarnato, una non-entità. E' lo sguardo di uno sguardo. Cala giù in picchiata verso Milano, raggiunge il tetto di un edificio, lo penetra, cade a piombo attraverso tutti i piani, fora l'ultimo pavimento, raggiunge le fondamenta, *tocca* un ordigno esplosivo potentissimo e si dissolve al momento dello scoppio, mentre è ridotto a polvere il Palazzo di Giustizia. Nel proseguimento del libro, di quello sguardo non vi è più traccia e menzione, i personaggi ignorano che sia esistito. Unico testimone della sua apparizione e discesa, il lettore. Che potrebbe anche aver avuto un'allucinazione [11].

Quando, una sera d'ottobre del 1976, il comico americano Steve Martin esordì come ospite-conduttore di *Saturday Night Live*, entrò in scena tra gli applausi e attaccò: "Grazie! E' bello essere qui." Poi indugiò, si spostò di mezzo passo più a sinistra e disse: "No, è bello essere *qui*."

trasognati... poi arrivano tre parole ("mentre gli parlavo"), e scopriamo che Saviano cammina con noi, anzi, che *noi siamo lui*. Tutto questo in due pagine.»

Succede anche in questi libri: lo spostamento del punto di vista rende l'epica "eccentrica", in senso letterale. A volte basta mezzo passo, a volte si percorrono anni-luce. L'eroe epico, quando c'è, non è al centro di tutto ma influisce sull'azione in modo sghembo. Quando non c'è, la sua funzione viene svolta dalla moltitudine, da cose e luoghi, dal contesto e dal tempo [12]^{XVII}.

XVII **Epica eccentrica, l'eroe si assenta (o ritarda)**

Vedasi l'esempio del protagonista / io narrante di *Scirocco*, che muore novanta pagine prima della fine e costringe il romanzo a proseguire senza di lui, "ripiegandosi" in modo da rendere centrale il marginale e viceversa.

Un altro esempio lo fornisce la "falsa partenza" de *Il casellante* di Camilleri (2008). Nelle prime pagine seguiamo la vicenda di Concetto Licalzi, nuovo casellante lungo la linea ferroviaria Vigàta-Castellovitrano. E' il 1930. Veniamo a sapere come ha ottenuto quel lavoro, quali piedi ha calpestato, quanta ostilità ha suscitato, e come un altro personaggio decide di rompergli le scatole. Solo che... Licalzi muore a pagina 15, vittima di un mitragliamento alleato (perché in pochi passi siamo arrivati al '40, è iniziata la guerra). Non è dunque lui il protagonista della novella, e nemmeno il suo successore, che lascia il lavoro dopo pochi mesi. Trascorrono ben due anni (dal '40 al '42) prima che al casello arrivi il nostro eroe, Nino Zarcuto. Quanto accaduto a Licalzi non riveste alcuna importanza nei capitoli che seguono. Cos'è questo "binario morto"?

Licalzi è un fascista e un delatore. Il posto lo ha ottenuto denunciando quattro colleghi di simpatie comuniste. Ogni mattina, passando sul treno per Vigàta, uno sconosciuto si sporge dal finestrino e lo saluta a braccio teso "per sfotterlo, per dargli la sconcia". E' Antonio Schillaci, fratello di uno dei ferrovieri denunciati. Non ci interessa qui la reazione del casellante, ma il fatto che dopo la di lui morte e il vero avvio della vicenda non sapremo più nulla nemmeno di Schillaci.

Il quale però ha una funzione importante: occupando (sia pure con un piccolo gesto sarcastico) la sfera d'azione della resistenza al fascismo, Schillaci supplisce a un'assenza, fa da "vicario" in attesa che giunga il protagonista, Nino, che camerata non è, e anzi dovrà difendersi dai soprusi di un fascismo già in crisi, incattivito dai presagi di sconfitta.

Claudia Boscolo ci ha ricordato che questa "eccentricità" è un tratto tipico dell'epica cavalleresca italiana:

3. *Complessità narrativa, attitudine popular*. Il New Italian Epic è complesso e popolare^{XVIII} al tempo stesso, o almeno è alla ricerca di tale connubio.

Queste narrazioni richiedono un notevole lavoro cognitivo da parte del lettore, eppure in molti casi hanno successo di pubblico e vendite. Com'è possibile? I motivi sono due.

Il primo è che il pubblico è più intelligente di quanto siano disposti a riconoscere, da una parte, un'industria editoriale che per sua natura tende ad

...la funzione dell'eroe epico è principalmente quella di incarnare una causa. Quando Orlando abbandona il campo di Carlo Magno, o si distrae, o impazzisce, insomma non c'è, il suo spirito resta, la moltitudine, o chi c'è, porta avanti quello che lui rappresenta. ("**Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic**", Carmilla on line, 29 aprile 2008)

A proposito di eroi, mi è stato riferito un buffo aneddoto. In quel di Roma, nel maggio scorso, un importante giornalista di pagine culturali s'indignava per il mio memorandum. Perché? Perché vi utilizzavo i termini "eroe" (vero) ed "eroismo" (falso).

- Ma vi rendete conto? - chiedeva agli astanti. - "Eroe"!

Lo riconosco, è un grave crimine, che però mi pone in buona compagnia, accanto a delinquenti come il Propp di *Morfologia della fiaba*, il Campbell de *L'eroe dai mille volti* e tanti altri.

"Eroe" è uno dei ruoli che connettono le funzioni narrative, un personaggio con determinati attributi a cui corrispondono "sfere d'azione" dentro la struttura della storia.

Mentre noi stiamo qui a soppesare le connotazioni, i nostrani "mediatori" si son tanto disabituati a leggere da non cogliere più il senso delle parole.

XVIII **Il popolare, lo gnostico**

Questo paragrafo è rimasto poco più di un accenno, è perentorio e poco - anzi per nulla - svolto. E' necessario dire qualcosa di più. All'uopo riporto un brano della nostra prefazione al fondamentale saggio-*monstre* di Henry Jenkins *Cultura convergente*: (Apogeo, 2007):

«...una precisazione importante. In Italia per "cultura popolare" si intende di norma quella folk, preindustriale o comunque sopravvissuta all'industrialismo. "Cultura popolare" sono i cantores sardi o la tarantella. Chi usa l'espressione in un contesto differente, di solito si riferisce a quella che in inglese si chiama "*popular culture*". Qui da noi siamo soliti definirla "cultura di massa", espressione che ha un omologo anche in inglese ("*mass*

abbassare e "livellare" la proposta e, dall'altra, gli intellettuali che demonizzano la *popular culture* [13].

Il secondo è che la complessità narrativa non è ricercata a scapito della leggibilità. La fatica del lettore è ricompensata con modi soddisfacenti di risolvere problemi narratologici e scaricare la tensione. Da parte dell'autore c'è spesso il tentativo di usare in modo creativo e non meccanico gli stratagemmi narrativi della *genre fiction*: anticipazioni, agnizioni, colpi di scena, deus ex machina, McGuffin, diversivi ("red herrings"), finali di capitolo sospesi

culture"), ma Jenkins fa notare che il nome ingenera un equivoco, e inoltre c'è una sfumatura di significato tra "*mass culture*" e "*popular culture*". L'equivoco è che la "cultura di massa" - veicolata dai mass media (cinema, tv, discografia, fumetti) - non per forza dev'essere consumata da grandi masse: rientra in quella definizione anche un disco rivolto a una minoranza di ascoltatori, o un particolare genere di cinema apprezzato in una nicchia underground. Oggi la stragrande maggioranza dei prodotti culturali non è *di massa*: viviamo in un mondo di infinite nicchie e sottogeneri. Il *mainstream* generalista e "nazionalpopolare" è meno importante di quanto fosse un tempo, e continuerà a ridimensionarsi.

La sfumatura di significato, invece, consiste in questo: *cultura di massa* indica *come* viene trasmessa questa cultura, vale a dire attraverso i mass media; *cultura popolare* pone l'accento su *chi* la recepisce e se ne appropria. Di solito, quando si parla del posto che la tale canzone o il tale film ha nella vita delle persone ("La senti? E' la nostra canzone!"), o di come il tale libro o il tale fumetto ha influenzato la sua epoca, si usa l'espressione "*popular culture*".

Il problema è che il dibattito italiano sulla cultura pop novanta volte su cento riguarda la spazzatura che ci propina la televisione, come se il "*popular*" fosse per forza quello, mentre esistono distinzioni qualitative ed evoluzioni storiche [...] Ci sono due schieramenti l'un contro l'altro armati - e dalle cui schermaglie dovremmo tenerci distanti: da un lato, quelli che usano il "popolare" come giustificazione per produrre e spacciare fetenzie; dall'altra, quelli che disprezzano qualunque cosa non venga consumata da un'élite. Sono due posizioni speculari, l'una sopravvive grazie all'altra.»

Altrove ho spiegato come il *popular* di oggi sia molto più articolato e complesso di quello del passato.

Le opere NIE stanno nel *popular*, lavorano con il *popular*. I loro autori tentano approcci azzardati, forzano regole, ma stanno dentro il *popular* e per giunta con convinzione, senza snobismi, senza il bisogno di giustificarsi

("cliffhangers") etc.

A questo proposito, cito un Taibo II° d'annata:

Si trattava (e si tratta) di accettare determinati codici di genere per poi violarli, violentarli, portarli al limite... e nel contempo sfruttare le risorse del romanzo d'avventura (gli elementi comuni alla letteratura d'azione: mistero, complessità dell'intreccio, peripezie, forte presenza aneddotica) [...] [lo scrittore] si siede alla tastiera e non lo dice a voce alta, ma sotto sotto pensa che non ne può più di esperimenti, che bisogna raccontare storie, un sacco di storie e che la sperimentazione, negli ultimi anni diventata fine a sé stessa, deve mettersi al

di fronte ai loro colleghi "dabbene". Per questo nella mia "catalogazione" del NIE sono assenti opere che in inglese definiremmo "*highbrowed*", scritte con pretese di superiorità, intrise di disprezzo per le espressioni culturali più "plebee". Opere, insomma, che conferiscono *status*, i cui autori (e lettori!) puntano alla letteratura "alta", a "elevarsi" fino a essere accettati in qualche parnaso di stronzi.

Per capire meglio l'approccio NIE, può essere utile una riflessione di Alessandro Zaccuri sulle differenze tra immaginario gnostico e immaginario cristiano.

Nella comunicazione gnostica

il tutto non ha senso fino a quando anche l'ultimo dettaglio non sia stato decifrato [...] All'efficacia della liturgia subentra la segretezza dell'iniziazione... La creazione non è un libro aperto, ma un cifrario che esige di essere violato. (Dal pamphlet *In terra sconosciuta*, Bompiani Agone, 2008)

Al contrario, nella comunicazione cristiana (es. nell'opera sacra) dev'esserci sempre una comprensibilità in linea di massima, una efficacia *di primo acchito*:

Per quanto fitta di simboli e rimandi teologici, un'opera d'arte sacra è caratterizzata da un'efficacia liturgica. Essa passa per l'impatto spirituale che il capolavoro esercita su chi lo contempla e soltanto in un secondo tempo conduce all'eventuale decifrazione dei singoli elementi [...] L'osservazione vale per il mosaico di Otranto e per la *Commedia* di Dante, per la cattedrale di Chartres e per la musica di Bach [...] è il tutto che dà senso ai dettagli. (Ibidem)

Io, ateo, ritengo *cruciale* questa distinzione tra i due approcci, dunque la riprendo *mutatis mutandis*, la riprendo come metafora: i romanzi di cui sto parlando hanno (o almeno cercano) un'efficacia *di primo acchito*, sono leggibili e godibili anche senza decrittare ogni aspetto, riconoscere ogni citazione, rilevare ogni arditezza stilistica o tematica. C'è un "primo livello"

servizio della trama: rammendo invisibile nella cucitura [...] Perché sa che, in tempi come questi, il mestiere di un narratore consiste nel raccontare molto e, *en passant*, inventare miti, creare utopie, ergere architetture narrative estremamente ardite, ricreare personaggi al limite della verosimiglianza [14].

4. *Storie alternative, ucronie potenziali*. L'ucronia ("non-tempo") è un sottogenere nato nella fantascienza, evoluzione dei romanzi su macchine del tempo e paradossi temporali. Nel corso degli anni l'ucronia ha oltrepassato i confini della "paraletteratura", e vi hanno fatto ricorso scrittori non "di genere" come Philip Roth (*Il complotto contro l'America*), Michael Chabon (*Il sindacato dei poliziotti Yiddish*) e altri.

Una narrazione "ucronica" parte dalla classica domanda "what if": cosa sarebbe accaduto se il mancato prodursi di un evento (es. la sconfitta di Napoleone a Waterloo, l'attacco a Pearl Harbor, la controffensiva di Stalingrado) avesse prodotto un diverso corso della storia? L'esempio più comune di romanzo ucronico è *L'uomo nell'alto castello* di Philip K. Dick, che si svolge negli anni Ottanta del XX° secolo, ma in un *continuum* temporale in cui i nazisti hanno vinto la seconda guerra mondiale. Premessa molto simile a quella di *Fatherland* di Robert Harris.

In realtà il termine "ucronia" è impreciso e dà adito a equivoci. Con questo significato è molto frequente in francese e in italiano, mentre in inglese lo si usa – forse con maggiore rispetto dell'etimologia – per storie ambientate in un'epoca mitica e imprecisata, senza segnali che permettano di collocarla prima o dopo il *continuum* storico in cui viviamo. Secondo quest'accezione, la trilogia del *Signore degli Anelli* si svolge in un'ucronia, un "non-tempo". Per definire romanzi come *Fatherland*, l'inglese ricorre invece all'espressione "alternate history fiction".

Alcuni dei libri che definiscono o affiancano il New Italian Epic fanno "storia alternativa" in modo esplicito. *Havana Glam* di Wu Ming 5 (2001) si svolge negli anni Settanta di un *continuum* parallelo in cui David Bowie è un

di fruizione, dove si affronta l'opera come *un tutto*. E' l'avvio del rapporto autore-lettore, l'inizio della *liturgia*. Solo dopo aver goduto dell'opera in questo modo (ed è un "dopo" causale, non strettamente *temporale*) è possibile prestare attenzione ai dettagli. I dettagli hanno senso perché c'è il tutto. La sperimentazione avviene nel *popular*.

simpatizzante comunista. *Il signor figlio* di Alessandro Zaccuri (2007) immagina la vita di Giacomo Leopardi a Londra dopo il 1837, anno in cui simulò la propria morte per infezione da colera.

Tuttavia, diverse delle opere che ho preso in esame hanno premesse ucroniche *implicite*: non fanno ipotesi "controfattuali" su come apparirebbe il mondo prodotto da una biforcazione del tempo, ma riflettono sulla possibilità stessa di una tale biforcazione, raccontando momenti in cui molti sviluppi erano possibili e la storia *avrebbe potuto* imboccare altre vie. Il "what if" è potenziale, non attuale. Il lettore deve avere l'impressione che in ogni istante molte cose possano accadere, dimenticare che "la fine è nota", o comunque vedere il *continuum* con nuovi occhi (e qui torna il discorso sullo sguardo).

"*What if* potenziale". L'esistenza nella valle del Mohawk, prima della rivoluzione americana, di una comunità mista anglo-"irochirlandese" è un'ucronia implicita, possibilità nascosta – non importa quanto remota – di una biforcazione del nostro *continuum*.

"Vedere il *continuum* con nuovi occhi". Il romanzo *Medium* di Giuseppe Genna (2007) parte dal racconto - dettagliato e fedele alla realtà - della morte del padre dell'autore. Dal secondo capitolo, la narrazione comincia a divergere, a biforcarsi. E se il viaggio di Vito Genna in Germania Est nell'82 non fosse stato una semplice gita organizzata dal PCI? Se i riferimenti ai paesi d'oltrecortina nei libri del "fanta-archeologo" Peter Kolosimo (autore popolarissimo negli anni Settanta) fossero stati segnali in codice? Il libro, partito col piede cronachistico e realistico, culmina in descrizioni del futuro della Specie e del pianeta, "rapporti di visualizzazione" prodotti da un circolo di medium al servizio del governo di Honecker. Immaginando un mondo parallelo in cui suo padre aveva un'altra vita, e chiedendosi come avrebbe elaborato il lutto in un caso simile, Genna omaggia il genitore qui, oggi, nel nostro piano di realtà, e in questo modo elabora il lutto [15].

Wu Ming 2 è qui, accanto a me, e chiede la parola:

"Potrebbe essere interessante, sempre per vedere le radici 'sociali' delle scelte 'artistiche', suggerire come l'invasione delle ucronie sia probabilmente un prodotto dell'invasione di gioco e simulazione (videogiochi, modelli scientifici, mappe digitali...). Dove per 'gioco' si intende la capacità di *sperimentare con l'ambiente come forma di problem-solving*, mentre per 'simulazione' l'abilità di *interpretare e costruire modelli di processi reali*."

5. *Sovversione "nascosta" di linguaggio e stile.* Molti di questi libri sono sperimentali anche dal punto di vista stilistico e linguistico, ma la sperimentazione non si nota se si leggono le pagine in fretta o distrattamente. Sovente si tratta di una sperimentazione *dissimulata* che mira a sovvertire dall'interno il registro linguistico comunemente usato nella *genre fiction*.

Di primo acchito lo stile appare semplice e piano, senza picchi né approfondimenti, eppure rallentando la velocità di lettura si percepisce qualcosa di strano, una serie di riverberi che producono un effetto cumulativo. Se si presta attenzione al susseguirsi di parole e frasi, gradualmente ci si accorge di un "formicolio", un insieme di piccoli interventi che alterano sintassi, suoni e significati.

Un esempio di intervento "nascosto" è l'estirpazione da un testo di un aggettivo indefinito (ad es. "tutto", "tutta", "tutti"), o degli avverbi con desinenza in "-mente", o addirittura delle particelle pronominali ("mi", "ti", "vi" etc.) anche dove irrinunciabili, come nei verbi riflessivi. Una recensione inglese del nostro romanzo *Q* soffermava sulla "tendenza a togliere i verbi nelle descrizioni di combattimenti, nel tentativo abbastanza riuscito di rendere la confusione e la velocità dell'azione."¹⁶^{XIX}

XIX Paratassi

Siamo oltre il semplice "stile nominale", ovvero basato sui sostantivi a scapito dei verbi. E' invece il caso specifico di un fenomeno più generale. In molte opere NIE si riscontra un grosso lavoro sulla "paratassi" (il periodare senza subordinate), sul disporre le frasi per sequenze dai legami impliciti, in modo da produrre piccole ellissi, micro-scosse nel passaggio da una frase all'altra. In assenza di giunture esplicite, spetta al lettore ricostruire i nessi, intuire perché proprio la tal frase segua la tal altra:

La giornata comincia bene, come tutte, come sempre. L'ultimo grido: cereali, soia, rame, fotovoltaico. Là ci sono i Mieì, lì c'è l'Io e il Mio, tutto schizza verso l'alto. Facile, scontato. Dollaro scende, non si fermerà. Gli americani sono fottuti, non durano dieci anni. La sorte dei buzzurri. La genetica non è un'opinione. (Wu Ming, *Previsioni del tempo*)

Questo vale anche su scala più grande: al lettore è richiesto di orientarsi nel succedersi straniante e "centrifugo" dei capoversi, dei paragrafi, dei capitoli.

Un altro esempio di intervento è il "sovraccarico" di una parola fino a smuoverla dal proprio alveo semantico e investirla di nuove connotazioni.

Hitler di Giuseppe Genna (2008) è un romanzo biografico sul *führer*, che in realtà è spesso assente dalle pagine e, quando appare, viene descritto come un povero idiota. Tra urti e sussulti seguiamo a intermittenza la parabola, dal concepimento alla morte... e oltre, poiché vediamo cosa accade all'anima dopo che il corpo è morto nel bunker. Lungo il libro, l'autore ripete *ad nauseam* il verbo "esorbitare", che significa eccedere, superare i limiti, ma in senso più stretto significa "uscire dall'orbita". Ogni volta che si compie una svolta nella vita di Hitler (e sono tantissime), ogni volta che Hitler - grazie all'idiozia, piaggeria e inettitudine altrui - riesce a ottenere un risultato e salire su un nuovo *plateau*, Genna scrive: "Hitler esorbita"; "Il nome di Adolf Hitler è pronto a esorbitare"; Hitler stesso lo pensa: "Io esorbito"; e anche Eva Braun "vorrebbe esorbitare"; e anche i sogni di celebrità di Leni Riefenstahl, anche quelli "esorbitano"; e l'esorbitare di Hitler è anche preventivo, "contro la Russia marxista che potrebbe esorbitare", e così via. L'uso del verbo è talmente insistito che, terminata la lettura, diviene impossibile leggerlo altrove senza pensare a Hitler. Chi ha letto il libro, che lo abbia apprezzato o meno, collegherà per sempre "esorbitare" al nazismo, all'Imbianchino, alla Shoah [17^{XX}].

Tale "fatica cognitiva", in alcuni passaggi, è richiesta pure al lettore del presente memorandum.

Un romanzo in cui il lavoro sui nessi impliciti è portato alle estreme conseguenze è il già citato *La visione del cieco* di De Michele, romanzo molto azzardato e sperimentale. Qui il "sovertimento sottile" si manifesta anche nella totale scomparsa del verbo "essere", mai utilizzato in alcun modo, tempo, coniugazione... se non nella "dichiarazione di poetica", affidata a un dialogo tra l'ex-poliziotto Andrea Vannini e il già menzionato personaggio-manifesto, Cristiano Malavasi:

- Come una frase senza verbo essere - dice Andrea. - Le parole rimbalzano qua e là come palle di gomma cercando un senso a cui aggrapparsi. Frammenti e schegge, storie e racconti, trame putride e trame intessute [...]
- Mai piaciuto quel verbo lì - mormora Cristiano [...] - immobilizza la vita, fissa il movimento come un ago dentro l'insetto pronto per la teca. Una vita sottovetro...

XX **Genna ripete** il procedimento su ogni possibile scala, si può dire che questo lavoro sia alla base di tutto il suo scrivere. Al livello della storia (della

Un intervento che sta nell'intersezione di sperimentazione "nascosta" e lavoro sul punto di vista (cfr. il punto 2) lo troviamo nel romanzo *La vita in comune* di Letizia Muratori (2007), epopea trentennale di una famiglia allargata italo-eritrea a cavallo di quattro nazioni e due continenti. Mandando a capo il verbo dichiarativo ("disse", "rispose" etc.), Muratori inserisce un lieve ritardo nell'attribuzione delle battute di dialogo. Ogni volta, per un millisecondo, la frase esclamata rimane fluttuante, a metà tra discorso diretto libero e discorso diretto legato.

- Ah, ecco, sei tornato, bene.
- Mi disse Isayas, in piedi davanti alla reception.
- Preparati che ce ne andiamo, hanno telefonato. E' tutto risolto.
- Concluse. E chiese al filippino di preparargli il conto.
- E' già stato saldato, tutto.
- Rispose.
- Chi l'ha saldato? Non è possibile.
- Lo aggredi Isayas.

Altro esempio di intervento è l'improvvisa rinuncia alla discrezione, con l'inserimento di una figura retorica vistosa, o più figure retoriche vistose in sequenza, come quando un mulinello diviene tromba d'aria e per pochi minuti sconvolge la quiete di una giornata placida. Si pensi alle allitterazioni nel già citato *Nelle mani giuste* di De Cataldo, "finto" sequel di *Romanzo criminale*: dopo pochi capitoli, appena addentro il libro, il lettore ha già capito che l'autore sta usando la lingua in modo strano, ma tutto è ancora camuffato nel registro medio. Poi arriva la pagina 35 e chi legge si trova sotto una pioggia di *cluster bombs* lessicali, grandinata di allitterazioni come "omuncoli ossequiosi ostacolati" e "orridi orifizi ornati". Dura due minuti, poi finisce, e nulla del genere si ripete fino alla fine del libro.

fabula), in *Dies irae* Genna compie sulla vicenda di Alfredino Rampi lo stesso lavoro riscontrabile a livello lessicale nell'esempio tratto da *Hitler*: fa esplodere le connotazioni, lo scoppio ci proietta oltre l'uso consueto del verbo (ergo: la memoria consueta della vicenda) e stende un campo minato per chiunque voglia tornare indietro e ristabilire l'uso convenzionale. Dopo aver letto *Hitler*, non è più possibile pensare il verbo "esorbitare" senza che la memoria ripeschi e rimetta in gioco tutte le connotazioni che gli ha dato Genna; dopo aver letto *Dies irae* non è più possibile pensare la morte di Alfredino senza che la memoria vada all'allegoria ricavata da Genna.

In compenso esplodono molti altri ordigni [18]. Cionondimeno, la maggior parte delle persone a cui ho chiesto di definire la lingua usata da De Cataldo in questo romanzo ha usato aggettivi come "semplice", "chiara", "diretta". Sperimentazione dissimulata, cucitura invisibile^{XXI}.

6. *Oggetti narrativi non identificati*. I libri del New Italian Epic, durante la loro genesi, possono avere uno sviluppo "aberrante" e nascere con

XXI Non avvelenate i cani. Da una mail al collega Vanni Santoni:

«Senza aver letto una sola riga di un nostro libro, per anni la critica ha cercato di cavarsela dicendo che non curiamo la lingua e scriviamo di merda etc. Col tempo l'accusa si è fatta insostenibile, perché sempre più persone leggevano davvero i nostri libri e constatavano che il lavoro sulla lingua è enorme, mastodontico, solo che avviene "sottopelle", senza interferire con la narrazione, anzi, cercando di esaltarla. Per questo aveva senso includere nel memorandum sul NIE il punto sulla "sovversione nascosta di linguaggio e stile": quel punto è una sineddoche, l'elemento parziale che meglio fa capire come tutto, nella letteratura italiana degli ultimi anni, sia avvenuto senza alcun appoggio della casta dei mediatori [...] Di fare irruzione nella villa armi alla mano dopo aver avvelenato i cani e tagliato i fili dell'antifurto son capaci tutti. Di *materializzarsi* all'improvviso dentro la villa, senza che le videocamere ti abbiano ripreso, coi cani ancora vivi e l'antifurto attivo, beh, quello non è da tutti, e modestamente se per 'villa' intendiamo la percezione dei critici e dell'establishment, la nostra scrittura si è materializzata proprio così.»

Va aggiunto: si piazzano nelle righe del testo piccole bombe a tempo lessicali e sintattiche, ma ciascuna detonazione deve avere come scopo la narrazione, servire a *raccontare* nel modo che riteniamo più adeguato. Se ho scritto in versi (endecasillabi, settenari, alessandrini, versificazioni "barbare", metri vicini all'asclepiadeo maggiore) interi capitoli di *New Thing*, e poi ho tolto gli a capo e messo "zeppa" per inciampare i versi ogni tanto ed evitare un effetto stucchevole, l'ho fatto perché *New Thing* è una storia sul jazz, sulla poliritmia, sulla sincope, e andava raccontata con una lingua adeguata.

C'è chi ha parlato di "minuzie" a proposito degli esempi riportati nel memorandum. Sì, una singola operazione può essere minuta, ma portatela avanti - con varianti ed evoluzioni - per trecento, cinquecento, settecento pagine, e vedrete come la prosa del libro muti in modo drastico. E' sul "respiro" dell'opera intera che si misura una scelta stilistica. Il lavoro sul

sembianza di "mostri"^{XXII}.

Oppure, cambiando metafora: il New Italian Epic a volte abbandona l'orbita del romanzo ed entra nell'atmosfera da direzioni imprevedibili, "Ehi, cos'è quello? E' un uccello? No, è un aereo! No, un momento... E' Superman!". Assolutamente no. E' un oggetto narrativo non-identificato.

Fiction e non-fiction, prosa e poesia, diario e inchiesta, letteratura e scienza, mitologia e *pochade*. Negli ultimi quindici anni molti autori italiani hanno scritto libri che non possono essere etichettati o incasellati in alcun modo, perché contengono quasi tutto. Come dicevo sopra (cfr. il punto 1), "contaminazione" è un termine inadatto a descrivere queste opere. Non è soltanto un'ibridazione "endo-letteraria", entro i generi della letteratura, bensì l'utilizzo di *qualunque cosa* possa servire allo scopo. E non è nemmeno un semplice proseguire la tradizione della "letteratura di non-fiction", opere come *Se questo è un uomo* o *Cristo si è fermato a Eboli*. Quei libri non erano "mostri", non erano prodotti di un'aberrazione.

Oggi dobbiamo registrare l'inservibilità delle definizioni consolidate. Inclusa, come si diceva, quella di "postmoderno", perché qui l'uso di diversi stili, registri e linguaggi non è filtrato dall'ironia fredda nei confronti di quei materiali. Non sono operazioni narratologiche, ma tentativi di raccontare storie nel modo che si ritiene più giusto.

Un tentativo non molto riuscito di "ibridazione eso-letteraria" fu il nostro

verbo "esorbitare", o sulla elisione delle particelle pronominali, o sul ritardo del verbo dichiarativo nelle battute di dialogo può in effetti sembrare poca cosa se si valutano due o tre occorrenze, ma quando ne registri decine o centinaia, c'è un salto di qualità. Si trasforma il modo di narrare la storia. E c'è un elemento di *memorabilità*. Anche anni dopo la lettura di *Romanzo criminale*, una frase in particolare resta impigliata al cervello, quella che chiude il prologo: "Io stavo col Libanese!". Isolata dal contesto, non ha nulla di eccezionale, ma il modo in cui De Cataldo la utilizza, e soprattutto *dove* lo fa e a chi (già, a chi?) la fa esclamare, la rende emozionante e memorabile, e anche questa è una piccola bomba a tempo.

XXII *Possono*. Succede. Qualcuno ha pensato che io definissi "oggetti narrativi non-identificati" tutti i libri NIE. No, la maggior parte dei titoli sono romanzi-romanzi, romanzi romanzeschi, "romanzoni". Peculiari, inattesi, bizzarri romanzi, perché il romanzo (non soltanto in Italia) non è mai stato così vivo.

Asce di guerra (2000) scritto insieme a Vitaliano Ravagli [19], a cui lavorammo senza porci alcun problema di distinzione tra narrativa, memorialistica e saggistica.

Capita spesso: gli UNO sono esperimenti dall'esito incerto, malriusciti perché troppo tendenti all'informe, all'indeterminato, al sospeso. Non sono più romanzi, non sono già qualcos'altro. Ma è necessario che gli esperimenti si facciano, non che riescano sempre. Anche un fallimento insegna, anche un fallimento può essere interessante. E' il caso di *Sappiano le mie parole di sangue* di Babsi Jones (2007), nella definizione dell'autrice un "quasi-romanzo"^{XXIII}. Si svolge in Kosovo dal 1999 in poi, con alcune puntate

XXIII Sul "fallimento" di Babsi Jones

Sia chiaro: è l'autrice stessa, nel libro, a parlare del proprio fallimento. Il "fallire" è previsto, necessario al compimento dell'opera. Cito dalla [recensione di SLMPDS apparsa su Nandropausa n.13](#), dicembre 2007:

«La vendetta di Amleto nasce dalla frustrazione del tentativo di coltivare il dubbio, ed è vendetta disperante, svuotata di ogni possibilità catartica. In concreto, Amleto cosa fa? Allestisce una rappresentazione teatrale. Ricorre all'arte, sperando che qualcuno capisca. Babsi Jones fa la stessa cosa con questo libro. E fa dire ad Amleto: "Non volevo vendicare mio padre: volevo conoscerlo. Fui deluso, scoprendo che c'era un solo modo per comprendere lo spettro: vendicarlo" (p.250). Amleto è *deluso*, deluso perché le circostanze lo costringono alla vendetta, distogliendolo dalla comprensione. Ed è quindi Babsi, tramite lui, a dirsi delusa perché il libro le sfugge di mano, perché la collera è troppa e travolge i dubbi, travolge i dati, travolge tutto. In una simile condizione, "fallire un po' meglio" (p.100) è il massimo che si possa ottenere [...] SLMPDS è "tutte le nenie morte, e zero narrativa" (p.27), le parole utilizzate sono già "massa morta" (p.99), l'autrice "sta facendo fatica a tentare di" (p.102), l'autrice ammette: "Mi immaginavo forte e non lo sono" (p. 199), l'autrice che "recita Amleto quando recita Amleto quando è molto, molto stanco" (p.252), tra "picchi del dramma e cadute di stile" (p.252). Eppure sceglie di usarle, le parole. Nella sfiducia come condizione fondante, si decide comunque di agire, e addirittura di *osare*, di sperimentare.

Ringraziamo Babsi Jones per "averci provato", e anche per aver "fallito". La sfera pubblica ha bisogno di "fallimenti" come questo. Ciascuno di noi può imparare da questo conflitto tra dubbio e vendetta, dispiegato sulle pagine in tutta la sua virulenza. Ce ne fossero di più, di libri così. Potesse ogni menzogna che ci viene ammannita produrre tentativi come questo. Potesse

all'indietro, nel Medioevo e su altri piani temporali. E' un'opera all'incrocio tra divulgazione storica, romanzo agit-prop e prosa poetica di controinformazione, con innumerevoli citazioni e allusioni ad *Amleto*. Il tema è la pulizia etnica nei Balcani, non da parte dei Serbi, ma contro di loro [20].

Un oggetto narrativo che *non* è stato un fallimento è *Gomorra*. Sul lavoro di Saviano ha avuto un'indubbia influenza la scrittrice Helena Janeczek, non soltanto perché è stata l'editor del libro, ma anche perché coi suoi seminali *Lezioni di tenebra* (1997) e *Cibo* (2002) ha esplorato cifre, tonalità e sconfinamenti di cui l'autore di *Gomorra* ha saputo far tesoro. *Cibo*, ad esempio, passa repentinamente dalla narrativa (racconti sul mangiare e sui disturbi alimentari fatti da diversi personaggi alla loro massaggiatrice) alla saggistica (una lunga trattazione su encefalite spongiforme bovina e Sindrome di Creutzfeldt-Jakob)^{XXIV}.

un simile coraggio essere moneta corrente, moneta buona che scaccia la cattiva.»

XXIV **Cibo**. Ha sollevato qualche sopracciglio - non fra le tempie dell'autrice - la menzione di *Cibo* nel memorandum. In effetti, il passaggio è sbrigativo, incompiuto. Voleva essere un riferimento alla *fuga dal letterario* che a un certo punto sgambetta il libro di Helena Janeczek e lo precipita nell'incollocabile (tanto che l'editore non prende posizione: in copertina manca la dicitura "romanzo", non rimpiazzata da alcunché). Per tutto il libro la lingua è sorvegliata e mossa, com'è tipico di Janeczek (parliamo di un'autrice che viene dalla poesia). Poi arriviamo alla sezione finale, intitolata "Bloody Cow: quasi un epilogo morale". Le prime pagine sono ancora racchiuse nell'orizzonte stilistico appena ammirato, dopodiché, pian piano...

Il medico, rivedendola, somministra antidepressivi più potenti facendola inoltre visitare dal servizio psichiatrico comunale, dove l'infermiera incaricata suggerisce la stesura di un diario come appiglio ed esercizio per la paziente nonché strumento di monitoraggio per chi la segue [...] Alla fine di gennaio del 1997 viene ammesso il fallimento delle cure tentate e, con l'accordo del medico, si stabilisce che Clare...

[...] Dopo nove giorni cadenzati da telefonate rassicuranti, lo psichiatra comunica ai genitori di aver sospeso il programma terapeutico perché molto preoccupato per le condizioni fisiche della paziente. Trovano Clare coperta di abrasioni dovute a sfregamenti contro la moquette, con zone di lividi su gambe, braccia e mani, al centro delle quali, vale a dire intorno ai gomiti e alle ginocchia, si irradia una serie di tagli causati, spiega il personale medico, dalle molte volte in cui...

Non c'è la minima traccia di letteratura in queste pagine, che aberrano,

7. *Comunità e transmedialità*. Ogni libro del New Italian Epic è potenzialmente avvolto da una nube quantica di omaggi, *spin-off* e narrazioni "lateralmente": racconti scritti da lettori (*fan fiction*), fumetti, disegni e illustrazioni, canzoni, siti web, addirittura giochi in rete o da tavolo ispirati ai libri, giochi di ruolo coi personaggi dei libri e altri contributi "dal basso" alla natura aperta e cangiante dell'opera, e al mondo che vive in essa. Questa letteratura tende - a volte in modo implicito, altre volte dichiaratamente - alla *transmedialità*^{XXV}, a

"mostrificano" il libro "in zona Cesarini". L'ho chiamata saggistica ma è dossieristica, è la lingua dei programmi TV di divulgazione sanitaria, la lingua dei PDF che scarichi dai siti di informazione medica. Non ho dubbi sul fatto che questa precipitazione linguistica sia stata una scelta e non una svista.

Non voglio dire che *Cibo* sia NIE (il memorandum stesso dice altro), ma di certo tende all'UNO, chiama l'UNO a gran voce, anticipa scelte. Negli anni a seguire questa "fuga dal letterario" sarà praticata in lungo e in largo da diversi autori.

XXV **"Transmediale"** è diverso da "multimediale". "Multimediale" non suscita il mio interesse, e non lo suscita perché - come già "contaminazione" - è un pleonaso. Oggi *tutto quanto* è multimediale, tutto l'immaginario è multimediale, anche le scritture più legate a uno specifico letterario subiscono a vari gradi l'influenza di ciò che avviene negli altri media, basti pensare a come il computer e la rete hanno cambiato l'approccio allo scrivere, inteso proprio come atto materiale, sequenza di gesti, apertura di possibilità: scrittura ricorsiva, tagliare e incollare, "cestinare" senza distruggere il supporto, subitanea ricerca di conferme o smentite etc.

"Transmediale" (cfr. Henry Jenkins, *Cultura convergente*) è la storia che prosegue in modi ulteriori, il mondo di un libro che si estende su altre "piattaforme". Non meri "adattamenti" della stessa storia, come avviene coi film tratti da romanzi, ma di una storia che sconfinata, si evolve e *prosegue* con altri mezzi e linguaggi.

Un'obiezione tipica: che ne è del valore artistico, estetico, letterario? La maggior parte di questi "omaggi" transmediali amatoriali (video su YouTube, fumetti, racconti etc.) sono di scarso interesse e spessore.

E' un errore giudicare l'interazione tra membri di una comunità solo in base alla qualità dei risultati (che tra l'altro è pure questione di gusti). Il premio è la virtù stessa, importante è che si collabori e comunichi. Altrimenti perché

esorbitare dai contorni del libro per proseguire il viaggio in altre forme, grazie a comunità di persone che interagiscono e creano insieme. Gli scrittori incoraggiano queste "riappropriazioni", e spesso vi partecipano in prima persona. Talvolta i progetti sono pensati direttamente come transmediali, superano già i contorni del libro, proseguono in rete (manituana.com, slmpds.net) o escono abbinati a cd con colonna sonora (*Cristiani di Allah*) etc. Gli esempi sono numerosi, soprattutto intorno ad autori come Valerio Evangelisti, noi Wu Ming, Massimo Carlotto. Per quanto ci riguarda, dobbiamo molto del nostro approccio alle intuizioni di Stefano Tassinari, scrittore, giornalista e organizzatore culturale che da anni propone o sperimenta in prima persona ogni possibile connubio tra letteratura, musica e teatro.

In uno scritto del 2007, io e Wu Ming 2 stabilivamo un parallelo con la natura "disseminata" della mitologia greca, la quale

ha un carattere plurale e policentrico. La versione più celebre di ciascun episodio coesiste e s'incrocia con tante versioni alternative, sviluppatesi ciascuna in una delle molte comunità del mondo greco, cantate e tramandate dagli aedi locali. Aedi che non sono una casta chiusa, a differenza di quanto avviene nelle civiltà più a Oriente: i rapsodi greci non sono detentori esclusivi della facoltà di raccontare e tramandare, né selezionatori - autorizzati da un potere centrale - delle versioni "ufficiali" di ciascuna storia. La civiltà che si riorganizza dopo il crollo del mondo miceneo è (letteralmente) un arcipelago di città-stato, il potere è frammentato e non può garantire l'unitarietà del sapere né condensare l'immaginario a proprio uso e consumo. Le storie iniziano a cambiare e divergere, a diramarsi e intrecciarsi. [...] quasi ogni personaggio dei miti greci (e sono migliaia) si muove in un grande gioco di rimandi. Inoltre, dall'*Iliade* partiva un grande ciclo epico oggi perduto: oltre all'*Odisea* esistevano altri *nòstoi* (poemi sui ritorni degli eroi da Troia). Dei dell'Olimpo e reduci di Ilio erano protagonisti di tanti altri episodi, che con ogni probabilità incrociavano e perturbavano altre storie. Già così, i dizionari di mitologia classica sono vorticosi ipertesti, ed è forse la più importante

tutte le analisi sulla tessitura comunitaria dei *quilt* (coperte a patchwork) nella cultura rurale americana come momento determinante per la socializzazione e la riproduzione di una soggettività femminile? Porre l'accento soltanto sulla qualità della *fanfiction* è come sindacare sui colori scelti per un *quilt* senza guardare cosa succede intanto e intorno. Solo una volta riconosciuto il valore dell'interazione è possibile e lecito criticarne gli esiti.

eredità lasciatoci dagli aedi: un precedente che aiuta ad allontanare e capire meglio l'odierno *transmedia storytelling* alimentato dalla Rete. Lo scrittore Giuseppe Genna incita spesso i suoi colleghi - almeno quelli che sente più vicini alla sua sensibilità - a considerare le loro narrazioni *nòstoi* di un grande ciclo epico potenziale, unico e molteplice, coerente e divagante [21].

§

L'una o l'altra di queste caratteristiche, in isolamento o variamente ricombinate, si riscontrano anche in opere molto distanti dal campo elettrico del New Italian Epic, ma in assenza della prima (cioè sono opere ancora dentro il postmoderno) e/o di più della metà delle altre: sganciano la lingua dalla narrazione, non hanno un approccio "popolare" o adottano punti di vista meno obliqui.

A, B e C

Che cos'è un'allegoria? La risposta più antica, ma anche la più triviale, dice che l'allegoria è un espediente retorico. La parola deriva dall'accostamento di due termini greci, *allos* (altro) ed *egorein* (parlare in pubblico). "Parlare d'altro", o "un altro parlare". Dire una cosa per dirne un'altra. Raccontare una storia che in realtà è un'altra storia, perché i personaggi e le loro azioni sostituiscono altri personaggi e azioni, oppure personificano astrazioni, concetti, virtù morali. La Giustizia è una signora bendata che sorregge una bilancia; il peccatore da non abbandonare a se stesso è una pecora smarrita; se la pecora smarrita si ravvede, diventa un figliol prodigo che torna a casa; la formica rappresenta lavoro, frugalità e risparmio, mentre la cicala rappresenta ozio, sperpero e incoscienza etc.

Siamo al più basso e comprensibile livello di definizione dell'allegoria: c'è una relazione binaria tra ciascuna immagine e ciascun significato, corrispondenza biunivoca e precisa. E' l'allegoria "a chiave". Trovando quest'ultima, si apre la porta.

Una forma comune di allegoria a chiave è quella storica: si raccontano fatti di un'altra epoca alludendo a quanto avviene nel presente. Il film *300* mostra Spartani e Persiani, mostra Leonida che combatte alle Termopili, ma parla dello "Scontro di civiltà" di oggi, parla della "War on Terror" di George W. Bush. L'allegoria storica è un insieme di corrispondenze tra il passato descritto

nell'opera e il presente in cui l'opera è stata creata.

Le allegorie a chiave sono piatte, rigide, destinate a invecchiare male. Presto o tardi, i posteri perderanno cognizione del contesto, delle allusioni, dei riferimenti, e l'opera cesserà di parlare al *loro* tempo, poiché troppo legata al proprio. Svaniti con le ultime corrispondenze biunivoche gli ultimi echi di poetica e forza espressiva, non resterà che un modesto valore di reperto, di coccio d'anfora confuso tra i sassi. Un'opera che aspiri a durare nel tempo non deve fondarsi esclusivamente su allegorie di questo tipo.

Esempio: mentre lavoravamo a *54*, ci imbattemmo (appunto) in un film del 1954, di quelli che negli USA chiamano "Swords & Sandals" e da noi "peplum". Si intitolava *Attila*, diretto da tale Pietro Francisci. Nella parte del capo degli Unni, il sempre esuberante Anthony Quinn. Un film ridicolo, allegoria piatta se mai ve ne è stata una. Dev'essersi trattato di una produzione vaticana "in camuffa", perché la propaganda clericale era grassa e unta: i barbari altro non erano che gli atei comunisti (a un certo punto uno degli Unni chiedeva a un altro: "Quanti eserciti ha il Papa?", celebre domanda retorica di Josif Stalin); il decadente impero romano era l'America materialista e corrotta nei costumi (Valentiniano si disperava più per la morte del suo leopardo che per l'imminente caduta di Ravenna); infine, papa Leone I era il *deus ex machina* che giungeva alla fine (apparizione incredibilmente simile a quelle del Presidente Megagalattico nei film di Fantozzi), convinceva Attila a essere buono e salvava Roma.

Questa allegoria è trasparente per noi che conosciamo la storia e la retorica, e abbiamo fatto in tempo a vedere la guerra fredda. Uno spettatore più giovane e meno smaliziato vedrà soltanto un melenso polpettone.

Tuttavia, non tutte le allegorie storiche sono "a chiave" (intenzionali, esplicite, coerenti, "biunivoche"). In senso lato, qualunque opera narrativa ambientata in un'epoca passata è un'allegoria storica, che l'autore la intendesse o meno come tale. Quando evochiamo il passato, lo facciamo dal presente, perché il presente è dove ci troviamo, dunque esiste sempre un confronto tra "adesso" e "allora", consapevole o inconscio, nitido o confuso.

In senso ancor più lato, *moltissime* opere narrative si svolgono nel passato, poiché i loro autori scrivono al passato (in genere, in italiano si alternano passato remoto e imperfetto) collocando la storia in un tempo già trascorso.

Persino le storie ambientate nel futuro, come quelle di fantascienza, sono

scritte al passato. Il futuro non è che un velo, poiché esse *si sono già svolte*: "Come un gioiello scintillante, la città giaceva nel cuore del deserto [22]."

Portando il discorso alla sua inevitabile conseguenza, si può dire che *tutte* le opere narrative siano ambientate nel passato. Anche quando il tempo verbale è il presente, si tratta di una forma di presente storico: il lettore legge di cose già pensate, già scritte, già oggettivate nel libro che ha in mano.

Dunque *tutte* le narrazioni sono allegorie del presente, per quanto indefinite. La loro indeterminatezza non è assenza: le allegorie sono "bombe a tempo", letture potenziali che passano all'atto quando il tempo giunge. La definizione dell'allegoria come "espediente retorico" si mostra del tutto inadeguata, e infatti Walter Benjamin, nel suo *L'origine del dramma barocco tedesco* (1928), descrisse l'allegoria come una serie di rimbalzi imprevedibili, triangolazione fra quello che si vede nell'opera, le intenzioni di chi l'ha creata e i significati che l'opera assume a prescindere dalle intenzioni.

Questo livello dell'allegoria è privo di una "chiave" da trovare una volta per tutte. E' l'allegoria metastorica. Si può descriverla come il rimbalzare di una palla in una stanza a tre pareti mobili, ma anche come un continuo saltare su tre piani temporali:

- Il tempo rappresentato nell'opera (che è sempre un passato, anche quando l'ambientazione è contemporanea);
- Il presente in cui l'opera è stata scritta (che, anch'esso, è già divenuto passato);
- Il presente in cui l'opera viene fruita, in qualunque momento questo accada: stasera o la prossima settimana, nel 2050 o tra diecimila anni.

Le opere che continuano a risuonare in questo presente sono chiamate "classici". Il loro segreto sta nella ricchezza dell'allegoria metastorica, la stessa che possiamo trovare in miti e leggende. La storia di Robin Hood è sopravvissuta ed è ri-narrata a ogni generazione perché la sua allegoria profonda continua ad "attivarsi" nel presente, a interrogare il tempo in cui vive chi la legge o ascolta^{XXVI}.

XXVI **Allegoria, mitologema, algoritmo.**

Ricapitoliamo: il livello allegorico profondo è quello che "rinviene" (*riprende i sensi*) nell'opera quando provo la sensazione che essa, parlandomi di un mondo e di un tempo altri, stia in realtà parlando del mondo e del tempo in cui vivo. Ad esempio, ogni volta che si parla di terrorismo c'è chi evoca *I Demoni* di Dostoevskij. L'opera parla della Russia zarista e di una frangia

Superfluo dire che un livello allegorico profondo e vitale non è garanzia di sopravvivenza nel tempo, né tantomeno di accesso alla definizione di "classico". E' una condizione necessaria ma non sufficiente. E' questione di evoluzione del gusto e della mentalità, e anche di fortuna: i processi selettivi che formano un "canone" sono in gran parte arbitrari. Non è uno sviluppo preconizzabile, e occorrono molti anni o addirittura secoli per capire di che pasta sia fatta un'opera.

estremista del populismo russo, eppure ogni volta che la leggiamo abbiamo la forte sensazione che parli di noi oggi, che la "chiave" apra un sistema di riferimenti a BR, anarco-insurrezionalisti etc. Quella è l'allegoria profonda dell'opera.

Nel memorandum mi riferisco a Robin Hood, il racconto più noto del mitologema "darsi alla macchia". L'allegoria profonda di Robin Hood rinvia a ogni generazione, perché a ogni generazione qualcuno sogna di fare casino intorno al Palazzo di un potere usurpatore, e di essere amato dal popolo per questo. Poi arriva *I Demoni*, allegoria profonda di quel che accade se si resta prigionieri dell'allegoria profonda di Robin Hood.

Il modo in cui parlo di "allegoria" prende le mosse da riflessioni di Walter Benjamin: l'allegoria è aperta e ha in sé qualcosa che la fa eccedere, sbandare, diventare altro (l'*allos* contenuto nel nome). Per questo non parlo di "simbolismo". Mentre "allegoria" ha l'etimo di cui sopra, "simbolo" deriva dal verbo greco *syn-ballein* ("gettare con", "gettare insieme", nella stessa direzione, cioè accumulare, raggruppare diverse cose). Il simbolismo è la versione nobile dell'allegoria à *clef*. Mentre nel simbolismo c'è un movimento centripeto, un convergere di segno e cosa, nell'allegoria c'è un possibile movimento centrifugo, un divergere. Su questo divergere, su questo potenziale di novità, Benjamin basa la propria idea di un'allegoria che continui a "parlare altro", a essere "riattivata" e rinnovata ogni volta che la si legge, anche col cambiare delle epoche.

L'allegoria profonda è una potenzialità insita nell'opera, immessa nell'opera dal modo e dal contesto in cui essa è nata si è formata, dal modo in cui il mitologema è stato trattato etc. La potenzialità ha innumerevoli modi di divenire "atto" (atto interpretativo da parte del lettore), perché in potenza innumerevoli sono i lettori. Questi passaggi dalla potenza all'atto dipendono da come l'opera "ri-impasta" il mitologema e le connessioni archetipiche, intercettando e dando voce a pulsioni profonde, *tòpoi* che ricorrono nella

Non sto cercando di capire se i libri italiani di cui ho parlato dureranno a lungo. Il mio intento è differente: voglio trovare l'*algoritmo* del New Italian Epic.

Algoritmo. Chi legge conoscerà la parola "algoritmo". Un algoritmo è un insieme di regole e procedure da seguire in un determinato ordine per risolvere un problema o ottenere un risultato. E' un termine usato in matematica e nella programmazione informatica.

"Algoritmo" è un neologismo che ho preso in prestito da Alex Galloway e McKenzie Wark, i cui scritti sui videogiochi e la *gamer culture* mi sono stati di ispirazione [23], ma l'utilizzo che ne faccio in questo testo è diverso.

Videogame. Ogni gioco ha un algoritmo e il giocatore deve apprenderlo, se vuole risolvere i problemi, affinare le proprie capacità e salire i livelli della pagoda come Bruce Lee in *Game of Death*. Ma ogni gioco è un'allegoria: è composto di immagini in movimento che rappresentano qualcos'altro (procedure matematiche, codice binario, il linguaggio che la macchina parla a se stessa). Il giocatore può apprendere l'algoritmo del gioco soltanto interagendo con le immagini, cioè con l'allegoria. Al fine di trovare l'algoritmo e seguirlo passo dopo passo, deve comprendere e padroneggiare l'*algoritmo*. Decrittare l'allegoria, scoprirne i segreti.

Non soltanto i videogame, ma anche i romanzi e le altre narrazioni hanno un algoritmo. L'algoritmo è un sentiero nel fitto del testo, sentiero che si apre e chiude, si sposta e cambia percorso, perché il testo intorno è come la foresta di Birnam nel *Macbeth*: si muove, avanza, e ciò che rimane fermo resta indietro. E' quel che accade all'allegoria pedissequa, l'allegoria "a chiave": resta indietro

vicenda umana. *I Demoni* (romanzo) e Robin Hood (insieme di leggende, ballate, romanzi e film) sono narrazioni cristalline, che toccano un comune denominatore, rappresentano in modo efficace e toccante aspetti del nostro convivere che si ripropongono in ogni periodo storico.

"Algoritmo" è una suggestione. L'ho definito un "sentiero nel fitto del testo". L'algoritmo è un percorso, sequenza di passi che portano nell'allegoria profonda. A colpi di machete sfrondiamo l'intreccio, scendiamo il versante della collina fin giù nella valle delle connessioni archetipiche, tocchiamo il mitologema (o i mitologemi) su cui poggia l'opera, studiamo come l'autore lo abbia riplasmato e "ricaricato", ne ammiriamo i riverberi allegorici sull'oggi. Ogni testo ha uno o più algoritmi, filza d'istruzioni da seguire lascamente, improvvisando, dall'orlo-superficie del testo fino al mitologema e ritorno. Al lettore trovarli.

e invecchia, diventa ridicola. Tutto deve muoversi dentro e insieme al testo. Qualora, tra intrichi mobili di segni e simboli, vedessimo aprirsi improvviso il sentiero (l'allegorismo!), dovremmo infilarlo senza indugi, perché è questione di attimi, sta già per chiudersi. E se fossimo in grado di seguirlo, ci porterebbe all'allegoria profonda. L'allegoria di cui parlava Benjamin, quella metastorica, cioè che diverse narrazioni hanno in comune sotto le apparenze, e sotto i livelli più vicini alla superficie.

Come lo sguardo senza soggetto descritto da Genna, dobbiamo penetrare gli strati uno dopo l'altro, fino a toccare la bomba. Cos'hanno in comune un romanzo storico come *Q* e un oggetto narrativo non-identificato come *Gomorra*?

Le ricerche sul DNA hanno reso possibile stabilire parentele tra specie animali che zoologi e paleontologi non avevano immaginato, o distanziare tra loro specie animali che zoologi e paleontologi consideravano molto vicine. ~~Il DNA ha provato oltre ogni ragionevole dubbio che due specie erano in realtà una sola: una pantera nera non è che un leopardo nato senza chiazze gialle.~~^{XXVII}

Forse, chissà, possiamo fare la stessa cosa coi libri e le narrazioni.

Questo è un primo tentativo.

Presto o tardi

Torniamo al breve testo allegorico che apre 54. Sospetto che in quei versi, scritti in un momento di iper-lucido stordimento, possa celarsi una "guida"

XXVII **Svarione**. «[La frase sulla pantera nera] esprime male il concetto che avevo in mente, l'ho presa di pacca dalla conferenza alla McGill e non ci ho lavorato sopra abbastanza [...] Intendevo dire che nonostante nel linguaggio e nella percezione comune, per via delle sembianze, una pantera nera sia una "entità" o "idea" diversa da quella del leopardo [o giaguaro], noi abbiamo le prove che di leopardo [o giaguaro] si tratta [variante melanica nell'una o nell'altra specie], e le prove stanno nella genetica. Il contesto è quello della necessità di andare sotto la superficie per tornare a percepire insieme enti convenzionalmente disgiunti e percepire disgiunti enti convenzionalmente tenuti insieme. Ho scelto l'esempio per via della sua icasticità, ma avrei dovuto essere più preciso nei riferimenti e mettere semmai una nota a pie' di pagina sulla rivoluzione tassonomica che gli studi sul genoma stanno determinando.», **Risposta a "G.M."** [Giulio Mozzi, N.d.R.], da *Giap* n.22, VIIIa serie, maggio 2008.

criptata a un'allegoria più profonda, quella che accomuna i libri del New Italian Epic.

Al fondo, tutti i libri che ho citato dicono che qualunque "ritorno all'ordine" è illusorio.

In primis, perché non è un ritorno ad alcunché: "i bei tempi non ci sono mai stati" (Jack Beauregard), ogni società ha vagheggiato presunti stati di equilibrio antecedenti, prima che il cielo precipitasse sulla terra e si imponesse il caos. Demagoghi di ogni sorta hanno sfruttato quei miti per prendere e mantenere il potere.

In secundis, perché non può mai verificarsi un congelamento né tantomeno un rallentamento della storia. Se abbiamo la sensazione che rallenti qui da noi, è perché sta accelerando da un'altra parte. Oltre la prima duna, gli scontri proseguono.

I ritorni all'ordine sono illusioni e non c'è nessun "dopoguerra". La vera guerra non finisce, non ha un "dopo". La vera guerra è il conflitto senza fine tra noi, la specie umana, e la nostra tendenza all'auto-annichilimento.

Al fondo, tutti i libri che ho menzionato tentano di dire che noi – noialtri, noi Occidente – non possiamo continuare a vivere com'eravamo abituati, spingendo il pattume (materiale e spirituale) sotto il tappeto finché il tappeto non si innalza a perdita d'occhio.

Ci rifiutiamo di ammettere che andiamo incontro all'estinzione come specie. Certamente non nei prossimi giorni, e nemmeno nei prossimi anni, ma avverrà, avverrà in un futuro che è intollerabile immaginare, perché sarà *senza di noi*. E' doloroso pensare che tutto quanto abbiamo costruito nelle nostre vite e – ancor più importante – in secoli di civiltà alla fine ammonterà a niente perché tutto diviene polvere, tutto si dissipa, presto o tardi. E' accaduto ad altre civiltà, accadrà anche alla nostra. Altre specie umane si sono estinte prima di noi, verrà anche il nostro momento. Funziona così, è parte del tutto, la danza del mondo.

Non siamo immortali, e nemmeno il pianeta lo è. Tra cinque miliardi di anni la nostra stella madre si espanderà, diverrà una "gigante rossa", inghiottirà i pianeti più vicini per poi ridursi a "nana bianca". Per quella data, la Terra sarà già da molto tempo *essiccata*, priva di vita e di atmosfera.

E' probabile che la nostra specie si estingua molto prima: finora l'intera avventura dell'*Homo Sapiens* copre appena duecentomila anni. Moltiplichiamo questo segmento per venticinquemila e otterremo la distanza che ci separa

dalla fase di "gigante rossa". I nostri remotissimi posteri, se esisteranno e avranno trovato il modo di lasciare il pianeta e perpetuarsi altrove, potrebbero non somigliarci per niente. La distanza tra loro e noi sarà la stessa che adesso ci separa dai primi organismi monocellulari. E certo, molto o poco prima di questa serie di eventi potrebbe colpirci un asteroide.

Questo per dire che la fine della nostra civiltà e della specie è scritta in cielo. Letteralmente. Non è questione di "se", ma di "quando". Non siamo eterni, ma più precari che mai, aggrappati a un granello di polvere che rotea nell'infinito vuoto. Se ce ne rendessimo conto, se accettassimo la cosa, vivremmo la vita con meno tracotanza.

Sì, tracotanza. Tracotanza e ristrettezza di vedute sono quello che *non* possiamo più accettare. Non possiamo accettare che la specie stia facendo di tutto per accelerare il processo di estinzione e renderlo il più doloroso - e il meno dignitoso – possibile.

Si usa dire che, a causa nostra, "il pianeta è in pericolo", ma ha ragione il comico americano George Carlin: "Il pianeta sta bene. E' *la gente* che è fottuta." Il pianeta ha ancora miliardi di anni di fronte a sé, e a un certo punto proseguirà il cammino senza di noi. Certo, possiamo fare grossi danni e lasciare molte scorie, ma nulla che il pianeta non possa un giorno inglobare e integrare nei propri sistemi. Ciò che chiamiamo "non biodegradabile" è in realtà materiale i cui tempi di degradazione sono lunghissimi, incalcolabili, ma la Terra ha tempo ed energie per corrodere, sciogliere, scindere, assorbire. E i danni? Gli ecosistemi che abbiamo rovinato? Le specie che abbiamo annientato? Sono problemi nostri, non del pianeta. Verso la fine del Permiano, duecentocinquanta milioni di anni fa, si estinse il 95% delle specie viventi. Ci volle un po', ma la vita ripartì più forte e complessa di prima. La Terra se la caverà, e finirà solo quando lo deciderà il sole. *Noi* siamo in pericolo. *Noi* siamo dispensabili.

Eppure l'antropocentrismo è vivo e vegeto, e lotta contro di noi. Scoperte scientifiche, prove oggettive, crisi del Soggetto, crolli di vecchie ideologie... Nulla pare aver distolto il genere umano dall'assurda idea di essere al centro dell'universo, la Specie Eletta - anzi, per molti non siamo nemmeno una specie, trascendiamo le tassonomie, siamo gli unici esseri dotati di anima, unici interlocutori di Dio.

Per questo faticiamo a capire quanto davvero siamo in pericolo, e temiamo di prefigurare un pianeta senza umani, visualizzazione che invece ci

renderebbe più consci del pericolo e pungolerebbe ad affrontare il problema^{xxviii}.

Il fatto che non abbiamo più un'idea dell'avvenire non aiuta: viviamo schiacciati nell'assenza di prospettive e persino la fantascienza - passata da quel di la sbornia prometeica e progressista - ha in gran parte rinunciato a narrare la "storia futura" e ambienta i suoi plot in non-tempi, epoche remote o addirittura in un futuro talmente prossimo da essere già presente.

Perciò è tanto importante la questione del punto di vista obliquo, e diverrà sempre più importante – come aveva intuito Calvino – la "resa" letteraria di sguardi extra-umani, non-umani, non-identificabili. Questi esperimenti ci aiutano a uscire da noi stessi. Anche solo di mezzo passo, come Steve Martin a *Saturday Night Live*.

E' chiaro, noi siamo umani, le nostre percezioni sono umane, il nostro sguardo è umano, il nostro linguaggio è umano. Siamo *anthropoi*, non possiamo adottare davvero un punto di vista non-antropocentrico. Ma possiamo usare il linguaggio per simularlo. Possiamo lavorare per ottenere un

XXVIII

La sua cruenta polvere

Ad appena mezzo passo da noi ecco i nostri studi superiori, gli anni del liceo. Ecco *Il Cinque Maggio* di Alessandro Manzoni, una delle poesie più potenti mai scritte: "*Ei fu. Siccome immobile, dato il mortal sospiro...*".

Che scena descrive questa prima strofa? Parafrasiamo:

"Egli [Napoleone] è morto. Immobile come la sua salma dopo l'ultimo respiro, ormai vuota di ricordi e di un simile slancio vitale, così rimase il pianeta, stupito e sconvolto, all'arrivo della notizia."

Il pianeta, *l'intero pianeta* è il soggetto. E' la Terra a restare immobile "*siccome*" il cadavere di Napoleone, immobile perché percossa e attonita. Manzoni prosegue adottando *il punto di vista del pianeta*, o della sua "faccia" (la faccia della terra): la Terra immagina l'ultima ora dell'ex-imperatore, e si chiede quanto passerà prima che un simile piede torni a calpestarla. Calpestarla: a pensare non è "il mondo" nel senso di "gente", no, è proprio la Terra, quella che calpestiamo, a cui rimaniamo attaccati grazie alla forza di gravità. Di rado la "fallacia patetica" è stata usata con tale vigore. Deriva da ciò la forza, la potenza dei primi dieci versi della poesia.

Oggi bisogna andare oltre, Manzoni immaginava ancora il pianeta come testimone e *spettatore* delle vicissitudini umane, il pianeta esisteva soltanto come nostro palcoscenico. Vanno compiuti ulteriori sforzi immaginativi, per cercare il punto di vista di un pianeta privo di umani o ad essi indifferente.

effetto.^{XXIX} Quell'effetto non è semplice "straniamento": è lo sforzo supremo di produrre un pensiero *ecocentrico*. E' simultaneamente un vedere il mondo da fuori e un vedersi da fuori come parte del mondo e del *continuum*. E' un massaggio ai neuroni specchio.

E' a partire da questo che troveremo l'allegorismo comune della nuova epica, il sentiero nel fitto dei testi, la lista di istruzioni da seguire per cogliere l'allegoria profonda [24].

Per troppo tempo l'arte e la letteratura hanno vissuto nella fantasmagoria, condividendo le pericolose illusioni dello specismo, dell'antropocentrismo, del primato occidentale, della rinuncia al futuro che riempie la terra di scorie. Oggi arte e letteratura non possono limitarsi a suonare allarmi tardivi: devono aiutarci a immaginare vie d'uscita. Devono curare il nostro sguardo, rafforzare la nostra capacità di visualizzare. Non c'è avventura più impegnativa: lottare per estinguerci con dignità e il più tardi possibile, magari avendo passato il testimone a un'altra specie, che proseguirà la danza anche per conto nostro, chissà dove, chissà per quanto, e chissà se verremo ricordati. E' bello non avere

XXIX L'effetto

Riascolto *Noi non ci saremo*, la canzone scritta da Francesco Guccini per i Nomadi (1966). C'è un tentativo cosciente di sguardo (e pensiero) ecocentrico. Forse l'avvio crea qualche problema, le prime due parole del verso d'apertura: "Vedremo soltanto". Il cervello tende a scartare l'avverbio "soltanto", l'attenzione si focalizza sul verbo "vedere" coniugato al futuro e in prima persona plurale: noi *vedremo*, vedremo quel che segue. L'ascoltatore distratto si prepara a una ricezione che rovescia il senso, perché in realtà già il terzo verso ("Nemmeno un grido risuonerà") chiarisce: di tutto questo *non vedremo niente* perché la Terra non avrà umani. Alcuni passaggi sono davvero efficaci:

E catene di monti coperte di nevi / saranno confine a foreste di abeti / Mai mano d'uomo le toccherà, / e ancora le spiagge risuoneranno delle onde / e in alto, lontano, ritornerà il sereno, / ma noi non ci saremo, noi non ci saremo.

Addirittura, l'ultima strofa preconizza la comparsa sul pianeta di una nuova specie civilizzante - sì, un'altra specie, ed estranea al genere *Homo*, perché una nuova umanità sarebbe sempre "noi", che invece *non ci saremo*:

E dai boschi e dal mare ritorna la vita, / e ancora la terra sarà popolata; / fra notti e giorni il sole farà / le mille stagioni e ancora il mondo percorrerà / gli spazi di sempre per mille secoli almeno, / ma noi non ci saremo.

risposte a queste domande. E' bello – ed epico – formulare le domande. E' questa la vera guerra, quella che, finché saremo sul pianeta, non avrà un "dopo".

A conti fatti, l'impulso che sta alla base di tutti i libri di cui ho parlato può leggersi in questa frase: "Gli stolti chiamavano pace il semplice allontanarsi del fronte".

Non fingiamo che il fronte di questa guerra sia lontano.

Non chiamiamo questa finzione "pace".

Noi non siamo in pace.

La letteratura non deve, non deve mai, non deve mai crederci in pace.

Accade in Italia, non a caso. Paese delle mille emergenze, poco interessato al futuro, già oltre l'orlo di catastrofi indiscusse (nel senso che non se ne discute). Paese campione di polvere sotto il tappeto e liquami alle caviglie, Bengodi degli *stakeholder* descritti da Saviano.

Confusamente, brancaleonescamente, il New Italian Epic si è formato e adesso si trasforma sotto i nostri occhi, mentre immagina, racconta, propone. Ed è instabile, oscillante, reazione ancora in corso. Un giorno lo supereremo, qualcuno magari lo rinnegherà, ma adesso dobbiamo starci dentro, perché c'è molto lavoro da fare: spingere ogni tendenza al suo sviluppo, accompagnare ogni potenza all'atto, continuare a dividere ciò che è unito, continuare a unire ciò che è diviso.

Stiamo costruendo il futuro anteriore -
quando, sicuri di aver fatto il possibile,
potremo dire che
ne sarà valsa la pena
e passeremo oltre.

Dono. Compassione. Autocontrollo.

Shantih shantih shantih

19 Marzo – 20 aprile 2008
[Premessa, flusso, postilla:
18 agosto - 12 settembre 2008]

NOTE

1. Inutile fingere di non vedere l'elefante nel tinello: è di trent'anni fa l'uscita de *Il nome della rosa* di Umberto Eco, che però inaugurava una stagione differente, trattandosi di un libro *tongue-in-cheek*, manifesto del postmodernismo europeo, fascinosa parodia multi-livello dello scrivere romanzi storici, anzi, romanzi *tout court*. Eco lo spiega nelle *Postille al Nome della rosa* (1983): egli non ha scritto un romanzo storico; ha *finto* di scriverlo, perché l'unico approccio auspicabile al romanzo è un approccio ironico, che tramite la citazione e il *pastiche* preservi il distacco e permetta di criticare quel che si scrive nel momento stesso in cui lo si scrive, perché non bisogna fidarsi dei testi né di chi li scrive e nemmeno di chi li legge. *Il nome della rosa* non è un romanzo storico, ma una riflessione sul romanzo storico, sui *tòpoi*, sull'intertestualità, riflessione scritta in modo da far capire che, se avesse voluto, Eco sarebbe stato in grado di scrivere un romanzo bellissimo. *Il nome della rosa* è proprio quel romanzo bellissimo, quello che Eco *non* ha scritto davvero. Per questo ride, o meglio, sogghigna: lo diverte il lettore ingenuo e non ancora "postmoderno", il quale crede di aver letto un romanzo storico che invece non c'è, e lo divertono il successo, il chiacchiericcio, il "caso" editoriale, il metalinguaggio, le sovrainterpretazioni di alcune sue decisioni prese per caso o per gioco, le *Postille* stesse, tutto quanto.

Negli anni a venire, scimmiettatori, epigoni e semplici paraculi hanno portato questo atteggiamento all'estremo, ne hanno fatto, per usare un'espressione di Roland Barthes, una cinica "fisica dell'alibi", un perenne e de-responsabilizzante trovarsi altrove rispetto alle decisioni prese: "Ero ironico", "Non volevo dire questo", "Sarei un ingenuo se pensassi che...". E il *pastiche* è divenuto, per dirla con Fredric Jameson, "parodia vacua" e confusa, parodia non si sa nemmeno più di cosa, priva di qualunque valenza critica.

Di tutti i romanzi di Eco, il mio preferito è *La misteriosa fiamma della regina Loana*, libro dove si scherza, sì, ma in modo *mortalmente serio*. E' un libro dove c'è dolore, *saudade* per quel piccolo Brasile in cui si trasforma l'infanzia man mano che si allontana, autentica paura di morire, vuoto che inghiotte. L'Eco di oggi, quello che ci ha dato questo romanzo, è un autore che ha superato il *pastiche* e il postmoderno, e lo ha fatto proprio con il libro che, al lettore *ingenuo* di oggidi (non più ignaro di teoria, ma troppo saturo di teoria orecchiata qui e là), appare in superficie come il più *pastichato* e postmoderno di tutti.

2. Per i più giovani: il "Fattore K" (iniziale di "Komunismo") era quello che, al momento di formare coalizioni di governo, impediva di tener conto della volontà di un terzo degli elettori, ovvero quelli che votavano PCI, partito che non poteva in alcun modo essere ammesso al governo.

3. Non tutte positive, come si è visto.

4. "Guardate: c'è un tavolo coperto da una tovaglia rossa. Sulla tovaglia c'è una gabbietta grande come un piccolo acquario. Nella gabbietta c'è un coniglio bianco col naso rosa e occhi bordati di rosa. Tra le zampe anteriori tiene un fondo di carota e lo mastica con soddisfazione. Sulla sua schiena, nettamente tracciato con inchiostro blu, c'è il numero '8'. Stiamo vedendo la stessa cosa? Per esserne sicuri dovremmo incontrarci e comparare i nostri appunti, ma penso di sì. Certo, ci saranno inevitabili differenze: alcuni vedranno una tovaglia rosso mattone, altri la vedranno scarlatta [...] Per i daltonici: la tovaglia rossa è grigio scuro, come la cenere di sigaro [...] e, benvenuto, la mia tovaglia è la tua tovaglia." (Stephen King, *On Writing*, 2001)

5. Esempio: "nell'opera X c'è un po' di *mystery* [nulla è più riconoscibile degli elementi di *mystery*], un po' di fantascienza [la fantascienza ha tratti inequivocabili, la riconosceresti ovunque], un "pizzico" di commedia [la quantità che puoi raccogliere con due sole dita, al massimo tre]" etc.

Oppure: "Nell'opera Y ci sono gli schemi tipici del giallo ma c'è una lingua alta e iper-letteraria e il sottotesto apparenta la poetica a quella dell'esistenzialismo."

6. Discorso libero indiretto: adottare il punto di vista del personaggio pur continuando a scrivere in terza persona. Far sentire la sua voce senza virgoletterla. Ad esempio, l'uso del discorso libero indiretto in *Romanzo criminale* di De Cataldo è uno dei segreti della sua "presa": trascorriamo ore del nostro tempo, anzi, intere giornate, *dietro gli occhi e sulla lingua* di questo o quel criminale o poliziotto, sballottati di qua e di là per oltre seicento pagine fitte. Anche qui, la bravura dell'autore sta tutta nel *non far vedere* il lungo lavoro di aggiustamento della lingua. E infatti diversi recensori e commentatori on line, immancabili all'appuntamento, hanno parlato di una lingua "semplice", "media" etc.

7. Dalla breve recensione apparsa **su *Nandropausa* #2, giugno 2002, www.wumingfoundation.com**

8. "Un grappolo di affermazioni apodittiche a proposito di *Antracite*", apparso su www.miserabili.com e **su *Nandropausa* n.5, 03/12/2003, www.wumingfoundation.com**

9. Ibidem. La più compiuta trattazione del "Ciclo del metallo" si trova in: Luca Somigli, *Valerio Evangelisti*, Edizioni Cadmo, Fiesole 2007.

10. Recensione di *Gomorra* apparsa **su *Nandropausa* n.10, 21/06/2006, www.wumingfoundation.com**

11. Punto di vista "obliquo" è, a pensarci bene, anche quello di un autore italiano che scriva in italiano storie che non si svolgono in Italia, con personaggi la cui lingua *non* è, non dovrebbe essere l'italiano. In quel caso, il testo può essere visto come traduzione di un

"originale" inesistente. I dialoghi di *Q* sono scritti in italiano, ma nel loro piano di realtà avvengono in vari dialetti tedeschi, oltretutto in latino. I dialoghi di *Manituana* sono scritti in italiano, ma nel loro piano di realtà avvengono in inglese e mohawk. Sempre in *Manituana*, il gergo parlato dai "Mohock" londinesi è uno slang italiano inventato da noi, ma va visto come traduzione a briglia sciolta dello slang parlato dal sottomondo criminale di Soho e dintorni nella seconda metà del XVIII° secolo.

12. Gianni Biondillo, autore che finora ha lavorato su *detective stories* più appartenenti al "canone" ma ha al suo attivo anche saggi sul rapporto tra scrittori e città, mette in atto nei suoi gialli interessanti "fughe" (nell'accezione resa popolare da Houdini) dalle manette e dai legacci di sottogenere. Ed è proprio la sperimentazione col punto di vista a permettergli di relegare ai margini della storia il suo personaggio seriale (l'ispettore Ferraro), o di farlo addirittura uscire dal quadro, come accade nel libro *Il giovane sbirro* (2007):

"Ferraro è presente-assente, agisce al centro di alcune storie, risolve casi, ma altre storie si limita ad attraversarle, certi casi non solo non li risolve ma nemmeno ci indaga sopra, perché non ne è a conoscenza. Di alcune vicende narrate ne *Il giovane sbirro*, il 'protagonista' rimarrà sempre all'oscuro, vedi 'Il signore delle mosche', 'La gita' e 'Rosso denso e vischioso'. Ne 'La gita', addirittura, di Ferraro sentiamo solo la voce, per pochi istanti. Tutto il racconto si svolge senza di lui. Biondillo è andato anche più in là, si è permesso di scrivere un libro (*Per sempre giovane*, 2006) che è parte del 'ciclo di Ferraro', ma Ferraro non vi compare mai, né viene menzionato se non di sfuggita, a rischio che il lettore nemmeno lo riconosca." (Recensione a firma Wu Ming 1, apparsa su www.wumingfoundation.com n. 12, 02/07/2007).

Nei romanzi di Biondillo troviamo anche l'animismo della tecnica di cui sopra: uno dei personaggi è il distributore di caffè del commissariato di polizia di Quarto Oggiaro, Milano.

13. Cfr. Steven Johnson, *Tutto quello che fa male ti fa bene. Perché la televisione, i videogiochi e il cinema ci rendono intelligenti*, Strade blu Mondadori, Milano 2006.

14. Paco Ignacio Taibo II°, "Verso una nuova letteratura poliziesca d'avventura?", in *Te li do io i Tropici*, Tropea, Milano 2000.

15. Quest'uso del *what if* è a metà tra l'ucronia potenziale e quella che Gianni Rodari, nel suo *Grammatica della fantasia* (Einaudi, Torino 1973), chiamò "ipotesi fantastica":

"Che cosa succederebbe se la città di Reggio Emilia si mettesse a volare? [...] Che cosa succederebbe se improvvisamente Milano si trovasse circondata dal mare? [...] Che cosa succederebbe se la Sicilia perdesse i bottoni? [...] Che cosa succederebbe se in tutto il mondo, da un polo all'altro, da un momento all'altro, sparisse il denaro?"

16. Recensione apparsa sul sito www.threemonkeysonline.com, ottobre 2004. E a proposito delle scene di battaglia in *Q*, nessuno si è soffermato su una frase come "Polvere di sangue e sudore chiude la gola", che pure ha una collocazione vistosa (Prima

parte, Cap. 1, terza riga). Leggetela bene: è priva di senso. In origine la frase era: "Polvere, sangue e sudore chiudono la gola", poi Wu Ming 3 propose di incidentarla, e tutti convenimmo che nella versione "sbagliata" funzionava meglio.

17. E non è finita qui, perché a un livello ancor più occulto, esoterico, questa "uscita dall'orbita" è in risonanza con almeno altri due riferimenti "astrali", quelli nascosti nelle parole "desiderare" ("sidera" in latino sono le stelle, "de" è il prefisso dell'allontanamento, ergo "essere lontani dalle stelle", non avere doni da esse, ergo essere mancanti di qualcosa) e "disastro" (dis-aster, cioè qualcosa che va storto con la tua buona stella). Ogni volta che Hitler, guidato dal proprio desiderio, esce dalla vecchia orbita e ne occupa una nuova, avvicina l'umanità al disastro, quello per eccellenza.

18. Per una trattazione più approfondita delle figure retoriche nel libro di De Cataldo, cfr. www.wumingfoundation.com n. 12, 02/07/2007.

19. Cfr. la premessa e la post-fazione alla riedizione del 2005, Einaudi Stile Libero.

20. Cfr. la doppia recensione (botta-e-risposta tra WM1 e WM2) apparsa su www.wumingfoundation.com n.13, 13/12/2007.

21. Wu Ming 1 e Wu Ming 2, **"Mitologia, epica e creazione pop al tempo della Rete"**, 29/12/2007, www.carmillaonline.com

22. E' l'incipit del romanzo *La città e le stelle* di Arthur C. Clarke [1956], Urania Collezione n.14, Mondadori, Milano 2004.

23. Cfr. McKenzie Wark, *Gamer Theory*, Harvard University Press, Cambridge 2007; Alexander R. Galloway, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.

24. Le riflessioni appena fatte mi sono state ispirate dalla lettura del libro di Alan Weisman *Il mondo senza di noi* (Einaudi, Torino 2008), saggio di divulgazione scientifica che contiene passaggi di autentica, frastornante, commovente poesia, e di cui varrà la pena occuparsi.

§ Questo testo è rilasciato con licenza Creative Commons ["Attribuzione - Non Commerciale - Condividi allo stesso modo 2.5"](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/). Se ne consente la riproduzione, diffusione, esposizione al pubblico e rappresentazione, purché non a fini commerciali o di lucro, e a condizione che siano citati l'autore e il contesto di provenienza. E' consentito trarre opere derivate, per le quali varranno le condizioni di cui sopra.

Postilla

Postmodernismi da 4 \$oldi

Ne sono esistiti di maggior pregio, ma per quella merce gli anni Novanta sono una decade di sovrapproduzione e calo di qualità. I Novanta sono l'ultimo decennio della fase postmoderna, momento terminale, di vicoli ciechi e crisi mascherata da trionfo (una festa sull'orlo del baratro). E' il periodo in cui il postmodernismo (ossia la cultura del postmoderno) si riduce a "maniera" (termine che adopero nel memorandum). Del resto, si è parlato - piuttosto a proposito - di "età neo-barocca", età di eccessi e artifici, di orpelli ed effetti, di shock abituali.



Come già detto, quando cadde il Muro di Berlino (1989) la cultura era già salita da tempo sul carrozzone, ma le celebrazioni del "trionfo dell'Occidente" resero tutto più osceno.

Facciamo un passo indietro. La descrizione più icastica ed efficace della sensibilità postmoderna è nelle *Postille al Nome della Rosa* (1983, cfr. memorandum e nota 1). Senza dubbio Eco intendeva mantenere come polo magnetico l'attitudine che fu chiamata - ad esempio dai redattori della rivista *Baldus* - "postmodernismo critico": uno "stare dentro" la postmodernità, senza *stupor* ma anche senza tenere il broncio. Ci provammo in molti, a suo tempo. Del resto, all'inizio *tutto* il postmodernismo si voleva e credeva critico.

Ma come mai a un certo punto la critica si è sdilinquita fino a svanire?

Sono legione quelli che han tentato di definire le caratteristiche dell'arte e della letteratura postmoderne, finendo spesso per elencare scelte stilistiche ed estetiche (fusione di "alto" e "basso", citazioni, saccheggio del passato, derive metalinguistiche o che altro) in realtà già visibili - quando non addirittura centrali - nell'arte e nella letteratura *moderne*, da Lautréamont a Joyce, da Chlebnikov a Buñuel, da Faulkner a Henry Miller, da Eliot a Breton, da Gerschwin a Chaplin, e poi Majakovskij, Man Ray, Malaparte...

A distinguere le espressioni postmoderne da quelle moderne non era una cesura stilistica o tematica, ma una cesura psicologica, di *mentalità*. L'artista postmoderno era pieno di sfiducia e disincanto nei confronti dei linguaggi e

materiali che utilizzava. Non credeva di poterli più prendere sul serio, non dopo l'evaporare dell'idea (prettamente *moderna*) che nell'atto creativo potessero esservi rinnovamento, liberazione, raffiche d'ossigeno a spazzare le vie della vita. Si era spento l'ultimo riverbero della detonazione "*transformer le monde / changer la vie*" ottenuta dai surrealisti facendo cozzare Rimbaud e Marx. Le utopie s'erano infrante sugli scogli della merce e il postmoderno fu un'epoca di disappunto (al principio) e "allegria di naufragi" (più tardi).

La via imboccata fu quella delle ricombinazioni ironiche, del gioco distaccato, dell'irrisione di qualunque codice nonché di qualunque illusione sul suo utilizzo... fino all'avvoltolarsi nel metadiscorso: irrisione verso l'irrisione stessa, corrosione dell'idea di corrosione, ironia nei confronti dell'ironia, parodie dell'idea di parodia.

Un esempio: il sotto-genere "de paura" detto *slasher* (ragazza-inseguita-dapazzo-mascherato-agitante-una-lama) è già un'espressione parodica e sarcastica; *Scream* di Wes Craven era meta-*slasher*, parodia intelligente del genere; *Scream 2* e *Scream 3* facevano il verso alla parodia stessa, e s'era già nello stucchevole; *Scary Movie* era ormai la (stolida e insulsa) parodia della parodia della parodia. L'ipercubo costruito sul quadrato dell'ipotenusa dell'opera. Sfiancantissimo.

Ho raccolto l'esempio dal fondo nero e liquamoso del pop, ma avrei potuto farne altri, pescando dai *curricula* di Aldo Busi, Tarantino, John Barth o Bonito Oliva, oppure prendendo in considerazione la cinematografia di Godard dalla puerile caciara di *Vento dell'est* alla risacca nella videoarte. Dalla "nouvelle vague" a *Nouvelle Vague*.

Il decorso del postmodernismo si può descrivere in una sola frase: col tempo il "buttarla in vacca" è divenuto *sistematico*.

Buttarla in vacca a volte è importante. In certi momenti può essere salutare, liberatorio, ma è come farsi in vena: diventi dipendente, non riesci più a finire un discorso, come Tom Cruise che scoppia a ridere al *Tonight Show* e non è più in grado di articolare una frase di senso compiuto. Il postmodernismo da discorso di "opposizione" - seppure indistinta - è divenuto dispositivo di cooptazione di ogni enunciato critico in un mondo dove il linguaggio rimanda sempre e ossessivamente a se stesso, i segni rimandano sempre e solo ad altri segni e la critica si auto-annulla tra ghigni e cachinni, fino all'apologia dell'indecidibilità, dell'ineffabilità, dell'assenza di qualunque senso, dell'equivalenza di questo e quello ("codesto" ormai non s'usa più ma ci sarebbe stato bene).

Se l'ironia diviene onnipresente, la sua valenza critica s'azzerà.

["Sì, ma DeLillo?"; "Che dire allora di DeLillo?"; "Non tieni conto di DeLillo!"]

E' l'obiezione ricorrente, l'eccezione più frequente. Da bambino mi hanno insegnato che una rondine non fa primavera. Un singolo autore rimasto serio

mentre tutti ridacchiavano non frena l'andazzo generale. Nemmeno *due o tre* rondini (Pynchon, Doctorow) fanno primavera. Se un pugno di autori convenzionalmente definiti "postmoderni" non sono diventati macchiette, ciò depone a favore loro *e di nessun altro.*]

Come detto, situo la fine del postmoderno - e non sono certo l'unico a farlo - all'altezza dell'11 Settembre 2001.

C'è persino chi continua a definire "postmoderna" la fase che viviamo ora. Perché allora non definirla "post-preistoria" o "post-guerre puniche"? Come mai non chiamiamo più i nostri anni "secondo dopoguerra", e con quell'espressione indichiamo soltanto i tardi anni Quaranta - primi Cinquanta del secolo scorso?

Semplice: perché il prefisso *post* non indica - banalmente - un indistinto "dopo di" (ergo: apparterebbe al postmoderno tutto ciò che segue *e sempre seguirà* la fase del "moderno"), bensì un periodo di postumi e di rinculo, come dopo uno sparo, o dopo una sbornia. Si parla di "post-punk" solo ed esclusivamente per dischi incisi nel periodo 1978-83.

Il postmoderno è finito perché era un lavoro a tempo determinato. Di più: il postmoderno è finito perché è finito *davvero* - e non per finta - il "moderno", inclusa la sua fase di crisi interlocutoria, la fase "post-". Il "moderno" - cumulo di conquiste, di orrori, d'occasioni perdute - finisce con le risorse che ha divorato e cagato via, con la chimerica eternità del tran tran petrolivoro e monnezzogeno. Ci si è illusi di vivere esentasse e che il mondo non presentasse il conto degli abusi. Si è vissuto, almeno in Occidente, dentro un miraggio. Anche chi esprimeva punti di vista critici o addirittura radicali condivideva in toto o in parte l'allucinazione.

Chi chiede di "tornare al moderno" non è meno ridicolo e velleitario di chi, come niente fosse, vorrebbe perpetuare il postmoderno. A ogni fase storica la sua cultura. Finita la postmodernità, il postmodernismo è patetico residuo, riscalda avanzi già avariati. La contemplazione allucinata della società dei consumi e del linguaggio che la descriveva ha espresso tutto quanto poteva esprimere (difficile, o meglio implausibile, andare oltre J. G. Ballard), e una volta individuate cose divertenti che non farai mai più, non le fai più, punto. Il tempo che viviamo ora non ha ancora un'etichetta, e ciò è bene. Abbiamo un margine di libertà.

[Qualcuno, tuttavia, usa l'espressione "post-postmoderno". Ecco, queste sono pugnette.]

A George Carlin, 1937-2008
A David Foster Wallace, 1962-2008