

Wu Ming 1

NEW ITALIAN EPIC 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 soldi.

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.

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 macellazione.

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 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.

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".

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. In *Manituana* si tratta di Sir William Johnson, sovrintendente agli affari indiani del Nordamerica, e Hendrick, capo irochese fautore della cooperazione coi 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".

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 compari 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.

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 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 Giacobini e tanti ancora. Alcuni veterani, altri appena esordienti; 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.

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, Manitwana, 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, "a lunga 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

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 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*.

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*, romanzo d'avventura e biografia narrativa di personaggi storici; autori come Paco Ignacio Taibo II°, Daniel Chavarria, 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.

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.

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.

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. 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 *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 discorso pubblico e sottoposero la classe politica a una forte pressione.

Gli scrittori del New Italian Epic hanno una grande fiducia nel potere

maieutico e telepatico della parola, e nella sua capacità di stabilire legami (*lĕgere*).

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

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. In queste narrazioni 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.

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 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.

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 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, ancora 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.

[...] Ha importanza, a fronte di ciò, sapere se davvero Saviano ha parlato con 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 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*."

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].

3. *Complessità narrativa, attitudine popular*. Il New Italian Epic è complesso e popolare 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 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 ("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

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 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 sprofondamenti, 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]"

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].

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.

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.

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

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 stilemi, 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 *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". Si svolge in Kosovo dal 1999 in poi, con alcune puntate 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).

7. *Comunità e transmedialità*. Ogni libro del New Italian Epic è potenzialmente avvolto da una nube quantica di omaggi, *spin-off* e narrazioni "lateral": 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*, a 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, sviluppatasi 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 eredità lasciataci 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.

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.

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

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'algoritmo!), 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, ciò 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.

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" 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 posterì, 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 indispensabili.

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.

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 *effetto*. 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 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

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 *Nandropausa* n. 12, 02/07/2007, www.wumingfoundation.com).

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-astrum, 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. *Nandropausa* n. 12, 02/07/2007, www.wumingfoundation.com

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 *Nandropausa* n.13, 13/12/2007, www.wumingfoundation.com

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](https://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.