

Riflessioni sul New Italian Epic (che partono quasi subito per la tangente)

di Guglielmo Pispisa *



Nel frattempo ho visto vendere traduzioni, o meglio rifacimenti delle nostre storie in altre lingue, scritti a mano e ricopiati da scrivani sul lastrico e burocrati a riposo su economica carta colorata. Una trovata per far soldi che a me personalmente non dà fastidio, mentre Abhay si è un po' risentito per i tagli e le aggiunte apportate dai nuovi narratori, e ha borbottato qualcosa di incomprensibile sui diritti d'autore.

– Queste storie sono completamente diverse – ha detto. – Quei tizi mettono in giro roba che non si può più definire nostra.

– Ha cessato di essere tua nel momento stesso in cui l'hai scritta – ho suggerito io, guadagnandomi un'occhiata feroce.

Osservavamo la folla in arrivo, più numerosa ancora delle altre volte, e io pensavo: tutta questa gente è un dono o un peso?
Vikram Chandra, *Terra rossa e pioggia scrosciante*

1. L'annosa querelle sul Postmoderno: questione di intendersi sui termini

Le interessanti elaborazioni teoriche sulle più recenti tendenze della letteratura italiana, da poco condivise da Wu Ming 1 con i frequentatori del suo sito web¹, mi danno lo spunto per riflettere, a partire dal tema di quel saggio, in generale sul significato stesso del narrare e sul ruolo odierno del narratore.

WMI individua alcuni tratti caratteristici di una letteratura diffusa in Italia a partire dalla metà degli anni Novanta, che definisce *New Italian Epic*, soffermandosi su uno in particolare, ritenuto una sorta di *condicio sine qua non*. Si tratta del recupero di una concezione etica del narrare, che intende prendere le distanze dal tono di ironico distacco proprio della letteratura postmoderna. In queste nuove opere, secondo Wu Ming 1: "...c'è un 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"².

In merito alla contrapposizione al Postmoderno, ritengo opportuno operare qualche distinguo. Tra gli anni Ottanta e Novanta abbiamo assistito in ambito critico a un continuo susseguirsi, non sempre chiaro, di differenti concezioni circa la stessa *definizione* di Postmoderno. Non si discuteva quasi mai della portata e qualità delle opere postmoderne o dell'influenza, buona o nefasta, che avevano sul

contesto sociale. Si discuteva, e si è continuato a discutere, trovando ben pochi punti fermi, su cosa fosse il Postmoderno e su quali autori comprendesse. Questo probabilmente perché, in realtà, il Postmoderno non è mai stato considerato ridicibile e riconducibile a un unico canone stilistico/tematico, che rendesse semplice l'operazione di annettervi o escludervi questo o quell'autore o opera, ma è stato più che altro definito come "strategia conoscitiva"³. Una lente attraverso la quale osservare il mondo e allo stesso tempo un metodo di reazione a esso che, in alcuni casi, si è però esaurito in un ripiegamento dell'autore su se stesso attraverso vezzi stilistici e giochetti autoironici privi di scopo.

Da più parti si è individuato il Postmoderno come epoca storica nella quale il mercato e le logiche che lo governano avrebbero occupato ogni spazio possibile, compresi quelli un tempo dedicati alla riflessione intellettuale, trasformando tutto in merce e finalizzando ogni media e forma di comunicazione alla pubblicità e vendita di questo *tutto* merce. Il Postmodernismo invece sarebbe la visione acritica e celebrativa di tale momento. Un atteggiamento compiaciuto che, dando per scontate conclusioni rivelatesi poco dopo errate⁴, si è man mano avvitato su se stesso nella reiterazione di pratiche stilistiche sempre più stucchevoli.

³ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Milano, 1997.

⁴ Si pensi alla teoria di Francis Fukuyama sulla "Fine della Storia", o alla "fine del romanzo" da più parti invocata a ritmi regolari. Teorie rivelatesi col tempo come nient'altro che slogan azzeccati, che, proprio in quanto slogan, hanno esaurito la loro potenza comunicativa con la conclusione della campagna pubblicitaria cui si collegavano.

¹ Wu Ming 1, *New Italian Epic Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, www.wumingfoundation.com

² Wu Ming 1, op. cit., p. 5.

Credo che Wu Ming 1 si riferisca in modo critico proprio a queste pratiche quando parla di *playfulness* e autoironia fine a se stessa: all'ultima parte del Postmoderno, la più agonizzante e ormai caricaturale.

Rimane però il fatto che, per riportare il focus su opere e autori piuttosto che su diatribe di critica, scrittori come Don De Lillo, Thomas Pinchon, Kurt Vonnegut, Joseph Heller, con opere come *Libra*, *L'arcobaleno della gravità*, *Mattatoio n. 5* e *Comma 22*, tanto per citare quelle comunemente ritenute più significative, rientrano in una concezione di letteratura postmoderna tutt'altro che arresa e pacificata, e niente affatto prigioniera nel circuito asfittico dell'assenza di profondità storica. Questi autori, invece, hanno saputo reagire allo *status quo*, dando una risposta fortemente etica anche attraverso un loro personale stile letterario. Hanno offerto nuove e inedite ricostruzioni storiche di fatti noti e appiattiti dalla reiterazione mediatica (basti pensare al De Lillo di *Libra* con l'omicidio di JFK). Hanno giocato con lo spazio e il tempo, canoni granitici della Storia come pure della Narrativa, reinventandoli per offrire nuove forme espressive (Vonnegut e Pynchon su tutti).

Una parte della critica, invero, ha sostenuto che alcuni di questi autori, soprattutto Pinchon e De Lillo, non dovrebbero essere definiti postmoderni, quantomeno non in relazione alla loro intera opera. Ancora una volta, però, si rischia di fermarsi sulla soglia di un mero equivoco terminologico e di farsi limitare dall'ossessione classificatoria. Un autore che sviluppa la propria opera in un dato *humus* culturale – nel caso specifico, nell'alveo della postmodernità –, reagendo a una serie ben precisa di stimoli esteriori, può dirsi figlio di quella determinata epoca anche se la declina e interpreta in modo personale, innovativo, come fa appunto De Lillo con *Libra* (nelle sue prove universalmente definite postmoderne, del resto, De Lillo non ha mai rinunciato a una visione etica e responsabile del suo lavoro).

Con la letteratura postmoderna vi è stata la reazione a una civiltà del mercato sempre più invadente e oppressiva, influente e totalizzante, che ha forzato gli intellettuali a ridefinire il loro rapporto con la realtà. Essi hanno così sviluppato una serie di strumenti, filosofici e stilistici, fra i quali la passiva accettazione dell'esistente, la mancanza di antagonismo, il rifiuto della profondità storica e l'autoironia così poco graditi ai detrattori del Postmoderno. Quegli stessi autori, o almeno una parte, hanno però fatto anche altro: la contaminazione fra cultura alta e bassa, la riscoperta

sperimentale dei generi, il double-coding. Tutte esperienze e sperimentazioni che sarebbe impossibile negare come seminali per la letteratura contemporanea. In questi elementi risiede, a mio avviso, il fondamentale contributo della letteratura postmoderna, che rimane assai lontana da quel Postmoderno deterioro (rectius: Postmodernismo) da cui Wu Ming 1 prende le distanze.

Operare un simile distinguo, in questo ambito, risulta fondamentale, non foss'altro se si pensa che gli stessi Wu Ming, ad esempio, sono stati definiti come appartenenti a una corrente del Postmoderno, il cosiddetto postmodernismo critico⁵; o che un altro fiero oppositore della deriva deresponsabilizzante postmodernista come David Foster Wallace, viene anch'esso spesso indicato come espressione di quella medesima corrente letteraria.

Per evitare di ripetere l'errore compiuto da molti sostenitori del Postmoderno – secondo i quali quasi tutto poteva definirsi postmoderno, con ciò provocando un gigantismo di tale categoria che ne ha prodotto lo svuotamento di senso – sarà dunque opportuno discernere il grano dal loglio e non cadere nell'estremo opposto, liquidando troppo velocemente un fenomeno culturale che è stato senza dubbio cruciale.

2. Il genere: cibo appetitoso e trappola per topi

Una delle caratteristiche più interessanti della letteratura postmoderna è stata l'aver mescolato cultura alta e bassa, *élite* e massa, pervenendo a risultati talvolta molto apprezzabili. Il recupero della letteratura di genere, secondo rivisitazioni inedite che ne ampliarono orizzonti e finalità, ne costituisce uno degli esempi più calzanti.

La fortuna di un genere come la crime novel sorge contemporaneamente e in conseguenza al crescere delle metropoli nell'era industriale, e dunque al crescere della miseria e della delinquenza cui le forze dell'ordine di nuova concezione si contrappongono nella realtà e nella fiction. In proposito gli esempi sono ovvi e molto noti: *I delitti della Rue Morgue* di Edgar Allan Poe, lo Sherlock Holmes di Arthur Conan Doyle, l'ispettore Lecocq ricalcato da Émile Gaboriau sul profilo del ladro/poliziotto Vidocq, e altri ancora. Da lì in avanti il giallo gode quasi sempre di notevole fortuna (il periodo d'oro degli anni Venti e Trenta di

⁵ Angelo Petrella, *Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento*, in *Allegoria*, nn. 52-53, 2006.

Agatha Christie, il Philo Vance di S.S. Van Dine e più avanti l'hard boiled americano). Il genere poi viene ulteriormente rinnovato con forza e proposto come veicolo di letteratura alta proprio dal Postmoderno o, quantomeno (e sempre per evitare classificazioni troppo rigide e asfittiche), nel periodo storico in cui il Postmoderno si afferma.

Fra gli anni Settanta e i Novanta, molti autori, non necessariamente identificabili come postmoderni ma che hanno vissuto nella postmodernità (intesa come momento storico), hanno utilizzato la crime novel per esplorare nuove possibilità di espressione stilistica e contenutistica che, in origine, quel genere in sé non comportava. Si pensi a Vargas Llosa (*Chi ha ucciso Palomino Molero*), a Sciascia (*Todo Modo, Il contestato*), a Vasquez Montalban (*Le Terme e Ho ammazzato J.F. Kennedy*, come esempi più eclatanti), al Paul Auster della *Trilogia di New York* eccetera.

In alcune opere di questi autori, si può individuare agevolmente una triplice urgenza e finalità. La tendenza – in seguito abusata soprattutto nel lancio commerciale e pubblicitario di romanzi ben poco meritevoli – di usare il genere “basso” e popolare per “dire altro”, intendendo con questo la possibilità di fare letteratura di denuncia senza però relegarsi a una minore visibilità. (Quante volte abbiamo sentito commenti volti a dire che *si è un giallo, ma non solo: sfruttando la struttura della detection, l'autore intende far luce su... e via così*). In secondo luogo, ancora una volta, si usa la struttura di genere deformandola per far compiere all'indagine un balzo metafisico, focalizzato sul personaggio/ narratore/ autore, molto evidente nelle storie di Auster. Si indaga alla ricerca di una collocazione del sé del personaggio, ma anche del ruolo sociale dell'autore e, infine, in senso universale, del senso della condizione umana. Il terzo aspetto, poi, quello più marcatamente letterario, corrisponde al desiderio di rinnovare in senso stilistico un ambito come la letteratura di genere, che aveva vissuto e si era sempre mossa all'interno di schemi strutturali di spazio, tempo e punto di vista molto rigidi, che ne costituivano anzi i cardini e i confini. Scrivere un giallo in cui, come nella *Trilogia di New York*, il detective viene coinvolto per caso, per uno scambio di persona, e finisce con il confondere se stesso con l'oggetto della propria indagine, per poi smarrire, mettendo in pratica un atto di volontà ultima, il senso del sé, significa sfidare apertamente la convenzione, sovvertirla dall'interno. Dove prima c'era un indagatore che riporta l'ordine nella situazione di caos generata dal crimine commesso in apertura, qui si parte da una stasi per scivolare nel

caos esistenziale proprio grazie e a causa dell'opera del detective.

L'approccio postmoderno alla *crime story* ha portato nuova linfa e rinnovato l'interesse del pubblico (anche di quello tradizionalmente poco attratto dal genere), diventato negli ultimi anni sempre più famelico di storie di mistero. A questo va aggiunto il desiderio di scrittori non di genere di misurarsi con esso – forse anche per ragioni di moda e convenienza, perché no –, arricchendolo e uscendone arricchiti. Questa nuova attenzione alla letteratura di genere, attribuibile almeno in parte alla citata rilettura postmoderna, però, ha paradossalmente messo una pietra sopra il Postmoderno.

Fra gli anni Ottanta e Novanta, il giallo si è sempre più affermato e diffuso, ma la moneta cattiva, a lungo andare, ha scacciato quella buona. La commistione di alto e basso, realizzata attraverso sperimentazioni che usavano strutture e stilemi di genere, è stata surclassata, schiacciata, sostituita e dimenticata da esempi letterari di nuovo rigidi e sempre più scadenti. I moderni thriller sono via via diventati prevedibili e inutili nella coazione a ripetere il successo già ottenuto. Un condizionamento un po' imposto dalle case editrici e un po' autoinflitto da quegli autori di grande successo che si sono trasformati in fabbriche di bestseller, gli uni spesso indistinguibili dagli altri perché rispondenti a format già rodati e prestabiliti. Fine della sperimentazione, fine di ogni ambizione da parte dello scrittore di distinguersi dagli altri e dal proprio stesso passato letterario. Fine dell'evoluzione artistica di un autore che vi ha sostituito una costante ricopiatura, ovviamente sempre più involuta, delle proprie opere di successo. Il successo, questo fenomeno imprescindibile, ancor più se già raggiunto. Ci si può sbizzarrire fino a che non si è nessuno, ma guai a mettersi in gioco quando il mercato ti ha già premiato incasellandoti in una categoria dalla quale devi ben guardarti dall'uscire.

Non si tratta, però, solo di una autocastrazione stilistica e tematica. Il vicolo cieco cui ha portato un simile atteggiamento è costituito più che altro dal rifiuto – o più probabilmente dall'atarassia creativa che ha condotto molti autori a non porsi nemmeno il problema – di riflettere sul potenziale e sull'utilità e sul significato del proprio mestiere. Scrittori che hanno abdicato al loro ruolo di intellettuali per limitarsi a quello di intrattenitori.

Effetto anche questo del postmoderno? Non ne sarei così sicuro, poiché gli autori postmoderni riflettevano su quel ruolo, sia pur arrivando talvolta

a conclusioni nichiliste o ironicamente scettiche. Il successo commerciale del genere sul “non” genere ha invece sradicato anche quel tipo di riflessione. Non più crisi di identità, come quella sostanzialmente denunciata dall’approccio postmoderno, ma assenza di identità.

L’estrema dolorosa consapevolezza dell’inutilità del proprio sforzo di fronte al grande mercato cannibale è stata sostituita dall’acquisizione, all’interno di quello stesso meccanismo, di un autore sempre meno consapevole, ma convinto e soddisfatto di farne parte. I rari tentativi dei maestri del genere di affermare un sé scrittore diverso dall’etichetta merceologica a esso appiccicata, invece, non sono quasi mai andati a buon fine. È il caso di John Grisham, che, con il libro *La casa dipinta* (2001), si è allontanato dal *legal thriller* per proporre una storia semiautobiografica ambientata nell’Arkansas rurale degli anni Cinquanta, già in precedenza pubblicata a puntate su una rivista. Il tentativo è stato bacchettato dal calo di vendite e Grisham, forse, ha fatto tesoro di questa esperienza, dato che, pur continuando ogni tanto a provare terreni diversi (*Fuga dal Natale, L’allenatore, Il professionista*), è sostanzialmente rientrato nel seminato del genere che lo ha consacrato.

3. L’identità dell’autore in tempi di Wikicultura

Si ripropone ancora una volta il problema dell’identità, ribadito da una società, quella attuale, in cui la deterritorializzazione sembra essere un destino comune a tutti. In passato, l’allontanamento dalle proprie radici geografiche e culturali interessava solo una parte della popolazione mondiale, la più povera, quella che per sopravvivere doveva assoggettarsi ai flussi migratori, allontanandosi da usi e tradizioni culturali nei quali fino ad allora si era riconosciuta, per trapiantarsi in terre lontane, con climi, cibi, abitudini lavorative diverse. Oppure i popoli che avevano subito la colonizzazione occidentale e che avevano visto i loro stessi paesi costretti a cambiare per assumere strutture sociali, amministrative e culturali importate dai colonizzatori e da questi gestite e controllate. Lo sforzo di adeguarsi a tali nuove realtà, cercando di comprenderle e razionalizzarle, e il tentativo di ricreare un microcosmo di usi e costumi tradizionali in territorio sconosciuto, spesso col risultato di far nascere ibridazioni culturali mitopoietiche assai interessanti, sono sfociati, in letteratura, nella produzione di un’ampia varietà di romanzi, definiti

dalla critica postcoloniali.

Oggi, un nuovo tipo di deterritorializzazione è in atto, un modello al quale nessuno, ricco o povero, dominante o dominato, ha il potere di sottrarsi. La diffusione capillare dei nuovi media informatici ha proseguito il processo di ibridazione artificiale di culture che era già cominciato con i vecchi media analizzati da McLuhan. Generazioni di persone cresciute a enormi distanze fra loro sono state influenzate dai medesimi modelli culturali. Le nostre generazioni.

Guardiamo programmi televisivi stranieri o nazionali basati su format concepiti all’estero, mangiamo cibi esotici cucinati dietro casa nostra e adattati al nostro gusto, viaggiamo in internet per soddisfare in dieci secondi grazie a *Google* e a *Wikipedia* ogni nostra curiosità. E troppo spesso ci accontentiamo di conoscere il mondo attraverso questa superficiale *Wikicultura*, che ci plasma in un’assoluta medietà. Illudendoci di essere questo e quello, finiamo per non essere più né questo né quello, ma un nuovo modello scadente, un’imitazione made in Korea del cittadino globale che crediamo presuntuosamente di essere. Quando cerchiamo di avvalerci di questo depotenziato sistema di esperienza per proporre la nostra visione del mondo, rischiamo un fraintendimento simile a quello nel quale molti critici letterari occidentali caddero analizzando il fenomeno postcoloniale. Quei critici, come ha acutamente messo in evidenza Silvia Albertazzi in un suo saggio⁶, applicavano nelle loro analisi modelli di riferimento occidentali, spesso travisando il senso e le tecniche narrative degli autori postcoloniali, sovrapponendo a essi strutture che non gli appartenevano e cercando così di incasellare in categorie a loro familiari fenomeni che avevano tutt’altre origini ed evoluzione – si pensi all’equivoco che ha portato alla confusione fra postmoderno e postcoloniale, quest’ultimo classificato come una sottocategoria del primo. Noi ci troviamo in una situazione ancora più grave. I critici letterari occidentali di cui parla Silvia Albertazzi, almeno, applicavano a fenomeni sconosciuti strutture e categorie a loro ben note, perché consacrate nella loro cultura di partenza che era ben definita e stabile. Noi non abbiamo nemmeno più il beneficio di partire da una base solida. Le nostre strutture culturali di partenza sono pericolanti e inadeguate anche solo a sovrapporsi a fenomeni esterni per equivocarli. La stratificazione di livelli sempre più sottili di pseudocultura

⁶ Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell’altro. Le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma 2000.

cosmopolita, invece che condurre a uno sperato arricchimento, ha portato più che altro confusione e incapacità di analisi. La facilità inutile di questa *Wikicultura* ci forgia e ci soffoca. Reagire a questa esperienza del mondo, portata a termine attraverso una banale collezione di cartoline, è il nuovo, vero problema.

Un dilemma e un'esigenza ai quali, a mio avviso, un numero sempre più consistente di autori ha cominciato a rispondere proprio con quell'atteggiamento etico e responsabile verso il proprio lavoro di cui parla Wu Ming I nel suo saggio sul New Italian Epic. L'esigenza di forgiare, con impegno e scrupolo filologico, una rinnovata batteria di miti ai quali fare riferimento per reagire



T. Scarpa

all'odierna crisi identitaria. E, mi pare, quella stessa esigenza che Tiziano Scarpa mette invece in burla in un suo pezzo satirico dedicato ai romanzi d'eccellenza e agli scrittori sgobboni sulla rivista on line *Il primo amore*⁷. Scarpa prende di mira proprio quegli autori che scrivono romanzi di grande mole, prevalentemente di carattere storico, e fondati su ricerche approfondite, ambiziosi da un punto di vista letterario, ma allo stesso tempo godibili da un ampio pubblico perché costruiti sulle strutture della letteratura di genere. La satira di Tiziano Scarpa, anche se forse non era questa la sua intenzione, pone l'accento su una questione concreta, che non è tanto e semplicemente individuabile nel problema vissuto dall'autore del distinguersi dalla massa di mediocri scriventi, che Scarpa definisce *qualunque mediale*, ma più che altro nel bisogno di attingere, per il proprio lavoro e per la proposizione di nuovi miti di riferimento, quanto più possibile a un arsenale di realtà e di precisione che è sempre più raro da trovare.

Un problema al quale gli scrittori cui si riferisce Scarpa cercano di dare una risposta onesta, valorizzando il proprio *mestiere* e il senso di esso, e con questo il loro stesso ruolo, attraverso una scrittura responsabile. Ma cosa si intende per scrittura "responsabile"? Una scrittura pensata, calibrata. Scrivere romanzi che non trascurino o snobbino la Trama, com'è invece spesso accaduto nel Novecento, non vergognandosi della leggibilità che ne deriva. Tendere a essere popolari e diffusi in

ampia misura (per chi ci riesce) senza per questo cedere alla ripetitività banale. Rappresentare il Reale e la Storia senza ridurli al minimo comun denominatore dell'esperienza personale, e di conseguenza fondare il proprio lavoro su una documentazione scrupolosa per evitare di scrivere idiozie. Tentare di costruire e ricostruire miti in un'epoca che li ha abbattuti tutti senza sostituirli in modo valido, e restituire valore alla memoria. E, ancora, non rinunciare a sperimentare nelle forme o nel proporre contenuti inusuali (il successo e la fama dei Wu Ming ex Luther Blissett, per rimanere all'esempio degli autori da cui parte la presente riflessione, nasce proprio da questo: quando un editore chiese al gruppo LB una narrazione lunga, ci si aspettava un'opera di fantascienza cyberpunk, allora assai di moda, e invece loro spiazzarono tutti consegnando un romanzo ambientato all'epoca della Controriforma, forgiato in una lingua scattante e infrequente per una storia con una simile ambientazione⁸).

4. La reazione. Dimestichezza col web 2.0 e addestramento del proprio narcisismo autoriale alla scrittura collettiva

Un'altra caratteristica importante, comune a molti autori contemporanei, come i già citati Wu Ming, Valerio Evangelisti, Nino G. D'Attis, Gianfranco Manfredi, Vanni Santoni, Simone Sarasso e sempre molti di più col passare del tempo, è l'utilizzo della rete informatica in modo dinamico e consapevole, cercando di superarne l'inevitabile portato di superficialità. Il tentativo – perlopiù impostato attraverso una profonda conoscenza del web 2.0, ossia il web della partecipazione, della costruzione condivisa dei contenuti – di instaurare un rapporto nuovo con il lettore, un rapporto "interattivo", per usare un termine in questi tempi abusato. Un rapporto che, per certi aspetti, rovesci e sconvolga lo schema elaborato da Seymour Chatman per esemplificare il percorso e la strategia di comunicazione posti alla base dell'atto del narrare. Uno schema che si presentava così:

autore reale > autore implicito > (narratore) > (narratario) > lettore implicito > lettore reale⁹.

In questo schema si evidenziava un trasferimento di informazioni unidirezionale. L'autore decide come e cosa comunicare e il lettore riceve senza poter

⁸ Luther Blissett, *Q*, Einaudi, Torino 1999.

⁹ Per un approfondimento, S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma 1981, p. 158.

⁷ www.ilprimoamore.com/testo.683.html

interloquire. Il lettore implicito, ossia l'idea che l'autore si fa di un proprio destinatario al quale rivolgersi e sulle cui caratteristiche calibrare il messaggio che vuol trasmettere, rimane una sua costruzione intellettuale. Di recente, un numero sempre più consistente di autori, capaci di sfruttare appieno le nuove tecnologie, usa i propri siti internet, i blog, i forum, le piattaforme wiki e ogni altra possibilità del cosiddetto web 2.0 per creare un rapporto sempre più stretto con i lettori. Un rapporto che può anche ribaltare la strategia della comunicazione teorizzata da Chatman, con lettori che suggeriscono, correggono, chiedono chiarimenti, o arrivano anche a interpolare la scrittura dell'autore agendo sul suo testo, rinnovandolo. Le possibilità della rete, unite all'elasticità delle licenze in materia di diritto d'autore (licenze Creative Commons) con cui sempre più autori decidono di rendere libera e accessibile la loro opera alla fruizione altrui¹⁰, permettono l'instaurarsi di un rapporto diverso e, spesso, più proficuo fra i due terminali del processo comunicativo.

Nella mia esperienza personale e collettiva con l'ensemble narrativo Kai Zen, ho potuto sperimentare direttamente gli effetti di un simile rinnovamento. Lasciando libera possibilità di interazione col nostro romanzo *La Strategia dell'Ariete*¹¹, all'opera principale sono stati aggiunti molti *sentieri* alternativi provenienti da lettori interessati a partecipare a questo tipo di processo comunicativo bidirezionale. All'originale si sono così affiancati nuovi capitoli, pubblicati in rete nel sito dedicato all'operazione¹², ma anche un testo

¹⁰ Esempio di una delle più diffuse licenze Creative Commons in www.creativecommons.it: "Tu sei libero: di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare quest'opera. Di modificare quest'opera alle seguenti condizioni:
Attribuzione. Devi attribuire la paternità dell'opera nei modi indicati dall'autore o da chi ti ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino te o il modo in cui tu usi l'opera.
Non commerciale. Non puoi usare quest'opera per fini commerciali.
Condividi allo stesso modo. Se alteri o trasformi quest'opera, o se la usi per crearne un'altra, puoi distribuire l'opera risultante solo con una licenza identica o equivalente a questa.
Ogni volta che usi o distribuisce quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza.
In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti di utilizzo di quest'opera non consentiti da questa licenza.
Questa licenza lascia impregiudicati i diritti morali."

teatrale derivante da una sintesi e riscrittura del gruppo di attori/autori La Compagnia Fantasma¹³. Attività, esperienze e creazioni che l'autore originale non avrebbe mai pensato sono invece germinate dalla sua azione primitiva e, soprattutto, dalla scelta di condividerla coinvolgendo direttamente i lettori e autorizzandoli ad agire sul testo in maniera autonoma. Ancora una volta, dunque, si è cercato e si cerca di dare una risposta al problema dell'identità percorrendo strade nuove o, forse, strade antiche in modo nuovo grazie a tecnologie prima impossibili anche solo da prevedere.

La critica scontata e spesso ripetuta a operazioni del genere è: a che pro? Che valore letterario hanno questi esperimenti, ammesso che ne abbiano? Aggiungono davvero qualcosa all'opera originale o sono semplici manifestazioni di falsa democrazia partecipativa, esemplificata, da parte degli autori, in bei gesti plateali ma vuoti di scopo e privi di ogni dignità estetica e letteraria? Sarebbe davvero diverso un libro come *La strategia dell'ariete* senza le molteplici ramificazioni che lettori in attesa di vedersi *promossi* a scrittori hanno prodotto?

Ritengo che la risposta a tale critica, in realtà, non stia affatto nel valutare la qualità letteraria dei contributi creativi offerti dai lettori singolarmente, o i risultati pratici a cui può giungersi attraverso una collaborazione autore/lettore. La questione va affrontata, a me sembra, evidenziandone il carattere e il valore simbolico in primo luogo e, in seconda istanza, analizzando la nuova impostazione di metodo che ne discende.

La rinuncia al classico copyright per una più elastica licenza Creative Commons, in realtà, rappresenta un gesto simbolico, che ha ricadute principalmente sulla concezione odierna del ruolo autoriale. In uno studio molto interessante su quello che definisce *global novel*¹⁴, Stefano Calabrese analizza il problema anche sotto il profilo della crescente invasività dei *creative teams* e del lavoro d'*équipe* imposti agli autori di successo dal mercato editoriale. Le osservazioni di Calabrese si soffermano in particolare sul caso di uno dei più importanti e venduti romanzieri contemporanei: Stephen King. "Mai come oggi" sostiene Calabrese "lo scrittore è infatti sottoposto alla pressione di un'*audience* da cui dipende sin



¹¹ Kai Zen, *La strategia dell'ariete*, Mondadori, Milano 2007

¹² www.lastrategiadellariete.org

¹³ <http://www.kaizenlab.it/downloads/CFvsKZ.mov.zip>

¹⁴ Stefano Calabrese, *op. cit.*, Einaudi, Torino 2005.

dall'inizio del processo creativo, quando viene affiancato dai *creative teams* interni all'azienda editoriale che testano l'idea strutturale della nuova finzione – King la definisce «*situation*» – e ne divengono di fatto gli onnipresenti narratori, cioè Lettori Modello iscritti nel testo. Ma uno scrittore che disponga di un accesso limitato a se stesso e si rassegni all'evaporazione promiscua delle proprie fantasie con una *équipe* di collaboratori rischia di essere solo il terminale di una filiera creativa. Una situazione difficile da sopportare: la ferita narcisistica non cicatrizza, e il regime di semilibertà proietta un angoscioso cono d'ombra sulla strutturazione dei testi finzionali¹⁵.

Calabrese dunque, partendo da questa premessa, osserva come la reazione a tale situazione abbia condotto King a elaborare uno dei temi ricorrenti della sua letteratura (*Shining*, *La metà oscura*, *Mucchio d'ossa*), cioè lo scrittore perseguitato da fantasmi interiori o esteriori, che raggiungono una mirabile personificazione, in una delle sue opere più riuscite, nella lettrice-fan-carceriera-folle Annie Wilkes di *Misery*. Annie arriva a sequestrare e torturare il suo scrittore preferito pur di acquisire un controllo sulla sua opera, costringendolo a riscrivere il suo prossimo libro salvando il personaggio seriale al quale si è ossessivamente affezionata (Misery Chastain) dal futuro di morte cui lo scrittore l'aveva destinata, pur di avere il tempo di dedicarsi (pregevole ironia) a opere di maggiore spessore letterario. In questo caso King sublima ed esorcizza, attraverso il gioco dei temi finzionali su accennati, una sua paura professionale o, forse, un più prosaico problema di approccio al mestiere o, ancora, la classica questione intellettuale della definizione del ruolo sociale dello scrittore.

Un altro modo per operare questo esorcismo è proprio partire dall'atto simbolico di rinuncia al diritto d'autore, un diritto che dovrebbe codificare il ruolo dello scrittore ma che, in realtà, non consacra un bel nulla, se non il rendere più difficile la circolazione di un'opera. E di fatto il copyright non tutela l'autore dall'invasività delle case editrici né, soprattutto (e per fortuna, mi viene da aggiungere), dall'evoluzione del suo ruolo che passa, oggi, anche attraverso un sempre più diffuso lavoro d'*équipe*, che comporta il dover rinunciare alla narcisistica idea della torre eburnea nella quale rinchiudersi per creare.

Superata la questione simbolica, arriviamo all'impostazione di metodo. Pur essendo lontana da me la tentazione di accodarmi nel dichiarare la

morte del romanzo, somma idiozia critica mai troppo vituperata, non posso non registrare che una delle più significative evoluzioni del mestiere di scrittore passa attraverso rappresentazioni finzionali che spesso si distanziano dalla forma romanzo. Wu Ming 1 ha parlato di UNO (Unidentified Narrative Objects), soprattutto riferendosi a opere come *Gomorra* di Roberto Saviano, *Sappiano le mie parole di sangue* di Babsi Jones, e altre che mescolano le carte, riunendo in esse narrativa, cronaca, reportage ecc.

Un altro esempio felice di scrittura innovativa e con un reale potenziale di penetrazione sociale, a mio avviso, è quello della fiction televisiva, ovviamente nelle sue espressioni più alte come *Lost*, *The Shield*, *Desperate Housewives*, *Dr. House*, *Dexter*, *Mad Men* ecc. Nelle opere narrative seriali però – e questo è il dato interessante – il metodo di scrittura e l'approccio al mestiere non possono prescindere da un lavoro d'*équipe*. L'autore *deve* essere collettivo per fronteggiare l'impegno professionale mastodontico che si trova davanti (decine e decine di puntate da realizzare in tempi ristretti), e da autore collettivo deve imparare ad agire e a interagire. Non barricandosi dietro un inesistente primato di solipsistica creatività, imparando a rendere più affilata e incisiva la propria scrittura e affinando il sistema di elaborazione di idee, proprie e altrui, attraverso il confronto e il lavoro di squadra. Sempre tenendo presenti le reazioni del pubblico, sia quello reale che quello campione cui vengono sottoposte le puntate pilota o quello parziale dei sondaggi, perché non ci si può dimenticare che si sta lavorando a un prodotto commerciale. Ed è questa, a ben vedere, la sfida del moderno scrittore professionale, la sua gara per ottenere la quadratura del cerchio: offrire una scrittura rispondente a esigenze di mercato, alla richiesta di intrattenimento del fruitore dell'opera (il tanto bistrattato ma onnipotente pubblico), come pure alla propria etica di scrittore, in ottemperanza alla quale non bisognerebbe mai tendere a un compromesso verso il basso, bensì osare e chiedere uno sforzo supplementare al suddetto pubblico. Più facile a dirsi che a farsi, soprattutto in una realtà televisiva come quella italiana, e non a caso le fiction che ho citato provengono tutte dagli USA.

La sfida dunque è quella di contribuire alla ricostruzione di un nuovo pantheon di riferimenti culturali non superficiali e non rimasticati, recuperando la memoria e la profondità storica che si voleva abbandonata per sempre all'epoca del postmodernismo deteriore imperante. E riuscire a

¹⁵ Stefano Calabrese, *op. cit.*, pp. 73-74.

farlo anche attraverso forme narrative inusuali per gli scrittori tradizionali, ma che hanno rivelato enormi potenzialità di comunicazione, come le fiction televisive – il difficile, qui, sarà infiltrare il sistema televisivo italiano. La sfida è tenere ben presente la realtà commerciale nella quale ci muoviamo e per la quale realizziamo prodotti commerciali, che dunque non avrebbero diffusione alcuna se non avessero una soglia apprezzabile di fruibilità. E allo stesso tempo coniugare simili esigenze commerciali con una elevata concezione della cultura e della letteratura, nella costante ricerca di un compromesso verso l'alto. Bisogna provare a farlo anche attraverso nuove impostazioni metodologiche quali il ricorso al lavoro d'*équipe* e all'autore collettivo, o a un rinnovato e dinamico rapporto scrittore/lettore, per mettere in una diversa

prospettiva il ruolo dell'autore ed evitare l'effetto paralizzante del suo narcisismo. Senza credere ingenuamente di essere migliori di chi ci ha preceduto: ogni scrittore è narcisista. Qui si cerca solo di esserlo insieme, nella speranza che al ripiegamento solipsistico e asfittico dell'uno, corrisponda il richiamo o lo sberleffo dell'altro, che sia il compagno di scrittura o il lettore. Di modo che, ridendo di noi stessi, si riesca a essere meno ridicoli.

Estate 2008

* Scrittore, ha al suo attivo diversi romanzi (tra cui *Città perfetta*, Einaudi Stile Libero 2005). E' uno dei quattro membri del collettivo Kai Zen, autori di *La strategia dell'Ariete* (Strade Blu Mondadori, 2007).