

## Nuova epica italiana? Oggetti letterari e realtà

Stefano Adami

### 1. *La lettera ritrovata*

La forma-romanzo si presenta, innanzitutto, aristotelicamente, come il luogo in cui viene distillata l'esperienza, la narrazione di una serie di eventi che si svolgono in un determinato arco temporale. Eventi che sono parte di un mondo finzionale. La forma-romanzo, dunque, moltiplica all'infinito l'esperienza del mondo. Questo è ciò che troviamo in un romanzo, quando lo apriamo alla prima pagina. Certo, negli anni *i modi* in cui questa narrazione viene costruita ed esplicitata sono stati messi sotto la lente d'ingrandimento, sotto il vetrino dell'anatomopatologo, e scossi, rovesciati e rivoluzionati più volte. La qualità della narrazione, la qualità della scrittura, infatti, è un *prius*. Così come lo è anche la qualità dell'invenzione, dell'architettura, del montaggio dei materiali. Al di là di tutto, infatti, scrivere resta, da una parte, questione di qualità dell'invenzione, dall'altra questione di piccole percezioni, di scelta delle parole, aggettivazione, punteggiatura, costruzione e tessitura di frasi, passaggi, capitoli. Originalità della visione, originalità della composizione: ecco i cardini.

L'amore per la scrittura, prima di tutto e alla fine di tutto. Oltre le infinite e le più raffinate teorie della letteratura, oltre le sirene della narratologia, oltre quelle che sembrano a volte querule proposte d'intenti, infatti, il primo passo è il gusto fabulatorio, lo scrivere con amore e piacere qualcosa che – come ci ricorda Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, alla fine di un lungo e tormentato percorso di narratore e di saggista che riflette sulle forme-romanzo – si legge con piacere ed amore. Nel romanzo di Calvino, infatti, dopo aver attraversato stanche e desertificanti anatomie della vita, delle passioni e del romanzo, la protagonista-Lettrice stessa, in una importante conversazione "barthesiana" sul piacere del testo, confessa finalmente al protagonista-Lettore:

Il romanzo che più vorrei leggere in questo momento [...] dovrebbe avere come forza motrice solo la voglia di raccontare, d'accumulare storie su storie, senza pretendere d'importi la propria visione del mondo, ma solo di farti assistere alla propria crescita, come una pianta, un aggrovigliarsi come di rami e di foglie [...]

Un profondo desiderio, un bisogno di verità, di coinvolgimento, un mito di età dell'oro della lettura, un mito del romanzo-pianta, del romanzo-forma di vita, del romanzo-labirinto, in cui ci si perde e da cui il lettore è immediatamente catturato: «In questo ti trovi subito d'accordo con lei: lasciandoti alle spalle le pagine lacerate dalle analisi intellettuali, sogni di ritrovare una condizione di lettura naturale, innocente, primitiva [...]». Ecco, se non si tiene di conto questo fatto principale, il lavoro di critica letteraria e di teorie della letteratura, il lavoro di riflessione e meditazione sui prodotti letterari, diventa un elenco di paralogismi.

Il romanzo è dunque, kantianamente, un fine in sé. Esso appare sulla scena del mondo come un *mostro speranzoso*, che vive e cresce quando è in osmosi con l'essere, quando viene letto e diffuso, quando si parla di lui, quando entra in relazione con altri libri. Non c'è bisogno, dunque, di romanzi fatti di buone intenzioni, di buona volontà. Quando i romanzi sono costruiti, infatti, sulle buone intenzioni, sulla buona volontà, generalmente questo è tutto quello che resta, poi, di loro: la buona volontà, le buone intenzioni. Le opere d'arte delle anime belle, infatti, in genere, semplicemente non funzionano. Ha scritto Carlo Emilio Gadda in *Meditazione milanese*: «Le parole non bastano e sdraiarsi nel comodo letto della vanità ciarliera è come farsi smidollare da una cupa e sonnolenta meretrice. Le “parole” sono le ancelle d'una Circe bagasciona, e tramutano in bestia chi si lascia affascinare dal loro tintinnio».

Più volte, e da più parti, si è sottolineato, infatti, che il modo in cui la narrazione è costruita è altrettanto importante di quello che si narra, e che il rapporto dialettico forma-contenuto deve essere stringente. Altra questione capitale, che accompagna il romanzo fin dai suoi primi passi, è quella relativa a che tipo di relazione ci sia fra l'oggetto finzionale, l'oggetto-letterario, e quello che si trova al suo esterno, cioè la vita stessa dell'autore, l'ambiente culturale nel quale si muove, la storia in cui egli si trova ad agire, lo scorrere del tempo. Che rapporto abbia il romanzo con il tempo, con l'essere. Il tempo esterno, infatti, individuale o storico – ce l'ha insegnato il borghese

Pierre Menard – agisce profondamente sull’oggetto letterario: spesso lo fa invecchiare, lo arricchisce, lo ringiovanisce, lo uccide.

Negli ultimi decenni si sono succeduti dunque numerosi annunci della morte del romanzo, e di sue rinascite sotto altre spoglie. Ritornare al romanzo, perfino tornare a *pensare* il romanzo, oggi, qui e ora, dopo il lungo novecento narrativo che ha provato, scomposto e dissolto tutte le forme pensabili, sembra quasi impossibile. Il romanzo può, o deve, essere specchio della storia? Deve riportare, testimoniare, interpretare, inventare? Deve “parlare al proprio tempo”, essere – per parafrasare Hegel – “il proprio tempo appreso nella letteratura”? E se lo deve essere, in che forme e modi? Questioni che dovrebbero essere affrontate, prima di tutto, chiedendoci cosa succede quando uno scrittore inizia a scrivere, e osservando quell’atto iniziale. Gran parte della risposta a queste domande, infatti, è legata anche alle strategie produttive dell’autore, se e quando esse si danno, consapevoli o meno: intende l’autore fornire un mero prodotto di consumo, oppure lavorare *für ewig*, per l’eternità? Anche se, alla fine, ci troviamo dinanzi a solo due risposte possibili: un prodotto letterario di valore, un prodotto letterario riuscito, oppure un fallimento narrativo.

È stato Goethe a voler dire la sua in modo lapidario, quando sancì che «la vita, o la si scrive, o la si vive». Con questo voleva indicare una distanza profonda, la collocazione ai due estremi, dei poli di tempo e letteratura. Il tempo, in letteratura, come in fisica, sarebbe dunque una convenzione. I veri prodotti letterari ne sono fuori. Ideale profondamente classico, quello goethiano, che vediamo all’opera nei suoi prodotti narrativi, dove il tempo, l’epoca, il contesto, viene preso e portato sul piano dell’eternità. Ricordava anche Calvino in un suo saggio dedicato nel 1978 a *I livelli della realtà in letteratura*: «Il punto fondamentale della mia relazione forse è proprio questo: la letteratura non conosce la realtà ma solo livelli».

Eppure poi abbiamo avuto in molti paesi e letterature – ed in Italia in particolare – casi di scrittori “militanti”, che s’immergevano completamente nell’epoca e nei suoi vortici, convinti di riportare dal gorgo dell’esperienza dei romanzi che sarebbero stati attivi nel presente, “romanzi che avrebbero cambiato il mondo, che avrebbero cambiato il tempo”. È su questo piano che si attua la saldatura fra romanzo e politica: e specie con quella politica che non voleva solo interpretare il mondo, ma cambiarlo. Il romanzo diviene così strumento di cambiamento del tempo. Categorie politiche, quotidiane, schiacciate sul presente, o su un orizzonte di salvezza per il quale

bisogna lottare, si mescolano con categorie letterarie ed estetiche, che sono tutt'altra cosa. Oggetti letterari che finiscono per essere prodotti *on demand*.

Intere costellazioni di prodotti letterari sono nate dunque alla luce di un nuovo atteggiamento critico ed attivo nei confronti della società e dell'epoca: una costellazione che, dunque, sembrava ormai mettere tra parentesi l'opposizione goethiana fra vita e letteratura. Con un grande pericolo, però: l'atteggiamento militante, infatti, l'ideologia, la volontà di incidere sul presente e sulla storia con l'opera letteraria, il narrare attraverso quei particolari occhiali, rischia troppo spesso, e troppo facilmente, di snaturare profondamente il prodotto letterario, di trasformarlo in mero strumento, atto di propaganda. Una costellazione il cui valore, spesso, è dunque ancora tutto da saggiare. Contenuti narrativi che vogliono incidere su un'epoca, spesso, infatti, rischiano di dissolversi con quell'epoca stessa.

Con il tempo, poi, nuove forme espressive, completamente diverse e ben più malleabili ed aperte del romanzo a necessità e bisogni concreti, quotidiani ed immediati, hanno modificato profondamente forme e modi della produzione creativa e della ricezione dei prodotti, trasformando radicalmente durate ed architettura di essi e della loro fruizione. Nuovi strumenti e modi che – come fanno notare molti da molte parti – hanno finito per risolvere in qualche modo il dualismo Mente/Natura (a favore del primo termine), per dissolvere la realtà, per inglobarla all'interno di giochi mentali continuamente mediati. Quando io guardo il mondo narrato dalla tv, infatti, lo osservo, in qualche modo, ma non ne ho esperienza. Cinema, fumetti, televisione, pubblicità, computer, spot, videoclip musicali, videogames. Forme con cui il romanzo, suo malgrado, si trova – come ha notato anche David Foster Wallace – in qualche modo ad interagire. Deve fuggirne? Le deve accogliere? Imitarle? Rincorrerle? Superarle? Deve, infine, *ritornare alla realtà* (ammesso che questo enunciato, wittgensteinianamente, abbia un senso)? E *come* ritornare ad essa?

È importante qui riportare una nota che ci ricorda, giustamente, Mario Vargas Llosa: il romanzo non ha bisogno, infatti, di esporre e dichiarare ad ogni pagina la sua natura di “opposizione”, dato che, di fatto, già l'operazione di pensarne e scriverne uno, di pensare e costruire cioè un mondo finzionale, è un atto di critica e di opposizione nei confronti del presente, dell'epoca e del mondo reale.

Detto questo, e alla luce di tutto questo, cosa accade, oggi, in Italia in letteratura? Ci troviamo tra le mani, ora, una lettera. Una lettera che – coagulando materiali diversi – ci parla di NEI (Nuova Epica Italiana) e che analizzeremo in profondità nelle pagine seguenti. Una “lettera ritrovata” di questi mesi, che ci riporta all’interno del dibattito sopra delineato. È la ‘lettera’ che il gruppo Wu Ming dedica al “Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro”. Lettera che si apre con una citazione da *The Waste Land* di Thomas S. Eliot, in cui si parla della «terribile audacia di un momento di resa». Quale momento di resa?

I Wu Ming cominciano ricordando un preciso angolo temporale: quello dell’11 settembre. Quel giorno, il gruppo Wu Ming narra che, raccolto a lavorare su un nuovo romanzo, si trovò, accendendo la tv, come tutti, dinanzi all’incomprensibile: l’attacco alle Torri gemelle. Quell’evento inatteso apriva il nuovo millennio e – secondo quanto ne scrivono gli autori del gruppo Wu Ming – segnava una nuova conflittualità sociale, una profonda incrinatura nella retorica luminosa del “nuovo ordine mondiale”, una rottura dei cardini del trionfalismo degli anni ‘90. Un evento che, nel primo paragrafo della lettera che abbiamo ora fra le mani, i Wu Ming avvicinano al G8 di Genova, quasi a mettere i due fatti in stretta relazione, ad equilibrare in qualche modo i due eventi sulla bilancia: a Genova, infatti, il mondo “vincente” aveva represso con brutalità le voci provenienti da mondi senza voce, e a New York i mondi senza voce si erano ancora fatti sentire, con eguale brutalità.

Il gruppo dunque premette al nuovo romanzo una poesia, che è forse anche un fare il punto sulle proprie strategie estetiche e narrative, “dati i tempi”:

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.

Dopoguerra? I Wu Ming nello scrivere quel romanzo, dunque, sul crinale del nuovo millennio, si sentivano come reduci in un falso dopoguerra? E di cosa parlano gli stolti evocati nel poema, in un linguaggio e con immagini da *fantasy*?

Torniamo a leggere la lettera ritrovata, che ci sembra, dunque, sempre più il documento d'un naufrago scritto durante l'affondamento, sotto l'urgenza degli eventi esterni e delle passioni interne, che un ragionamento teorico a freddo su fatti e strategie estetiche e letterarie. Il documento cita, subito dopo, un altro oggetto letterario che gli autori riconoscono vicino ai loro atteggiamenti estetici: *Nelle mani giuste*, di De Cataldo. È il libro che – dopo la fortunata uscita di *Romanzo criminale* dello stesso autore – racconta l'Italia dei primi anni novanta, Tangentopoli, le uccisioni di Falcone e Borsellino, il fenomeno Berlusconi: un'Italia che è stata profondamente sconvolta nei suoi assetti politici dalla caduta del muro di Berlino e dalla fine della politica dei due blocchi, e che cerca nuova tutela. Una narrazione che si svolge, in poche parole, nello stesso arco temporale in cui si svolge il film *Il Divo* di Sorrentino. Un documento di quel che è successo in Italia, dunque, in un punto di svolta, “dati i tempi”. Ma di che qualità di scrittura, di quale tessitura letteraria?

## 2. Anni Settanta

Facciamo, per capire meglio le questioni, e soprattutto la lettera che abbiamo fra le mani, un piccolo passo indietro. Gli anni '70, in Italia: un decennio di politicizzazione totale, capillare, e di profonda e violenta conflittualità sociale diffusa, che – sullo sfondo di una confusa e vorticante strategia della tensione, messa in piedi da numerosi gruppi – vede tra gli infiniti fatti di sangue anche l'omicidio ancora oscuro di Pier Paolo Pasolini, che di quell'epoca era stato forse il più acuto interprete in letteratura (e non solo). Basta dare uno sguardo al “cantiere” di *Petrolio*. Pasolini è dunque in qualche modo, e in un contesto così irrazionalmente reattivo, la vittima stessa delle sue analisi, della sua intelligenza, delle sue parole. La vittima – alla Sciascia – del “contesto”. Occorre qui ricordarlo?:

L'intelligenza non avrà mai peso, mai

nel giudizio di questa pubblica opinione.  
Neppure sul sangue dei lager, tu otterrai

da uno dei milioni d'anime della nostra nazione,  
un giudizio netto, interamente indignato:  
irreale è ogni idea, irreale ogni passione,

di questo popolo ormai dissociato  
da secoli, la cui soave saggezza  
gli serve a vivere, non l'ha mai liberato.

Mostrare la mia faccia, la mia magrezza –  
alzare la mia sola puerile voce –  
non ha più senso: la viltà avvezza

a vedere morire nel modo più atroce  
gli altri, nella più strana indifferenza.  
Io muoio, ed anche questo mi nuoce.

Secondo Giovanni Moro, il decennio 1970 è stato «il decennio della partecipazione civile e delle riforme, ma anche quello delle vittime e dei carnefici [...] l'esito di quegli anni è alla radice di un male italiano: la nostra condizione di democrazia in condominio tra partiti senza fiducia e cittadini senza rilevanza».

Un contesto senza fiducia, senza rilevanza. Preparando il suo libro *Everything and more. A compact history of Infinity*, David Foster Wallace gli premetteva una significativa epigrafe in greco, che nella versione inglese suona: «It is not what's inside your head, it's what your head's inside». Il cuore del problema, voleva dirci Wallace, non è solo la nostra mente: ma è anche l'ambiente in cui la nostra mente si trova. Pensiamo i nostri '70 alla luce di questo. Scrive ancora, infatti, Giovanni Moro:

[...] i Settanta iniziano e finiscono con due stragi purtroppo ancora non chiarite fino in fondo: la strage di Piazza Fontana a Milano (12 dicembre 1969, 17 morti, 88 feriti) e la strage della stazione di Bologna (2 agosto 1980, 85 morti, oltre 200 feriti) [...] i Settanta possono essere collocati tra “l'autunno caldo” (autunno, appunto, del 1969) e la “marcia dei 40000” a Torino contro lo sciopero degli operai della Fiat (14 ottobre 1980). Essi vanno, cioè, dal massimo potere

degli operai intesi nel senso tradizionale del termine (operai-massa [...]), alla messa in discussione della loro egemonia [...].

Decennio “pasolinianamente” intessuto dunque di dissociazione, di viltà, di mescolanza e d’indifferenza, un decennio di *cattive infinità*, che culmina quindi – per dirla con Girard – con “l’uccisione sacrificale” di Aldo Moro. Un decennio che poi sfocia, in Italia, per azione contraria, nel “riflusso” degli anni ’80: distacco dalla politica, rifugio nei “piccoli mondi” del privato, coltivazione dei propri giardini, retorica dello sviluppo, della crescita, della ricchezza. È “l’Italia da bere”, proprio quella retorica del “mondo brillante”, con la cui descrizione i Wu Ming aprono la loro lettera ritrovata. Dicono infatti i Wu Ming di questo periodo:

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 chiasmata 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.

La letteratura “di ricerca”, lontana dal presente, sarebbe così, secondo molti, lo specchio di una società di questo tipo, che si autocelebra e si ritrae nel proprio particolare, che si frammenta tra gli individui che vivono nei propri piccoli mondi.

E però c’è, almeno in letteratura (e non solo in quella), un problema: il problema del rimosso. L’ha fatto notare, pochi anni fa, giustamente, Marco Belpoliti in un suo bel libro, *Settanta*. Il problema è questo: che quegli eventi incommensurabili e tumultuosi, quel decennio d’acciaio che ha il volto della Medusa, non ha prodotto e non produce distillazione letteraria, narrazione, o la produce in dimensioni molto ristrette. C’è quasi, infatti, tra gli scrittori italiani, in quegli anni ’70 ed ’80, una *conventio ad excludendum*: ad escludere – goethianamente – quell’incandescenza del presente, quei sovrumani viluppi del tempo, dallo spazio letterario da loro praticato. La questione centrale diventa quindi quella di uscire dagli anni Settanta, e dimenticarsene. Belpoliti se ne chiede, in molti punti del suo

importante lavoro, i motivi. Ma non è questo che qui c'interessa, non è il perché: il cuore del nostro interesse, invece, qui, è la rimozione stessa. Perché questo ci indica come la letteratura italiana entri negli anni '80 e '90 con un qualcosa che viene taciuto, nascosto, messo sotto il tappeto, con un profondo rimosso: la comprensione e la narrazione, anche trasposta, del presente, il “proprio tempo appreso nella letteratura”. Scrive infatti ancora Giovanni Moro:

Il silenzio è forse l'atteggiamento più comune sugli anni Settanta. Di questo decennio semplicemente si preferisce non parlare, trattandolo come una specie di buco nero della storia, una mera intercapedine tra gli anni Sessanta – caratterizzati dallo sviluppo economico, politico e sociale – e gli anni Ottanta, con il loro individualismo rampante e i loro soldi a buon mercato.

Come nella vita degli individui, però, anche nella vita delle idee e dei prodotti culturali e spirituali, il taciuto o il non finito deve essere esplicitato e portato a termine, anche se nelle forme e nei luoghi sbagliati: evangelicamente, le cose nascoste saranno portate alla luce. Da questo punto d'approdo inizia quindi la “lettera ritrovata” che abbiamo tra le mani. È dunque questa lettera, in qualche modo, il prodotto di un “ritorno del rimosso”? Ed ecco quindi il panorama letterario italiano di fine millennio, e di inizio del nuovo: per recuperare quella sua rimozione originaria, la scrittura italiana “deve” adesso – o così sembra – occuparsi del presente, tornare con i piedi per terra, “deve” farlo con l'apparenza dell'opposizione.

### 3. *Il peccato originale*: Il nome della rosa

Gli anni '70 e '80 sono dunque, nella scrittura italiana, gli anni della rimozione. Si scrive d'altro. Scrivono i Wu Ming nella loro lettera:

[...] 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.

Eco scrive il suo romanzo, però, con una partecipazione accurata al punto di vista, al linguaggio e allo stile di un monaco del trecento che, giunto al termine della propria vita, ricorda e narra un'avventura peculiare della propria giovinezza, sulla cui interpretazione, pur dopo tanti anni, non è ancora certo. Da una parte, infatti, la voce narrante crede che quella sua avventura sia simbolo della caoticità e della compiuta peccaminosità del mondo e dell'uomo, dall'altra – come suggerisce anche il verso latino citato da Guglielmo dopo l'incendio del monastero – del totale distacco di Dio dal creato, e del simile distacco che dev'essere compiuto da chi di questo Dio, il *Deus Absconditus*, è, appunto, in cerca.

Uno dei piani di lettura del *Nome della rosa*, però, è proprio quello della trasposizione e rilettura critica nello scrivere di un presente ancora caldo: la crisi sociale e culturale del medioevo ricostruito da Eco nella sua narrazione, è, di fatto, la trasposizione degli anni post-1968 in Italia: le turbe di eretici adolescenti che nascono dalle più diverse interpretazioni del vangelo, che credono d'essere – nel loro agire – commissari di Dike, Angeli della necessità, e che sono vittima dell'infinità e del demone dalla moltiplicazione, sono di fatto un'immagine dei gruppi e gruppuscoli universitari e non che nascono dai neomarxismi europei della fine degli anni '60. Anche quegli eretici, che sono legione, racconta infatti Frate Guglielmo da Baskerville al giovane Adso, si battono per l'immaginazione al potere. E la contraddizione fra loro ed il potere si fa così tesa, che si rovescia ben presto in violenza diffusa: violenza del potere, violenza delle fazioni spirituali. Sono i nostri anni '70. E non solo in Italia. Dolciniani, brigatisti, Baader-Meinhof. Il distacco del monaco narrante da quel mondo che brucia, sarebbe dunque il distacco dell'intellettuale.

Eco traspone il presente, ce lo dice lui stesso nell'introduzione al romanzo, quando, ironicamente, ricorda:

Negli anni [...] [si intenda: 1968 e seguenti] circolava la persuasione che si dovesse scrivere solo impegnandosi sul presente, e per cambiare il mondo. A dieci e più anni di distanza, è ora consolazione dell'uomo

di lettere (restituito alla sua altissima dignità) che si possa scrivere per puro amore di scrittura.

Eco si allontana dal mondo per ritornare ad esso, dunque, come già consigliava di fare Hegel ai suoi allievi.

Ecco però il punto centrale: l'amore per la scrittura, l'amore per l'oggetto letterario ben fatto. Certo, *Il nome della rosa* era – ce lo ricorda l'autore stesso nelle *Postille* al libro – un romanzo-Frankenstein, un patchwork che “montava” (e smontava) assieme i modelli canonici del romanzo storico, le suggestioni teoretiche della filosofia, da Aristotele a Wittgenstein, i meccanismi del giallo, la forma di “romanzo-universo”, e la citazione infinita, “ironica”, labirintica, delle più disparate fonti novecentesche e non. Però con una qualità principale e innegabile, intorno alla quale ruotava tutto il lavoro di “montaggio”: l'attenzione per la scrittura. Per la complessità e la tessitura del linguaggio, sempre controllatissimo e sempre pensato e “lavorato”.

Con il suo recupero temporale e soprattutto stilistico del medioevo italiano, Eco cerca di liberare in qualche modo la scrittura italiana dalle secche in cui si era arenata negli anni '70: le secche della fuga della realtà, appunto, e delle vie di avanguardie e neosperimentalismi che spesso finiscono per diventare velleitari e autoreferenziali. Eco cerca di rimettere in moto il meccanismo della scrittura italiana, attraverso l'immersione – con sguardo postmoderno – nel pozzo del tempo. Via proposta anche da altri, nello stesso periodo. Scrive infatti Belpoliti:

All'inizio degli anni Settanta, Calvino e Manganelli progettano per Einaudi una collana di “Classici italiani”. L'elenco concordato è una lista di 146 libri che si apre con il *Tesoretto* di Brunetto Latini e si chiude con le opere di Carlo Dossi e Giovanni Pascoli [...] il Seicento e il Settecento in funzione postmoderna?

L'oggetto letterario *Nome della rosa*, inoltre, risuona in mente quando si osserva un prodotto letterario recentissimo, che è stato sicuramente composto sul modello di quel primo romanzo di Eco: *Les Bienveillantes*, di Jonathan Littell. Anche Littell, infatti, parla del nazismo per parlare del nostro presente, in realtà: le guerre balcaniche degli anni '90, svoltesi nell'indifferenza mondiale, la Cecenia, il Caucaso. E anche Littell, come Eco, mescola meticoloso interesse

storico, precisa documentazione, citazioni infinite di modelli letterari canonici, ricostruzione dello stile e del punto di vista della voce narrante, dialoghi centrati su questioni eterne (laddove Eco faceva parlare i suoi protagonisti di Aristotele e dei problemi delle forme letterarie, di teologia medievale tra Papato e Impero, di sette ereticali, Littell fa parlare i suoi dei fondamenti filosofici della filosofia del diritto nazista, di Carl Schmitt, di problemi compositivi della musica barocca, di natura del marxismo, di linguistica caucasica, e simili).

Littell, si diceva, condivide con Eco la continua preoccupazione per la resa linguistica, per la parola, la tessitura. Basta dare uno sguardo all'incipit del suo romanzo, così seccamente e poeticamente tagliato in un appello e un evocativo richiamo universale: «Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé. On n'est pas votre frère, rétorquerez-vous, et on ne veut pas le savoir [...]». E basta pensare alla modulazione di una frase che mostra un certo spessore, fra il frammento presocratico e il tono proustiano, come: «Malgré mes travers, et ils ont été nombreux, je suis resté de ceux qui pensent que les seules choses indispensables à la vie humaine sont l'air, le manger, le boire et l'excrétion, et la recherche de la vérité. Le reste est facultatif».

Ma *Il nome della rosa*, romanzo-Frankenstein che parla del presente narrando un lontano passato, è “l'elefante nel tinello” per i Wu Ming: ossia la loro “scena primaria”: il modello per il loro romanzo *Q*, dove su parla di una nuova opposizione e critica sociale, raccontando le storie delle sette spirituali nate dalla predicazione di Lutero e di Munster nell'Europa del '500, e della loro lotta contro il Potere.

Ma quale categoria critica è quella del “libro tongue-in-cheek”?

#### 4. *Noi, oggi*

Noi, oggi, ci troviamo dunque in mano questa “lettera ritrovata” del gruppo Wu Ming. Ma ci siamo anche trovati davanti, in questi anni, al tempestoso effetto del prodotto-*The Da Vinci Code* di Dan Brown: un testo che combinava una estrema velocità e facilità di lettura, con un impianto da giallo storico ed apparentemente erudito, già pronto quindi per diventare un bestseller e poi un film di successo mondiale.

Noi oggi rileggiamo continuamente la lettera del gruppo Wu Ming, per capire, cogliere il nocciolo teorico, trovarne e saggiarne

l'originalità, la buona fede, i possibili sviluppi. Ci scorre davanti agli occhi anche una serie di titoli e di volumi, italiani e stranieri, che sembrano rispondere alle caratteristiche discusse dalla lettera, e quindi ereditarne a buon diritto l'etichetta. Reale lavoro di scavo, *vague letteraria*?

Dice la lettera (il corsivo è mio):

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.

Demiurghi, Grandi Vecchi, donne forti che sembrano quasi le Madri: linguaggi, immagini e apparati concettuali che stanno tra la mitologia classica, i pantheon indiani ed orientali, *The Lord of Rings*, il fantasy, certe nuove voghe narrative (e non solo) new age. Certo, trovare *ex post* delle omologie fra opere narrative coeve – per esempio, come troviamo nella lettera, tra il lavoro di Saviano e quello di Valerio Evangelisti – non significa che esse appartengano allo

stesso movimento, o che ne creino uno, o che facciano parte di costellazioni e strategie narrative simili e convergenti. Ma torniamo alla fonte. Dice ancora la lettera, in modo forse un po' presuntuoso (anche qui, corsivo mio):

Nelle lettere italiane sta accadendo qualcosa. Parlo del convergere in un'unica – ancorché vasta – nebulosa narrativa di parecchi scrittori.. 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).

“Prosa poetica”? Sentiamola. Ecco l'incipit di *Nelle mani giuste*:

L'uomo che dovevano eliminare si faceva chiamare Settecorone. Sicuro di sé fino alla spavalderia, si nascondeva in un casolare in pieno territorio dei Casalesi, dalla parte degli infedeli, protetto da una rete d'informatori che avrebbero dovuto garantirgli l'inviolabilità del nascondiglio. Per sua disgrazia, uno di costoro, un mariuolo di Acerra, era da tempo sul libro paga della Catena. Il Vecchio aveva girato la pratica a Stalin Rossetti.

Questa è “prosa poetica”, secondo la lettera.

Romanzi “mutanti”? La nebulosa “mutante”, dunque, la nebulosa che appare sul cielo della scrittura italiana. Quali sono le sue caratteristiche?

Primo, dicono gli autori della lettera, “Don't keep it cool-and-dry”. Ossia, spiegano,

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. *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? È 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 [...].

E per chiudere la questione: «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». Nella nuova scrittura italiana, dunque, non ci si pone più alcun problema, *anything goes*. Tutto va bene.

Seconda caratteristica della nebulosa narrativa italiana: «*”Sguardo obliquo”, azzardo del punto di vista*». E cioè:

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.

Alziamo gli occhi dalla lettera. Una novità? Un nuovo orizzonte da raggiungere, per cui lavorare? Ma l’esplorazione di «punti di vista inattesi e inconsueti, compresi quelli di animali, oggetti, luoghi e addirittura flussi immateriali» è da secoli, da sempre, aspetto costitutivo del romanzo, da sempre nel suo codice genetico. Cos’è, per esempio, l’*Asino d’oro* di Lucio Apuleio?

Ulteriori caratteristiche (corsivo mio):

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.

Complesso e popolare, anche questa non è una formula particolarmente nuova. È la formula dei Vangeli. Procediamo nella selva delle caratteristiche (corsivo ancora mio):

*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".

Condizionali controfattuali, si chiamano in filosofia. Mondi possibili. Li discute già Socrate.

Ma il "nocciolo teorico" deve ancora arrivare:

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.

In una nota a piè di pagina, gli autori della lettera fanno un esempio di questo criterio:

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.

I Wu Ming forniscono subito un altro esempio di questo uso peculiare del linguaggio:

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.

Ma la ripetizione ossessiva, parossistica, di una parola, di una formula, fino a fissarla nella mente di chi riceve il testo, era già da tempo un modello di lavoro della pubblicità.

Per concludere in grande (corsivo mio):

*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? È un uccello? No, è un aereo! No, un momento [...] È *Superman!*”. Assolutamente no. È un oggetto narrativo non-identificato. Fiction e non-fiction, prosa e poesia, diario e inchiesta, letteratura e scienza, mitologia e pochade.

Abbandonare addirittura la sfera del romanzo! Oddio, forse questo, ripensandoci, i Wu Ming l'hanno fatto davvero.

Modelli e fonti del movimento:

Comunità e transmedialità. *Ogni libro del New Italian Epic è potenzialmente avvolto da una nube quantica di omaggi, spin-off e narrazioni "laterali": 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.

Questo ci pare un punto importante.

Ecco, dunque, nei suoi aspetti principali, la lettera di presentazione dei NEI (Nuova Epica Italiana), insomma. Convincente? Sul piano teoretico, la lettera ritrovata appare debole, debolissima. Da una parte, infatti, presenta come novità concettuali ed estetiche cose che – come abbiamo visto – novità non sono, e che si praticano – almeno in letteratura – da secoli. Dall'altra, sul piano dei frutti, dai quali dovremmo riconoscere l'albero, finisce per mettere insieme autori ed opere che – dal Bruno Arpaia de *L'Angelo della storia* a Evangelisti, da Camilleri a Genna, da *Gomorra* agli stessi Wu Ming – hanno davvero poco in comune. La lettera, inoltre, è intessuta di linguaggi politici e salvifici proclami universali, del tipo:

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.

Proclami che suonano sentiti e risentiti a chi ha anche semplicemente orecchiato Spinoza e la filosofia del '700, per non andare più *à rebours*.

Infine, gli autori della lettera presentano una serie di modelli di riferimento, che vanno dai prodotti televisivi e musicali pop, alla cultura del videogioco, che contengono davvero la struttura che poi troveremo in certe prove dei NEI. I videogiochi, per esempio: il giocatore diviene protagonista diretto, e si trova davanti a scene di gioco a scelta multipla, apparentemente mortali e senza soluzione, in cui il protagonista, il solitario in opposizione, l'eroe, ha sempre l'occasione di uscirne vivo. Si confronti con la struttura narrativa di *Q*, o di *54*.

Romanzi *on demand*, si diceva in apertura. La lettera civetta con molti linguaggi in voga, gerghi, etichette statunitensi. E questo, in conclusione, è uno dei maggiori piaceri nel leggerla. Come ha ricordato Mario Lavagetto: «bisogna abbandonare i gerghi e tornare a saper mostrare l'inesauribile ricchezza della lettura». Ma, rispetto al criterio della “ricchezza della lettura”, qual è la natura e la qualità dei frutti dei NEI?