

Tendenze In passato furono Gilgamesh e i poemi omerici. Poi la grande stagione del romanzo. Ma oggi, mentre siamo (tr)av(v)olti da informazioni e immagini di ogni tipo, ad alcuni la forma narrativa tradizionale sembra non bastare più e rinasce una forte domanda di senso. Così da McIntosh a Littell da Bolaño a DeLillo a Houellebecq, sorgono opere diverse ma accomunate da questo stesso anelito

Il caos cerca l'ordine

Voci della neo-epica

A priamo *ilMistero.doc* di Matthew McIntosh, un'opera del 2017 da qualche mese disponibile in italiano. Sono quasi 1.600 pagine, molte delle quali coperte di asterischi o di cancellature in nero, con decine e decine di fotografie e immagini, spesso ricavate da film ma sfuocate. Non troviamo nessun legame evidente tra questi frammenti, viviamo in una condizione dissociata come lo stesso protagonista Daniel, che non riconosce nemmeno la sua compagna e la sua casa, poi scopre un file che dovrebbe contenere l'opera che sta scrivendo, ma è vuoto... Non un romanzo tradizionale, dunque, ma in ogni caso un'opera vasta e grandiosa, frutto di una narrazione oggettiva e distaccata in cerca di un senso profondo e, appunto, misterioso. Elementi che hanno fatto pensare all'epica. L'accostamento forse non è del tutto azzardato, ma bisogna chiarire meglio che cosa possiamo intendere con «epica».

Epica e romanzo: una lunga storia

L'epica non è una forma narrativa primigenia e naturale. Per quanto possiamo ipotizzare oggi, sono esistiti, forse sin da una decina di migliaia di anni prima di Cristo, canti religiosi e mitologici che si sono concentrati progressivamente su un grande eroe, per esempio Gilgamesh in Mesopotamia, del quale si esaltavano le imprese. Con l'avvento della scrittura, fu più facile raccogliere i

di ALBERTO CASADEI

canti e cominciare a cucirli: gli aedi o rapsodi, in molte parti del mondo, crearono un super-racconto, appunto un *epos*, che aveva un valore speciale per il popolo che lo aveva prodotto. L'epica degli eroi costruì un'idea di mondo, di come si potevano ricordare e narrare le vicende che fanno la storia.

Noi lettori del XXI secolo siamo però esperti di romanzo, non di epica. E il romanzo, in effetti, si distingue fortemente dall'altra forma narrativa antica. Certo, si parla di destini di uomini, ma sempre più vengono alla ribalta quelli comuni, i parigini di Balzac o i dublinesi di Joyce. Inoltre non c'è nessun obbligo di linearità, anzi l'intreccio diventa sempre più complicato. Interessa sempre più la specificità dell'individuo, benché non manchi spesso uno sfondo grandioso, come in *Guerra e pace* di Tolstoj o in *Vita e destino* di Vassilij Grossman, il più importante romanzo «classico» sulla Seconda guerra mondiale e sui totalitarismi.

Oggi come oggi, tuttavia, avvolti da informazioni e immagini di tutti i tipi, può bastare un testo narrativo scritto a dare conto degli infiniti segni in cui siamo immersi? Nel nostro immaginario, rimangono molto più impresse le scene madri di grandi film, magari anch'essi a loro modo epici, come *Via col vento* o *Guerre stellari*, mentre la forma-romanzo sembra non bastare a racchiudere la realtà sempre più stratificata che viviamo e che sentiamo sfuggente e magari

oscura. La risposta della grande narrativa scritta è allora proprio quella di essere costantemente ibrida, inclusiva, persino incoerente. È in queste forme, difficilmente definibili, che possiamo tracciare l'epica di oggi.

Opere mondo e romanzi globali

Da circa venticinque anni, ossia quando è uscito il saggio *Opere mondiali* di Franco Moretti (1994), si cerca di individuare opere che condensano un'idea complessiva e simbolicamente efficace dell'intera realtà: insomma nuove narrazioni epiche. Moretti passa da *Faust* di Goethe, scritto in quasi sessant'anni tra il 1772 e il 1831, e arriva a *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez (1967): ma cosa è successo dopo?

Esce per esempio un testo elefantino quale *Gravity's rainbow*, quell'*Arco iridescente della gravità* in cui Thomas Pynchon, nel 1973, ripercorre in modi volutamente strambi tutto lo scenario della Seconda guerra mondiale alla ricerca di un *Rocket-Graal*, una V2 tedesca indotta come ooooo, che forse è stata lanciata e forse, con la sua parabola-arcobaleno prima o poi ci colpirà. La lettura di realtà c'è ed è filtrata da paranoie esoteriche, da una presenza di personaggi grotteschi e quasi da cartone animato: non certo un'opera realistica nel senso tradizionale, eppure aspira a fornire un'idea forte di quello che è avvenuto e avviene nella storia umana.

Le immagini

Kehinde Wiley (1977), *Willem van Heythuysen* (2005, olio e smalto su tela); l'artista americano ha rappresentato un giovane (e anonimo) afroamericano nella stessa posa (con tanto di spada) del ricco mercante olandese Van Heythuysen ritratto da Franz Hals nel 1625. Sotto: Eric Roux Fontaine (1966), *Le Palais* (2019, acrilico su tela)

Un tratto delle opere che adesso potremmo definire epiche è infatti questo: tentano di farci capire che, in modi magari incredibili, tuttavia c'è un barlume di senso persino nelle vicende più assurde.

Una visione straniata è presente in molti di questi testi, che di recente Stefano Ercolino ha definito massimalisti, e qualcuno ha speso l'aggettivo «epico» per un'altra opera apparentemente inclassificabile, il libro-culto di David Foster Wallace *Infinite Jest* (1996), definito anche come «globale», ulteriore aggettivo che corre spesso nelle tante classificazioni. Ma ancora non basta.

Qualche categoria per scandagliare il presente

Torniamo a questo punto sui nostri passi e chiediamoci: attualmente, emergono opere che fuoriescono dalle categorie «normali» per un romanzo e che, sulla base di quanto detto sopra, ci sentiremmo di definire epiche? Di sicuro esistono alcuni tipi di libri che rifiutano le costruzioni narrative ben organizzate, come nei romanzi di consumo, e mettono in discussione gli standard della normalità: in ogni caso, aspirano a parlare non di singoli individui ma di personaggi che rappresentano una collettività, benché spesso risultino scomposti, disadattati, urticanti. Ecco alcune macro-categorie in cui possiamo raccogliere questo tipo di lavori.

La realtà-incubo

Ci sono innanzitutto le narrazioni che si rapportano a una realtà sentita come un incubo, una strana condizione di cui conosciamo pochissimo, come del resto la stessa scienza riconosce. Oltre che a Pynchon, queste opere si rifanno ai testi *beat* di William S. Burroughs e alla tecnica del *cut-up*, il collage di frammenti di frasi. In questa categoria si colloca bene lo statunitense Mark Z. Danielewski, del quale è stato da poco ritratto *Casa di foglie*, un'opera labirinto dove si entra (esplicitamente) come nell'*Inferno* di Dante, ma non si riesce a uscire perché pare che la casa stessa cambi di continuo forma e caratteristiche. Vari personaggi cercano di comprenderla e di tutti costoro sono presentati frammenti di testi, lettere, foto di oggetti personali. Ma uscire non si può.

Anche il romeno Mircea Cartarescu, specie con la sua trilogia *Abbacinante* (1996-2007), parte da condizioni fantastiche e allucinate, per avvicinarsi progressivamente a una Bucarest che però non è affatto realistica. Esplicita è in lui la ricerca di fondamenti che vadano oltre la scienza ufficiale, per esempio creando mondi possibili che seguono leggi e regole inconsuete.

Infine collochiamo bene qui *Il Mistero.doc* di McIntosh, che è andato ancora oltre, unendo intimamente lacerti di un testo forse mai scritto con immagini ripetute ossessivamente, foto o icone come la bandiera statunitense, allo scopo ultimo di rappresentare la frammenta-



I titoli

Nell'articolo di queste pagine sono citate le seguenti opere (indichiamo la prima edizione italiana), in ordine di apparizione nel testo: *Il Mistero.doc* di Matthew McIntosh (traduzione di Luca Fusari, **il Saggiatore**, 2020; ne ha scritto Orazio Labbate su «la Lettura» #427 del 2 febbraio 2020); *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez (traduzione di Enrico Cicogna, Feltrinelli, 1968); *L'arcobaleno della gravità* di Thomas Pynchon (traduzione di Giuseppe Natale, Rizzoli, 1999); *Infinite Jest* di David Foster Wallace (traduzione di Edoardo Nesi con la collaborazione di Annalisa Villaresi e Grazia Giua, Fandango, 2000); *Casa di foglie* di Mark Z. Danielewski (traduzione di Francesco Anselmo, Edoardo Brugnattelli, Giuseppe Strazzeri, Mondadori, 2005; ne ha scritto Orazio Labbate su «la Lettura» #414 del 3 novembre 2019 in occasione della nuova edizione di 66thand2nd, traduzione di Sara Reggiani e Leonardo Taiuti, 2019); la trilogia *Abbacinante* di Mircea Cartarescu (tutti i volumi a cura di Bruno Mazzoni, Voland, 2003-2016; l'autore è stato intervistato da Alessia Rastelli su «la Lettura» #421 del 22 dicembre 2019); 2666 di Roberto Bolaño (traduzione di Ilide Carmignani, Adelphi, 2007); *Sottomissione* di Michel Houellebecq (traduzione di Vincenzo Vega, Bompiani, 2015); *Le benevole* di Jonathan Littell (traduzione di Margherita Botto, Einaudi, 2007); *Underworld* di Don DeLillo (traduzione di Delfina Vezzoli, Einaudi, 1999); *Canti del caos* di Antonio Moresco (Mondadori, 2009); *History* di Giuseppe Genna (Mondadori, 2017); *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini (Einaudi, 1992). Per un inquadramento del problema della narrazione «epica», si veda il primo capitolo di *Biologia della letteratura* (**il Saggiatore**, 2018) di Alberto

zione pulviscolare che si condensa in quelle che sentiamo come le «nostre» esistenze.

La realtà-metamorfofi

Poi ci sono opere che sembrano poter procedere all'infinito perché intendono la realtà come una continua metamorfosi, bella oppure orrenda, gioiosa o tragica, comunque inarrestabile. Il modello più antico che si potrebbe citare è il *Satyricon* di Petronio, un racconto ibrido, gaudente e funebre insieme. Questo vale senz'altro per la fluviale *Infinite Jest* di Wallace, tanto estesa quanto ridottissima e quasi evanescente sul piano degli eventi, all'insegna dell'allucinazione ipnotica da droghe e del *loop* in cui finisce ogni esistenza.

Pur con modi narrativi del tutto differenti, una concezione in fondo simile si ritrova nell'ultimo e veneratissimo libro di Roberto Bolaño, *2666*, dove le storie iper-colte dei personaggi in fondo confluiscono, con vicissitudini picaresche, nella città messicana di Santa Teresa, segnata dalla propensione all'assassinio e quindi in sé mortuaria. Il modello sembra il poliziesco raffinato, ma quello che conta è la ricerca incessante di nuove ipotesi e teorie filosofiche, per riuscire a dare conto persino di eccezioni e casi unici: certo, alla fine sembra di non ricavare niente, «tutto ci tradisce», si legge, e però «in fondo è anche divertente».

Persino i testi di Michel Houellebecq, presi nel loro insieme, costituiscono un'opera di questo tipo, dove la realtà viene braccata e provocata sino a una sfida (auto)distruttiva, come nel provocatorio *Sottomissione* (2015).

Ognuno di questi autori può ispirarsi a tanti altri, da Sterne a Borges a Céline a Lovecraft, ma in ogni caso per loro la realtà ha un senso solo nell'accumulo bulimico di fatti più o meno assurdi.

La realtà come dura materia

Da ultimo ci sono le opere che sentono ancora la realtà come una materia durissima, da scolpire e incidere. Sono più vicine ai romanzi canonici, per esempio nel caso delle *Benevole* di Jonathan Littell (2006), con un protagonista nazista e perverso che racconta dal suo punto di vista la Shoah. Oppure nel caso di *Underworld* (1997), il grandioso affresco storico e meta-storico di Don DeLillo incentrato sull'incessante ricerca di una palla da baseball: la stravaganza non impedisce di trovare qui una delle frasi più epiche e lapidarie possibili sulla nostra condizione, «il capitale cancella le sfumature di ogni cultura».

In questo quadro, dove si collocano gli italiani? Possiamo affermare, per fare qualche veloce esempio, che nei *Canti del caos* di Antonio Moresco prevale l'incubo, in *History* di Giuseppe Genna la durezza, nell'incompiuto e inquietante *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini la metamorfosi? La valutazione è aperta: l'importante è accettare la sfida di queste opere, mostri delicati.

