

Oblique

FACTION NEW ITALIAN EPIC REPORTAGE

A cura di Rachele Palmieri e Sara Trabalzi

- Leonardo Colombati, «Letteratura come spettacolo»
Nuovi Argomenti, 41, gennaio-marzo 2008 3
- Giorgio Van Straten, «Risposta a Colombati»
Nuovi Argomenti, 41, gennaio-marzo 2008 9
- Davide Brullo, «Intemerata sul marketing editoriale»
il Domenicale, 5 aprile 2008 13
- Mauro Covacich, «Che differenza c'è tra un mobilificio e McEnroe»
Vanity Fair, 9 aprile 2008 15
- Andrea Cortellessa, «Questa Italia così poco onorevole»
TtL della Stampa, 12 aprile 2008 19
- Paolo di Paolo, «Sto guardando una soap o leggendo un romanzo?»
l'Unità, 14 aprile 2008 21
- Wu Ming, «Lo scrittore si dà all'epica»
la Repubblica, 23 aprile 2008 23
- Claudia Boscolo, «Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic»
www.carmillaonline.com, 29 aprile 2008 25
- Carlo Lucarelli, «Noi scrittori della nuova epica»
la Repubblica, 3 maggio 2008 29
- Dimitri Chimenti, «Due o tre cose sul New Italian Epic (in forma di lettera aperta)»
www.carmillaonline.com, 3 maggio 2008 31

– Valerio Evangelisti, «Literary Opera» <i>l'Unità</i> , 6 maggio 2008	33
– Alessandro Bertante, «Nuova epica italiana? Sì, per... farla finita con la commedia postmoderna» <i>Liberazione</i> , 8 maggio 2008	35
– Dario Olivero, «Vite fortunate, vite degli altri e vite che non fanno rumore» <i>la Repubblica</i> , 8 maggio 2008	37
– Paolo Di Stefano, «Ecco il manifesto della “Nuova Epica”» <i>Corriere della Sera</i> , 13 maggio 2008	39
– Girolamo De Michele, «Noir, dire l'indicibile nel paese dei misteri» <i>Liberazione</i> , 15 maggio 2008	41
– Giancarlo De Cataldo, «Giovanni Maria Bellu, “L'uomo che volle essere Perón”» <i>l'Unità</i> , 20 maggio 2008	45
– Letizia Muratori, «Vittorio Giacopini: “Re in fuga”» www.carmillaonline.com , 26 maggio 2008	47
– Francesco Borgonovo, «La rinascita dell'epica italiana? “È soltanto autopromozione”» <i>Libero</i> , primo giugno 2008	49

Letteratura come spettacolo

Leonardo Colombati, *Nuovi Argomenti*, 41, gennaio-marzo 2008

Qualche giorno fa discutevo con un uomo intelligente il quale si augurava per la nostra narrativa che tornasse ad essere in grado di comunicare uno «sguardo ingenuo sulla realtà».

Mi chiedo: perché mai lo sguardo di uno scrittore dovrebbe essere ingenuo? A meno che con “ingenuo” ci si voglia riferire a ciò che innato (in-genuo, da “gignere” = “nascere”) e degno di un uomo, io capisco “ingenuo” come “innocente, candido”. In questo senso uno sguardo ingenuo non sarebbe affatto quello che «dispieghi la realtà in tutta la sua complessità e ricchezza, nel bene e nel male» – come ha sostenuto l’uomo intelligente – ma si porrebbe sopra la realtà (e, in questo senso, volendola proprio spiegare). Uno sguardo ingenuo – e dunque “senza malizia” – potrà forse abbracciare la complessità e la ricchezza del mondo, ma non si tradurrebbe in buona letteratura per inesperienza. [...]

Io non leggo un romanzo per diventare un uomo migliore ma per godere di uno spettacolo, e sono convinto che la critica letteraria farebbe bene a scordare l’etica e la sociologia rispolverando piuttosto certi vecchi manuali di meccanica. A noi che leggiamo *Madame Bovary* nel XXI secolo non interessa il fatto che quel romanzo fosse una sferzante denuncia contro la borghesia francese dell’Ottocento: continuiamo a fremere leggendo quelle pagine perché – suppongo – quello spettacolo è stato messo su ad arte. Il critico che voglia penetrare negli ingranaggi di quella macchina scenica e che provi a

spiegarmi perché quella struttura e quella lingua riescono ancora a donarmi l’illusione della realtà; ecco, quello è un buon critico per me. Non sto auspicando la letteratura come menzogna tanto cara a Manganelli, un mero gioco linguistico che si arresterebbe alla superficie del reale. Ma se è ovvio il fatto che la fiction si fonda sulla realtà, è altrettanto ineluttabile il fatto che quella realtà di cui la fiction è lo specchio fra cento anni sarà un cumulo di macerie (come la Francia dell’Ottocento). Sopravvivrà solo lo specchio.

II

Ogni qual volta parlo di letteratura come di uno spettacolo, c’è sempre qualcuno che si irrigidisce. Ancora oggi – e non solo da noi – ci sono scrittori, anche ottimi, che credono nel valore della “letteratura etica” e si autodefiniscono “impegnati”. Non ho ancora capito chi dia loro la patente di eticità letteraria; ma se me la mostrassero col timbro della Questura sarebbe una prova in più del fatto che le nostre idee sono difficilmente conciliabili: appena sento accostare un “etico” alla parola letteratura inizio ad agitarmi. L’unico dovere morale per uno scrittore è quello di scrivere bene.

Non c’è nulla di male nell’essere un artista engagé, ci mancherebbe altro. Ma da lettore sono propenso a controllare innanzi tutto se l’artista sia tale; che poi s’impegni, buon per lui. Ciò che mi risulta inaccettabile è però il risentimento di molta critica nei confronti del

valore estetico della letteratura. Harold Bloom ha fatto giustamente notare che un lettore non s'avvicina ad un libro «per espiare colpe sociali, ma per dilatare un'esistenza solitaria». Del resto, leggiamo forse Cervantes per informarci sulla Spagna del '500 o l'Amleto per saperne di più sul regno di Danimarca? Compito di uno scrittore di genio è quello di reinventare il mondo, non di rappresentarlo. «Non chiedete mai se è vero un romanzo»¹, diceva Nabokov; «Emma Bovary non è mai esistita: il libro *Madame Bovary* esisterà per tutti i secoli dei secoli. Un libro vive più a lungo di una ragazza». Sempre Nabokov sosteneva che «la letteratura è nata il giorno in cui un ragazzo è accorso gridando “al lupo, al lupo!”», e non c'erano lupi dietro di lui», e concludeva: «Ogni grande scrittore è un grande imbroglione»².

Fermiamoci un momento sulla metafora del ragazzo che per scherzo grida al lupo, al lupo! Le nostre mamme ci hanno insegnato di non seguire il suo esempio, perché il giorno che un branco di lupi ci inseguisse davvero, nessuno ci crederebbe e finiremmo sbranati. Stiamo parlando di rischio. Faulkner, a questo proposito, diceva che un'opera è tanto più riuscita tanto più alto era il rischio cui lo scrittore s'era esposto.

Ma se è vero che non sono i contenuti a fare grande un romanzo – con buona pace degli scrittori cosiddetti impegnati – e che per scriverlo bisogna lavorare sullo stile, allora lo scrittore proprio con lo stile deve saper rischiare. «Una fondamentale accuratezza d'espressione è il solo e unico principio morale della scrittura» (Ezra Pound). Ecco l'impegno, quello vero.

III

In un suo recente “Diario” su *Nuovi Argomenti*, Giorgio Van Straten si rivolgeva a me chiedendosi: «[...] come potrei spiegare [...] a degli amici più giovani di me di quindici o vent'anni che la politica è stata per noi della sinistra degli anni Settanta questa tensione e questa sfida, questa possibilità e questo esempio? Forse allora anche tante discussioni sulla letteratura etica fra noi, nella redazione di *Nuovi Argomenti*, assumerebbero un tono decisamente diverso, riuscirei a spiegare a [...] Leonardo che etica non vuol dire precettistica,

volontà d'insegnare qualcosa, ma manifesta solo una tensione, una volontà di dire senza coperture, di parlare solo per necessità, di visitare senza infingimenti i propri demoni. Che insomma l'etica non riguarda i contenuti, ma i modi».

Cosa potrei rispondere? E come? Forse isolando alcuni punti di questa perorazione. Innanzitutto quello in cui si suggerisce la possibilità di leggere un libro con gli occhiali della politica. [...] Non vieto la politica al lettore, la vieto allo scrittore.

Poi bisognerebbe chiarire in che modo si passa automaticamente da etica a politica, ma qui ci vorrebbe un filosofo, o un politico. Comunque, Giorgio dice di volermi spiegare «che etica non vuol dire precettistica, volontà di insegnare qualcosa». E io gli credo, o meglio gli ho creduto fino a quando non sono giunto alla frase finale del suo “Diario”, là dove si legge: “La politica non è solo comunicazione, organizzazione del consenso; è, o dovrebbe essere, anche, e soprattutto, scelta, pedagogia, progetto»³. Pedagogia? Se l'etica di cui parla Giorgio gli viene dalla sua esperienza politica, e se quest'ultima dovrebbe essere pedagogia, come si può negare all'etica – l'etica specifica di Giorgio – di volermi insegnare qualcosa?

Ora, io, per motivi anagrafici, non ho fatto il Sessantotto, ho vissuto il Settantasette cantando “Furia cavallo del West” e nell'Ottantaquattro ero troppo occupato a controllare i miei ormoni di quattordicenne per avvertire lo shock dei funerali di Berlinguer. Sarà per questo (ma sospetto di no) che nego alla letteratura – così come alla politica – il compito di educarmi.

Provo a spiegarmi meglio, e per farlo devo citare l'incipit di un grande libro contemporaneo.

«Fratelli umani, lasciate che vi racconti come è andata». Inizia così *Le benevole*, opera prima del quarantenne Jonathan Littell⁴, un ebreo americano che ha scritto in francese uno dei più sconvolgenti romanzi degli ultimi tempi. Vi si racconta, in prima persona, la storia di un anziano direttore di una fabbrica di merletti nel nord della Francia, che decide di rivelarci il suo passato di ufficiale delle SS speso a sterminare gli untermensch, i “popoli inferiori”. «Per ciò che ho fatto», si giustifica, «c'erano sempre delle ragioni, giuste o sbagliate, non so, in ogni caso ragioni umane».

Il mio entusiasmo per *Le benevole* l'ho condiviso con parecchi. Altri, invece, quando ne parlo, storcono la bocca, inanellano una serie di distinguo, e non di rado dalle loro labbra sibila la parola "immorale". È in quei momenti che non posso fare a meno di chiedermi come mai si faccia così fatica a riconoscere la Grandezza. Ci sono critici letterari che hanno sulla coscienza recensioni entusiastiche di libricini in cui l'autore si guarda l'ombelico per poco meno di cento pagine, e che posti davanti a qualcosa di vagamente dostoevskijano sono tutto un profluvio di «sì, ma», «però», «insomma»... La domanda è: perché?

Per rispondere, mi servirò di due fonti.

La prima è un sondaggio dell'Ipsos sulle abitudini di lettura degli italiani. Qual è il motivo che spinge a leggere quel misero trentotto per cento che dichiara di comprare almeno un libro all'anno? Molti degli intervistati hanno risposto: «Perché imparo qualcosa». In pochi dichiarano di leggere per vivere delle avventure. È un sintomo dell'equivoco secondo cui gli scrittori sono degli educatori e i libri uno strumento per elevarci spiritualmente. È insopportabile questo fraintendimento della letteratura, vissuta come una bacchetta magica che ci fa diventare tutti più buoni e più belli; c'è qualcosa di profondamente ingiusto nel considerare un libro come qualcosa di utile. Peraltro, il trentatré per cento di coloro che invece dichiarano di non leggere nemmeno un libro all'anno, dicono che il motivo è che la lettura sottrarrebbe del tempo ad attività più importanti. E hanno ragione. Se il parametro è l'utilità, molte cose sono più utili dei libri: il cibo ed il lavoro, ad esempio. Sospetto che se si promuovesse la lettura per ciò che è – e cioè un'attività meravigliosamente inutile – si venderebbero molti più romanzi.

Perché leggiamo? Credo che lo facciamo non per istruirci o per essere migliori, ma per potenziarci. Non possiamo conoscere che un numero insufficiente di persone, un numero limitato di città e di nazioni. La letteratura ci dà la possibilità di riempire le h, le j e le k della nostra rubrica telefonica e di piantare nuove bandierine sul mappamondo. La letteratura rafforza il nostro io. E questo vale ancor di più quando invece di leggere, scriviamo.

[...] Anche noi nani, così come i giganti, ci sentiamo espandere quando scriviamo, e cioè quando creiamo mondi. Perché è questo che facciamo: creiamo mondi. Per farlo, vampirizziamo i nostri ricordi personali così come l'esperienza dei nostri amici, parenti e conoscenti. Siamo così ambiziosi e cinici da essere disposti addirittura a piegare la Storia alla nostra microscopica vicenda campata in aria.

[...] Chiunque abbia tentato di raccontare una storia fissandola sulla pagina sa che prima o poi si è destinati ad innamorarsi dei personaggi che si è creati, per quanto odiosi essi siano. La domanda è dunque questa: ci si può innamorare di un nazista? Se l'è fatta, dalle pagine de *l'Unità*, uno scrittore italiano; e la risposta è stata negativa, tirando in ballo «la consueta trappola dell'io narrante: io cammino con Aue, lo seguo nell'esperimento, ragiono con lui, in un certo senso sono lui, come lui è me e chiunque di noi»⁵.

Questo mi porta a citare la mia seconda fonte, un'intervista di Paul Holdengraber a Orhan Pamuk, pubblicata sul *Corriere della Sera*. «La vera forza del romanzo», diceva Pamuk, «sta nell'identificazione dell'autore con il personaggio da lui creato, una identificazione talmente intensa che gli impedisce di pronunciare giudizi morali. L'arte del romanzo si fonda sulla capacità unica degli esseri umani di identificarsi con l'Altro»⁶.

[...] Io non chiedevo a Littell di esprimere un giudizio sul nazismo: ho già il mio e nessuno potrà farlo vacillare, nessun antifascista potrà farlo diventare più negativo di quel che è già. A *Le benevole* chiedevo qualcosa di profondamente diverso, chiedevo Letteratura con la l maiuscola. Sono stato accontentato.

IV

Sospetto che sia la miopia a far sì che certi scrittori si propongano di "agire sulla società". Ma non c'è modo di sapere in quale misura *Nel ventre di Parigi* o *La commedia umana* abbiano contribuito a migliorare la vita degli esseri umani. Tutto ciò che di politico è in un romanzo è attualità deperibile. La politica è l'hic et nunc, la letteratura deve tendere all'immortalità. Un corollario di questa prima legge sulla creazione intellettuale è che raramente i grandi artisti

sono “rivoluzionari” – in senso politico. Non è infrequente, invece, trovarne tra i “reazionari”: Dante, Dostoevskij e Proust bastino come esempi.

Un caso tutto particolare è quello di Günter Grass, alla luce del caso scoppiato nell'estate del 2006 dopo che lo scrittore – che in molti in Germania avevano eletto a “coscienza della nazione” – confessò di essersi arruolato quindicenne nelle Waffen SS. [...] Gli intellettuali che, dopo averlo santificato misurando il suo grado di engagement, lo hanno demonizzato senza troppe sottigliezze sono quelli che danno per scontato che la funzione dello scrittore sia quella di rappresentare un'istanza morale collettiva da una posizione superiore. [...]

È nota un'affermazione che Sartre – uno dei grandi teorici della letteratura dell'impegno – gettò in faccia a una giornalista di *Le Monde*: «La letteratura non ha potere. [...] *La nausea*, davanti a un bambino che muore di fame, ne fait pas le poids». Non ha alcun peso, cioè non serve a nulla.

Più o meno alle stesse conclusioni giunge Mario Vargas Llosa: «Quando ero giovane [...] la politica e la letteratura sembravano indissolubilmente associate, seppur diverse, in un'impresa comune. Scrivere era agire: attraverso i racconti, i romanzi, le poesie, l'individuo esercitava la sua condizione di cittadino, di membro di una comunità che ha l'obbligo sociale e civico di prendere parte a un dibattito e alla risoluzione dei problemi della sua società. [...] Erano idee ingenue, come s'è visto in seguito; non è vero che un romanzo o una poesia, così generosamente motivati in tale progetto di tipo sociale ed etico, possano cambiare una realtà storica o politica»⁷.

Il moralismo e la politica possono uccidere il romanzo, un genere letterario che non a caso in Italia ha attecchito poco. Dopo la riscoperta di Svevo e l'esordio di Moravia con *Gli indifferenti*, i grandi romanzi italiani dal 1930 in poi si contano sulle dita di una mano.

Vorrei indagarne molto sinteticamente le cause. La prima è stata l'influenza di Croce, per il quale non esistevano generi letterari ma opere di poesia e di non poesia. È una tesi che ha provocato grandi sciagure (sia nel campo della prosa che in quello della poesia): una per tutte, la ricerca insensata della purezza assoluta in letteratura.

La verità è che il romanzo è l'arte della prosa, nel senso di “prosaico”. Lo scrittore di romanzi deve continuamente sporcarsi le mani. A Omero non viene in mente di chiedersi se, ad esempio, dopo uno dei loro numerosi scontri, Aiace e Achille abbiano ancora tutti i denti. Per Don Chisciotte e Sancho, invece, i denti sono un assillo costante, i denti che fanno male, i denti che mancano. A un certo punto Don Chisciotte dice: «Sappi, Sancho, che un diamante non è prezioso quanto un dente». Per Croce, questa frase non potrebbe annoverarsi tra gli eventi rari ed improvvisi che in un'opera letteraria fanno gridare alla “intuizione cosmica”⁸. Per me invece dovrebbe stamparsi indelebilmente nelle zucche di tanti nostri romanzieri.

Debenedetti trovava nel “frammentismo” una delle cause della cattiva reputazione di cui il romanzo ha da noi goduto per molti anni. Si riferiva al gruppo di scrittori che negli anni Dieci del secolo scorso si riunirono attorno a La Voce di Prezzolini: «Molti di noi consideravano l'arte come uno sforzo lirico, e ci pareva di seguire una delle direttive più chiare e suscitatrici del Croce in questo; e andavamo alla ricerca dei brani o momenti lirici di un autore considerando il resto come un tessuto connettivo, un riempitivo, un lavoro di retorica o di pedagogia o di pazienza»⁹. È lo stesso Debenedetti a ribattere: «Quante pagine bisognerebbe strappare da qualsiasi romanzo, per ridurlo a quei momenti di purezza. Forse non si salverebbero nemmeno i grandi romanzi di Flaubert»¹⁰.

È ragionevole supporre che risieda proprio nel tessuto connettivo di un romanzo – nelle sue cerniere e nei suoi raccordi – il germe della sua grandezza o della sua mediocrità. E non è un caso che i seguaci (anche involontari) dell'idea del bel frammento abbiano spesso fatto ricorso all'autobiografismo, poiché questo genere consente la massima esplosione del lirismo nella prosa e, parallelamente, aiuta ad eliminare i riempitivi. [...]

V

L'autobiografia non è un male in sé, anzi. «Il vero romanzo è come un'autobiografia del possibile»¹¹. Se il soggetto della propria opera è l'esistenza reale, essa si riduce in cenere; se invece lo scrittore iscrive i suoi dati personali

in un quadro più vasto – auspicabilmente menzognero nel senso di “finzionale” – allora è sulla buona strada per accedere alla cosiddetta “Alta Autobiografia”, definizione coniata da Martin Amis, che scriveva: «Nella letteratura si registra attualmente una copiosa produzione di Alta Autobiografia, intensamente introspettiva. Basta con le storie: l'autore è sempre più coinvolto sul piano personale. In un mondo che diventa sempre più mediato, il rapporto diretto con la propria esperienza è l'unica cosa di cui ci si possa fidare»¹².

[...] Due tra i migliori romanzi italiani pubblicati nel dopoguerra, *La cognizione del dolore* di Gadda e *Ferito a morte* di La Capria, rappresentano proprio due esempi eccezionali di Alta Autobiografia: la provincia lombarda sud americanizzata del primo e la Napoli estenuantemente romantica e sentimentale (fino al patetico e al grottesco) reinventata dal secondo possono essere assunti senza problemi nell'Atlante immaginario che comprende Combray, Yoknapatawpha, Chicago e Newark.

Quando invece pensiamo ai romanzi italiani che utilizzano la terza persona, gli esempi di grandezza sono insufficienti: i nostri scrittori, in larga parte, confondono l'onniscienza del narratore con la sua superiorità morale. Ne deriva che i personaggi da loro creati troppo spesso non sono altro che exempla e che le loro storie rassomigliano pericolosamente a delle parabole.

[...] «Fidatevi della storia, non di chi la racconta», ammoniva D.H. Lawrence. Mi sembra una sintesi perfetta di ciò che è il genere tragico, il grande assente della nostra letteratura in cui si ripresenta sempre, in forma diversa, la Storia vissuta come una lotta tra i giusti e i colpevoli.

[...] Nella tragedia collidono due verità parziali contrapposte e inconciliabili. L'uomo non precipita per un difetto morale, ma per via dei limiti della sua natura.

Un Potere sta di fronte all'altro e lo spirito umano è tenuto a rispettarli entrambi, per quanto mostruosi essi siano. Se proprio vogliamo trovare un “fine” alla tragedia, è proprio quello (sempre messo in dubbio) che suggeriva Aristotele: la catarsi, ossia la purificazione che libera lo spettatore dalle passioni più abiette, dopo averle “sperimentate” nel dramma.

Teofrasto, discepolo di Aristotele, definì la tragedia «la catastrofe di un destino eroico». Mi è sempre sembrata una frase superba. Suggestisce che ciò che importa in un dramma è la dignità della caduta e la sua altezza¹³. Per l'eroe tragico non c'è via d'uscita, e l'unico epilogo è quello della distruzione: quanto più abissale è la caduta da uno stato di felicità a una condizione senza scampo, tanto più efficace sarà l'effetto drammatico. Certo, è vero che i letti di morte sono la scena del quinto atto di ogni tragedia... ma è da vedere come l'autore abbia infilato il suo eroe sotto quelle lenzuola: arrivare fin là comporta l'immergersi completamente nelle vaste profondità del male. Però non è vero che una visione del mondo totalmente tragica sfocia necessariamente nel nichilismo: la verità è che non c'è tragicità senza trascendenza. Gli eroi di Shakespeare sono «essi stessi autori dei loro affanni» oppure vittime del genio drammatico del loro autore?

Qui mi avventuro in una interpretazione del tutto personale e avventurosa; ma quando parlo di trascendenza, affermo con forza che lo scrittore è un Demiurgo... altro che *autore assente*! Altro che *sguardo ingenuo sulla realtà*!

1 Vladimir Nabokov, «Buoni lettori e buoni scrittori», in *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano 1982.

2 Ibidem.

3 Giorgio Van Straten, «Diario», in *Nuovi Argomenti*, 39, luglio-settembre 2007.

4 Jonathan Littell, *Le benevole*, Einaudi, Torino, 2007.

5 Wu Ming, «Nessuno è immune dal diventare nazista», in *l'Unità*, 20 ottobre 2007.

6 Paul Holdengraber intervista Orhan Pamuk, «L'arte del romanzo è antipolitica», in *Corriere della Sera*, 16 ottobre 2007.

7 Mario Vargas Llosa, *Letteratura e politica*, Passigli, Firenze, 2005.

8 Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Adelphi, Milano 1990.

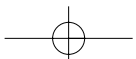
9 Giuseppe Prezzolini, in Antonio Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1998.

10 Antonio Debenedetti, op. cit.

11 Ibidem.

12 Martin Amis, *Esperienza*, Einaudi, Torino 2002.

13 Cfr. Albin Lesky, «Che cos'è la tragedia», in *La tragedia greca*, Laterza, Roma-Bari 2001.



Risposta a Colombati

Giorgio Van Straten, *Nuovi Argomenti*, 41, gennaio-marzo 2008

Nuovi *Argomenti* è una rivista che ha sempre fatto della pluralità delle voci una sua forza. Persone molto diverse fra loro, unite solo dal fatto di amare la letteratura e scommettere su di essa, si sono ritrovate intorno a tavoli concreti e metaforici per molti anni. Anzi, forse proprio per questa sua pluralità ne ha disegnato il percorso e le ha garantito la longevità che gloriose riviste di tendenza non hanno conosciuto.

Anche io ho imparato alla scuola di *Nuovi Argomenti* che molte mie asprezze di giudizio e un eccesso di selettività (a me sembrava qualitativa ma magari era anche ideologica) andavano ripensate alla luce di come nella rivista di Moravia, Pasolini, e poi Siciliano, la curiosità per il diverso da sé avesse spesso prodotto risultati di grande qualità.

E però, riguardando il lungo percorso che ci sta alle spalle, mi sembra (e si tratta di un giudizio personale, come personale è ogni cosa che scriverò non volendo né potendo rappresentare gli altri direttori della rivista) che, non nella teoria ma nei fatti, si possa rintracciare la continuità di un'idea di letteratura come eticamente fondata, di una cultura che interviene non perché si schiera su un lato o su un altro della barricata, ma perché interroga, chiede, smuove qualcosa. Perché agisce nel mondo.

Così era con i questionari di Moravia e le risposte di Togliatti nel '56, così con Pasolini e la sua poesia "Il pc ai giovani" nel '68, e così anche molto più recentemente con i testi di Saviano, per fare un solo esempio.

Ora il testo che viene subito prima del mio, scritto da Leonardo Colombati, mi sembra che vada in ben altra direzione, e dato che si tratta di un redattore della rivista, mi sembra doveroso dare conto delle diversità che nel nostro dibattito interno e, in questo caso, pubblico si esprimono.

Cominciamo dall'inizio e da questa questione dell'ingenuità, sollevata da una persona intelligente in una conversazione con l'autore. In effetti credo che senza una qualche incoscienza, senza dimenticare, almeno in parte, la ricchezza della produzione narrativa e saggistica che ci sta alle spalle, sarebbe difficile continuare a scrivere romanzi. Un eccesso di consapevolezza e di intelligenza è spesso nocivo alla costruzione di un universo altro che sta alla base della convenzione narrativa, anche quando sembra identico alla realtà.

Ma per Colombati l'ingenuità invece consiste nell'avere delle idee preconcrete, delle tesi precostituite che affossano la scrittura. E, a suo modo di vedere, questi "a priori" si identificano con una concezione etica della letteratura. Mentre «l'unico dovere morale per uno scrittore è quello di scrivere bene».

Colombati, al riguardo, cita Pound (grande poeta, nonostante le sue idee preconcrete, peraltro) e io potrei rispondergli, invece, con Kurt Vonnegut, scrittore da lui, immagino, frequentato: «Avete mai amato uno scrittore senza idee per la sua padronanza del linguaggio?».

Ma non è tanto qui la questione. Il punto vero è la sua (di Colombati) asserzione di

(ingenua) poetica: «Io non leggo un romanzo per diventare un uomo migliore ma per godere di uno spettacolo».

Intanto vorrei sapere perché chi gode di uno spettacolo, auspicabilmente ben fatto, non possa anche risultare un uomo migliore di prima. Viene in mente quel sovrintendente della Scala che negli anni della Milano da bere, sosteneva che dovevamo smetterla con questa idea della cultura come fatica, come noiosa ricerca, e dedicarsi a un'idea di cultura come divertimento. E se io mi diverto usando il cervello, cioè anche faticando, che colpa ne ho?

Il divertimento è criterio soggettivo, come il fatto che qualcosa sia spettacolare. E se nel ragionamento di Colombati spettacolo fosse inteso come grande costruzione meccanica di un mondo inventato, non si capisce perché questo sia l'opposto di una concezione anche etica del fare letteratura, che non mi sembra sia legata alla volontà di ruotare intorno al proprio ombelico, anzi al contrario si configura come tentativo di uscire all'esterno di confrontarsi/scontrarsi col mondo.

Un libro nasce immerso nella propria epoca e insieme prova a distaccarsene in altezza. Entrambe le cose contano nella letteratura. Un grande romanzo non è un pamphlet contro qualcosa o qualcuno, ma non si può non leggere anche nelle sue relazioni con la società in cui è nato. [...]

Presentare la questione in altro modo non è altro che una caricatura, forse utile al discorso polemico, ma incapace di rappresentare le diverse posizioni. Come abbastanza caricaturale è la lettura che Colombati ha fatto delle cose da me scritte sul diario dello scorso numero.

Mi sembra che qui Leonardo faccia una gran confusione fra etica e politica. Io cercavo di spiegargli che se si identificano i due termini si finisce per intendere l'etica come precettistica, mentre invece questa può essere, io penso deve essere quando si scrive, «una tensione, una volontà di dire senza coperture, ecc.».

Questa tensione se applicata alla politica e alla letteratura produce effetti completamente diversi, perché la politica è l'arte di dare risposte, di trovare soluzioni condivise e perciò inevitabilmente frutto di mediazioni. La letteratura al contrario deve porre domande, scavare

sotto i luoghi comuni, costringere a vedere le cose da un altro punto di vista, insomma destabilizzare il mondo.

La letteratura, infatti, non cambia il mondo nel senso rivoluzionario del termine, non lo modifica nella sua superficie, ma lo può destabilizzare, lo può rendere meno scontato, meno "unico". Non so se a Colombati è del tutto chiara la differenza fra queste due cose, altrimenti non riterrebbe che chi risponde alla domanda «perché leggi?» dicendo che lo fa per imparare qualcosa, intenda dire che legge un libro per elevarsi spiritualmente.

Si impara solo dai precetti, dalle storie edificanti? La letteratura etica (per usare i suoi termini) produce solo messali da chiesa? Non è che Colombati confonde l'etica con il moralismo?

Una discussione infatti su cosa sia morale o immorale in letteratura è francamente inammissibile (almeno che non si sia il Papa), come quella sua liceità di occuparsi di certi argomenti da un certo punto di vista (vedi Littell). Ma l'etica è ben altra cosa: è la responsabilità di ciò che si fa verso sé stessi, è la convinzione di scrivere per necessità e in assoluta onestà intellettuale.

Per questo la letteratura non migliora la vita degli esseri umani come lo fa una buona legge, ma piuttosto come lo può fare uno scambio di idee fra amici, o un paesaggio che ti emoziona: aumenta la profondità di campo del tuo sguardo. E tutto questo può produrre sconquassi.

Altrimenti perché le dittature e in genere i regimi poco democratici bruciano i libri? Forse anche Vargas Llosa, grande scrittore e politico così e così, dimentica i falò che furono fatti in Perù del suo *La città e i cani*.

E ritrovare questo spazio per la letteratura nel dibattito pubblico, questo senso della letteratura come parte di una società anche in una situazione di democrazia avanzata (nel senso temporale del termine), costituisce una delle scommesse centrali per chi fa una rivista. Perché altrimenti una rivista, che non può oggettivamente essere uno strumento dello spettacolo letterario, che senso avrebbe? Come può prescindere da una riflessione sul mondo e su sé stessa?

Infine mi interessa soffermarmi su un ultimo punto dell'articolo di Colombati: la questione del male.

Faction, reportage, New Italian Epic

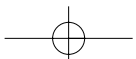
A leggerlo sembra che Leonardo ritenga che la letteratura etica sia quella che nell'affrontare il male si preoccupa di rimanerne sempre a distanza per sottolinearne la natura e proteggere gli spiriti deboli. Quali sono i libri a cui pensa? Mi piacerebbe capirlo.

Io ritengo, piuttosto, che la buona letteratura sia quella che affronta il male immergendosi dentro di esso, sporcandosi, mostrandone il fascino, direbbe qualcuno, o sottolineando, dico io, che il male non è altro da sé; che in certe circostanze, in certe situazioni, non è

facile sfuggirlo; che si può essere persone normali e fare il male.

Sta qui la tragicità della nostra esistenza e la sfida della letteratura dai tragici greci a Dostoevskij: l'identificazione con chi compie il male non passa solo dall'uso della prima persona singolare.

In questa rivista nessuno ha intenzione di scrivere le vite dei santi e pubblicarle per le Edizioni Paoline, piuttosto si tratta di guardare il mondo e provare a scriverne senza averne paura. Che poi ci si riesca è tutt'altra questione.



Intemerata sul marketing editoriale

Davide Brullo, *il Domenicale*, 5 aprile 2008

Oggi anche i libri, come i quadri, hanno bisogno di mercanti astuti, critici al soldo, gallerie compiacenti. Perché un autore vende solo se diventa un caso letterario. Finiti i tempi in cui Gombrowicz chiedeva di puntare sul dolore

I meccanismi della letteratura italiana d'oggi sono analoghi a quelli dell'arte contemporanea. Preciso. Qui come lì esistono mercanti, gallerie, critici, fiere e forse artisti. I quali, come stalloni di razza, portano il marchio di quella o quell'altra galleria, e hanno il loro nugolo di critici, i quali parlano sempre, canonicamente bene di loro. Una galleria di lusso, per esempio, è la rivista mondadoriana *Nuovi Argomenti*, che con il suo nuovo numero, dedicato ai "Non ancora trentenni", mette sotto teca le facce belle e linde della letteratura che sarà. Bella pedana per il successo, MaurizioCostanzoShow che prelude al paradiso letterario di un Porta a Porta.

Si faccia un calco di quanto ho detto e lo si utilizzi per parlare dello show letterario odierno. Ci sono scrittori che appartengono a una major editoriale, con uno stuolo di critici-giornalisti al seguito che fa in modo che di quel tal libro se si deve dire non si dica male. Molte volte, per saltare un passaggio, si predilige uno scrittore che sia anche un giornalista. La scelta, in effetti, fa risparmiare un sacco di sforzo alla casa editrice di turno: il giornalista, meglio se di grido, ha un bel gruzzolo di amichetti da cui riscuotere favori che verranno saldati con una bella recensione al libretto suo.

Verrà un giorno in cui anche i critici d'arte – nella stragrande maggioranza poco più che giornalisti per giunta incapaci di scrittura – si faranno l'arte da sé, imparando dai colleghi scrivani, siatene certi. Peraltro, la cosa non dovrebbe richiedere parecchi sforzi, dal momento che la

gran parte degli artisti odierni come degli scrittori vengono costruiti in vitro. Gli si crea attorno una storia, un "movimento", un albero della vita, perché, lo sanno anche i ciuchi, le opere hanno smesso di parlare da sole ormai da un pezzo.

Nel secondo caso, quello degli scrittori, accade anche che i libri vengano costruiti a tavolino, tanti bei pupattoli dagli occhi azzurri, dai capelli biondi e dalle gambe ben tornite.

D'altronde, un libro è solo una questione di frasi, e dell'Amazzonia si può ben fare un bel giardino all'inglese. Sicuramente è più elegante e misurato, più apprezzabile. In effetti, a farci l'occhio, quando si parla di un libro o di un quadro, quando se ne parla fuori dalla cerchia degli amici del bar intendo, se ne parla come di un "caso". Se non esiste un "caso", cioè qualcosa che supera, sovrasta e infine annichilisce l'opera, l'opera non ha senso. Di per sé stessa, priva di jet o di parapendio, non può volare. La cosa, non ci vuole un genio, contraddice l'essenza stessa e intima dell'opera. La forma è tutto, hanno detto tutti quelli che si son messi a pensare egregiamente su ciò che andavano scrivendo, da Joseph Conrad a Eugenio Montale. Conta solo "come" scrivi, il resto è fumo. Il che in letteratura coincide sempre splendidamente con il "cosa" scrivi.

Oggi è esattamente il contrario: la forma è nulla e il marketing è tutto. Niente di male, si dirà. Un modo come un altro per avvicinare il pubblico all'arte. Come se ci fosse un bisogno necessario di godere dell'arte, come se fosse

necessario non fumare e non bere e non mangiare troppo per vivere bene. Eppure è così, l'arte è divenuta autoreferenziale. I libri, scritti da giornalisti o da giornalisti, vengono letti da giornalisti e recensiti da giornalisti per giornalisti, e lo stesso capita nell'arte contemporanea.

Di fatto la recensione come la si fa oggi, se non ha spine o colpi di gomito o sprizza pensiero da tutti i pori, fa sbellicare dalle risa. Alla meglio è il riassunto del libro di turno, con qualche leccata in mezzo. Di certo non convince nessun idiota a comprare il libro di cui si parla. Siamo compassionevoli: servirà al pennaiolo per riempire l'album delle "recensioni che lo riguardano" che poi sfoglierà insieme ai nipotini spiegando loro quanto era importante il nonno ai tempi suoi. Ci si prepara il futuro come la pensione, si fa testamento.

Invece, quando inventi un "caso", quando crei un "evento" che non ha nulla a che vedere con l'opera ma che la infiocchetta, allora per l'editore o per la galleria è un successo. La gente accorre per partecipare all'evento e non certo all'opera e compra quello che c'è da comprare. Si fa la fila per vedere i quadri di tizio o di caio non perché piacciono o qualcuno ci capisce qualcosa, ma perché mi è stato detto che è un evento irrinunciabile, e allora eccomi. Così compro quel libro perché fa moda averlo, mica perché si fa un'esperienza reale dentro lo scrittore che lo ha scritto. Un modo come un altro per fare jogging restando beoti come l'attimo prima. Basta inventare qualcosa di buono e di politicamente corretto e impacchettarlo come si deve.

Il caso Gomorra = Camorra

Ad esempio, il caso di Saviano e del suo libro *Gomorra*. Indubbiamente un bel reportage, un bel pezzo di giornalismo attivo, ma che con la letteratura non ha niente da spartire. Come fai, però, a dire male di un libro che parla di quella cosa lì, della camorra, che ogni uomo di buon senso disprezza? In questo Paese di critici cardinali – nel senso del volatile – non puoi, perché si mescola l'estetica all'impegno e la letteratura impegnata allo slogan facile facile. Così a Sanremo non puoi non premiare un tizio che canta contro la mafia e uno che canta i matti. Se però il contenuto prescinde dalla

forma allora parliamo d'altro, evidentemente, di giornalismo, appunto, e non di letteratura. La quale non lotta con Provenzano ma con Satana, non fa una filastrocca sui pazzi ma indaga la follia che dirige ogni azione dell'uomo. Siamo chiari: l'arte è di per sé impopolare. Cioè, trasporta un linguaggio che per necessità non può essere letto o consumato come si consuma un piatto di pastasciutta guardando la De Filippi. Ergo: richiede, minimo o gigantesco, uno sforzo, una fatica, un abbandono. Senza il quale, cosa che accade oggi, si pasteggia all'happy hour guardando le gambe da fenicottero della ganza di lato, mica si legge un libro.

Peraltro, cosa comune a pittore e scrittore, l'artista deve sapersi vendere, pena la squalifica da ogni campo di gioco. Se non trilli i campanelli che contano, le porte, stai certo, non te le aprono, né riuscirai a varcare i bastioni del paradiso. In soldoni, l'artista solitario e stilista, sul cucuzzolo della colonna a pensare ai casi suoi e a scrivere il capolavoro, non esiste più. O se esiste, è destinato a starsene per sempre lì, da bravo monachello, senza che nessuno vada a vedere come sta. Questo è un tempo in cui devi svenderti, darti in saldo. Ma questo, per necessità, richiede un'energia doppia che viene sottratta alla scrittura o all'arte. È così, baby: mettiti la calzamaglia e il berretto a sonagli, ficcati il fischietto in bocca e fatti vedere, altrimenti nessuno ti vedrà.

Accade così che l'arte d'oggi giunga sotto le nostre mascelle ormai anestetizzata e deprimente. Non produce nulla, se non un oggetto alla moda, quando va bene, che cambia a ogni stagione. Quando, al contrario, lo scopo dell'arte è quello di farci sperimentare il dolore, nient'altro. «Per me il dolore è diventato il punto nevralgico dell'esistenza, l'esperienza fondamentale da cui tutto ha inizio e a cui tutto si riconduce», scrisse uno scrittore radicale e diabolico, che non le mandava a dire né a Dante né a Proust, come Witold Gombrowicz.

All'infuori di questo furibondo stare fuori dal mondo e dall'uomo, dalla specie e dalla storia, perpetuando così un atto drammatico e decisivo nella storia, la letteratura non ha alcun senso.

Che differenza c'è tra un mobilificio e McEnroe?

Mauro Covacich, *Vanity Fair*, 9 aprile 2008

Ragionamento sullo stile. Ovvero, come capire, in tre mosse, chi ce l'ha e chi, invece, copia quello degli altri. Partendo da una volée bassa di rovescio

Un paio di estati fa sono andato al Foro Italico per vedere un'esibizione di John McEnroe. Ricordavo i suoi leggendari incontri con Lendl, Connors, Borg. Erano i primi anni Ottanta, i maggiori tornei tennistici venivano ancora trasmessi in chiaro dalla Rai, come qualcosa di... non proprio popolare – non sempre gli eventi sportivi sono popolari – direi piuttosto come qualcosa di educativo.

E in effetti imparavi un sacco di cose a osservare i grandi tennisti. Erano vestiti tutti quasi uguali, eppure erano tutti immediatamente riconoscibili, tutti inconfondibilmente unici. Che cos'era che li distingueva anche guardandoli per un attimo, rimpiccioliti nell'inquadratura totale del campo? Era lo stile. Colpivano tutti di dritto e di rovescio secondo le tecniche apprese nelle scuole di tennis, ma ognuno di loro aveva un dritto e un rovescio assolutamente personali, ognuno aveva il proprio stile.

Così, quella sera al Foro Italico, oltre ai soliti vezzi da bambino capriccioso, oltre alle solite pantomime con la racchetta, oltre ai tic che hanno reso celebre McEnroe anche fuori dal campo, ho ritrovato immediatamente il suo modo di invertire i piedi sulla linea di servizio, il suo modo di impugnare la racchetta nella volée bassa di rovescio, ho ritrovato subito il suo stile. Era invecchiato, leggermente imbolito, coi capelli grigi, ma dal primo palleggio di riscaldamento era, senza ombra di dubbio, McEnroe. Il suo stile parlava per lui. Ecco il primo punto: impari una cosa come la imparano tutti e poi la fai tua, rendi naturale quel

gesto appreso, al punto da far pensare a chi ti guarda che lo si può compiere solo così.

Vi chiederete dove voglio arrivare.

Ebbene, sto cercando di capire che cos'è lo stile per me. Lo spunto mi viene da un seminario a cui ho partecipato di recente presso la sede romana dell'editore Laterza, intitolato "La responsabilità dello stile" prendendo spunto dal saggio omonimo di Antonio Pascale, inserito poi nell'antologia *Il corpo e il sangue d'Italia* (minimum fax).

Durante quel lungo pomeriggio si sono susseguiti più o meno una ventina di interventi. Docenti di Estetica, critici letterari, scrittori. Tre ore e mezzo a discutere di stile, cose d'altri tempi. Ovviamente si parlava di scrittura, ma ascoltando gli interventi avevo la sensazione che la questione si potesse tranquillamente estendere ad altri ambiti, forse a tutti gli ambiti, dell'espressione umana. Lo stesso Pascale, nel suo bel saggio, faceva esempi tratti dal cinema e dall'architettura. «Spesso l'intento è tradito dal gesto», diceva Pascale. «È per questo che gli architetti del monumento delle Fosse Ardeatine hanno scelto di non utilizzare il marmo. Quel materiale avrebbe immediatamente rinvio alla retorica monumentale del Ventennio fascista, compromettendo in partenza lo spirito stesso dell'opera».

Ecco il secondo punto: il modo in cui fai una cosa può compromettere le intenzioni con cui l'hai pensata. Uno stile non vale l'altro.

Quando stavo a Pordenone mi capitava di imbattermi, lungo la strada dei mobilifici, nel-

l'insegna "mobili in stile". Che cosa pubblicizzava quell'insegna? Beh, dei manufatti artigianali fabbricati combinando un po' di rococò con un po' di secondo impero e qualcos'altro ancora, in un sincretismo che avrebbe dovuto comunicare all'acquirente l'idea di un prodotto speciale, artistico, e che invece comunicava l'esatta negazione di tutto questo. Quei mobili non avevano uno stile, semmai citavano uno stile. Chi doveva risponderne? Nessuno. Benché ideati e realizzati da persone, erano mobili in qualche modo privi d'autore. Non avevano una cifra riconoscibile. Nessuno doveva risponderne.

Ecco, per contrario, il terzo punto: la responsabilità dello stile. Lo stile comporta già sempre una responsabilità. È la voce, lo sguardo, che riconosco inconfondibile nella mia testa mentre leggo il libro di un autore che amo. È la sua voce, proprio la sua: so che lui ne risponde, vivo o morto che sia. Non ha bisogno di citare uno stile, è lui il suo stile. Tanto che, in casi di passione eccezionale, continuo ad acquistare i libri di quell'autore non tanto per ciò che mi racconta, bensì per sentire ancora la sua voce.

Così accade che Don DeLillo, Michel Houellebecq, Javier Marías, Agota Kristof possano scrivere libri talvolta poco riusciti e oggettivamente difettosi senza che il mio attaccamento alle loro opere scemi di un grado. C'è la loro presenza umana, viva, dietro quelle pagine. Hanno imparato le tecniche della scrittura come McEnroe ha imparato quelle del tennis, ma appunto, esattamente allo stesso modo, le hanno fatte proprie. Hanno appreso a scrivere come tutti noi, ma sembra che lo facciano nel modo più naturale che si possa immaginare, sembra, come si suol dire, che ce l'abbiano nel sangue, al punto che quando ne leggi uno – badate, stiamo parlando di quattro scrittori tra loro diversissimi – hai l'impressione che si possa scrivere solo così.

E non succede forse lo stesso con la musica? Qualche sera fa sono stato all'Auditorium a sentire PJ Harvey. È stato un concerto memorabile, tremila persone a sussurrare devote i versi delle canzoni. Eppure nel corso degli anni la musica della Harvey è cambiata moltissimo e in effetti l'altra sera, vedendola passare dal pianoforte alla chitarra elettrica, e poi ancora ai campionatori, era evidente la varietà del suo percorso artistico. Che cosa è rimasto oggi di quella

ragazza eccentrica che si alimentava con una dieta di sole patate suonando un rock duro come una lastra di basalto? Che c'è ancora della PJ Harvey dei primi anni Novanta nella musica ipnotica del suo ultimo *White Chalk*? Semplice: la sua voce. Lo stile con cui colpisce di dritto e di rovescio, se capite che cosa intendo. Quante mutazioni ci sono state nella musica di David Byrne o in quella di Thom Yorke? Moltissime, giusto? Eppure, dopo le prime note, dici subito: «Ah, i Talking Heads», «Ah, i Radiohead». Canteranno da soli o col gruppo, faranno cd più belli o più brutti, non importa: la loro cifra resterà sempre la stessa, e, grazie a questo, saranno loro a dover rispondere di ciò che hanno fatto. Idealmente noi potremmo chiamarli e chiedergli conto. E potremmo farlo anche con Virgilio, Maradona, Picasso, Baryshnikov. Voci lontane nel tempo e nello spazio, a cui citofonare con la certezza di ricevere una risposta. Stili e, quindi, responsabilità personali.

Ora sarebbe il momento di un esempio tratto dalla moda, e giuro che lo farei se solo sapessi distinguere un jeans di Oviesse da uno di Roberto Cavalli, ma questo è un mio limite a cui ormai ho deciso di rassegnarmi.

Resta la domanda: perché ci sono autori come quelli elencati finora e autori diciamo a responsabilità limitata? Da dove viene questa differenza? Beh, io credo venga dal diverso rapporto che hanno con la propria opera. L'autore dei mobili in stile, esattamente come molti autori di libri, ha un rapporto di agio, di libertà, nei confronti della propria opera. Possiede una tecnica e sceglie liberamente di costruire il suo oggetto. Se l'opportunità gli consigliasse di lavorare in un'altra direzione, non esiterebbe a seguirla. Quanti sono i libri oggi che sembrano oggetti ben fatti, "libri in stile"? Cose frutto di intelligenza, furbizia, mestiere, ma prive di una voce, prive di uno sguardo. In una parola, anonime.

Lo scrittore a cui penso invece, come avete visto qualche numero fa nel pezzo su Kafka contro King, non è un fabbricante di libri, è un uomo che scrive. Non ha un rapporto di agio nei confronti del proprio testo, anzi, è vincolato da una specie di giuramento: deve dire solo la verità. E io so che me la sta dicendo mentre leggo. «Ah sì, e qual è la verità?», direte voi. Beh, diamine, quella che si è inventato lui.

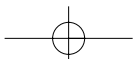
Faction, reportage, New Italian Epic

L'invenzione vera – sì, avete capito bene, l'invenzione vera – di cui può e deve rispondere solo lui. Le parole alle quali, come in un interrogatorio, non può sottrarsi, e di cui si assume così chiaramente la responsabilità che non ci sarebbe neanche bisogno del suo nome in copertina.

Oggi è sempre più facile imparare a fare le cose – scrivere coi manuali, suonare coi sintetizzatori, produrre foto con Photoshop – ed è sempre più difficile che queste cose lascino il segno. Anche le nostre vite sono un po' così: impariamo come apparecchiare una tavola, come scegliere il vino, come procedere nei preliminari in un incontro amoroso, impariamo a

nuotare, a dimagrire, a capitozzare i bonsai, impariamo a combinare e a mescolare tutti i dettagli delle vite più cool nella speranza che anche la nostra diventi un po' speciale e poi, in mezzo a migliaia di "esistenze in stile", notiamo il modo unico di ciabattare del nostro vicino di casa. Eccolo lì che rientra dalla colazione coi giornali sotto braccio. Ogni mattina la stessa camminata, la stessa aria assorta, le stesse Clark scalagnate.

«Diventa ciò che sei», diceva Friedrich Nietzsche e, secondo me, non c'è niente che renda meglio l'idea di stile di quest'esortazione. Chi ha stile non è quello che fa, ma fa semplicemente, ineludibilmente, quello che è.



Questa Italia così poco onorevole

Andrea Cortellessa, *TtL della Stampa*, 12 aprile 2008

Visioni nei reportage di scrittori e fotografi: un Paese che “non c’è” nei discorsi della politica e della tv

Secondo i politologi non dipende dalle nostre leggi elettorali: è l’antropologia italiana a essere fortemente “divisoria”. Ferma al 18 aprile 1948, sempre e comunque Don Camillo e Peppone. Pur avendoli distribuiti equamente negli schieramenti, i Doncamilli (di Pepponi ce n’è rimasti in giro pochini): quanto più sogni e promesse sono uguali per tutti, tanto più gli italiani hanno bisogno di sentirsi divisi. Ancorché non lo siano più da tempo. Una suddivisione è reale, però. Quella tra l’Italia che c’è e quella che non c’è. O meglio: che c’è eccome – è l’unica che si vede in effetti – ma solo in immagine, in sogno. In tivù (appunto) gli spettri delle ultime settimane ci hanno parlato di quest’Italia virtuale. L’Italia delle statistiche e delle inchieste, dei servizi della Cnn. Insistendo sulle donne in orizzontale o in verticale, sui fucili veri o metaforici, sugli inceneritori che non ci sono e non ci saranno. Quella che non c’è è l’Italia: dissolta o appunto incenerita. La tivù ci dà il proprio specchiarsi, il più delle volte, in altra tivù. Polemizzando in apparenza sul proprio referente, l’Italia appunto, in realtà sul proprio codice: sé stessa. La post-politica è un metalinguaggio. Per questo non mi appassiona la voga del reportage. Perché illudendosi di raccontare l’Italia reale i nostri scrittori, anche i più bravi, contribuiscono a crearla, quella cappa di finzione. Uno bravo senz’altro è Antonio Pascale. Al festival della Fotografia di Roma c’è la mostra “Solo in Italia”, della quale il libro-catalogo (Contrasto, pp. 171 con ill., euro 28) ospita un suo ampio reportage dalle tante Italie

dimenticate, irriducibili all’International Style: dalla Carrara abbacinante di marmi alle Marche solidamente conservatrici (la terza Italia degli economisti) sino alla Campania assuefatta alla catastrofe. A controcanto, le immagini di Francesco Cocco, Daniele Dainelli, Lorenzo Cicconi Massi e Massimo Siragusa. La scrittura di Pascale è piacevole, sinuosa e strascicata come la sua voce; abitata da un’irreprimibile nostalgia per un’Italia che non c’è più (non a caso è evocato il Pasolini delle lucciole). Eppure anche così si fronteggiano due Italie virtuali: quella astratta dei sociologi e quella autentica sì ma sparita, oltrepassata. Nel modello di questo libro, il *Viaggio in Italia* che un quarto di secolo fa vide Gianni Celati accompagnare Luigi Ghirri, Gabriele Basilico e un’altra decina di

Luigi Ghirri, Cervia 1989



grandi fotografi, si produceva davvero il miracolo, invece, di sospendere il giudizio per abbandonarsi a quello che si vede. Forse vale la pena

rovesciare la prospettiva. Anziché esplorare la realtà nascosta alla ricerca dell'inedito urticante o addirittura horror, al contrario mettere alla prova la superficie di ciò che si vede. Sino a forzarne la pellicola di mistificazione, metterne a nudo l'intelaiatura. È quello che, col vecchio Baudrillard, si potrebbe chiamare realismo della derealizzazione. Raccontare quanto le narrazioni che ci ammanniscono siano ingannevoli: quanto disprezzano chi le consuma. E magari – al modo di un Calvino dimenticato per eccesso di gravidanza – cercare i punti dove la finzione non tiene. Dopo di che scegliere: se continuare a vivere nella realtà finzionale come se nulla fosse, o sforzarsi di allargare la maglia nella rete e fare finalmente un viaggio nel reale (la pillola blu e la pillola rossa di Matrix, certo. Il film, non il programma fotocopia di Bruno Vespa). Uno dei libri di maggiore successo, la scorsa stagione, è stato *L'Italia spensierata* di Francesco Piccolo (Laterza, pp. 183, euro 9). Che si esponeva, come a una fonte radioattiva, a Domenica in, a Boldi e De Sica o a Mirabilandia. Di Caserta come Pascale, Piccolo ha una scrittura più aguzza e scattante. Ma se Pascale si presenta «in direzione ostinata e contraria» (corrivamente citando De André), Piccolo fa di tutto per smentire il titolo della sua collana, «Contromano». Non vuole affatto demistificare, decostruire la finzione ecc. (tutta ideologia, per lui); al contrario intende sviscerare lo strato che, di tutto ciò, avremmo dentro tutti. Tutti coloro, beninteso, che per dovere si ostinano a leggere Georges Perec quando in cuor loro – come tutti gli altri – vorrebbero invece essere da Mara Venier.

La differenza culturale è per lui una forma di distinzione. Questa sì da demistificare. Troppo confidando nell'onnicomprendività di

quei tutti. E con una carica di ideologia inconfessata (ci mancherebbe!) quanto, in effetti, sviante. Allora mi tengo le nostalgie di Pascale: che almeno se le consuma, appunto, in solitudine. Più recente *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato* (minimum fax, pp. 340, euro 16) di Cristiano De Majo e Fabio Viola. L'assunto non pare diverso da quello di Piccolo: i reportage sono da luoghi come Milano 2 (appunto), la villetta di Cogne, il festival di Sanremo. Il titolo, in apparenza fighetto, coglie l'effettiva divisione dell'Italia una e bina, l'Italia parallela.

Ancorché nati nel 1975, cioè nel pieno della melassa televisiva rimpianta da Piccolo, De Majo e Viola hanno ben chiare le distinzioni fra il vero e il falso. Magari con quella conflittualità che Piccolo detesta, ma almeno senza un'ideologia inconsapevole (e dunque traditrice). Fatto sta che non sbagliano un colpo. Ben capendo un aspetto tecnico, diciamo, della derealizzazione: essa per funzionare deve ammantarsi del proprio contrario, cioè di autenticità. Per ingannarci fa appello alle nostre nostalgie, alle nostre illusioni. La finzione per eccellenza è il Mulino Bianco dal quale prendono le mosse: rinviando a un immaginario che, proprio perché frastornato dalle finzioni, cerca ciò che era autentico, non ciò che lo è davvero, qui e ora (Adorno, discutendo il *Gergo dell'autenticità* di Heidegger, aveva già capito tutto). Per questo non manca nelle loro parole una certa indignazione. Lo so che anch'essa è un prodotto di largo consumo (anche elettorale). Ma se quel che mi si offre in cambio è l'assuefazione, l'ironia quietista del così è se vi pare perché così fan tutti, allora preferisco restarmene indignato. In solitudine, se necessario.

Sto guardando una soap o leggendo un romanzo?

Paolo di Paolo, *l'Unità*, 14 aprile 2008

Ammaniti o Maria De Filippi: chi è più dannoso? Se lo chiedeva nelle settimane scorse un critico su un quotidiano. Rincorsa del modello tv, addio alle ragioni profonde dello scrivere: ecco la mutazione in corso della nostra narrativa

«Vuol dire che fa più danni Ammaniti di Maria De Filippi?».

La domanda, a bruciapelo, l'ha posta il critico Andrea Cortellessa allo scrittore Gabriele Frasca su *La Stampa* del 9 aprile. E Frasca, che su queste pagine aveva già a lungo riflettuto sul rapporto tra letteratura e nuovi media (*l'Unità*, 21 marzo), spiega: «Il lettore di libri vorrebbe accedere a un'élite, uno status diverso da chi se ne sta stravaccato davanti alla tv. Ma è una nobilitazione allucinatoria: dal momento che quanto consuma è altrettanto appiattente». Sull'ultimo numero di *Nuovi Argomenti*, Leonardo Colombati rivendica invece la possibilità di leggere non per diventare migliori, ma semplicemente «per godere di uno spettacolo». Mi è capitato di riflettere sulle osservazioni di Colombati un lunedì di marzo in cui le pagine culturali del *Corriere della Sera* aprivano con un discorso di Susan Sontag (*Nello stesso tempo: il romanzo è la riflessione morale*, ora in *Nello stesso tempo*, Mondadori), pronunciato pochi mesi prima di morire a Johannesburg, in onore dell'amica Nadine Gordimer. Quello stesso giorno, le pagine culturali di *Repubblica* si aprivano con un'intervista a Gordimer, legata all'uscita dell'ultimo libro, *Beethoven era per un sedicesimo nero* (Feltrinelli). Strane coincidenze creano dialoghi a distanza. Susan e Nadine potevano ritrovarsi, come nel commovente racconto di Gordimer *Sognando i morti*, in cui la scrittrice sudafricana riabbraccia l'amica scomparsa, dentro un ristorante di New York popolato dai fantasmi.

Susan e Nadine stavano rispondendo anche a Colombati? Sontag parla della letteratura come «ri-creazione della solidarietà umana», sostiene che le storie di Internet o della televisione si limitano a soddisfare «la nostra fame di aneddoti» (di spettacolo?) e difende la «componente etica» della narrazione. Gordimer distingue tra scrittori e scrittori che scrivono per le edicole dell'aeroporto.

«Appena sento accostare etico alla parola letteratura», scrive Colombati, «inizio ad agitarmi». Che l'aggettivo sia delicato, non c'è dubbio. Ma già lucidamente Giorgio Van Straten aveva spiegato, sulle pagine di *Nuovi Argomenti*, come etica non significhi «precettistica, volontà di insegnare qualcosa, ma manifesta solo una tensione, una volontà di dire senza coperture, di parlare solo per necessità, di visitare senza infingimenti i propri demoni. [...] insomma l'etica non riguarda i contenuti, ma i modi». Se non ama i termini etico e politico, Colombati potrebbe concentrarsi sulle parole tensione e necessità, utilizzate da Van Straten. In uno spettacolo, di solito, non c'è né l'una né l'altra cosa e, se ci sono, hanno un aspetto particolare. Davanti a uno spettacolo, di solito, ci si rilassa, ci si stupisce, ci si diverte. Ci si commuove, anche. Ma la tensione, se c'è, è suspense. La necessità, di solito, è un finale. Può accadere che questo valga anche per la letteratura, naturalmente. Basta pensare all'infinito numero di romanzi gialli, neri, rosa che si trovano in libreria. Non andrebbero guardati con snobismo o disprezzo. Con ammi-

razione per l'abilità con cui vengono confezionati, semmai. Pochi possiedono la sapienza narrativa, mettiamo, di Ken Follett o di Fred Vargas. Ma va riconosciuto che ciascuno dei due uscirebbe, esce sconfitto dal confronto con qualunque serie televisiva, con qualunque film. Il punto è proprio questo. La "letteratura come spettacolo" resiste, ma come surrogato o pallida imitazione di uno spettacolo più potente (televisivo, cinematografico, visivo insomma) – ed è proprio da quello "Spettacolo" che oggi finisce col trarre modi e strutture. Tende, vuole somigliare a quello Spettacolo; e spesso è già pensata in funzione di quello Spettacolo (soggetto per un futuro film già messo in cantiere, per esempio).

Il fallimento di un romanzo come *Una storia romantica* di Antonio Scurati (Bompiani) sta secondo me nel suo volersi proporre come fiction tv in forma scritta, come polpettone colto. Scriveva Mariarosa Mancuso, all'uscita del libro: «Libero Scurati di sviare l'attenzione da un romanzo mal riuscito dichiarando che il matrimonio è una cosa seria e la rivoluzione sessuale uno schifo. Liberi noi di pensare che il romanzo popolare, d'amore e non, oggi sta nella televisione che Scurati tanto odia, salvo poi frequentarla come ospite da talk show. Se ogni tanto guardasse Sex and the City, I Soprano oppure Lost, capirebbe cosa vuol dire scrivere bene. E con tutti i sentimenti, se uno ne ha voglia».

Proprio per questo, la letteratura dovrebbe abitare uno spazio alternativo allo Spettacolo, offrire qualcosa di diverso. Quanto più lo Spettacolo si propone come regno dell'inautentico (dell'affascinante, anche emozionante inautentico), tanto più che la letteratura dovrebbe inseguire l'autenticità, evitare il posticcio, approssimarsi a un possibile reale, rimanere fedele all'esperienza il più possibile reale delle cose. A quella tensione e necessità che, diversamente dallo Spettacolo, non mirano solo alla suspense e a un finale che si chiuda, non mirano solo a stupire con gli effetti speciali (magari di seconda mano). L'io delle *Benevole* di Jonathan Littell (Einaudi), che Colombati esalta, non convince perché troppo recitato, troppo finto, proprio fin da quel «fratelli umani» con cui si presenta ai lettori. Il

punto non è nella presunta immoralità, forse non c'è neppure da porsi il problema. Molti dei sostenitori di Littell si sperticano a parlare della discesa nel male della storia ecc., ma in realtà sono così elettrizzati perché hanno trovato in forma letteraria le stesse emozioni che dà a milioni di telespettatori una puntata di Lost. Solo che loro, i fan di Littell, non sanno cosa sia, Lost. E comunque, dare voce al finto nazista a me pare più ozioso che immorale – per tutte quelle pagine, poi. A testimoniare l'orrore dalla parte dei carnefici resterà semmai il delirio del *Mein Kampf* alla luce del dopo, non l'io fittizio delle *Benevole*. (Mi viene in mente che nel bellissimo scritto di Antonio Pascale "Il responsabile dello stile", in *Il corpo e il sangue d'Italia*, minimum fax, che riflette anche sull'etica – meglio, la responsabilità – della scrittura, viene citato un interrogativo del regista francese Alain Resnais, ai tempi di un suo medio metraggio sui campi di concentramento: «Come posso raccontare l'orrore contenuto in queste immagini senza farne spettacolo?»).

Anziché inseguire «la Grandezza», dice Colombati, molti preferiscono guardarsi l'ombelico per poco meno di cento pagine. In realtà, il discorso sulla scrittura del vissuto, tanto frequentata oggi, sarebbe molto ampio e complesso. Non è difficile condividere l'impressione di Angelo Guglielmi che molti dei libri più belli di questi anni, in Italia e fuori, nascano da investimenti personali (io penso alle opere più recenti di Raffaele La Capria, a *L'estranea* di Elisabetta Rasy, a *Presentimento* di Andrea Canobbio, a *La città dei ragazzi* di Eraldo Affinati, ai libri di Clara Sereni, a *Nati due volte* di Giuseppe Pontiggia, tanto per citare qualche titolo alla rinfusa). Ma non è questione di prima o terza persona. A scrivere per le edicole degli aeroporti e a fare spettacolo, bisogna essere bravi. A scrivere per raccontare la vita (e da questa imparare, sì, anche imparare; in questa riconoscersi, di questa divertirsi, addolorarsi, commuoversi; con questa capire, sapere), ci vogliono tensione e necessità. Una ferita, anche, un'inquietudine, un'ansia di ricerca, un'urgenza: almeno emotiva. Ma qui non parlo di conti aperti con lo spettacolo: di conti aperti con la vita, che è un'altra cosa.

Lo scrittore si dà all'epica

Wu Ming, *la Repubblica*, 23 aprile 2008

Il caso – Dopo anni di cinismo la narrativa italiana si è rimessa in moto

Nella letteratura italiana sta accadendo qualcosa. Qualcosa di importante, uno smottamento che getta in crisi ogni etichetta e cliché. Purtroppo, come spesso capita, bisogna guardare l'Italia da fuori per capire di che si tratti. Occorre la distanza, quella che permette di sciogliere legami superficiali e trovare analogie nascoste. Da noi la visuale è angusta: l'accademia si fiuta l'alito nella mano chiusa a conchiglia, si definiscono "contemporanei" autori morti prima del lancio dello Sputnik e manca del tutto il confronto tra quel che si scrive in italiano e quanto si produce in altre letterature, ad esempio quelle "post-coloniali". Insomma, non si percepisce in che misura molti scrittori italiani stiano producendo opere nuove e sorprendenti. Se ne accorgono, invece, nel resto d'Europa e di là dall'Atlantico: *Gomorra* di Saviano era tra i cento libri più importanti del 2007 secondo il *New York Times*; nel Belpaese la notizia è stata accolta come una "curiosità", pettegolezzo editoriale, e invece avrebbe dovuto far pensare, perché *Gomorra* è quel che affiora, è gli occhi del coccodrillo. Sotto il pelo dell'acqua la bestia è grossa, nuota veloce e morderà a sorpresa. Dall'estero fioccano inviti agli scrittori italiani perché vadano a spiegare il loro lavoro. Tra quanti hanno drizzato le antenne c'è persino il Massachusetts Institute of Technology di Boston. Henry Jenkins, direttore del dipartimento di studi sui media, ha invitato i sottoscritti a fare rapporto su quel che succede. Insomma, serviva lo sguardo esterno per individuare il filone che in

America iniziano a chiamare "nuova narrazione epica italiana" o, più breve, "New Italian Epic". "Epica" nel senso di coralità, narrazioni ampie e a lunga gittata, che mettono in questione la memoria e il futuro, si reggono sulla tensione tra complessità e dimensione popular, sperimentano con punti di vista inconsueti, storie alternative, costruzioni di mondo, e nel farlo cercano costantemente la comunità, il dialogo coi lettori. Il "New Italian Epic" è nato dal lavoro sui "generi", dalla loro forzatura, ma non è più la vecchia "contaminazione", c'è uno scarto, si va oltre, gli autori non si pongono neppure più il problema. E non è nemmeno più il distaccato, gelidamente ironico pastiche postmodernista, parliamo di narrazioni "calde", fondate su un'autentica fiducia nella parola e sulla rivendicazione di un'etica del narrare dopo anni di cinismo e gioco forzoso. "New Italian Epic". Se la definizione ha un merito, è quello di mettere insieme libri in apparenza diversi, ma che molto hanno in comune a un livello profondo. Negli ultimi dieci-quindici anni si è formata una densa nebulosa di narrazioni. Gli eventi del 1989-93, dalla caduta del Muro a Tangentopoli, avevano liberato energie e ispirato a fare un uso politico dei "generi", a partire dal giallo e dal noir. Nel 2001, Genova prima e l'11 Settembre poi hanno fatto capire che ancora non bastava. Gli scrittori sono entrati nella nebulosa con le loro navicelle, giungendovi da ogni direzione, e dal centro già ripartono, volano in ordine sparso, le traiettorie divergono, s'incrociano, divergono. Questi auto-

ri non formano una generazione in senso anagrafico, 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, come nelle genesi di *Gomorra* e *Romanzo criminale*. C'è chi, come Camilleri, Lucarelli e Carlotto, ha lavorato sul poliziesco in modo tutto sommato "tradizionale", per poi sorprendere con romanzi storici "mutanti" (*La presa di Macallè*, *L'ottava vibrazione* e *Cristiani di Allah*). Altri, come Genna e De Cataldo, hanno masticato il crime novel con in testa l'epica antica e cavalleresca, per poi affrontare narrazioni maestose e indefinibili (*Dies irae*, *Hitler*) o estinguere la spy-story in un esperimento di prosa poetica (*Nelle mani giuste*). Nel mentre, Evangelisti ibridava in modo selvaggio i generi "canonici" della paraletteratura, al contempo producendo un ciclo epico (la serie del *Metallo urlante*) che è miscela di soprannaturale, romanzo storico e studio sulle origini del capitalismo. Ancora: partendo dai poli opposti del giornalismo d'inchiesta e del "teatro di poesia", Saviano e Babsi Jones hanno prodotto due "oggetti narrativi non-identificati", *Gomorra* e *Sappiano le mie parole di sangue*. E infatti si trascina da due anni il dibattito di lana caprina sullo statuto di *Gomorra*: romanzo o reportage? Narrativa o giornalismo? Ovviamente, solo per falsa modestia non abbiamo ancora parlato di noi stessi, che pure, fin dall'esordio con *Q*, siamo "New Italian Epic" dai metatarsi al telencefalo. Vengono in mente altre opere, scritte da Scurati, Guarnieri, Zaccuri, De Michele, Flavio Santi e tanti ancora, alcuni appena esordienti e laggiù, in fondo, premono i posteri. Fermiamoci qui. In quasi tutti i libri presi in esame esiste, esplicita o implicita, una premessa "ucronica", un interrogativo su "cosa sarebbe successo se". Se per anni i media non si fossero occupati solo di mafia sicula ignorando la crescita della camorra; se Leopardi non fosse morto a Napoli nel 1837; se la Banda della Magliana avesse liberato Moro. "Ipotesi controfattuali", le chiamano gli storici. Imboccarle come rampe di lancio consente di essere spregiudicati, prendere di petto la memoria collettiva, lavare in pubblico



i panni sporchi di questo Paese e non solo. Ecco, questo "non solo" ci fa passare dal tempo allo spazio, dalla storia alla geografia: gli autori del NIE sono italiani, eppure non ancorano le loro storie al fondale nostrano, si sentono liberi, liberi di navigare e narrare il mondo. Il mondo li vede passare, come Nettuno ammirò l'ombra d'Argo, e ne resta intrigato. Nella letteratura italiana sta accadendo qualcosa, l'Italia non deve far altro che accorgersene.

Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic

Claudia Boscolo, www.carmillaonline.com, 29 aprile 2008

L'importante saggio di Wu Ming *New Italian Epic* traccia un confine fra gli autori appartenenti all'area postmoderna da un lato, e gli UNO (*Unidentified Narrative Objects*) dall'altro. Le tirature di UNO come *Gomorra* di Roberto Saviano e del romanzo *Manituana* dei Wu Ming forniscono un dato molto chiaro riguardo il gusto del pubblico, e la presa che il senso epico di queste ampie narrazioni esercita sul lettore contemporaneo. Come sottolinea giustamente WM1, la cesura storica si identifica in due eventi drammatici che hanno aperto il secolo, i fatti di Genova da una prospettiva italiana, e il 9/11 in un contesto internazionale. Ma la riflessione stilistica dei Wu Ming sui contenuti e sui modi della narrazione si è articolata negli ultimi anni attraverso percorsi paralleli, apparentemente scollegati, che alla fine hanno trovato una cifra comune nella denominazione di New Italian Epic. Nessun altro termine potrebbe prestarsi meglio a raccogliere oggetti narrativi di varia natura, ma uniti almeno da un elemento comune: il senso epico che emanano. Con *Manituana* si è verificata una svolta nel riutilizzo dell'epica nella letteratura italiana contemporanea. Uno dei massimi generi nostrani ha finalmente ritrovato una collocazione specifica. Nell'affrontare un'analisi del romanzo, è possibile ora di fatto inserirsi nel quadro di una discussione sulla narrativa metastorica, affrontata ottimamente da Amy J. Elias in *Sublime Desire*¹ con riferimento alla narrativa contemporanea americana. Elias prende in esame Don

DeLillo (*Libra*, *Underworld*), Thomas Pynchon (*Mason & Dixon*), John Maxwell Cotzee (*Foe*), Madison Smartt Bell (*All Soul's Rising*). Il saggio fornisce un'interpretazione che si differenzia dalla definizione fornita da Linda Hutcheon di "historiographic metafiction"², che accentuava l'elemento della metanarrativa, e inquadrava il genere come una delle derivate del postmoderno. La Elias distacca nettamente la narrativa metastorica dal postmoderno, e la pone piuttosto in un contesto culturale nel quale le valenze etiche si fanno fortemente presenti. Dei punti elencati da WM1, sono veramente connotanti nel NIE la diversa tonalità emotiva rispetto al postmoderno, "una presa di posizione e un'assunzione di responsabilità che letraghetta oltre la *playfulness* obbligatoria del passato recente" e la dichiarazione di "rinnovata fiducia nella parola"³, che implica necessariamente la fusione di etica e stile⁴.

La dinamica creativa che ha generato *Manituana*, gli elementi stilistici e linguistici che lo caratterizzano, e la *vis* epica che veicola suggeriscono un raffronto argomentato con la tradizione epica italiana, che, come spero, aiuterà a chiarire la scelta di WM1 del termine di NIE contro quello più in uso di narrativa metastorica.

Innanzitutto, l'etichetta di "narrativa" sta forse stretta ad un'opera come questa. È vero che racconta una storia, che intrattiene, che ha una coerenza narrativa interna, e molto altro; ciò nonostante, come si è parlato spesso e

impropriamente di romanzo storico per *Q*, inglobare *Manituana* nel corpus della narrativa metastorica (e quindi difendere implicitamente le valenze etiche che contiene) significa tuttavia evitare di operare una distinzione fra il contesto sociale italiano nel quale il romanzo è venuto alla luce, e quello più globale nel quale si inserisce appunto la *metahistorical fiction*. Il NIE veicola una necessità contingente, mentre la narrativa metastorica dà forma a una presa di posizione ideologica dettata da un desiderio (come spiega bene Elias). Il nocciolo della questione è che il metastorico non ha il carattere di urgenza che ha il NIE.

Quando si parla di epica italiana, tradizionalmente ci si riferisce a qualcosa di molto specifico, cioè a un genere che trasmette istanze fortemente politiche, etiche e di rappresentanza delle categorie normalmente sottorappresentate (i saraceni, le donne, i mercanti). L'epica italiana ha una storia lunga, sfaccettata, che attraversa varie epoche, ma ciò che mantiene immutato attraverso i secoli è la sua versatilità, anche nelle sue manifestazioni più alte. Questa storia ha inizio da una affermazione di Dante, *arma vero nullum latium adhuc invenio poetasse* ("non ho ancora trovato nessuno che abbia scritto epica in italiano"). Da lì, ci provarono un po' tutti. Tuttavia, la grande stagione dell'epica italiana inizia in un contesto molto preciso, con l'elaborazione di personaggi italiani che finalmente rappresentavano le caratteristiche e il gusto nazionali. Dice WM1 parlando del NIE: "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 tempo stesso"⁵. Si potrebbero trovare molti esempi di questo nell'epica italiana, ma basti qui osservare che la funzione dell'eroe epico è principalmente quella di incarnare una causa. Quando Orlando abbandona il campo di Carlo Magno, o si distrae, o impazzisce, insomma non c'è, il suo spirito resta, la moltitudine, o chi c'è, porta avanti quello che lui rappresenta. In ultima analisi, è un'icona, un mito, un veicolo per un'ideologia precisa. Questo è lo spirito epico.

Ma un ruolo importante nella genesi dell'epica italiana lo svolse anche la ricerca di un intrattenimento popolare che offrisse l'occasione di

intervenire sulle narrazioni dal basso. Narratori popolari di mestiere diedero vita ad un corpus vivace, passato poi nelle mani di autori più esperti. Il minimo comune denominatore di queste narrazioni è il conflitto, rappresentato variamente a seconda degli autori, dei contesti di produzione, del secolo, ma che riporta sempre allo stesso sistema politico accentratore che fu la Signoria. La domanda che si poneva Dante non poteva tenere conto del fatto che la nostra letteratura nazionale vide la luce in periodo comunale, cioè in un'epoca di reazione immediata e spesso violenta a qualsiasi imposizione di autorità, e per quanto a Verona potesse avere avuto un assaggio di transizione verso l'accenramento del potere, Dante non soffrì mai di privazione della libertà di espressione, come dimostrano certi passaggi molto disinvolti della sua opera poetica. È quando la libertà di espressione viene limitata dal "patronage", cioè quando si impongono, *mutatis mutandis*, modalità comunicative simili a quelle che si stanno verificando oggi, che l'epica diventa un genere letterario gravido di potenzialità espressive. L'epica italiana ha accolto nei secoli diverse esigenze estetiche e contenutistiche, spesso si è fatta contenitore di questioni di etica sociale, di responsabilità, di scelte. In altre parole, è stata in passato, e continua evidentemente ad essere, il genere politico per antonomasia. Questa variante italiana della narrativa metastorica con cui ci confrontiamo oggi, quindi, riporta in auge una responsabilizzazione dello scrittore nei confronti del suo lettore, e soprattutto offre l'opportunità di adottare microstorie esemplari, che in un contesto macrostorico danno voce a temi con forte connotazione politica e sociale.

WM1 dimostra con i fatti quella rinnovata fiducia nella parola di cui si fa teorizzatore. Per esempio, ci indica le allitterazioni in *De Cataldo*, ci offre una lettura dell'ossimoro "materico" nell'anacoluto fortemente epico: "polvere di sangue e sudore chiude la gola" in *Q*, romanzo che si presta ad un raffronto esteso e puntuale con le caratteristiche tipiche dell'epica romanza, come il verso prosastico visto dall'altra parte, cioè della prosa epica. In *Manituana*, la frase breve e compiuta, e la selezione accurata delle parole sulla base del suono producono l'incedere epico, caratterizzano fortemente la narrazione. Non c'è frase che non

possa essere scomposta e ridotta a segmenti versiformi di varia lunghezza. C'è un ricreare sonoro dell'ambiente per via onomatopeica, come l'incipit del capitolo XIII: "Echi di martello, rintocchi di chiodi che bucano legno. Stridore di seghe, sbattere di travi. Sgorbie che intagliano e pialle che lisciano. Canti di lavoro, grida e imprecazioni"; o allitterativa: "Un enorme uomo nero che arrotolava una corda sul gomito le mostrò i denti candidi" (p. 114). Ma sono solo esempi di questa qualità letteraria, perché in realtà tutto il romanzo è un insieme coerente, che riproduce il canto epico.

Il riferimento all'epos classico è senza dubbio il più immediato, e fornisce l'occasione per discutere il *transmedia storytelling*. "[...] Dall'Iliade partiva un grande ciclo epico oggi perduto: oltre all'Odissea esistevano altri *nòstoi* (poemi sui ritorni degli eroi da Troia). Dèi dell'Olimpo e reduci di Ilio erano protagonisti di tanti altri episodi, che con ogni probabilità incrociavano e perturbavano altre storie"⁶. Lo stesso si può dire dell'epica italiana, figlia della tradizione dei cantari in ottava rima, nei quali gli eroi dei numerosi cicli dell'epica romanza sviluppano un epos individuale, frutto di una mitopoiesi a forte connotazione territoriale. La nostra tradizione volgare, tuttavia, ha in più rispetto all'epica classica che da sempre cova in seno connotati politici, di cui anche il NIE si fa portavoce. La questione della riappropriazione transmediale offre un altro spunto per un raffronto con l'epica italiana. L'appropriazione e il riutilizzo di temi epici da parte di altre forme d'arte non necessariamente alta (affreschi di fattura popolare,

cantari, la tradizione dei pupi siciliani), li espone a continue rielaborazioni, adattamenti, rivisitazioni. Lo stesso cantare in ottava rima è una testimonianza dell'incessante attività dei cantastorie sulle piazze italiane, attività documentata per la prima volta da un notaio trevigiano nel tredicesimo secolo. La scelta del copyleft come metodo di divulgazione di *Manituana*, quindi, restituisce l'epos al suo utente privilegiato, il lettore, che se ne approprierà esattamente come è sempre avvenuto nell'epica italiana, evolutasi continuamente proprio in ragione della sua malleabilità e adattabilità agli ambienti, mantenendo sempre fermo un unico proposito, cioè quello di veicolare un messaggio. Il senso profondamente epico che scaturisce dal corpus analizzato da WM1 proietta questi autori all'interno di un discorso più ampio, che affronta di petto la necessità di recuperare la dimensione filologica del testo e restituire dignità al ruolo dello scrittore, togliendola, una volta per tutte, a quello del narratore. Come rilevava già due anni fa un giovane autore, Angelo Petrella, "non si tratta di cristallizzare tale epos, bensì al contrario di dividerlo, renderlo accessibile, 'pubblicizzarlo', trasformandolo in un'arma culturale efficace, potenzialmente egemonica e quindi vincente, oltre la semplice testimonianza [...]. È con questa nuova forma narrativa che il romanzo riesce a riacquistare il vigore delle grandi narrazioni.

È con l'epica della 'moltitudine' che probabilmente la letteratura dovrà fare i conti per uscire definitivamente fuori dall'impasse della postmodernità"⁷.

1 A. J. Elias, *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

2 L. Hutcheon, *'The Pastime of Past Time': Fiction, History, Historiographic Metafiction*, Genre, 20 (Fall-Winter 1987); "Historiographic Metafiction", in *Metafiction*, a cura di M. Currie, New York, Longman, 1995, 71-90.

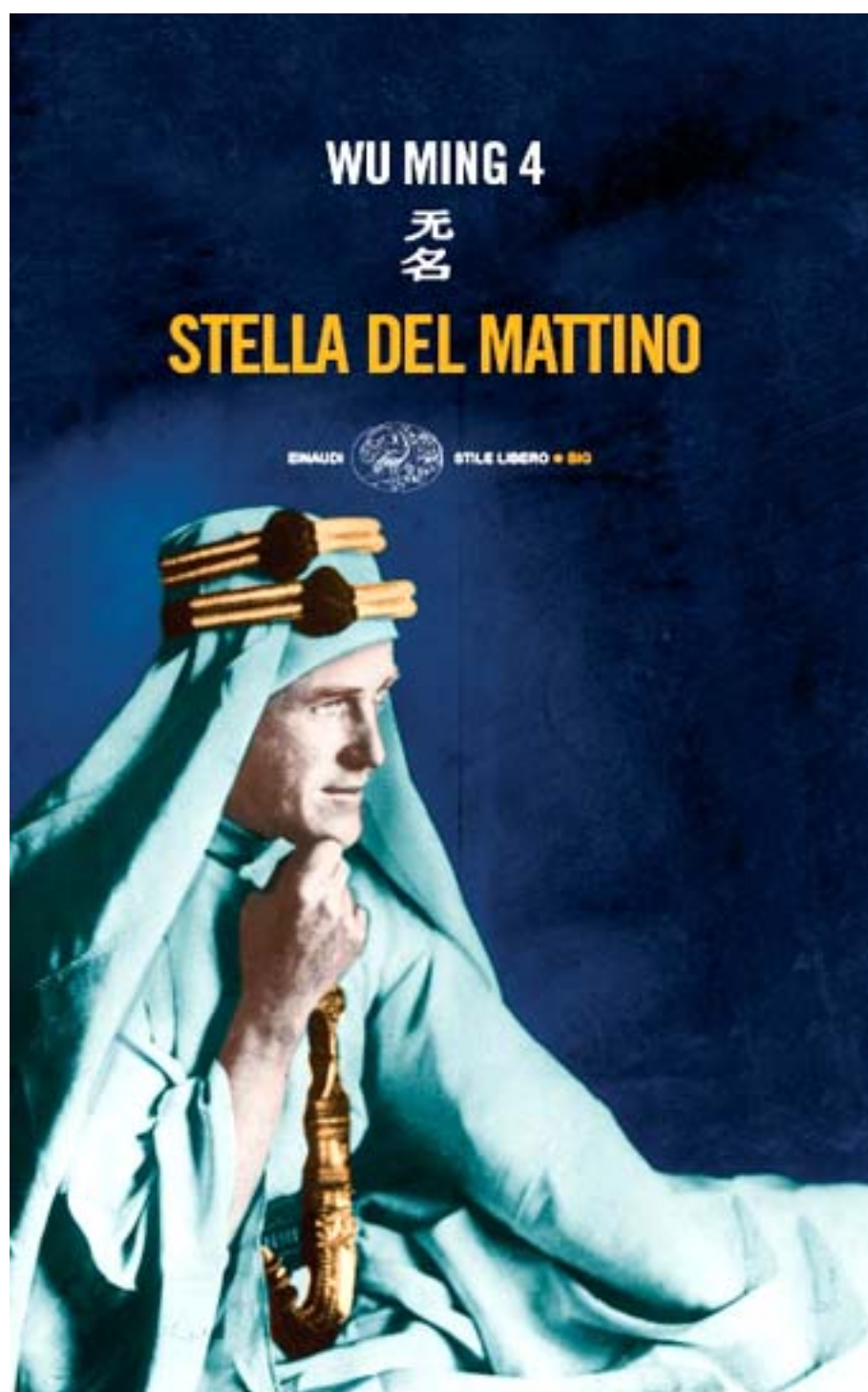
3 Wu Ming 1, *New Italian Epic*, cit.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

6 Ibidem.

7 A. Petrella, *Dal postmoderno al romanzo epico*. (Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento), "Allegoria" 52-52 (2006).



Noi scrittori della nuova epica

Carlo Lucarelli, *la Repubblica*, 3 maggio 2008

Un giorno ho visto una fotografia d'epoca coloniale che raffigurava insieme soldati italiani e abissini e mi sono accorto che dovevo tenere a freno il mio immaginario perché non li trasfigurasse e reinterpretasse istintivamente in Apache di Toro Seduto e giacche blu del 7° Cavalleria.

Poi mi sono accorto che ne sapevo molto di più della battaglia di Little Big Horn che di quella di Adua e che avrei saputo declinare tutte le trasformazioni del generale Custer – dall'eroe con i capelli biondi di quando ero piccolo all'assassino di bambini di Piccolo Grande Uomo – ma che Vittorio Bottego – con una biografia degna di un Kurtz conradiano – restava solo una statua che dominava il piazzale in cui sono nato, a Parma.

E allora mi sono chiesto perché rinunciare a tutto questo, ad un patrimonio di narrazione proiettato nel passato, nel futuro e anche in un presente da perforare con un carotaggio narrativo da pozzo petrolifero. Per questo raccolgo con entusiasmo ed enorme interesse le riflessioni dei Wu Ming sulla Nuova Epica Italiana, riconoscendomi praticamente in molte delle loro considerazioni. Praticamente, dico, nel senso di una prassi letteraria, di una ricerca fatta di libri e di romanzi che da parte mia e da quella di altri colleghi cerca di raccogliere il fascino della frontiera, della sfida con un nuovo far west. Una nuova frontiera che non è soltanto fisica (nuove ambientazioni, nuovi mondi da creare ed esplorare), e non è soltanto narrativa (nuove trame, nuove avventure, diverse tecniche di montaggio,

temi ed emozioni estreme) ma è anche stilistica (parole nuove, nuove costruzioni, nuove costruzioni in quelli che i Wu Ming chiamano i romanzi mutanti). Una narrativa di ampio respiro per raccontare e interpretare il mondo, con un linguaggio nuovo e concreto, come a suo tempo fecero gli scrittori del Grande Romanzo Americano per raccontare le contraddizioni e le trasformazioni del loro paese.

Anche attraverso la storia, che per noi italiani non essendo mai passata è sempre attuale e presente (mi autocito anche io con falsa modestia con la mia *Ottava Vibrazione*), anche attraverso la narrazione della quotidianità nascosta della Camorra di Saviano, o degli italian tabloid di De Cataldo, o l'epica mutante di Wu Ming, solo per citare qualcuno. La cosa bella è che, come dice Wu Ming, tutto questo sta già accadendo da un pezzo, con tanti autori e con tanti libri che tutto questo già lo fanno in una ricerca che non si ferma a contemplarsi l'ombelico dei risultati raggiunti ma si mette in gioco ogni volta in un modo più alto e più impegnativo. Per questo, anche se le definizioni critiche non sono così importanti, quella di New Italian Epic non è un'etichetta inventata a tavolino. È una sfida che personalmente ho raccolto con passione.

Una corsa nella prateria di un nuovo far west che si apre con possibilità entusiasmanti ed infinite. Chiamatela Nuova Epica Italiana, narrativa di ampio respiro, grande romanzo italiano, chiamatela come volete, i nomi – ripeto – non sono importanti. L'importante è

Oblique Studio

proprio la sfida, il desiderio, per chi se la sente e ne ha voglia, di mettersi a correre verso una nuova frontiera. Concludo con una considerazione di cui magari non c'è affatto bisogno ma che io faccio lo stesso. In ogni caso chiunque è libero di scrivere quello che gli pare. Sembra una cosa ovvia, ma dal punto di vista letterario noi siamo il paese dei manifesti, del romanzo è morto, delle etichette programmatiche

che spesso nascono sul nulla dalla fantasia delle redazioni culturali dei giornali o degli uffici stampa delle case editrici. Le etichette si conquistano sul campo, arrivano dopo a spiegare quello che già esiste e diventano parte integrante del suo movimento. E chiunque, dal più intimo minimalista al giallista più classico, se scrive con sincerità, è altrettanto utile e importante.

Due o tre cose sul New Italian Epic (in forma di lettera aperta)

Dimitri Chimenti*, www.carmillaonline.com, 3 maggio 2008

Caro Wu Ming 1, probabilmente avresti potuto sviluppare le tue riflessioni in un lungo saggio teorico, ma preferisci parlarne in modo concreto, più vicino alla tua esperienza di narratore. Ed è forse questo che ti permette di riscoprire una delle funzioni più importanti della critica letteraria, quella che parte dall'idea che tra opera e pubblico sussista un *décalage*, ossia che si possa interporre un po' di scrittura tra letteratura e lettore ogni qualvolta essi non si trovano l'una di faccia all'altro.

È ormai piuttosto chiaro come il termine "postmoderno" sia divenuto una sorta di valigia concettuale dentro cui stipare, forzatamente, un po' di tutto. Tu parti da questa evidenza, non hai neppure bisogno di spiegarla. Se rivolgi un'accusa al postmodernismo è di aver considerato una specifica forma di capitalismo non un prodotto storico, passibile di critica e superamento, ma superamento stesso della storia, sostituto molle di quella vecchia struttura ontologica che era la metafisica. Ma, ed è qui che la tua critica acquista forza, se la perdita del "riferimento cartesiano" non ci ha traghettato in un mondo più libero e felice, non ha neppure compromesso la possibilità di stabilire un rapporto critico con la realtà. A te non basta enunciarlo lo vuoi dimostrare, vuoi provare che la capacità della letteratura di produrre significati socialmente condivisi non è stata completamente erosa.

Certo, anche a te deve essere parso un rischio reale che tutto il lavoro di scrittura operato dalla modernità potesse improvvisamente precipitare

nell'illeggibilità ed essere cancellato. Dinanzi ad una Storia ridotta a teatrino ridicolo molti narratori hanno reagito, forse per salvare la funzione estetica e poetica della letteratura, ripiegando sul linguaggio e contraendo la rappresentazione in universi narrativi dai quali l'orizzonte degli eventi storici pareva definitivamente sottratto. Tu la chiami deresponsabilizzazione autoriale, io meontologia, od ontologia del nulla. Letteratura dell'artificialità in ogni caso, che rigetta ogni traccia di realismo ricorrendo ad immagini letterarie stratificate dietro alle quali non si nasconde più un universo sociale o un qualsiasi mondo in cui credere, ma solo altre immagini o altra letteratura che la nostra percezione è chiamata a riconoscere. Un paradigma letterario ben riassunto dal paradosso di Umberto Eco: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente". Arte che si mette a rivaleggiare con la natura, avrebbe detto Deleuze, ma tu sostieni che oggi bisogna uscire da questa premessa e ripensare in altri termini il conflitto tra finzionale e reale. Un'esigenza etica, la tua, che nasce da una domanda fondamentale: "Come ritrovare fiducia nella parola e nella possibilità di riattivarla?". Chi, sulla scia di Fredric Jameson, indica un "ritorno alla modernità" tiene in scarsa considerazione che i processi di soggettivazione/desoggettivazione della nostra epoca ed i dispositivi che li mettono in atto non possono semplicemente essere fermati e fatti girare al contrario. Questo tu ed i tuoi colleghi lo avevate capito già ai tempi del Luther Blissett Project. Nessuna rivoluzione può realisticamente fonder-

si su mezzi di produzione, siano essi materiali o politici, diversi da quelli disponibili; può forse temerli, guardare ad essi con sospetto, sconvolgere il loro significato originario, ma non può esimersi dall'usarli. C'è da chiedersi se non sia proprio questo l'insegnamento fondamentale che Wu Ming ha ricevuto dallo zapatismo. Parli spesso di accento e del suo spostamento. Forse questi termini ti vengono da una profonda conoscenza della musica jazz, ma potrebbe anche trattarsi di qualcos'altro. Era Lyotard a sostenere che una comunità che si fonda sulla narrazione non ha bisogno di ricordare il proprio passato perché la sostanza del rapporto sociale risiede meno nel significato dei racconti che nei modi di raccontarli. Ma se per Lyotard è il battito a prevalere sempre sulla differenza d'accento tu ne rovesci l'assunto, individuando tempi dispari che sembrano pari, osservando come il processo di sovraccaricamento di uno sguardo in Saviano o di una parola in Genna arrivi "... a smuoverla dal proprio alveo semantico e investirla di nuove connotazioni". Ed è questo un primo modo di ritrovare fiducia nella parola.

È lo spostamento d'accento ad impedire, alle opere di cui parli, ogni automatismo simbolico e a ricordarci che la letteratura non è solo uno strumento della rappresentazione, ma anche un modo di rientrare nel mondo, di assumerci la responsabilità di dare un significato a ciò che viene rappresentato. Responsabilità dello scrittore, ma anche di chi legge. Letteratura aberrante che non è più romanzo, ma non è ancora qualcos'altro. Li definisci "oggetti narrativi" e citi spesso *Gomorra*. Molti critici hanno creduto di vedere in questo libro una contrapposizione tra il ripiegamento linguistico postmodernista ed una forma di letteratura diretta, come se i documenti presi sul vivo annullassero di fatto l'apparato finzionale costruito da Saviano. Lo dici chiaramente, si tratta di un'opposizione truccata perché il contrario di una "messa in scena" non è un reportage, ma un'altra messa in scena. *Gomorra* è un'azione narrativa che ci fa conoscere un mondo che non abbiamo mai conosciuto e che rischiamo, presi nella sua evidenza, di non conoscere mai. Minimalismo, ripiegamento linguistico, autoreferenzialità, nichilismo, insensibilità alle questioni storiche e sociali sono accuse difficilmente riferibili all'opera di autori come Carlo Lucarelli, Giancarlo De

Cataldo e Valerio Evangelisti. Eppure già autori come James Ellroy, William Gibson, Bruce Sterling o Jean-Patrick Manchette dimostravano che la letteratura di genere è stata la prima ad aver preso possesso degli automatismi della postmodernità piegandoli al servizio di una potente volontà d'arte. Volontà d'arte che, per quanto possa apparire oscura e articolata da movimenti involontari, non è affatto concepibile come pura tecnica al servizio del potere, ma anzi instaura un sistema conoscitivo, un "allegorismo" dici tu, che permette di collegare, attraverso ponti concettuali, il fascismo all'Italia repubblicana e democratica, il nazismo ad Hollywood, la propaganda alla pubblicità, il trionfalismo alla pornografia, tramite l'effettiva constatazione della comunanza di mezzi, tecniche ed intenzioni. Nel momento in cui l'insieme delle informazioni in nostro possesso sui significanti culturali dell'epoca presente e passata sembrano limitarsi ad una sommatoria di elementi e di eventi disgregati, nell'attimo in cui le figure dell'immaginario non appaiono riconducibili ad un corpo comune, ridare un corpo semantico all'immaginario è compito del narratore.

Un processo che non può avvenire partendo da una Storia ipercodificata, ma attraverso l'eterogeneità delle deposizioni, delle registrazioni, attraverso l'evocazione di corpi parlati, di punti di vista inassegnabili. Un esorcismo, per espellere il demonio dalle parole. Si tratta di rivendicare l'extraterritorialità della letteratura, così come uno Stato si contrappone ad un altro Stato, istituendo un processo contro le parole e l'immaginario, contro un "tempo devastato e vile" che si è impadronito dell'irrazionale creando una mitologia da sfruttare politicamente e reso una quantità di termini impronunciabili ed il nostro modo di praticarli ossessionale.

Parole-marionetta, da adoperare con attenzione. Come tornare ad usare parole quali "fascismo", "rivoluzione", "irrazionale", "comunismo"? Come togliere loro le virgolette? In qualsiasi modo o, come dici tu, "Nonostante Liala, ti amo disperatamente".

* Ricercatore all'Università di Siena, scuola di dottorato multidisciplinare "Logos e rappresentazione". Nel biennio 2004-2005 è stato Assistant professor nel dipartimento di italianistica del Vassar College di New York. Come film-maker ha realizzato diverse opere, tra cui un documentario girato in India nel 2003, *My own bizarre experience*.

Literary Opera

Valerio Evangelisti, *l'Unità*, 6 maggio 2008

Wu Ming I, prima con una serie di conferenze tenute al MIT di Boston e in altre università americane, poi con un saggio che sta avendo ampia circolazione in rete (“New Italian Epic”), sta contribuendo a dare forma e identità a scrittori che avevano un’oscura percezione di qualcosa che li legava, senza peraltro sapere cosa fosse esattamente.

Scrittori di generazioni diverse, apparsi a partire dalla metà degli anni Novanta, spesso gratificati da un successo di pubblico (e, talora, di critica) apparentemente inspiegabile, nell’epoca in cui si teorizzava la fine del romanzo e in cui il post-moderno, nel riesumarne il cadavere, lo faceva per coprirlo d’ironia – dunque, in sostanza, per affrettarne il seppellimento. Qualche nome e qualche titolo fatti da Wu Ming I? Giancarlo De Cataldo con *Romanzo criminale* e *Nelle mani giuste*, Giuseppe Genna con *Grande Madre Rossa*, *Dies Irae* e *Hitler*, Antonio Scurati con *Una storia romantica*, chi scrive con il suo “ciclo del metallo”, gli stessi Wu Ming/Luther Blissett con *Q*, *54*, *Manituana*, Roberto Saviano con *Gomorra* (oggetto narrativo di collocazione incerta, nelle sue forme di reportage iperrealista, da troppi ascrivito per abbaglio al filone giornalistico), Carlo Lucarelli con *L’ottava vibrazione*, Girolamo De Michele con *Scirocco*, ecc. E poi Zaccuri, Philopat, Babsi Jones, Helena Janeczek, il Camilleri de *La presa di Macallè*, il Carlotto di *Cristiani di Allah*, e decine d’altri. Gli elementi unificatori, tra costoro che certo non costituiscono una “scuo-

la”, e spesso nemmeno si conoscono reciprocamente? Una certa avversione alla post-modernità e alla sua sistematica presa di distanze, l’amore per narrazioni partecipate e pulsanti, l’empatia narratore/lettore tipica del romanzo classico, l’indifferenza alle barriere tra i generi (e tra i generi e la letteratura “alta”), la predilezione per “grandi storie” – epiche, appunto – capaci di proiettarsi fuori del contesto e, nei toni del dramma, della tragedia, della metafora, riflettere su temi salienti della contemporaneità, dei suoi antecedenti, dei suoi sviluppi.

L’esempio di ciò è proprio nel testo meno facilmente identificabile, *Gomorra*, che pare assimilato al New Epic solo per conferirgli nobiltà, sull’onda di un successo di massa. In realtà *Gomorra*, che tutto è salvo che un piatto reportage di strada, fa un discorso che sarebbe piaciuto molto a Jean-Patrick Manchette: la criminalità non è un elemento sussidiario del capitalismo, una sua perversione. Al contrario, ne rappresenta il cuore, un pilastro strutturale. Osando paradossi, senza criminalità l’intero sistema crollerebbe, la finanza affonderebbe per il cedimento di una delle sue colonne (da cui si vede quanto sia fuori strada Nanni Balestrini che, in una sua intervista recente su *La Stampa*, vede in molti romanzi recenti un’attenzione monomaniacale e gratuita per il delitto). Tesi da discutere, certo, però l’oggetto sconosciuto – reportage o romanzo? – nella sua coralità si riallaccia all’epica, priva in questo caso di eroi e tuttavia capace di inglobare un mondo intero. Manchette, nel commentare

l'opera del suo maestro Hammett, aveva già raccomandato narrazioni del genere. In casi meglio decifrabili, *Hitler*, *Manituana* e altri, la portata epica dell'assunto è evidente. Ci si aggrappa alla storia, la si prolunga, la si estende a problematiche attuali. Il procedimento è totalmente diverso da quello di *Gomorra* o di *Sappiano le mie parole di sangue* di Babsi Jones. Tuttavia l'esito è lo stesso, quello che in passato definii "massimalista". Parlare per sistemi, quadri storico-geografici, visioni di società intere, empiti cosmici. Si può ricorrere alle forme della narrativa avventurosa, purché l'esito sia raggiunto: fare riflettere, in via realistica o metaforica, sulla percezione collettiva di una quotidianità alienata. È ciò che gli autori del New Italian Epic cercano di fare, sebbene spesso inconsapevoli dei reciproci vincoli. In fondo, le loro opere narrative suppliscono al venire meno, in Italia, della saggistica economico-politica radicale degli anni Settanta. Ciò che i teorici delle scienze sociali, ormai appiattiti per paura sul giornalismo d'occasione, non fanno più, lo farà il racconto (non è un caso se una recensione su "Pulp", quando uscì *Q* di Luther Blissett, lo paragonò per importanza a un classico dei Settanta, *Proletariato di fabbrica e capitalismo industriale* di Stefano Merli). E sarà popolare, per raggiungere chiunque come un pamphlet. Noir, horror, fantascienza, romanzo d'avventura, thriller. Ma più spesso tutto questo assieme, e altro ancora. La base comune è la forza delle storie, il loro dilatarsi su dimensioni epocali. Quando questo tipo di letteratura prende corpo, a metà degli anni Novanta, sta per esplodere il fenomeno del genere "pulp", poi denominato, grazie a una fortunata antologia, dei "cannibali". È creazione di un piccolo gruppo di critici letterari che vede, in alcuni giovani narratori, un prolungamento delle esperienze del Gruppo '63. Sono scrittori caratterizzati dalla fusione di materiali "nobili" con materiali "vili", e compongono storie in cui, assieme alla "mescolanza di generi", pulsano le istanze del quotidiano: onnipresenza della televisione e dei suoi più squallidi programmi, manga, pubblicità, prodotti da supermercato,

televendite; il tutto al servizio di storie horror o anche solo drammatiche. È un passo molto importante per la nostra narrativa, solo che la compagine non regge. Divenuta persino oggetto di satire televisive, scoppierà tra le mani di chi l'ha creata e sovrarappresentata. Se ne libereranno individualità distinte, che il gruppetto dei critici aveva cercato a forza di tenere assieme: Niccolò Ammaniti, Tiziano Scarpa, Isabella Santacroce, Aldo Nove ecc. Ognuno proiettato verso destini individuali, spesso gloriosi. Altri consegnati all'oblio o alla marginalità. Erano comunque loro, illustri o meno, i veri post-moderni, allievi di Arbasino e di Tondelli. Coeva a questa esperienza, quello che Wu Ming 1 chiama New Italian Epic non ha, quando nasce, ancora un nome. Sforza romanzi a lunga gittata, bada alla solidità, scommette sul lungo periodo. Mattone su mattone, si conquista lettori fedeli: non solo in Italia, ma un po' in tutto il mondo. Usa sistematicamente un mezzo di cui i "pulp", malgrado la loro apparente modernità, sono poco pratici: Internet. Non a fini meramente pubblicitari, ma per amplificare la valenza dei loro temi, e farne discutere. E per prolungare la narrativa in ambiti mediatici che normalmente un letterato schifava. Gli apologeti del "libro-che-nessuno-conosce-e-per-tanto-è-bello", i fondatori di mode letterarie dei supplementi ai grandi quotidiani, sono serviti. Un giornale tra i maggiori può vendere 700.000 copie, un sito web può eguagliarlo e, in sinergia con altri, essere molto più letto.

Chiaramente non è questo ciò che conta. Conta molto di più intercettare un pubblico insoddisfatto dal racconto intimista, dai piccoli problemi di piccola gente, dai bozzetti senza significato, da storie di tradimenti in provincia o tra artisti romantici e melensi.

L'equivalente letterario delle peggiori canzonette di Sanremo. Con il New Italian Epic è l'opera lirica che, silenziosamente, fa ritorno, e travolge canzoni, operette e musica da camera. Senza pretendere di annullare altri stili, né desiderosa di competere con loro, però conscia della propria identità e finalmente decisa a non lasciarsi prendere sottogamba.

Nuova epica italiana?

Sì, per... farla finita con la commedia postmoderna

Alessandro Bertante, *Liberazione*, 8 maggio 2008

Da circa una ventina di giorni è scaricabile sul sito dei Wu Ming un breve saggio di Wu Ming 1 (Roberto Bui) intitolato "New Italian Epic". Titolo evocativo per una riflessione culturale che parte da lontano, dal settembre 2001 di fronte agli aerei schiantatisi sulle Twin Towers, sebbene sia stata formulata in occasione di una recente conferenza dello stesso Bui al Mit di Boston. Il testo fa il punto su quella che è stata individuata da Bui, ma anche da Carlo Lucarelli su *Repubblica*, come la nuova tendenza della narrativa italiana degli ultimi cinque anni. Che sta succedendo quindi? Esiste davvero un movimento coeso e inedito, nonché chiaramente identificabile, che possa dare il segno di una discontinuità tematica e stilistica con il recente passato? Secondo me esiste, ma la questione non è semplice, né riconducibile a una sola scuola o a un preciso comune sentire.

Nel suo scritto, già scaricato da oltre undicimila persone, Bui compie un percorso teorico di grande interesse, proponendo una chiave interpretativa globale nei confronti di "opere letterarie" – e non di autori – che coinvolge, solo per citarne alcuni, scrittori come gli stessi Wu Ming, Evangelisti, Saviano, Genna, Scurati, Lucarelli, Guarnieri, De Cataldo, Balocchi, Muratori ma anche Camilleri e Carlotto. Il punto di partenza sono gli anni Novanta, «il decennio più avido della storia» secondo Joseph Stiglitz, e il «più illuso, megalomane e barocco», nell'analisi certo condivisibile di Bui. Qui si crea la frattura, qui il postmoderno mostra i

suoi limiti e la sua inadeguatezza alla rappresentazione. Qui parte la riflessione di una nuova generazione di autori.

Esauritasi nella propria inconsistenza la proposta consolatoria della narrativa di genere, mostrati i limiti di una produzione letteraria piaciona e superficiale che faceva del consumo e della spettacolarizzazione della gioventù la principale chiave interpretativa dei cambiamenti sociali, alla fine degli anni Novanta secondo Bui si forma una nuova sensibilità culturale. Nasce una nuova epica, intesa come narrazione di fatti storici e mitici che non escludono la guerra e la sua brutalità, le forti contrapposizioni ideali, la lotta per la sopravvivenza, i viaggi iniziatici o anche la pura avventura. E se Bui è consapevole di quanto sia vasto il campo di azione e le differenze tematiche dei diversi protagonisti di questa nuova scena, non esita a disegnare un profilo comune. Ma a mio avviso l'emergenza di questo nuovo forte sentire nasce principalmente da una reazione. Le grandi storie degli scrittori italiani, ai quali aggiungerei anche l'apocalittico Altieri della *Trilogia di Magdeburg*, muovono dall'avvenuta consapevolezza della mediocrità dei tempi, abilmente occultata nel decennio dell'euforia liberale prima menzionato. Ora però non ci si può più nascondere. La crisi è ovunque e diventa oltremodo vivente nella urgenza del quotidiano, nel suo sconfinamento in tutti i cambi della comunicazione e della creazione artistica. L'uomo comune, con le sue piccole e la sua prevedibilità è il vero

Oblique Studio

protagonista della caduta del modello occidentale. Il suo trionfo mediatico, realista solo nella miseria, e la sua debolezza spirituale vengono innalzati come modello di cittadino inconsapevole e manipolabile. La nuova generazione di scrittori individuata da Bui, chiaramente legata anche da un vincolo biografico molto forte, testimonia attraverso le opere l'esigenza di un respiro più profondo: una narrazione che affronti apertamente la potenza del mito, nella sua

funzione originale di allegoria, e che sappia in questo modo anche recuperare un impegno sociale e politico, finora annichilito nella commedia postmoderna che tutto coinvolge e che confonde in un frullatore esistenziale ogni possibilità di critica.

La storia non è finita, come qualche bella anima liberale vorrebbe farci credere. Inevitabilmente continua.

Sta a noi riuscire a interpretarla.

Vite fortunate, vite degli altri e vite che non fanno rumore

Dario Olivero, *la Repubblica*, 8 maggio 2008

Scrittori italiani alle prese con viaggi in Oriente, cuori di tenebre e la generazione del riflusso dopo l'anno magico del '68. Tra le novità anche il romanzo-inchiesta di Bellu sulla vera identità di Peron

Milo Errani, trent'anni, si ritrova in Cambogia. Ha cambiato vita da portiere di notte di un albergo a Venezia a scrittore del testo di un libro che il suo amico fotografo famoso sta realizzando. Si è portato dietro il suo scarso entusiasmo per il presente e il suo ingolfamento di ricordi: amici saggi, padri adottivi migliori di quelli biologici e qualche altra cosa che non si vede ma che spunta ogni tanto tra un silenzio prima di una risposta e un'immagine o qualche nota di jazz prima di addormentarsi. Non è una fuga, perché Milo non riesce a scappare: ogni cosa che vive nel presente è un pretesto, un appiglio a cui il passato si aggrappa per riempirgli occhi e orecchie. Ha il cuore da rivedere Milo. E ha la fortuna, come tutti i personaggi dei libri che hanno qualcuno che disegna il destino per loro, di incontrare ciò di cui ha bisogno nel posto in cui è finito. Una donna, ovviamente, anche se non è tanto ovvio quello che avverrà tra loro.

E non è ovvia la cosa che si era messa di traverso nel cuore di Milo. "Il segreto è il cibo che nutre il viaggio, fino alla fine. Svelarlo è uccidere il racconto. Non puoi cominciare un racconto, se non hai un segreto". È il nuovo romanzo di Gian Luca Favetto, *La vita non fa rumore* (Mondadori, 17,50 euro).

RIFLUSSO

Ipnotica la voce narrante di *Voglio una vita come la mia* di Marco Santagata (Guanda, 14 euro). Un docente universitario sessantenne con una moglie, svariati figli che non hanno

ricevuto il suo ottimismo con i cromosomi, un'amante che un figlio lo vorrebbe senza sapere che cosa scatena nell'uomo questa richiesta.

Un po' pamphlet, un po' autobiografia, un po' romanzo a tesi. La tesi è questa: gli dèi hanno deciso che la generazione nata dopo la Seconda guerra doveva essere la più fortunata da almeno cinque secoli. Un'infanzia divisa tra la povertà di un paese uscito dal conflitto che metteva il "prete" nel letto per scaldarsi e l'entusiasmo di un paese che cominciava a muoversi. Un'adolescenza fatta di nuova musica, la prima televisione e un capitalismo nascente che ancora era in grado di soddisfare esigenze e desideri che oggi sono invece in gran parte frustrati. Una giovinezza arrivata proprio nell'anno fatidico, il '68. E poi divorzio, welfare da paese scandinavo, lavoro. E poi la generazione più fortunata degli ultimi cinque secoli invecchia, i tempi e le cose cambiano sotto i loro occhi, le bombe esplodono, i muri cadono, l'economia prende altre lontane contrade, i figli sono più tristi dei padri.

DON'T CRY FOR ME

Seguite i due fili della trama. Giovanni Piras nasce a Mamoiada, vicino a Nuoro nel 1891. Nel 1909, insieme ad altri 18 paesani emigra in Argentina. Mentre gli altri nel corso degli anni rientrano, lui resta là e spedisce lettere e soldi alla famiglia fino al 1920. Poi scompare. Juan Domingo Peron Sosa nasce a Lobos in Argentina nel 1895, a 16 anni entra alla scuola militare. Fa carriera e nel 1943 partecipa al

golpe contro Castillo, viene arrestato e rilasciato a furor di popolo. Nel 1946 vince le elezioni, poi le rinvince e tra alterne vicende, tra cui il matrimonio con Evita, l'esilio e il ritorno, segna la storia del suo paese per decenni. Questi i fatti. C'è chi sostiene che Giovanni Piras e Peron siano la stessa persona. Che a un certo punto e in un momento preciso intorno agli anni Venti il sardo abbia preso il posto del dittatore argentino. Sono stati scritti libri, sono stati girati documentari, se ne è parlato in convegni e giornali. C'è chi dice di avere le prove e chi ribatte che sono solo leggende.

Giovanni Maria Bellu ci ha ricavato prima una storia, poi un'inchiesta e ora un libro: *L'uomo che volle essere Peron* (Bompiani, 19 euro). Si parla molto in questi giorni di un nuovo filone della letteratura italiana che è stato chiamato New Italian Epic, tanto difficile da definire quanto forse immediato da intercettare quando si incontra.

Ecco un esempio.

CURATO DI CAMPAGNA

“Ammazzarsi, si sarebbero dovuti. Dal primo all'ultimo. Prendersi una rivincita su quella vita grama decidendo almeno l'ora

della morte, ribellarsi, miscredere, barare con Dio”. Riflessioni di un giovane prete fresco di seminario, parcheggiato come gradino iniziale di una luminosa carriera in una pieve di campagna, in mezzo a contadini, al servizio di un sacerdote più anziano.

Riflessioni di un'anima immobile, un cuore di tenebre, un lupo della steppa, uno straniero. Altri personaggi. Un chierichetto morto, sembra per un incidente, cadendo da un dirupo.

Il prete anziano malato ma con la carne non abbastanza stanca. Il maresciallo in pensione ma con un desiderio di vendetta meschina ancora in servizio. Il ragazzo ritardato che vorrebbe giocare nella squadra di calcio, ma l'allenatore più che correre su e giù per la linea laterale non gli fa fare.

Poi, in mezzo a quel nulla, il miracolo, l'anomalia: un giocatore di quella squadra di contadini che non ha mai sbagliato un calcio di rigore. È il suo talento, la sua forza soprannaturale. Sa fare solo questo. Dove si nasconde a volte Dio, dove cercare la sua presenza, ammirare la sua grazia.

Questo il giovane prete non riesce a tollerare, questo diventerà la sua ossessione. Fino alle ultime quattro terribili parole finali.

Un incubo luciferino, si intitola *La persecuzione del rigorista* di Luca Ricci (Einaudi, 10 euro).

Ecco il manifesto della “Nuova epica”

Paolo Di Stefano, *Corriere della Sera*, 13 maggio 2008

Imperversa nei blog una discussione sulla «Nuova Epica Italiana» o meglio sulla «New Italian Epic», come dicono a Montréal, nel Vermont e al Mit di Cambridge, dove la formula è stata coniata e diffusa universalmente grazie alle conferenze tenute dal gruppo di scrittori riuniti sotto lo pseudonimo Wu Ming. Il cui saggio è ora leggibile integralmente nel loro sito: «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».

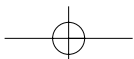
In un paragrafo ci viene spiegato che «queste nuove narrazioni sono epiche perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso». E ancora: «Libri che fanno i conti con la turbolenta storia d'Italia...». Sembrerebbe un'idea massimalista del romanzo, ma si sa quanto sia difficile stabilire a priori quali siano, in letteratura, i Grandi Temi e i piccoli temi? L'uomo senza qualità è grande o piccolo? E Gregor Samsa? La memoria di Marcel, nella *Recherche*, è un Grande Tema o minimalismo intimista? La «vasta nebulosa» accomunerebbe scrittori non necessariamente coetanei, da Evangelisti a Lucarelli, da Camilleri a Carlotto, da De Cataldo a Genna, da Saviano (divenuto in pochi mesi portabandiera dei più vari generi e sottogeneri letterari), ai Wu Ming, ça va sans dire.

«Diversi loro libri – viene precisato en passant – sono divenuti bestseller e/o long-seller in Italia e in altri paesi». Nel paragrafo intitolato “La tradizione”, si elencano i modelli di riferimento o meglio i precedenti più illustri di questa rivoluzionaria temperie letteraria: Manzoni, De Roberto, Nievo, Pirandello, Bacchelli, Pratolini, Tomasi di Lampedusa, Anna Banti.

Per dimostrare come la «New Epic» sia davvero «very new», i Wu Ming saltano a piè pari le generazioni più vicine. Come a dire: l'«Epic» si è malauguratamente interrotta negli anni '50, ma mezzo secolo dopo per vostra fortuna sono arrivati gli attuali salvatori della Patria: cioè Noi.

È chiaro dunque che in un tale disegno non possono considerarsi epici, per esempio, l'Ingravallo di Gadda, gli antieroi nevrotici di Volponi che si battono per un civile sviluppo industriale, il Vassalli della *Chimera* o di *Marco e Mattio*, il Malerba «politico» di *Pianeta azzurro*, il delirante Prospero di Tadini. Anche se, a ben vedere, conducono tutti le loro guerre e le loro battaglie per la sopravvivenza, facendo i conti (tutti, a loro modo) con le «turbolenze della storia d'Italia».

E perché non dovrebbero essere epici il rampante «venditore di collant» di Busi, il folle Guizzardi di Celati, l'antiepico duca di Mantova di Cordelli? Resta il dubbio che il manifesto dei Wu Ming sia stato suggerito più da un intento promozional-goliardico che da un autentico slancio (auto)critico-letterario. Basterebbe però un piccolo accorgimento lessicale per renderlo perfetto: non «New Italian Epic» ma «New Old Italian Epic».



Noir, dire l'indicibile nel paese dei misteri

Girolamo De Michele, *Liberazione*, 15 maggio 2008

Diceva Manchette: nel noir «la lotta di classe non è assente come nel romanzo ad enigma; semplicemente gli oppressi sono stati sconfitti e sono costretti a seguire il regno del Male». Il romanzo italiano dell'ultima generazione mostra un'esplicita consapevolezza di questa catastrofe. E molti autori sembrano voler "afferrare Proteo", ovvero acchiappare il reale per poterlo criticare, a costo di fare violenza alla sfuggente natura del genere letterario

Nell'Odissea viene narrato l'incontro tra Proteo, dio capace di divenire «ogni cosa che in terra si muova» e Menelao che, istruito da Eidotea riesce ad afferrarlo e tenerlo finché il vecchio dio, stremato, gli rivela attraverso quale via fare ritorno a casa. Ottenute le informazioni necessarie Menelao chiede, e ottiene, la verità sul destino degli altri eroi greci ritornati da Troia: apprende così della tragica fine di Aiace e Agamennone e dell'esilio di Odisseo. Il mito di Proteo è stato interpretato come allegoria della conoscenza: "afferrare Proteo" significa ricondurre entro forme stabili quel reale che continuamente si trasforma, che si tratti di saper comprendere i mutamenti sociali che attraversavano l'Emilia degli anni Sessanta (così Togliatti, la cui pena era imbevuta di dotte citazioni tanto quanto le sue mani del sangue degli anarchici e dei trotskisti), di ricondurre ad unità giuridica le molte tipologie dei contratti di lavoro (il giuslavorista Ghezzi) o unificare le diverse anime della sinistra. Afferrare Proteo indica l'azione con la quale la mente afferra, unificandolo, il reale. Resta però sullo sfondo la dimensione narrativa del mito.

La vicenda di Proteo e Menelao è infatti un racconto che Menelao fa a Telemaco; all'interno di questo racconto è a sua volta inserito il racconto della strategia da attuare che Eidotea fa a Menelao; Proteo si piega al vincitore raccontandogli il futuro, ma anche ciò che Menelao non è in grado di apprendere con i

propri occhi, e che a sua volta viene narrato a Telemaco. Questa catena di racconti parte dagli dèi che hanno una visione d'insieme di quel tutto che appare proteiforme: la trasmissione di questo sapere è un parlare che trasforma una conoscenza altrimenti impotente. Il raccontare è un cogliere che mette in moto un'azione: un sapere performativo.

In tempi recenti questa necessità del raccontare per agire è presente nell'ultimo lavoro di Aldo Bonomi, *Il rancore* (Feltrinelli, 2008), che rimarca la necessità di saper raccontare la società per poter «fare società». Anche Zygmunt Bauman in *Paura liquida* (Laterza, 2008) ha insistito sulla necessità di scongiurare la «catastrofe inevitabile» narrandola «nel modo più appassionato e rumorosamente possibile».

Cercare di cogliere il molteplice con un colpo d'occhio è un gesto che si oppone al postmodernismo volgare, che si ferma al mero almanaccare degli eventi, assumendoli come oggetti naturali senza indagarne né criticarne la genesi (naturalismo ingenuo che ignora l'esistenza di una seconda natura). Una variante del postmodernismo volgare è l'idea che tutto sia rappresentazione, che dietro i fenomeni non vi sia alcunché di concreto: quando tutto è seconda natura, la realtà ingenua messa alla porta rientra dalla finestra, mentre il critico si compiace del suo lessico forbito. Che "tutto sia forma" o "rappresentazione", o che tutto sia natura ingenuamente assunta sono due facce della stessa medaglia: in qualche caso *anything goes*, in qualche altro non tutto va bene, ma in fondo

potrebbe... Da qualche anno a questa parte accade che in Italia alcuni scrittori abbiano fatto proprio un atteggiamento critico nei confronti del mondo; e per criticarlo cercano di afferrarlo, di far violenza alla sua sfuggente natura. Spesso questa attitudine a mordere il reale è stata confinata nella letteratura di genere, perché è un fatto che i generi si sono mostrati più adatti a praticare il conflitto, proprio come la sovversione del realismo ottocentesco ha beneficiato di un lungo scavo sotterraneo nei luoghi carsici del gotico. In prima battuta, direi che ciò che questi autori hanno in comune è il prendere sul serio il proprio lavoro. Per contro, i narratori dell'ultima generazione tendono a non prendere sul serio la critica letteraria italiana: e a furia di non prendere sul serio il vuoto pneumatico che la critica (salvo poche eccezioni) esprime, alcuni di questi scrittori, colti da *horror vacui*, hanno cominciato a lavorare anche sul versante della critica. Uno di questi è Wu Ming 1, che ha cercato di "afferrare Proteo" articolando alcune caratteristiche che danno forma a quello che ha denominato *New Italian Epic*.

È bene spazzare il campo da un fraintendimento: avere una visione d'insieme non significa imporre canoni normativi. La scienza moderna conosce l'esistenza di "sistemi deterministici non lineari" o "caotici", nei quali la vecchia contraddizione tra libertà e determinismo è caduta, nei quali comportamenti casuali danno luogo a figurazioni descrivibili matematicamente. Io credo che questo modo di "afferrare Proteo" sia qualcosa del genere; coglie una curva che collega movimenti narrativi stocastici, casuali, tra loro indipendenti.

Queste caratteristiche sono: il rifiuto della tonalità emotiva predominante nel postmoderno (un impasto di ironia a tutti i costi e di deresponsabilizzazione autoriale); uno "sguardo obliquo", azzardato, sul mondo; il connubio di complessità narrativa e attitudine *popular*; la presenza di storie alternative, di ucronie potenziali; la sovversione "nascosta" di linguaggio e stile; la mutazione del genere romanzesco in "oggetti narrativi non identificati" (U.N.O.), non codificabili, sfuggenti; il rinvio a una dimensione extra-testuale o transmediale.

A queste caratteristiche io aggiungerei l'attenzione al contesto urbano, e l'essere scrittori

"col culo in strada". L'attenzione al contesto urbano non implica necessariamente un carattere "realistico" del narrato: il contesto urbano può essere un luogo della memoria, come la Dublino dell'*Ulysses* (o, *si parva licet*, la Bologna del mio *Scirocco*), così come un luogo immaginario può essere descritto come una città "reale" (la Vigata di Camilleri). Nel noir italiano il contesto urbano è continuamente attraversato da transiti, linee di fuga, conflitti: è uno spazio non omogeneo, ma granulare, più denso in alcuni punti, più fluido in altri. La Milano-Quarto Oggiaro di Biondillo e i quartieri romani di De Cataldo ne sono un esempio.

"Scrittori col culo in strada": pochissimi degli scrittori dell'ultima generazione vivono esclusivamente del proprio mestiere letterario: nella maggior parte dei casi sono, volenti o nolenti, costretti ad immergersi all'interno di contesti lavorativi "altri" (fabbriche, scuole, uffici pubblici o privati, palestre, biblioteche, locali musicali), a frequentare molti più ambienti e molto più differenziati di altri "scrittori laureati" che, frequentandosi tra di loro all'interno dei propri salotti (metaforici o reali), finiscono per parlare sempre dello stesso piccolo mondo. Sia chiaro, non c'è nulla di rivoluzionario: erano scrittori col culo in strada Dante, Boccaccio, Ariosto, Michelangelo, Manzoni, Pasolini.

Se dovessi sintetizzare le caratteristiche elencate, direi che la principale è il prendere sul serio il proprio mestiere, la propria lingua e i propri contenuti, e il lettore che li legge. Prendere sul serio significa non cercare sponde al consolatorio, farsi carico del portato etico implicito nel proprio narrare. Un esempio. In *Testimone inconsapevole* (Sellerio, 2004) di Carofiglio la questione migrante è posta in modo assolutamente consolatorio: sembra di capire che se ciascuno facesse il proprio dovere, se ci fosse scrupolo e serietà nell'applicazione del diritto non ci sarebbero errori giudiziari, e forse neanche una questione migrante. Per fortuna prima o poi arriva un brav'uomo che rimette le cose al loro posto: nei gialli di Carofiglio si assiste, sotto mentite spoglie, all'apologia del connubio Legge-Ordine, senza che vengano mai sfiorate le ragioni di sistema che producono il migrante/deviante. Al contrario, ne *Il giovane sbirro* (Guanda, 2007) di

Faction, reportage, New Italian Epic

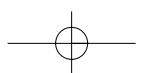
Biondillo appare chiaro che l'eccezione, date le condizioni di sistema, non è il migrante finito in quei Lager che chiamiamo Centri di permanenza temporanea: il problema è semmai, dato un sistema criminogeno che necessariamente produce devianza sociale, perché ci siano migranti che non sono incarcerati nei Cpt. Diceva Manchette: nel noir «la lotta di classe non è assente come nel romanzo ad enigma; semplicemente, gli oppressi sono stati sconfitti e sono costretti a subire il regno del Male». Il romanzo italiano dell'ultima generazione mostra un'esplicita consapevolezza di questa catastrofe. Basta pensare ad Ammaniti: i suoi romanzi sono la descrizione delle forse irredimibili rovine lasciate dal con-

flitto di classe, sulle quali si agitano gli sconfitti, i reietti, gli esclusi. Nella nota conclusiva del suo romanzo ucronico *Il signor figlio* (Mondadori, 2007), Alessandro Zaccuri si fa vanto di aver violato il precetto di Monaldo Leopardi: «Meglio è tacere una storia, che narrarla ingombrata di fole». In un'Italia che sempre più assomiglia a quella desiderata dal conte Monaldo, la pecora bianca della famiglia Leopardi, disobbedire ai suoi precetti, è ben più che un vezzo: è un dovere etico.

Intervento al Convegno Internazionale: "Quale memoria per il noir italiano? Un'indagine pluridisciplinare", Louvain-la-neuve (Belgio), 15-16 maggio 2008



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Zeus e Teti*, 1811



Giovanni Maria Bellu, “L'uomo che volle essere Perón”

Giancarlo De Cataldo, *l'Unità*, 20 maggio 2008

Questo è un gran bel libro. Contiene tre storie. La più antica comincia in Sardegna cent'anni fa. È la storia di un ragazzo di Mamoiada di nome Giovanni Piras che s'imbarca sul piroscafo dei sogni e se ne va in Argentina in cerca di fortuna. La seconda comincia anch'essa in Sardegna, non si sa bene quando né come né perché, e nemmeno se sia una vera storia o non, piuttosto, una leggenda. È la storia di come l'emigrante Giovanni Piras sia diventato Juan Domingo Perón, a lungo signore e padrone dell'Argentina. La terza e ultima storia comincia quando il Giornalista, l'io narrante di questa seducente avventura, sente parlare per la prima volta della faccenda Piras/Perón.

È la storia delle storie, quella che affascina le altre due sotto il segno del rapporto fra un giovane esploratore della vita, con la sua carica di rabbia, speranza e utopia, e il suo anziano padre, il Vecchio, con il suo fardello di sconfitte, delusioni, rassegnazioni. In principio, le tre storie scorrono parallele. Qualcosa di profondamente intimo, una sorta di condivisione del dolore che annulla le differenze spaziali e temporali, sembra accomunare Piras, Perón e il narratore. A ciascuno di loro la vita ha presto tolto qualcosa: la madre, la famiglia, la possibilità di immaginare una vita “altra”.

Il Piras che abbandona Mamoiada per l'avventura argentina, cercando, come tanti di quegli emigranti che turbano i sonni dei nostri intellettuali e governanti, un lavoro, una casa, un amore, una dignità, non è poi tanto diver-

so da quel Perón che spunta dal nulla, già adulto e autorevole, per cambiare la storia del suo Paese. Come se qualcuno gli avesse rubato l'infanzia. Come se niente prima della presa del potere fosse esistito. Nemmeno il cavaliere che avrebbe compiuto l'impresa. E tutti e due, Piras e Perón, non sono forse così simili al narratore, presto orfano di madre? Tre ragazzi a cui il destino ha tolto qualcosa, tre giovani che la vita chiama a dure prove, tre progetti umani impegnati a decifrare l'oscuro mistero dell'esistenza. Da un certo momento in avanti, la storia del Perón sardo sembra prendere il sopravvento sulle altre. Accade quando l'inchiesta prende corpo. Quando i testimoni squadernano sotto gli occhi dapprima scettici, poi sempre più coinvolti, del narratore, un'impressionante catena di coincidenze. Grazie al mito, il narratore riesamina il rapporto con il Vecchio.

Amore e rispetto, ricambiati e condivisi, certo. Ma alla maniera sarda. Con nobiltà e ferezza, eppure consumandosi nella vana speranza che un abbraccio caldo e devastante spazzi via il ritroso pudore del “non detto”. Ed è proprio il “non detto” a cementare il percorso indiziario, e a sostanziare l'ipotesi che non di una leggenda si stia parlando, ma di uno dei più riusciti e inquietanti falsi dell'intera Storia contemporanea.

Perché un bel giorno Giovanni Piras scompare e di lui non si sa più nulla? Perché Perón tace del suo passato, o lo mistifica con il concorso di compiacenti biografi? Qualcuno, a

questo punto, potrebbe domandarsi: ma di che libro si sta parlando?

Di un romanzo, di un saggio, di un'inchiesta? Questo Bellu è un giornalista, uno storico o un romanziere? Il galateo culturale, che si sostanzia di una rigida suddivisione per specie e generi, sconsiglia pericolosi esperimenti. Che gli storici facciano il loro mestiere, vagliando gli indizi e verificando la possibilità che si facciano "prova provata". Che i giornalisti si astengano dall'inquinare la ricerca con deviazioni narrative. Che gli scrittori si tengano lontani dalla Storia, ciascuno pago della propria stia di competenza. Critici astiosi e giannizzeri dell'ortodossia si incaricano di pattugliare la "zona rossa". Ogni sconfinamento esige severa repressione. Ma da un po' di tempo si comincia a pensare che lo storico, il giornalista e lo scrittore non siano necessariamente tenuti a fermarsi sul limitare del regno della congettura.

Che possano osare di addentrarsi nel territorio del possibile, e di esplorarlo con la forza della metafora. Un sempre crescente numero di autori ha preso ad aggirarsi nella terra di nes-

suno fra autobiografia, ricostruzione storica, reportage e finzione. Wu Ming 1 ha lucidamente parlato di "new italian epic" e di "oggetto narrativo non identificato". Bellu può a buon diritto far parte della compagnia.

Quando affronta temi epici e epocali. Quando, ignorando gli avvertimenti degli occhiuti guardiani della soglia, varca il confine e completa il quadro indiziario immaginando il possibile esito di una confluenza fra due esistenze, quella dell'emigrante e quella del Dittatore, che non avevano nessuna ragione per sfiorarsi.

Non diremo come le tre storie, alla fine, si ricompongano. Né se l'ipotesi sia confermata o meno. Bellu si è messo sulle tracce di un segreto, lo ha indagato, strada facendo ha ritrovato se stesso e le sue radici, e alla fine ci ha consegnato un racconto in forma di mito. Che sia un mito con qualche fondamento o meno, in fondo, non ha nessuna importanza. Ciò che conta sono le storie che i miti alimentano, la loro qualità, la ricaduta che hanno sulla vita di ciascuno di noi. Come scrisse Joseph Campbell, a una sola cosa, dopo tutto, servono i miti: a vivere meglio.

Vittorio Giacopini: “Re in fuga”

Letizia Muratori, www.carmillaonline.com, 26 maggio 2008

Documentare vite alternative, fare storia alternativa

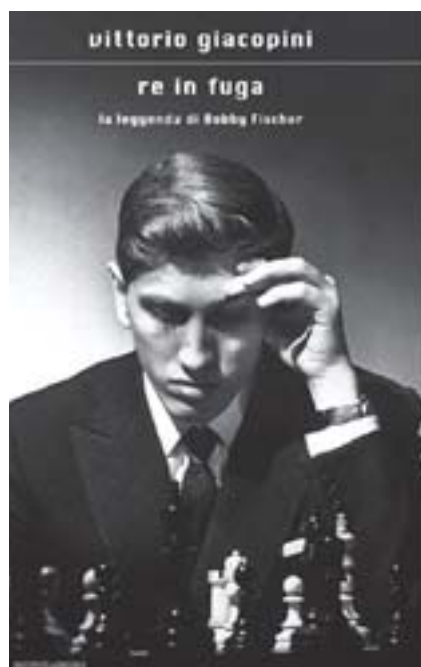
Nel saggio *New Italian Epic* Wu Ming 1 segnala tre esempi di *mockbiopic*, cioè biografie deviate e alternative rispetto ai fatti storici: *Il signor figlio* di Alessandro Zaccuri, *L'uomo che volle essere Perón* di Giovanni Maria Bellu e *Havana Glam* di Wu Ming 5. Ovvero Leopardi a Londra dopo il 1837, Perón sardo, e David Bowie simpatizzante comunista. Su necessità e importanza del lavoro di WM1 tornerò al più presto e con l'attenzione che merita. Al momento ne approfitto per ragionare su *Re in fuga* di Vittorio Giacopini, libro che per certi versi rientra nella categoria dei titoli appena citati. Si tratta della vita di Bobby Fischer. Anche in questo caso siamo in territorio *mock*. Attenzione però, in scena non c'è un Fischer “parallelo” che continua a giocare via Internet. Ipotesi che per anni ha eccitato scacchisti telematici e cultori della strategia sovversiva del campione americano. Non c'è nemmeno un: *cosa sarebbe accaduto se Fischer avesse perso contro Spassky?* Il racconto di Giacopini prende un'altra strada, non sceglie il “what if” potenziale, segue la traccia dei documenti, mezzo secolo di presunta storia vera. Così, riposizionando in pagina dettagli reali,

Giacopini si inventa tutto, senza inventare niente. Per *tutto* si intende l'invenzione di un rigoroso spazio mentale, dove il Fischer personaggio conta quanto ciò che lo circonda. Siamo in uno spazio-scacchiera. E questo *mockbiopic*

si approssima con grande efficacia alla realizzazione letteraria del desiderio impossibile del vero Fischer: “voglio soltanto giocare a scacchi, non mi importa di nient'altro”. Giacopini lo prende in parola.

Leggendo si delinea subito un preciso profilo tattico, una specie di intermittenza o economia della presenza del personaggio in scena. A volte Fischer è visto, altre si racconta da sé, altre ancora è tutt'uno con un luogo di cui magari avverte solo il clima. Spesso si dà alla macchia e lascia spazio alle interpretazioni, ma il vuoto resta e sentirlo è un bene.

D'accordo, il “riapparire, poi scomparire” di Dylan è citato spesso da Giacopini. C'è un esplicito tentativo di collocare Fischer nella repubblica invisibile dei ribelli che hanno spezzato il ritmo degli anni Sessanta sottraendosi al flusso, nel momento giusto: Mingus che lascia il jazz per dedicarsi alla fotografia, Ornette Coleman blindato nel seminterrato di Prince Street alla ricerca di nuovi suoni, lo stesso Dylan recluso



nella casa rosa. Ma l'intermittenza di Fischer, asceta della rinuncia, è molto più che un segno dei tempi in questo libro, è qualcosa di fisico che si sente come fosse l'incarnazione perfetta di un sospetto: stare al mondo non è cosa che va data per scontata, soprattutto non è naturale. Non tanto perché esiste la morte, piuttosto perché esiste la vita. *Re in fuga* va letto alla luce di questo paradosso.

Dichiarazioni, fisime, manie, genialità, vezzi e cialtronerie del vero Fischer sono raccontate non tanto con pudore, come si legge in bandella, forse non sono nemmeno raccontate, ma direi registrate, messe a disposizione del racconto. Scorrono stralci di vita documentata e resuscitata attraverso l'esorcismo della scrittura, scorrono proiettati su un fondale d'invenzione della realtà. Contrappuntata da figure memorabili:

Regina, la madre braccata dalla Cia, Spassky il perfetto doppio sovietico, i primi maestri, la tana di Lincoln Place. Infine la rapida violenza di certe partite. Un'opera di ampio respiro, squisitamente *mock* perché la beffa rivelatoria riesce. Un ottimo esempio di scherzo creativo intentato dall'autore al suo personaggio, prima ancora che al lettore: *Vuoi soltanto giocare a scacchi? Eccoti pezzi di vita. Ci sei anche tu in mezzo. Avanti: gioca.* Altrettanto *mock* è il destino di *Re in fuga* in libreria. Alla Feltrinelli è inutile andarlo a cercare dove dovrebbe stare, tra le uscite di narrativa, poiché svetta sugli scaffali della sezione *Tempo libero*, accanto a un manuale di bridge, prossimo ai segreti utili a realizzare banchetti veloci e cene fredde. Non so se lo abbia fatto ma, *mock* a parte, Giacomini ha tutto il diritto di incazzarsi per questo, ci mancherebbe altro.

La rinascita dell'epica italiana? “È soltanto autopromozione”

Francesco Borgonovo, *Liberò*, primo giugno 2008

Evangelisti, Genna, Lucarelli, Wu Ming, De Cataldo: con noi è tornato il romanzo storico impegnato. Ma i critici li bacchettano: «Inconsistenti»

Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese loro vogliono cantare. “Loro” sono un gruppo di scrittori italiani che sta animando un dibattito sui quotidiani (in primis *Repubblica*), su internet (in siti come Carmilla, Lipperatura di Loredana Lipperini, wumingfoundation.com), in riviste “alternative” come Tabard e in qualche università. Ecco i nomi: Wu Ming, Giuseppe Genna, Valerio Evangelisti, Carlo Lucarelli, Alessandro Bertante, Giancarlo De Cataldo e altri. Gli autori in questione discutono di una nuova tendenza della narrativa italiana che – per definizione di Wu Ming 1 – si chiama “New Italian Epic”, nuova epica italiana.

Tutto ha avuto inizio con un articolo di Wu Ming 1 inserito in rete alla fine di aprile e intitolato “New italian epic. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro”. Diciotto pagine che hanno prima identificato, poi dato alla luce e battezzato la “NIE”. Poco tempo dopo, una versione ridotta dell'intervento è comparsa sulle pagine di *Repubblica*. Il 3 maggio, sempre su *Repubblica*, è sceso in campo anche Carlo Lucarelli. Il 6 dello stesso mese, sull'*Unità*, è stato il turno di Valerio Evangelisti. L'8, su *Liberazione*, ha detto la sua Alessandro Bertante, seguito il 15 da Girolamo De Michele. A tenere il bilancio della discussione ci ha pensato la rivista on line Carmilla (curata da Evangelisti e Genna) che ha raccolto ciascun intervento.

Wu Ming 1 è stato invitato anche in alcune università americane (compreso il prestigioso MIT) per dare conto dello stato dell'arte.

Ma che cos'è, in concreto, la NIE? Wu Ming 1 spiega innanzitutto quando è nata. I primi sentori ci sono stati nel 2001, nei pressi di due «eventi chiave» come il G8 di Genova e l'11 settembre. In quel periodo uscivano i romanzi 54 degli stessi Wu Ming e *Black Flag* di Evangelisti. Wu Ming 1 ha sentito che in questi libri c'erano delle affinità. Le stesse che rintracciò, cinque anni dopo, nel lavoro di Giancarlo De Cataldo *Nelle mani giuste*.

La «prosa poetica» di De Cataldo

«Nelle lettere italiane» prosegue Wu Ming 1 «sta accadendo qualcosa. Parlo del convergere in un'unica – ancorché vasta – nebulosa narrativa di parecchi scrittori». Ma che cos'è questa nebulosa? Leggendo ancora Wu Ming 1 capiamo che è «una sorta di campo elettrostatico» capace di attirare a sé «opere in apparenza difformi, ma che hanno affinità profonde». Ci sono, innanzitutto, i produttori di «romanzi storici “mutanti”». Cioè Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli e Massimo Carlotto e, per certi aspetti, Pino Cacucci. Poi, ci sono quelli che «hanno masticato crime novel con in testa l'epica narrativa e cavalleresca», come Giuseppe Genna e Giancarlo De Cataldo, che si collocano nella NIE per aver affrontato «narrazioni maestose e indefinibili» (i romanzi *Dies Irae* e *Hitler* per Genna, e «l'esperimento di prosa poetica» *Nelle mani giuste* per De Cataldo). Infine, c'è

l'aspetto più rivoluzionario della questione, gli UNO, cioè gli «Unidentified Narrative Objects», oggetti narrativi non identificati. I quali sono «indifferentemente narrativa, saggistica e altro. Ovvero *Gomorra* di Roberto Saviano, *Sappiano le mie parole di sangue* di Babsi Jones, alcuni libri di Marco Philopat e di Helena Janeczek.

Ma in che senso si parla di epica? Spiega Wu Ming 1: «Queste narrazioni sono epiche perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose». Inoltre sono «grandi, ambiziose, “a lunga gittata”, “di ampio respiro”».

Non è facile raccapezzarsi. Carlo Lucarelli paragona gli scrittori della NIE agli autori del Grande Romanzo Americano. Girolamo De Michele fa riferimenti all'Odissea, a Hegel, a Zygmunt Bauman, Timothy Garton Ash e Jacques Attali. Claudia Boscolo, dottore di ricerca in Italianistica alla università di Londra, spiega che la NIE non è «historiographic metafiction» e fa paragoni con i capolavori di Ludovico Ariosto, spiegando che l'epica «continua ad essere il genere politico per antonomasia».

Pareri discordi e pubblicità

Per fare un po' di chiarezza abbiamo chiesto aiuto ad Alessandro Bertante, di cui è appena uscito il romanzo *Al Diavul* per Marsilio. «Per come intendo io la NIE, il mio romanzo vi rientra appieno nell'affrontare il grande sogno rivoluzionario di inizio secolo nella sua realtà più mitica attraverso le vicende di un uomo comune», dice. «La NIE è una tendenza non facilmente sistematizzabile di nuovi autori italiani che affrontano il mito per liberarsi dallo sconfinamento della realtà quotidiana in tutti i campi, dall'urgenza della cronaca quotidiana che diventa l'unica forma di comunicazione».

La questione continua ad essere complessa. Abbiamo chiesto allora ad alcuni critici molto

noti di darci un parere sulla NIE, sugli UNO, sulle nebulose e i campi elettrostatici.

Filippo La Porta affronta un ragionamento sugli scrittori che compongono la nuova epica: «Tutti quanti, in modo più o meno mascherato, aspirano a essere degli stilisti. Nonostante le dichiarazioni di poetica, alla fine ritorna quello spettro della letteratura italiana che è lo stile, che viene isolato e privilegiato a scapito di tutti gli altri elementi. In Genna che si confronta con Hitler e in Wu Ming 2 che parla di Lawrence d'Arabia (in *Stella del mattino*, ndr) la preoccupazione per lo stile domina e soppianta tutto il resto. Lo stile è lo status symbol. A questi scrittori meglio intenzionati e temerari preme soprattutto passare per gran signori della lingua e della cultura: fanno le citazioni giuste, vogliono essere rispettabili». Per Alfonso Berardinelli «gli scrittori italiani non vogliono essere scrittori italiani, soprattutto i più giovani. Vogliono essere internazionali. Il primo imperativo è che la letteratura non deve puzzare di letteratura. Deve impadronirsi di altri veicoli culturali. Quello che vedo è che questa apparente e spericolata spavalderia è in realtà una forma di parassitismo in cui si lavora sul già inventato. Cioè su luoghi comuni che altri media hanno già elaborato e diffuso. Questo non significa che qualche singolo autore non possa trovare il modo di superare con il linguaggio verbale la cultura di massa non verbale. Però è illusorio, credo, cercare di vincere la sfida con il linguaggio visivo, il cinema, i video e la rock e pop music: le parole non ce la fanno in un campo da gioco che non è il loro. Va a finire che questi autori si sentono molto terribili, dei lottatori di catch o di full contact, se confrontati con la silhouette dello scrittore tradizionale, ma in confronto ai veri media di massa sono delle pulci». Il giudizio più tranciante, sulla NIE, è di Carla Benedetti: «È una baggiata. È solo autopropaganda».