



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Il conflitto sommerso.
La narrazione della storia nel collettivo Wu Ming*

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureando
Simone Santini
n° matr.1178046 / LMFIM

Anno Accademico 2018 / 2019

*Voi che sarete emersi dai gorgi
dove fummo travolti
pensate
quando parlate delle nostre debolezze
anche ai tempi bui
cui voi siete scampati.
Andammo noi, più spesso cambiando paese che scarpe,
attraverso le guerre di classe, disperati
quando solo ingiustizia c'era, e nessuna rivolta.
Eppure lo sappiamo:
anche l'odio contro la bassezza
stravolge il viso.
Anche l'ira per l'ingiustizia
fa roca la voce. Oh, noi
che abbiamo voluto apprestare il terreno alla gentilezza,
noi non si poté essere gentili.
Ma voi, quando sarà venuta l'ora
che all'uomo un aiuto sia l'uomo,
pensate a noi
con indulgenza.*

Bertold Brecht, *An die Nachgeborenen*.

INDICE

<i>Introduzione</i>	4
<i>Capitolo primo: Il New Italian Epic</i>	14
1. Perché New Italian Epic.....	22
1.1 Epica o epico?	
1.2 Il concetto di Epic.	
1.3 Un'epica <i>new</i> e <i>italian</i> .	
2. Caratteristiche del New Italian Epic.....	37
2.1 Una nuova etica del narrare.	
2.2 Sguardo obliquo.	
2.3 Il popular e la lingua.	
2.4 Ucronie.	
2.5 Gli oggetti narrativi non-identificati.	
2.6 Comunità e transmedialità.	
3. Allegoria e allegorismo.....	51
4. Ritorno alla realtà e New Italian Epic.....	57
5. Casadei, il realismo allegorico.....	64
6. Conclusione.....	67
<i>Capitolo secondo: Il romanzo neostorico</i>	72
1. Letteratura e storiografia.....	82
1.1 Hayden White e la storia come narrazione.	
1.2 Critiche a White.	
1.3 Materialismo storico.	
1.4 Represso storico.	
2. Tra storia e mito.....	104
<i>Capitolo terzo: Q, un romanzo politico</i>	111
1. Struttura.....	113
1.1 Un romanzo, tre romanzi.	
1.2 Punti di vista differenti: storia personale e storia generale.	
2. Il sistema dei personaggi.....	122

2.1	Thomas Münzer tra storia e mito.	
2.2	Personaggi senza nome: il protagonista e l'antagonista.	
3.	La storia delle masse.....	132
4.	La dimensione politica del romanzo.....	138
<i>Capitolo quarto: Manituana, un'ucronia storica.....</i>		149
1.	Struttura.....	150
1.1	Punti di vista differenti.	
1.2	Una nuova epica.	
2.	Il sistema dei personaggi.....	156
2.1	Molly Brant, una donna alla guida di un popolo.	
2.2	Philip Lacroix, l'ultimo degli eroi.	
3.	La storia in <i>Manituana</i>	165
3.1	La tematica coloniale.	
<i>Conclusioni.....</i>		180
<i>Bibliografia.....</i>		185
<i>Ringraziamenti e dediche.....</i>		194

INTRODUZIONE

I Wu Ming sono un collettivo di scrittori bolognesi che negli ultimi vent'anni ha occupato una posizione importante all'interno del panorama letterario italiano. Dal 1999, anno della pubblicazione del loro primo romanzo, *Q*, firmato Luther Blissett, a oggi, i Wu Ming si sono distinti per la pubblicazione di diversi romanzi, sia collettivi che solisti. Il filone principale che si può riscontrare nella loro letteratura è quello formato dai romanzi a tema storico che vanno ad esplorare snodi fondamentali della storia occidentale, dalle guerre di religione del Cinquecento in Germania all'Italia degli anni Cinquanta, passando dalla rivoluzione americana e da quella francese, dalle lotte di liberazione dal dominio coloniale in Indocina, fino al loro ultimo romanzo, *Proletkult* (2018), ambientato a fine anni Venti in Unione Sovietica. Oltre a questi, vi sono molti romanzi solisti o scritti da uno solo dei membri del collettivo in collaborazione con membri esterni. I romanzi solisti spesso approfondiscono alcune tematiche che vengono toccate ma lasciate in secondo piano nei romanzi collettivi, oppure semplicemente raccontano storie che interessano a singoli membri del collettivo ma che non vengono rielaborate collettivamente alla stessa maniera dei romanzi collettivi. Anche i romanzi solisti fanno comunque parte della letteratura del collettivo, in quanto ne rappresentano e sviluppano idee e riflessioni. Oltre ai romanzi collettivi e solisti, i Wu Ming hanno pubblicato le raccolte di racconti *Anatra all'arancia meccanica. Racconti 2000-2010* (2011) e *L'invisibile ovunque* (2015). Si sono inoltre dedicati alla letteratura per bambini con le due raccolte di racconti *Cantalamappa* (2015) e *Ritorno a Cantalamappa* (2016).¹

Attorno alla propria operazione letteraria, i Wu Ming hanno dato vita alla Wu Ming Foundation, soprattutto grazie al loro blog, Giap, che originariamente era una newsletter. La Wu Ming Foundation è «una libera federazione di collettivi, gruppi d'inchiesta, laboratori, progetti artistici, culturali e politici. Percorsi avviati su questo blog, spesso nati da discussioni intorno a nostri libri». ² È proprio grazie al loro blog e attorno ad esso che i Wu Ming sono riusciti a riunire una folta comunità di lettori, che sul web si sono ritrovati e in alcuni casi organizzati in collettivi diversi vicini ai Wu Ming, come il collettivo di storici Nicoletta Bourbaki che lavora sul revisionismo storico o il collettivo Alpinismo

¹ La bibliografia dei Wu Ming è molto ampia. Qui sono nominate solo alcune opere significative.

² Wu Ming, *Che cos'è la Wu Ming Foundation*, www.wumingfoundation.com.

Molotov, che ragiona attorno ai temi ambientali riguardanti in particolar modo le zone montane.

Uno dei fattori che hanno destato il mio interesse per i Wu Ming è stata la loro capacità di produrre una letteratura qualitativamente elevata, che tratta temi storici, politici e sociali importanti nella nostra società, affiancandola a una diffusione e divulgazione ampia, in grado di raggiungere un pubblico numericamente alto, in particolare se pensiamo alla disaffezione alla lettura e alla letteratura diffusa nella nostra società. Ritengo questo fattore di divulgazione letteraria di una certa importanza nel nostro panorama letterario, a volte troppo polarizzato tra una letteratura d'élite e una commerciale. Come ogni fenomeno letterario di questo tipo, che cerca di smarcarsi dal sistema letterario in cui è inserito, anche attraverso dei lati che potrebbero richiamare una natura avanguardista del collettivo, l'operazione culturale dei Wu Ming ha dei pregi e dei difetti, dei vantaggi e dei limiti. Essendo i loro prodotti in prima natura libri, essi possono piacere o meno a critici e lettori. Pur con la consapevolezza che i loro romanzi hanno a livello letterario delle carenze, credo che essi meritino l'attenzione del mondo letterario italiano e non solo, che necessita di confrontarsi con degli scrittori che sono riusciti a creare attraverso le armi della letteratura e attorno alla letteratura dei discorsi che, condivisibili o meno, riescono a raggiungere un buon numero di persone all'interno della società e a creare un certo tipo di discorso e di immaginario. L'importanza dei rapporti e delle relazioni che si sono sviluppate tra i Wu Ming e la loro comunità di lettori e "seguaci" è legata anche alla dimensione politica in cui nascono e si sviluppano i loro romanzi e i loro discorsi culturali. Questa dimensione non verrà approfondita largamente in questo elaborato perché, pur con l'interesse che essa può destare, appartiene più a un ambito di sociologia letteraria che a uno di critica letteraria, che invece vuole essere centrale in questo lavoro.

L'elaborato, pur tenendo conto dei fattori appena sottolineati, intende tener al centro del suo interesse i romanzi dei Wu Ming, analizzandoli sotto diversi aspetti letterari. Uno dei primi elementi che si incontrano nello studio della letteratura dei Wu Ming è la gran quantità di articoli, interviste, riflessioni che gli stessi membri del collettivo hanno scritto ed elaborato parlando dei loro stessi romanzi. In un panorama di questo tipo, la tentazione di partire da questi materiali per analizzare i testi che si intendono affrontare è forte, ma

può anche essere fuorviante. La letteratura infatti gode di una sua specificità e indipendenza, e questa non è solamente riferita alla società, al sistema, alla politica, ma anche agli stessi scrittori. Questo assunto è stato estremizzato in epoca strutturalista in particolar modo da Roland Barthes, il quale nel suo saggio dall'emblematico titolo *La morte dell'autore* sosteneva che «la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine. La scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive».³ Le parole di Barthes, anche se andrebbero forse stemperate, sono ancor oggi fondamentali per l'interpretazione e l'analisi dei testi letterari. In particolar modo esse ci mettono in guardia sul rischio di seguire alla cieca, senza problematizzare o darsi la possibilità di criticare, le parole che gli autori scrivono o pronunciano riguardo ai loro stessi romanzi. In questo elaborato le riflessioni dei Wu Ming a proposito dei propri romanzi trovano spazio solo dopo un'analisi che parte da strumenti teorici e da riflessioni teoriche e letterarie esterne al collettivo bolognese.

L'elaborato è diviso in quattro capitoli, due più teorici e due di analisi testuale. Questi sono legati da un filo conduttore costante, ovvero la volontà di dar voce e spazio a una lettura critica della letteratura dei Wu Ming. Chi scrive ritiene che i romanzi del collettivo bolognese abbiano una dignità e una potenza letteraria di livello, in particolar modo per le modalità in cui la storia viene rielaborata al loro interno. Nella letteratura italiana degli ultimi vent'anni il ritorno della storia è uno dei fenomeni maggiormente influenti e presenti. I Wu Ming sono tra gli scrittori che meglio hanno saputo interpretare e sfruttare questo strumento per raccontare i temi a loro cari. È la storia nei loro romanzi ad essere spesso la protagonista e a parlare al lettore, raccontandogli storie alternative, sconosciute, rievocando personaggi storici e voci dimenticate, instillando in lui il dubbio sulle proprie conoscenze storiche. Un discorso di questo tipo presenta chiaramente delle istanze politiche, che entrano nella letteratura dei Wu Ming, come in quella di molti scrittori contemporanei, in contrapposizione con un certo postmodernismo, periodo durante il quale i discorsi politici sembravano essere stati espulsi dalla letteratura. L'autorappresentazione che si danno i Wu Ming è un buon punto di partenza per ambientarsi introduttivamente negli argomenti che verranno trattati nell'elaborato:

³ Roland Barthes, *La morte dell'autore*, 1967, ora in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 51.

La nostra attività di cantastorie non è mai stata soltanto quella di produrre racconti: li abbiamo sempre anche smontati e rimontati in pubblico, criticati, messi in discussione, trasformati e accresciuti con il contributo di chi desiderava commentare, scrivere, rielaborare. E l'abbiamo fatto con tutte le storie che ci sembravano interessanti, non solo con quelle che sceglievamo di maneggiare per i nostri romanzi. Questo blog è diventato così anche un laboratorio di analisi delle «tossine narrative», nel tentativo di costruire racconti alternativi ai miti tecnicizzati del potere.⁴

Il primo capitolo di questo elaborato cerca di affrontare un saggio, o meglio un *Memorandum* come lo definisce l'autore Wu Ming 1, pubblicato nel 2008 e rielaborato e ampliato nel 2009: *New Italian Epic*. Questo memorandum propone una lettura dell'omonimo fenomeno che, secondo l'autore, si è sviluppato nella letteratura italiana a partire dal 1993, per esplodere poi all'inizio degli anni 2000. Il memorandum ha avuto grande scalpore, con migliaia di download dal blog, e ha attraversato anche le riflessioni di alcuni accademici italiani. Il *New Italian Epic* viene qui affrontato anche per parlare in generale di alcune linee teoriche che interessano la letteratura dei giorni nostri, senza le quali risulterebbe difficile nonché potenzialmente fuorviante affrontare l'analisi di un collettivo di scrittori che, volente o nolente, si muove in un certo ambiente letterario e culturale. Attraverso un linguaggio figurale, Wu Ming 1 cerca di racchiudere in una nebulosa a sfondi epici alcuni romanzi o oggetti narrativi non-identificati scritti a partire dal 1993, evidenziando una serie di tratti e caratteristiche, non sempre descritti in maniera chiara e precisa, che possono essere rintracciati trasversalmente in queste opere. I romanzi dei Wu Ming partecipano attivamente a questa nebulosa, il che rende il saggio anche una sorta di manifesto letterario e politico, in cui il collettivo espone le proprie riflessioni letterarie e la necessità dello sviluppo di un certo tipo di letteratura nella nostra società. L'alto tasso figurale del linguaggio di questo saggio non permette di analizzarlo solamente da un punto di vista teorico. Lungo il capitolo si cerca dunque di smontare alcune figure ricorrenti nel testo e di metterle in relazione sia con la letteratura dei Wu Ming che con le formulazioni più teoriche presenti nel saggio stesso, in modo tale da costruire un quadro di analisi completo. Sono stati presi in considerazione anche una serie di contributi di studiosi che hanno partecipato al dibattito sul *New Italian Epic*, grazie ai

⁴ Wu Ming, *Che cos'è la Wu Ming Foundation*, www.wumingfoundation.com.

quali il saggio può essere completato con una struttura teorico-letteraria di cui è in alcune sue parti carente.

La proposta dei Wu Ming viene poi messa in relazione con un altro tentativo di dare una struttura alla letteratura degli ultimi anni, quello avanzato da Raffaele Donnarumma e dalla rivista «Allegoria» nel numero 57 del 2008, nel quale si espone l'idea del ritorno alla realtà nella narrativa degli anni Zero. Le due proposte sono in apparenza contrastanti, ma lungo il capitolo si cerca di mostrare come in realtà esse abbiano molti tratti in comune, a partire dal recupero del lato etico e morale della narrazione presente in molti scrittori degli anni Zero.

Infine un ultimo spazio è dedicato ad Alberto Casadei, il quale ha cercato di tenere entrambe queste proposte insieme dando una lettura particolare della letteratura dei giorni nostri. Lo studioso infatti, attraverso la definizione *realismo allegorico*, cerca di inquadrare la tendenza della letteratura di oggi ad allargare il campo del reale, tendenza che risponde alla contraddizione che si instaura tra la necessità di una letteratura che parli del reale e la difficoltà di riuscire nella nostra società a inquadrare che cosa effettivamente sia il reale.

Il secondo capitolo intende includere la letteratura dei Wu Ming all'interno di un quadro più ampio rappresentato dal romanzo neostorico italiano. I Wu Ming infatti partecipano alla fioritura di questo genere e, attraverso alcuni studi, in particolar modo quelli di Emanuela Piga (2018) e Giuliana Benvenuti (2012), si cerca in questo capitolo di inserirli all'interno di una delle tendenze principali della letteratura dei giorni nostri: il ritorno della storia nella narrazione. L'utilizzo della storia e alcune istanze del romanzo neostorico, in particolare dei Wu Ming, sono messe in relazione anche con *La storia* di Elsa Morante, sviluppando e ampliando così l'idea, già presente nel saggio di Piga, che questo romanzo possa essere considerato come un antesignano del genere neostorico.

Una parte considerevole del capitolo è dedicata ai rapporti tra letteratura e storiografia. Sono state seguite principalmente tre linee teoriche: le proposte di Hayden White e Michel De Certeau, le critiche a White da parte di Carlo Ginzburg e le riflessioni di Walter Benjamin e György Lukács inseribili nel quadro del materialismo storico. Queste linee vengono sviluppate mettendole costantemente in relazione con il ritorno della storia nel romanzo neostorico, che sotto certi punti di vista attinge a questo materiale critico-

filosofico e sotto altri invece compie uno scarto. I romanzi dei Wu Ming a tal riguardo risultano interessanti in quanto, nella loro concezione di storia, queste riflessioni vengono ibridate ed entrano a far parte dei loro romanzi attraverso la creazione letteraria.

La storia nei romanzi di Wu Ming viene spesso caricata di un'angolazione politica, attraverso la narrazione degli sconfitti, dei dimenticati e delle possibilità rivoluzionare che si sono susseguite nel corso della storia. Il lato politico del ritorno della storia nei romanzi dei Wu Ming viene analizzato in questo capitolo anche alla luce degli studi di Francesco Orlando: applicando la sua definizione di «ritorno del represso PROPUGNATO MA NON AUTORIZZATO»⁵ alla letteratura del collettivo bolognese, si cerca di evitare il rischio di dare di una lettura banalmente politicizzata che non scavi nel profondo dei testi.

L'ultima parte del capitolo è dedicata ai rapporti tra storia e mito, la cui ibridazione è una delle basi teoriche della letteratura dei Wu Ming. Attraverso il recupero delle lezioni proposte da Roland Barthes in *Miti d'oggi*, i Wu Ming utilizzano la mitopoiesi nei propri romanzi per contrastare la narrazione dominante e cercare di aggregare attorno a una nuova mitologia una cerchia di lettori attivi che possano formare una collettività politica orientata. Si mettono dunque in relazione l'intento mitopoietico presente in molte dichiarazioni dei Wu Ming con l'effettiva presenza del mito nei loro romanzi e con le proposte di Barthes e di altri studiosi che si sono occupati di questi temi.

L'orizzonte teorico che viene approfondito nei primi due capitoli, sia per quanto riguarda lo stato dell'arte sulla letteratura di oggi, che per quanto riguarda le riflessioni teoriche e filosofiche di alcuni grandi maestri, percorre anche gli ultimi due capitoli, nei quali viene affrontata l'analisi di due romanzi significativi dei Wu Ming, *Q* (1999) e *Manituana* (2007). Entrambi i romanzi sono infatti ascrivibili al genere neostorico, e come tali fanno della storia uno dei loro principali elementi. Attraverso le riflessioni di Benjamin, Lukács, Orlando, Barthes e Jameson si cercherà di sviscerare l'utilizzo che i Wu Ming fanno della storia in questi romanzi, in un orizzonte teorico che tenga in considerazione le peculiarità della letteratura e delle sue armi.

Chi conoscesse bene le riflessioni dei Wu Ming sulla letteratura, potrebbe obiettare che i grandi maestri appena citati non corrispondono esattamente ai punti di riferimento

⁵ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992 (1973), p. 80.

teorici a cui il collettivo più spesso si richiama. Ciononostante essi formano la struttura teorica fondamentale di tutto l'elaborato, sia per le parole sopracitate di Barthes riguardanti *La morte dell'autore*, sia perché chi scrive ritiene che la letteratura sia un campo di studi difficile da rinchiudere in orizzonti teorici delimitati aprioristicamente, e le riflessioni di Benjamin, Lukács, Orlando, Barthes e Jameson sono, nella limitata conoscenza personale della teoria della letteratura, le più consone a sviscerare le potenzialità che questi testi letterari possono liberare nella mente dei lettori e nell'immaginario collettivo.

Il terzo capitolo si occupa dunque dell'analisi di *Q*, primo romanzo dei Wu Ming. L'analisi cerca di focalizzarsi in particolar modo sulla struttura del romanzo, sul sistema dei personaggi e la loro funzione all'interno della narrazione, sulla presenza delle masse popolari e contadine e sulla dimensione politica del romanzo. In generale, tutte le riflessioni sono fra loro strettamente collegate, in quanto la storia e la dimensione politica hanno un forte peso su tutte le strutture e le figure presenti nel romanzo. Le categorie di cui si è parlato nei primi due capitoli sono oggetto di analisi per quanto riguarda le diverse modalità con cui esse rientrano concretamente all'interno del romanzo. In particolar modo, la struttura e lo stile nel romanzo vengono utilizzati in relazione con la necessità, teorizzata in *New Italian Epic*, di riuscire a dar vita a una letteratura non *mainstream* ma rivolta comunque a un pubblico largo e popolare. Trova spazio nel capitolo anche un discorso riguardante il genere, volto a puntualizzare le differenze e le somiglianze tra un romanzo di questo tipo e il romanzo storico tradizionale, partendo in particolare dalle categorie e dalle riflessioni elaborate da Lukács ne *Il romanzo storico*. Il sistema dei personaggi marca una peculiarità del romanzo nei confronti del romanzo storico tradizionale. La questione dell'identità, presente costantemente nella contrapposizione fra il protagonista senza nome e l'antagonista Q, diventa centrale nel romanzo, intersecandosi sia con la storia che con un'allegoria più ampia che rimanda alle problematiche dell'identità dei gironi nostri, anche in riferimento all'orizzonte politico contemporaneo. La storia è la vera costante che corre lungo tutto il romanzo, coinvolgendo e sconvolgendo i personaggi principali, ma anche e soprattutto un gran numero di uomini e donne che ruotano attorno alle vicende. È infatti la storia delle masse popolari e contadine ad essere

al centro delle avventure del protagonista, una storia di tentativi emancipatori e rivoluzionari che finisce sempre nella sconfitta tragica.

Già da queste considerazioni si comprende come un posto centrale in *Q* sia riservato alla dimensione politica, che viene trattata in questo capitolo sia sviscerando le allegorie politiche soggiacenti al romanzo, sia cercando di evidenziare le intersezioni fra letteratura e tematiche politiche che vanno instaurandosi nel corso della narrazione.

L'ultimo capitolo è dedicato all'analisi del romanzo *Manituana*, pubblicato nel 2007 e ambientato negli anni della rivoluzione americana. Questo snodo storico fondamentale per la costruzione della società e dell'identità occidentale è guardato da un punto di vista insolito, con gli occhi della popolazione indiana dei Mohawk, che combatté dalla parte dei lealisti inglesi. *Manituana* è un'ucronia storica, racconta un mondo che sarebbe potuto esistere e che invece non ci fu. Attraverso la narrazione della società delle Sei Nazioni Irochesi i Wu Ming mettono il lettore a contatto diretto con una comunità multi-etnica e multiculturale, un modello di società diverso da quello che si è imposto in occidente negli ultimi secoli. La cancellazione e la distruzione di questa comunità mettono in luce le radici insanguinate del nostro mondo, riportando a galla un rimosso storico che spesso viene cancellato dalla narrazione ufficiale e *mainstream* della storia.

Il lavoro di analisi è molto simile a quello del capitolo precedente, ma le differenze fra i due romanzi vengono sottolineate in modo tale da mostrare un'evoluzione nella scrittura del collettivo bolognese a distanza di quasi dieci anni. La struttura e lo stile introducono il discorso sul romanzo, che si costruisce su un'ossatura epica e sul riutilizzo di modalità epiche ibridate in un romanzo della fine degli anni Duemila. Anche in questo caso viene affrontato il sistema dei personaggi, che si differenzia da *Q* per diversi aspetti. In particolar modo due personaggi principali, Molly Brant e Philip Lacroix, vengono approfonditi nelle loro peculiarità figurali. Il sistema dei personaggi è qui interessante soprattutto per la presenza di una forte ibridazione fra personaggi storici e immaginari. Questa ibridazione segna uno scarto rispetto all'utilizzo tradizionale dei personaggi storici all'interno del romanzo storico, marcando una differenza che ha delle motivazioni non solamente letterarie.

Centrale anche in questo caso è la riflessione sulla storia distesa lungo tutto il *plot*. Attraverso la scelta di un punto di vista diverso, uno *sguardo obliquo* sulla rivoluzione

americana, *Manituana* porta il lettore a ragionare sulle diverse interpretazioni che della storia si possono dare, mettendo in discussione la narrazione mitificata della rivoluzione americana presente nell'immaginario collettivo occidentale. Quello che la storia in *Manituana* alla fine ci racconta è una tragedia che ancora una volta coinvolge le minoranze, prima sconfitte e poi dimenticate dalla narrazione.

In generale questo elaborato non vuole dimostrare un'ipotesi, ma raccontare i mondi a cui hanno dato vita i Wu Ming, le riflessioni che stanno alla base dei loro romanzi e le modalità con cui la storia vive nella loro letteratura.

La narrativa italiana degli ultimi vent'anni viene spesso considerata inferiore e non paragonabile ai grandi romanzi della tradizione italiana. La cultura postmoderna degenerata, rassegnata a vedere nella letteratura solo un gioco in quanto ormai priva di ogni possibile spirito critico, inquina ancora il senso comune che ruota attorno alle opere letterarie odierne. Ancor più problematico è il fatto che questa visione viene condivisa anche da una serie di critici e letterati che dovrebbero invece avvalorare, attraverso una resistenza intellettuale e culturale, ciò che di significativo viene scritto oggi. I Wu Ming, pur nel loro piccolo, hanno cercato di smontare questa narrazione, sia attraverso i propri romanzi, che attraverso le proprie riflessioni intellettuali e politiche. Questo elaborato intende dar spazio a una piccola parte della letteratura di oggi, che, se letta senza preconcetti volti solo a dimostrare la sua inferiorità, può ancora raccontarci storie interessanti, ridando voce a chi non l'ha mai avuta.

CAPITOLO PRIMO

Il New Italian Epic

Il primo decennio degli anni Duemila è stato caratterizzato dalla rinascita di interesse della critica nei confronti della letteratura dei vent'anni precedenti, interesse che ha scatenato dibattiti che ancora investono il campo letterario italiano. Diversi sono stati i contributi che hanno cercato di analizzare tendenze letterarie e poetiche degli scrittori a noi contemporanei, spesso senza esentarsi dal dare anche giudizi di valore su opere e scrittori interessati. Queste riflessioni hanno preso piede dalle crescenti osservazioni riguardanti la fine del postmoderno non solo come corrente letteraria e culturale, ma anche come vera e propria epoca storico-sociale. È del 2005 il saggio di Romano Luperini intitolato *La fine del postmoderno*,⁶ in cui il critico toscano, conscio del nuovo clima intellettuale, politico e sociale che si stava instaurando in quegli anni, dichiara a gran voce l'entrata in un'epoca storica e letteraria diversa da quella postmoderna.

Sono due le proposte teoriche principali che alla fine del decennio hanno cercato di dare una struttura alla letteratura odierna: il *New Italian Epic* dei Wu Ming e il cosiddetto *Ritorno alla realtà* proposto dalla rivista «Allegoria» nel numero 57.⁷ Entrambe queste proposte sono della prima metà del 2008. Il *New Italian Epic* è uscito online ad aprile, mentre il numero 57 di «Allegoria» copre l'arco temporale che va da gennaio a giugno dello stesso anno.

In questo capitolo analizzerò sia la proposta teorica dei Wu Ming che le posizioni espresse dalla redazione della rivista «Allegoria», in particolar modo quelle di Raffaele Donnarumma. Mi avvarrò anche dei contributi di altri critici e studiosi che in questi anni hanno in vario modo commentato le due proposte teoriche. Cercherò così di fare maggiore chiarezza su un dibattito che non si è ancora concluso e che presenta diverse proposte e riflessioni più o meno convincenti.

⁶ Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.

⁷ È stato Wu Ming 1 a stilare la proposta teorica, che però è figlia delle riflessioni di tutto il collettivo, e tutto il collettivo è in linea con essa.

Prima di iniziare ad entrare più nel concreto nelle proposte di Wu Ming 1, bisogna fare una breve premessa. I Wu Ming non sono critici letterari, o almeno non lo sono nel senso in cui siamo abituati a immaginare dei critici. Sono un collettivo di scrittori del ventunesimo secolo, il che già denota la peculiarità della loro operazione culturale: nel periodo più culturalmente individualista della storia degli ultimi due secoli, dove gli scrittori appaiono sempre come isolati e difficilmente legati in gruppi, i Wu Ming hanno creato un collettivo di scrittori attorno a cui ruotano altri collettivi di storici, artisti, letterati, attivisti o semplici curiosi. La loro attività intellettuale si è sempre svolta al di fuori dei centri ufficiali della cultura, delle aule e degli uffici degli atenei. Nascono in un mondo antagonista, si formano all'interno del circuito dei centri sociali bolognesi, aderiscono al Luther Blissett Project, nome con cui nel 1999 firmano il loro primo romanzo, *Q*.⁸ Anche il loro retroterra culturale e letterario non è dunque simile a quello che può avere oggi un docente di un'università italiana, ma è contaminato da ambienti sia politicamente che culturalmente militanti. Bisogna tener conto di tutto ciò quando si affronta *New Italian Epic*, perché sarebbe controproducente e potenzialmente banalizzante affrontare riflessioni di questo tipo allo stesso modo con cui si affronta la lettura di un saggio universitario. Non è questione di gerarchia, di cosa è meglio e di cosa è peggio, ma si tratta di “dare a Cesare ciò che è di Cesare”, considerando che cosa sia effettivamente *New Italian Epic*, il linguaggio che utilizza e gli obiettivi che si pone. Non sto dicendo che sia giusto appropriato questo saggio come un unicum esterno alle riflessioni di teoria e critica della letteratura, come forse qualcuno fa. *New Italian Epic* è un saggio di teoria letteraria, fa critica letteraria nei confronti di svariate opere, ma lo fa partendo da un retroterra culturale e da un immaginario che non siamo abituati a vedere in un saggio di questo tipo, con i quali però dobbiamo fare i conti. Il linguaggio utilizzato da Wu Ming 1 è un linguaggio letterario, ad alto tasso figurale, e parte delle riflessioni che sviluppa possono essere recepite solo decostruendo queste figure.

Nell'analisi che proverò a fare lungo questo capitolo, cercherò di leggere il saggio di Wu Ming 1 come un trattato di critica e teoria letteraria “tradizionale”, ma accanto a questa lettura proverò a decostruire il linguaggio e le figure adottate dallo scrittore per costruire un discorso sulle sue riflessioni che sia quanto più completo possibile.

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

Come vedremo, la figuralità di alcuni dei vocaboli e dei concetti usati da Wu Ming 1 può essere vista nel senso fortiniano del termine, come l'anticipazione di un mondo migliore, la prefigurazione di un futuro di radicale cambiamento politico e sociale.

Nell'aprile del 2008 Wu Ming 1 pubblica su Giap *New Italian Epic, memorandum 1993-2008*, che si evolverà poi in una versione 2.0 e in una cartacea 3.0, a cui faccio riferimento.⁹

Cronologia minima:

23 aprile 2008: la prima versione del memorandum, a firma del solo Wu Ming 1, "New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro" è pubblicata sui siti www.carmillaonline.com e www.wumingfoundation.com (Wu Ming 1, 2008a).

15 settembre 2008: la versione 2.0 del memorandum viene pubblicata sul medesimo sito. Si tratta di una nuova versione, ampliata soprattutto nell'apparato delle note, che ingloba spunti, riflessioni, osservazioni e revisioni maturate alla luce dei primi mesi di dibattito on-line (Wu Ming 1, 2008b).

Gennaio 2009: a firma dell'intero collettivo Wu Ming, la versione cartacea del memorandum, con l'aggiunta di tre saggi ("Sentimiento Nuevo," "Noi dobbiamo essere i genitori," e "La salvezza di Euridice," questa ultima a firma di Wu Ming 2) esce per i tipi della Einaudi (2009a).¹⁰

Le sezioni *Sentimiento Nuevo* e *Noi dobbiamo essere i genitori* servono ad ampliare e completare le riflessioni contenute nel memorandum. In questo capitolo cercherò di rendere più unitario il pensiero di Wu Ming 1, mettendo in relazione queste tre parti del saggio. La seconda parte del testo, contenente il saggio *La salvezza di Euridice* di Wu Ming 2, tratta maggiormente aspetti di sociologia della letteratura più che di critica e teoria letteraria, dunque non verrà approfondito in questo capitolo.

Il saggio inizia con un'analisi breve e schietta di ciò che fu il postmoderno e delle ragioni della sua fine. Secondo Wu Ming 1 con la fine della guerra fredda, la vittoria del blocco occidentale e lo scoppio della guerra del Golfo «qualcuno si spinse fino a dichiarare

⁹ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

¹⁰ Valentina Fulginiti, Maurizio Vito, *New Italian Epic: un'ipotesi di critica letteraria, e d'altro*, in «California Italian Studies», 2(1), 2011.

conclusa la storia»¹¹. La fine della storia, la fine del conflitto, il trionfo del sempre uguale sono alcune delle teorizzazioni che hanno dominato la vita della società occidentale degli anni Novanta, la società postmoderna.¹² La letteratura in una società di questo genere si ritrovò privata della sua forza creativa, cosicché «molti si convinsero che l'unica cosa da fare era scaldarsi al sole del già-creato».¹³ Da qui la tendenza della letteratura a servirsi di «citazioni, strizzate d'occhio, parodie, *pastiche*, remake, revival ironici, trash, distacco»¹⁴, in pratica «postmodernismi da quattro soldi».¹⁵ Poi, scrive Wu Ming 1, successe qualcosa, poi ci fu l'11 settembre, e insieme alle *twin towers* crollarono anche tutte queste «statuette di vetro».¹⁶ Emblematica a tal proposito è la premessa del romanzo *54*, pubblicato nel 2002, scritta pochi giorni prima dell'invasione statunitense dell'Afghanistan, premessa che lo stesso Wu Ming 1 riporta anche nel saggio:

Non c'è nessun “dopoguerra”.

Gli stolti chiamavano “pace” il semplice allontanarsi del fronte.

Gli stolti difendevano la pace sostenendo il braccio armato del denaro.

Oltre la prima duna gli scontri proseguivano. Zanne di animali chimerici affondate nelle carni, il Cielo pieno d'acciaio e fumi, intere culture estirpate dalla Terra.

Gli stolti combattevano i nemici di oggi foraggiando quelli di domani.

Gli stolti gonfiavano il petto, parlavano di “libertà”, “democrazia”, “qui da noi”, mangiando i frutti di razzie e saccheggi.

Difendevano la civiltà da ombre cinesi di dinosauri.

Difendevano il pianeta da simulacri di asteroidi.

Difendevano l'ombra cinese di una civiltà.

Difendevano un simulacro di pianeta.¹⁷

¹¹ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 6

¹² Francis Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992.

¹³ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 7.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Wu Ming, *54*, Torino, Einaudi, 2002, p. 3.

Nessun dopoguerra dunque, la storia si è schiantata in volo contro la fine della storia. Un'epoca si è conclusa, un ciclo storico si è compiuto.¹⁸ Il linguaggio dei Wu Ming in questa premessa evoca l'immaginario della cultura postmoderna, in cui il conflitto non era più percepito come reale, si viveva anzi considerandosi al di fuori del conflitto, quando invece la guerra non era mai finita. Ombre cinesi da cui difendersi e simulacri da difendere: questo il compito dei «postmodernismi da quattro soldi»,¹⁹ ombre di mostri estinti manipolate da qualcuno da cui difendere la parvenza di una civiltà, di una società che non poteva essere migliore di quello che già era. L'11 settembre da un lato ha smascherato tutto questo secondo Wu Ming 1, ma dall'altro agisce in piena continuità con la società guerrafondaia precedente, servendosi ancora di «zanne di animali chimerici affondate nelle carni»²⁰ per dare l'illusione di un nemico lontano da affrontare in nome del «qui da noi».²¹ Interessante a tal proposito l'accostamento del discorso di George W. Bush al congresso americano del 20 settembre 2001 e il bombardamento di Panama da parte degli Stati Uniti del 20 dicembre 1989, accostamento presente nella prima pagina di *Black Flag* di Valerio Evangelisti e ripreso da Wu Ming 1.²² Questo accostamento produce nel lettore un cortocircuito che mette in relazione due guerre lontane più di dieci anni ma combattute servendosi dello stesso immaginario politico da parte dei capi di stato americani.²³

Che cosa intende lo scrittore bolognese con «postmodernismi da quattro soldi»?²⁴ Il postmodernismo a cui fa riferimento non è quello inaugurato da Umberto Eco, che secondo Wu Ming 1 rappresenta un tentativo di «postmodernismo critico»²⁵, ovvero un postmodernismo che, facendo i conti con la realtà storica e politica degli anni Ottanta, la fine delle lotte operaie e studentesche e la crisi delle ideologie massimaliste a favore delle politiche neoliberiste thatcheriane e reaganiane, cercava di assegnare comunque alla letteratura e all'arte il compito di critica della società. Il postmodernismo di cui scrive Wu

¹⁸ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 7.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Wu Ming, *54*, op. cit., p. 3.

²¹ *Ibidem*.

²² Valerio Evangelisti, *Black Flag*, Torino, Einaudi, 2002, p. 3.

²³ «We have seen their kind before. They're the heirs of all the murderous ideologies of the 20th century. By sacrificing human life to serve their radical visions, by abandoning every value except the will to power, they follow in the path of fascism, Nazism and totalitarianism. And they will follow that path all the way to where it ends in history's unmarked grave of discarded lies». Questa la citazione del discorso di Bush ripresa da Evangelisti.

²⁴ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 7.

²⁵ *Ivi* p. 64.

Ming 1 è quello degli anni Novanta, «periodo in cui il postmodernismo si riduce a maniera»²⁶ perdendo anche la poca fiducia rimasta nei confronti di una letteratura e di un linguaggio nei quali «potessero esservi rinnovamento, liberazione, raffiche d'ossigeno a spazzare le vie della vita».²⁷ Questo postmodernismo è un'«allegria di naufragi»,²⁸ un insieme di marinai, gli scrittori, che naufragano uno dopo l'altro sorridendosi a vicenda. Questa breve considerazione del periodo postmoderno degli anni Novanta è in linea con ciò che sostiene Fredric Jameson in *Postmodernismo*,²⁹ saggio in cui il postmodernismo viene considerato come una tendenza culturale figlia e serva della società tardo-capitalista. Jameson, a differenza di Wu Ming 1, parla in questo modo anche del postmodernismo degli anni Ottanta, allargando lo sguardo della questione e passando da un ambito meramente culturale a uno storico:

La rottura in questione non può neppure essere pensata come una faccenda puramente culturale: infatti, le teorie del postmoderno - che siano apologetiche o espresse invece nel linguaggio della reazione o della denuncia morali - mostrano una forte somiglianza di famiglia con tutte quelle generalizzazioni sociologiche più ambiziose, che quasi contemporaneamente ci annunciano l'avvento e l'inaugurazione di un genere di società completamente nuovo, noto per lo più come "società post-industriale" (Daniel Bell), ma anche come società dei consumi, società dei media, società dell'informazione, società elettronica o "high-tech" e simili. Queste teorie hanno l'evidente obiettivo ideologico di dimostrare, a loro conforto, che le nuove formazioni sociali in questione non obbediscono più alle leggi del capitalismo classico, ossia al primato della produzione industriale e all'onnipresenza della lotta di classe.³⁰

Secondo Jameson sono le stesse modalità del lavoro nella società tardo-capitalista a ridurre la letteratura postmoderna a un gioco, a una «parodia bianca, una statua con le orbite vuote»,³¹ privandola di ogni possibilità di essere critica sociale.

²⁶ *Ivi* p. 63.

²⁷ *Ivi* p. 64.

²⁸ *Ivi* p. 65.

²⁹ Fredric Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007 (1991).

³⁰ *Ivi* p. 6.

³¹ *Ivi* p. 24.

L'idea centrale del discorso di Wu Ming 1 è simile alle considerazioni di Jameson. Infatti, pur dando maggiore dignità almeno a una certa parte di scrittori e intellettuali postmoderni, Wu Ming 1 sostiene che pian piano

il postmodernismo da discorso di "opposizione" – seppure indistinta – è divenuto dispositivo di cooptazione di ogni enunciato critico, in un mondo dove il linguaggio rimanda sempre e ossessivamente a sé stesso, i segni rimandano sempre e solo ad altri segni e la critica si autoannulla tra ghigni e cachinni, fino all'apologia dell'indecidibilità, dell'ineffabilità, dell'assenza di qualunque senso, dell'equivalenza di questo e di quello. [...] Se l'ironia diventa onnipresente, la sua valenza critica si azzerava.³²

Come si può vedere, i due discorsi sono tra loro analoghi: Wu Ming 1 infatti non critica solo l'allinearsi dell'intellettualità postmoderna alle necessità della società neoliberista, ma sostiene addirittura che è la stessa natura del postmoderno a diventare strumento di controllo intellettuale della società. Questo periodo storico e culturale, come già detto, finisce secondo l'autore bolognese l'11 settembre del 2001.

È da questa premessa che prende avvio la riflessione di Wu Ming 1 sulla letteratura italiana dei giorni nostri. Per letteratura italiana dei giorni nostri intende la letteratura di un'epoca storica ben precisa, che nasce alla fine della guerra fredda, passa attraverso l'11 settembre, e tutto ciò che esso ha comportato, arrivando fino a noi. Si tratta di «opere figlie del terremoto che pose fine al bipolarismo, concepite e scritte in questa Seconda Repubblica, con alcuni "salti di fase" (giri di boa, eccetera) determinati da eventi come la guerra in Jugoslavia, il G8 di Genova, l'11 settembre, l'invasione dell'Iraq».³³ Secondo Wu Ming 1 in questa letteratura «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».³⁴ È interessante fermarsi un attimo a ragionare sul vocabolo nebulosa. In astronomia una nebulosa è l'aggregazione di materiale interstellare. A livello figurale invece una nebulosa è un «insieme confuso o appena abbozzato di idee, sentimenti, propositi»,³⁵ un insieme in cui abbiamo elementi che si concentrano e allo stesso tempo si diffondono. Wu Ming 1 non utilizza il termine

³² Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 66.

³³ *Ivi* p. 79.

³⁴ *Ivi* p. 10.

³⁵ Dizionario online www.ilsapere.it

nebulosa per evocare l'una o l'altra accezione, ma cerca di farle reagire insieme. Quello che evoca Wu Ming 1 non è un insieme statico, con confini ben delineati, ma è piuttosto un fenomeno in movimento, sfumato, in continuo cambiamento, un insieme di materiale che a volte sfugge alla vista, ma che è lì, si concentra e si diffonde, si raggruppa e si espande. Wu Ming 1 evoca anche un altro concetto, quello di «campo elettrostatico».³⁶ Un campo elettrostatico si genera mettendo una carica elettrica in un punto, cosicché lo spazio intorno cambi e ogni punto del campo acquisti la proprietà di attrarre e respingere. Il campo elettrostatico è il prodotto e il fine dell'espressione New Italian Epic. Il prodotto in quanto è un centro attorno a cui «attrarre a sé opere in apparenza difformi, ma che hanno affinità profonde»;³⁷ il fine in quanto il suo compito è quello di modificare lo spazio che ha attorno, ovvero la società.

L'utilizzo del termine nebulosa è dunque molto interessante quanto problematico. È interessante in quanto con New Italian Epic Wu Ming 1 non cerca di definire un canone, una scuola di pensiero, una corrente artistica o un genere, ma un «campo di forze»³⁸ attorno al quale ruotano diverse opere letterarie, diverse le une dalle altre eppure simili per certi versi, opere che «dal centro della nebulosa già ripartono, volano in ordine sparso, le traiettorie divergono, s'incrociano, divergono...»,³⁹ particelle in continuo movimento attorno a un centro condiviso. La problematicità di questa stessa definizione risiede nell'essere potenzialmente soggetta a un relativismo che potrebbe portare il lettore a immaginare una nebulosa nella quale possiamo inserire tutto e niente.

Wu Ming 1 fa un breve elenco di alcuni degli scrittori e delle opere che secondo lui possono entrare a far parte di questa nebulosa.⁴⁰ Essi costituiscono «una generazione letteraria» che agisce laddove «archivi e strada coincidono».⁴¹ Per i Wu Ming la

³⁶ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 11.

³⁷ *Ivi* p. 11.

³⁸ *Ivi* p.13 (n.5).

³⁹ *Ivi* p. 14.

⁴⁰ Per un elenco (incompleto) delle opere e degli scrittori si vedano le pagine 11-12-13 del saggio. Bisogna sottolineare che questo elenco è incompleto *in primis* per statuto, essendo secondo Wu Ming 1 un elenco *in fieri*, e in secondo luogo in quanto altri romanzi attratti dalla nebulosa sono nominati solo nelle pagine successive. Alcuni dei titoli più significativi considerati da Wu Ming 1 sono *Black flag* di Valerio Evangelisti (2002), *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo (2002), *L'ottava vibrazione* di Carlo Lucarelli (2008), *Cristiani di Allah* di Massimo Carlotto (2008), *Dies irae* e *Hitler* di Giuseppe Genna (2006 e 2008), *Lezioni di tenebra* e *Cibo* di Helena Janeczek (1997 e 2002), *Gomorra* di Roberto Saviano (2006), *Una storia romantica* di Antonio Scurati (2007), *Sappiano le mie parole di sangue* di Babsi Jones (2007).

⁴¹ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 11.

collettività è un elemento fondativo della loro scelta poetica e politica. Come collettivo, cercano di lottare contro l'intellettuale isolato e individualista che ha contraddistinto una parte dell'intellettualità postmoderna. Il retroterra culturale da cui nascono e a cui si rivolgono è quello di una sinistra che ricerca nel collettivo e nella collettività una via d'uscita dal sistema neoliberista. Wu Ming 1 cerca di traslare tutto ciò anche agli altri autori del New Italian Epic, e da una parte sottolinea una cosa importante: c'è una volontà diffusa in alcuni scrittori di tornare ad essere un gruppo sociale riconosciuto al di fuori delle università e dei luoghi ufficiali della cultura. Il loro terreno è sì quello degli archivi, delle biblioteche, ma è anche la strada. Forse questa volontà è data da uno sguardo nostalgico verso il passato, verso gli anni Sessanta e Settanta che nell'immaginario di oggi sono anni in cui gli scrittori erano portatori di un mandato sociale e volenterosi di aggregazione intellettuale. Questo non è del tutto vero, ma se guardiamo alle riviste letterarie del secondo Novecento italiano possiamo vedere come in effetti uno spirito di collettività era presente negli scrittori di quegli anni. Dunque la volontà dei Wu Ming di unire e unirsi è, in maniera minore, presente anche in altri scrittori dei nostri anni, ed è un dato sicuramente positivo e forse poco considerato da alcuni accademici.

1. PERCHÉ NEW ITALIAN EPIC

1.1 Epica o epico?

Il termine *epic* è centrale nella riflessione di Wu Ming 1, ed è forse il termine più controverso e irrisolto del memorandum. Prima di addentrarci nel discorso da un lato teorico, bisogna fare una riflessione sul lato figurale e allegorico del termine.

La prima cosa da chiedersi è come dobbiamo tradurre *epic*. Ovviamente New Italian Epic lo tradurremmo Nuova Epica Italiana, anche perché durante il saggio spesso si parla di epica. Però *epic* potrebbe essere tradotto anche come epico, aggettivo che si distanzia un po' dalla tradizione teorica letteraria che per secoli ha discusso riguardo l'epica, e che distanziandosi apre strade diverse da quelle che una pura definizione di genere letterario ci permetterebbe di percorrere. Epica ed epico non sono due termini che qui si escludono a vicenda, ma devono essere tenuti in considerazione entrambi facendoli reagire tra di loro. Credo che l'utilizzo dell'inglese da parte di Wu Ming 1 sia determinato proprio da

questa ricercata ambiguità linguistica. Questi aspetti saranno tenuti presenti anche durante una riflessione più teorica sull'epica.

«*In che senso epico?*»⁴² si chiede Wu Ming 1. Epico è ciò che sta nell'epica, ma è anche un termine che richiama nell'immaginario diverse emozioni e azioni. Questo immaginario è presente lungo tutto il saggio, attraverso un linguaggio figurale che obbliga il lettore più attento a compiere uno sforzo di immaginazione che non è tipico dei saggi di critica e teoria letteraria. Così si possono scorgere nel testo delle riflessioni che rimandano a una dimensione epica pervasa di grandezza, passione, eroismo, avventura e magia. Questo è l'epico che viene richiamato alla mente del lettore. Lungo le pagine troviamo vari spettri linguistici che rimandano a questa dimensione: gli scrittori del New Italian Epic sono spinti da un «desiderio feroce»,⁴³ che fa loro scrivere storie piene di «ardore civile, collera, dolore per la morte del padre, amor fou, empatia con chi soffre»,⁴⁴ storie scritte per «trasmettere la passione al lettore»,⁴⁵ per trasmettergli «calore». ⁴⁶ Tutto ciò è epico e agisce nella letteratura del New Italian Epic. È uno scarto rispetto alla letteratura postmoderna di cui si parlava prima. Qui non si tratta di ironizzare, di satireggiare, di creare pastiches per un puro gusto intellettualoide, ma si tratta di far rivivere grandi emozioni nella letteratura, di ridare alla letteratura un che di magico e soprannaturale che permetta al lettore di oggi di appassionarsi e appassionare, e in questa passionalità trovare, fortinamente, un'immagine migliore del futuro. Non è un caso che Wu Ming 1 senta per due volte a distanza di cinque pagine la necessità di sottolineare il bisogno di «riappropriarsi di un senso del futuro». ⁴⁷

In forma di poesia, Wu Ming 1 conclude così il memorandum:

stiamo costruendo il futuro anteriore –
quando sicuri di aver fatto il possibile,
potremo dire che
ne sarà valsa la pena
e passeremo oltre.
Dono. Compassione. Autocontrollo.

⁴² Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 14.

⁴³ *Ivi* p. 11.

⁴⁴ *Ivi* p. 25.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi* p. 23.

⁴⁷ *Ivi* p. 116 e 121.

Interessante è l'evocazione del termine *shantih*, che per la religione induista indica uno stato di pace interiore e di serenità assoluta, ragion per cui viene usato nel "mantra della pace". È interessante questo richiamo perché le opere del New Italian Epic rimandano a tutto fuorché alla pace interiore, anzi fanno della passionalità e dell'avventura le loro principali strade. Wu Ming 1 vede forse nella pace interiore un arrivo, il senso del futuro, che però nella nostra società deve essere preceduto dall'epico, dall'eroico, dal passionale, da un *sentimiento nuevo*.

1.2 Il concetto di *Epic*

Wu Ming 1 parla di un respiro epico che ha attraversato la letteratura sin dalla dissoluzione dell'epica classica, passando dalle grandi epopee cavalleresche per arrivare fino al romanzo, e nel romanzo si è inserito dalla sua nascita.⁴⁹

Queste narrazioni sono *epiche* perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più grandi che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, sullo sfondo di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso.⁵⁰

Le riflessioni di Wu Ming 1 si inseriscono all'interno di un percorso più ampio che ricerca la continuità tra l'epica italiana tradizionale, principalmente quella cavalleresca, e il respiro epico che hanno le opere del New Italian Epic. Claudia Boscolo osserva che l'epica italiana è tradizionalmente «un genere che trasmette istanze fortemente politiche, etiche e di rappresentanza delle categorie normalmente sottorappresentate».⁵¹ Secondo Boscolo il ritorno all'epica nella letteratura italiana è strettamente legato a queste istanze politiche, in quanto riflette il crescente bisogno del nostro paese di ritrovare la capacità di autorappresentarsi e di riflettere in maniera seria su sé stesso. La politica italiana contemporanea è infatti collegata alla repressione degli eventi traumatici, ed è verso la

⁴⁸ *Ivi* p. 61.

⁴⁹ *Ivi* p. 73.

⁵⁰ *Ivi* p. 14.

⁵¹ Claudia Boscolo, *Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic*, www.carmillaonline.com, 29 aprile 2008, p. 2.

direzione del recupero della memoria di questi eventi traumatici che vanno le opere del New Italian Epic. Esse non lo fanno semplicemente inscenando eventi storici, ma attraverso la creazione di miti e forme narrative allegoriche, le quali «evoke real events by referring to what has been left unsaid in Italian History».⁵²

Schematicamente, sono tre le principali caratteristiche che Wu Ming 1 rintraccia nell'epica classica e nei poemi epici cavallereschi: i personaggi spesso impazziscono, vi è una frequente uscita da sé stessi tramite metamorfosi, c'è una costante lotta contro sé stessi.⁵³ La figura dell'eroe è centrale nell'epica, ma in realtà la narrazione si sposta in continuazione dal centro, dando al lettore il senso di una storia che continua anche al di fuori dell'eroe che si sta cantando.⁵⁴ György Lukács in *Teoria del romanzo* afferma che l'eroe dell'epica ha un valore collettivo, infatti «fin dall'antichità si è considerato contrassegno essenziale dell'epos il fatto che il suo oggetto non è un destino personale, ma il destino di una comunità».⁵⁵ Queste caratteristiche dell'epica secondo Wu Ming 1 sono presenti tutt'oggi nel romanzo, che è posseduto dallo «spettro del poema epico»,⁵⁶ spettro che «torna a noi attraverso le lande del romanzo, nascosto nel romanzo».⁵⁷ La figura dello spettro evocata da Wu Ming 1 richiama il respiro epico, un soffio che è sempre stato presente ma che ora riusciamo a percepire di più perché, superata la cecità postmoderna, la letteratura cerca finalmente di ridare energie e passioni alle storie e ai lettori.

Nella sezione *Noi dobbiamo essere i genitori* Wu Ming 1 approfondisce il significato di *epic* dal punto di vista linguistico, partendo dalle definizioni che ne dà l'Oxford English Dictionary:

- 1 un lungo poema sulle gesta di grandi uomini e donne, o sulla storia passata di una nazione;
- 2 un lungo film, storia, eccetera, riguardante imprese coraggiose e avventure eccitanti;
- 3 un compito, attività, eccetera, che richiede molto tempo, è pieno di difficoltà e merita attenzione e ammirazione una volta portato a termine;
- 4 qualcosa degno di nota e ammirazione per via

⁵² Claudia Boscolo, *The idea of epic and New Italian Epic*, «Journal of romance studies», vol. 10, num. 1, spring 2010, p. 28.

⁵³ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 73.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ György Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999 (1916), p. 59.

⁵⁶ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 85.

⁵⁷ *Ibidem*.

delle dimensioni e della natura delle difficoltà da sormontare; **5** qualcosa di molto grande, che ha luogo su grande scala.⁵⁸

Wu Ming 1 cerca di adattare ognuna delle definizioni al New Italian Epic:⁵⁹

1-2: i grandi uomini e le grandi donne di cui parla un testo epico non devono per forza essere personaggi storici famosi, in quanto la grandezza a cui si fa riferimento è morale e può essere propria di ogni uomo e di ogni donna. Per quanto riguarda la storia di una nazione, non vi è nessun obbligo di scadere in un'ottica patriottica o nazionalista, dato che della storia possono anche essere narrati i lati oscuri e poco onorevoli. Quindi le opere del New Italian Epic possono far parte di questa definizione.

3-4: le opere del New Italian Epic si pongono un obiettivo difficile: ridare senso al presente e gettare lo sguardo al futuro. Se poi effettivamente riescano o meno in questo compito è un discorso diverso.

5: le opere del New Italian Epic sono grandi opere. L'aggettivo non fa riferimento alla dimensione fisica, al numero di pagine, ma al fatto che queste opere riguardano soggettività che rimandano a dimensioni e questioni grandi e collettive: storiche, politiche, sociali eccetera.

Wu Ming 1 mette in relazione l'*Epic* con il realismo. Quest'ultimo è inteso come potenziale strumento nelle mani di uno scrittore per tentare di avvicinarsi a una «rappresentazione per quanto possibile “oggettiva” del mondo»⁶⁰ e «presuppone quindi un lavoro sulla *denotazione*, sui significati principali e condivisi».⁶¹ A differenza del realismo, che è comunque presente secondo Wu Ming 1 in alcune delle opere facenti parte del New Italian Epic, l'epica è più strettamente legata alla «*connotazione*: è il risultato del lavoro sul tono, sui sensi figurati, sugli attributi affettivi delle parole, sul vasto e multiforme riverberare dei significati, *tutti* i significati del racconto».⁶² La riflessione sul realismo vede dunque una compresenza più o meno pacifica con l'epica. Gerarchicamente, il realismo viene visto da Wu Ming 1 come inferiore rispetto all'epica,

⁵⁸ *Oxford advanced learner's dictionary*, quinta edizione, Oxford, Oxford University Press, p. 387. Wu Ming 1 ne parla a pagina 115.

⁵⁹ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., pp. 115-116.

⁶⁰ *Ivi* p. 68.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi* p. 69.

o comunque come parte di un tutto più grande. Questo avviene anche per una concezione limitata del realismo da parte dello scrittore: il realismo non dev'essere per forza un semplice lavoro di denotazione, come sostiene Wu Ming 1. Luca Somigli, ad esempio, ravvisa nella narrativa contemporanea un realismo che non si configura solo come strumento narrativo, ma come vero e proprio sentiero da percorrere per rappresentare e interpretare la realtà:

Il “realismo” della narrativa contemporanea non è il risultato dell'applicazione di un metodo o, tanto meno, di una formula con scopi predeterminati, ma è il tentativo di dare forma ad un incontro con la realtà, per cui la ricerca formale, l'elaborazione di adeguate strutture narrative non precede questo incontro ma è prodotta nel momento in cui esso ha luogo.⁶³

È la connotazione epica quella che secondo Wu Ming 1 dona all'opera letteraria la possibilità di far lavorare il lettore sul testo, condurlo in una ricerca di significati in cui non troverà necessariamente una rappresentazione univoca, ma un insieme di sensi figurati che toccherà al lettore stesso decostruire, mettere in connessione, far reagire seguendo sentieri diversi. Non si tratta solo di scegliere l'una o l'altra interpretazione, ma si tratta di immettere il lettore «nella lotta per il significato»,⁶⁴ una lotta dove il cortocircuito tra denotazione e connotazione porterà il lettore ad essere partecipe attivo dello svolgimento e del significato della storia raccontata.

Il lettore è dunque coinvolto nelle opere del New Italian Epic, in quanto

l'epica è un “di più”, il risultato di un particolare lavoro sulle *connotazioni* del racconto. Come la connotazione è un “di più” del vocabolo, eccedenza di significato che sfugge e si trasforma, così l'epica è un “di più” del racconto, uno scarto rispetto agli eventi narrati. Nell'epica si scatena l'iperbole, ogni elemento è più denso, più carico, più vivido, eppure al tempo stesso più sfuggente, difficile da definire e contornare.⁶⁵

⁶³ Luca Somigli, *Introduzione*, in *Negli archivi e per le strade: il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013, pp. XVII.

⁶⁴ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 69.

⁶⁵ *Ivi* p. 72.

L'iperbole è un'esagerazione, è un portare all'estremo, al limite il significato di una storia, ed è attraverso l'iperbole che lavora l'epica. Portando il lettore ai confini più lontani di una storia, l'epica lo obbliga a fare i conti con qualcosa che non si aspettava, e scatena in lui un conflitto tra ciò che considera familiare e ciò che considera estraneo. Questo conflitto non dà serenità al lettore, non lo accompagna dolcemente lungo lo scorrere della trama, ma «ogni volta [lo] perturba»,⁶⁶ lo fa entrare in contatto con la sfera del perturbante, producendo in lui un'attrazione angosciata verso il non familiare.⁶⁷ Il perturbante secondo Wu Ming 1 è legato anche a un senso di «magnitudo»,⁶⁸ figura che richiama la potenza del terremoto. In quanto composto da «opere figlie del terremoto»,⁶⁹ come abbiamo visto, il New Italian Epic porta con sé, nel suo DNA, la magnitudo, la forza liberata da questo terremoto, e proprio come un terremoto, esso si fa sentire anche da coloro che non vorrebbero sentirlo. «L'epicentro è letterario, ma il sisma arriva ovunque».⁷⁰ La magnitudo epica rende il New Italian Epic «instabile, oscillante, una reazione ancora in corso»,⁷¹ e grazie a questa figura Wu Ming 1 sposta le sue riflessioni in direzione del futuro, sostenendo che queste energie non si sono ancora esaurite.

Non solo Wu Ming 1 ha ravvisato un ritorno all'epica della letteratura italiana contemporanea, ma altri scrittori si sono inseriti in questa linea. Antonio Scurati ad esempio sostiene che il ritorno all'epica sia strettamente connesso con i mass media e più in generale con il mondo mediatico in cui siamo immersi. Gli scrittori infatti si sentirebbero imprigionati in un'epoca in cui gli eventi storici sono diventati eventi mediatici. Con la guerra del Golfo per la prima volta delle operazioni militari arrivarono in diretta nelle case degli italiani, modificandone le modalità di ricezione. Non è un caso che l'aumento della modalità epica in letteratura notato da Wu Ming 1 abbia inizio negli anni appena successivi alla guerra. Secondo Scurati l'epica è una modalità narrativa attraverso cui gli scrittori cercano di ridare senso al tragico, alla partecipazione emozionale e alla lotta.⁷²

⁶⁶ *Ivi* p. 73.

⁶⁷ *Ivi* p. 72.

⁶⁸ *Ibidem*. Wu Ming 1 riporta la formula magnitudo + perturbanza = epica.

⁶⁹ *Ivi* p. 79.

⁷⁰ *Ivi* p. 89.

⁷¹ *Ivi* p. 61.

⁷² Antonio Scurati, *L'epica è rediviva e lotta insieme a noi*, La Stampa/Tuttolibri, 7 febbraio 2009, p. III.

Anche Giuseppe Genna è sulla stessa linea di Scurati, in quanto sostiene che la necessità dell'epica è data dalla mancanza di immaginazione del mondo in cui viviamo, mancanza causata dalla sovraesposizione ai media. Genna sente la necessità di ricreare «una letteratura mitologica, delusiva a un primo livello e sapienziale a un secondo»,⁷³ e la letteratura mitologica dev'essere necessariamente epica.⁷⁴

Claudia Boscolo non è d'accordo con quanto afferma Scurati, in quanto le opere del New Italian Epic utilizzano modalità epiche non per uscire da una prigione mediatica, ma per rinarrare fatti storici traumatici di cui altrimenti si perderebbe la memoria. Il lettore è invitato a rivedere il passato come un'allegoria, sia attraverso lo sguardo delle vittime della storia che attraverso le narrazioni ucroniche.⁷⁵ In realtà anche Boscolo vede un collegamento fra il sistema mediatico e la nascita di nuove istanze letterarie, ma in una prospettiva diversa rispetto a Scurati e Genna: «twenty-first-century Italian fiction had begun to display a different perspective on reality and an urge for self-representation that aimed to compensate for the failure of the mass media to provide factual information on Italian politics and social issues».⁷⁶

Ma che cos'è la modalità epica che ritorna nelle opere di questi scrittori? Wu Ming 1, come abbiamo visto, cerca di dare una spiegazione a questo termine, ma essa risulta da un punto di vista teorico abbastanza generica. Carlo Tirinanzi De Medici ha sintetizzato così quelle che secondo lui sono le caratteristiche principali delle modalità epiche:

centralità della trasmissione della *memoria* di un racconto che racconta le *origini*, o una storia comunque *significativa per la collettività* con al centro un *singolo* o un *gruppo* (omogeneo); tendenza a esprimere un *mondo esteriore* in modo *totale* fissato in un'*alterità temporale in sé conclusa*, sciolta dal presente, di cui la forma chiusa può indicare una sostanziale tensione all'*apertura enciclopedica*, a fissare esaurire dettagliare la varietà del mondo, ma anche alla continuità di quel mondo ulteriore rappresentato proprio dallo spazio epico.⁷⁷

⁷³ Giuseppe Genna, *Dies irae*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 685.

⁷⁴ Boscolo, *The idea of epic and New Italian Epic*, op. cit., p. 31.

⁷⁵ *Ivi* pp. 21-22.

⁷⁶ Claudia Boscolo, *Editor's introduction*, *Journal of romance studies*, vol. 10, num. 1, spring 2010, p. 2.

⁷⁷ Carlo Tirinanzi De Medici, *Modo epico e modo romanzesco nel sistema narrativo contemporaneo*, in *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di Francesco De Cristofaro, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 56.

A livello di macro-temi e di tendenze, le riflessioni di Tirinanzi De Medici mi sembrano in linea con quelle di Wu Ming 1, ma rimangono anch'esse vaghe.

Una proposta di maggior interesse è quella di Mauro Resmini, il quale ha giustamente notato che il concetto di epico proposto da Wu Ming 1 cerca di combinare tra loro elementi provenienti da riflessioni teoriche diverse, senza però dare priorità a nessuna di queste.⁷⁸ Resmini cerca di far reagire le riflessioni di Wu Ming 1 con le istanze teoriche espresse da Lukács in *Teoria del romanzo*.⁷⁹ Entrambi secondo il critico condividono infatti la fiducia nei confronti delle potenzialità cognitive e di comprensione della realtà insite nella narrazione: «narration is cast as the privileged means of access to reality, as opposed to more abstract ways to understanding».⁸⁰ Lukács sostiene che l'epica è la forma più genuina di narrazione:

la grande epica configura la totalità estensiva della vita. [...] [Essa] considera ogni effettiva situazione mondana alla stregua di un principio ultimo; sotto il rispetto decisivo e determinante del suo fondamento trascendentale, essa è empirica; a volte le riesce di accelerare il ritmo della vita, di condurre ciò che è latente e ancora abbozzato a uno sbocco utopico ad essa immanente, ma giammai, partendo dalla forma, potrà vincere la vastità e la profondità, la pregnanza pragmatica, la ricchezza e l'ordinata disposizione insite nella vita storicamente articolata.⁸¹

È dalla vita stessa, intesa come «the historic and social conditions of a given period»,⁸² che l'epica ricava la propria forma e il proprio materiale, senza dover eseguire nessuna mediazione, in quanto forma e contenuto sono in essa strettamente connesse. Con l'avvento della modernità tutto ciò divenne problematico, e la rappresentazione della realtà passò dalle mani dell'epica a quelle del romanzo, che si configura come «l'epopea di un'epoca in cui la totalità estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile e la viva immanenza del senso diventa problematica; un'epoca in cui, tuttavia, persiste la

⁷⁸ Mauro Resmini, *“Il senso dell'intreccio”*: *History, Totality, andr Collective Agency in Romanzo criminale*, «The Italianist», 36:2, may 2016, p. 245.

⁷⁹ Il pensiero di Lukács viene qui un po' forzato e manipolato, ma è una manipolazione utile a far rivivere le sue parole anche nei giorni nostri. In questo modo infatti il suo pensiero può essere utilizzato per spiegare fenomeni letterari anche a svariati decenni di distanza dalla sua formulazione.

⁸⁰ Resmini, *“Il senso dell'intreccio”*, op. cit., p. 245.

⁸¹ Lukács, *Teoria del romanzo*, op. cit., p. 39.

⁸² Resmini, *“Il senso dell'intreccio”*, op. cit., p. 245.

disposizione emotiva alla totalità». ⁸³ Dunque il romanzo secondo Lukács mantiene la volontà di rappresentare la totalità della vita, ma è figlio di «a modern capitalist reality in which meaning and life no longer coincide». ⁸⁴ Se l'epica era la rappresentazione totale della situazione storica di un certo periodo, il romanzo è la ricerca di questa totalità:

l'epopea configura una totalità vitale in sé conchiusa, mentre il romanzo cerca di scoprire e ricostruire la celata totalità della vita per mezzo dell'atto figurativo. La struttura preconstituita dell'oggetto – la ricerca essendo solo l'espressione soggettiva del fatto che tanto l'interesse oggettivo della vita quanto il suo rapporto ai soggetti non presenta elementi di trasparente armonia – fornisce la disposizione emotiva necessaria alla figurazione: la situazione storica reca in sé forre e abissi che debbono essere inglobati nella figurazione, evitando che i mezzi impiegati per la composizione ne cancellino le tracce. In questo modo la linea emotiva del romanzo, cioè l'elemento da cui esso trae la sua forma, si obiettivizza come psicologia degli eroi romantici: si tratta di individui votati essenzialmente alla ricerca. ⁸⁵

Spostando queste riflessioni verso i giorni nostri, possiamo vedere come il postmodernismo, inteso come realtà storica e culturale, abbia portato il romanzo a perdere ogni prospettiva di ricerca della totalità, in quanto gli scrittori postmoderni partivano già dall'idea che fosse impossibile rappresentare il mondo. ⁸⁶ Resmini dice che il romanzo postmoderno abita la dialettica tra «the representation of a totality that is novel's ultimate horizon and the necessary confrontation with the very impossibility of ever reaching this horizon». ⁸⁷ In realtà questa dialettica è attribuibile più alle opere del New Italian Epic che al romanzo postmoderno, il quale aveva temporaneamente cancellato questa tensione, dando priorità all'impossibilità. Le opere del New Italian Epic invece, proprio perché vivono all'interno di questa dialettica, rendono nuovamente attuali le parole di Lukács, ristabilendo quella tensione tra ricerca del vero e impossibilità di raggiungerlo in una società capitalista che era alla base della potenza conoscitiva del romanzo. Wu Ming 1 nel memorandum parte proprio dalla consapevolezza di come le opere del New Italian

⁸³ Lukács, *Teoria del romanzo*, op. cit., p. 49.

⁸⁴ Resmini, *“Il senso dell'intreccio”*, op. cit., p. 246.

⁸⁵ Lukács, *Teoria del romanzo*, op. cit., p. 53.

⁸⁶ La stessa genesi de *Il nome della rosa* è sintomatica di ciò: il progetto originale era un romanzo che rappresentasse il conflitto politico di fine anni '70, ma fu trasformato da Eco dopo che si scontrò con l'irrepresentabilità della realtà a cui intendeva dare voce.

⁸⁷ Resmini, *“Il senso dell'intreccio”*, op. cit., p. 246.

Epic cerchino negli angoli bui della storia delle chiazze di luce che ci aiutino a comprendere il nostro mondo.

Il concetto di epica espresso da Wu Ming 1, come abbiamo visto, non è in realtà articolato esattamente in questi termini. Le teorizzazioni di Lukács non sono mai evocate né direttamente né indirettamente. Ciononostante, credo che applicare Lukács al discorso di Wu Ming 1 non sia contraddittorio. In tal modo si può infatti cercare di dare un'interpretazione al saggio dello scrittore bolognese al fine di renderlo maggiormente chiaro e incisivo. Considerando dunque il discorso in questi termini, il ritorno all'epica assume sia un valore letterario che un valore politico, e può essere utile per comprendere meglio una tensione che attraversa alcuni testi della contemporaneità.

1.3 Un'epica *New e Italian*

Che valore dà Wu Ming 1 alla parola *Italian*? Lo scrittore scansa subito ogni possibile deriva nazionalista o patriottica, sostenendo che «"accade in Italia" è l'unico significato dato qui all'aggettivo "Italian"». ⁸⁸ Le opere del New Italian Epic fanno tutte riferimento al contesto nazionale non perché descrivono il popolo italiano e il suo destino, ma in quanto «raccontano le lacerazioni, il divergere e divenire caotico, le deterritorializzazioni e riterritorializzazioni nel corpo frullato di un paese implodente, razzista e illivido». ⁸⁹ È la storia del nostro paese a creare una specificità italiana. Un «incontro di reagenti» ⁹⁰ particolari e unici che, come in una reazione chimica, danno vita a qualcosa di nuovo.

Già durante la guerra fredda l'Italia fu teatro di una storia differente rispetto a quella degli altri paesi, a causa della presenza sia del più grande partito comunista del blocco occidentale, sia di un movimento operaio più avanzato e agguerrito rispetto a quelli degli altri paesi europei. La politica italiana dal dopoguerra agli anni Novanta ha dovuto continuamente fare i conti con queste due presenze. Il partito comunista italiano fu sistematicamente escluso, tramite giochi di palazzo e alleanze, da ogni formazione di governo (il famoso "fattore K"), ma ciò che più ha influenzato l'immaginario di quegli anni fu di certo la repressione violenta condotta contro il movimento operaio (e studentesco), in tutte le sue forme. Politica segreta, giochi di potere, colpi di stato sempre

⁸⁸ *Ivi* p. 18 (n. 12).

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 18.

pronti a terrorizzare la popolazione, fino ad arrivare alla cosiddetta “strategia della tensione” scatenata dalle morti delle stragi di mano neofascista, furono tutte pratiche che entrarono violentemente nella vita e nella testa degli italiani. La stessa letteratura di quegli anni è attraversata da questa storia segreta: Sciascia, Volponi, Calvino sono tutti autori nelle cui opere avvertiamo la presenza di questo immaginario politico violento. Il conflitto sociale e intellettuale che ruotava attorno a collettivi, sigle e movimenti che si rifacevano in vario modo al movimento operaio e studentesco fu pian piano messo a tacere anche con l’aiuto di strategie repressive e occulte. L’Italia non ha mai fatto davvero i conti con questo passato, che è rimasto assopito e silenzioso per diversi anni, e che oggi torna nuovamente a farsi sentire.

Come la guerra fredda in Italia è stata diversa rispetto agli altri paesi, così anche la sua fine ha assunto toni e modalità peculiari. Wu Ming 1 ricorda che

crollato il muro di Berlino, nel giro di tre anni i partiti che avevano governato in base al “fattore K” caddero e andarono in pezzi. [...] Non caddero perché corrotti o per l’azione della magistratura “rossa”, come vogliono agiografie e “leggende nere”, ma perché non avevano più una funzione da svolgere.

Così, mentre l’intelligenza del resto del mondo discuteva della *boutade* di Fukuyama che voleva la storia umana giunta al termine, e mentre il postmodernismo si riduceva a maniera e si avviava all’implosione, da noi si liberavano energie.⁹¹

È con questa considerazione storica che Wu Ming 1 spiega e giustifica il 1993 come anno spartiacque per la letteratura ricondotta al New Italian Epic (da qui l’aggettivo *New*). Infatti secondo lo scrittore il New Italian Epic nasce proprio dalla liberazione di energie causata dalla fine del mondo a due dimensioni. All’inizio le «energie si espressero in un ritorno ai generi “paraletterari”: principalmente giallo e noir, ma anche fantastico e horror»,⁹² mentre verso la fine del secolo «noir e “giallo” nostrani avevano esaurito la spinta propulsiva»⁹³ e le strade percorse dalla nebulosa New Italian Epic iniziarono ad essere altre. Rispetto a questa liberazione di energie, credo che ci sia un aspetto più significativo da sottolineare. I partiti che sono crollati con la fine della prima repubblica,

⁹¹ *Ivi* p. 19.

⁹² *Ivi* p. 20.

⁹³ *Ibidem* (n. 14).

in particolar modo il Partito Comunista Italiano, hanno lasciato uno spazio vuoto da riempire e hanno, appunto, liberato energie. La letteratura, al di là delle poetiche e dei generi, vede questo spazio vuoto, e cerca pian piano di inserirsi al suo interno, scoprendo di avere di nuovo un ruolo da giocare, un ruolo di critica sociale e politica.

Tiziano Scarpa ha pubblicato nel marzo del 2009 un articolo intitolato *L'epica popular, gli anni Novanta, la parresìa*,⁹⁴ in cui critica la proposta teorica di Wu Ming 1. Una delle critiche più significative e condivisibili portata dallo scrittore riguarda proprio l'aggettivo *new*. L'approccio di Wu Ming 1 secondo Scarpa è storicistico, lega strettamente l'arte e la letteratura a fatti storici epocali, «ma i fenomeni artistici non sono per forza legati a eventi storici in un vincolo di necessità stringente»,⁹⁵ così come non lo sono rispetto alla politica. Certamente essi si sviluppano e si contaminano con ciò che hanno attorno, quindi con la storia, la politica e la società in cui crescono, ma costringerli in un legame troppo stretto significa depauperarli di quella libertà che è sempre stata la loro forza. Un legame troppo stretto tra letteratura e politica ad esempio era alla base delle opere del realismo socialista. Non si può e non si deve subordinare la letteratura all'egemonia della storia (o della politica). Considerare il 1993 come uno spartiacque rigido, ovvero senza possibilità di guardare all'indietro per trovare altre narrazioni epiche, significa subordinare la letteratura del New Italian Epic a quello che, effettivamente, fu un terremoto storico e politico per l'Italia. Scarpa da scrittore ritiene opportuno slegarsi da una così rigida divisione, in quanto «il prezzo da pagare per quel “new” è implicare che noi scrittori e scrittrici, noi cittadini armati delle nostre parole, non siamo liberi, né disponiamo di un'autonoma forza prefigurativa».⁹⁶

Wu Ming 1, in un articolo di risposta a Scarpa intitolato *Face Off*,⁹⁷ si difende da questa critica sostenendo di aver semplicemente evidenziato come i fatti storici influenzino la letteratura, e come «contribuiscano a spiegare una discontinuità che ho osservato – prima di considerare i fatti storici – nella letteratura italiana»⁹⁸. Una considerazione di questo tipo sarebbe assolutamente condivisibile, ma l'operazione compiuta da Wu Ming 1 non è

⁹⁴ Tiziano Scarpa, *L'epica popular, gli anni Novanta, la parresìa*, marzo 2009, disponibile in www.ilprimoamore.com.

⁹⁵ *Ivi* p. 2.

⁹⁶ *Ivi* p. 4.

⁹⁷ Wu Ming, *Wu Ming / Tiziano Scarpa: Face off. Due modi di gettare il proprio corpo nella lotta. Note su affinità e divergenze, a partire dal dibattito sul NIE*, Bologna, marzo 2009, disponibile in www.wumingfondation.com.

⁹⁸ *Ivi* p. 12.

spiegabile in questi termini. È vero, forse anche il pensiero di Scarpa è troppo estremo. Nella storia della letteratura vi sono stati spartiacque causati anche dai mutamenti storici: la fine della seconda guerra mondiale, l'avvento del boom economico, la repressione del movimento operaio di fine anni Settanta. Essi però non sono così rigidi come quello posto da Wu Ming 1, le loro barriere sono mobili e creano più trasformazioni che spaccature. Considerare le correlazioni fra storia e letteratura è giusto, gerarchizzarle no. Credo che lo spartiacque posto da Wu Ming 1 non sia errato: gli eventi storici di quegli anni hanno effettivamente influenzato la letteratura italiana e le trasformazioni sottolineate dallo scrittore bolognese sono sintomatiche del nuovo clima storico e politico che si è creato. Allo stesso modo la letteratura italiana è stata partecipe dei cambiamenti che sono avvenuti all'indomani dell'11 settembre. Detto ciò, tracciare una linea di demarcazione così rigida come quella tracciata da Wu Ming 1 non è né appropriato né tantomeno utile. Ignorare le possibili relazioni e intersezioni fra il New Italian Epic e le opere precedenti al 1993 solamente in quanto precedenti al 1993 significa perdere la possibilità sia di analizzare con maggior lucidità il panorama letterario italiano, sia di farci un'idea più chiara della realtà storica, sociale, politica e psichica di quegli anni tumultuosi.

Scarpa, estremizzando troppo anche in questo caso, sostiene di non vedere «nessuna discontinuità letteraria fra il prima e il dopo 1993»,⁹⁹ e portando come esempi due testi, *Insciallah* di Oriana Fallaci e *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini, sostiene un continuum dell'epica popular che non prevede interruzioni.¹⁰⁰

Wu Ming 1 anche in questo caso cerca di difendersi in *Face off*, sostenendo che le sue considerazioni sono partite un'analisi quantitativa:

Questo "aumento di moto" si è verificato nel periodo della "seconda repubblica". Qui c'è poco da disquisire, basta guardare il calendario. Anche prima si muove qualcosa, certo. Ma dopo c'è un effetto-valanga. Appurato ciò, se qualcuno cita due possibili capostipiti, peraltro pubblicati a ridosso del limite assunto come premessa, è cosa buona e giusta. Se dice che un'opera del passato era, per il suo tempo, un "oggetto narrativo non-identificato", ciò è coerente con l'evoluzione che sta avendo il discorso. Se traccia una genealogia degli odierni UNO, fa un lavoro prezioso e degno. Se invece vuole invalidare il discorso, dovrà citare una

⁹⁹ Scarpa, *L'epica popular, gli anni Novanta, la parresia*, op. cit., p. 7.

¹⁰⁰ *Ivi* p. 8.

nebulosa che già negli anni Ottanta avesse i medesimi tratti elencati. Dovrà indicare altrettanti UNO con le somiglianze di famiglia da me descritte, pubblicati in Italia in un periodo anteriore al 1993. E secondo me non li trova. Di sicuro non troverà una nebulosa così vasta di epica popular, se davvero ci intendiamo sul termine.¹⁰¹

Wu Ming 1 sbaglia approccio: non si tratta di trovare una nebulosa negli anni Ottanta identica a quella da lui evidenziata, ma di indagare le relazioni tra quest'ultima e i testi precedenti al 1993. Non è questione di invalidare il discorso, ma di ampliarlo. Non indagare la familiarità che scorre tra opere come *La lunga vita di Marianna Ucria* di Dacia Maraini¹⁰² o *La chimera* di Sebastiano Vassalli,¹⁰³ e le opere del New Italian Epic significa perdere potenzialità ermeneutiche che invece sarebbero utili a chiarire meglio le tendenze e le particolarità della letteratura italiana degli ultimi trent'anni.

Il valore temporale dato da Wu Ming 1 all'aggettivo *new* si lega anche all'idea del superamento del postmodernismo. La letteratura del New Italiana Epic è nuova non solo per una scelta specifica degli scrittori, ma anche perché è figlia del suo tempo. «I tempi in cui viviamo sono condizionati dalla morte dei fondatori, dei “capostipiti”, dei genitori».¹⁰⁴ I genitori a cui si riferisce sono gli scrittori della letteratura postmodernista, che dopo aver inquinato l'immaginario collettivo con il dominio dell'ironia, prima critica e poi degenerata, sono morti senza risolvere le contraddizioni che avevano aperto. «Noi siamo gli eredi delle loro allucinazioni, ormai ci rendiamo conto che la crescita, lo sviluppo, il consumismo, il prodotto interno lordo, tutto questo ci fa correre su un binario morto».¹⁰⁵ Anche questo è il *new*, una coscienza civile e politica rinnovata, l'idea che i concetti e le identità non debbano per forza essere post-qualcosa o de-qualcosa,¹⁰⁶ ma che possano essere nuovi, veri e potenzialmente in grado di cambiare il mondo. Wu Ming 1 cita David Foster Wallace: «l'opera di parricidio compiuta dai fondatori del postmodernismo è stata importante, ma il parricidio genera orfani».¹⁰⁷ Essere orfani significa non avere dei padri con cui potersi identificare del tutto (ma quando mai è

¹⁰¹ Wu Ming, *Wu Ming / Tiziano Scarpa: Face off*, op. cit., p. 17.

¹⁰² Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucria*, Milano, Rizzoli, 1990.

¹⁰³ Sebastiano Vassalli, *La chimera*, Torino, Einaudi, 1990.

¹⁰⁴ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 118.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ivi* p. 119.

¹⁰⁷ Larry McCaffey, *An interview with David Foster Wallace*, in «Review of contemporary fiction», vol. XIII, n. 2, Summer 1993. Wu Ming 1 lo cita a pagina 121.

successo in letteratura?), ma significa anche potersi costruire la propria identità liberamente, guardandosi attorno e trovando, in questo caso, un mondo da rifondare.

2. CARATTERISTICHE DEL NEW ITALIAN EPIC

Wu Ming 1 individua alcuni tratti distintivi che caratterizzano le opere del New Italian Epic. Non è obbligatorio che un'opera abbia al suo interno tutte queste caratteristiche, «ma ciascuno di quei titoli ne condivide con altri più della metà».¹⁰⁸

2.1 Una nuova etica del narrare

L'unico tratto comune a tutte le opere del New Italian Epic, una «*condicio sine qua non*»¹⁰⁹, è che gli scrittori di queste opere utilizzino «tutto quanto pensano sia *giusto e serio* utilizzare»¹¹⁰, senza porsi dunque il problema della natura dei materiali utilizzati, ovvero se alcuni materiali possano o meno fare parte del genere letterario a cui questi scrittori intendono fare riferimento. La riflessione tocca dunque il problema della contaminazione tra i generi, che Wu Ming 1 sembra quasi considerare un “non-tema”, nel senso che parlare oggi di contaminazione non ha senso, perché da tempo (non specifica però da quanto tempo) «tutti i generi sono costitutivamente ibridi e sporcati, tutto è miscelato e multimediale».¹¹¹

Cosa si intende per *giusto e serio*? Wu Ming 1 evoca questi due termini per sottolineare uno scarto rispetto al postmodernismo, dato dalla natura appunto seria e giusta delle opere del New Italian Epic, opere che «rgettano il tono distaccato e gelidamente ironico da *pastiche* postmodernista»,¹¹² per andare «oltre la *playfulness* obbligatoria del passato recente, oltre la strizzata d'occhio compulsiva, oltre la rivendicazione del “non prendersi sul serio” come unica linea di condotta».¹¹³ Dunque il riferimento è a una nuova etica del narrare, alla ritrovata fiducia nella parola e nelle potenzialità della letteratura, che finalmente esce dal perverso gioco postmoderno per tentare di ricrearsi uno spazio di

¹⁰⁸ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 22.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ivi* p. 23.

¹¹¹ *Ibidem* (n. 16). Il problema della contaminazione dei generi verrà affrontato più avanti.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

critica seria a livello sociale, politico e storico. Wu Ming 1 crea quasi una diade, giusto e serio, che rappresenti figurativamente l'atteggiamento di tutto il New Italian Epic.

Valentina Fulginiti e Maurizio Vito a tal proposito considerano la dimensione etica sottolineata da Wu Ming 1 come «una condizione necessaria senza la quale viene meno la tensione verso la comunità e il contesto storico che la neoepica ha consapevolmente assunto».¹¹⁴

Non si tratta qui di dire se effettivamente queste opere riescano o meno a sviluppare questa critica, o quali riescano di più e quali di meno, la questione è a monte, riguarda l'approccio degli scrittori alla letteratura e la forza della letteratura come strumento di decostruzione della realtà.

Credo sia appropriato il riferimento di Wu Ming 1 alla famosa descrizione del postmodernismo fatta da Umberto Eco nelle *Postille a Il nome della rosa*:

La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente".¹¹⁵

Wu Ming 1 ribalta questo assunto, scrivendo che oggi lo scrittore dovrebbe dire «nonostante Liala, ti amo disperatamente».¹¹⁶ Il postmodernismo dunque non viene cancellato, non viene rimosso come se non fosse mai esistito, ma viene affrontato, con esso bisogna fare i conti. Wu Ming 1 sostiene quindi che non si può semplicemente tornare a una letteratura pre-postmodernismo, perché il mondo in cui viviamo oggi non è più quello di quarant'anni fa. Bisogna che Liala sia evocata, bisogna richiamare il cliché, ma grazie al cambio della premessa questo viene subito messo da parte, e solo in tal modo «la dichiarazione d'amore inizia a ricaricarsi di senso».¹¹⁷

¹¹⁴ Fulginiti, Vito, *New Italian Epic: un'ipotesi di critica letteraria, e d'altro*, op. cit. p. 6.

¹¹⁵ Umberto Eco, *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983, p. 39.

¹¹⁶ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 24.

¹¹⁷ *Ibidem*.

2.2 Sguardo obliquo

Wu Ming 1 intende la tecnica dello sguardo obliquo come l'adozione di punti di vista «inattesi e inconsueti»¹¹⁸, presenti in diverse forme in moltissime delle opere del New Italian Epic. Questi punti di vista possono anche essere non-umani, e possiamo anche trovarne diversi all'interno della stessa opera. In particolar modo nell'indagine sulla storia portata avanti da diverse opere del New Italian Epic, possiamo vedere l'efficacia di uno strumento letterario di questo tipo. Infatti la storia viene spesso osservata da punti di vista non prevedibili, mostrando al lettore lati e aspetti di essa che altrimenti non avrebbe mai considerato.¹¹⁹ Lo sguardo obliquo evoca anche una predisposizione mentale, una visione delle cose che non sia né in linea con il *mainstream* né ostinatamente contro. Se la letteratura è uno strumento di riflessione sul mondo, questa riflessione nelle opere del New Italian Epic punta a mostrare al lettore una terza via, a dotarlo di uno sguardo diverso attraverso cui guardarsi attorno.

Lo sguardo obliquo viene legato da Wu Ming 1 alla scelta etica dello scrittore del New Italian Epic: «la tematica dello “sguardo obliquo” è, nel New Italian Epic, quella dove più si realizza la fusione di etica e stile»¹²⁰. Forma e contenuto, o almeno forma e intenzione dell'autore, coincidono secondo Wu Ming 1 in di questa tecnica. L'utilizzo di punti di vista insoliti, «rende l'epica eccentrica. [...] L'eroe epico, quando c'è, non è al centro di tutto ma influisce sull'azione in modo sghembo. Quando non c'è, la sua funzione viene svolta dalla moltitudine, da cose e luoghi, dal contesto e dal tempo».¹²¹ Wu Ming 1 collega questa funzione dell'eroe epico all'epica cavalleresca, servendosi di uno studio di Claudia Boscolo, la quale sostiene che «la funzione dell'eroe epico è principalmente quella di incarnare una causa»,¹²² e dunque quando l'eroe epico muore o scompare, questa causa può essere incarnata da altri personaggi. Questo toglie centralità alla figura dell'eroe, che non deve necessariamente essere presente in tutte le pagine che compongono la storia. Anche Wu Ming 4 ha sottolineato la funzione collettiva del personaggio-eroe, sostenendo che «la figura eroica è [...] un personaggio in grado di identificarsi con l'intera comunità, di filtrare l'intero flusso degli eventi attraverso

¹¹⁸ *Ivi* p. 26.

¹¹⁹ *Ivi* p. 27.

¹²⁰ *Ivi* p. 26.

¹²¹ *Ivi* pp. 31-32.

¹²² Boscolo, *Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic*, op. cit., p. 2.

stesso».¹²³ Epica eccentrica è quasi un ossimoro: l'epica rimanda a qualcosa di serio, è difficile immaginare un eroe omerico come eccentrico. Wu Ming 1 ne è ovviamente consapevole, ma l'accostamento di questi due termini crea un cortocircuito letterario che non intende ironizzare o sminuire l'epica, ma attualizzarla. Gli eroi di oggi non possono essere uguali a quelli omerici, ma devono essere eccentrici per due ragioni: in primo luogo un eroe oggi deve essere fuori dalla norma, non può essere conformato alla società. In secondo luogo è eccentrico in quanto agisce lontano dal centro e dai centri, agisce nelle periferie e in tutto l'immaginario che vive nelle periferie. Non c'è bisogno di sottolineare il valore politico che una riflessione di questo genere porta con sé. Gli scrittori del New Italian Epic si distinguono dagli artisti che, dopo la fine della Guerra Fredda, «nel cuore dell'impero [...] erano molto *cool* e ironiche e sghignazzanti e intente a farsi l'occhiolino a vicenda».¹²⁴ Essi non sono e non erano al centro dell'impero, ma alzavano gli occhi fino a vedere un conflitto che andava avanti «nell'ex Jugoslavia o in Ruanda».¹²⁵

A livello teorico, lo sguardo obliquo di cui parla Wu Ming 1 sembra molto simile all'artificio dello straniamento. Lui stesso ne parla nella sezione *Sentimiento nuevo*, ma solo in riferimento al teatro epico brechtiano e solo considerandolo come una tecnica volta a contrastare l'immedesimazione tra lettore e eroe, senza peraltro legarlo allo sguardo obliquo:

L'eroe è ridotto a puro *vettore* dell'azione, privo di profondità psicologica, dunque non può esservi *catarsi*, la "scarica" finale delle emozioni provate immedesimandosi nell'eroe. Per dirla con Walter Benjamin, «anziché immedesimarsi nell'eroe, il pubblico deve piuttosto imparare a stupirsi delle situazioni in mezzo alle quali questi si muove». Tale sorpresa si verifica mediante *interruzioni* dell'azione, attimi di "congelamento", veri e propri *tableaux*: l'eroe epico se li ritrova davanti e così si produce "straniamento".¹²⁶

Lo straniamento però non è solo quello brechtiano. Wu Ming 1 non esplora le forti somiglianze che ci sono tra la sua idea di sguardo obliquo e la nozione di straniamento così come fu teorizzata dal formalista russo Viktor Borisovič Šklovskij in *L'arte come*

¹²³ Wu Ming 4, *L'eroe imperfetto*, Milano, Bompiani, 2010, p. 26.

¹²⁴ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 123

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ivi* p. 77. La citazione di Walter Benjamin è presa da *Che cos'è il teatro epico?*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, pp. 127-135.

procedimento.¹²⁷ Il critico vedeva nello straniamento un'operazione tipica delle opere letterarie, grazie alla quale gli oggetti, i luoghi e i fatti che vengono rappresentati sono raccontati come se «fossero visti per la prima volta dallo scrittore e resi perciò nel loro carattere di inconsuetudine e novità, che comporta in chi lo osserva una maggiore difficoltà e durata della percezione onde pervenire al riconoscimento». ¹²⁸ Lo straniamento è dunque un espediente narrativo che permette al lettore di guardare gli oggetti e i soggetti del mondo attraverso punti di vista inusuali ed estranei. Si può notare come il discorso portato avanti da Wu Ming 1 avvicini molto l'idea dello sguardo obliquo a quello dello straniamento. Quest'ultimo è un procedimento che ovviamente non nasce con le opere del New Italian Epic, ma ha attraversato gran parte della storia della letteratura mondiale. Restando all'interno dei nostri confini e della letteratura del secondo dopoguerra, possiamo notare come Elsa Morante, Italo Calvino, Beppe Fenoglio e Paolo Volponi utilizzino spesso personaggi insoliti e punti di vista inusuali per cercare di dare al lettore uno sguardo diverso sui fatti e sulle vite che raccontano, uno sguardo, appunto, obliquo. Declinando il discorso in questa maniera, credo che ci possano essere delle interessanti riflessioni circa la riscoperta di tecniche narrative ben consolidate che si erano forse perse nei giochi letterari postmoderni. La letteratura utilizza spesso tecniche e strumenti narrativi passati, riadattandoli e trasformandoli, ma chiamarli con un nome diverso non li rende necessariamente diversi né più incisivi.

I punti di vista inusuali sono oggi molto diffusi, e Wu Ming 1 sottolinea bene il perché: «noi siamo *intossicati* dall'adozione di punti di vista “normali”, prescritti, messi a fuoco per noi dall'ideologia dei dominanti. È imperativo depurarsi, cercare di vedere il mondo in altri modi, sorprendendo noi stessi». ¹²⁹ La letteratura può essere l'antidoto a questo veleno.

2.3 Il popular e la lingua

Wu Ming 1 nel memorandum considera il *popular* e la lingua come caratteristiche separate. In realtà a me sembrano molto collegate, dunque le analizzerò insieme. La

¹²⁷ Viktor Borisovič Šklovskij, *L'arte come procedimento*, 1917, ora in *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976 (1925).

¹²⁸ Davide Colussi, *Questioni di forma: Croce, i formalisti russi*, in Brugnolo, Colussi, Zatti, Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, p. 96.

¹²⁹ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 81.

popular culture è un terreno dove i Wu Ming hanno cercato di abitare sin dai loro esordi. È in questo terreno che si muovono, che cercano storie da raccontare, che riuniscono comunità di lettori. Nella prefazione a *Cultura convergente* di Henry Jenkins, i Wu Ming cercano di scardinare, facendo proprie le riflessioni di Jenkins, un pregiudizio che identifica la cultura di massa con la cultura popolare. Secondo il collettivo infatti la cultura di massa identifica semplicemente una cultura che viene veicolata attraverso i mass media, ma che non per forza ha un pubblico popolare. Oggi la maggior parte dei prodotti culturali non sono rivolti a un pubblico di massa, ma di nicchia. Dunque la differenza fra le due definizioni è che la «*cultura di massa* indica come viene trasmessa questa cultura, vale a dire attraverso i mass media; [mentre la] *cultura popolare* pone l'accento su *chi* la recepisce e se ne appropria». ¹³⁰ Una delle caratteristiche delle opere del New Italian Epic è proprio quella di essere popolari, nel senso di avere un pubblico popolare e di attingere alla *popular culture*, che altro non è che la coincidenza di archivio e strada a cui si faceva riferimento prima. Anche in questo caso vi è un legame con l'epica cavalleresca italiana, la quale nacque anche per la necessità di trovare un «intrattenimento popolare che offrisse l'occasione di intervenire sulle narrazioni dal basso». ¹³¹ Secondo Wu Ming 1 le opere del New Italian Epic hanno un pubblico popolare anche quando si tratta di opere complesse, che «richiedono un notevole lavoro cognitivo da parte del lettore», ¹³² e questo avviene principalmente per due motivi:

il primo è che il pubblico è più intelligente di quanto siano disposti a riconoscere, da una parte, un'industria editoriale che per sua natura tende ad abbassare e “livellare” la proposta e, dall'altra, gli intellettuali che demonizzano la *popular culture*. Il secondo è che la complessità narrativa non è ricercata a scapito della leggibilità. La fatica del lettore è ricompensata con modi soddisfacenti di risolvere problemi narratologici e scaricare la tensione. Da parte dell'autore c'è spesso il tentativo di usare in maniera creativa e non meccanica gli stratagemmi narrativi della *genre fiction*. ¹³³

L'utilizzo del *popular* da parte degli autori del New Italian Epic secondo Wu Ming 1 ha come conseguenza l'esclusione dalla nebulosa delle opere «scritte con pretese di

¹³⁰ Wu Ming, *Prefazione*, in Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007, p. VIII.

¹³¹ Boscolo, *Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic*, op. cit., p. 2.

¹³² Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 32.

¹³³ *Ivi* pp. 32-33.

superiorità, intrise di disprezzo per le espressioni culturali più “plebee”. Opere, insomma, che conferiscono *status*, i cui autori (e lettori!) puntano alla letteratura “alta”, a “elevarsi” fino a essere accettati in qualche parnaso di stronzi». ¹³⁴ Mi sembra che qui Wu Ming 1 sbagli prospettiva: la letteratura italiana del periodo da lui considerato presenta molti romanzi che magari non attingono abbondantemente al *popular*, ma ciò non significa che l’atteggiamento dei loro scrittori sia per forza intriso di spocchia aristocratica. ¹³⁵

Il secondo motivo di cui parla Wu Ming 1 riguarda la lingua e la struttura. Il romanzo di oggi «oltrepassa tutte le linee e divisioni, persino quella primaria fra prosa e poesia» ¹³⁶, creando strutture che sono attraversate dal ritmo di generi diversi, come il poema epico. Spesso le opere del New Italian Epic si strutturano in modo da facilitare la lettura del testo. Prendiamo come esempio *Q*, di cui ci si occuperà più approfonditamente in un altro capitolo. Un romanzo storico di 600 pagine certamente a prima vista non sembra così facilmente fruibile. La sua struttura però ne facilita la fruizione anche per un lettore non troppo allenato, attraverso la divisione in tanti capitoletti che rendono la lettura più leggera. ¹³⁷

Per quanto riguarda la lingua, le opere del New Italian Epic presentano un lavoro di ricerca connotativa e retorica su ogni singola parola, «per ottenere effetti di memorabilità» ¹³⁸. Forse questa riflessione è un po’ troppo generica, dato che all’interno della nebulosa vi sono romanzi che presentano stili molto diversi. Più incisiva mi sembra la riflessione riguardo la paratassi, costante nelle opere del New Italian Epic. La paratassi è data da «un lavoro su quanto rimane inespresso, su nessi logico-sintattici che restano impliciti. Leggere questa prosa richiede più lavoro cognitivo da parte del lettore». ¹³⁹ Claudia Boscolo sostiene che la paratassi nelle opere del New Italian Epic ha un effetto allegorico, nel senso che, rompendo il ritmo della prosa, emergono silenzi ed allusioni. Boscolo collega la paratassi alla caratterizzazione limitata che lei riscontra nei personaggi delle opere del New Italian Epic, che spesso si riducono a immagini producendo un effetto

¹³⁴ *Ivi* p. 96.

¹³⁵ Tiziano Scarpa nel suo intervento *L’epica-popular, gli anni Novanta, la parresia*, stila un elenco di opere pubblicate nel corso degli anni Novanta che, pur non essendo “epiche”, non guardano alla plebe con disprezzo (pp. 4-5).

¹³⁶ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 84.

¹³⁷ La stessa cosa vale anche, ad esempio, per *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo, Torino, Einaudi, 2002.

¹³⁸ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 86.

¹³⁹ *Ivi* p. 86-87.

figurale. Le strutture paratattiche infatti contribuiscono in queste opere a trasformare i personaggi in figure, dando loro ulteriori significati rispetto a quelli della storia narrata.¹⁴⁰ Richiamandosi a Roland Barthes,¹⁴¹ Wu Ming 1 sostiene che la lingua delle opere del New Italian Epic non stia all'interno di un'opposizione tra lingua bassa dei media e lingua d'avanguardia, ma cerchi invece di trovare una terza possibile strada da percorrere, una lingua che «senza inutile chiasso penetri nella mente e sciolga la barriera tra “quel che è al di qua e quel che è al di là” del suono»,¹⁴² creando immaginario. Ciò non significa che la lingua del New Italian Epic non abbia nulla di sperimentale. Vi è sperimentazione, ma «si tratta di una sperimentazione *dissimulata* che mira a sovvertire dall'interno il registro linguistico comunemente usato nella *genre fiction*».¹⁴³ Se a prima vista la lingua può sembrare semplice, «senza picchi né sprofondamenti»,¹⁴⁴ ad una lettura più attenta «ci si accorge di [...] un insieme di piccoli interventi che alterano sintassi, suoni e significati».¹⁴⁵

Le opere del New Italian Epic hanno «un'efficacia *di primo acchito*»,¹⁴⁶ nel senso che la loro godibilità non è legata per forza a una comprensione profonda e immediata di «ogni aspetto, [...] ogni citazione, [...] ogni arditezza stilistica o tematica».¹⁴⁷ Solo partendo da questo primo livello di lettura, considerabile come una struttura unitaria, un tutto, si può passare a un secondo livello in cui cercare di interpretare i dettagli e gli aspetti più nascosti del testo.¹⁴⁸

Carla Benedetti è molto critica nei confronti della sperimentazione dissimulata come tratto caratteristico della lingua delle opere del New Italian Epic. La critica sostiene infatti che Wu Ming 1, con l'intento di «scongiurare il virtuosismo verbale esibito e cervelotico di stampo avanguardista» reprime «il momento eversivo dell'invenzione di una forma,

¹⁴⁰ Boscolo, *The idea of epic and New Italian Epic*, op. cit., p. 27.

¹⁴¹ «Per sovvertimento sottile intendo [...] quello che non s'interessa direttamente alla distruzione, schiva il paradigma e cerca un *altro* termine». Roland Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 54.

¹⁴² Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 88.

¹⁴³ *Ivi* p. 37.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ivi* p. 97.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*. Questo aspetto è chiaramente figlio della narrativa di Umberto Eco, in particolare per quanto riguarda *Il nome della rosa*, dove sono presenti diversi livelli di lettura e di fruizione del libro (Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni, 1999, in particolare le pagine 103-104-105).

quello che sfonda cliché espressivi e di pensiero».¹⁴⁹ Una restrizione di questo tipo infatti, più che allontanare scritture avanguardistiche, allontana scrittori che cercano un «rapporto libero, profondo e totale con la scrittura».¹⁵⁰ Benedetti coglie un punto: le opere del New Italian Epic giocano sulla sperimentazione del plot più che su quella linguistica, e si chiede il motivo per cui non possano essere epiche sia opere che puntino più sul contenuto che opere che puntino più sulla forma. Ciononostante, credo che Benedetti non abbia colto in pieno il pensiero di Wu Ming 1 riguardo la lingua delle opere del New Italian Epic. Molte delle opere prese in considerazione da Wu Ming 1 puntano infatti su una stretta collaborazione tra contenuto e forma, e creano le proprie storie anche attraverso l'uso di sovversioni linguistiche e grammaticali che allontanano le trame dal rischio di essere piatte e sterili.

La dissimulazione della sperimentazione nasce dalla volontà di avere un pubblico popolare, che farebbe fatica a confrontarsi con una lingua troppo sperimentale. Ciò non significa però l'esclusione necessaria dalla nebulosa di opere che non scelgono la dissimulazione come principale tecnica linguistica. Infatti, come si è detto a inizio capitolo, Wu Ming 1 non sostiene che le opere del New Italian Epic debbano necessariamente rispecchiare *tutte* le caratteristiche da lui riscontrate. Di sicuro però il New Italian Epic non attira ma allontana eventuali opere che fanno uso di una lingua sperimentale e complessa come «dispositivo di cooptazione»¹⁵¹ di una società in cui non risulta più possibile prendere posizioni diverse rispetto al *mainstream* politico e culturale. Questa sperimentazione altro non è che la continuazione dei postmodernismi da quattro soldi, una letteratura serva della società che ricerca esplicitamente un pubblico colto e ristretto, con il quale compiacersi di essere parte di un'élite.

2.4 Ucronie

Come abbiamo già visto Wu Ming 1 rileva nelle opere del New Italian Epic una generale tendenza a servirsi delle tecniche narrative di vari generi diversi. Particolarmente significativa è l'abbondanza delle ucronie, ovvero quelle narrazioni che partono «dalla classica domanda “what if”: cosa sarebbe accaduto se il mancato prodursi di un evento

¹⁴⁹ Carla Benedetti, *Free Italian Epic*, «L'Espresso», n.10, 12 marzo 2009, disponibile in www.ilprimoamore.it.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 66.

[...] avesse prodotto un diverso corso della storia?». ¹⁵² Quello che mi sembra interessante dell'analisi di Wu Ming 1 riguardo a questo aspetto è la relazione fra ucronia e storia all'interno delle opere letterarie. Lo scrittore sostiene che le opere che attraversano la nebulosa non si caratterizzano per essere controstorie o storie alternative, ¹⁵³ ma elaborano piuttosto delle narrazioni che «hanno premesse ucroniche *implicite*: non fanno ipotesi “controfattuali” su come apparirebbe il mondo prodotto da una biforcazione del tempo, ma riflettono sulla possibilità stessa di una tale biforcazione». ¹⁵⁴ L'idea non è dunque quella di mostrare al lettore mondi diversi, storie diverse, ma mostrare come durante la storia ci fu la possibilità di creare un mondo diverso da quello che consociamo, spezzando in questo modo il continuum storico che pregiudizialmente ci porta a credere che le cose non sarebbero mai potute andare in maniera diversa. «Il *what if* è potenziale, non attuale». ¹⁵⁵

Un procedimento di questo tipo ha anche un valore politico, è uno strumento che dà al lettore l'impressione che in ogni momento, passato e presente, potrebbero accadere diverse cose. ¹⁵⁶ Come in passato furono compiute delle scelte, vi furono dei vinti e dei vincitori all'interno di un conflitto costante, così anche oggi questo conflitto, che non è giunto al termine ma abita la nostra società, può essere vissuto e indirizzato.

2.5 Gli oggetti narrativi non-identificati

È questo uno dei punti più innovativi e controversi del saggio. Negli ultimi anni la critica si è molto interrogata riguardo i generi che vengono utilizzati nel romanzo contemporaneo. Parole come *autofiction*, *biofiction*, *non-fiction* sono utilizzate per descrivere la natura di molte delle opere letterarie del presente, spesso in modo semplicistico, senza un'indagine approfondita sulla costante ibridazione tra realtà e finzione che sta alla radice della letteratura. Wu Ming 1 sostiene che molte delle opere pubblicate negli ultimi vent'anni non possono essere descritte con le etichette dei generi che siamo abituati a utilizzare, in quanto presentano al loro interno caratteristiche di molti

¹⁵² *Ivi* p. 34.

¹⁵³ Certamente alcune di esse lo sono, come Wu Ming 1 stesso sottolinea.

¹⁵⁴ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 35.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Claudia Boscolo, Stefano Jossa, *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2014, p. 40.

generi diversi. A ben vedere, la contaminazione nella letteratura non è un fenomeno nuovo, ma Wu Ming 1 sostiene che in questo caso «non si tratta di un'ibridazione "endoletteraria", entro i generi della letteratura, bensì l'utilizzo di *qualunque cosa* possa servire. [...] Non sono operazioni narratologiche, ma tentativi di raccontare storie nel modo che si ritiene più giusto».¹⁵⁷ È questa la differenza che intercorre tra un'operazione di questo tipo e la letteratura postmoderna: l'intenzione, lo scopo per cui viene compiuta. A tal proposito Domenico Mezzina scrive che dal punto di vista formale le opere del New Italian Epic hanno problematizzato e superato la contaminazione dei generi, strutturandosi come opere in equilibrio tra scrittura letteraria, racconto di genere e forme extra-letterarie.¹⁵⁸ Queste opere «possono avere uno sviluppo "aberrante" e nascere con sembianza di "mostri"».¹⁵⁹ Wu Ming 1 utilizza la figura del mostro aberrante per indicare un sovvertimento, un'anima sovversiva che spaventa una tradizione e una società. Queste opere si presentano al mondo al di fuori della natura «*sistematica*»¹⁶⁰ della letteratura postmoderna, sistematica nel senso di interna o addirittura figlia del sistema tardocapitalista. Le opere del New Italian Epic creano nel lettore sentimenti contrastanti, e hanno natura di mostro nel senso che fanno parte di una letteratura nuova e potenzialmente sovversiva rispetto a quella precedente.

Le opere del New Italian Epic che assumono questa forma sono chiamate da Wu Ming 1 oggetti narrativi non-identificati, ovvero dei testi che non riescono ad essere ingabbiati in un qualche genere letterario specifico. In inglese la definizione è Unidentified Narrative Object, il cui acronimo è l'evocativo UNO. Il gioco di parole è chiaro, l'immaginario fantascientifico è richiamato per indicare degli oggetti narrativi che sfuggono a una definizione: «ciascuno di questi oggetti è *uno*, irriducibile a categorie pre-esistenti».¹⁶¹ Lo scrittore cerca di tracciare una breve storia della nascita di questi nuovi testi. Le sue riflessioni cercano in particolare di tracciare un sentiero lungo il quale si sono evolute le ibridazioni tra letteratura e giornalismo a partire dalla seconda metà del Novecento.¹⁶² Il

¹⁵⁷ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 42.

¹⁵⁸ Domenico Mezzina, *Memoria, epica, inesperienza. Il romanzo storico negli anni Zero*, in *Notizie dalla post-realtà: caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, a cura di Vito Santoro, Macerata, Quodlibet, 2010, p.70.

¹⁵⁹ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 41.

¹⁶⁰ *Ivi* p. 65.

¹⁶¹ *Ivi* p. 12.

¹⁶² In *Face off* Wu Ming 1 dice di essere favorevole all'idea di Tiziano Scarpa di considerare *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini come l'antesignano degli oggetti narrativi non-identificati.

titolo in Italia che più rappresenta questa ibridazione è *Gomorra* di Roberto Saviano.¹⁶³ Attorno a questo libro ce ne sono molti altri che «lavorano nell'intersezione tra letteratura e giornalismo»,¹⁶⁴ ma *Gomorra* è diverso, nel senso che «non è importante perché fonde letteratura e giornalismo, *fiction* e *non-fiction*: quello lo fanno in molti. *Gomorra* è importante per come lo fa». ¹⁶⁵ *Gomorra* è un libro che non può essere considerato come un reportage scritto facendo uso di espedienti e tecniche letterarie, perché è un libro in cui la forma e il contenuto sono strettamente legati, e l'una non sarebbe completa senza l'altro. «Non esiste separazione tra il come e il cosa». ¹⁶⁶ Ma l'oggetto narrativo non-identificato non è solo un'evoluzione del rapporto tra scrittura giornalistica e letteraria. Wu Ming 1 scrive che molti degli scrittori italiani dagli anni Novanta in poi hanno scritto «inchieste come se fossero romanzi, romanzi [...] come ricerche di storia orale, automitobiografie spacciate per romanzi o reportage commistioni di romanzo storico e saggistica, eccetera». ¹⁶⁷ Quella di Wu Ming 1 è dunque una non-definizione, un tentativo di inserire sotto un'etichetta nuova romanzi che effettivamente sfuggono a una totale e sicura definizione, in quanto «non sono più romanzi, non sono già qualcos'altro». ¹⁶⁸ Ma questa etichetta per quanto possa essere affascinante non mi sembra utile ad una comprensione più profonda di questi testi, in quanto li inserisce semplicemente in un gruppo eterogeneo in attesa che qualcun altro provi a definire meglio, anche sbagliando o azzardando ipotesi, il genere di ognuno di essi. Lo stesso Wu Ming 1 tra l'altro sostiene che «gli oggetti narrativi di oggi saranno considerati romanzi domani», ¹⁶⁹ in quanto «la forma-romanzo ha contorni più sfumati di quel che sembra, si espande e coopta quel che trova intorno». ¹⁷⁰ Ma allora perché non chiamarli romanzi già oggi se un giorno, in qualche maniera, lo diventeranno? Non è forse possibile che la forma-romanzo li abbia già inglobati in sé stessa? Anche se partissimo dal presupposto che i testi di oggi presentano forme e strutture completamente nuove rispetto a quelle del passato, non sarei comunque d'accordo a etichettarli sotto una non-definizione di questo tipo. Inoltre questo

¹⁶³ Roberto Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.

¹⁶⁴ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 92.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ivi* p. 94.

¹⁶⁷ *Ivi* p. 93.

¹⁶⁸ *Ivi* p. 43.

¹⁶⁹ *Ivi* p. 41.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

ipotetico presupposto non regge: ad esempio la stessa categoria di autofiction, che sembra oggi avere un exploit, soprattutto in seguito al successo letterario della trilogia di Walter Siti,¹⁷¹ a ben vedere non è una novità come spesso viene detto. Anche prima della nascita del termine, coniato da Julien Serge Doubrovsky a fine anni '70, l'utilizzo nel romanzo di un protagonista coincidente con l'autore stesso era una tecnica letteraria già presente.¹⁷² Sarebbe forse più utile e appropriato cercare di stabilire una linea di continuità tra la letteratura del Novecento e quella dei giorni nostri, sottolineando giustamente le novità e le differenze.

Claudia Boscolo vede negli oggetti narrativi non-identificati un'evoluzione del romanzo, la cui particolarità sarebbe l'utilizzo di documenti e testimonianze che, traslati all'interno del romanzo, diventano tutt'uno con la fiction.¹⁷³

Condivido l'idea che il frequente utilizzo di documenti storici nelle opere del New Italian Epic sia un'evoluzione del romanzo, ma ciò non giustifica le formulazioni teoriche di Wu Ming 1 riguardanti gli oggetti narrativi non-identificati. Vedere in alcune di queste opere delle forme strane, dare loro un significato figurale che richiami la sfera del sovversivo e del tenebroso può essere utile ad analizzarle anche al di fuori di criteri teorici tradizionali. Il limite delle riflessioni di Wu Ming 1 è che esse cercano di affrontare un problema senza però dare una risposta, anzi dando una non-risposta.

2.6 Comunità e transmedialità

Questo è uno dei punti che è sempre stato più caro ai Wu Ming. La transmedialità è la capacità di un'opera di uscire dai propri confini, di farsi manipolare dai lettori, di ampliarsi grazie a nuove storie che la completano e la diversificano. Seguendo anche in questo caso l'insegnamento di Henry Jenkins, Wu Ming 1 sostiene che transmediale «è la storia che prosegue in modi ulteriori, il mondo di un libro che si estende su altre “piattaforme”. Non meri “adattamenti” della stessa storia, come avviene coi film tratti da romanzi, ma una storia che sconfina, si evolve e prosegue con altri mezzi e linguaggi».¹⁷⁴

¹⁷¹ *Scuola di Nudo* (1994), *Un dolore normale* (1999), *Troppi paradisi* (2004), Torino, Einaudi.

¹⁷² L'esempio più illustre è certamente quello di *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust (1913-1927), dove il protagonista ha nome Marcel. Anche in area italiana abbiamo dei casi: Anna Maria Ortese in *Poveri e semplici* (Firenze, Vallecchi, 1967) racconta la storia di sé stessa in un romanzo misto di memoria e finzione.

¹⁷³ Boscolo, *Editor's introduction*, op. cit., p. 3.

¹⁷⁴ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 45.

Si tratta dunque della libera rielaborazione dei testi da parte di comunità di lettori. Wu Ming 1 e Wu Ming 2 hanno paragonato la transmedialità a una delle caratteristiche della mitologia greca, ovvero il suo «carattere plurale e policentrico. La versione più celebre di ciascun episodio coesiste e s'incrocia con tante versioni alternative, sviluppatasi ciascuna in una delle molte comunità del mondo greco, cantate e tramandate dagli aedi locali».¹⁷⁵ Seppur si tratti forse di un paragone un po' azzardato, in quanto le differenze cronologiche e sociali sono ovviamente molto rilevanti, ci troviamo comunque di fronte ad una riflessione utile per capire la mentalità che molti scrittori oggi assumono nell'atto della scrittura. L'importanza che viene data al lettore, non per una questione di vendibilità, ma per un intento politico che ponga al centro la creazione di immaginario all'interno di comunità, è un tratto che segna un forte scarto rispetto al nichilismo ironico postmoderno. Facendo reagire le riflessioni di Wu Ming 1 con il pensiero di Hegel riguardante il rapporto fra epica e romanzo, possiamo notare come anche in questo caso il termine epica possa assumere un valore centrale.¹⁷⁶ Hegel infatti vedeva nel passaggio dall'epica al romanzo un mutamento, lungo la storia dello spirito, del legame tra l'individuo e la comunità. Secondo il filosofo tedesco l'epica era un genere che rappresentava le azioni di una comunità intera, dando loro un valore universale e collettivo. La divisione del lavoro e l'arroccamento di stati e istituzioni, fondamenta dell'età borghese, hanno causato la perdita del sentimento di collettività, ed è da questa perdita che nasce il romanzo, forma letteraria più adatta a rappresentare l'isolamento dell'individuo nelle società moderne.¹⁷⁷ Il ritorno dell'epica all'interno del romanzo può dunque essere visto anche come un tentativo da parte della letteratura di riappropriarsi di un senso di collettività perduto da anni, in nome di una discussione che problematizzi l'individualismo imperante della nostra società. Sono gli scrittori stessi che «incoraggiano queste “riappropriazioni”»,¹⁷⁸ incoraggiano la comunità dei lettori a riprendere ciò che per diritto appartiene ai molti e non ai pochi, ovvero le storie.

La creazione di comunità si intreccia oggi con lo sviluppo della rete, che ha creato le basi per la nascita di un'età della partecipazione, dove idee come la cittadinanza attiva, la

¹⁷⁵ Wu Ming 1, Wu Ming 2, *Mitologia, epica e creazione pop al tempo della rete*, 29 gennaio 2007, disponibile in www.wumingfondation.com e www.carmillaonline.com.

¹⁷⁶ Le riflessioni di Hegel a cui si fa riferimento si trovano in *Estetica*, Torino, Einaudi, 2017 (1835).

¹⁷⁷ Emanuele Zinato, *Il problema del romanzo. I modelli di Lukács e Bachtin*, in Brugnolo, Colussi, Zatti, Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, op. cit., pp. 140-141.

¹⁷⁸ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 45.

collettività, la creazione condivisa possono diventare concrete. Bisogna riuscire a star dentro questi meccanismi anche attraverso le potenzialità della letteratura e delle storie.¹⁷⁹ Sono proprio i Wu Ming ad avere tentato l'esperimento più significativo in questo campo, con la creazione di un sito (www.manituana.com) dove i lettori di *Manituana* possono pubblicare racconti, fumetti, disegni, canzoni sul mondo creato nel romanzo.¹⁸⁰

3. ALLEGORIA E ALLEGORITMO

L'ultima parte del saggio riflette sull'allegoria. La riflessione di Wu Ming 1 non è puramente teorica, ma si incrocia con l'ermeneutica. L'intenzione è infatti quella di riflettere sull'allegoria come strumento di analisi interpretativa dei testi del New Italian Epic.

Wu Ming 1 distingue nella storia della letteratura due tipi di allegorie: le allegorie a chiave e le allegorie metastoriche.

L'allegoria a chiave si riferisce «al più basso e comprensibile livello di definizione dell'allegoria: c'è una relazione binaria tra ciascuna immagine e ciascun significato, corrispondenza biunivoca e precisa».¹⁸¹ A uno corrisponde uno, figure e immagini allegoriche alludono a qualcosa di preciso e facilmente riscontrabile. Questo tipo di allegoria è utilizzata molto nelle rappresentazioni del passato, dove un'epoca viene scelta e descritta come allegoria del presente. «L'allegoria storica è un insieme di corrispondenze tra il passato descritto nell'opera e il presente in cui l'opera è stata creata».¹⁸² Essendo le allegorie a chiave portatrici di una relazione così facilmente decifrabile, risultano «piatte, rigide, destinate a invecchiare male».¹⁸³ Esse infatti fanno riferimento a un presente ben preciso, e i loro rimandi hanno valore soltanto in relazione a quel presente. Una volta divenuto passato, queste allegorie perdono la loro forza, e di

¹⁷⁹ Wu Ming, *Prefazione*, in Henry Jenkins, *Cultura convergente*, op. cit., p. XIV.

¹⁸⁰ Pur essendo un argomento di un certo interesse, non sarà approfondito perché più inerente a uno studio di sociologia letteraria che al percorso che si sta portando avanti. Per approfondire si rimanda a Emanuela Piga, *comunità, intelligenza connettiva e letteratura: dall'open source all'opera aperta in Wu Ming*, in Clodagh Brook, Emanuela Patti, *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*, Milano, Mimesis, 2014, pp. 87-124.

¹⁸¹ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 48.

¹⁸² *Ivi* p. 49.

¹⁸³ *Ibidem*

loro «non resterà che un modesto valore di reperto, un coccio d'anfora confuso tra i sassi».¹⁸⁴

Non vi è una corrispondenza biunivoca tra allegorie a chiave e allegorie storiche, dato che molte allegorie storiche non sono a chiave. Del discorso di Wu Ming 1 è interessante l'idea che «*tutte* le narrazioni sono allegorie del presente».¹⁸⁵ Questa riflessione parte dalla constatazione che non solo le opere ambientate nel passato si svolgono al passato, ma anche quelle ambientate nel presente o nel futuro, in quanto la loro storia è collocata comunque in un tempo già trascorso.¹⁸⁶ Essendo quindi tutte le opere ambientate al passato, e dato che «qualunque opera narrativa ambientata in epoca passata è un'allegoria storica»,¹⁸⁷ allora ogni storia è allegoria del mondo in cui viviamo. Wu Ming 1 porta certamente all'estremo la sua riflessione, ma l'idea che ogni opera letteraria nasconda un richiamo al presente all'interno di una rappresentazione passata (passata non per forza nel senso di storica, ma di compiuta) dona una potenza allegorica al testo che potrebbe aprire interessanti percorsi interpretativi. Wu Ming 1 utilizza la figura delle «bombe a tempo»¹⁸⁸ per rappresentare allo stesso tempo la potenza e l'indefinitezza delle allegorie, che se non scoppiano oggi, prima o poi scoppieranno, in quanto sono «letture potenziali che passano all'atto quando il tempo giunge».¹⁸⁹

A questo punto si potrebbe porre l'obiezione di come sia possibile che i testi passati, se riferiti a un presente che non è il nostro, possano parlarci ancora oggi. Dipende appunto dal tipo di allegoria presente nel testo. Le allegorie a chiave, come si è già visto, perdono la loro potenza interpretativa col mutare della società, quelle metastoriche invece resistono.

Wu Ming 1 indaga le allegorie metastoriche partendo dalle riflessioni di Walter Benjamin contenute ne *Il dramma barocco tedesco*,¹⁹⁰ dove il filosofo descrive «l'allegoria come una serie di rimbalzi imprevedibili, triangolazione fra quello che si vede nell'opera, le intenzioni di chi l'ha creata e i significati che l'opera assume a prescindere dalle

¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁵ *Ivi* p. 51.

¹⁸⁶ *Ivi* p. 50. Ad esempio *Black Flag* di Evangelisti è un romanzo che alterna capitoli ambientati durante la guerra civile americana a capitoli ambientati in un futuro post-apocalittico, ma il lettore percepisce tutto il plot come passato, come già compiuto.

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ *Ivi* p. 51.

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971 (1928).

intenzioni».¹⁹¹ Benjamin sostiene che, per quanto riguarda il dramma barocco, grazie all'allegoria «ogni personaggio, qualsivoglia cosa, qualsiasi situazione possono significarne un'altra qualunque», ed è grazie a questa possibilità che essi acquisiscono «una potenza [...] che li può innalzare, anzi santificare, su un piano più alto».¹⁹² È questa allegoria che Wu Ming 1 definisce metastorica, un'allegoria impossibile da decifrare tutte le volte in maniera sicura e identica.

Il discorso di Wu Ming 1 può essere ampliato dando spazio anche ad altre riflessioni di Benjamin, come quelle contenute in *Parigi, capitale del XIX secolo*, dove il filosofo mette in relazione le allegorie con il rapporto fra merci e prezzo:

L'allegorista estrae ora qui e ora là un pezzo dal fondo disordinato che il suo sapere gli mette a disposizione, lo affianca ad un altro e prova se si adattino l'uno all'altro: questo significato a quest'immagine o questa immagine a quel significato. Il risultato non può mai essere previsto, giacché fra i due non c'è nessuna mediazione naturale. Allo stesso modo stanno però le cose con la merce e il prezzo. I «cavilli metafisici» di cui, secondo Marx, si compiace la merce sono innanzitutto i cavilli della formazione dei prezzi. Come la merce pervenga al suo prezzo è cosa che non si può mai calcolare esattamente, né nel corso della sua produzione né in seguito, quando si trova sul mercato. Esattamente la stessa cosa accade all'oggetto nella sua esistenza allegorica: non è in nessun modo stabilito a quale significato lo condurrà l'assorta profondità dell'allegorico.¹⁹³

Questa incertezza interpretativa è data anche dalla complessità cronologica su cui si costruisce il livello allegorico metastorico, che non è semplicemente una corrispondenza fra un certo passato e un certo presente, ma è costruito su tre piani temporali:¹⁹⁴ «è il continuo passaggio tra il tempo rappresentato nell'opera (che è sempre passato), il tempo in cui l'opera è stata scritta (anch'esso, ormai, diventato un tempo passato) e il presente in cui l'opera viene fruita».¹⁹⁵

L'allegoria metastorica fa sì che l'opera si muova tra questi tre piani della narrazione, cercando di riattivare in ogni epoca un senso che sia valido. In questo modo i significati

¹⁹¹ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 51.

¹⁹² Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, op. cit., p. 180.

¹⁹³ Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, p. 481.

¹⁹⁴ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 52.

¹⁹⁵ Gaia de Pascale, *Wu Ming: non soltanto una band di scrittori*, Genova, Il Melangolo, 2009, p. 98.

più profondi dell'opera emergono e possono essere attualizzati. Se un'opera riesce in qualsiasi periodo storico a parlare a qualcuno, ci troviamo di fronte a un classico. È a questa allegoria che puntano le opere del New Italian Epic. Anche in questo caso credo si possa fare un richiamo a Benjamin, e in particolare alle sue riflessioni contenute in *Di alcuni motivi in Baudelaire*. Egli vede l'allegoria come uno strumento cardine della critica letteraria e dell'attualizzazione dei testi:

Benjamin concepisce la critica come un lavoro di distruzione e ricostruzione: l'opera viene strappata via dal suo contesto tradizionale e riconfigurata alla luce del presente. [...] La critica per Benjamin è insomma attualizzazione dell'opera letteraria, trascinata dal suo passato al momento presente della lettura: in tal modo egli rifiuta di vedere nel testo un documento d'epoca o un semplice risultato dell'intenzione autoriale.¹⁹⁶

Wu Ming 1 ha il merito di riprendere il pensiero benjaminiano e di cercare di applicarlo, anche forzandolo, ai testi del New Italian Epic, tracciando una strada che sia scrittori che critici possono e devono compiere, quella dell'allegoria.

Cosa è chiamato a fare un lettore di fronte a un testo? Wu Ming 1 parla di algoritmo, neologismo preso in prestito dalla *gamer culture*. In breve, per completare un gioco, il giocatore deve riuscire a comprendere l'algoritmo che sta alla base del gioco. Per farlo deve prima passare attraverso vari livelli in cui è chiamato ad interagire con immagini allegoriche. Solo riuscendo a decrittare queste allegorie riuscirà a comprendere l'algoritmo. Queste allegorie formano l'algoritmo.¹⁹⁷ Traslando questo concetto al campo della letteratura, Wu Ming 1 sostiene che anche nei libri vi possano essere uno o più algoritmi da scoprire. Essi sono sentieri che ci portano lungo tutti i livelli della narrazione. Seguendo l'algoritmo il lettore può arrivare a scoprire l'allegoria profonda dell'opera, quella metastorica.¹⁹⁸

Nella sezione *Sentimiento nuevo* Wu Ming 1 approfondisce la riflessione sull'allegoria legandola al concetto di mitologema. Con mitologema fa riferimento alle riflessioni del

¹⁹⁶ Emanuele Zinato, *Teorici marxisti fra totalità e frammento*, in Brugnolo, Colussi, Zatti, Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, op. cit., p. 171.

¹⁹⁷ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 53. Wu Ming 1 fa riferimento a McKenzie Wark, *Gamer theory*, Cambridge, Harvard University Press, 2007 e a Alexander R. Galloway, *Gaming: Essays on algorithmic culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

¹⁹⁸ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 54.

mitologo Károly Kerényi, il quale intende «una massa di antichi materiali tramandata e contenuta in racconti che, pur essendo noti, non escludono ogni ulteriore modellamento».¹⁹⁹ Questo ammasso di materiale mitico viene «riplasmato senza sosta, rinarrato, modificato, in letteratura, nell'*entertainment*, nella vita quotidiana».²⁰⁰ Considerando l'allegoria metastorica come «una potenzialità insita nell'opera»,²⁰¹ il passaggio dalla potenza all'atto, ovvero all'atto interpretativo del lettore, avviene secondo Wu Ming 1 in base a «come l'opera ri-impasta il mitologema e le connessioni archetipiche, intercettando e dando voce a pulsioni profonde, *tópoi* che ricorrono nella vicenda umana».²⁰² Dato che i lettori di un'opera sono molti, ci saranno anche molte modalità interpretative. Queste modalità sono gli allegorismi che il lettore può cercare di seguire, unioni di figure, parole e simboli da scoprire e interpretare.

Wu Ming 1 nell'ultimo paragrafo del memorandum si spinge ancora oltre, sostenendo che forse sarà possibile trovare un allegorismo comune a tutta la nuova epica, un'allegoria trasversale che leghi tra loro tutti i testi. L'idea dell'allegorismo mi sembra interessante, in particolar modo per quanto riguarda l'esplorazione del significato allegorico delle opere letterarie e la possibilità di estrapolarne diverse interpretazioni anche in contrasto tra loro. Nonostante ciò, credo poco probabile riuscire a trovare un allegorismo comune a tutti i testi del New Italian Epic, presenti e futuri, a meno di non banalizzarne un'allegoria profonda, il che sarebbe paradossale.

La conclusione del memorandum parla di un impulso che unisce i testi del New Italian Epic, un impulso dato dall'epoca storica in cui ci troviamo, un'epoca che si riscopre centro di un conflitto che credeva fosse terminato, o che forse aveva dimenticato, un'epoca in cui nuovamente delle deboli voci critiche iniziano a farsi sentire. La letteratura è partecipe di quest'epoca, e non è un caso che essa si riscopra attraversata da un respiro epico, dato che le narrazioni epiche italiane sono sempre state legate da un tema comune, il conflitto.²⁰³ La letteratura dei giorni nostri cerca di essere la voce di questo conflitto:

¹⁹⁹ Károly Kerényi, *Religione antica*, Milano, Adelphi, 2001 (1940), p. 20.

²⁰⁰ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 75.

²⁰¹ *Ivi* p. 98.

²⁰² *Ivi* pp. 98-99.

²⁰³ Boscolo, *Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic*, op. cit., p. 2.

l'impulso che sta alla base di tutti i libri di cui ho parlato può leggersi in questa frase: “Gli stolti chiamavano pace il semplice allontanarsi del fronte”.

Non fingiamo che il fronte di questa guerra sia lontano.

Non chiamiamo questa finzione “pace”.

Noi non siamo in pace.

La letteratura non deve, non deve mai, non deve mai credersi in pace.²⁰⁴

Un'ultima considerazione va fatta riguardo a queste parole. Uno degli immaginari che hanno maggiormente esplorato i Wu Ming è certamente quello della guerriglia vietnamita. Il loro secondo romanzo, il primo a firma Wu Ming, è *Asce di guerra*, pubblicato nel 2000 e scritto con Vitaliano Ravagli.²⁰⁵ Nel romanzo viene raccontata la storia di quest'ultimo, militante comunista che nel 1956 andò in Laos a combattere a fianco dell'esercito vietnamita guidato da Ho Chi Minh. Un altro dei comandanti del Việt Minh fu Võ Nguyên Giáp, dal quale deriva il nome del blog della Wu Ming Foundation. Durante il saggio come abbiamo visto vi è un continuo accostarsi alla letteratura come a un'arma, uno strumento non pacifico. «La letteratura [...] non deve mai credersi in pace»,²⁰⁶ perché essa nell'idea del collettivo bolognese è guerriglia, è uno strumento di guerriglia, che si riscopre nei testi del New Italian Epic. È una letteratura in cui «a colpi di machete sfrondiamo l'intreccio»,²⁰⁷ per cercare, per scavare in profondità. È una guerriglia da combattere fuori dal centro, nella giungla come fece il comandante Giap, nelle periferie delle città e di internet.²⁰⁸ Anche questo fa parte di New Italian Epic, e va tenuto conto per comprendere la prospettiva che viene proposta da scrittori che non guardano solo alla teoria, ma anche alla pratica letteraria e politica come se fossero un tutt'uno.

²⁰⁴ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 60.

²⁰⁵ Vitaliano Ravagli, Wu Ming, *Asce di guerra*, Torino, Einaudi, 2000.

²⁰⁶ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 60.

²⁰⁷ *Ivi* p. 99.

²⁰⁸ Epica eccentrica come è stato detto prima, *ex centrum*.

4. RITORNO ALLA REALTÀ E NEW ITALIAN EPIC

Il ritorno alla realtà e al realismo nella letteratura italiana è un'ipotesi teorica apparsa nel numero 57 della rivista «Allegoria», nei primi mesi del 2008. Essa ha anche oltrepassato i confini della letteratura, alimentando un dialogo filosofico grazie soprattutto al *Manifesto del nuovo realismo* di Maurizio Ferraris, nel quale il filosofo cerca di delineare uno scarto:

Quello che chiamo “nuovo realismo” è infatti anzitutto presa d'atto di una svolta. L'esperienza storica dei populismi mediatici, delle guerre post 11 settembre e della recente crisi economica ha portato una pesantissima smentita di quelli che a mio avviso sono i due dogmi del postmoderno: che tutta la realtà sia socialmente costruita e infinitamente manipolabile, e che la verità sia una nozione inutile perché la solidarietà è più importante della oggettività. Le necessità reali, le vite e le morti reali, che non sopportano di essere ridotte a interpretazioni, hanno fatto valere i loro diritti, confermando l'idea che il realismo (così come il suo contrario) possieda delle implicazioni non semplicemente conoscitive, ma etiche e politiche.²⁰⁹

Il lato etico e quello cronologico sono dunque per Ferraris due dei pilastri portanti del nuovo realismo, così come per Wu Ming 1 sono due aspetti centrali del New Italian Epic. La proposta del ritorno alla realtà, a livello cronologico, nasce e si sviluppa parallelamente al memorandum di Wu Ming 1. Uno dei maggiori propugnatori di questa ipotesi è Raffaele Donnarumma, che la propone inizialmente nell'articolo *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*,²¹⁰ e successivamente la amplia nel volume *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*.²¹¹ Questa proposta è secondo alcuni contrapposta alle ipotesi del New Italian Epic, ma, come vedremo, condivide con le riflessioni di Wu Ming 1 diversi punti.²¹² In breve, Donnarumma ipotizza che, nel corso degli anni

²⁰⁹ Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza, 2012, p. 41.

²¹⁰ Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria», 57, 2018.

²¹¹ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

²¹² Donnarumma stronca totalmente le proposte di Wu Ming. Si veda a riguardo la recensione apparsa online su «Allegoria» dopo la pubblicazione del memorandum cartaceo.

Novanta, i maggiori romanzieri del mondo abbiano abbandonato le istanze postmoderne per riavvicinare la loro narrativa alla realtà.²¹³

questi scrittori non ci parlano dello stesso mondo che ci viene narrato da Pynchon o da Doctorow, e neppure da DeLillo o da Rushdie; senza dubbio, la loro attenzione sulla contemporaneità è di una qualità diversa: pone al centro l'esperienza di personaggi credibili, ritratti nella loro piena complessità psicologica e nel mezzo di rapporti e conflitti sociali e morali. La vita quotidiana è tornata ad essere lo scenario in cui si misura, in modo problematico e senza garanzie, la ricerca dei valori collettivi e il senso dei destini individuali. Così, nei maggiori romanzieri degli anni Novanta, si assiste a una duplice rinascita: da un lato, quella di poetiche in senso proprio realistiche; dall'altro, quella di poetiche che si rifanno, in modi più o meno espliciti, al modernismo.²¹⁴

Donnarumma sostiene che questi scrittori segnano uno scarto rispetto alla letteratura postmoderna in quanto riacquistano fiducia nella letteratura «come strumento d'analisi della società presente, della vita interiore, del mondo materiale. Le loro storie vanno prese per buone, cioè per vere – anche se sappiamo bene che si tratta di finzioni».²¹⁵ Il postmoderno letterario non si è totalmente esaurito, anzi alcuni scrittori continuano a richiamarsi a quell'idea di letteratura, così come la postmodernità come epoca storica non ha terminato di esistere di colpo con l'attentato dell'11 settembre. Pur avvicinandosi a coloro che vedono in quell'evento un simbolo della fine della postmodernità, Donnarumma, richiamandosi al filosofo Slavoj Žižek, ne mette in luce la problematicità, sostenendo che in esso non si può né vedere *in toto* un evento mediatico, né erigerlo a totem della nuova manifestazione della realtà.²¹⁶ Secondo Donnarumma questa problematicità è legata al fatto che «siamo di fronte a un bisogno morale di ritorno alla realtà senza garanzie di successo e, anzi, ostacolato da un bisogno contrapposto, a metà fra difesa nevrotica e interesse ideologico, che tutto resti com'era o, peggio, venga

²¹³ Tra questi romanzieri Donnarumma non inserisce nessun nome italiano: «José Saramago (1922), Alice Munro (1931), Mordecai Richler (1931-2001), Philip Roth (1933), Abraham Yehoshua (1936), Amos Oz (1939), John M. Coetzee (1940), Edmund White (1940), Michael Cunningham (1952), Jonathan Franzen (1959), Ingo Schulze (1962), per più aspetti Michel Houellebecq (1958 o 1956) o, ancora, Jonathan Littell (1967)», *Ivi* p. 26.

²¹⁴ *Ivi* pp. 26-27.

²¹⁵ *Ivi* p. 27.

²¹⁶ *Ivi* p. 28. Donnarumma si richiama a Slavoj Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Roma, Meltemi, 2002.

rafforzato nella sua chiusura».²¹⁷ Quello che interessa a Donnarumma è vedere come la letteratura degli ultimi anni si faccia carico di questa ambiguità. Ipotizza dunque l'esistenza di due linee differenti nel panorama letterario attuale, che corrispondono appunto a questa ambiguità:

Da un lato, ci sono scrittori che ben prima dell'11 settembre hanno abbandonato o non hanno mai condiviso l'attitudine postmoderna: quando iniziano a narrare, hanno già scavalcato la prigione del linguaggio. I loro romanzi, che nella storia del genere rappresentano un ritorno alla realtà dopo la derealizzazione postmoderna, di fatto nella realtà sono sempre stati di casa. Dall'altro lato, ci sono scrittori per cui il postmoderno non solo non è finito, ma è il nostro orizzonte naturale: per loro, non c'è nessuna realtà cui tornare, perché essa è ormai perduta o, più radicalmente, non è mai stata attingibile.²¹⁸

Queste due linee in realtà sono intrecciate tra loro. Al di là dei romanzi in cui il postmodernismo continua ad essere centrale senza mostrare cambiamenti (come nei romanzi di Eco), in molti degli scrittori della nostra contemporaneità il ritorno alla realtà continua ad essere influenzato da quelle che Donnarumma chiama nel titolo *persistenze postmoderne*, che segnano «la compiuta maturità di un postmoderno italiano che ragiona ormai con le categorie del grande postmoderno angloamericano».²¹⁹ Seguendo gli esempi di Nicola Lagioia e Walter Siti, Donnarumma vede in questa nuova e matura elaborazione del postmoderno italiano il tentativo di uscire dal «postmoderno scolorito, compromissorio, manierista che si è affermato nel nostro paese a partire dalla metà degli anni Sessanta».²²⁰ Anche prendendo in esame uno degli scrittori più vicini al New Italian Epic, Giuseppe Genna, Donnarumma intravede la nascita di un nuovo tipo di intellettuale, postmoderno per quanto riguarda l'immaginario e i materiali che riprende per le trame dei suoi romanzi, attivo a livello sociale e politico attraverso il web.²²¹ Genna percepisce un «mondo in cui è difficile verificare le fonti e distinguere fra storia e invenzione»,²²² ma, rigettando l'idea di una letteratura senza scopi sociali, inserisce in quel mondo i suoi

²¹⁷ *Ibidem.*

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ *Ivi* p. 32.

²²⁰ *Ivi* p. 31.

²²¹ *Ivi* p. 33.

²²² *Ibidem.*

romanzi, sostenendo che «la scrittura è sempre un atto politico, oppure non è letteraria».²²³

Donnarumma vede nel *noir* uno dei generi più di successo degli ultimi anni, in quanto, facendo riferimento in particolar modo alle vicende italiane degli anni Sessanta e Settanta, riesce a restituire al lettore «un senso di storia in atto che il presente non ha»,²²⁴ mitizzando quel passato come un tempo in cui era «possibile essere dentro la Storia come protagonisti e vittime, anziché come semplici spettatori».²²⁵ Questo genere mischia al suo interno finzione, dati autobiografici, documenti e storia. La ricerca del documento e dell'archivio è data secondo Donnarumma da una necessità degli scrittori di rinarrare le storie e la Storia, ma essi lo fanno spesso in modo semplicistico, senza toccare e indagare «quello che è invece il problema del grande romanzo contemporaneo: la relazione fra destini personali e destini comuni, storie e Storia».²²⁶ Si può notare come, se Wu Ming 1 nel suo memorandum manca spesso di dare un giudizio di valore alle opere che tratta, inserendole tutte in un unico calderone, al contrario Donnarumma cade forse nell'errore opposto, dando un giudizio di disvalore a quasi tutte le opere *noir* dei giorni nostri. Sono invece in linea con lui quando afferma che l'opposizione fra fiction e non-fiction è semplicistica e porta spesso gli scrittori e i critici a cercare cosa c'è di vero e reale in una storia:

Da un lato, essa sembra credere che, per essere goduta, ogni storia debba necessariamente esibire le sue patenti di “fatto realmente accaduto”, rimandando non tanto al campo dell'esperienza diretta, ma a un'enciclopedia della cronaca già divulgata a stampa, in televisione o in rete. Dall'altro, attenendosi alla constatazione ormai triviale che anche i racconti di fatti veri sono racconti e sottostanno a leggi formali, essa non fa che risucchiare la realtà nella finzione, privandola di autonomia e spacciandola come suo negativo (non-fiction, appunto). L'ossessione per il reale finisce per mettere fuori gioco la verità cui le finzioni, almeno dai tempi di Aristotele, pretendono.²²⁷

²²³ Intervista a Giuseppe Genna inserita nell'articolo *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, a cura di Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro, in «Allegoria», 57, 2008, p. 14.

²²⁴ Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, op. cit., p. 37.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ivi* p. 38.

²²⁷ *Ivi* pp. 38-39.

La letteratura non deve puntare a trasmettere una realtà storica o sociale così come viene descritta, ad esempio, in un manuale di storia, ma è proprio attraverso la finzione che può aspirare a un'altra verità, che sia più critica e problematica. Gli stessi lettori non godono di un'opera in base a quanta "realtà" vi è dentro, semmai la ricerca dei fatti storici utilizzati ai fini della narrazione è una curiosità che sopraggiunge successivamente alla lettura del testo.

In linea con le posizioni di Wu Ming 1, anche Donnarumma nota negli scrittori di oggi un ritorno all'etica del narrare, alla fiducia nella parola e nel ruolo sociale dello scrittore. La vita sociale e politica del paese è ritornata ad essere una delle priorità degli intellettuali, i quali «sentono oggi un dovere di pronunciarsi sulla vita pubblica che almeno negli anni Ottanta si riscontrava in maniera molto ridotta». ²²⁸

Da un lato c'è dunque un ritorno della vita pubblica nell'universo degli scrittori. Dall'altro però vi è anche l'utilizzo della vita privata e quotidiana, nella quale si insinuano storie che giocano su una tensione tra autobiografismo e finzione. Il realismo di cui parla Donnarumma abita questa tensione, in quanto

nasce da un bisogno di storie utili, eticamente spendibili, psicologicamente riappropriabili che il modernismo deludeva, e il postmoderno o sospendeva, quando assumeva la veste più ardua, o, nelle sue specie più facili, tentava di soddisfare a buon mercato. Il realismo, insomma, potrebbe essere anzitutto l'esca dell'autoriconoscimento e dell'identificazione: non la rivelazione dell'"*àpre vérité*", ma il soddisfacimento dei bisogni di una soggettività debole e frustrata che, vedendo rappresentato il proprio mondo, si sente ammessa al narrabile, al degno d'attenzione, al senso. ²²⁹

Vi è dunque l'idea che il realismo sia uno strumento narrativo che oggi torna nella letteratura per narrare le quotidianità che altrimenti non avrebbero voce. È grazie ad esso che uomini e donne silenziosi possono tornare ad esprimere la propria voce, la propria individualità, i propri traumi, sia che essi siano inseriti in una prospettiva più dichiaratamente storica, sia che agiscano principalmente nel presente.

²²⁸ *Ivi* p. 43.

²²⁹ *Ivi* pp. 44-45.

L'ultima riflessione di Donnarumma riguarda la nozione di realismo, etichetta che viene spesso rifiutata dagli scrittori di oggi sia per motivi storico-letterari, ovvero «il discredito che su di esso ha gettato tanta produzione neorealistica»,²³⁰ sia per un retaggio avanguardista e postmoderno che lo ha allontanato in tutti i modi. Secondo Donnarumma in realtà, oggi uno scrittore viene apprezzato per «le sue invenzioni di stile, la sua mitopoiesi, la sua visionarietà»,²³¹ quando invece lo si potrebbe apprezzare anche e soprattutto per il suo realismo. Spesso sono proprio gli scrittori che si discostano dal realismo a farne poi uso nei loro testi. Certamente se volessimo cercare un realismo tradizionale, storico, della metà del XIX secolo, non lo troveremmo in nessun autore. Il realismo è cambiato, «si è riformato grazie alla lezione del modernismo»,²³² e grazie a questo cambiamento possiamo oggi ancora parlare di realismo:

il realismo è possibile anche dopo la caduta di tutte le metafisiche, romantiche o positiviste, che lo sorreggevano: è possibile perché, senza rinunciare alla sua pretesa di verità, [...] assume una veste consapevolmente problematica. La misura di igiene che esso rappresenta, il suo acquisto di pensiero è che, al di là di ogni mimesi, le cose oppongono resistenza alla scrittura, e il senso di nostri destini si gioca ben fuori dalla pagina. Questo limite, con il quale il postmoderno non sapeva fare i conti, è quello che la storia non smette mai di ricordarci. Non un realismo di scuola, ma una tensione realistica è forse oggi ciò che più di tutto può restituire alla narrativa il suo senso, in primo luogo contro la stanchezza che le superfetazioni e le autoassoluzioni postmoderne hanno generato in molti.²³³

Con grande acutezza Donnarumma trasforma l'etichetta realismo in una tensione, una tensione di rappresentazione della realtà che si scontra con «il mondo, e la miseria, in cui siamo».²³⁴ L'operazione non è distante da quella di Wu Ming 1, che infatti, come abbiamo visto, ragiona in termini di tensione epica e di nebulosa. Entrambe queste visioni, tra l'altro, partono necessariamente da un presupposto comune, una terza tensione comune, quella etica. Donnarumma scrive infatti che «il realismo è un'operazione sociale: esso

²³⁰ *Ivi* p. 53. A questo proposito, Vittorio Spinazzola ha ipotizzato una ritrosia degli scrittori a definirsi realisti causata dall'accezione negativa che il termine realismo ha acquisito in seguito al realismo socialista zdanoviano. Si veda Vittorio Spinazzola, *La riscoperta dell'Italia*, in *Tirature 2010: Il New Italian Realism*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ivi* p. 54.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*.

presuppone non solo un accordo fra il narratore e il suo pubblico, ma che il narratore rivendichi un proprio mandato».²³⁵ A differenza di Wu Ming 1, Donnarumma è meno ottimista a proposito di questa rivendicazione, in quanto sostiene che gli scrittori di oggi fanno ancora fatica a esporsi con coraggio e a auto-rivendicare il proprio ruolo. Credo che in questo caso sia più aderente alla realtà la posizione di Wu Ming 1, che invece ha uno sguardo positivo verso queste rivendicazioni. Soffermandoci infatti sull'utilizzo dei blog da parte di molti scrittori, possiamo accorgerci di una forte tendenza alla critica sociale e politica del nostro paese portata avanti anche servendosi di istanze letterarie: scrittori come i Wu Ming, Tiziano Scarpa, Giuseppe Genna, Valerio Evangelisti, Helena Janeczek, Antonio Scurati, Roberto Saviano rivendicano a gran voce il diritto e il dovere degli scrittori di essere voci critiche e combattive.²³⁶

Le riflessioni di Donnarumma e quelle di Wu Ming 1 dunque non sembrano *in toto* contrastanti o in contraddizione l'una con l'altra. Osservando ad esempio la breve sintesi fatta da Fulginiti e Vito, possiamo accorgerci di come i punti di contatto fra le due proposte teoriche siano molti. Secondo i due critici, i punti fondamentali del pensiero di Donnarumma sono:

Rigetto del postmodernismo, ritorno all'impegno secondo il modello esemplare di autori come Pasolini, ibridazione di fiction e non-fiction (concetti per i quali il critico invoca però una ri-definizione), massima espansione delle potenzialità espressive della narrativa di genere, di cui tuttavia si denunciano i limiti e le stanchezze. [...] [Il postmodernismo], decisamente accantonato nella sua estetica e ideologia, continuerebbe a influenzare le attuali poetiche della realtà con permanenze stilistiche di lungo periodo, semmai radicalizzandosi nelle opere di autori come Genna e degli stessi Wu Ming.²³⁷

Da queste parole, sembra che in realtà il New Italian Epic e il ritorno alla realtà condividano più cose di quelle che si vorrebbero ammettere.

Secondo Domenico Mezzina anche nelle opere del New Italian Epic è presente l'idea del ritorno alla realtà, un desiderio nuovo di fare i conti con ciò che ci circonda. La differenza con la prospettiva delineata da Donnarumma riguarda il realismo come strumento che

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ Non è un elenco esaustivo, certamente ce ne sono molti altri.

²³⁷ Fulginiti, Vito, *New Italian Epic: un'ipotesi di critica letteraria, e d'altro*, op. cit. p. 19.

veicola il ritorno alla realtà. Secondo Mezzina infatti nel New Italian Epic il ritorno alla realtà sta nella natura testimoniale di una narrativa che ha le basi nell'etica dello scrittore e nella fedeltà alla concretezza dei fatti.²³⁸ Come si può notare, in realtà queste considerazioni sono in linea con le riflessioni di Donnarumma, il quale parte proprio dal ritorno dell'etica nelle narrazioni per affrontare la costante presenza della vita pubblica e privata, dunque dei *fatti*, all'interno della letteratura di oggi. Certo, Donnarumma vede il realismo, o meglio la tensione realistica, come il tramite attraverso cui la letteratura si appropria della realtà. Ma Wu Ming 1 non è in disaccordo con ciò, semplicemente dà priorità alla tensione epica piuttosto che a quella realistica. Lo scrittore infatti, come abbiamo visto, rivendica la possibilità da parte degli scrittori del New Italian Epic di servirsi del realismo nelle proprie opere.

Tensione realistica e tensione epica non devono per forza essere in contrasto e in contraddizione. L'opera letteraria è un luogo dove istanze e tradizioni diverse agiscono insieme, e fare riferimento solamente ad una di queste può portarci a avere visioni e letture limitate del panorama letterario odierno.

5. CASADEI, IL REALISMO ALLEGORICO

Una riflessione originale riguardo al ritorno del realismo nei testi contemporanei è quella sviluppata da Alberto Casadei nell'intervento *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*,²³⁹ dove tiene presente sia le riflessioni di Wu Ming 1 che quelle di Donnarumma. Casadei cerca di far reagire tra loro realismo e allegorismo, utilizzando il sintagma «realismo allegorico»,²⁴⁰ che, come ricorda, era già stato utilizzato per altri scopi anche da Romano Luperini e Edoardo Sanguineti. Il presupposto da cui parte questa riflessione è quello di un superamento, o meglio di una necessità di superare i «fondamenti epistemologici variamente sottesi a quest'espressione»,²⁴¹ al fine di evitare il rischio di una discussione teorica che sovrapponga semplicemente categorie letterarie

²³⁸ Mezzina, *Memoria, epica, inesperienza. Il romanzo storico negli anni Zero*, op. cit. p. 70.

²³⁹ Alberto Casadei, *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*, in *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di Hanna Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 3-22.

²⁴⁰ *Ivi* p. 3.

²⁴¹ *Ibidem*.

già prestabilite senza dare nessun contributo originale che aiuti a sviscerare i testi letterari dei nostri giorni.

Casadei intende il realismo letterario come una nozione che «preveda un confronto con le forme della tradizione ma anche con i paradigmi filosofici e scientifici condivisi, in ogni epoca, nell'ambito dell'interpretazione della realtà»,²⁴² e da questa prospettiva propone di considerare due diverse idee di realismo letterario, «una *ristretta* [...] e una *allargata*».²⁴³ Il realismo letterario ristretto lo troviamo in quelle opere che puntano a ricostruire «una realtà storicamente definita e priva di elementi inverosimili o fantastici»,²⁴⁴ mentre il realismo allargato è presente nelle opere che, accanto alla rappresentazione di una realtà verosimile, introducono «elementi incongrui, anche inverosimili o fantastici, per costringere il lettore a un'interpretazione».²⁴⁵ Il realismo allargato non è meno realistico di quello ristretto, anzi forse sotto un certo punto di vista ha potenzialmente una maggiore capacità di rappresentare la realtà. Casadei ricorda infatti che gli studi cognitivi hanno modificato l'idea della realtà, mostrando come la percezione che noi abbiamo di essa non sia mai puramente oggettiva, ma «intrinsecamente costituit[a] di oggettività e soggettività, e va così a toccare gli ambiti della fantasia e delle ipotesi sul futuro, per certi aspetti non meno “realistiche” dei dati materiali di un fenomeno».²⁴⁶ Una volta appurato che il realismo non è una nozione costante e stabile, ma che «assume valenze storicamente e testualmente diverse»,²⁴⁷ Casadei sostiene la necessità di individuare «varie gamme di realismo in grado di ottenere determinati livelli di rappresentazione del mondo esterno, fuso o meno con le sue modificazioni soggettive».²⁴⁸ Queste varie gamme di realismo corrispondono nel testo letterario a visioni del mondo diverse, o meglio alla priorità che il testo dà a una determinata visione del mondo. Casadei ne individua tre:

- Visione percettivo-ideologica, «fondata sulla storia in quanto cronaca di eventi accertabili e sulla loro interpretazione».²⁴⁹

²⁴² *Ivi* p. 5.

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ *Ibidem.*

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ *Ibidem.* Riguardo a queste riflessioni, Casadei rimanda a Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ *Ivi* pp. 5-6.

²⁴⁹ *Ivi* p. 6.

- Visione onirica, «in cui emerge una visione simmetrica – alla Matte Blanco – anziché asimmetrica-aristotelica».²⁵⁰
- Visione allegorica, che cerca di concatenare le due visioni precedenti.

Guardare al realismo in questa maniera significa rifiutare una visione univoca di realismo, ovvero una visione che tenti di dare una rappresentazione oggettiva del mondo basata solo su elementi storicamente accertati, ma permette invece di allargare il campo del reale a «tutto ciò che *sappiamo* attualmente essere vero e dimostrabile, ma non percepibile».²⁵¹

Il realismo dunque non deve essere considerato in maniera onnicomprensiva, ma come un concetto multiplo che contiene al suo interno diverse gradazioni, e che grazie alla sua versatilità può «essere riscontrato indipendentemente dai generi [letterari] praticati».²⁵²

Dopo aver allargato i confini della nozione di realismo, Casadei cerca di approfondire meglio quello che per lui può essere definito realismo allegorico. Per allegoria il critico intende «la possibilità di sviluppare sensi ulteriori di un pensiero suggerito mediante una rappresentazione».²⁵³ L'allegoria non fa parte solo di un determinato tipo di testi o di generi, ma è potenzialmente presente in ogni discorso, in quanto «interviene a potenziare una valenza gnoseologica interna alla lettera, con un'asseverazione che può risultare evidente, [...] oppure molto più sfuggente, ambigua, ma comunque necessaria per giustificare i segnali testuali che, altrimenti, rimarrebbero disattesi».²⁵⁴ Quindi l'allegoria è necessariamente parte del testo, e nel testo agisce potenziandone le possibilità rappresentative. I procedimenti allegorici non rimangono fissi nel tempo, in quanto cambia la ricezione che i lettori hanno di essi. Nella storia della letteratura secondo il critico si sono istituiti quattro procedimenti allegorici diversi:

- Da A a B: è un'allegoria in cui «il significato letterale rimanda a un senso ulteriore, più o meno decodificabile, che in genere relativizza il valore semantico di primo grado».²⁵⁵

²⁵⁰ *Ibidem.* Casadei in questo caso si riferisce alle teorie dello psicanalista cileno Ignacio Matte Blanco, il quale ha mostrato come l'inconscio sia retto da una logica diversa rispetto a quella aristotelica, una logica che non rispetta il principio di non contraddizione, a cui Matte Blanco dà il nome di logica simmetrica.

²⁵¹ *Ibidem.*

²⁵² *Ivi* p. 8.

²⁵³ *Ibidem.*

²⁵⁴ *Ibidem.*

²⁵⁵ *Ivi* p. 9.

- Da A a B, C, D: non vi è una corrispondenza biunivoca, ma «il significato letterale rimanda a più sensi ulteriori, non tutti immediatamente decodificabili, però non indefiniti».²⁵⁶
- Da A a B?: il rimando a un significato ulteriore è necessario ma problematico, in quanto non è chiaro quale sia questo significato ulteriore, ragion per cui «è lecito e anzi necessario avanzare ipotesi di senso, che però non possono essere definite in modo ultimativo».²⁵⁷
- Da A a NON-A: è simile al procedimento precedente. Il lettore è spinto anche in questo caso a ricercare un significato altro, ma questo significato durante il testo viene poi rinnegato, «tanto da rendere indecidibile in senso logico la semantica testuale nel suo insieme».²⁵⁸ È questo il procedimento allegorico tipico delle opere postmoderne.

Come si può notare, ci sono dei punti di contatto fra questa suddivisione e le riflessioni di Wu Ming 1 riguardo all'allegoria. Il primo tipo di allegoria è infatti simile alle allegorie a chiave, che presentano una relazione binaria precisa fra significati letterale e significato evocato. Le allegorie metastoriche invece, agendo a un livello maggiormente profondo del testo, possono racchiudere il secondo e il terzo tipo di allegoria, mentre l'ultimo tipo non è interno alla riflessione di Wu Ming 1, forse in quanto viene considerato superato dalle opere del New Italian Epic.

Casadei si richiama anche esplicitamente al saggio di Wu Ming 1, sostenendo la validità di molte delle riflessioni dello scrittore. Lo scarto che viene operato rispetto al memorandum riguarda il realismo, che non deve essere considerato solo un'arma in mano allo scrittore, come invece sostiene Wu Ming 1, ma come un insieme multiplo: «i vari tipi di realismo che possono essere individuati nella storia recente del romanzo [...] devono essere visti come varianti di un procedimento più ampio, che produce risultati significativi se riesce a ottenere una molteplicità di sfaccettature gnoseologiche».²⁵⁹ Ciò può accadere mettendo in relazione il realismo con l'allegoria, in modo tale che esso diventi una

²⁵⁶ *Ibidem.*

²⁵⁷ *Ibidem.*

²⁵⁸ *Ibidem.*

²⁵⁹ *Ivi* p. 21.

tensione conoscitiva che problematizzi la rappresentazione del mondo, della storia e dell'interiorità.

Nelle riflessioni di Casadei credo si possa vedere un importante punto di vista critico che, mettendo in cortocircuito tra loro epica, realismo e allegoria, riesce a sfondare alcuni confini posti dai diversi approcci critici alla letteratura dei giorni nostri, in vista di una maggiore problematizzazione dei testi. Considerando l'allegoria come un procedimento centrale della letteratura contemporanea, volto non alla derealizzazione, ma al potenziamento della «richiesta di senso in teoria implicita in qualunque tipo di narrazione»,²⁶⁰ attorno ad essa si possono far reagire tensioni realistiche ed epiche, in modo da sondare più in profondità le potenzialità della letteratura dei nostri giorni.

6. CONCLUSIONE.

Le riflessioni di Wu Ming 1 in *New Italian Epic* sono per certi versi lacunose e confuse. Due sono principalmente i problemi di impostazione del saggio: la mancanza di un orizzonte teorico preciso e la volontà di dividere la letteratura epica degli ultimi anni dalla tradizione letteraria italiana. La mancanza di un orizzonte teorico preciso rende infatti alcune delle sue riflessioni approssimative, ad esempio per quanto riguarda il significato di epica e di modalità epica. È vero che Wu Ming 1 non ha concepito *New Italian Epic* come un saggio diciamo tradizionale, ma come un memorandum, e, come si ricorda nella *Premessa* dell'edizione cartacea, un memorandum può essere:

«**1** Documento contenente l'indicazione dei termini di una questione, o di un fatto verificatosi, o di un accordo raggiunto tra più soggetti [...] **2** Libretto per annotazioni, appunti e sim.: segnare un appuntamento, una data sul m. **3** Tipo di lettera [...] per brevi comunicazioni | (est.) Foglio di carta da lettera di formato ridotto, per tali comunicazioni».²⁶¹

²⁶⁰ *Ivi* p. 20.

²⁶¹ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. I. La definizione è presa da *Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli. Le parti tagliate sono state tagliate dai Wu Ming.

Wu Ming 1 da un certo punto di vista ricerca l'ambiguità, anche attraverso l'utilizzo di un linguaggio molto figurale. Ciò però non giustifica del tutto alcune carenze: dire che una certa nebulosa di romanzi è attraversata da una tensione epica, senza però analizzare in maniera teorica e precisa cosa si intenda specificamente per tensione epica, rende in alcuni casi la riflessione povera sia che si tratti di un saggio vero e proprio che di un memorandum.

Similmente, la mancanza di prospettiva storico-letteraria del saggio tralascia le somiglianze tra la letteratura italiana del Novecento e le opere del New Italian Epic, anzi a volte le rinnega, mostrando tecniche innovative che in realtà innovative non sono, come ad esempio lo sguardo obliquo. Inoltre il rifiutarsi di guardare all'indietro, di analizzare obiettivamente ciò che i romanzi di oggi recuperano da quelli di ieri, porta il saggio a vedere nei cambiamenti storici determinati dalla fine della Guerra Fredda e della Prima Repubblica la sola causa delle trasformazioni letterarie. Wu Ming 1 probabilmente in questo caso cerca di legittimare la letteratura dei giorni nostri sottolineando come essa sia innovativa e pronta a raffigurare la società in cui viviamo. Ma l'errore sta nel cercare questa legittimità solo nello scarto, e non anche nella continuità e nella ripresa. Wu Ming 1 ha ragione a rivendicare con forza la dignità della letteratura dei giorni nostri: al di là di quello che dicono i detrattori, essa è ricca e fiorente. Ma questa dignità letteraria nasce anche dal recupero di quelli che sono stati i grandi scrittori del secondo Novecento italiano, delle loro forme letterarie, delle loro figure e delle loro tematiche, e il cercare sempre di trovare ciò che è nuovo, come se per forza significasse migliore o al passo con i tempi, significa ignorare tutto ciò rischiando di ipotizzare supposizioni banali e semplicistiche.

Nonostante queste critiche, il saggio di Wu Ming 1 ha sicuramente dei meriti, e credo sia importante sottolinearne almeno due. Il primo è banalmente il numero di copie del saggio che sono state vendute o scaricate. Il memorandum ha avuto infatti oltre trentamila download nei primi mesi dalla pubblicazione online, il che non è certamente comune per quanto riguarda un testo di teoria e critica letteraria. Questo successo porta con sé un grosso merito, quello di aver portato molte persone a leggere e a interrogarsi sulla letteratura dei giorni nostri, che troppo spesso è pregiudizialmente considerata inferiore rispetto a quella passata, o comunque di scarsa qualità. Questo successo è dato anche dalle

scelte linguistiche di Wu Ming 1, che come abbiamo visto costruisce un saggio fuori dagli schemi stilistici e teorici a cui siamo abituati.

La seconda nota di merito riguardo *New Italian Epic* è di carattere più strettamente letterario, ovvero l'aver individuato quella che effettivamente sembra essere una tendenza presente nella letteratura di oggi, ovvero la tendenza epica. Nonostante i limiti che abbiamo già visto, l'aver sottolineato il ritorno dell'epica nella letteratura ha portato tutta una serie di contributi, sia da parte di accademici che di scrittori, che hanno cercato di definire meglio il concetto. Le questioni sollevate da Wu Ming 1 hanno dato il via a un dibattito che ha visto al suo interno l'elaborazione di una serie di proposte, alcune in linea con le riflessioni di Wu Ming 1, altre contrarie, che hanno contribuito a meglio delineare la situazione della letteratura dei giorni nostri. Credo che una riflessione che cerchi di andare oltre gli schieramenti, per analizzare più in profondità i punti di contatto fra le diverse istanze teoriche contemporanee, come per certi versi fa quella di Casadei, potrebbe meglio delineare le tendenze e le potenzialità delle opere letterarie che proliferano in questi anni.

Alcune di queste proposte sono andate verso una direzione che sembra essere prolifica: l'applicare le riflessioni di Wu Ming 1, ampliandole e approfondendole, al romanzo storico degli ultimi anni. Delimitando il campo in questa maniera, le proposte e le riflessioni del memorandum credo che possano davvero costituire una risorsa importante per lo studio dei romanzi neostorici.

CAPITOLO SECONDO

Il romanzo neostorico

La narrativa italiana degli ultimi tre decenni ha visto un ritorno del romanzo storico tra i generi più frequentati dagli scrittori. Le librerie sono piene di romanzi ambientati in epoche passate, di diversa qualità e diverso orizzonte di attesa. All'interno di questo panorama ci sono stati tentativi di organizzare alcuni dei testi più interessanti e di capire quali sono le tendenze principali che si sono sviluppate e si stanno sviluppando all'interno di questo genere.²⁶² Questi studi fanno spesso uso delle riflessioni elaborate in *New Italian Epic*, di cui si è parlato nel capitolo precedente.

Il romanzo storico in Italia ha, com'è noto, una tradizione importante e fondativa della nostra società romanzesca. Oggi a questa tradizione si ricollegano molti romanzi, che non stravolgono completamente il genere storico, ma lo adattano alle nuove istanze ed esigenze letterarie che la nostra società porta con sé. Per questo motivo credo che, a livello terminologico, Giuliana Benvenuti giustamente utilizzi il termine romanzo neostorico, inserendo dunque questi testi in una tradizione consolidata ma allo stesso tempo aggiornandola: «è infatti la reciproca illuminazione tra passato e presente, come peraltro già inscritto nel programma del romanzo storico tradizionale, a fondare il senso e la pertinenza anche politica di questo grande *revival*».²⁶³

I Wu Ming sono, tra gli altri, alcuni degli scrittori che hanno esplorato ampiamente questo genere. In questo capitolo si cercherà di analizzare come l'esperienza letteraria dei Wu Ming si inserisce all'interno del romanzo neostorico italiano.²⁶⁴ Il collettivo bolognese

²⁶² In particolare si farà riferimento a due contributi: Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012; Emanuela Piga Bruni, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.

²⁶³ Francesco Bertoni, *Prefazione*, in Emanuela Piga Bruni, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, op. cit., p. 9. Benvenuti non è la prima a utilizzare questo termine, che veniva già utilizzato negli anni Novanta per indicare in generale i romanzi storici successivi a *Il nome della rosa*. Lo stesso romanzo di Eco è stato definito un romanzo neostorico. In questo capitolo con questo termine si farà più specificamente ai romanzi da fine anni Novanta in poi. Alcune opere significative che possono rientrare nelle riflessioni che verranno fatte sono *Le rondini di Montecassino* e *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek (2010, 2017), la trilogia *Il sole dell'avvenire* di Valerio Evangelisti (2013, 2014, 2016), *Una storia romantica* di Antonio Scurati (2007), *Timira. Romanzo meticcio* di Wu Ming 2 e Antar Mohamed (2012), i romanzi storici dei Wu Ming: *Q* (1999), *Asce di guerra* (2000), *54* (2002), *Manituana* (2007), *Altai* (2009), *L'armata dei sonnambuli* (2014), *La gemella H* di Giorgio Falco (2014). Per quanto riguarda romanzi neostorici precedenti, significativi sono *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini e *La chimera* di Sebastiano Vassalli, entrambi del 1990, di cui si era già accennato nel primo capitolo.

²⁶⁴ Il primo romanzo dei Wu Ming, *Q* (1999), è in realtà firmato Luther Blissett, in quanto il collettivo Wu Ming fu in realtà fondato l'anno successivo. Durante questo capitolo e i successivi utilizzerò comunque il

rappresenta infatti un'esperienza importante per quanto riguarda la ripresa del genere storico in Italia. Come vedremo, essi hanno rielaborato il genere in maniere originali e interessanti, grazie sia al recupero di istanze e lezioni della letteratura italiana del Novecento, sia alla riflessione sul «rapporto tra mitopoiesi, impegno e immaginario politico».²⁶⁵

Prima di arrivare a parlare direttamente dei romanzi dei Wu Ming, è necessario fare una breve premessa storico-letteraria sul postmodernismo e sull'evoluzione del romanzo storico negli ultimi decenni del secolo scorso.²⁶⁶ Come abbiamo visto, Fredric Jameson vede negativamente il postmodernismo e la letteratura asservita alle modalità di produzione tardo-capitaliste. Il passaggio da età moderna a età postmoderna ha significato secondo Benvenuti la «fuga dalla storia»²⁶⁷ nella letteratura italiana. Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta «scrittori come Tondelli, Palandri o De Carlo [...] non mostrano particolare interesse nei confronti della storia civile e politica italiana».²⁶⁸ Lo scarto rispetto ai loro predecessori è evidente. Gli scrittori italiani dal dopoguerra agli anni Settanta si erano infatti apertamente rivolti alla storia per dare uno spessore critico e politico ai propri testi. Fortini, Sciascia, Calvino, Morante, Volponi, Tomasi di Lampedusa solo per citarne alcuni, sono tutti scrittori che fanno uso della storia nella loro letteratura, e lo fanno non con un intento di ricostruzione storiografica, ma molto spesso come strumento utile a problematizzare il presente.²⁶⁹ L'Italia del dopoguerra, degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta era un'Italia in cui la lotta politica e la lotta di classe erano pervasive, attraversavano la società e la vita delle persone. All'interno di un clima di agitazione e di conflitto, gli intellettuali avevano un ruolo sociale riconosciuto. Essi guardavano questo conflitto dall'interno, al suo interno si muovevano estrapolando materiali per le loro opere. Alla fine degli anni Settanta questo clima cambiò. Il terrorismo, la militarizzazione dei movimenti, la repressione dello stato portarono il conflitto ad esaurirsi. I movimenti che per vent'anni avevano creduto realmente che un

nome Wu Ming per parlare anche di quel romanzo. Per approfondire la nascita del collettivo e le continuità con il Luther Blissett Project si rimanda a De Pascale, *Wu Ming: non soltanto una band di scrittori*, op. cit.

²⁶⁵ Piga Bruni, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, op. cit., p. 36.

²⁶⁶ Per approfondire, si veda Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, op. cit.

²⁶⁷ Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 28.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Chiaramente non si tratta solo di romanzi storici, ma dell'utilizzo della storia e del rapporto fra storia e letteratura che viene instaurandosi nelle loro opere.

altro mondo fosse possibile furono sconfitti, e con essi anche le idee di mobilitazione politica e di liberazione sociale che si portavano dietro.²⁷⁰ La sconfitta di tutto un mondo politico fu un trauma anche per la letteratura, che si trovò inerme e impotente nei confronti di una società sulla quale pareva impossibile poter dire ancora qualcosa. Questo trauma è alle origini della fuga della letteratura dalla storia, e con essa della possibilità di confrontarsi criticamente con il passato storico, sociale, politico e letterario. Uno dei cambiamenti più significativi infatti è stato quello dell'approccio alla tradizione letteraria. Per gli scrittori della generazione precedente il confronto con i propri padri letterari aveva assunto spesso un tono di incontro-scontro, un rapporto angoscioso e tormentato. Benvenuti scrive che «le angosce e il tormento significavano soprattutto [...] il protratto corpo a corpo con i grandi scrittori del passato: ossessione di rifiuto o riscrittura straniata, certo, ma anche risorsa preziosa per definire il “letterario” in quanto tale proprio in rapporto a un riuso disorientante».²⁷¹ Questo rapporto era dunque spesso conflittuale, ma esisteva e influenzava le poetiche degli scrittori. Gli scrittori postmoderni invece si pongono su un altro piano, non instaurano con la ricca tradizione letteraria nessun rapporto, «guardano ai padri con gli occhi di chi ha definitivamente abbandonato la famiglia».²⁷² Se dunque per gli scrittori della generazione precedente si poteva parlare di anticlassicismo, per gli scrittori postmoderni questo termine risulta inadeguato, in quanto il loro è un «atteggiamento postmodernista per il quale la tradizione è pacificamente avvertita come lettera morta, sapere inservibile nel suo nucleo conoscitivo profondo o [...] sapere da criticare per mezzo di un aggiramento che è presa di distanza dal mondo di ieri».²⁷³ Non c'è dunque un rinnegamento della letteratura precedente e della tradizione, semplicemente essa viene vista come completamente superata in quanto appartenente a un mondo e una società diverse. Non è solo la letteratura come strumento di critica sociale a sembrare inadeguata, o meglio impossibile da portare avanti, è la stessa possibilità di fare critica sociale e politica a perdere di significato. Questo è un tratto importante, perché dovremo poi vedere come e se i romanzi neostorici italiani degli anni

²⁷⁰ Non è questa la sede per parlare della nascita e della sconfitta dei movimenti di sinistra degli anni Sessanta e Settanta. Si rimanda a Angelo Ventrone, *"Vogliamo tutto": Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione 1960-1988*, Bari, Laterza, 2012.

²⁷¹ Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 28.

²⁷² *Ivi* pp. 28-29.

²⁷³ *Ivi* p. 30.

Zero, compresi quelli dei Wu Ming, si rapportano con la tradizione letteraria precedente al postmodernismo e con il postmodernismo stesso.

Gigliola De Donato sostiene che il romanzo storico cambia in quanto cambia l'idea di storia su cui si costruisce. Fino agli anni Sessanta secondo la studiosa la storia era «caratterizzata nel suo complesso da una lettura progressivo-deterministica»,²⁷⁴ mentre nei decenni successivi questa lettura è cambiata e si sono create due linee diverse. La prima contiene romanzi stimolati da un'animazione storico-civile, nei quali la storia italiana cerca di essere rimeditata. È la linea a cui appartengono scrittori come Vincenzo Consolo e Dacia Maraini. La seconda linea invece è più inserita nelle dinamiche postmoderne, dove la storia è concepita come immutabile e impenetrabile e viene utilizzata solo come metafora del presente. Gli scrittori che seguono questa linea sono Umberto Eco, Luigi Malerba e Sebastiano Vassalli. Queste due tendenze condividono sia lo scetticismo nei confronti di una possibile ricostruzione oggettiva della storia, che una visione del presente come di un tempo dominato dal vuoto ideologico.²⁷⁵ Della stessa idea è anche Stefano Tani, il quale vede negli anni Ottanta un vero e proprio boom del romanzo storico, dato dal tentativo di «cercare nella narrazione storica sia conforto e compensazione, sia maggiore chiarezza e prospettiva»,²⁷⁶ rispetto a un presente sempre più sfuggente e di difficile interpretazione.

Rispetto alla lettura di De Donato, che osserva nel romanzo neostorico una trasformazione parallela rispetto ai mutamenti culturali, Margherita Ganeri propone una lettura che vede nel passaggio da moderno a postmoderno la nascita del romanzo neostorico. Secondo la studiosa infatti questo passaggio ha portato scrittori sperimentalisti, ad esempio alcuni membri del Gruppo 63, tra cui Eco, a riprendere forme in apparenza tradizionali. Il postmoderno aveva rivalutato il nesso passato-presente-futuro, mettendo in crisi la percezione dell'umano come parte di una storia ancora in costruzione. Il romanzo neostorico secondo Ganeri si inserisce in questo clima in maniera paradossale:

Nonostante la storia non possa più essere oggettivamente ricostruita, in quanto le immagini che ne abbiamo sono solo cliché, la “narrativa storica” assume nel postmoderno uno spazio

²⁷⁴ Gigliola De Donato, *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*, Fasano, Schena, 1995, p. 65.

²⁷⁵ *Ivi* pp. 61-68.

²⁷⁶ Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1990, p. 89.

rilevante proprio in quanto categoria del pensiero caratterizzata da un'“aspirazione impossibile”, l'aspirazione cioè ad organizzare le coordinate spazio-temporali secondo quegli stessi schemi narrativi (o *frames*) messi in crisi dal postmoderno. Essa corrisponderebbe da una parte al bisogno di reagire alla perdita della distanza storica e dall'altra alla necessità di ripristinare nuovi significati della relazione passato-presente-futuro sulla base dei vecchi schemi cognitivi. La diffusione del romanzo neostorico sarebbe l'effetto, nel campo specifico della letteratura, del bisogno sociale di “narrativa storica”, un bisogno che, fuor di metafora, corrisponde alla necessità di elaborare interpretazioni delle rapide trasformazioni socio-economiche e culturali del tardo capitalismo.²⁷⁷

Da una parte dunque c'è l'accettazione di alcuni tratti culturali e epistemologici del postmoderno, dall'altra il tentativo di metterli in crisi e superarli stando al loro interno. La letteratura storica dei Wu Ming prende vita anche da queste dinamiche: il collettivo infatti ha una chiara derivazione postmoderna (la stessa idea di collettività autoriale è tipicamente postmoderna), ma allo stesso momento cerca di opporsi a questa temperie culturale, rielaborando schemi e figure tipiche della postmodernità in maniera critica e oppositiva. È quello che accade, come vedremo, nell'utilizzo del materiale *mainstream* nei loro romanzi.

La letteratura degli anni Zero e degli ultimi anni Novanta, si costruisce anche in contrasto con le istanze postmoderne. Emanuela Piga ha sinteticamente ravvisato due principali tendenze della letteratura del presente: «la dimensione affettiva e autobiografica dell'autofinzione [...] e il ritorno alla narrazione e alle tonalità epiche caratteristiche del romanzo storico».²⁷⁸ Entrambe queste tendenze si pongono in contrapposizione rispetto alla letteratura postmoderna, che aveva infatti fra le sue caratteristiche più importanti «la scomparsa dell'autore e del passato».²⁷⁹ Il ritorno della storia non significa che durante il postmodernismo non esistessero romanzi storici, anzi come abbiamo appena visto c'è chi ha parlato addirittura di un boom del genere storico durante gli anni Ottanta. Quello che cambia è il tipo di utilizzo che viene fatto della storia, che torna ad essere passato e non solo metafora del presente, e soprattutto torna ad essere uno strumento di critica sociale e politica. *Il nome della rosa* è un'enciclopedia di saperi usata per rappresentare l'impossibilità di dire qualcosa senza la mediazione della parola di altri.²⁸⁰ Gli scrittori

²⁷⁷ Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, op. cit., p. 121

²⁷⁸ Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, op. cit. p. 36.

²⁷⁹ *Ivi* p. 37.

²⁸⁰ Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 39.

degli anni Zero invece rivendicano il diritto della letteratura «alla “presa della parola” sulla realtà, e così alla ri-assunzione di responsabilità da parte del soggetto rispetto alla propria posizione nel mondo».²⁸¹ Sarebbe sbagliato dire che il romanzo neostorico degli anni Zero non prenda nulla dal romanzo neostorico postmoderno, o dal postmodernismo in generale. Benvenuti dice infatti che negli scrittori degli anni Zero vi è un doppio recupero: quello della «diffusa inclinazione al racconto che il postmodernismo ha diffuso in letteratura»,²⁸² e quello della fiducia della scrittura come discorso civile in cui il lettore possa esercitare una forma di critica alla società. I Wu Ming si inseriscono perfettamente in questo doppio recupero, tanto che alcuni critici, come Donnarumma, li considerano semplicemente una prosecuzione del postmodernismo, senza tener conto dell'utilizzo differente che essi fanno dell'immaginario postmoderno. È indubbio che i Wu Ming siano ad esempio in relazione con Eco, ma non ci si deve fermare ad alcune somiglianze di superficie.²⁸³

Daniele Giglioli ha elaborato una lettura originale della letteratura di oggi nel saggio *Senza trauma*,²⁸⁴ all'interno del quale dedica uno spazio al romanzo neostorico. Secondo Giglioli molta narrativa di genere, in particolar modo giallo e noir, confluisce oggi nel romanzo neostorico. L'incontro di romanzi che differiscono tra di loro per molti lati (genere, stile, ambientazione) è causato secondo Giglioli da «un forte impulso risarcitorio»²⁸⁵ che non punta a cambiare in senso positivo le storie del passato, ma a «rimettere le mani nella pasta della storia» perché questo «offre la possibilità di giustificare i fallimenti e l'impotenza del presente».²⁸⁶ In questo modo dunque il presente sarebbe esonerato dalle responsabilità politiche del mondo in quanto queste vengono addossate al passato: «quando il possibile diventa necessario, il presente viene esonerato da ogni responsabilità».²⁸⁷ Questa riflessione è appropriata per quanto riguarda romanzi di genere (noir, gialli) come *Romanzo criminale* di De Cataldo, i quali si sviluppano spesso attorno a una visione complottistica della storia che, essendo governata da forze

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ivi* p. 33.

²⁸³ Donnarumma in *Ipermodernità* liquida il romanzo neostorico sostenendo che esso «dà per risolto il problema del grande romanzo contemporaneo: la relazione tra destini personali e destini comuni, Storia e storie», p. 78, op. cit.

²⁸⁴ Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

²⁸⁵ *Ivi* p. 47.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

che agiscono incontrollate, rende difficile non solo che possa essere cambiata, ma anche conosciuta. Giglioli infatti utilizza proprio questo romanzo come esempio. Lascia maggiori perplessità il tentativo di inserire all'interno di questa visione anche i romanzi più propriamente neostorici, come quelli dei Wu Ming. Giglioli scrive ad esempio che il protagonista di *Q* è sempre un perdente ma senza essere mai colpevole delle sue sconfitte, ne esce sempre con la coscienza pulita.²⁸⁸ Questa prospettiva è però parziale perché, se è vero che *Q* racconta principalmente sconfitte storiche e politiche, è anche vero che i fallimenti dei moti rivoluzionari non hanno a che fare con l'impotenza del presente, ma con una possibilità rivoluzionaria costante inserita all'interno di una visione storiografica marxista. Vedremo più avanti infatti come i Wu Ming guardino alla storia anche da una prospettiva materialista, senza però cercare delle scusanti che giustifichino l'impotenza del presente.

I Wu Ming dunque partecipano del ritorno della storia nella narrativa: i loro romanzi «si sono presentati come una lunga e ininterrotta riflessione sulla Rivoluzione»,²⁸⁹ che è stata negli anni calata in contesti storici, sociali e politici diversi.²⁹⁰ Benvenuti e Ceserani hanno riscontrato nella loro letteratura due filoni: uno costituito dai romanzi storici, l'altro dagli oggetti narrativi non-identificati. I primi sono romanzi come *Q*, *Altai*, *Manituana* e *L'armata dei sonnambuli*, mentre dei secondi fanno parte *Asce di guerra* e *Timira. Romanzo meticcio*, «a metà strada tra finzione, reportage, resoconto storico e documentario».²⁹¹ Questi due filoni in realtà sono collegati tra loro almeno per quanto riguarda l'uso della storia, per cui è più utile qui trattarli insieme e non come due strade diverse. Se possono trovarsi delle differenze di genere, le tematiche che vengono trattate al loro interno sono invece ricorrenti:

la mescolanza di *true story* e *fiction*; certi modi del postmoderno (non euforico) che comprendono la sovrapposizione dei piani temporali, la proliferazione delle voci e dei punti di vista e l'abolizione della distinzione fra letteratura alta e letteratura popolare (con un riuso consapevole dell'immaginario mainstream e un uso aggiornato delle nuove tecnologie e dei

²⁸⁸ *Ivi* p. 50.

²⁸⁹ Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 36.

²⁹⁰ Si fa riferimento qui in particolar modo ai loro romanzi collettivi: *Q* (1999), *Asce di guerra* (2000), *54* (2002), *Manituana* (2007), *Altai* (2009), *L'armata dei sonnambuli* (2014).

²⁹¹ Giuliana Benvenuti, Remo Ceserani, *Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming*, in *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Bressanone 10-13 luglio 2014, p. 9.

diversi media); un coinvolgimento del lettore finalizzato alla costituzione di una comunità attiva attraverso la partecipazione emotiva al testo e una tensione etica e politica che anima la narrazione; il rifiuto [...] di qualsiasi concezione lineare della storia; e, infine, un'interpretazione della storia in chiave allegorica: alla luce, cioè, di prospettive politiche future nel tentativo, ad esempio, di non ripetere gli errori del passato e di fornire una visione non eroica, ma critica della Rivoluzione.²⁹²

Piga ha individuato due tendenze principali che vengono seguite dal romanzo neostorico segue, come dice lo stesso titolo del suo saggio: *la lotta e il negativo*. Queste due tendenze rappresentano il recupero da una parte di una dimensione epica, in linea con quanto affermato da Wu Ming 1 in *New Italian Epic*, dall'altra di una dimensione tragica, che vede nella storia i traumi, le catastrofi, la malvagità della natura umana.²⁹³ Queste due tendenze non sono in contrasto, ma si ibridano, collaborano, «coesistono e si mescolano senza mai essere la stessa cosa».²⁹⁴ I romanzi dei Wu Ming sono perfettamente inseribili nella prima tendenza, in quanto romanzi che cercano nella storia quei momenti di lotta potenzialmente sovversivi dell'ordine costituito. Essi partecipano quindi a una serie di «romanzi storici che narrano lotte dimenticate e possibili»,²⁹⁵ con l'intento politico di infondere coraggio e trasmettere immaginario.²⁹⁶ Il tema della rivoluzione non è un tema nuovo nella letteratura italiana, anzi «l'immaginario politico della letteratura è attraversato da lotte, rivolte e rivoluzioni».²⁹⁷ È un tema che è già presente nei *Promessi sposi* e che attraversa la letteratura italiana del Novecento, fino ad arrivare ai Wu Ming, che sono dunque in continuità con la tradizione del romanzo storico ottocentesco, in particolare per «la scelta di precise e ricostruite referenze storiche e [per] il recupero di eventi simbolicamente densi della storia occidentale».²⁹⁸ Questo elemento di continuità è importante, anche per non cadere nella tentazione di vedere il romanzo neostorico come una semplice continuazione delle poetiche postmoderne. Il romanzo neostorico infatti non

²⁹² *Ivi* pp. 10-11. Sono tutti punti che verranno man mano approfonditi lungo il capitolo.

²⁹³ Non ci si occuperà qui dei romanzi che più partecipano alla corrente tragica, in quanto distanti dalle tendenze letterarie dei Wu Ming. Questi romanzi sono comunque importanti e degni di nota in quanto «nel rappresentare le ombre della natura umana, l'ancestrale istinto di conservazione e la cultura della crudeltà, nel ricordarci "ciò che è veramente accaduto", ci chiedono chi vogliamo veramente essere», Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 216.

²⁹⁴ *Ivi* p. 21.

²⁹⁵ *Ivi* p. 216.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ivi* p. 81.

²⁹⁸ *Ivi* p. 94.

guarda solo al postmodernismo degli anni Ottanta, ma cerca di allungare lo sguardo più indietro. Piga vede ne *La storia* di Elsa Morante²⁹⁹ un «elemento di congiunzione verso questo tipo di narrazioni contemporanee». ³⁰⁰ Le riflessioni della studiosa mettono in luce come Morante riesca nel suo romanzo ad affrontare parallelamente la lotta e il negativo, mostrando la tragicità della vita attraverso i personaggi di Ueseppe e Ida ma anche «storie di resistenza e coraggio». ³⁰¹ Morante nei suoi saggi riflette sulla scrittura come una forza «in grado di liberare il mondo dall'alienazione», ³⁰² una scrittura che può dare vita all'amore incondizionato di Ida per Ueseppe, nel quale possiamo vedere la resistenza dell'umanità che si contrappone al male storico. ³⁰³ Oltre a questi lati giustamente sottolineati da Piga, credo che sia interessante vedere ne *La storia* un antecedente del romanzo neostorico. Per quanto riguarda ad esempio l'indistinzione tra storia e finzione nella narrativa degli ultimi anni, possiamo ritrovare qualcosa di simile già in questo romanzo. Le famose didascalie che aprono ogni capitolo infatti, pur avendo sembianze di elenco cronologico quasi scientifico, a ben vedere non sono oggettive come sembrano. Prendendo come esempio la prima didascalia, questa inizia descrivendo gli anni tra il 1900 e il 1905 con la sola frase «le ultime scoperte scientifiche sulla struttura della materia segnano l'inizio del secolo atomico». ³⁰⁴ Balza subito agli occhi come non sia un'informazione storiografica oggettiva, dato che difficilmente qualcuno inizierebbe la storia del Novecento con una frase di questo tipo. Vi è un uso di parentesi e corsivi molto tendenzioso, alcune parole sono enfatizzate rispetto ad altre, c'è un tentativo di personalizzare idoli negativi attraverso il maiuscolo-minuscolo. Riguardo la presa del potere da parte di Mussolini, ad esempio, la Morante utilizza queste tecniche di costruzione narrativa:

In Russia è sorto il nuovo stato URSS. Il quale rappresenterà il segno della speranza per tutti i «dannati della terra» che dalla guerra – vinta o persa – non hanno ottenuto che un aggravamento dei loro mali; mentre invece rappresenterà il famoso *spettro* del comunismo,

²⁹⁹ Elsa Morante, *La storia*, Torino, Einaudi, 1974. Le citazioni sono prese dall'edizione La biblioteca di Repubblica, 2002.

³⁰⁰ Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 86.

³⁰¹ *Ivi* p. 87.

³⁰² *Ivi* p. 89.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Morante, *La storia*, op. cit., p. 11

incombente ormai sull'Europa, per le Potenze e per i padroni della terra e dell'industria, a cui la guerra è servita, in massima, come una grandiosa speculazione.

Costoro, in Italia (sede di una delle loro filiali più solide) si uniscono ai loro servitori, e ai generici rivendicatori della *pace mutilata*, per una riscossa a oltranza dei propri interessi. e non tardano a trovare un loro campione e strumento adatto in Benito Mussolini, arrivista mediocre, e «impasto di tutti i detriti» della peggiore Italia: il quale, dopo aver tentato il proprio lancio sotto l'insegna del socialismo, ha trovato più vantaggioso di passare a quella contraria dei poteri in sede (i padroni, il re, e successivamente anche il papa). Sulla sola base programmatica di un anticomunismo garantito, minatorio e dozzinale, egli ha fondato i suoi *fasci* (d'onde *fascismo*), consorzio di vassalli e sicari della *rivoluzione* borghese. E in simile compagnia, provvede agli interessi dei suoi mandanti con la violenza terroristica di povere *squadre d'azione* prezzolate e confuse. A lui il re d'Italia (uomo sprovvisto di qualsiasi titolo di menzione fuori di quello ereditario di re) volentieri consegna il governo della nazione.³⁰⁵

Come è facile intuire, non ci troviamo di fronte a una semplice descrizione oggettiva della storia. È una forma di saggismo costruito per montaggio molto orientato verso un'idea di storia che non è oggettiva, ma è l'interpretazione personale dell'autrice. Questo è un meccanismo che viene spesso estremizzato nei romanzi neostorici, in cui è l'autore a dare la propria visione della storia servendosi di un'ibridazione tra storia e finzione che non può essere sciolta durante la lettura del romanzo. Non abbiamo forse la funzione saggistica che c'è nelle didascalie di Elsa Morante, ma una qualche correlazione fra il romanzo morantiano e il meccanismo di ibridazione del romanzo neostorico potrebbe esserci. Altro tratto in comune è il pubblico, l'orizzonte di attesa del romanzo. All'uscita de *La storia* Elsa Morante fu molto criticata per la mancanza di sperimentalismo nel testo. Famosa è la dedica a inizio romanzo: «Por el analfabeto a quien escribo»,³⁰⁶ attraverso cui la scrittrice rivolge il romanzo a un pubblico popolare. Nel primo capitolo abbiamo parlato del *popular* e della sua importanza per i Wu Ming. Il collettivo bolognese e altri autori che ruotano intorno al *New Italian Epic* cercano di recuperare proprio questo orizzonte di attesa, di rivolgersi a un pubblico popolare che possa riconoscersi nelle comunità rappresentate nei romanzi. Morante all'uscita del libro impose un prezzo di copertina che potesse essere accessibile al maggior numero di persone possibile, imponendo all'editore di pubblicarlo subito in edizione economica. Anche questa volontà

³⁰⁵ *Ivi* p. 13.

³⁰⁶ Morante, *La storia*, op. cit., verso preso da una poesia di César Vallejo.

“economica” può essere riscontrata nelle modalità editoriali del collettivo bolognese che, oltre a contrapporre il *copyleft* al *copyright*, permettendo così che i propri romanzi possano essere riprodotti da chiunque, mette a disposizione sul proprio blog il formato ebook dei romanzi, scaricabili gratuitamente nell’emblematica sezione *E-book al popolo!*³⁰⁷

1. LETTERATURA E STORIOGRAFIA

I rapporti fra letteratura e storiografia sono tornati al centro dell’interesse della critica parallelamente al ritorno della storia nel romanzo. «Il romanzo storico tradizionale [...] presupponeva una distinzione netta fra fatti reali e fatti immaginari».³⁰⁸ Nel corso del Novecento i confini fra storia e finzione diventano sempre più labili, e l’assoluta mescolanza di storia e finzione diventa un punto centrale del romanzo neostorico. Scrive Piga:

nel romanzo contemporaneo, le trame nitide che compongono l’intreccio di questi due elementi diventano sempre di più ingredienti solubili di una composizione generata dalla *mescolanza*, in cui i confini tra vero, falso e finto, in alcune narrazioni sono sempre più labili. Di pari passo, la riflessione critica si interroga sempre di più sull’intreccio tra documento storico e invenzione narrativa.³⁰⁹

Per comprendere l’utilizzo che viene fatto della storia all’interno del genere neostorico, e in particolar modo nei romanzi dei Wu Ming, è opportuno risalire a un dibattito che iniziò negli anni Settanta e che non si è ancora concluso, quello del rapporto tra letteratura e storiografia.

³⁰⁷ «Libri elettronici al popolo, come sempre. Stare con chi sta nelle strade. Meglio essere la *crème* della feccia che la feccia della *crème*» in *I nostri liberi ebook. Liberi e senza DRM. Vive la classe ouvrière!*, in www.wumingfoundation.com.

³⁰⁸ Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 45.

³⁰⁹ *Ibidem*.

1.1 Hayden White e la storia come narrazione.

È del 1973 il saggio *Metahistory* di Hayden White,³¹⁰ snodo fondamentale di questo percorso in quanto inaugura una serie di studi che «riducono l'importanza del materiale storico a favore del linguistic turn».³¹¹ Il punto centrale di questo saggio è l'idea che la storia sia una costruzione narrativa alla cui base troviamo quei procedimenti retorici tipici dei discorsi letterari. I contenuti delle narrazioni storiche, secondo White, sono «tanto *inventati* quanto *trovati*»,³¹² e le forme utilizzate dalla storiografia sono più simili a quelle letterarie che a quelle scientifiche.³¹³ Gli eventi storici infatti non costituiscono di per sé una storia, ma al massimo «possono offrire allo storico *elementi* per una storia».³¹⁴ Essi per diventare una storia hanno bisogno di una struttura che non può essere completamente neutra:

gli eventi sono trasformati in una storia attraverso la soppressione o la subordinazione di alcuni di loro e la sottolineatura di altri, grazie alla caratterizzazione, alla ripetizione di motivi, alla variazione di tono e di punto di vista, a strategie descrittive alternative – in breve, a tutte quelle tecniche che normalmente ci aspetteremmo di trovare nell'intreccio di un romanzo o di un pezzo teatrale.³¹⁵

Dunque la storia per White sembrerebbe avvicinarsi più al campo della letteratura che a quello della scienza, intesa come insieme di discipline i cui risultati sono dimostrabili in maniera oggettiva. White comunque non accomuna interamente letteratura e storia. Quest'ultima è infatti lontana dalla scienza «per la mancanza di rigore concettuale e per la sua incapacità di produrre i tipi di leggi universali che è caratteristica delle scienze cercare di produrre»,³¹⁶ ma lo è anche dalla letteratura «per il suo interesse per il “reale” più che per il “possibile”, che si suppone sia l'oggetto di rappresentazione delle opere letterarie».³¹⁷ La storia è vista quindi come l'archetipo della rappresentazione realistica,

³¹⁰ Hayden White, *Metahistory. The historical imagination in Nineteenthcentury Europe*, Baltimora-Londra, The Johns Hopkins University Press, 1973. Successiva è la pubblicazione di una raccolta di saggi che porta avanti i concetti già espressi in *Metahistory* alla luce anche del dibattito successivo alla pubblicazione. White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tortarolo, Roma, Carocci, 2006.

³¹¹ Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 46.

³¹² White, *Forme di storia*, op. cit., p. 16.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ *Ivi* p. 18.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ *Ivi* p. 23.

³¹⁷ *Ibidem*.

in quanto forma quel contesto che, in un'opera letteraria, è spesso visto come più concreto dell'opera stessa. In realtà, dice White, i contesti delle opere letterarie sono anch'essi frutto dell'immaginazione degli storici.³¹⁸ Le fondamenta di questo ragionamento corrispondono all'idea che i documenti storici, invece di aiutarci a comprendere il passato, accrescano solo la conoscenza che noi abbiamo di esso, conoscenza che, essendo poi interpretata e strutturata retoricamente, perde la sua oggettività.³¹⁹ Se c'è qualcosa che in un testo storiografico non può essere negato, «questo elemento [...] è la sua forma, la forma che è la sua invenzione».³²⁰

La storia secondo White detiene un ruolo importante all'interno della nostra società, quello di essere mediatrice tra gli eventi storici e i lettori, e lo fa attraverso «le strutture di intreccio pregeneriche convenzionalmente usate nella nostra cultura per fornire agli eventi e alle situazioni non-familiari un qualche significato».³²¹ Se torniamo con la mente a ciò che diceva Wu Ming 1 in *New Italian Epic*, vediamo come lo scrittore bolognese sostiene che la letteratura, in particolar modo quella *epic*, porta il lettore verso la sfera del non-familiare.³²² La convergenza con le parole di White è chiara. Per lo studioso americano «questa funzione di mediazione ci permette di parlare di una narrazione storica come di una metafora stessa».³²³ Essa infatti, proprio come una metafora, richiama alla mente le immagini di ciò che indica: «la narrazione storica non riproduce gli eventi che descrive; ci dice in quale direzione pensare gli eventi e attribuisce differenti valenze emozionali al nostro pensiero sugli eventi stessi».³²⁴ La storia dunque agisce all'interno della sfera emozionale dell'uomo, fa apparire tragici alcuni eventi e meno tragici altri in base alle modalità narrative in cui si struttura. Come si può immaginare, questo garantisce potenzialmente alla storia la non indifferente facoltà di poter costruire e manipolare l'immaginario emozionale della nostra società.

White arriva a mettere in dubbio l'esistenza stessa dell'oggetto di studio della storia, che non può essere univocamente riconosciuta, in quanto essa «è sempre scritta come parte di una controversia tra figurazioni poetiche antagoniste di ciò che *possiamo* definire il

³¹⁸ *Ivi* p. 24.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ *Ivi* p. 23.

³²² Si veda capitolo 1, p. 31.

³²³ White, *Forme di storia*, op. cit., p. 26.

³²⁴ *Ibidem*.

passato».³²⁵ La strada giusta da percorrere secondo White è quella di superare la distinzione tra storia e finzione, tra reale e immaginabile, in quanto «possiamo conoscere il *reale* solo se scopriamo le differenze e le somiglianze con l'*immaginabile*».³²⁶ In questo modo gli storici riconoscerebbero l'elemento immaginativo, ovvero l'elemento ideologico, interno alle proprie narrazioni, e così facendo sarebbero «in grado di spostare l'insegnamento della storia a un livello più elevato di autocoscienza»,³²⁷ un livello che permetta al lettore di porsi domande e di ricercare nella storia interpretazioni metaforiche riguardanti l'oggi.

A questo punto occorre chiedersi che cosa sia reale e quali eventi siano reali. In un discorso storico troviamo un intreccio di eventi che noi consideriamo reali in quanto dotati di contenuto storico. A riguardo White sostiene che «questi eventi sono reali non perché essi accaddero ma perché, in primo luogo, furono ricordati e, in secondo luogo, perché sono in grado di trovare collocazione in una sequenza ordinata cronologicamente».³²⁸ Questi eventi non devono semplicemente essere registrati in ordine cronologico, ma devono essere dotati dallo storico di una forma narrativa, in modo tale da renderli da una parte criticabili e dall'altra potenzialmente portatori di verità storica. Se questa forma narrativa viene meno, e gli eventi vengono semplicemente ordinati cronologicamente senza dar possibilità a interpretazioni, secondo White «non c'è ragione per cui lo storico si arroghi l'autorità di fornire la vera versione di ciò che accadde».³²⁹ Questa riflessione è fondamentale per quanto riguarda lo statuto della Storia all'interno dei romanzi neostorici. Essi non si propongono infatti di tramandare verità scientificamente provabili o comunque dati di fatto inequivocabili, ma puntano piuttosto a stimolare nel lettore una rielaborazione personale delle contraddizioni che vengono ad aprirsi nei romanzi. I Wu Ming ad esempio da una parte utilizzano la storia come metafora del presente, cercando di spostare sul passato problemi e meccanismi della società di oggi, ma dall'altra parte puntano anche all'elaborazione di una storia che metta quanto meno in discussione la versione "ufficiale" di certi passaggi storici, senza elaborare una vera e propria controstoria, ma problematizzando questa versione attraverso la creazione letteraria. Roland Barthes nel 1967 criticava il ruolo della storia nella società capitalista, sostenendo

³²⁵ *Ivi* p. 33.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Ivi* p. 35.

³²⁸ *Ivi* pp. 55-56.

³²⁹ *Ivi* p. 56.

che «nel discorso storico della nostra civiltà, il processo di significazione mira sempre a “colmare” il senso della Storia»³³⁰ in modo tale da non lasciare vuoti e zone oscure che potrebbero essere poi riempite e interpretate in maniera difforme dalla volontà ufficiale. In questo processo «lo storico è colui che mette insieme più significanti che fatti e li riferisce, cioè li organizza al fine di stabilire un senso positivo e di colmare il vuoto della pura serie».³³¹ Questo meccanismo è quello contro cui agisce il romanzo neostorico, che è proprio nelle zone d'ombra della storia che ricerca e scova il proprio materiale.

Il controllo storico-sociale del passato si lega a un'altra riflessione di White, che vede la storia non solo come un insieme di eventi del passato che si possono studiare, ma anche come «un certo tipo di rapporto nei confronti del passato mediato da un genere ben definito di discorso scritto». Questo genere può essere il genere storiografico, ma può anche essere il romanzo storico, o comunque un genere più propriamente letterario. Se facciamo riferimento alla storia della letteratura, possiamo vedere come il romanzo realistico dell'Ottocento fu il genere in cui si manifestò la scoperta della natura storica propria della realtà sociale. Scrive White:

la scoperta della natura storica della realtà sociale fu la scoperta che la società non era solo, o anzi precipuamente, tradizione, consenso e continuità, ma anche conflitto, rivoluzione e cambiamento. Il romanzo realistico fu la necessaria espressione in letteratura di questa scoperta, non solo perché assunse la realtà storica a suo contenuto, ma anche perché sviluppò l'inerente capacità dialettica della forma narrativa per la rappresentazione di qualsiasi realtà dotata di una natura specificamente storica.³³²

Questa considerazione è importante non tanto per il suo valore storico-letterario, quanto per la sua possibile attualizzazione. Il romanzo neostorico infatti cerca di riportare al centro del discorso la natura storica della realtà sociale e il lato etico della sua rappresentazione. Il postmodernismo ha causato «la sospensione della distinzione tra il reale e l'immaginario»,³³³ presentando tutto «come se fosse dotato dello stesso ordine ontologico».³³⁴ Questo procedimento però non è stato attuato per mostrare ad esempio i

³³⁰ Roland Barthes, *Il discorso della storia*, 1967, ora in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 147.

³³¹ *Ibidem.*

³³² White, *Forme di storia*, op. cit., pp. 82-83.

³³³ *Ivi* p. 104.

³³⁴ *Ibidem.*

meccanismi di creazione e manipolazione storica da parte del potere, ma è conseguenza della rassegnazione degli scrittori alla perdita di potenza della parola letteraria, «a detrimento sia della verità sia della responsabilità morale».³³⁵ Il romanzo neostorico è influenzato dalla cancellazione dei confini tra eventi storici e immaginari. Come scrive Bertoni, mentre il romanzo storico «presupponeva una distinzione netta tra attuale e possibile, fatti reali e immaginari, documenti storici e invenzioni narrative»,³³⁶ nel romanzo neostorico «i due piani sono fittamente intrecciati, sovrapposti, impastati nello stesso discorso».³³⁷ Lo scarto rispetto al postmodernismo è ancora una volta etico, nel senso che questa ibridazione fra fatti reali e immaginati viene utilizzata nel romanzo neostorico come forma di critica sociale e di riflessione storico-politica. Questo può avvenire in varie maniere, ma quella che più interessa a noi in questo caso è la «pulsione negromantica» di cui parla Mario Domenichelli,³³⁸ ovvero la tendenza nei romanzi neostorici ad evocare le voci dei morti, le voci di coloro che la storia ufficiale ha spento. Domenichelli dice che questa pulsione è già presente alla fine del Settecento e «emerge nelle poetiche del romanzo storico all'inizio dell'Ottocento e nel concetto di infrastoria come storia “più umile”, storia degli umili e dei dimenticati, oppure dei vinti, comunque dai dimenticati dalla storia ufficiale».³³⁹ Questo è un tratto che è stato ripreso e sviluppato negli ultimi anni, partendo dal presupposto che la storia ufficiale altro non è se non una «fabbricazione ideologica che si autoafferma e si autolegittima attraverso dispositivi di soppressione, di esclusione e di controllo del consenso».³⁴⁰ Il romanzo neostorico deve scavare nei vuoti lasciati da questa storia per instaurare un dialogo con i fantasmi. Non basta solo dialogare con i morti: secondo Benjamin il compito della storia è istituire la tradizione degli oppressi, far venire alla luce le potenziali forze distruttive che sono susseguite nel corso della storia.³⁴¹ Jameson ha parlato di universalizzazione culturale,

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ Bertoni, *Prefazione*, op. cit., p. 13

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teorica e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, ETS, 2011.

³³⁹ *Ivi* pp. 103-104.

³⁴⁰ Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 8. A questo proposito Domenichelli scrive che «la memoria [...] non può che rinviare a una rappresentazione, ed è dunque attività mimetica. Questo spiega anche perché la politica debba esercitare la sua vigilanza repressiva sulle rappresentazioni sia del presente che del passato, della storia», *Letteratura e poteri: forme e funzioni del consenso e del dissenso*, in *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, ed. Albertazzi, Bertoni, Piga, Raimondi, Tinelli, «Between», v. 10, 2015, p. 2.

³⁴¹ Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997 (1942), p. 93.

ovvero il «processo di legittimazione nel regno dell'ideologia e dei sistemi concettuali».³⁴² Per opporsi a questo processo è necessario secondo Jameson una riscrittura in senso polemico e sovversivo delle voci non egemoniche, in modo da dar loro un ruolo nel sistema dialogico delle classi sociali. I romanzi dei Wu Ming, ma in generale molti romanzi neostorici, si muovono all'interno di questo meccanismo. Wu Ming 1 sottolinea la necessità di parlare della storia in un paese che non ha mai rielaborato alcuni traumi del passato:

Il controllo e l'amministrazione della memoria pubblica sono le stampelle di ogni potere costituito. [...] I partigiani erano tagliagole grassatori e vendicativi; Garibaldi era un cretino vanaglorioso; le lotte degli anni Settanta non avevano un reale radicamento sociale, erano solo minoranze allucinate e probabilmente manovrate da potenze straniere, etc. etc. La verità è che la storia delle classi subalterne e delle loro lotte fa paura. [...] Noi spesso scendiamo «tra i demoni dell'inferno», in cerca di storie che valga la pena raccontare.³⁴³

Secondo Michel De Certeau il discorso storico «ha come statuto di essere il discorso del morto».³⁴⁴ In questo modo l'operazione del dialogo con i morti assume il significato di sfidare la morte stessa, dato che la storia «tratta la morte in quanto oggetto di sapere e [...] dà luogo alla produzione di uno scambio tra vivi».³⁴⁵ De Certeau aveva dunque già parlato di un ritorno dei morti nel discorso storico, riferendosi più alla storiografia che alla letteratura. Per quanto riguarda invece il romanzo, già Lukács scriveva che il romanzo storico deve «far rivivere le ragioni sociali e umane per cui gli uomini hanno pensato, sentito e agito proprio come è avvenuto nella realtà storica».³⁴⁶ Il romanzo storico secondo Lukács deve parlare di uomini e donne, deve rievocare la loro presenza e le loro voci, in quanto l'importante «non è la narrazione degli avvenimenti, bensì la rievocazione poetica degli uomini che in questi avvenimenti hanno figurato»,³⁴⁷ ed è con questi uomini che il romanziere deve instaurare un dialogo. Quindi c'è un legame, una ripresa di alcune

³⁴² Fredric Jameson, *L'inconscio politico. La narrazione come atto simbolico: l'interpretazione politica del testo letterario*, Milano, Garzanti, 1990 (1981), p. 95.

³⁴³ Marco Amici, *Fra narrazioni di trasformazione storica ed etica del mito: intervista a Wu Ming 1*, «La Libellula» n. 2, dicembre 2010, p. 6.

³⁴⁴ Michel De Certeau, *La scrittura della storia*, Milano, Jaca Book, 2006 (1975), p. 59.

³⁴⁵ *Ivi* p. 60.

³⁴⁶ György Lukács, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1972 (1955), p. 43.

³⁴⁷ *Ibidem*.

istanze del romanzo storico attuata dal romanzo neostorico, che cerca di superare il gioco postmoderno anche richiamandosi alla grande tradizione letteraria.

Domenichelli si richiama all'antica *damnatio memoriae* per sostenere che «il segno vuoto da essa lasciato, [è] testimonianza imperitura di quanto nella storia è stato rimosso».³⁴⁸

La storia nei romanzi dei Wu Ming assume proprio questo tratto: attraverso «l'assunzione del punto di vista di chi è stato escluso dalla storia egemone»³⁴⁹ in una prospettiva ipocalittica, ovvero una prospettiva che dal basso riporti in prima pagina gli esclusi e gli sconfitti.³⁵⁰ Questa è una riflessione che appartiene da sempre ai Wu Ming. Nella raccolta di saggi più strutturata del composito movimento Luther Blissett Project, richiamandosi alle *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin,³⁵¹ si dice che se la tradizione degli oppressi ci insegna che lo stato di emergenza è la regola, e che dunque non è uno stato di emergenza. Solo in maniera ipocalittica, attraverso la rivelazione dal basso uno stato di emergenza vero potrà arrivare, in modo tale che «l'alienazione e la noia diffuse vengano fatte retroagire e trasformate nella carica di dinamite vitale che fa saltare il continuum della storia».³⁵²

I Wu Ming si inseriscono in alcuni snodi fondamentali della storia occidentale per problematizzare l'idea di storia come continuum indissolubile e per mostrare come gli eventi avrebbero potuto prendere una piega diversa grazie all'azione di uomini e donne. Le rivolte contadine e religiose della Germania del Cinquecento, la guerriglia indocinese, la rivoluzione americana, la battaglia di Lepanto, la rivoluzione francese sono tutti snodi storici che rappresentano momenti di possibile cambiamento. De Certeau ha dedicato molta attenzione a questi snodi, che per lui sono fondamentali nella scrittura della storia:

La storiografia innanzitutto separa il suo presente da un passato. Ma ripete ovunque il segno di dividere. La sua cronologia è così composta di «periodi» (ad esempio Medio Evo, Storia moderna, Storia contemporanea) tra i quali è tracciata ogni volta la *decisione* di essere *altro* o di *non essere più* ciò che è stato fin là (il Rinascimento, la Rivoluzione). A turno ogni «nuovo» tempo ha dato *luogo* a un discorso che trattava come «morto» ciò che precedeva, ma ricevendo un «passato» già segnato da rotture anteriori. La frattura è dunque il postulato

³⁴⁸ Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio*, op. cit., p. 14.

³⁴⁹ Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 20.

³⁵⁰ Mezzina, *Memoria, epica, inesperienza*, op. cit., p. 68.

³⁵¹ Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 2011 (1962), pp. 75-86.

³⁵² Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Torino, Einaudi, 2000 (1996), p. 71.

dell'interpretazione (che si costruisce da un presente) e ne è l'oggetto (delle divisioni organizzano le rappresentazioni da reinterpretare). Il lavoro determinato da questa frattura è *volontaristico*. Nel passato da cui si distingue, esso opera una cernita tra ciò che può essere *compreso* e ciò che deve essere *dimenticato* per ottenere la rappresentazione di un'intelligibilità presente. Ma ciò che questa nuova comprensione del passato considera come non pertinente [...] ritorna malgrado tutto ai margini del discorso o nelle sue faglie: il bell'ordine di un «progresso» o di un sistema d'interpretazione viene discretamente turbato da «resistenze», «sopravvivenze» o ritardi. [...] Essi vi raffigurano un ritorno del rimosso, vale a dire di ciò che, in un dato momento, è *diventato* impensabile affinché diventi pensabile una nuova identità.³⁵³

I Wu Ming parlano proprio di questi momenti, nei quali più che in altri della storia qualcosa è stato lasciato indietro, è stato rimosso per dare spazio a nuove identità sociali e politiche. La scelta di questi momenti di frattura si configura quindi sia in relazione con il presente, nel tentativo di riportare in auge delle spinte rivoluzionarie che si sono perse, ma anche in relazione al passato, dove si cercano le possibilità di cambiamento che sono state per diversi motivi sconfitte e rimosse.

White, richiamandosi a Benjamin, il quale sosteneva che «la Storia si scinde in immagini, non in storie»,³⁵⁴ scrive che le immagini che si possono catturare nelle fonti storiche non mostrano una realtà sociale chiara, ma «un momento di tensione e di cambiamento».³⁵⁵ Tutte queste immagini «sono “dialettiche”, piene di aporie e di paradossi propri della rappresentazione ed esse possono essere “portate a compimento” solo attraverso la narrativizzazione: come storie».³⁵⁶ I Wu Ming cercano di rappresentare letterariamente queste immagini, e con loro la tensione e le contraddizioni storiche e politiche che si portano dietro.

1.2 Critiche a White

In Italia la svolta portata da White fu inizialmente percepita e successivamente criticata da Carlo Ginzburg, il quale infatti alla fine degli anni Settanta «partecipa di questo sviluppo della storiografia per ridefinire successivamente le proprie posizioni».³⁵⁷ Le

³⁵³ De Certeau, *La scrittura della storia*, op. cit., p. 8.

³⁵⁴ Benjamin, *Sul concetto di storia*, op. cit., p. 126.

³⁵⁵ White, *Forme di storia*, op. cit., p. 172.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 47.

posizioni di White secondo Ginzburg sono infatti troppo relativiste, nonché potenzialmente portatrici non di un rinnovamento ma di un indebolimento della storiografia: «la svolta si verificò per me solo quando [...] mi resi conto delle implicazioni morali e politiche, oltre che cognitive, della tesi che in sostanza cancellava la distinzione tra narrazioni storiche e narrazioni di finzione».³⁵⁸ Sulle implicazioni politiche a cui fa accenno Ginzburg torneremo tra poco. Ora è interessante notare come Ginzburg consideri le idee di White postmoderne, in quanto partecipano allo scetticismo postmoderno che ha portato alla dissoluzione del confine tra narrazioni di finzione e narrazioni storiche. Al contrario Ginzburg ha cercato di trovare una soluzione diversa: «proponevo di considerare il rapporto tra le une e le altre come una contesa per la rappresentazione della realtà. Ma anziché combattere una guerra di trincea ipotizzavo un conflitto fatto di sfide, prestiti reciproci, ibridi».³⁵⁹ Ginzburg dunque cerca di tenere separate la sfera della storiografia e della letteratura, proponendo una sorta di alleanza fra le due discipline che possa portare a una più ampia conoscenza del passato. Le considerazioni di White comunque non sono totalmente da stroncare nella prospettiva di Ginzburg, il quale anzi condivide il fatto che «l'adozione di un codice stilistico seleziona certi aspetti della realtà e non altri, stabilisce certe gerarchie e non altre»,³⁶⁰ sostenendo dunque che un testo storiografico sarà comunque sempre parziale e potenzialmente passibile di diverse interpretazioni in base al registro stilistico utilizzato. Le scelte stilistiche dello storico determinano nel lettore la ricezione di un certo tipo di storia, raccontata da un certo punto di vista e con determinati focus al posto di altri. La dimensione narrativa della storiografia è dunque presente nelle riflessioni di Ginzburg, il quale sottolinea come questa dimensione possa arricchire le potenzialità conoscitive della storiografia. Quella che invece viene criticata è una linea di pensiero che si sviluppa con White e che esalta la dimensione narrativa della storiografia come tratto dominante, spingendo questa dimensione fino a un relativismo che, come abbiamo visto, annulla ogni differenza tra fiction e storia. Ginzburg sostiene che «contro queste tendenze va sottolineato invece che una maggiore consapevolezza della dimensione narrativa non implica un'attenuazione

³⁵⁸ Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 8.

³⁵⁹ *Ivi* p. 9.

³⁶⁰ Ginzburg, *Postfazione a Natalie Zemon Davis, Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del '500*, 1984, ora in *Il filo e le tracce*, op. cit., p. 303.

delle possibilità conoscitive della storiografia ma, al contrario, una loro intensificazione».³⁶¹

White ha dunque il merito di aver messo in discussione l'oggettività della storia come disciplina scientifica, in particolar modo sottolineando i suoi aspetti retorici e il suo possibile utilizzo da parte del potere. Infatti, se la storia non è altro che un'operazione retorica, essa ci dice solo ciò che il potere le permette di dirci.³⁶² Questo però non deve portarci a eliminare i confini tra storia e letteratura, ma a problematizzare la storia che ci è stata finora tramandata, cercando di seguire, come fa Ginzburg, nuove prospettive di ricerca storica. Le implicazioni morali e politiche di cui si è accennato a inizio paragrafo credo siano abbastanza evidenti: se da una parte le riflessioni di White portano a una messa in discussione della narrazione portata avanti dal potere, dall'altra non vi è una reazione a questa messa in discussione. Sostenere che la dimensione predominante nella storiografia sia quella narrativa e retorica significa svalutare una disciplina che nel tempo ha anche avuto il coraggio di opporsi alla narrazione dominante, senza piegarsi sempre e indissolubilmente all'immaginario *mainstream*. Molti degli scrittori di oggi tra l'altro sottolineano questa separazione, consapevoli della pericolosità e del servilismo potenziale che una posizione troppo relativista può comportare.³⁶³ Questo lo si può notare anche dal fatto che gli scrittori non pretendono che le loro storie siano percepite dai lettori come oggettive, ma come interpretazioni di determinati snodi storici e come ibridazioni fra storia e finzione. A tal proposito, Piga scrive che

molti dei romanzi che hanno a monte un lavoro di ricerca storica inseriscono nella narrazione la riflessione sul processo di composizione e sui problemi teorici e tecnici che questo comporta. Spesso questi interventi hanno la funzione di correggere, rettificare, reinterpretare ciò che abbiamo letto, come se avessimo di fronte non un libro pianificato e compiuto ma un *work in progress*, un testo che si costruisce sotto i nostri occhi e che rende conto anche degli errori, dei passi falsi, delle esitazioni attraverso cui è stato costruito. La narrazione si sdoppia

³⁶¹ *Ivi* p. 310.

³⁶² Queste considerazioni derivano soprattutto dalle riflessioni di Michel Foucault.

³⁶³ Come sostiene Ginzburg, letteratura e storiografia devono essere separate, ma allo stesso tempo non possono fare a meno di essere in continuo contatto tra loro. Romanzi come quelli citati a inizio capitolo non vogliono semplicemente creare una storia diversa contrapponendosi a quella storiografica, ma vogliono inserirsi in questo rapporto di scambi e prestiti fra le due discipline. Maggiormente spinti verso una narrazione più distante dalla disciplina storica sono invece i romanzi noir e gialli che affrontano la storia del Novecento italiano inserendola in un'atmosfera complottista. Basti pensare in questo caso a *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo (2002).

in due livelli, quello della storia ricostruita e quello della ricerca necessaria per ricostruire la storia.³⁶⁴

I Wu Ming danno spesso conto del proprio lavoro di ricerca d'archivio e delle proprie fonti. Nei loro romanzi viene dedicata molta attenzione a questo lato, e spesso vengono messi a disposizione dei lettori le fonti e i materiali da cui sono state attinte le informazioni. Ne *L'armata dei sonnambuli* ad esempio, l'ultima parte è «una sorta di guida sulle fonti»³⁶⁵ che storicizza i personaggi di cui si sono seguite le avventure durante il romanzo e invita il lettore a continuare da solo la ricerca sugli argomenti trattati. Wu Ming 2 a riguardo scrive che la mescolanza di storia e finzione del romanzo neostorico non è un problema che «si pone nei termini di una possibile distinzione, scena per scena, delle due componenti»,³⁶⁶ ma quello che conta è come il lettore si approccia al testo e quali informazioni mettono in discussione la sua conoscenza rispetto al passato: «si tratta di capire [...] non tanto cos'è vero e cosa non lo è, ma cosa ha scelto di raccontarci l'autore e come ha costruito il suo racconto, a partire da quali letture. Ecco perché nei nostri romanzi abbiamo introdotto sempre più titoli di coda, dove indichiamo appunto le fonti storiche, documentali e saggistiche, dei diversi capitoli».³⁶⁷ Spesso i Wu Ming caricano online il materiale da cui ricavano informazioni, ed è online che i lettori possono continuare la loro ricerca storica. Questo è importante in quanto i titoli di coda a cui fa riferimento Wu Ming 2 non vengono scritti «per aiutare il lettore a tracciare una linea tra ciò che è accaduto e ciò che abbiamo inventato, ma per aiutarlo, da un lato, a comprendere meglio la nostra costruzione, e dall'altro, a proseguire la ricerca ben oltre il romanzo stesso, perché solo da questa ricerca – e non dal romanzo – si può ricavare una qualche utilità».³⁶⁸

I Wu Ming dunque, pur essendo scrittori che rielaborano la storia all'interno dei propri romanzi, non annullano la distinzione tra letteratura e storiografia, ma nei propri spazi letterari e politici si servono di entrambe.³⁶⁹ Ad esempio all'interno della propria

³⁶⁴ Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 98.

³⁶⁵ *Ivi* p. 96.

³⁶⁶ Wu Ming 2, *Utile per iscopo? La funzione del romanzo storico in una società di retromaniaci*, Rimini, Guaraldi, p. 29.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ *Ivi* p. 30.

³⁶⁹ Scrive Marco Amici: «Il punto di partenza è quello di considerare la Storia con la “S” maiuscola come una narrazione che tende alla massima veridicità, corroborata dall'ufficialità delle fonti e dalla meticolosità delle ricostruzioni scientifiche, tuttavia pur sempre una narrazione in cui non mancano momenti ambigui,

comunità online danno spazio al gruppo di lavoro Nicoletta Bourbaki, che «studia, smonta e contrasta le riscritture capziose e le vere e proprie falsificazioni storiche intese a diffamare l'antifascismo, la Resistenza, le rivolte anticoloniali, i grandi movimenti di liberazione dal razzismo e dallo sfruttamento».³⁷⁰ Questo gruppo di lavoro è formato principalmente da storici, e storiche sono le modalità con cui affrontano i temi a loro più cari.

La letteratura dunque si ricava uno spazio tutto suo in cui esplorare la storia, e deve avere pari dignità rispetto alle riflessioni storiche in quanto, come scrive Emanuele Zinato, essa

può essere considerata come quella forma paradossale di storiografia e di ricostruzione che si prende la libertà di riconfigurare, manipolare, rovesciare, vanificare i dati ufficiali e che custodisce «nella penombra delle opere» sia la voce dei vincitori che le «tracce dei dimenticati»: proprio in quanto discorso pluralistico e irriducibile all'unità.³⁷¹

Magari questa libertà non potrà dare sicurezze e conoscenze oggettive come quelle che, invece, si auspica possano arrivare da un testo storiografico, ma può mettere in contraddizione la nostra conoscenza della storia e parlarci delle zone d'ombra che la storiografia ufficiale non vuole o non può affrontare. Di questa libertà il romanzo neostorico italiano si appropria, prendendosi anche lo spazio vuoto lasciato dalla perdita di autorità della storiografia postmoderna:

Se è vero che in epoca postmoderna la storia è caduta in discredito, divenuta narrazione tra le narrazioni, con un valore di verità sempre revocabile e in dubbio, non stupirà che la letteratura si appropri dei suoi domini e che il romanzo [...] divenga uno dei luoghi nei quali cercare la verità, o meglio, un orizzonte di senso o [...] una possibile interpretazione del

controversi, poco verificabili e soggetti all'immane filtro del presente in cui si è formato e opera lo storico», *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n. 1, 2006, p. 13.

³⁷⁰ «Questo chi lo dice e perché?» *Come riconoscere e smontare le bufale storiche*, disponibile in www.wumingfoundation.com. «Nicoletta Bourbaki è un gruppo di lavoro sul revisionismo storiografico in rete, sulle false notizie a tema storico e sulle ideologie neofasciste, nato nel 2012 durante una discussione su *Giap*, il blog di Wu Ming. Ne fanno parte storici, ricercatori di varie discipline, scrittori, attivisti e semplici appassionati di storia. Il nome allude al collettivo di matematici noto con lo pseudonimo collettivo «Nicolas Bourbaki», attivo in Francia dagli anni Trenta agli anni Ottanta del ventesimo secolo», *Ibidem*.

³⁷¹ Emanuele Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 16. Le citazioni fatte da Zinato sono prese da Mario Barenghi, *Cosa possiamo fare con il fuoco? Letteratura e altri ambienti*, Macerata, Quodlibet, 2013.

mondo. È per questa ragione che la letteratura e il romanzo fanno sempre più spesso oggetto della propria riflessione l'intersezione tra realtà e finzione.³⁷²

1.3 Materialismo storico

De Certeau scriveva che la scrittura della storia ha due funzioni: in primo luogo essa compie un rito di sepoltura, ovvero esorcizza la morte inserendola nel discorso; in secondo luogo serve alla società per situarsi lungo la linea del tempo, dotandosi di un passato e di conseguenza di uno spazio presente. Infatti contraddistinguere il passato «significa fare un posto al morto, ma anche ridistribuire lo spazio dei possibili, determinare negativamente quello che c'è *da fare*, e dunque utilizzare la narratività che seppellisce i morti come mezzo per fissare un posto ai vivi».³⁷³ De Certeau dice anche che il discorso storico non solo agisce su passato e presente, ma anche sul futuro. Infatti al passato viene ritagliato un luogo in modo tale da connotarlo «nella misura in cui rinvia innanzitutto a un'assenza»,³⁷⁴ e in questo modo «l'operazione storica introduce anche la faglia di un futuro».³⁷⁵ Questo tipo di riflessione sottolinea il lato ambivalente della storia: «il suo ritagliare un posto per il passato è anche un modo per *far posto a un'avvenire*».³⁷⁶ All'interno di questa discussione bisogna dare spazio anche a pensatori che, richiamandosi al materialismo storico, hanno assunto un ruolo centrale nella riflessione del Novecento, e ancora oggi hanno molto da dirci. Alcune di queste riflessioni influenzano, direttamente o meno, anche la questione del rapporto con la storia che si sviluppa nel romanzo neostorico e nella letteratura dei Wu Ming.

Tra gli intellettuali marxisti Walter Benjamin ha riflettuto sul materialismo storico, il suo rapporto con lo storicismo borghese e la necessità politica di una nuova prospettiva storica in seno a una società in trasformazione, quella degli anni Trenta. Benjamin, seguendo il pensiero di Marx, punta l'attenzione più sul recupero del passato che sul futuro. Egli infatti sostiene che la socialdemocrazia punta sull'immagine di un futuro dove porre speranze e obiettivi politici delle classi subordinate. Marx diceva invece che la classe operaia non deve avere il ruolo di redentrica delle generazioni future, ma di vendicatrice

³⁷² Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 21.

³⁷³ De Certeau, *La scrittura della storia*, op. cit., pp. 118-119.

³⁷⁴ *Ivi* p. 100.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ibidem*.

di quelle passate.³⁷⁷ L'idea che il passato abbia una potenzialità conoscitiva riguardo al futuro, e che nel passato si possano trovare spazi per organizzare l'avvenire è presente nella letteratura dei Wu Ming, che cercano attraverso il passato di creare immaginario per una collettività che possa agire verso un futuro politicamente impegnato e sovversivo. Essi cercano da una parte di ridare voce agli oppressi e agli sconfitti della storia, alle classi oppresse, ma lo fanno non solo per vendicare la loro memoria come diceva Marx, ma anche per ricostruire una storia potenzialmente diversa che possa avere un peso sulle lotte presenti e future. Il passato nella prospettiva del materialismo storico non deve apparire solo come passato, o meglio non deve assumere i toni della visione borghese del passato, una visione che vede nella storia un continuum senza mai metterlo in discussione e senza che esso possa essere interrotto nel presente.

In questo percorso un altro pensatore fondamentale è György Lukács, il quale in *Storia e coscienza di classe* scriveva che il materialismo storico permette di comprendere nello stesso momento gli eventi del passato e del presente studiando quali sono le forze storiche che danno vita agli eventi. Solo attraverso una conoscenza di questo tipo le classi popolari potranno ritrovare la propria coscienza di classe e far così rifiorire la lotta di classe.³⁷⁸

Lukács definiva in questo modo il materialismo storico:

Un metodo scientifico per comprendere gli avvenimenti del passato nella loro vera essenza. Eppure, a differenza dei metodi storici della borghesia, esso è al tempo stesso in grado di considerare dall'angolo visuale della storia, quindi scientificamente, anche il presente, di cogliere in esso non soltanto i fenomeni di superficie, ma anche quelle profonde forze storiche dalle quali vengono mossi in realtà gli avvenimenti.³⁷⁹

La differenza con la disciplina storica a cui siamo abituati a pensare è evidente: il materialismo storico non è solo conoscenza, ma azione, serve a smascherare la prospettiva borghese della storia per dare al proletariato la giusta visione di sé stesso. Questo compito può essere svolto dal romanzo storico, che per Lukács non fa semplici allusioni al contemporaneo attraverso la rievocazione del passato, ma fa rivivere il passato stesso

³⁷⁷ Benjamin, *Sul concetto di storia*, op. cit., p. 160. Per socialdemocrazia Benjamin intende quell'ala politica che formalmente si rivolge alle classi popolari, ma senza ricercare un sovvertimento della società, tentando invece un'alleanza tra capitale e lavoro.

³⁷⁸ György Lukács, *Storia e coscienza di classe*, Milano, Sugarco Edizioni, 1991 (1923), p. 278.

³⁷⁹ *Ibidem*.

come preparazione del presente, ricercando le cause della nostra organizzazione sociale e della nostra realtà.³⁸⁰ Wu Ming 2, a nome del collettivo, riguardo al passato come soggetto dei propri romanzi scrive che

il ritorno al passato, per noi, nasce dal bisogno di capire come funziona la macchina della storia: come si produce l'oblio, e come lo si può colmare. Come si produce e si diffonde il falso, e come lo si può contrastare. Come si produce la vulgata, la storia monumentale, e come si può sbriciolare il monumento. Naturalmente, si tratta di un'indagine portata avanti con strumenti narrativi, e la sua ricaduta sul presente è prima di tutto critica: grazie alla distanza temporale, grazie ad archivi parzialmente ordinati, raccontare la Storia diventa una palestra del raccontare altrimenti, una palestra dove si rafforzano muscoli critici e consapevolezze che possono aiutarci a raccontare altrimenti anche l'oggi, a individuare le tossine della narrazione dominante e a contro-narrare in maniera efficace e davvero alternativa, non solo nei contenuti, ma soprattutto nelle forme, nelle modalità testuali.³⁸¹

La narrazione dominante è tossica nei confronti tanto della storia quanto del presente, che proprio da essa trae la propria identità. Raccontando in modo diverso la storia, si racconta in modo diverso anche il presente.

Le riflessioni di Benjamin *Sul concetto di storia* sono importanti non solo per il loro valore filosofico, politico e storico, o per il carattere quasi profetico di alcune considerazioni, ma lo sono per noi in quanto oggi influenzano le riflessioni storiche del romanzo neostorico e dei Wu Ming in particolare. Benjamin sostiene che il continuum della storia debba essere guardato da un punto di vista marxista, altrimenti esso rischia di diventare uno strumento nelle mani delle classi egemoni: se non ci si impossessa dell'immagine del passato, sarà la classe dominante a farlo. L'obiettivo di ogni epoca è quello di «tentare di strappare nuovamente la trasmissione del passato al conformismo che è sul punto di soggiogarla», in modo tale da «riattizzare nel passato la scintilla della speranza».³⁸² Il continuum della storia lo si può rintracciare nell'identità del nemico, in quanto il nemico del presente è lo stesso del passato, ed esso incalza tanto i vivi quanto i morti. Il romanzo neostorico cerca di riscattare i morti, come abbiamo visto, ma non può farlo senza porsi preliminarmente il problema dei vivi, del presente. Boscolo e Jossa a tal

³⁸⁰ Lukács, *Il romanzo storico*, op. cit., p. 58.

³⁸¹ *Raccontare altrimenti. Cinque domande su letteratura e storia*, 15 ottobre 2015, p. 7, disponibile in www.wumingfoundation.com.

³⁸² Benjamin, *Sul concetto di storia*, op. cit., p. 27.

proposito individuano una differenza tra i romanzi storici dell'Ottocento e il romanzo neostorico.³⁸³ Secondo i due studiosi i romanzi storici «puntano solo a una narrazione rassicurante e coinvolgente, perché seguono un percorso logico»,³⁸⁴ mentre i romanzi neostorici «sfidano il lettore perché lo costringono a interrogarsi sulla vicenda e prendere posizione».³⁸⁵ Per quanto sia forse un po' riduttivo parlare del romanzo storico come di un genere che non fa altro che «romanzizzare la storia»,³⁸⁶ tralasciando le implicazioni politiche e di critica della società di un romanzo come *I promessi sposi*, quello che è interessante qui è l'idea che il romanzo neostorico si chieda «chi e come crei quella storia».³⁸⁷ Infatti, avendo chiari i limiti della storiografia ufficiale e i meccanismi di manipolazione e falsificazione degli eventi storici, il romanziere può «colmare i vuoti della storia con narrazioni contro-egemoniche rispetto alla storia ufficiale».³⁸⁸

La visione marxista da cui partono i Wu Ming li ha portati a scegliere spesso come soggetti dei propri romanzi le classi popolari, magari non per quanto riguarda i protagonisti, ma come orizzonte sociale in cui questi ultimi agiscono. Benjamin scrive che «il soggetto della conoscenza storica è di per sé la classe oppressa che lotta».³⁸⁹ È una coscienza di classe mal sopportata dalla socialdemocrazia, che assegna così alla classe operaia il ruolo di «redentrica delle generazioni future»,³⁹⁰ ma mostrando a lei un passato di asservimento e non di rivolta, stroncando così le sue energie rivoluzionarie.³⁹¹ I Wu Ming cercano di ridare coscienza rivoluzionaria alla classe oppressa mostrando un passato di fallimento ma gloriosa rivolta. Ne *L'armata dei sonnambuli* Marie Nozière e Leo Modonnét, due dei protagonisti, sono entrambi personaggi popolari, ma non si mostrano asserviti o sconfitti, come spesso nell'immaginario presente si possono pensare i popolani dei secoli scorsi, ma come un uomo e una donna pronti a combattere e a lottare non solo per avere beni di prima necessità, ma per sostenere movimenti che puntano a una trasformazione radicale della società. Benjamin dice che ogni attimo della storia reca

³⁸³ In realtà i due parlano di finzioni metastoriche, ovvero «un'esperienza narrativa che dalla storia parte ma attraverso la storia s'interroga poi sulle proprie possibilità di senso e sul proprio statuto di verità», in *Scritture di resistenza*, op. cit., pp. 15-16.

³⁸⁴ *Ivi* p. 19.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 210.

³⁸⁹ Benjamin, *Sul concetto di storia*, op. cit., p. 43.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ *Ibidem*.

in sé la propria chance rivoluzionaria, ogni attimo ha conosciuto la possibilità di modificare il passato.³⁹² È importante far rivivere questi attimi nel nostro tempo, dove sembra che essi non possano più far parte della nostra storia. L'oggettività dietro cui si cela una certa storiografia è una maschera che punta a egemonizzare l'immaginario collettivo in nome di un costante progresso. Secondo Benjamin c'è bisogno di una visione della storia che oltrepassi quella che lui chiama l'ideologia del progresso, sostituendo la tradizionale trattazione storiografica apparentemente neutra con una che si valga di categorie politiche.³⁹³ Il metodo dialettico deve assegnare al passato un grado di attualità più alto rispetto al momento della sua effettiva esistenza. Bisogna trattare il passato non in modo storico ma politico, applicando ad esso categorie politiche.³⁹⁴ Questo discorso è valido tutt'oggi, ma è più difficile da applicare in maniera diretta in quanto il conflitto sociale e politico è assopito. Per riuscire a decostruire la falsità dell'ideologia del progresso, ci si può servire della letteratura, capace di far riaffiorare l'oblio, di raccontare l'oblio, ovvero le storie rimosse o dimenticate, riconducibili a soggettività altre, che sono state espulse dall'immaginario collettivo dal potere egemonico. Il lettore viene in questo modo spinto a «una presa di posizione politica rispetto a una mancata elaborazione del passato»,³⁹⁵ cosicché visioni alternative della storia possano entrare in collisione con la coscienza storica collettiva, problematizzando quantomeno l'ideologia del progresso. Lukács scriveva che il romanzo storico antifascista, romanzo che secondo lui si diffuse negli anni '30 in funzione appunto antifascista, aveva fundamentalmente due compiti:³⁹⁶ in primo luogo smascherare le falsificazioni fasciste della storia, compito che, come abbiamo visto, i Wu Ming "affidano" al gruppo di lavoro Nicoletta Bourbaki; in secondo luogo serve a ricostruire le tradizioni della democrazia rivoluzionaria, ridando voce e esistenza alla lotta di classe e ai pensatori rivoluzionari, così da dare agli uomini «coraggio e consolazione nella lotta, e mostrare loro gli scopi e gli ideali di questa

³⁹² *Ivi* p. 55.

³⁹³ *Ivi* p. 149. A proposito dell'ideologia del progresso, Lukács scrive che all'indomani del 1848 all'interno delle riflessioni storiche, politiche e filosofiche borghesi l'idea del progresso della storia e della società capitalista si liberò delle contraddizioni, rendendo l'idea dell'evoluzione storica uniforme e rettilinea (*Il romanzo storico*, op. cit., p. 232).

³⁹⁴ *Ivi* p. 114.

³⁹⁵ Bertoni, *Prefazione*, op. cit., p. 16.

³⁹⁶ Lukács, *Il romanzo storico*, p. 383.

lotta».³⁹⁷ È questa l'operazione che i Wu Ming cercano di portare a compimento attraverso i loro romanzi.

Benjamin, come spesso accade nelle riflessioni *Sul concetto di storia*, profetizza la situazione storico-politica dei giorni nostri, sostenendo che se non si abbraccia il materialismo storico, ad essere a rischio sarà l'esistenza stessa di una tradizione di antagonismo sociale, la memoria collettiva della schiera degli oppressi. Questo perché essa è estranea alla cultura sfoggiata dalle classi dominanti.³⁹⁸ Contro questo rischio storico-politico si mobilita oggi il romanzo neostorico.

1.4 Represso storico

Nel corso del Novecento molti autori hanno cercato di resistere alla «rovina del tempo»³⁹⁹ attraverso la narrazione di figure storiche che «sopravvivono alla dissoluzione in atto nel fondale della storia».⁴⁰⁰ Questo è un tratto che i romanzi neostorici riprendono e rivitalizzano in varie forme. Una di queste ha a che fare con ciò che scriveva Francesco Orlando riguardo il ritorno del represso nella letteratura: «la letteratura o la poesia è sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato».⁴⁰¹ Orlando si richiama al rimosso freudiano, ma preferisce utilizzare il termine *represso* per esprimere meglio la «volontà di includere nell'espressione non solo contenuti individuali e inconsci, ma anche sociali e consci».⁴⁰² Oltre a temi e storie censurate a livello inconscio o sociale per motivi morali, ovvero perché sessualmente osceni, Orlando sostiene che il ritorno del represso agisce anche contro la «presenza di contenuti censurati da una repressione ideologico-politica».⁴⁰³

Secondo Piga repressione e represso sono oggi al centro delle riflessioni letterarie:

le loro manifestazioni diventano parte del divenire storico e di quel costante processo di rielaborazione della memoria che lo accompagna. Questo significa che, nel caso di una letteratura che si misura con il passato in forma contro-egemonica, l'ascolto delle voci

³⁹⁷ *Ivi* p. 374.

³⁹⁸ Benjamin, *Sul concetto di storia*, op. cit., p. 233.

³⁹⁹ Emanuela Piga, *Dalla storia alla letteratura: il ritorno del sommerso nel campo di battaglia del testo letterario*, in *Letteratura e storia*, Eds. F. Bertoni e D. Meneghelli, Transpostcross, Anno 4 N. 1 (2014), p. 1.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, op. cit., p. 26.

⁴⁰² *Ivi* p. 25.

⁴⁰³ *Ivi* p. 27.

represe si complica con la ricerca delle tracce sommerse nel fondale stratificato della Storia. Ogni opera letteraria animata da questa istanza deve per forza confrontarsi con una doppia tradizione, il canone letterario da una parte e l'eredità storiografica dall'altra.⁴⁰⁴

Andando alla ricerca del represso storico, la letteratura deve attraversare la storia, i suoi protagonisti e soprattutto coloro di cui si è persa la memoria, ma che sono lì, sommersi, nascosti assopiti. La letteratura per Orlando è «la sola a poter prestare una voce a tutto ciò che resta soffocato nel mondo com'è, a qualunque cosa nel cui nome il mondo volta per volta andrebbe cambiato, alle ragioni che non trovano riconoscimento da parte degli ordini costituiti».⁴⁰⁵ Piga applica questa riflessione alla letteratura neostorica, che si muove secondo la studiosa in una dialettica tra storia ufficiale e storie represe, ad esempio in romanzi come *Timira. Romanzo meticcio* e *Le rondini di Montecassino*, dove recupero della storia ufficiale e dimenticata e represso postcoloniale italiano si intrecciano.

Vi sono diverse tipologie di ritorno del represso in letteratura. Una di queste è chiamata da Orlando «un ritorno del represso PROPUGNATO MA NON AUTORIZZATO»,⁴⁰⁶ che ha quindi a che fare con il conscio più che con l'inconscio. Orlando scrive che questo tipo di ritorno del rimosso è

tipico non solo di certi generi in cui lo scopo pratico o in senso lato politico è previsto dal codice letterario, ma in generale della letteratura di tutte le epoche in cui una minoranza attiva ha tentato di cambiare la realtà del mondo se non di rivoluzionarla, da tutti i periodi cruciali della storia del cristianesimo, alla battaglia illuministica del periodo progressista della borghesia europea, alla lotta mondiale del proletariato contro la borghesia, che oggi è sempre in corso.⁴⁰⁷

L'intento politico di questo tipo di scritture prevede che l'attenzione sia posta verso la coscienza e il principio di realtà, tralasciando magari l'esplorazione dell'inconscio più personale dell'umano per creare figure che «mettano il loro fascino al servizio di un ritorno del represso il quale vuole cambiare la realtà del mondo».⁴⁰⁸ Possiamo attualizzare

⁴⁰⁴ Piga, *Dalla storia alla letteratura*, op. cit., p. 2.

⁴⁰⁵ Francesco Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, in *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990 (1971), p. 28.

⁴⁰⁶ Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, op. cit., p. 80.

⁴⁰⁷ *Ivi* p. 87.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

queste parole riferendole al romanzo neostorico e soprattutto alla letteratura dei Wu Ming, intesa come uno strumento politico essenziale. Grazie ad essa si possono far riaffiorare i traumi del passato, esplorare gli snodi storici di cui parla Orlando, curiosamente simili a quelli presenti nei loro romanzi (guerre di religione del '500 e rivoluzione francese ad esempio), per riscoprire al loro interno il conflitto in cui tutt'oggi siamo immersi. Orlando scrive che quando la letteratura esplora campi diversi da quello storico-politico, indagando ad esempio i repressi sessuali o la natura stessa dell'umano, gli scrittori che invece nei loro libri richiamano la coscienza politica protestano accusando la letteratura di inutilità e vaneggiamenti. Orlando critica questa tendenza:

Meno di ogni altro chi lotta e lavora per cambiare il mondo può permettersi di ignorarli [il principio del piacere e l'inconscio]; forse nemmeno quando lo scopo della lotta e del lavoro è la liberazione di sé e di altri dal bisogno, perché la voce del desiderio negli uomini si lascia coprire a mala pena dalla voce del bisogno, e si fa udire tanto più forte non appena quest'ultima è stata placata e tace. A differenza di quest'ultima, non le è mai dato tacere; e se le circostanze della realtà la soffocano, e le illusioni dell'al di là non le rispondono più, si fa udire allora irricognoscibile nelle stonature della nevrosi, che vendica crudelmente sugli individui e sulle società i diritti traditi del principio del piacere e dell'inconscio.⁴⁰⁹

Orlando scriveva questo anche in contrapposizione a un sistema culturale che vedeva contrapposti marxismo e freudismo, mentre lui auspicava che ci potesse e dovesse essere collaborazione fra le due visioni. È una critica interessante perché potrebbe essere tutt'oggi rivolta ai Wu Ming, che spesso guardano negativamente gli scrittori che escono dalla loro orbita, dal *New Italian Epic*, per esplorare altri campi della vita, della società e della storia rispetto a quelli che prediligono loro.⁴¹⁰ Gli stessi romanzi dei Wu Ming subiscono questo atteggiamento. Uno dei limiti che si può riscontrare in questa letteratura è infatti la scarsa attenzione verso l'interiorità di uomini e donne. La complessità della mente umana è data dalla compresenza di diverse sfere al suo interno, determinate dalle esperienze di vita: sfera politica, sociale, affettiva, sessuale, lavorativa ecc... coesistono all'interno di noi stessi. I Wu Ming faticano a indagare la complessità e la contraddizione in questi termini, prediligendo forse troppo un ritorno del represso propugnato e non

⁴⁰⁹ *Ivi* p. 88.

⁴¹⁰ Nel primo capitolo si era già accennato a questo, quando in *New Italian Epic* Wu Ming 1 definisce in maniera quasi avanguardistica «parnaso di stronzi» il pubblico a cui si rivolgono gli scrittori che non stanno necessariamente nel *popular*.

autorizzato. Elsa Morante ad esempio ne *La storia* riesce ad essere completa nell'esplorazione umana, senza rischiare di sembrare troppo ideologica ma rappresentando la realtà umana e storica sotto diverse sfaccettature, anche tragiche (basti pensare al personaggio di Davide Segre). Ovviamente si sta parlando di uno dei più grandi capolavori della letteratura italiana del secondo Novecento, ma è giusto confrontare la letteratura di oggi con quella di ieri in un rapporto alla pari, per valorizzarla in contrapposizione al pregiudizio che spesso c'è nei suoi confronti. Un'analisi più completa dell'esperienza umana, come quella della Morante, potrebbe portare a risultati eccellenti all'interno dell'universo narrativo del romanzo neostorico, che non deve cadere nella trappola di focalizzare troppo un aspetto della vita e della società a discapito di un altro. Giglioli dice che viviamo in un'epoca del «trauma dell'assenza di trauma»,⁴¹¹ un'epoca in cui il trauma reale ha lasciato il posto a quello immaginario, a un «trauma fantasmatico, presenza-assenza infondata ed efficace di qualcosa che può arrivare all'essere [...] solo attraverso la sua continua convocazione immaginaria».⁴¹² Forse è azzardato sostenere che il trauma reale non esiste più, o che esiste solo lontano da noi. Che vi possa essere un lato immaginario del trauma è chiaro, in particolar modo a causa della spettacolarizzazione delle catastrofi, come sottolinea Giglioli: «guerre ed epidemie, calamità e disastri vanno bene anche nella realtà, sempre che, beninteso, capitino ad altri, e a patto che tra quegli altri e noi ci sia il filtro rassicurante dello schermo».⁴¹³ Ma vi sono altri traumi che viviamo sulla nostra pelle, traumi reali che spesso vengono nascosti dalla morale e dall'immaginario neoliberista, ma che fanno parte dell'inconscio collettivo e si ripropongono sotto forma di represso. Sminuire o non considerare la tragicità, e dunque il trauma, di vivere in una società che vorrebbe apparire perfetta agli occhi dei suoi cittadini-consumatori, ma che in realtà vive di contraddizioni e disuguaglianze, significa tralasciare uno dei lati più importanti non solo della nostra vita ma anche della nostra letteratura, che è proprio in queste contraddizioni che prova a inserirsi. In un'epoca di questo genere, l'attenzione della letteratura e della critica agli aspetti psicanalitici diventa fondamentale. Il romanzo neostorico se ne fa, con alcuni limiti, carico, e la critica di oggi dovrebbe tenere conto degli insegnamenti di Orlando: «oggi, in un'epoca contrassegnata dal sentimento di posteriorità, in cui uno dei temi ricorrenti a livello storico e narrativo è

⁴¹¹ Giglioli, *Senza trauma*, op. cit., p. 7.

⁴¹² *Ivi* p. 17

⁴¹³ *Ivi* p. 9.

quello del recupero di ciò che è andato perduto, smarrito nei vuoti della storia, può essere utile l'attualizzazione degli strumenti elaborati da Orlando nella direzione del perduto, sommerso». ⁴¹⁴

2. TRA STORIA E MITO⁴¹⁵

La riflessione sulla storia entra nei romanzi dei Wu Ming anche attraverso un tratto fondamentale della loro letteratura, ovvero l'ibridazione tra il mito e la storia, che può essere considerata come il modo in cui la loro idea di *Epic*, di cui si è parlato nel primo capitolo, trova davvero spazio nei loro romanzi.

Non disdegniamo certo la dimensione mitopoietica del raccontare il passato. Pensiamo anzi che troppo spesso le culture alternative hanno guardato al mito con sospetto: spaventate dal vuoto (o dal pieno) della macchina mitologica, hanno preferito tenersene lontane, e quando l'hanno usata, lo hanno fatto in maniera inefficace, consegnando sempre più vaste porzioni di immaginario alla mitocrazia. Invece, crediamo che si debba insistere nel tentativo di evocare miti genuini, storie malleabili, sempre in movimento, che diventano luoghi d'incontro di una comunità, senza che questo significhi scendere a patti con la propaganda o con la retorica celebrativa di certi anniversari. ⁴¹⁶

I Wu Ming devono molto della loro riflessione sul mito a Roland Barthes, che nel 1957 pubblicò *Miti d'oggi*,⁴¹⁷ una raccolta di saggi dove cerca di decostruire la mitologia su cui si fonda la società occidentale. Il mito secondo Barthes è una parola, un messaggio, una forma, e come tale viene utilizzato da tutte le società, compresa quella borghese. Il mito borghese «ha il compito di istituire un'intenzione storica come natura, una contingenza come eternità»,⁴¹⁸ serve alla classe egemone a svuotare il reale, a cancellare

⁴¹⁴ Piga, *Dalla storia alla letteratura*, op. cit., p. 28. Questo lato è talmente pervasivo nella società di oggi da essere parte anche di altre storie, di altri libri meno importanti. Emblematico del bisogno del recupero di qualcosa di ormai perduto sono ad esempio i due romanzi di Francesco Guccini: *Il dizionario delle cose perdute* (2012) e *Il nuovo dizionario delle cose perdute* (2015), Milano, Mondadori, in cui il cantante ripercorre nostalgicamente oggetti, professioni, modi di dire che sono stati abbandonati con il "progresso" della società.

⁴¹⁵ Per un approfondimento maggiore sul retroterra degli studi sul mito a cui si richiamano i Wu Ming si rimanda a Enrico Manera, "*Tutto è pieno di miti*": a cosa servono? "*Tutto è pieno di storie*": chi le racconta? Anzi, cosa le racconta?, 23 gennaio 2017, disponibile in www.wumingfoundation.com.

⁴¹⁶ Wu Ming, *Raccontare altrimenti. Cinque domande su letteratura e storia*, op.cit., p. 7.

⁴¹⁷ Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2008.

⁴¹⁸ *Ivi* p. 222.

alla base il senso di ogni possibile cambiamento, in quanto la natura non si può cambiare. Questo avviene anche attraverso la mitizzazione della storia della società borghese, che secondo Barthes non nasce nel 1789, ma si trasforma solamente. Infatti ciò che cambiò con la rivoluzione francese furono le borghesie al potere, non il «regime di proprietà, di un certo ordine, di una certa ideologia».⁴¹⁹ In quella data si instaurarono tre ordini di regime: uno economico in cui il capitalismo si professa; uno politico in cui il capitalismo non si riconosce volentieri; uno ideologico in cui il capitalismo scompare, e con esso anche la definizione di borghesia come classe sociale tra altre classi sociali. Barthes scrive infatti che la «borghesia si definisce come *la classe sociale che non vuole essere nominata*»,⁴²⁰ unica padrona di un mondo senza classi. Questo svuotamento del valore e della coscienza di classe, che a livello storico ricorda il tentativo del fascismo di eliminare la coscienza di classe dei movimenti operai,⁴²¹ rientra nelle riflessioni dei Wu Ming, i quali infatti, smascherando la reale esistenza di una classe egemone e della lotta di classe in senso storico, cercano di ridare senso e realtà all'esistenza del conflitto sociale e di classe anche nella società tardo-capitalista. Lo scrittore secondo i Wu Ming non deve riprodurre l'esistente, ma contrapporre all'immaginario una visione dinamica del mito:⁴²² «narratore (o narratrice) [è] chi racconta storie e rielabora miti, insiemi di riferimenti simbolici condivisi – o comunque conosciuti, e quand'è il caso messi in discussione – da una comunità».⁴²³ Secondo l'insegnamento di Barthes, l'arma migliore contro il mito imposto dall'alto è «mitificarlo a sua volta [per] produrre un *mito artificiale*: e questo mito ricostituito sarà una vera e propria mitologia».⁴²⁴ Bisogna manipolare i miti per offrire al lettore l'autentico attraverso l'inautentico, ricostruendo storie inserite in un preciso allegorismo: «la vera guerra non finisce, non ha un dopo. La vera guerra è il conflitto senza fine tra noi, la specie umana, e la nostra tendenza all'auto annichilimento».⁴²⁵

⁴¹⁹ *Ivi* p. 218.

⁴²⁰ *Ivi* p. 219.

⁴²¹ A questo proposito, Ferdinando Cordova scrive che gli stessi sindacati fascisti nacquero con l'intenzione di sottrarre i lavoratori alle organizzazioni socialiste per riuscire a controllarli nei nuovi schemi fascisti, in *Verso lo stato totalitario: sindacati, società e fascismo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p. 115

⁴²² Mezzina, *Memoria, epica, inesperienza*, op. cit., p. 67.

⁴²³ Wu Ming, *Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori*, 1 settembre 2000, disponibile in www.wumingfoundation.com.

⁴²⁴ Barthes, *Miti d'oggi*, op. cit., p. 216.

⁴²⁵ Wu Ming 1, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 27. Risuonano qui, non so se volontariamente o meno, le parole di Elsa Morante: «La nostra bomba è il fiore, ossia l'espressione naturale della nostra società contemporanea, così come i dialoghi di Platone lo sono della città

Il mito borghese lavora sul continuum della storia per renderla immutabile nell'immaginario collettivo: «il fatto borghese» scrive Barthes «si assorbe in un universo indistinto di cui l'unico abitante è l'Uomo Eterno, né proletario né borghese». ⁴²⁶ Bisogna liberarsi dall'idea di storia come progressione di un tempo omogeneo e vuoto. Lo storicismo borghese narra la storia come epica, ma un'epica che mette in risalto la storia degli uomini famosi e non dei senza nome. È l'epica dei vincitori, un'epica che ci porta a immedesimarci con loro. I Wu Ming utilizzano invece la mitopoiesi per decostruire il mito borghese. È un tentativo di utilizzare uno strumento del potere e della storia ufficiale per disintegrare il potere stesso. Se la classe dominante detiene la cultura e la storiografia, minacciando ogni possibilità di memoria storica della classe di opposizione, allora compito dello scrittore è produrre discontinuità storiche, narrando la tradizione storica degli oppressi. Essa infatti fa riferimento a una memoria storica rivoluzionaria, dunque reca con sé un potenziale distruttivo che tocca allo scrittore riuscire a far rivivere.

Barthes sostiene la necessità di elaborare un mito artificiale, e i Wu Ming lo fanno mitificando la rivoluzione, riuscendo in questo modo a renderla produttrice di storie che possano travalicare il mito stesso. La differenza tra questo tipo di mito artificiale e la mitologia antica riguarda i soggetti e gli oggetti che ne entrano a far parte. Oggi la mitopoiesi non serve più a celebrare i popoli e la loro gloria, ma deve essere «tesa a risvegliare gli individui alla conoscenza di sé stessi». ⁴²⁷ Il nuovo mito non deve nascere da re, eroi e dei, ma dal fango della storia: «manipolare simili vicende, riproporle, immaginarne gli antecedenti o i possibili sviluppi, prendere le fila di trame secondarie e tesserne di nuove, fare dei personaggi secondari dei protagonisti. Stravolgere le coordinate geografiche, avventurarsi in altre epoche. Scrivere e ancora scrivere. Questo è l'unico antidoto alla sclerosi». ⁴²⁸ Questo tratto si ricollega anche al romanzo storico tradizionale. Il grande romanzo storico secondo Lukács non spiega un'epoca grazie agli eroi, ma li fa figurare come rappresentanti di crisi storiche. Per spiegare un'epoca storica

greca; il Colosseo dei romani imperiali; le Madonne di Raffaello, dell'Umanesimo italiano; le gondole, della nobiltà veneziana; la tarantella, di certe popolazioni rustiche meridionali; e i campi di sterminio, della cultura piccolo borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico. [...] si direbbe che l'umanità contemporanea prova la occulta tentazione di disintegrarsi», *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987 (1965).

⁴²⁶ Barthes, *Miti d'oggi*, op. cit., p. 221.

⁴²⁷ Joseph Campbell, *Mito e modernità*, Milano, Red Edizioni, 2007, p. 141.

⁴²⁸ De Pascale, *Wu Ming: non soltanto una band di scrittori*, op. cit., p. 45.

Walter Scott raffigura la vita del popolo non degli eroi.⁴²⁹ I Wu Ming richiamandosi al mito in alcuni romanzi utilizzano dei personaggi che ricalcano la centralità delle figure eroiche della mitologia. In *Q* ad esempio il protagonista senza nome assume dei tratti eroici che concentrano la storia su di lui. In altri romanzi invece non appare la figura eroica centrale, creando così un vuoto che viene riempito da diversi personaggi, alcuni raffiguranti il popolo, altri che invece assumono tratti eroico-mitologici. In *Manituana* ad esempio troviamo dei personaggi che lungo il romanzo assumono un'aura mitica, come Philippe Lacroix, e altri che invece rimangono più legati a quella che Lukács chiama la vita del popolo.⁴³⁰ Tutti i personaggi dei romanzi dei Wu Ming agiscono comunque su uno sfondo in cui si intravede il popolo, «l'anonima folla dei comprimari e, dietro di essi o per loro tramite, l'anonima e brulicante moltitudine di eventi, destini, movimenti o vicissitudini».⁴³¹

Nella letteratura dei Wu Ming la potenza della scrittura, intesa come forza creativa e immaginativa, ha un ruolo centrale. La narrazione come ispiratrice necessaria di ogni atto si sviluppa in contrapposizione a una narrazione politica di regime che strumentalizza la potenza narrativa per agire sull'inconscio collettivo. Il cinema in *54*, la stampa in *Q*, il mito orale in *Manituana*, i giornali ne *L'armata dei sonnambuli* assumono un carattere figurale che mostra, nel bene e nel male, quanto le narrazioni siano state fondamentali per la creazione e la manipolazione dell'immaginario collettivo durante la storia.⁴³²

Barthes sostiene che il mito è parola depoliticizzata, in quanto parla delle cose purificandole, facendole divenire pure constatazioni.⁴³³ Esiste secondo il filosofo francese «un linguaggio che non è mitico ed è il linguaggio che produce»,⁴³⁴ un linguaggio che agisce per trasformare il reale. Da questa prospettiva si potrebbe dire allora che il linguaggio rivoluzionario, o quello che parla della rivoluzione, non è mitico in quanto volto a cambiare il mondo, ma è un linguaggio politico. Per Boscolo e Jossa è fondamentale che il mito di oggi sia politico, in quanto «il mito politicamente inteso non ricomponi i conflitti, piuttosto ne apre di nuovi, perché il passato non è solo incorporato

⁴²⁹ Lukács, *Il romanzo storico*, op. cit., p. 36.

⁴³⁰ Dei personaggi di questi due romanzi si tratterà in maniera più approfondita nei prossimi capitoli.

⁴³¹ Wu Ming, *Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori*, op. cit.

⁴³² De Pascale, *Wu Ming : non soltanto una band di scrittori*, op. cit., p. 58.

⁴³³ Barthes, *Miti d'oggi*, op. cit., pp. 222-223.

⁴³⁴ *Ivi* p. 226

nel presente, attualisticamente, ma coesistente e compresente a esso, sua genesi ma anche strumento della sua trasformazione».⁴³⁵

La funzione politica del mito e delle storie nasce anche dal rifiuto del postmoderno. Benvenuti dice che «al disorientamento dell'uomo postmoderno, nel suo piccolo (perché certo l'immaginario contemporaneo non è più prevalentemente letterario), la letteratura può dare parziale risposta tornando a creare una coerenza narrativa, [...] e riappropriandosi della funzione mitopoietica in vista della creazione di comunità».⁴³⁶ Nel romanzo neostorico infatti troviamo una rivendicazione della natura etica e conoscitiva della letteratura,⁴³⁷ che deve confidare «più che sulle capacità riflessive e costruttive della letteratura [...] su quelle empatiche e affettive», in quanto è anche grazie alla creazione di immaginario che si può costruire una realtà diversa. I Wu Ming spingono infatti sul «riuso dell'immaginario *mainstream*, quello prodotto dalla cultura pop, [...] entro uno *storytelling* che rievoca performativamente la potenza della mitopoiesi».⁴³⁸ È ciò di cui si parlava riguardo *New Italian Epic*: riuscire a rivitalizzare le forze aggregative e creative del mito e dell'epica all'interno di un *mainstream* culturale che non può essere combattuto solo con uno sguardo distaccato e ironico. In questo modo si può combattere la società, far uscire allo scoperto le sue contraddizioni e contrastare il romanzo storico pop:

la società dei simulacri va[...] combattuta utilizzando in forma innovativa le nuove tecnologie, ricorrendo al mito, e attribuendo alla forza performativa della narrazione, purché utilizzata dalla parte giusta, quella dei vinti di ieri e di oggi, una capacità divergente e oppositiva rispetto alle narrazioni *mainstream*. [...] Alla narrazione dominante, si oppongono in questo modo narrazioni divergenti, che hanno bisogno dei grandi canali di distribuzione per raggiungere il pubblico. Ed è proprio il pubblico, se l'innesco funziona, che dovrà entrare a far parte di una più estesa comunità in rete.⁴³⁹

È chiaro dunque come l'intersezione tra mito e storia assuma nella letteratura dei Wu Ming una valenza politica che si dirige verso la creazione di collettività. I miti infatti «hanno un'altra funzione importante: sono in grado di incitare chi subisce a restituire

⁴³⁵ Boscolo, Jossa, *Scritture di resistenza*, op. cit., p. 17.

⁴³⁶ Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 73.

⁴³⁷ *Ivi* p. 72.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ *Ivi* p. 75.

colpo su colpo, grazie al fatto che le storie di ingiustizia e ribellione, di repressione e resistenza, sono tramandate da una generazione all'altra». ⁴⁴⁰ Attraverso una mitologia comune, una storia comune che tramandi oralmente di generazione in generazione vite, imprese, sconfitte, vittorie ma soprattutto lotte di uomini e donne del passato, si può riuscire a far convergere attorno a un immaginario comune una collettività di uomini e donne che in queste lotte si rispecchia e che queste lotte vuole portare avanti: «I miti ci mettono a disposizione esempi da seguire o rifiutare, ci danno un senso di continuità o discontinuità col passato e ci permettono di immaginare un futuro». ⁴⁴¹ Una nuova mitopoiesi è necessaria alla costruzione di una comunità contestativa, in quanto, come dice Barthes, se il mito rimane nella condizione statica attuale, esso manterrà il suo spirito conservatore. ⁴⁴²

La funzione di coesione collettiva svolta dal mito può anche essere pericolosa, anche se si parla di un mito politicamente orientato a sinistra. Lo stesso mito della rivoluzione proletaria che i Wu Ming cercano di rielaborare e che «ha guidato due secoli di lotte, coinvolgendo comunità estesissime nel processo di superamento delle proprie condizioni di vita e ottenendo risultati impensabili [...] ha poi prodotto regimi totalitari aberranti che si sono impossessati di quel mito utilizzandolo contro la comunità che l'aveva coniato». ⁴⁴³ Se attraverso il mito si riesce a costruire una collettività, non bisogna fermarsi, ma continuare a raccontare, a rielaborare storie, a offrire a questa collettività e insieme ad essa materiali critici, storici, letterari, politici che tengano sempre in movimento le idee e le lotte dei singoli e del gruppo: «continuare a raccontare i miti, a scoprirne nuove accezioni, ad adattarli alla contingenza del presente, è l'antidoto alla loro sterilizzazione o alienazione». ⁴⁴⁴

⁴⁴⁰ Di come "Colpo secco" ispirò una rivoluzione culturale. Intervista alla Wu Ming Foundation (prima parte), 10 ottobre 2006, disponibile in www.carmillaonline.com.

⁴⁴¹ Wu Ming, *Frankenstein a Frankenhäusen*, marzo 2009, disponibile in www.wumingfoundation.com.

⁴⁴² De Pascale, *Wu Ming: non soltanto una band di scrittori*, op. cit., p. 44.

⁴⁴³ Amador Fernandez-Savater, *Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica*, aprile 2003, p. 1, disponibile in www.wumingfoundation.com.

⁴⁴⁴ *Ivi* pp. 1-2.

CAPITOLO TERZO

***Q*, un romanzo politico**

Q è il primo romanzo dei Wu Ming, pubblicato da Einaudi nel 1999 e firmato Luther Blissett. Nonostante tutt'oggi le edizioni riportino come autori il nome Luther Blissett, durante tutto il capitolo, come in quelli precedenti, utilizzerò il nome Wu Ming.

Q è un romanzo storico ambientato nel XVI secolo in Europa, e racconta le vicissitudini di un protagonista senza nome dal 1518 al 1555. Questo personaggio vive sulla sua pelle alcuni dei più grandi avvenimenti della storia europea di quegli anni, tra cui la riforma protestante, le guerre di religione in Germania, l'anabattismo nella città di Münster, la stampa clandestina a Venezia e le lotte interne alla chiesa cattolica. Grazie agli spostamenti e alle battaglie combattute da questo personaggio viaggiamo lungo un arco temporale e geografico che dona al lettore una visione romanzesca della storia europea primo-cinquecentesca.

Lungo questo capitolo cercherò di analizzare approfonditamente il romanzo sotto diversi punti di vista. Nei vari paragrafi si cercherà costantemente di sviscerare e mettere in risalto l'utilizzo e la visione della storia che traspare dal romanzo. Punti cardine dell'interpretazione saranno le riflessioni di György Lukács e Walter Benjamin, già analizzate nel capitolo precedente. Si cercherà inoltre di focalizzare l'attenzione su alcuni personaggi principali del romanzo, sulla loro funzione e sul rapporto che instaurano tra storia e invenzione. Infine la riflessione sulla storia, sul suo utilizzo, su come essa diventi a tratti la vera protagonista del romanzo andrà ad incontrarsi con una lettura più politica del romanzo stesso, che è stata proposta in maniere diverse e secondo prospettive diverse da vari studiosi nel corso degli anni.

Preliminarmente bisogna sottolineare come *Q* sia un romanzo storico pubblicato in un periodo di passaggio della nostra storia letteraria, un passaggio tra il postmodernismo degli anni Ottanta e Novanta e la letteratura degli anni Duemila. *Q* è un romanzo che cresce nelle dinamiche postmoderne, cercando di superarle anche attraverso gli strumenti stessi del postmodernismo. Carlo Lucarelli, in una recensione scritta per La Stampa appena dopo la pubblicazione del romanzo, scrive che *Q* ibrida al suo interno tutto il potenziale della narrativa di genere. Come abbiamo visto questo è un tratto tipico del New Italian Epic e, allo stesso tempo, una rielaborazione di istanze già ben presenti nella

letteratura postmoderna. I romanzi del New Italian Epic sfondano i confini di genere verso un'ibridazione consapevole che si distanzia dai giochi postmoderni:

Il mondo di *Q* è un mondo che è insieme terribile e grandioso. Ha come impalcatura la struttura solidissima di uno sfondo storico preciso, ricostruito fedelmente, pezzo per pezzo, dalle armi, ai vestiti, agli eventi, alle emozioni. Questo sfondo è l'Europa della metà del '500: la piana di Frankenhausem devastata dalle guerre di religione, le rivolte anabattiste di Munster, ma anche le città mercantili dell'Olanda e una corrotta e ambigua Venezia. È lì dentro che vive il mondo di *Q*, con quella capacità di creare complessi, realistici e fantastici affreschi che va dai "Promessi sposi" al "Signore degli anelli" di Tolkien, passando per Umberto Eco, Valerio Evangelisti e Philip K. Dick. Col risultato che, come nei grandi romanzi fantasy, posso non sapere chi erano Thomas Münzer e i suoi santi straccioni, i potenti banchieri Fugger o il cardinale Carafa e suoi famigli, ma quando ci entro dentro quel mondo vive e tutto mi parla chiaramente.⁴⁴⁵

Q è un romanzo storico, e come romanzo storico può essere letto nella sua continuità e discontinuità con tale genere. Lukács scriveva che il romanzo storico deve «far rivivere le ragioni sociali e umane per cui gli uomini hanno pensato, sentito e agito proprio come è avvenuto nella realtà storica».⁴⁴⁶ In questa riflessione non si può far rientrare senza problemi il romanzo dei Wu Ming. Certamente il lato di ricostruzione storica è centrale e le fonti utilizzate per questo lavoro sono state tante, ma in diversi punti del romanzo la sensazione è quella di una storia ricostruita con gli occhi di scrittori contemporanei e per gli occhi di lettori contemporanei. Come vedremo, il lato politico, attualizzante e ideologico del romanzo è fondamentale, e non viene subordinato alla mera ricostruzione storica. L'intento del romanzo è, tra gli altri, quello di creare una collettività di lettori che si riconosca nel romanzo e attorno al romanzo, ma ovviamente per riconoscersi ha bisogno di rispecchiare i propri pensieri e il proprio orizzonte mentale in esso. Ciò non significa che il lavoro di ricostruzione storica operato dai Wu Ming debba essere sottostimato, perché è comunque un elemento fondante del romanzo, e si intreccia indissolubilmente con una concezione di storia che attraverso la letteratura cerca di problematizzare e esporre le contraddizioni che risiedono nella narrazione monolitica e dominante della storia.

⁴⁴⁵ Carlo Lucarelli, *Nell'Europa del '500 fantasy, horror e noir. "Q", il mondo terribile e grandioso di Luther Blissett*, «La Stampa», 11 marzo 1999, ora disponibile in www.wumingfoundation.com.

⁴⁴⁶ Lukács, *Il romanzo storico*, op. cit., p. 42.

Riguardo all'intento del romanzo, *Q* è in linea con quanto afferma Lukács quando dice che «lo scopo essenziale del romanzo è di presentare la direzione di movimento della società». ⁴⁴⁷ Questa direzione è infatti contenuta nel destino degli uomini individuali. Nel romanzo dei Wu Ming la direzione della società è chiaramente delineata verso una sempre maggior presa del potere da parte dell'ordine costituito. Il protagonista infatti lungo tutta la narrazione va incontro a ripetute sconfitte: «sono forse io lo sconfitto di ogni tempo, di ogni battaglia?». ⁴⁴⁸

Gaia De Pascale afferma che *Q* rappresenta il passaggio dal feudalesimo al capitalismo moderno. A tal proposito, gli stessi Wu Ming hanno puntualizzato la scelta di descrivere quell'epoca storica come passaggio e soglia della storia dell'uomo:

Abbiamo scelto il sedicesimo secolo perché ci interessava descrivere i primi decenni di agonia del feudalesimo e di affermazione del capitalismo moderno. L'inizio di un'epoca somiglia molto alla sua fine, e noi oggi assistiamo alla fine della modernità, sostituita da un nuovo feudalesimo ipertecnologico, con l'economia che insedia poteri neoimperiali non elettivi (pensa al Fondo monetario internazionale, all'Organizzazione mondiale del commercio eccetera), e col lavoro salariato sostituito da nuove forme di schiavitù in diverse parti del mondo. altre similarità con l'epoca premoderna sono la fine della leva di massa e il definitivo accento di eserciti mercenario. [...] È un cambiamento epocale, come quello descritto in *Q*. Infine, la Guerra dei contadini è stata contemporaneamente l'ultima delle grandi insurrezioni rurali premoderne e il primo tentativo di rivoluzione moderna, con tanto di programma – i famosi Dodici articoli. ⁴⁴⁹

1. STRUTTURA

Q è un romanzo di più di 600 pagine, diviso in tre parti, ognuna delle quali conta svariati capitoli brevi (29 la prima, 43 la seconda, 45 la terza). Inoltre ognuna delle tre parti è a sua volta divisa in altre sotto-parti, che delimitano le avventure e gli eventi che man mano il protagonista si trova ad affrontare. Una struttura di questo tipo permette al lettore una lettura facilitata da un ritmo incalzante. La stessa sintassi, come molte opere del New Italian Epic, è spesso orientata verso la paratassi, il che crea un andamento quasi

⁴⁴⁷ *Ivi* p. 189.

⁴⁴⁸ Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. 297.

⁴⁴⁹ Wu Ming, *Giap! Tre anni di narrazione e movimenti*, Torino, Einaudi, 2003, p. 171.

cinematografico, con il protagonista che descrive al presente ciò che sta facendo. Basta leggere l'inizio del capitolo 1, in *medias res*:

«Quasi alla cieca.

Quello che devo fare.

Urla nelle orecchie già sfondate dai cannoni, corpi che mi urtano. Polvere di sangue e sudore chiude la gola, la tosse mi squarcia.

Gli sguardi dei fuggiaschi: terrore. Teste fasciate, arti maciullati... Mi volto continuamente: Elias è dietro di me. Si fa largo tra la folla, enorme. Porta sulle spalle Magister Thomas, inerte».⁴⁵⁰

Il lettore scoprirà successivamente che il protagonista si trova nel bel mezzo della battaglia di Frankenhause del 15 maggio 1525, uno degli spartiacque presenti nel romanzo, la prima sconfitta del protagonista, la sconfitta delle masse contadine che si rivoltarono contro i principi, i nobili e gli ecclesiastici. Quello qui che interessa a noi è vedere come l'andamento paratattico al presente della narrazione doni al lettore la possibilità di vedere con gli occhi del protagonista, come in un film o in un videogioco, ciò che accade intorno a lui. Questo andamento dona ritmo alla narrazione, e rende la lettura scorrevole anche per un lettore poco esperto.

La paratassi serve inoltre a dare rilievo a certe frasi, che in apparenza sono isolate e poco utili, ma che caricano la lettura di un forte valore figurale. Scrive Wu Ming 1 in *New Italian Epic*:

In molte opere NIE si riscontra un grosso lavoro sulla "paratassi" (il periodare senza subordinate), sul disporre le frasi per sequenze dai legami impliciti, in modo da produrre piccole ellissi, micro-scosse nel passaggio da una frase all'altra. In assenza di giunture esplicite, spetta al lettore ricostruire i nessi, intuire perché proprio la tal frase segua la tal altra.⁴⁵¹

Anche qui basti un solo esempio, sempre all'inizio:

Io: sempre più lento, sopra di lui. Impugno la daga a due mani, l'affondo tra le scapole spaccando le ossa e il cuore.

⁴⁵⁰ Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. 5.

⁴⁵¹ Wu Ming 1, *New Italian Epic 2.0*, disponibile in www.wumingfoundation.com, p. 20.

Distruggere l'orrore.

Silenzio. Solo il mio ansimare caldo, visibile, nella notte, e il crepitare del fuoco.⁴⁵²

Quel *distruggere l'orrore* risalta agli occhi durante la lettura, e il suo valore viene svelato al lettore durante tutto il romanzo. All'apparenza quell'orrore è l'orrore della guerra, ma nel corso della narrazione si carica invece di ragioni più profonde e storiche.

La struttura paratattica, che sembra a volte richiamare addirittura il verso dell'ottava epica,⁴⁵³ rende dunque la lettura avvincente: le emozioni sono trasmesse al lettore all'istante, senza sosta, in una continua tensione che viene sciolta solo nelle ultime pagine.

1.1 Un romanzo, tre romanzi

In *Q* sono presenti tre tipologie diverse di capitoli. Gian Paolo Renello, in un articolo del 2001, dice che si potrebbero rintracciare tre opere interne al romanzo: la narrazione del protagonista, le lettere di Q a Carafa e infine il diario di Q.⁴⁵⁴

La divisione è strutturata in generale in questo modo:

-*I capitoli*, ognuno dei quali riporta la data e la città nel quale è ambientata la narrazione, dove il protagonista narra in prima persona le proprie avventure;

-*L'occhio di Carafa*, che generalmente, ma non sempre, apre e/o chiude le diverse sezioni, presenta al suo interno le lettere che Q invia a Carafa da tutta Europa.

-*Il diario di Q*, presente in alternanza ai capitoli nella terza parte del romanzo.

Queste tre parti presentano tutte una focalizzazione interna e omodiegetica, ma sono differenti per l'identità del narratore: nei capitoli è il protagonista e nelle altre due *Q*. Preliminarmente bisogna sottolineare che le tre parti sono sì divise sia dall'identità del narratore che della struttura, ma in realtà esse sono strettamente legate nella costruzione generale del romanzo, che non può fare a meno di nessuna di queste.

L'occhio di Carafa e *Il diario di Q* inoltre sono legate tra loro dal fatto di essere entrambe la modalità con cui la voce di Q e quella di Carafa vengono veicolate. Il diario di Q più che essere una delle tre parti del romanzo è in realtà una necessità interna alla narrazione,

⁴⁵² Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. 13.

⁴⁵³ Claudia Boscolo a tal proposito scrive che *Q* è un «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 *Scardinare il postmoderno*, op. cit., p. 3.

⁴⁵⁴ Gian Paolo Renello, *Q. Romanzo storico e azione politica*, «Centre de recherches italienne», numero 20/21, Université Paris X – Nanterre, giugno 2001.

è un'integrazione delle lettere che a un certo punto del romanzo diventa necessaria. L'antagonista infatti per più di metà libro si espone solamente nelle lettere al suo superiore, e dunque noi non conosciamo realmente i pensieri di questo personaggio, ma solo quelli che lui si sente di comunicare a Carafa. Lo stesso appellativo *L'occhio di Carafa* punta l'attenzione su Q non come individuo, ma come portatore del ruolo di spia del cardinale. La personalità di Q però a un certo punto del romanzo diventa necessaria, in quanto i due personaggi si stanno pian piano avvicinando e bisogna preparare il terreno per un incontro fra i due, che infatti finiranno per incontrarsi e scontrarsi verso la fine. Dunque solo quando la trama necessita di questa personalità, ecco apparire il diario di Q, dove davvero il personaggio racconta ciò che pensa e ciò che vede senza nessun filtro. È vero, come dice Renello, che l'identità di Q non si conosce davvero «fino al momento finale e classico dell'agnizione»,⁴⁵⁵ ma da quando spunta il diario questa identità inizia poco a poco a costruirsi, o almeno ad apparecchiare al lettore il momento dell'agnizione. L'agnizione è forse più un'agnizione passata, nel senso che grazie all'incontro tra i due protagonisti si conoscono le maschere che durante il romanzo Q ha utilizzato per infiltrarsi nei vari momenti della storia.

Vorrei lasciare queste pagine a qualcuno, la testimonianza di quanto è stato compiuto. Ma per quale motivo? Per chi?

Noi solchiamo i meandri della storia. Noi siamo ombre di cui le cronache non parleranno.

Noi non esistiamo.

Ho scritto per me. Soltanto per me, a me stesso dedico e lascio questo diario.⁴⁵⁶

Fra di questo genere nelle lettere inviate a Carafa non appaiono mai. La dimensione del diario è più personale, più passionale e permette al lettore di avvicinarsi a questo antagonista misterioso che è stato nell'ombra durante tutto il romanzo. Proprio nel finale questo lato è molto evidente, in quanto vi è spesso un'alternanza fitta tra le lettere a Carafa e il diario di Q, dove vediamo l'antagonista commentare privatamente ciò che scrive al cardinale.

⁴⁵⁵ Renello, *Q. Romanzo storico e azione politica*, op. cit., p. 356.

⁴⁵⁶ Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. 565.

Nel suo diario Q esprime i suoi pensieri riguardo gli avvenimenti, le persone, i protagonisti della storia. Lo fa vestendosi spesso dell'abito di un vecchio che scrive le sue memorie, i suoi ultimi pensieri:

Lutero è morto.

Reginald Pole se ne va sconfitto da Trento.

L'imperatore vomita bile.

Il circolo viterbese e tutti i cripto-luterani se la fanno sotto.

Il *Beneficio* è scomunicato.

Vecchiaia, forse è solo questo il motivo che spinge a vergare righe che mai nessuno leggerà.

Pazzia.

Annoto nomi e luoghi.⁴⁵⁷

[...]

Dietro a tutti Gianpietro Carafa, l'uomo del futuro, settantenne incorruttibile ed efficiente signore della guerra spirituale. Della battaglia per il controllo degli animi.

E io nel mezzo. Anch'io tra coloro che hanno pagato il prezzo del tempo, degli eventi che hanno vissuto.

La funzione del diario di Q è anche quella di conoscere i suoi spostamenti e le sue azioni in parallelo con quelle del protagonista. Nell'ultima parte infatti Q annota dettagliatamente tutte le sue ricerche a Venezia e in Italia su Tiziano, falso nome dietro cui si cela il protagonista. Grazie a questo meccanismo il lettore si avvia alla conclusione del romanzo leggendo il reciproco avvicinamento di protagonista e antagonista al momento dell'incontro che determinerà lo scioglimento finale.

1.2 Punti di vista differenti: storia personale e storia generale

Marco Amici puntualizza che *Q* è costruito attraverso l'alternanza del punto di vista del protagonista e quello dell'antagonista:

Allo sguardo del protagonista, testimonianza diretta, immediata e "parziale" degli eventi di cui prende parte, la narrazione alterna quello più a largo raggio ma altrettanto parziale, colto ad esaminare l'intero quadro storico, del misterioso antagonista da cui il libro prende il titolo, Q, delatore al servizio del cardinale e futuro papa Giovanni Pietro Carafa.⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ *Ivi*, p. 463.

⁴⁵⁸ Amici, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, op. cit., p. 4.

I due punti di vista, parziali come sottolinea Amici, concorrono entrambi a una visione allo stesso momento più larga e più stretta della Storia. Se prestiamo attenzione ai punti di vista più personali dei due personaggi rispetto a ciò che accade attorno a loro, abbiamo infatti due visioni soggettive, specifiche e ideologico-politiche degli avvenimenti storici di cui ci parlano. Entrambi i personaggi, in particolare Q nelle sue lettere e nei suoi diari, riescono però attraverso i loro pensieri e le loro riflessioni a costruire anche un quadro più generale e storico dell'epoca in cui sono calati.

Un lato delle lettere di Q a Carafa che forse è stato poco studiato dai critici è proprio la loro funzione di racconto della storia più generale. Troviamo infatti nelle lettere diversi riferimenti alla storia generale che fa da sfondo a quella particolare, alle vicende che vengono effettivamente narrate. Grazie alle lettere di Q il lettore riesce ad orientarsi nella storia più conosciuta, europea, che coinvolge *in primis* gli scontri tra luterani e cattolici in un orizzonte politico dominato dall'imperatore Carlo V. Così, dopo il prologo dove il protagonista dice che narrerà le sue avventure, il romanzo inizia con due lettere di Q, che introducono il lettore nella Germania del Cinquecento:

Da quando otto mesi fa il monaco agostiniano Martin Lutero ha affisso le sue famigerate tesi al portale della Cattedrale, il nome di Wittenberg ha viaggiato in lungo e in largo sulla bocca di tutti.

[...]

[Lutero] credo cerchi l'appoggio del suo signore il Principe Elettore Federico di Sassonia.

[...]

La Signoria Vostra capirà meglio del suo servitore l'esiziale gravità della tesi sostenuta da Lutero: egli vorrebbe togliere alla Santa Sede il suo baluardo maggiore, l'arma della scomunica.

[...]

L'accusa ufficiale di eresia rivolta contro il frate Martin Lutero, alla quale il Sermone sulla Scomunica ha offerto il definitivo sostegno, dovrebbe indurre il Principe Elettore Federico a prendere infine posizione nei confronti del monaco.⁴⁵⁹

Grazie a questi richiami, che sottolineano eventi e personaggi storici che fanno parte della conoscenza storica comune dei lettori, il romanzo riesce a delineare da subito un orizzonte

⁴⁵⁹ *Ivi* pp. XIII-XVII.

geografico, politico e storico generale, che diventerà poi romanzesco e preciso nella vera e propria narrazione, ovvero nei capitoli.⁴⁶⁰

Costante nelle lettere è anche la presenza dell'imperatore Carlo V, figura che nei capitoli non compare mai, ma dalle cui mosse effettivamente viene influenzata la storia più generale. L'imperatore è visto come un nemico dal punto di vista di Q, in quanto vorrebbe ergersi al di sopra del papato come guida della Cristianità. All'interno delle lettere troviamo diversi riferimenti alla storia di Carlo V: si racconta ad esempio della discesa di Carlo in Italia, della cattura del re di Francia a Pavia, del sacco di Roma da parte dei lanzichenecchi e dell'incoronazione a Bologna da parte di papa Clemente VII. Sono tutti accenni stemperati e quasi nascosti nel flusso discorsivo delle lettere. Altre parti invece non sono così velate. All'inizio della Terza Parte ad esempio Q scrive una lettera a Carafa in cui riassume il contesto storico nel quale agisce:

Le notizie che la Signoria Vostra mi dà sulla sconfitta dell'Imperatore ad Algeri e sulla rotta delle sue truppe in Ungheria per mano dei Turchi lasciano ben sperare questo cuore di vedere presto l'Asburgo piegato sotto i colpi dei suoi avversari e il suo immenso potere sfaldato. Se a questo si aggiungono le novità dalla Francia, ovvero le intenzioni di Francesco I di riprendere la guerra, sento che il momento è particolarmente propizio alle speranze di Vostra Signoria e di questo Suo servitore. Mai prima d'ora l'Imperatore si trovò tanto in difficoltà nel controllo dei suoi immensi confini; mai prima d'ora il suo debito presso i banchieri tedeschi fu più grande e lungi dal poter essere saldato.

Non stupisce dunque che egli cerchi di riunire la Cristianità sotto il suo vessillo, facendo concessioni ai principi protestanti in Germania, affinché accorrano in suo aiuto nelle pianure ungheresi e nei Balcani contro l'avanzata di Solimano. I luterani sono ormai consolidati nella Sassonia e nel Brandeburgo e l'Imperatore è disposto a prenderne atto e ad accondiscendere a che Roma resti per sempre fuori da quei principati.⁴⁶¹

Se volessimo fare un paragone un po' azzardato, ma forse non troppo, potremmo cercare di accostare queste zone più "storiche" del romanzo alle didascalie de *La storia* di Elsa Morante,⁴⁶² di cui si è già parlato nel capitolo precedente. Le didascalie hanno infatti anche il compito di mettere in relazione la grande storia con la piccola storia, gli eventi

⁴⁶⁰ Riguardo alla storia di Lutero, si rimanda anche alle pagine 35-41, dove in due lettere troviamo un vero e proprio elenco degli eventi riguardanti il monaco e le sue azioni.

⁴⁶¹ *Ivi* p. 381.

⁴⁶² Morante, *La storia*, op. cit.

reali con il *plot*, la storia oggettiva con quella soggettiva. Le lettere di Q assumono sotto un certo punto di vista questa funzione, e riescono ad aiutare il lettore nell'orientarsi in un mondo che probabilmente conosce poco. Spesso i grandi eventi storici, così come i grandi personaggi storici, sono collegati nelle lettere di Q a quella che è la narrazione delle avventure del protagonista. Ad esempio subito dopo la battaglia di Frankenhausen, Q scrive a Carafa:

Quando non era nella facoltà umane riconoscere il grave pericolo che sarebbe giunto da colui che si erge a paladino della cattolicità, l'Imperatore Carlo V, la Vostra saggezza è stata tale da indicare al Suo umile servitore la direzione giusta in cui indirizzare l'operato e subito, appena presa la notizia della cattura del re di Francia sul campo di Pavia, ha saputo dare l'ordine più appropriato: accelerare la fine della rivolta contadina, affinché i principi amici di Lutero potessero essere saldi rivali di Carlo.⁴⁶³

Ecco dunque che Q collega ciò che è appena accaduto, ovvero la sconfitta di Thomas Müntzer e della rivolta contadina, con la storia più ampia e conosciuta.

Grazie a una cornice più ampia e generale, da una parte il lettore sente di essere inserito in un racconto storico, nella storia del Cinquecento europeo, e dall'altra riesce a mettere in relazione questa storia con le avventure, le stragi, le fughe, le relazioni, le emozioni che vengono raccontate durante il romanzo. La storia che viene raccontata nelle lettere non è mai una storia oggettiva e scolastica. Dietro gli eventi e i fatti storici più conosciuti il lettore legge sempre una fitta rete di trame più o meno segrete che vanno a delineare gli equilibri del Potere in Europa. Gli scontri tra Imperatore, papato, principi, luterani vanno a incidere, quasi sempre negativamente, sulla vita delle persone comuni, di uomini e donne che vivono sulla loro pelle le strategie che il Potere porta avanti, senza far caso ai morti, alle guerre e alla distruzione che certe scelte si portano dietro. Anche questo tratto, forse, può avvicinare un romanzo come *Q* all'opera della Morante.

Un'altra funzione che assumono le lettere è quella di fare il punto della situazione. La storia che viene raccontata nei capitoli infatti spesso si alterna tra flashback e narrazione presente, ed essendo sempre narrata in prima persona, e non da un narratore a focalizzazione zero, può risultare confusa per un lettore poco attento. Grazie alle lettere però viene fatto un punto della situazione da parte di Q, che sembra quasi assumere la

⁴⁶³ Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. 124.

funzione di narratore esterno. Ad esempio la Prima Parte del romanzo si conclude con una lettera in cui Q, dopo la battaglia di Frankenhäusen, liquida il problema della riforma protestante. Da lì in avanti infatti i luterani verranno considerati come alleati del papato contro eresie più pericolose e in funzione anti-imperiale:

Il modesto parere del servo di Vostra Signoria è che la peste luterana sia ormai invincibile dalle sole forze umane, e che sia possibile solamente tentare un suo contenimento entro i confini che ha finora guadagnato. Ma gli eventi degli ultimi anni hanno insegnato a questo povero soldato di Dio che spesso ciò che appare un male, nel grande disegno dell'Altissimo può trasformarsi in bene. Il matrimonio della fede eretica con in principi tedeschi fa sì che essa non possa più svincolarsi da quest'ultimi e dalle alleanze che essi vorranno contrarre. Essi possono rivelarsi ottimi alleati contro l'Imperatore.⁴⁶⁴

Grazie a queste poche righe il lettore legge da una parte un breve resoconto di quanto avvenuto prima, ovvero la diffusione del protestantesimo presso il popolo e presso i principi tedeschi, dall'altra un'anticipazione di ciò che avverrà dopo, o comunque di ciò che si appresta a fare Q. Ma le anticipazioni riguardano anche la storia del protagonista, infatti la lettera continua con Q che si dice preoccupato dell'avanzata di una nuova eresia, l'Anabattismo, che si sta diffondendo tra gli strati più poveri della popolazione. Questo discorso viene ripreso poi in altre lettere, collocate appena prima dell'inizio del racconto della storia della città di Münster fatto dal protagonista. Alcuni passaggi raccontano la storia che da una parte precede quella raccontata dal protagonista, e dall'altra le dona un respiro più ampio:

Dall'Olanda giungono mercanti che raccontano di come vi siano già fitte comunità di Anabattisti.

[...]

Ho scoperto che all'inizio dell'anno sono giunti a Münster alcuni predicatori anabattisti, provenienti dall'Olanda.

[...]

Se infatti il mio signore tornerà indietro con la memoria alle faccende che dovette sbrogliare dieci anni orsono, all'epoca della Guerra Contadina, avvalendosi di questo modesto servo, ricorderà che per circuire il fanatico Thomas Müntzer fu utile entrare in familiarità con lui, fingere di stare dalla sua parte, perché potesse più facilmente ostacolare Lutero, prima, come

⁴⁶⁴ Luther Blissett, *Q*, op. cit., pp. 130-131.

era nella sua natura, e sprofondare all'inferno, poi, quando ormai rischiava di mettere il mondo a rovescio. [...] Occorre riuscire cioè a radunare tutti i loro capi, tutti in Müntzer, i coniatori, gli untori, in un unico luogo, tutte le mele marce in un solo paniere. [...] Una volta raccolte le mele marce, la prospettiva di spazzare via gli elementi più pericolosi in un colpo solo basterà per sé a far alleare il langravio Filippo e il vescovo von Waldeck, protestanti e cattolici, contro i più pericolosi sobillatori. [...] Ecco perché sono in partenza per Münster, con l'intenzione di prelevare una considerevole cifra presso la filiale dei Fugger di Colonia e portarla in dote agli ignari sposi anabattisti.⁴⁶⁵

Ecco che il lettore nei capitoli successivi si troverà a leggere la storia della città di Münster, la sua ascesa e la sua rovina, già conoscendo sia gli antefatti che portano il protagonista in città, sia i movimenti dell'antagonista che parteciperà in prima persona a quella storia.⁴⁶⁶

Ovviamente queste due funzioni interne alle lettere, quella storica e quella di anticipazione o messa a punto della situazione, sono profondamente interconnesse tra di loro nel tessuto narrativo, come sono interconnesse anche alle idee di Q e alle riflessioni che l'antagonista condivide con Carafa. L'operazione che qui è stata appena fatta dunque non è forse del tutto corretta, in quanto non tiene conto di questa profonda interconnessione romanzesca, ma intende comunque sottolineare la compresenza di diverse funzioni all'interno di una parte del romanzo.

2. IL SISTEMA DEI PERSONAGGI

2.1 Thomas Müntzer tra storia e mito

György Lukács nella sua fondamentale opera *Il romanzo storico* scrive che nei romanzi storici le grandi figure della storia non devono essere protagoniste, ma vanno rappresentate come secondarie, in quanto servono a rappresentare le correnti di cui furono esponenti.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ *Ivi* pp. 221-230.

⁴⁶⁶ Si potrebbero citare anche altre parti in cui questo meccanismo di anticipazione e messa a punto della situazione viene utilizzato. Rimando qui alle pagine 341-344, dove Q racconta retrospettivamente le sue manovre a Münster, dopo la caduta della città; a pagina 386, dove Q spiega cosa sia il *Beneficio di Cristo*, libretto che sarà protagonista dei capitoli successivi; alle pagine 391-392 dove Q racconta la truffa fatta dal protagonista e altri nei confronti dei banchieri Fugger

⁴⁶⁷ Lukács, *Il romanzo storico*, op. cit., p. 283: «Tecnica compositiva [...] consistente nel fare di queste figure personaggi secondari del romanzo, si nascond[e] una profonda esattezza storica, una profonda verità

Questo concetto è valido anche per *Q*. I Wu Ming infatti evocano grandi figure storiche nel loro romanzo, ma le tengono sempre sullo sfondo, senza dar loro mai la scena. Lutero e Carafa in particolare, ma anche Carlo V, non appaiono mai, sono sempre evocati, e l'evocarli richiama nel lettore più un sistema ideologico ed egemonico che si sviluppa dietro questi personaggi piuttosto che richiamare le figure storiche in sé. Carafa e Lutero ad esempio sono simboli del Potere, cattolico per il primo e protestante per il secondo, e come tali agiscono nella mente del lettore. Essi sono portatori di storicità, e dunque non sono visti nella loro individualità, come uomini dotati di una personalità propria, un determinato aspetto fisico, delle relazioni ecc... Essi rappresentano l'evoluzione degli sviluppi storici, qui visti come negativi, che le loro scelte hanno contribuito a far accadere. Lukács parla di individuo storico universale, che nel romanzo storico classico trova la sua genesi nel popolo.⁴⁶⁸ I personaggi storici appaiono nelle trame quando il popolo ne ha bisogno, essi posseggono la forza sintetica di risolvere i problemi più profondi del popolo. Sono personaggi secondari ma indispensabili per universalizzare il quadro storico. Anzi è proprio nel loro essere secondari, secondo Barthes, che si annida la loro autenticità. Grazie alla loro posizione periferica essi possono infatti integrare romanzo e storia, fungere da collante tra la rappresentazione romanzesca e quella storica, dando all'opera l'effetto di reale storico. L'effetto di reale è il «fondamento di quel verosimile inconfessato che costituisce l'estetica di tutte le opere correnti della modernità».⁴⁶⁹ Senza l'effetto di reale un romanzo difficilmente può dirsi storico.

I personaggi storici in *Q* sono molti, ma vale la pena soffermarsi sui tre che vengono maggiormente chiamati in causa: Martin Lutero, Thomas Münzer, Gian Pietro Carafa. I tre si può dire che sono figure di tre diverse correnti di pensiero.

Carafa è un cardinale, nel 1555 diventerà Papa Paolo IV e siederà sul soglio pontificio fino alla sua morte nel 1559. Nel romanzo non si vede mai di persona, ma è in realtà sempre presente grazie al tramite della sua spia, Q. Carafa rappresenta il potere antico, conservatore che si protegge con ogni mezzo, a costo di compiere i peggiori delitti pur di conservare il suo potere.

di vita, e cioè la possibilità concreta di rappresentare la vita del popolo nella sua totalità storica realmente sviluppata».

⁴⁶⁸ *Ivi* p. 436.

⁴⁶⁹ Barthes, *Il brusio della lingua*, op. cit., p. 158.

Nemmeno Lutero non si vede mai nel romanzo, ma è solo evocato. Il suo personaggio cerca di rinnovare il potere della chiesa, svecchiandolo, aprendolo a nuovi orizzonti, ma senza mai mettere in discussione l'ordine costituito, cioè il sistema economico e politico rigidamente classista, dove i nobili hanno il potere sul popolo. Questo a un certo punto porta infatti i luterani ad essere alleati di coloro contro cui si erano ribellati, cioè la chiesa cattolica. L'alleanza tra principi, luterani e vescovi in funzione anti-anabattista è il simbolo della sconfitta delle speranze emancipatorie che la riforma luterana aveva portato con sé. Sembra risuonino qui le parole di Benjamin, che scriveva la socialdemocrazia era corresponsabile insieme alle classi dominanti di aver cancellato la tradizione storica degli oppressi.⁴⁷⁰ Come abbiamo visto nel capitolo precedente, Benjamin sosteneva infatti che la memoria storica degli oppressi è una memoria rivoluzionaria, e come tale è produttrice di discontinuità storiche che spingono la classe degli oppressi a rivendicare la presa del potere nel presente. La socialdemocrazia in questo quadro pone invece speranze e obiettivi politici delle classi subordinate nel futuro, coadiuvando la continuità storica portata avanti dalle classi dominanti. In *Q* l'idea stessa dell'ideologia del progresso è ribaltata, dato che la storia nel romanzo va sempre peggio, e raggiunge il culmine alla fine, quando il nemico principale, Carafa, diventa Papa.

Il terzo personaggio, Thomas Müntzer, o Magister Thomas come viene chiamato nel libro, è invece figura del rivoluzionario che intende cambiare radicalmente il sistema, sia da un punto di vista ideologico-spirituale che da un punto di vista politico ed economico. Il suo motto, *Omnia sunt communia*, risuona lungo tutto il romanzo, quasi come obiettivo costante delle azioni del protagonista. Dei tre, Müntzer è il personaggio meno storico, e diventa più un simbolo di lotta. Müntzer assume dunque una funzione diversa dai primi due. I tre personaggi sono tutti personaggi secondari, ma solamente Lutero e Carafa servono a universalizzare il quadro storico creando l'effetto di reale di cui parla Barthes, in quanto disegnano una cornice storica interna al romanzo. Dunque se i primi due personaggi assumono la funzione delineata da Lukács per i personaggi storici nel romanzo, lo stesso non si può dire per Müntzer, che è un personaggio tipico del romanzo neostorico più che storico.

⁴⁷⁰ Benjamin, *Sul concetto di storia*, op. cit., p. 43: «Il soggetto della conoscenza storica è di per sé la classe oppressa che lotta. In Marx essa figura come l'ultima classe resa schiava, come la classe vendicatrice, che porta a termine l'opera di liberazione in nome di generazioni di sconfitti».

Dei tre personaggi Magister Thomas è il più interessante e il più problematico da analizzare. Giuliana Benvenuti dice che Thomas Müntzer non è un personaggio storico, quanto un simbolo della lotta universale degli oppressi.⁴⁷¹ La sua voce era «il fuoco che ha incendiato la Germania».⁴⁷² La sua figura assume quasi un alone mitico, e continua a insegnare e a lottare, tramite il protagonista, anche dopo la sua morte. Un discorso simile infatti può essere fatto proprio per il protagonista, il quale, assumendo nel corso del romanzo diverse identità, non mette in rilievo la sua esperienza personale, ma la trascende fino a trasformarla in una parabola collettiva. Un meccanismo di questo tipo, che trasforma un personaggio storico in un personaggio simbolico, risponde al superamento della distinzione fra verità storica e fatto inventato che caratterizza, come abbiamo visto nel capitolo precedente, i romanzi neostorici. Il vero storico non è più rilevante nel romanzo, in quanto è subordinato alla narrazione, vera e immaginativa nello stesso momento, della storia degli oppressi.

Solo andando a leggere le fonti storiche e letterarie da cui i Wu Ming hanno attinto per la costruzione del personaggio di Müntzer, il lettore può leggere le corrispondenze tra il Müntzer storico e Magister Thomas. Una delle fonti a cui i Wu Ming si sono affidati per disegnare questo personaggio è Ernst Bloch, autore del saggio *Thomas Munzer teologo della rivoluzione*.⁴⁷³ Bloch dice che non è sufficiente il fattore economico per spiegare la rivoluzione dei contadini tedeschi del primo Cinquecento, ma bisogna considerare in essa, come in tutte le rivoluzioni, delle costruzioni reali di tipo spirituale. L'influsso delle rivoluzioni proviene secondo Bloch anche da una sorta di cammino filosofico della storia, un cammino spirituale di autoeducazione dell'umanità.⁴⁷⁴ La rivolta dei contadini dunque contiene al suo interno sia il lato economico-sociale che quello eretico-spirituale.

Müntzer sviluppa certamente un discorso di tipo economico, ma lo lega alla necessità di eliminare l'economia dei principi in nome del vangelo, il quale dice «*omnia sunt communia*, ad ognuno doveva essere distribuito secondo le sue necessità, secondo le sue

⁴⁷¹ Benvenuti, *Il romanzo storico italiano*, op. cit., p. 78.

⁴⁷² Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. 26.

⁴⁷³ Wu Ming, *Vent'anni dopo*, prefazione alla nuova edizione di *Q*, p. VII. Il saggio di Bloch è edito da Feltrinelli, Milano, 1980 (1921).

⁴⁷⁴ *Ivi* p. 66.

opportunità». ⁴⁷⁵ Da questa frase è facile comprendere il perché già Engels avesse visto in Müntzer un precursore del comunismo. ⁴⁷⁶

Müntzer non vede la rivoluzione come un processo con cui eliminare il potere ecclesiastico nelle figure di preti e monaci, ma come qualcosa di più grande e più profondo. È anche per questo che si scontra apertamente con i luterani: «se i luterani sono venuti soltanto a vessare preti e monaci, non avevano bisogno di uscire dal loro guscio». ⁴⁷⁷ Bloch, riportando le parole di Müntzer, descrive così il rapporto fra il teologo e Lutero:

Emerge il Lutero politico, l'ideologo delle classi dei tiranni, che usa arbitrariamente due pesi e due misure: “[...] dice che io voglio provocare l'insurrezione, lo avrebbe letto nella mia lettera ai compagni minatori. Dice una parte di vero, ma tralascia la cosa più importante che ho esposto chiaramente davanti ai principi, e cioè che un'intera comunità ha il potere della spada, come anche le chiavi della decisione, e dissi [...] che i principi non sono i signori ma i servitori della spada. Essi non devono dare ciò che aggrada loro, ma ciò che è giusto. Perciò bisogna, secondo l'antica e buona consuetudine, che anche il popolo sia presente quando viene espresso un giudizio secondo la legge di Dio. ⁴⁷⁸

Müntzer sosteneva la necessità di un cambiamento radicale, in cui i cambiamenti dovevano riguardare tanto la vita spirituale quanto quella politica ed economica della società. Per questo non ha speranze in Lutero. Nel romanzo questo lato viene evidenziato fin da subito. Ecco infatti come viene presentato Müntzer al protagonista, quando ancora non lo conosce ma è in cerca di lui per unirsi alle sue lotte:

La verità è che Lutero ormai è nelle mani dell'Elettore. Il popolo è in piedi, ma dov'è il suo pastore? All'ingrasso in qualche lussuoso castello! Credimi, tutto quello per cui si è lottato è in pericolo. Siamo venuti apposta per affrontare pubblicamente Lutero e smascherarlo, sempre che abbia il coraggio di uscire dalla tana. Intanto abbiamo sfidato Melantone. Per Müntzer invece sono già morti tutti e due. *Le sue parole sono solo per i contadini, che hanno sete di vita.* ⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ *Ivi* p. 49.

⁴⁷⁶ Friedrich Engels, *La guerra dei contadini in Germania*, Roma, Pigreco, 2014 (1850).

⁴⁷⁷ Bloch, *Thomas Müntzer teologo della rivoluzione*, op. cit., p. 59.

⁴⁷⁸ *Ivi* p. 57.

⁴⁷⁹ Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. 44, corsivo mio.

A Müntzer non interessano le trame di palazzo, le riunioni fra potenti. È con il popolo, con i contadini che vuole interagire, e questo insegnamento lo trasmetterà anche al protagonista. A una folla di contadini riunita a Mulhausen, Müntzer con un discorso dai toni decisamente accesi racconta un'idea di società diversa, da raggiungere con una vera e propria rivoluzione, e non con semplici accordi di palazzo, in quanto «non saranno le penne a scrivere le riforme che attendiamo»:⁴⁸⁰

Ora sentite tutt'intorno a voi il vociare confuso, stizzito, rabbioso, di coloro che da sempre ci opprimono: i principi, i grassi abati, i vescovi, i notabili delle città. Sentite il loro sbraitare, là fuori, sotto le mura!? È l'abbaiare dei cani a cui sono state strappate le zanne, fratelli e sorelle. [...] Costoro, oggi, fratelli miei, piangono di rabbia perché il popolo di Mulhausen si è alzato in piedi. Quando uno solo di voi rifiutava di pagar loro i tributi, o di riverirli a dovere, potevano farlo fustigare dai loro mercenari, potevano imprigionarlo ed ucciderlo. Ma voi oggi, qui, siete migliaia. E non potranno più frustrarvi, perché ora voi avete in mano la frusta, non potranno più imprigionarvi, perché voi avete preso le prigioni e ne avete divelto le porte, non potranno più uccidervi né rubare al Signore la devozione del Suo popolo, perché il Suo popolo è in piedi e volge lo sguardo verso il Regno. [...] Non ci sarà più chi lavora la terra e chi ne gode i frutti, poiché tutti lavoreranno la terra e ne godranno i frutti in comunità, da fratelli.⁴⁸¹

Le rivolte contadine animate da Müntzer nelle quali il protagonista entra dirimpetto sono volte non solo a liberare il presente, ma a vendicare il passato. La ricostruzione della storia degli oppressi, con la sua conseguente vendetta, è incarnata da Müntzer:

Eravamo ad Allstedt da un anno, Magister Thomas era stato chiamato lì dal consiglio cittadino. Ogni domenica i suoi sermoni innalzavano il cuore di tutti e in quei giorni avremmo potuto fare qualunque cosa: soprattutto farla pagare ai francescani di Neudorf, lerci usurai che strozzavano i contadini. *Avremmo fatto giustizia di tutti gli anni di abbuffate alle spalle dei poveracci.*⁴⁸²

Queste parole sembrano richiamare Benjamin, quando ne *Il concetto di storia* sostiene che il materialista storico farà giustizia degli oppressi del passato.⁴⁸³ Grazie alla

⁴⁸⁰ *Ivi* p. 49.

⁴⁸¹ *Ivi* pp. 97-98.

⁴⁸² *Ivi* p. 55, corsivo mio.

⁴⁸³ Benjamin, *Il concetto di storia*, op. cit., p. 160.

rivoluzione contadina auspicata dal Magister si cambierà la storia presente, passata e futura, le ingiustizie di sempre saranno vendicate e anche chi è già morto potrà partecipare della società futura, attraverso la memoria storica. Nei brani riportati, quelli di Bloch e quelli di *Q*, si possono facilmente leggere le affinità che emergono fra il Müntzer storico e il Müntzer personaggio.

Affinità le troviamo anche tra il protagonista e Magister Thomas. Il primo infatti man mano che il romanzo e la storia proseguono assume sempre più i contorni di un “nuovo Müntzer”. Anche a livello simbolico, Müntzer non lo abbandona mai, incarnato in quelle lettere che il protagonista si porta con sé per tutto il romanzo. Esse rappresentano anche la sua volontà di vendetta per il tradimento del Magister, testimoniato proprio dalle lettere tra Müntzer e il misterioso Qoèlet. La figura di Müntzer a livello storico è rimasta marginale e sommersa per molti secoli. Bloch a tal proposito scrive che Müntzer «rimase sommerso senza lasciare tracce. Il ribelle fu dimenticato, il vincitore scrive la storia».⁴⁸⁴ I Wu Ming scavano in questo sommerso, riportando a galla questo personaggio storico attraverso l’invenzione letteraria e facendolo diventare l’intellettuale organico di un movimento di rivolta popolare storicamente attestato. Müntzer, oltre ad incarnare questo lato, nel romanzo raffigura anche il ribelle per eccellenza, con tratti quasi magici. Dietro la sua figura c’è infatti un elemento quasi soprannaturale. Agli occhi del protagonista egli appare come un eroe del popolo dai confini poco chiari, e a volte sembra quasi fondersi con il popolo. I suoi discorsi assumono spesso tratti rituali:

Mentre ci fissiamo nei volti preoccupati e tesi e accaldati, seduti al tavolo quotidiano dove il pastore di Allstedt redige i propri sermoni, il Magister vaga, alla mercé di un’ira fitta di tenebre, per le strade e i vicoli di questo borgo, in armi e paramenti guerrieri, incitando i fedeli a seguirlo, come il lupo che proprio in notti come queste innalza il solitario richiamo alla luna in richiesta di soccorso.⁴⁸⁵

Müntzer appare qui fluttuante, quasi privo di una dimensione fisica vera, e assume le forme prima di un guerriero e poi di un lupo, si fa altro da sé, diventa eroe collettivo: «Le frasi del Magister avevano il tono di una vera evocazione, e non di un semplice artificio retorico».⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Bloch, *Thomas Müntzer teologo della rivoluzione*, op. cit., p. 107.

⁴⁸⁵ Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. 65.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

2.2 Personaggi senza nome: il protagonista e l'antagonista.

La particolarità maggiore del romanzo che salta subito agli occhi del lettore è l'assenza dei nomi del protagonista e dell'antagonista. Il primo cambia in continuazione nome durante il corso del romanzo, il secondo invece sarà per tutte le pagine Q.

Chi è Q ce lo dice il protagonista quando capisce che Magister Thomas è stato ingannato da qualcuno che si firmava Qoèlet nelle lettere:

Non riesco a darti un volto, sei come un'ombra, uno spettro che scivola al margine degli eventi e aspetta nel buio. Sei il mendicante che chiede l'elemosina nel vicolo e il grasso mercante che alloggia nella stanza accanto. Sei quella giovane puttana e lo sbirro che mi bracca dappresso. Tutti e nessuno, la tua razza è venuta al mondo con Adamo: sfortuna e Iddio avverso.⁴⁸⁷

Q appare come una forza negativa che circonda tutto e tutti, a cui tutti si possono piegare, uno spettro difficilmente concretizzabile in un singolo essere umano. Sarà così per quasi tutto il romanzo: solo alla fine Q apparirà per quello che effettivamente è, un essere umano.

I personaggi singoli e individuali di Q spesso rispondono a una caratteristica tipica dei romanzi della nebulosa New Italian Epic, ovvero la loro costruzione figurale e allegorica che non li identifica come personaggi totalmente realistici. Scrive Boscolo: «reduced characterization rendered by means of paratactic structures transforms characters into *figurae*, which contain a broader meaning beyond the story told». Il protagonista di Q è certamente il prototipo di questa descrizione: un eroe senza nome e senza volto, di cui poche volte ci viene detta l'età anagrafica, quasi privo di caratteristiche individuali, senza una storia precedente, che dopo mille peripezie in cui ha assunto le maschere di vari uomini si ritira fisicamente e metaforicamente dal mondo narrato, verso nuove terre, un nuovo futuro, in una dipartita simile a quella raccontata nel finale de *Il signore degli anelli* di Tolkien.⁴⁸⁸ Un personaggio di questo tipo ha un alto tasso di figuralità, che nella narrazione però produce «a reduction in the degree of mimesis in the representation».⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ *Ivi* p. 170.

⁴⁸⁸ Non so se sia effettivamente Tolkien il modello, ma una qualche influenza nella gestione del finale non è da escludere, data anche la grande passione di Wu Ming 2 per lo scrittore inglese, che anni dopo Q ha pubblicato *Difendere la Terra di Mezzo. Scritti su J. R. R. Tolkien*, Bologna, Odoia, 2013 e *Il fabbro di Oxford. Scritti e interventi su Tolkien*, Roma, Eteera Edizioni, 2019.

⁴⁸⁹ Boscolo, *The idea of epic*, op. cit., p. 27.

È effettivamente difficile leggere una rappresentazione mimetica della realtà in questo personaggio, però d'altro canto l'anonimato perenne permette anche un'immedesimazione maggiore da parte del lettore, ed essendo il protagonista legato quasi simbioticamente alle masse di contadini e reietti, l'effetto di immedesimazione si sposta anche su di essi, sull'eroe collettivo. Enrico Testa scrive che nella letteratura di oggi non bisogna più pensare i personaggi semplicemente come figure ad effetto-specchio, ovvero «come diretta imitazione della vita reale [...] e come ricalco preciso di una persona concreta».⁴⁹⁰ Dobbiamo allargare lo sguardo, uscendo dalla relazione unilaterale personaggio-lettore, considerando invece il personaggio come «il luogo di un commento e di un'interpretazione della vita reale che si realizza producendo una vita possibile».⁴⁹¹ I Wu Ming interpretano nell'eroe collettivo questa nuova tendenza critica e teorica della letteratura.

È proprio l'idea *Collective Hero* che sviluppa Claudia Boscolo all'interno di una riflessione più ampia sul ritorno della tendenza epica nella letteratura italiana. Secondo Boscolo dall'inizio degli anni Novanta la necessità di dotarsi di eroi nuovi «began to permeate the works of several italian writers».⁴⁹² Questi eroi però devono essere rappresentanti e rappresentativi del momento storico e politico nel quale vogliono muoversi, quello della contemporaneità, del mondo dopo la Guerra Fredda. Per far ciò bisogna capire quali siano le azioni eroiche di cui si ha bisogno in questo periodo, e Boscolo scrive che «today heroic action corresponds to mass action against those who are held responsible for acts, which although buried in history, have serious consequences in the present, as in the case in Italian politics».⁴⁹³ Se le azioni eroiche sono azioni di massa, allora nei romanzi «the masses are turned into the collective hero».⁴⁹⁴ Nel caso di *Q*, l'eroe collettivo è rappresentato attorno al protagonista, e risiede in tutti i contadini che si muovono insieme a lui, che insieme a lui combattono e vengono sconfitti. Sono loro i protagonisti di una costruzione potenzialmente ucronica della storia, delle varie utopie rivoluzionarie che si susseguono lungo le pagine del romanzo. Boscolo scrive infatti che «in Luther Blissett's *Q* [...] sixteenth-century German peasantry intensively experienced

⁴⁹⁰ Enrico Testa, *Eroi figuranti*, Torino, Einaudi, 2009, p. 4.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² Boscolo, *The idea of epic*, op. cit., p. 21.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

the idea of Apocalypse viewed as the coming of a new world which inspired their revolt».⁴⁹⁵

All'interno della narrazione di un passaggio storico, quello tra feudalesimo e protocapitalismo, l'identità del protagonista viene in continuazione negata e ricostruita. Ciò che rimane del personaggio non è tanto il nome, l'identità personale, quanto la costante azione rivoluzionaria, il che lo rende rappresentante non di un singolo individuo ma di una collettività. Egli rappresenta le ambizioni di una collettività rivoluzionaria storica, di una classe di sfruttati e oppressi, ed è attorno a questa figura che una nuova collettività può riunirsi. In generale De Pascale scrive che i personaggi di molti romanzi dei Wu Ming incarnano «quello che si deve fare». Il plot di *Q* prende vita proprio da questa affermazione,⁴⁹⁶ e ciò che si deve fare in quel momento storico è la rivoluzione. Gian Paolo Renello si è occupato dell'identità del protagonista di *Q*, analizzando le modalità con cui muta in continuazione. Ogni qual volta un'avventura del protagonista finisce, tragicamente come sappiamo, egli infatti cambia identità, ma «ogni volta che l'identità muta non viene semplicemente smesso un abito per assumerne un altro».⁴⁹⁷ Il protagonista è, per così dire, in costruzione, e si riveste pian piano di strati identitari diversi. Renello sottolinea bene come «l'identità abbandonata fa [...] da sostrato per le nuove identità in azione».⁴⁹⁸ Quindi il meccanismo è quello tipico di un altro genere romanzesco che va ad aggiungersi all'ibridazione che compone la struttura di *Q*, il *Bildungsroman*: «non è dunque essenziale avere un'identità iniziale quanto un'identità finale, costruita nel corso dei decenni attraverso processi storici, processi interiori, processi economici; attraverso viaggi, attraverso sofferenze, illusioni, amori, odi».⁴⁹⁹ La rinuncia ad avere un nome incarna l'idea marxiana di vendetta delle generazioni passate e future. Attraverso questa rinuncia infatti il protagonista assume su di sé tutti i morti e i vivi, diventando in tal modo davvero eroe collettivo: «Nomi di morti, adesso. Non avrò più nomi, mai più. Non legherò la vita al cadavere di un nome. Così li avrò tutti».⁵⁰⁰ Renello ricorda che non è solamente il protagonista a non possedere un'identità precostituita, ma all'interno del romanzo vi sono diversi personaggi caratterizzati

⁴⁹⁵ *Ivi* p. 22.

⁴⁹⁶ «Quello che devo fare», *Q*, op. cit., p. 5.

⁴⁹⁷ Renello, *Q. Romanzo storico e azione politica*, op. cit., p. 352.

⁴⁹⁸ *Ivi* pp. 352-353.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. 82.

dall'averne «identità mutanti»,⁵⁰¹ *in primis* Q, l'antagonista. Non si tratta però dello stesso meccanismo, in quanto le identità di Q vengono «"usate" e non costituiscono da questo punto di vista altro che sovrapposizioni e copertura della sua effettiva identità, che rimane per lui, anzi, assolutamente certa».⁵⁰² Q è la spia del potere, di Carafa, è quasi come se fosse la sua propagazione, e nel romanzo probabilmente nessun personaggio ha un'identità così fissa come Carafa. Benjamin parlava, come abbiamo visto, dell'eterno ritorno dell'identico nella Storia, di una Storia che si sviluppa in un *continuum* che deve essere spezzato dal materialista storico.⁵⁰³ Q è l'identico mascherato, un potere che si dà diverse identità ma che in realtà è sempre lo stesso, ieri come oggi. I nomi cambiano, ma Carafa è sempre presente. Il protagonista invece cambia per davvero, e parallelamente vorrebbe cambiare il mondo in cui vive: «nel caso di Gert dal Pozzo ogni identità lasciata è lasciata per sempre, non vi sono sovrapposizioni, ma lente stratificazioni identitarie che gli permetteranno [...] di ottenerne una nuova».⁵⁰⁴

La lettura che dà Renello della mancanza di identità di molti personaggi, ma anche delle fughe e dei traumi che si succedono lungo la narrazione, è puntuale: «l'uomo europeo del XVI secolo sembra in piena crisi di coscienza nel tentativo disperato di ristrutturare e riformulare non soltanto la propria identità personale, quanto l'identità globale di tutta l'Europa».⁵⁰⁵ Questa lettura chiaramente rimanda a un parallelismo con l'Italia degli anni Novanta, ma anche dei giorni nostri, dove la perdita dell'identità politica, lo smarrimento sociale, l'individualismo, la chiusura dei luoghi di socialità e comunità caratterizzano la vita dell'*Uomo a una dimensione*, l'uomo del tardo-capitalismo, disorientato in un mondo che diventa sempre più piccolo ma sempre più complesso, incapace di cambiare qualcosa e sempre più esposto a stimoli esterni che fatica a captare criticamente.

3. LA STORIA DELLE MASSE

La storia in *Q* molto spesso si muove ai margini della Storia ufficiale, quella che tutti conoscono e che è presente nei manuali. Nel romanzo sono infatti rappresentati coloro che dalla storia sono stati sconfitti, o che comunque la storia l'hanno subita. Essi si

⁵⁰¹ Renello, *Q. Romanzo storico e azione politica*, op. cit., p. 352.

⁵⁰² *Ivi* p. 353.

⁵⁰³ Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus*, op. cit., pp. 75-76

⁵⁰⁴ Renello, *Q. Romanzo storico e azione politica*, op. cit., p. 353.

⁵⁰⁵ *Ivi* p. 356.

trovano incarnati nell'eroe collettivo, che durante il romanzo li porta con sé nelle sue peripezie. Soprattutto nella prima parte del romanzo, dove si raccontano le rivolte contadine della Germania del primo Cinquecento, la narrazione si focalizza sui tentativi di emancipazione e di ribaltamento del sistema sociale, economico e politico da parte delle classi popolari tedesche.

Il romanzo inizia con un breve prologo, scritto in prima persona dal protagonista, in cui vi è una dichiarazione d'intenti: narrerò le mie avventure. Questa volontà di rievocare i fatti avvenuti non è però indirizzata a sé stesso, ma a qualcun altro. Benjamin sosteneva che il compito del materialismo storico è quello di vendicare la memoria delle generazioni passate.⁵⁰⁶ Ecco come inizia *Q*: «Gli anni che abbiamo vissuto hanno seppellito per sempre l'innocenza del mondo. Vi ho promesso di non dimenticare. Vi ho portati in salvo nella memoria».⁵⁰⁷ All'interno di una storia individuale, fatta di «memorie che ricompongono i frammenti di un'epoca. La mia. E quella del mio nemico: *Q*»,⁵⁰⁸ la volontà del protagonista/narratore è quella di ricordare qualcun altro, tutti coloro che si incontreranno in vario modo durante il romanzo, che altrimenti sarebbero dimenticati dalla Storia. *Q* è un romanzo che cerca di dare una lettura diversa della storia, non soltanto di quella della prima metà del cinquecento, ma della storia che si sviluppa da lì in poi.

Benjamin in *Sul concetto di storia* scrive che il compito del materialista storia è quello di «riattizzare nel passato la scintilla della speranza».⁵⁰⁹ Questa scintilla però ha bisogno di un racconto di storia diverso da quello che siamo abituati a sentire e a studiare, una storia nuova, alternativa, una controstoria nella quale mostrare la continuità che già Marx aveva identificato nel racconto storico, ovvero che la storia è una storia di lotta di classe, che il nemico del passato è lo stesso del presente ma con un nome diverso, e questo nemico incalza tanto i vivi quanto i morti. L'idea che soggiace alla costruzione romanzesca dei Wu Ming è proprio quella di ridare voce ai morti in direzione di questo svelamento. In un periodo, la fine degli anni Novanta, in cui si faceva fatica a vedere la storia come reale, attuale, ma la si rilegava al solo passato, *Q* ribalta questa concezione e crea una storia diversa in cui i personaggi fuoriescono dal loro tempo e dal loro mondo, mostrando come la storia si ripeta, come ogni attimo della storia rechi in sé stessa la propria chance

⁵⁰⁶ Si veda p. 25 del capitolo 2.

⁵⁰⁷ Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. VII.

⁵⁰⁸ *Ivi* p. VIII. Anche qui risuona Benjamin: «La Storia si scinde in immagini», *Sul concetto di storia*, op. cit., p. 126.

⁵⁰⁹ Benjamin, *Sul concetto di storia*, op. cit., p. 27.

rivoluzionaria, come ogni attimo abbia avuto la possibilità di modificare il passato. Questa lettura della storia non è un caso isolato. Boscolo e Jossa infatti sottolineano come la letteratura di oggi vada nella direzione del racconto del non detto, e lo faccia attraverso la potenza immaginativa che permette di vedere non ciò che è successo, ma ciò che sarebbe potuto succedere.⁵¹⁰

Lukács notava come Scott e Goethe nei loro romanzi storici mostrassero la possibilità di uno slancio eroico e rivoluzionario insito nelle masse popolari. Tale slancio però non si presenta in molti uomini a causa della mancanza delle occasioni rivoluzionarie.⁵¹¹ È infatti nelle rivoluzioni, nel momento delle rivoluzioni, che questo slancio riaffiora negli uomini, facendo progredire la civiltà. L'eroe di *Q* incarna tutti gli slanci rivoluzionari che trova nella sua epoca, li cerca, li insegue e quando li trova li fa suoi per poterli indirizzare al meglio, in vista di un mondo migliore. Qui si potrebbe leggere una contraddizione interna al romanzo: un protagonista individuale e di massa allo stesso tempo. Bisogna sottolineare che tutti i personaggi, siano essi personaggi individuali o collettivi, che si incontrano lungo il romanzo sono strettamente collegati tra di loro. Questa è una particolarità del romanzo storico che già Lukács aveva sottolineato. Il filosofo ungherese sottolineava infatti come il romanzo storico rendesse inseparabili l'elemento individuale e l'elemento storico-sociale. Le vite dei protagonisti si inseriscono in maniera diretta e organica nelle crisi storiche rappresentate. In *Q* la vita di tutti i personaggi è strettamente connessa alle crisi e agli avvenimenti storici. Dal protagonista, a *Q*, ai contadini delle rivolte, tutte le vite che si incontrano lungo il romanzo nascono, crescono e terminano parallelamente allo sviluppo degli eventi storici in cui sono inserite.

Q è dunque *in primis* storia delle masse e delle classi popolari europee. Le masse sono protagoniste, positivamente e negativamente, del romanzo. Girando attorno ai protagonisti principali e ai personaggi secondari, esse vincono e perdono insieme a loro. Le masse, innanzitutto, sono masse ribelli, pronte potenzialmente a sovvertire il sistema da cui sono soggiogate. Esse sono costituite da eretici in potenza, ed è proprio questa potenza che il protagonista cerca di trasformare in azione. A proposito dell'eresia anabattista, *Q* scrive a Carafa:

⁵¹⁰ Boscolo, Jossa, *Scritture di resistenza*, op. cit., p. 63.

⁵¹¹ Lukács, *Il romanzo storico*, op. cit., p. 57.

Le loro eresie infatti sembrano diffondersi in tutta la Germania sud-occidentale con facilità e rapidità estrema. Esse prediligono i ceti minori, i lavoratori meccanici, che ne rimangono infettati per l'odio che covano nei confronti dei loro superiori. Le popolazioni delle campagne, ignoranti e scontente, partecipano spesso ai loro rituali nei boschi cedendo all'incanto di Satana. [...] Questi anabattisti propagano più facilmente e più rapidamente la loro peste di quanto lo stesso Lutero non riesca a fare negli ultimi tempi. [...] Ovunque vi sia un contadino o un artigiano scontento, affamato o maltrattato, vi è un eretico in potenza.⁵¹²

È dal basso, dai bassifondi delle città, abitati da lavoratori manuali, personaggi infimi, uomini e donne grezzi, arrabbiati e abbruttiti, che si accende il motore della Storia raccontata in *Q*. Le masse non vengono idealizzate, ma vengono descritte nei loro tratti più carnali, senza nascondere dietro false apologie le effettive condizioni materiali e spirituali della vita del popolo.

Tra i nomi che assume il protagonista nel corso del romanzo, uno fra gli altri ha una durata più lunga: Gert dal Pozzo. Il pozzo è una figura che ritorna più volte tra le pagine, e si lega indissolubilmente alla rappresentazione delle masse (il fondo della società) e della storia. «Il pozzo è profondo: un tonfo sordo nell'acqua nera»:⁵¹³ il pozzo della storia, dove si annidano racconti, persone, volti, memorie che bisogna riuscire a far riemergere. Ma qui il pozzo è figura più complessa, perché indica proprio una visione radicalmente diversa della storia, una storia ipocalittica come abbiamo già detto, che anche se sorda produce comunque un tonfo. Il protagonista è in grado di ascoltare questo tonfo, perché il pozzo lo ha visto, lo incarna, e infatti alla domanda «da dove vieni?» lui risponde «vengo dal pozzo».⁵¹⁴

Una storia ipocalittica, questo ci consegna la figura del pozzo, una storia che nasce nelle radici più profonde del popolo, e a quelle radici si rivolge:

Papponi, prostitute, ladri e assassini: ecco i santi degli ultimi giorni! [...] Attendere immobili l'Apocalisse porta rognà. La Rivelazione giunge soltanto dal basso. Da noi. [...] Si tratta né più né meno che di fare l'Apocalisse! [...] Apocalisse, come apoteosi, contiene il prefisso di ciò che sta in alto. Ipocalisse sarebbe un nome molto più adatto: c'è soltanto da cambiare una vocale.⁵¹⁵

⁵¹² Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. 132.

⁵¹³ *Ivi* p. 154.

⁵¹⁴ *Ivi* p. 204.

⁵¹⁵ *Ivi* p. 213.

Quello che i Wu Ming mettono in gioco nel loro romanzo è una vera e propria rivoluzione culturale, intesa nel senso che dà alla definizione Fredric Jameson. Lo studioso per rivoluzione culturale intende il «momento in cui la coesistenza di vari modi di produzione diventa visibilmente antagonistica, le loro contraddizioni muovendo verso il centro stesso della vita politica, sociale e storica».⁵¹⁶ Il concetto di rivoluzione culturale trabocca dal semplice vaso del letterario per configurarsi come la base di uno studio materialistico della storia e della cultura. La rivoluzione culturale non va intesa come un fenomeno di transizione, sincronico, ma come «un processo costante nella società umana, di una lotta continua fra i vari modi di produzione coesistenti».⁵¹⁷ All'interno di questo orizzonte i testi letterari possono aiutare il lettore nella comprensione della storia, che va interpretata nella sua dimensione di continua lotta per l'egemonia politica ed economica. Facendo di questa idea di rivoluzione culturale un paradigma interpretativo di *Q*, le varie tematiche presenti nel romanzo (storia, politica, economia ecc...) possono essere legate in una stessa rete che non consente di slegarle l'una dalle altre, ma che obbliga il lettore a riflettere sulle profonde relazioni che intercorrono tra di esse.

Benjamin abbiamo detto che vedeva la storia non come una successione lineare di eventi, ma come un costante divenire nel quale potrebbe in ogni momento scattare la scintilla rivoluzionaria. Secondo Benvenuti questa concezione in *Q* viene fatta entrare in collisione con l'eterno ritorno dell'identico, grazie al quale il lettore può identificarsi con i vinti della storia, dato che le posizioni storiche e sociali dell'umanità sono sempre le stesse.⁵¹⁸ *Q* presenta almeno quattro scintille rivoluzionarie: la rivolta dei contadini, la città anabattista di Münster, le trame rivoluzionarie di Anversa e infine la creazione di piccole comunità anabattiste da parte di Tiziano nel centro-nord Italia. Ogni volta la storia si ripete, vi è il ritorno dell'identico, e l'identico risiede nella sconfitta delle scintille rivoluzionarie e nella conseguente repressione delle istanze emancipatorie delle classi popolari. Ma non è tanto importante la sconfitta in sé, che forse coincide più con la "romanzizzazione" di eventi storici, quanto le continue possibilità rivoluzionarie che la storia offre. Queste possibilità sono sia storicizzate che attualizzate, e con loro anche le condizioni sociali, politiche ed economiche da cui queste scintille possono scatenarsi.

⁵¹⁶ Jameson, *L'inconscio politico*, op. cit., p. 105.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 76.

Benjamin sostiene che la lotta di classe è sì una lotta per le cose materiali, ma al suo interno troviamo anche un lato più spirituale della lotta, direzionato verso un cambiamento non solo del sistema economico ma anche dell'uomo stesso.⁵¹⁹ Benjamin pensa che solo grazie a un cambiamento spirituale si possano mettere in discussione le vittorie del potere, presenti e passate, e grazie a questa messa in discussione il passato si risolleverà in vista di un futuro diverso. I Wu Ming in *Q* danno molta importanza al lato spirituale. Questo è infatti presente nelle riflessioni dei rivoluzionari che incontriamo nel romanzo, assieme alle condizioni materiali in cui vive la classe oppressa. Le classi popolari sono le protagoniste a cui si rivolgono i discorsi del protagonista, e lo sono sia per un lato materiale che per uno spirituale:

Era tra la gente comune, gli artigiani, i pezzenti e la feccia dei vicoli che avremmo trovato gli eletti, tra coloro che subivano più di tutti gli altri e che non avevano nulla da perdere se non la loro condizione di reietti dal mondo. Lì la scintilla della fede in Cristo e nel suo ritorno imminente poteva sopravvivere, perché più vicine alla sua scelta di vita erano le condizioni di quella gente. Cristo aveva scelto i diseredati, le puttane e i lenoni? Ebbene là avremmo reclutato i capitani per la battaglia.⁵²⁰

Lato spirituale e lato socio-economico dunque sono strettamente legati tra loro. Dal romanzo si evince che, se non esiste salvezza spirituale senza cambiamento delle basi materiali ed economiche del potere, non esiste nemmeno il contrario. I luterani sono l'esempio di come, pur facendo una rivoluzione spirituale, se le élite economiche e politiche non cambiano radicalmente le trasformazioni per le classi popolari sono semplici specchietti per le allodole. Allo stesso modo a Münzer abbiamo dei contadini che si ribellano per cambiare le basi materiali della propria vita lavorativa, ma non avendo trasformato il loro lato spirituale finiscono per dare la città in mano a un potere diverso ma che li aggioga allo stesso modo di quello vecchio.

Già Luther Blissett in *Totò, Peppino e la guerra psichica* aveva gettato le basi di quest'idea, sostenendo che le masse nella storia si sono ribellate per due motivi: le

⁵¹⁹ Benjamin, *Sul concetto di storia*, op. cit., p. 25: «La lotta di classe, che è sempre davanti agli occhi di uno storico che si è formato su Marx, è una lotta per le cose rozze e materiali, senza le quali non si danno cose fini e spirituali. Queste ultime, però, sono presenti nella lotta di classe altrimenti dall'idea di una preda che tocca al vincitore. In questa lotta esse sono vive come fiducia, coraggio, gaiezza, astuzia, perseveranza, e operano a ritroso nella lontananza del tempo».

⁵²⁰ Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. 206.

condizioni di vita misere e la visione di un mondo migliore da realizzare con la rivoluzione. *Q* ci insegna che questi due lati non possono essere separati, che le rivendicazioni devono essere totali. È proprio questa la differenza fra le riforme dei luterani e le rivendicazioni degli anabattisti:

Gli anabattisti volevano tutto. Volevano il Regno: l'uguaglianza, la semplicità, la fratellanza. Né l'Imperatore né i mercanti luterani erano disposti a concederglieli. Il loro mondo si regge sulla competizione degli stati e delle compagnie commerciali, sul comando e sull'ubbidienza. Come ha detto Lutero, che ho avuto il dispiacere di incontrare ormai più di dieci anni fa: puoi mettere in comune i tuoi beni se proprio ci tieni, ma non sognarti di farlo con quelli di Pilato o di Erode.⁵²¹

4. LA DIMENSIONE POLITICA DEL ROMANZO.

Q è un romanzo la cui dimensione politica entrò subito all'interno dei discorsi dei lettori e dei critici. Luther Blissett era uno pseudonimo collettivo che si era già fatto conoscere dall'opinione pubblica per diverse azioni politiche anche molto diverse tra loro.⁵²² L'attenzione di critici e studiosi, che in questo paragrafo proveremo ad analizzare, si è anche per questo rivolta verso la dimensione politica del romanzo.

Giuliana Benvenuti sostiene che *Q* in realtà non ha una dimensione politica intrinseca, ma la si ricava da un paratesto esterno che ha accompagnato la pubblicazione del romanzo.⁵²³ L'utilizzo della rete come paratesto esterno diventa la dimensione politica del romanzo secondo Benvenuti, mentre un lettore che si approcci semplicemente al testo non coglierebbe questa dimensione. In realtà il discorso è più articolato di questo, e andrebbero considerati due piani entrambi politici. Il primo è un piano che possiamo definire storico-letterario, un piano interno al romanzo che va a colpire l'immaginario del lettore attraverso le armi della letteratura. Questo piano è in contraddizione con quanto sostiene Benvenuti, in quanto rappresenta la dimensione politica del romanzo nel suo testo, non nel paratesto esterno. Ovviamente essendo un romanzo storico la dimensione politica attuale non è contemplata, o meglio è contemplata solo per un lettore

⁵²¹ Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. 153.

⁵²² Basti ricordare le beffe operate nei confronti dei giornali e dei mass media per cercare di svelare la loro superficialità e manovrabilità. Si rimanda a Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, op. cit.

⁵²³ Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 84.

politicamente formato e affine all'area politica dei Wu Ming. Ma la creazione di un immaginario, l'utilizzo della figura di Müntzer e della storia delle rivoluzioni contadine e anabattiste, la lotta continua del protagonista a favore di un riscatto delle classi popolari sono anch'esse dimensione politica. Il secondo piano politico è invece proprio quello di cui parla Benvenuti, ovvero la rielaborazione esterna al romanzo, in chiave attualizzante, delle istanze politiche in esso contenute. È vero dunque quello che dice Benvenuti in relazione all'orizzonte di attesa del romanzo, ovvero che *Q* si rivolge a pubblici diversi, che assumono diverse prospettive della narrazione, compresa quella politica, a seconda del grado di partecipazione alla comunità online. Ma questo non significa che la dimensione politica interna al romanzo sia velata e nascosta.

Il piano politico del romanzo si gioca anche nell'idea stessa di creazione di comunità, centrale nella riflessione dei Wu Ming. Questo piano sta a metà tra i due evidenziati in precedenza, in quanto è presente sia all'interno della narrazione che nella discussione esterna al romanzo. Benvenuti sottolinea questo piano: secondo la studiosa infatti *Q* invita il lettore a sentirsi parte di una comunità in lotta da secoli attraverso la forza persuasiva della storia. La dimensione politica interna a questo piano è evidente. L'idea di essere parte di una comunità in lotta da secoli e oppressa da secoli è alla base del pensiero marxiano: «La storia di ogni società è stata finora la storia di lotte di classe»,⁵²⁴ e come tale viene letta dai Wu Ming, che attraverso la letteratura cercano di ricomporre il fronte di una comunità in lotta partendo dall'immaginario storico e letterario.

In linea con Benvenuti è Andrea Cortellessa, autore di una famosa recensione a *Q* apparsa su «L'Indice dei Libri del Mese» poco dopo la pubblicazione del romanzo con il titolo *Ipcalittici o integrati*.⁵²⁵ Cortellessa cita un'intervista fatta da Il Piccolo di Trieste a Luther Blissett, in cui il collettivo delinea come obiettivo del romanzo una «rinnovata intenzione a essere metafora, occasione e strumento del conflitto sociale».⁵²⁶ Cortellessa commenta questa affermazione sostenendo che «il limite (e insieme la forza) di *Q*, a quest'ultimo proposito, sta nel non essere un testo autosufficiente», in quanto «la

⁵²⁴ Karl Marx, Friedrich Engels, *Il manifesto del Partito Comunista*, Londra, 1848, disponibile in www.liberliber.it, p. 13.

⁵²⁵ Andrea Cortellessa, *Ipcalittici o integrati. Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale*, in «L'Indice dei Libri del Mese», n. 7/8, anno XVI, luglio/agosto 1999, disponibile in www.wumingfoundation.com.

⁵²⁶ "Q": un mistero da narrare dietro la maschera di Luther Blissett, articolo apparso su Il Piccolo di Trieste il 30 marzo 1999, disponibile in www.wumingfoundation.com.

dimensione politica del romanzo risulta perfettamente dissimulata: lettori anche acuti [...] non ne hanno neppure sospettato l'esistenza».⁵²⁷ Cortellessa nota giustamente che, grazie alla «struttura gremita di flashback»,⁵²⁸ la dimensione temporale del romanzo è quasi sempre al presente. La storia si costruisce pian piano che la narrazione va avanti, «in un continuo *farsi* dell'azione»,⁵²⁹ e questa contemporaneità perenne altro non è che la narrazione della visione della storia di Luther Blissett, di cui si era parlato nel capitolo precedente. La storia non è apocalittica, ovvero «tesa, come recita l'etimo di "apocalisse", a rivelazioni ultime e terminali»,⁵³⁰ ma è ipocalittica. Cortellessa nota puntualmente questo passaggio, sostenendo che nel romanzo infatti «la "rivelazione" viene dal basso» in una prospettiva «*di continuo*, in un eterno presente accelerato». ⁵³¹ Questa visione della Storia secondo lo studioso diventa una forzatura nella sua *mise en page*, e la Storia in *Q* serve solo «a fare da fondale allegorico di una partita che si intende giocare *qui e ora*». ⁵³² Questo discorso rivela una contraddizione interna: una partita che si vuole giocare *qui e ora* è una partita politica, che però secondo Cortellessa è dissimulata perfettamente nel romanzo. Quindi la Storia farebbe semplicemente da sfondo a una visione politica che però nemmeno i lettori più attenti colgono? Forse Cortellessa ha posto troppa attenzione a quelle che nel sottotitolo della sua recensione chiama *Ambizioni di conflitto sociale*, tralasciando invece come la storia, la politica e il conflitto sociale nel loro divenire immanente e storico siano tre piani strettamente concatenati che funzionano da protagonisti del romanzo proprio nella loro ibridazione. *Q* è un romanzo che fa della storia la protagonista, non è semplicemente una narrazione del conflitto sociale odierno trasportato cinque secoli fa attraverso un'operazione puramente postmoderna. Certamente i punti di contatto tra il mondo di fine anni Novanta e il *plot* esistono e sono dissimulati, ma forse neanche troppo, lungo tutto il romanzo. Ma vedere la storia in *Q* solo come accessoria, come uno sfondo, come un gioco postmoderno è una visione riduttiva, che tende a separare le anime tematiche che convivono più o meno pacificamente all'interno del romanzo.

⁵²⁷ Cortellessa, *Ipcalittici o integrati*, op. cit.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ *Ibidem*.

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ *Ibidem*.

⁵³² *Ibidem*.

Marco Amici sottolinea giustamente che spesso durante il romanzo sembra di assistere all' «apoteosi della teoria del complotto»:⁵³³ spie, intrighi, sotterfugi, un cardinale potentissimo che comanda tutto nell'ombra attraverso una spia che agisce altrettanto nell'ombra. Ma questo avviene solo apparentemente. La teoria del complotto in realtà non esiste in *Q*: «il romanzo si chiude con l'affermazione che non vi è strategia in grado di prevedere tutto, che non vi è complotto che possa reggere alla forza d'urto della Storia: non sarà l'abilità di pochi, oscuri tessitori di trame a determinare sempre ed in ogni caso il succedersi degli eventi».⁵³⁴ Non è il complotto che porta avanti la narrazione, ma la storia, che è la vera protagonista nascosta del romanzo, e avanza inesorabilmente con la sua forza dirompente, legata a doppio filo con il destino di uomini e donne. Chi porta avanti la storia infatti non sono né il protagonista né l'antagonista, ma tutti coloro che stanno attorno, che non vengono nominati ma sono sempre presenti. A tal proposito Amici scrive che «l'alternanza di visuali fra protagonista e antagonista si risolve più di tutto in una celebrazione della folla senza nome, della moltitudine dei comprimari che, spinti da bisogni primari quali il pane o la giustizia, costituiscono il vero motore della Storia».⁵³⁵ *Q* è un libro che mostra le contraddizioni della narrazione unica della storia, proponendo un'alternanza di punti di vista che permettono al lettore di leggere un quadro problematico degli avvenimenti. L'obiettivo di questa alternanza è, secondo Amici, la volontà dei Wu Ming di

mostrarci la “povertà” della storia così raccontata, dal punto di vista del “vincitore”, secondo la logica spietata dei potenti e dei loro tatticismi. A questo tipo di narrazione viene opposta “l'altra storia”, quella convulsa e violenta vissuta dall'eretico protagonista e dai personaggi intorno a lui, fatta di sangue, carne, di corpi forsennatamente in movimento per non essere schiacciati dall'autorità.⁵³⁶

Tra queste due narrazioni emerge, come abbiamo visto, la storia che subisce la folla senza nome, la folla degli sconfitti e dei dimenticati.

⁵³³ Amici, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, op. cit., p. 4. Il complotto è un tema caro ai Wu Ming. Per approfondire si rimanda a Wu Ming 1, *Come nasce una teoria del complotto e come affrontarla*, «Internazionale», 15 ottobre 2018, disponibile in www.wumingfoundation.com.

⁵³⁴ *Ibidem*.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ *Ivi* p. 5.

Renello ha cercato di dare una lettura a *Q* che cerca di attualizzare la sfida politica lanciata dal romanzo, una sorta di metaforizzazione o allegorizzazione temporale di *Q*. Il romanzo infatti secondo lo studioso può essere letto come una grande metafora delle lotte e delle sconfitte dell'Italia degli anni Settanta e Ottanta.⁵³⁷ Nel romanzo vi sono diversi discorsi che creano un cortocircuito fra il concetto di eresia e quello di rivolta popolare. Durante la lettura infatti ci troviamo spesso di fronte a movimenti, azioni e rivolte che hanno a che fare con le condizioni materiali e con il possesso del potere, oltre che con questioni religiose e spirituali. È un piano che abbiamo già visto nelle riflessioni riguardanti le istanze rivoluzionarie di Thomas Müntzer. Nelle affermazioni di *Q* troviamo un'«evidente relazione [...] fra eresia e ceto sociale cui essa fa riferimento per agire».⁵³⁸ In questa relazione secondo Renello si può ravvisare un forte legame fra la situazione sociale e politica italiana degli anni Settanta e quella della Germania di metà Cinquecento: «la povertà, l'ignoranza, la debolezza sono ora visti come elementi di disturbo sociale di una pace sociale imposta dall'alto e contro la volontà di chi questa pace deve subire. I contadini e lavoratori meccanici, potenziali eretici del '500 sono, negli anni '70, lavoratori metalmeccanici, operai, proletari».⁵³⁹ Questa affinità è abbastanza evidente, ma forse non dev'essere rinchiusa solo negli anni Settanta, quanto piuttosto aprirla a una visione più generale della storia, una storia di classe che riguarda tutta la linea del tempo dal Cinquecento a oggi. In questa visione vanno compresi anche i giorni nostri, nei quali probabilmente la potenzialità rivoluzionaria delle classi popolari è sempre più in potenza e sempre meno in azione, ma la «pace sociale imposta dall'alto»⁵⁴⁰ di cui parla Renello ha un sapore molto contemporaneo. L'analogia con gli anni Settanta è più visibile in un altro discorso che non riguarda nello specifico la visione della storia: le alleanze e/o spartizioni di potere tra cattolici e luterani, che Renello accosta ai rapporti tra Democrazia Cristiana e Partito Comunista Italiano. Renello scrive infatti:

nella alleanza strategica fra luterani e cattolici è possibile riconoscere, in altra forma, l'alleanza, che si venne a formare fra il partito della Democrazia Cristiana e il Partito Comunista Italiano, [...] un'alleanza che, negli anni in cui la lotta armata aveva assunto un

⁵³⁷ Inevitabile il richiamo a *Il nome della rosa* di Umberto Eco, che infatti era stato indicato come possibile autore del romanzo prima che i non ancora Wu Ming decidessero di esporsi pubblicamente.

⁵³⁸ Renello, *Q. Romanzo storico e azione politica*, op. cit., p. 359.

⁵³⁹ *Ibidem*.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

rilievo ormai assoluto, ebbe di mira proprio l'isolamento e il successivo annientamento dei gruppi che di essa avevano fatto il loro strumento militare e politico di lotta.⁵⁴¹

Questo legame è tra l'altro evidenziato dagli stessi Wu Ming nelle pagine finali del romanzo, quelle relative ai documenti. *Q* infatti, dopo la conclusione del *plot*, presenta un'ultima sezione chiamata *Personaggi, città, documenti*, nella quale vi sono dipinti, fotografie, documenti, manifesti riguardanti i personaggi, i luoghi e gli avvenimenti di cui si è parlato nel corso romanzo. A un certo punto troviamo un quadro con le immagini delle torture subite dai contadini dopo le loro ribellioni. La didascalia dice:

Contadini sotto tortura in una cronaca del 1548. «Sono stato torturato nella caserma del Secondo Celere di Padova. Legato sul tavolo, la testa penzoloni, mi sono stati fatti ingurgitare litri di acqua e sale. Mi hanno picchiato rompendomi delle costole e provocandomi una lesione interna all'orecchio. Mi hanno fatto subire delle scariche elettriche ai testicoli e bruciato l'inguine. Mi hanno tagliuzzato cosce e polpacci cospargendoci poi sopra del sale». (Cesare di Lenardo, maggio 1982, cit. in Luther Blissett Project, *Nemici dello stato*, Derive Approdi, Roma 1999, p. 63).

L'accostamento tra un quadro e un episodio di repressione politica violenta degli anni Ottanta da una parte rappresenta l'idea di un certo *continuum* storico di repressione, e dall'altro genera un ritorno del represso storico-politico. Attraverso questo accostamento il lettore è costretto a compiere uno spostamento temporale volto a aprire le contraddizioni che la storia degli anni di piombo ha ben impresse nella memoria collettiva italiana di oggi, e ancora di più di vent'anni fa. Due anni prima del G8 di Genova e della «macelleria messicana»⁵⁴² alla scuola Diaz, i Wu Ming attraverso un cortocircuito tra letteratura, arte e storia riportano a galla un fatto, simbolo di molti altri, con cui la memoria storica collettiva italiana fatica a fare i conti tutt'oggi. Il lettore è costretto a scontrarsi contro la pagina del libro e la pagina della storia che viene richiamata, ma poi non viene condotto fuori, viene lasciato lì, e individualmente deve risolvere la contraddizione che viene aperta. Anche questo lato può indurre a considerare problematica la lettura di Cortellessa

⁵⁴¹ *Ivi* p. 360. Il meccanismo letterario di traslare eventi contemporanei nel passato o eventi passati nel contemporaneo non è nuovo nella letteratura italiana. Ad esempio Luciano Bianciardi nel romanzo *Aprire il fuoco* situa l'insurrezione delle Cinque giornate di Milano nel 1959. Bianciardi, *Aprire il fuoco*, La Scala, Rizzoli, 1969.

⁵⁴² Michelangelo Fournier, *Sembrava una macelleria. Non dissi nulla per spirito di appartenenza*, intervista apparsa su La Repubblica il 13 giugno 2007.

e Benvenuti riguardo alla dissimulazione totale dell'elemento politico, che qui emerge in tutta la sua forza attualizzante.

Un altro lato della possibile attualizzazione del romanzo che sottolinea Renello è quello economico. Durante la narrazione spesso vengono nominati i Fugger, potentissima famiglia di banchieri, che compaiono come figura dell'unione profonda che vi è tra i potenti. Questi infatti solo apparentemente sono divisi, ma quando è il sistema stesso ad essere in pericolo si riuniscono senza nessuna remora. I Fugger finanziano tutta Europa, sono figura del Capitale che tende le sue trame in tutti i luoghi di potere. Renello scrive che «la circolazione del denaro è indentificata con chiarezza come la vera linfa che muove i potentati di ogni luogo e di ogni epoca, e di conseguenza come il principale motore della repressione».⁵⁴³ A proposito dei Fugger, Q scrive in una lettera: «la condizione ideale per questi giovane finanziatore non è altra che quella di stallone, ovvero di una guerra perenne che non veda mai vincitori né vinti e tenga legati ai cordoni della borsa le teste coronate di tutto il mondo».⁵⁴⁴ Ancor più eloquente è una conversazione che avviene tra il protagonista ed Eloi, personaggio che lo convincerà ad intraprendere una truffa proprio contro i Fugger:

- Tutto il meccanismo è mosso dal denaro. Senza il denaro non si solleverebbe un ago ad Anversa e forse in tutta l'Europa. Il denaro è il vero simbolo della Bestia.

- E con questo cosa vorresti dire? [...]

- Come credi che Carlo V sia riuscito a farsi eleggere Imperatore nel '19? Pagando. Ha comprato i Principi Elettori, qualcuno gli ha messo a disposizione una quantità di denaro maggiore di quella che aveva offerto Francesco di Francia. E la guerra contro i contadini? Qualcuno ha prestato ai principi tedeschi il denaro per equipaggiare le truppe che vi hanno sconfitti. E come pensi che Carlo V finanzi la sua guerra in Italia contro i francesi? E le spedizioni contro i pirati saraceni? E la campagna contro il Turco in Ungheria? Forse credi che i mercanti di qui abbiano a disposizione somme così grandi per armare le loro spedizioni commerciali? Neanche per sogno. Denaro, fiumi di denaro che viene prestato in cambio di una percentuale sugli utili. Così funziona, amico mio.

La domanda la sta aspettando da un pezzo: - Chi possiede un simile patrimonio?

Guarda dritto davanti a noi, poi punta l'indice sull'edificio che ci sta di fronte e mormora: -
Le banche.

⁵⁴³ Renello, *Q. Romanzo storico e azione politica*, op. cit., p. 361.

⁵⁴⁴ Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. 127.

Ora capisci dove si annida l'Anticristo che hai combattuto per tutta la vita?⁵⁴⁵

La lettura politica del romanzo non si ferma qui. Si può leggere in *Q* anche una riflessione critica dei rapporti tra mondo politico, masse popolari, militanza politica e la realtà in cui si agisce. Questa lettura la possiamo puntualizzare in riferimento ai personaggi. Partiamo dalle riflessioni di Enrico Testa che, in *Eroi figuranti*, riferendosi a Franz Biberkopf, protagonista di *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin,⁵⁴⁶ dice che «il rapporto con il reale, dopo essere stato per gran parte del romanzo delineato secondo un paradigma antagonistico, assume, infine, un aspetto più complesso in cui il soggetto mostra di aver bisogno del mondo ben più di quanto il mondo abbia bisogno di lui».⁵⁴⁷ Partendo dal presupposto che il romanzo di Döblin non centri nulla con *Q*, si può prendere a prestito il pensiero di Testa per traslarlo sul protagonista senza nome del romanzo dei Wu Ming. È interessante infatti leggere la parabola di vita e di lotta del protagonista alla luce del suo rapporto con il reale, inteso come il mondo, la società e i rapporti di forza in cui si trova a vivere. Lungo tutto il romanzo la sua relazione con il sistema socio-economico è conflittuale, antagonistica, in quanto si configura sempre all'interno di un cerchio di lotta rivoluzionaria. Ma, in definitiva, è il mondo ad aver bisogno del protagonista, delle sue lotte, delle sue sofferenze, o è il protagonista ad aver bisogno del mondo, per riuscire a vivere appieno la sua dimensione sociale e politica? Ovviamente non vi è una risposta a questa domanda, ma al suo interno si crea un cortocircuito che permette di leggere il romanzo al di fuori di semplici banalizzazioni ideologiche.

Il protagonista vive la sua vita in una dimensione di lotta di liberazione delle classi popolari sfruttate e represses dal Potere della Chiesa, dai principi, dall'imperatore e dalla finanza. Le sue imprese sono eroiche, mitiche, epiche, e lo portano a subire numerose perdite e sofferenze, a veder morire sotto i propri occhi le persone a lui care, a dover fuggire per tutta Europa rinunciando ogni volta al proprio nome. Ma in queste fughe il lettore non legge solo sconforto, sofferenza e rimpianti, ma un continuo tentare di ricominciare, un attaccamento quasi feticistico nei confronti della lotta. L'identificazione con il protagonista è, sotto questo lato, complessa: dubito che ci siano molti lettori che possano identificarsi in questo suo continuo rispondere alle sconfitte preparandosi ad altre

⁵⁴⁵ *Ivi* p. 359.

⁵⁴⁶ Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Berlino, Fischer Verlag, 1929.

⁵⁴⁷ Testa, *Eroi figuranti*, op. cit., p. 34.

sconfitte. Il protagonista sembra vivere di lotta, si alimenta della lotta, degli inganni ai potenti, delle battaglie, delle fughe. Ogni luogo in cui va non sembra molto diverso da quello precedente, perché si configura in relazione all'obiettivo da conseguire, ovvero la lotta costante e continua. È un rapporto simbiotico quello tra protagonista e mondo da sconfiggere, da ribaltare, così come simbiotico è il rapporto tra Q e il mondo da salvare. Nel momento in cui il protagonista si accorge dell'esistenza di Q, di qualcuno che vive la sua vita nella sua stessa relazione con il mondo, ma inversamente, nella sua mente il pensiero che si annida costantemente è quello di scovare e affrontare questo suo nemico antitetico.

Pensiamo all'ultima parte del romanzo, che si conclude con la morte di Q e l'esilio volontario del protagonista. Possiamo notare come in questo finale effettivamente il rapporto tra protagonista e reale, ma anche tra Q e reale, sia decisamente problematico. Tutto il romanzo scorre sulla linea dell'idea di un mondo alternativo che ha bisogno del protagonista e del suo spirito rivoluzionario per riuscire ad imporsi sul Vecchio, e di un altro mondo che invece ha bisogno del lavoro sotterraneo di Q per resistere al Nuovo. Questa tensione alla fine viene meno: l'idea del mondo alternativo sembra essere definitivamente sconfitta, mentre il mondo vigente non ha più bisogno di essere difeso. Carafa, il terzo personaggio sempre presente, il vero nemico del protagonista, vince, diventa papa ed elimina gli oppositori della sua visione politica e sociale. A questo punto protagonista e antagonista scompaiono. Ecco che allora ritorna la domanda di prima: è il mondo, o i mondi, a non aver più bisogno di loro, oppure sono loro che non possono più alimentarsi della linfa vitale che il mondo gli dava? Probabilmente entrambe le cose. La società sembra essersi stabilizzata, non c'è più spazio per le lotte, e quindi il protagonista, dopo un'intera vita passata a lottare, se ne va dal mondo, metaforicamente, perché non trova più quel rapporto simbiotico che per tutta la vita lo aveva alimentato e nutrito, dando un senso alle sue azioni. Al di fuori di questa dinamica, l'esistenza stessa del protagonista non ha più senso. Lo stesso vale per Q che, dopo essersi accorto di non essere più utile per il mondo che andava costruendosi e consolidandosi anche grazie alle azioni da lui compiute in passato, muore, ucciso dall'ultimo dei delinquenti di Venezia, senza lasciare di lui nessun ricordo:

Henirich Gresbeck, o qualunque fosse il suo nome, è l'ultimo volto che prende posto nella galleria dei fantasmi. [...] Desiderava che fosse la mia mano e non quella dei sicari di Carafa

a farlo cadere. Invece è rimasto vittima del più ridicolo dei miei nemici e della sua stessa macchinazione. Il Mulo: miserabile pappone che voleva vendicare un affronto subito. [...] La risata che mi ha accompagnato negli ultimi tempi torna a salirmi in gola: i destini dei potenti e degli uomini appesi al gesto dell'ultimo coglione.⁵⁴⁸

La sfida che *Q* lancia al lettore è anche questa, e la si disputa nella testa, nella mente delle persone. Il reale, il mondo, oggi sembra esistere al di fuori delle lotte. Chi lotta, chi fa militanza politica o sociale sembra fuori dalla realtà, e il rischio è quello di vivere la propria lotta in maniera autoreferenziale, senza cogliere quelli che sono i segnali che vengono dal “mondo fuori dalle lotte”. Una lotta per la lotta, per il desiderio feticistico di lottare. *Q* forse ci parla anche di questo, della difficoltà di rapportarsi con un mondo che non è quello che vorremmo. Il protagonista va in esilio quando non può più lottare, ed è proprio questa, tra le tante, la sua più grande sconfitta. Non so se gli scrittori del romanzo approvarebbero questa lettura, ma uno dei messaggi che sembra uscire dalle pagine di *Q* è che non bisogna vivere per lottare, ma lottare per vivere. Solo rapportandosi con il mondo da pari a pari, osservando e ragionando sulle necessità delle persone prima di intraprendere la lotta, il rapporto stesso con il mondo può essere costruttivo e reale, e non interno a una dinamica autoreferenziale che psicologicamente può essere soddisfacente, ma che nella pratica è sottoposta al clima vigente in un determinato momento storico. Il protagonista entra nelle lotte, le guida, partecipa ai movimenti popolari che cercano di rovesciare lo *status quo*, ma quando è chiamato a intraprendere la resistenza contro l'avanzamento della reazione di Carafa, si ritira dal mondo, sconfitto una volta per tutte: «sorrido. Non esiste un piano che possa prevedere tutto. Altri solleveranno il capo, altri diserteranno. Il tempo non cesserà di elargire sconfitte e vittorie con chi proseguirà la lotta»,⁵⁴⁹ ma lui la lotta non la prosegue più.

⁵⁴⁸ Luther Blissett, *Q*, op. cit., p. 635.

⁵⁴⁹ *Ivi* p. 643.

CAPITOLO QUARTO

Manituana, un'ucronia storica

Manituana è un romanzo storico dei Wu Ming pubblicato nel 2007 e ambientato negli anni della rivoluzione americana. Doveva essere il primo di tre romanzi ambientati tra l'Europa e l'America nel XVIII, che insieme avrebbero formato un "trittico atlantico". Nel 2014 è stato pubblicato il secondo di questi romanzi, *L'armata dei sonnambuli*, che narra le vicende della rivoluzione francese e condivide con *Manituana* alcuni aspetti. Con quest'ultimo romanzo, il collettivo ha dichiarato la fine di un ciclo,⁵⁵⁰ quello dei romanzi storici scritti tra *Q* e *L'armata dei sonnambuli*, per cui il trittico atlantico non si sa se verrà effettivamente concluso.

Manituana è un romanzo che ruota intorno a un grande *what if*: «cosa sarebbe accaduto se i lealisti avessero sconfitto le truppe di coloni guidati da Washington?».⁵⁵¹ Partendo da questa domanda, i Wu Ming ricostruiscono un mondo dimenticato ma storicamente esistito, quello delle sei nazioni irochesi, che aveva rappresentato un modello alternativo di integrazione e cooperazione tra popolazioni, tanto che, come sottolinea Emanuela Piga, questo modello «ispirò Benjamin Franklin per confederare i nascenti Stati Uniti d'America».⁵⁵² Per questo motivo *Manituana* può essere considerato un romanzo storico ucronico, in quanto la ricostruzione storica e la costruzione ucronica si sviluppano come due piani intersecati che scorrono parallelamente lungo tutto il romanzo: «Quello dei Wu Ming è uno dei tentativi [di] raccontare mondi possibili a partire dagli spazi interstiziali

⁵⁵⁰ «*L'Armata dei Sonnambuli* conclude una fase della nostra storia di narratori e romanzieri. Il racconto della rivoluzione iniziato con il nostro romanzo d'esordio, *Q*, ancora firmato Luther Blissett, è proseguito attraverso gli altri romanzi collettivi: *Asce di Guerra*, *54*, *Manituana*, *Altai*, saltando da un secolo all'altro della modernità, fino ai giorni nostri. Dalla rivoluzione dei contadini tedeschi del 1525 alla rivoluzione mancata della Resistenza e alle lotte di decolonizzazione; dalla Rivoluzione americana vista con gli occhi delle comunità meticce e delle Sei Nazioni Irochesi fino al ritorno agli scenari del XVI secolo, con il progetto utopico di Josef Nasi nell'isola di Cipro», *Well done. Due parole su L'Armata dei sonnambuli*, 15 aprile 2014, www.wumingfoundation.com.

⁵⁵¹ Piga, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 96.

⁵⁵² *Ibidem*. Nel romanzo questo lato viene esplicitato: «– Pare che Benjamin Franklin l'abbia presa da voi Irochesi, l'idea di una confederazione, – le aveva sorriso il tedesco. – Se il Congresso volesse rubarci solo le idee, – aveva risposto Molly, – l'ascia di guerra dei Mohawk sarebbe ancora sotto terra», *Manituana*, op. cit., p. 201.

della Storia, dalle zone in-between, dove l'immaginario, come istanza utopica, può ancora esistere, seppur di soppiatto, per brevi istanti, per frames». ⁵⁵³

Manituana parla prima di tutto di una terra, dei suoi abitanti, del suo destino. Una terra che vive tra la storia e la magia, binomio indissolubile sia per quanto riguarda il popolo Mohawk che per le loro terre, la cui stessa origine è significativa:

Il Padrone della Vita srotolò la coperta e dentro c'era una terra di delizie, creata perché tutti vivessero nell'abbondanza e non ci fosse più motivo di combattere. Appoggiò il regalo sulle acque del San Lorenzo, a distanza uguale dalle due sponde, e invitò gli uomini a trasferirsi lì. Per lunghi anni, il popolo del Sud e il popolo del Nord vissero in pace su Manituana. Per parlarsi, mescolarono le loro lingue, così che nessuna incomprensione potesse sorgere. Nacquero i primi figli e molti di essi avevano il padre di un popolo e la madre dell'altro. Ciascuna famiglia voleva che i discendenti imparassero anzitutto la lingua e le abitudini degli avi. Così, mentre i figli crescevano e parlavano la lingua bastarda che non era madre per nessuno, la gente del Nord e la gente del Sud ripresero a odiare. Quelli del Sud tornarono al Sud e quelli del Nord al Nord. Soltanto i figli che non erano di nessun popolo restarono su Manituana, mentre i loro parenti si preparavano a combattere, per decidere chi tra loro avrebbe tenuto l'isola. Le grida e i canti di guerra salirono in alto e spinsero il Padrone della Vita a scendere una seconda volta. Arrivato sulla terra, capì che gli uomini combattevano di nuovo per colpa del suo regalo. Allora raccolse la coperta e la portò via. Ma mentre scostava la tenda del cielo, la coperta si aprì e la terra precipitò nel fiume. ⁵⁵⁴

1. STRUTTURA

Come in *Q*, anche in *Manituana* lo stile è prevalentemente paratattico. A dominare la pagina sono spesso dialoghi e avvenimenti, mentre meno spazio è dato alle descrizioni. A volte sembra quasi che non ci sia spazio fisico per aprire un ragionamento profondo, in quanto gli eventi storici scorrono velocemente e non lasciano il tempo ai personaggi di rielaborarli. La forza della storia sembra essere sovrastante rispetto a quella di uomini e donne, che vengono travolti da questa con conseguenze spesso tragiche. Anche la struttura stessa del romanzo è simile a quella di *Q*. Abbiamo tre parti, divise da due intermezzi che rappresentano il cambiamento spaziale della scena. Infatti la prima e la

⁵⁵³ Emanuela Piga, *Una storia dalla parte sbagliata della storia: Manituana dei Wu Ming*, in *Memoria e oblio: le scritture del tempo*, a cura di Carlo Alberto Augieri e Niccolò Scaffai, in «Compar(a)ison», Bern, Peter Lang, 2009, p. 8.

⁵⁵⁴ Wu Ming, *Manituana*, op. cit., pp. 134-135.

terza parte sono ambientate in America, mentre la seconda a Londra. I due intermezzi raccontano rispettivamente il viaggio di andata e quello di ritorno degli indiani nel Vecchio Continente. Ogni parte del romanzo è a sua volta divisa in tanti piccoli capitoletti, che, assieme all'andamento paratattico del discorso, donano scorrevolezza e suspense al periodare. In apertura e chiusura di romanzo troviamo un prologo e un epilogo. Se ripensiamo al modo in cui si apriva *Q*, ovvero col racconto in *medias res* della battaglia di Frankenhausen, seguito da uno sbalzo cronologico, troviamo anche in questo caso affinità tra il primo romanzo dei Wu Ming e questo. Il prologo di *Manituana* inizia infatti con una scena sanguinolenta, la fine della battaglia dove aveva perso la vita Hendrick, leggendario capo indiano, prima vittima di quello che sarà il collasso della società delle Sei Nazioni. Il prologo inizia così:

Lago George, colonia di New York, 8 settembre 1755.

I raggi incalzavano il drappello, luce di sangue filtrava nel bosco.

L'uomo sulla barella strinse i denti, il fianco bruciava. Guardò in basso, gocce scarlatte stillavano dalla ferita.

Hendrick era morto e con lui molti guerrieri.⁵⁵⁵

La paratassi, il linguaggio figurale, l'indicazione spazio-temporale precisa ad aprire il capitolo, sono tutti segni che evidenziano una forte continuità tra *Q* e *Manituana*. I romanzi dei Wu Ming condividono spesso questa struttura comune, teorizzata in *New Italian Epic* e volta a facilitare l'orientamento del lettore nel libro, nonché la lettura stessa. Vi è però nel tempo un'evoluzione, o meglio un utilizzo diversificato di determinate tecniche letterarie e dell'ibridazione. L'utilizzo delle lettere e della forma del romanzo epistolare ad esempio cambia tra i due romanzi. Abbiamo già visto come all'interno di *Q* fosse possibile rintracciare un vero e proprio romanzo epistolare dotato di proprie funzioni narrative. La presenza delle lettere in *Manituana* è numericamente più sporadica rispetto a *Q*, priva della funzione narrativa che aveva nel primo romanzo. Anche il narratore è costruito in maniera differente nei due romanzi. Mentre in *Q* era interno, in *Manituana* è esterno, più vicino a quello di un romanzo storico tradizionale. La sensazione che si ha leggendo il libro però non è quella di trovarsi di fronte a un narratore

⁵⁵⁵ *Ivi* p. 5.

onnisciente e distaccato che racconta gli eventi, quanto piuttosto ad un personaggio della storia che descrive ciò che vede, senza però apparire mai fisicamente. Le emozioni dei personaggi, ciò che pensano e come pensano ci sono spesso restituite attraverso monologhi interiori dissimulati nel testo, che non creano spaccature con la narrazione esterna in quanto quest'ultima, appunto, non sempre appare come esterna. Il narratore è al servizio dei personaggi più che del lettore, racconta ciò che vedono e ciò che fanno quasi come se fossero loro stessi a parlare in terza persona.

1.1 Punti di vista differenti

Piga parla di «composizione multifocale»,⁵⁵⁶ ovvero di una struttura formata dall'alternarsi continuo di diversi punti di vista grazie a cui sia la problematizzazione storiografica che la costruzione ucronica del romanzo si arricchiscono. L'alternanza dei punti di vista serve da una parte a dare voce a più protagonisti, dall'altra a raccontare la storia con gli occhi dei personaggi di entrambi gli schieramenti. Quest'ultimo tratto si fa preponderante soprattutto nelle battaglie e nelle scene violente, che vengono spesso narrate prima dal punto di vista di un lealista e poi da quello di un ribelle. Significativo in quest'ottica è il capitolo 18 della terza parte del romanzo, dove si racconta la battaglia di Horiskany dal punto di vista del colonnello lealista Herkimer:

Quando Nicholas Herkimer tentò di ricaricare la pistola si accorse che le mani tremavano.

[...]

Osservò i corpi stesi intorno a lui, alcuni con il cranio rosso di sangue. I lamenti dei feriti contrastavano il silenzio della morte. Uno di loro protendeva le braccia al cielo, implorava aiuto con la voce che restava. Gli sembrò di riconoscere Sanders. L'avevano scalpato ma era ancora vivo. Gli avrebbe concesso il colpo di grazia, se solo le armi da fuoco avessero funzionato. Le urla di Neuman erano strazianti. Giaceva a pochi alberi di distanza con un proiettile nelle viscere, il sangue che grondava tra le dita strette sul ventre. Lo tenevano fermo in due, ma non riuscivano a farlo smettere di invocare Dio e la propria madre.⁵⁵⁷

Il capitolo 19 racconta la stessa battaglia in modo speculare, attraverso gli occhi di Joseph Brant, uno dei capi Mohawk:

⁵⁵⁶ Piga, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 137.

⁵⁵⁷ Wu Ming, *Manituana*, op. cit., pp. 458-459.

Joseph aveva attestato i Volontari dietro gli alberi, mentre i guerrieri ripiegavano furenti. Anche i Royal Green di Sir John tenevano le posizioni, ma in quella mischia era difficile capire chi sparasse a chi. Il risultato era che vivi, morti e feriti si trovavano su un'area di svariate centinaia di iarde quadrate di bosco. Solo il temporale aveva interrotto il cambiamento. Mentre l'odore di foglie marce e legno bagnato copriva quello della polvere da sparo, Joseph si interrogò su come interpretare lo stallo.⁵⁵⁸

Sono diverse le situazioni lungo il romanzo in cui gli orrori della guerra vengono rappresentati attraverso gli occhi dei protagonisti di entrambi gli schieramenti, così come vengono narrati crimini di guerra compiuti sia da una parte che dall'altra. Questo meccanismo secondo Piga allarga la prospettiva della storia offerta al lettore: «più si va avanti nella lettura e più si ha la sensazione che a salvarsi siano in pochi», in quanto «gli atti crudeli ed efferati sono compiuti non solo dai coloni americani».⁵⁵⁹ La Rivoluzione americana acquista in questo modo una profonda dimensione tragica, dalla quale nessuno riesce a scappare. Sono proprio i pensieri di Herkimer a sottolineare la tragedia rappresentata da una guerra fratricida: «Herkimer pensò che doveva esserci anche suo fratello dall'altra parte. E i cugini di Williers. E quei gran figli del diavolo degli Hough. Conosceva quella gente, alcuni di loro avevano combattuto con lui durante l'altra guerra».⁵⁶⁰ La multifocalità nella tragedia non concede al lettore di identificare lo schieramento lealista e i suoi uomini con degli antagonisti, come invece avveniva in *Q*, mentre sottolinea la natura nichilista insita nell'uomo che lo conduce ad annientarsi vicendevolmente trascinato dalla sete di potere e ricchezza: «Con il soggetto diegetico che si disperde nei diversi contesti e nelle diverse identità (gli Irochesi, gli Americani, gli Inglesi), anche il soggetto osservante, il punto di vista narrativo, sembra sottrarsi a qualsiasi definizione etica o morale».⁵⁶¹

⁵⁵⁸ *Ivi* p. 463.

⁵⁵⁹ Piga, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 138. Roberto Saviano in una recensione al romanzo scrive: «Un raccontare la gestazione del mondo moderno, la gravidanza della Storia che avrebbe partorito il mondo che oggi abbiamo. Ma che avrebbe potuto generare altro. Un "altro" annegato, abortito, ma che è possibile rintracciare in ciò che è stato. 'Manituana' non è cowboy e pellerossa, non i malvagi indiani strappa-scalpi e i buoni colonizzatori porta-civiltà. E non è nemmeno i buoni indiani e i malvagi americani. Atrocità avvengono su ogni fronte. 'Manituana' è per molte pagine l'incontro di mondi, e vuole essere un sismografo delle cinetiche, dei conflitti, e della fusione bastarda e meticcica che l'incontro di diverse culture ha generato», *Io sto con gli indiani*, «L'Espresso», n.16, anno LIII, 26 aprile 2007.

⁵⁶⁰ Wu Ming, *Manituana*, op. cit., p. 458.

⁵⁶¹ Piga, *Una storia dalla parte sbagliata della storia: Manituana dei Wu Ming*, op. cit., p. 4.

La multifocalità osservata da Piga si interseca con il carattere epico del romanzo, che verrà approfondito nel prossimo paragrafo. La pluralità di narrazioni che ruotano intorno a un centro comune viene sviluppata, secondo Giuliana Benvenuti, grazie alla natura epica del romanzo. Gli eventi storici narrati producono una molteplicità di storie proprio in quanto plurali sono i punti di vista da cui vengono narrati gli eventi. Le storie di popoli diversi, quella dei Mohawk, quella delle altre nazioni irochesi, quella dei coloni americani e degli imperialisti inglesi, nonché quella degli schiavi neri, sono continuamente intrecciate in una prospettiva transazionale. Questa varietà è permessa anche dai continui cambiamenti spazio-temporali che popolano il racconto, i quali secondo Benvenuti ibridano la linearità dell'epica moderna con sovrapposizioni spazio-tempo tipiche della letteratura postmoderna.⁵⁶²

1.2 Una nuova epica

Manituana nella prospettiva di Claudia Boscolo rappresenterebbe una vera e propria «svolta nel riutilizzo dell'epica nella letteratura italiana».⁵⁶³ Nel romanzo infatti «la frase breve e compiuta, e la selezione accurata delle parole sulla base del suono producono l'inedere epico, caratterizzando fortemente la narrazione. Non c'è frase che non possa essere scomposta e ridotta a segmenti versiformi di varia lunghezza».⁵⁶⁴ Boscolo dice che questa tendenza poetica la si può rintracciare nella ricostruzione onomatopeica o allitterativa della sonorità dell'ambiente. Questo ritmo è costante in tutto il romanzo, tanto che crea «un insieme coerente, che riproduce il canto epico».⁵⁶⁵ In particolar modo, l'inizio e la fine dei tanti capitoletti creano una cornice poetica che riesce a delineare un percorso coerente in cui il lettore può sia orientarsi che fantasticare. I capitoletti infatti iniziano spesso con frasi che servono a fare ambientare immediatamente il lettore alla situazione che poi viene descritta lungo il capitoletto stesso. L'effetto è cinematografico, come se fosse il lettore stesso ad essere lì presente a osservare ciò che succede. L'effetto

⁵⁶² Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 80. Benvenuti parla di schema cronologico futuro-passato-futuro: «il lettore, prima ancora di leggere, sa già com'è finita la vicenda, e per mezzo di questa preconnoscenza dal futuro torna al passato remoto, per poi essere ricondotto al futuro: là dove ha sempre saputo che sarebbe stato condotto. Questo schema è però ulteriormente articolato: il racconto, infatti, è segmentato da una serie di mutamenti di tempo e di luogo che istituiscono diversi piani temporali, e diverse prospettive geografiche, la parziale linearità dell'epica moderna, insomma, si ibrida delle continue sovrapposizioni di tempo e spazio che contrassegnavano la narrativa postmoderna».

⁵⁶³ Boscolo, *Scardinare il postmoderno*, op. cit., p. 1.

⁵⁶⁴ *Ivi* p. 3.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

però non è solo visivo, ma anche sensoriale. Basta riportare alcune frasi iniziali per comprendere il meccanismo:

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. (p. 67)

I contorni delle cose affiorarono, rischiarati dal sentore dell'alba. Un tavolo, due panche di legno, gli alari del camino, il baule. Il ritmo dei respiri era una placida risacca. Percepì l'odore dei corpi sotto la pelliccia d'orso, il calore della moglie e della figlia. (p. 71)

I guerrieri si fermarono sulla riva del torrente. Qualcuno pestò la terra melmosa sul fondo. Dalla montagna scendeva appena un rivolo d'acqua. (p. 99)

Spalle in fiamme, muscoli doloranti, vertebre a pezzi, il male al cervello di chi è rimasto concentrato troppo a lungo. (p. 113).

Le lanterne dei pescatori sfilavano sul lago e contendevano l'accampamento, acqua e terra si scambiavano i ruoli. Era il lago a sembrare una cittadina e i villaggi costieri piccole flotte in viaggio. (p. 120)

Vista, olfatto e udito compongono una rappresentazione emotiva e sensoriale che tiene costantemente attivo il lettore, invogliandolo a leggere il capitoletto che si appresta a iniziare.

Le frasi finali dei capitoletti invece sono spesso cariche di figuralità, lasciano al lettore ampio spazio di immaginazione, gli permettono di profetizzare ciò che avverrà e di comprendere i legami e i nessi che corrono lungo tutto il romanzo. Anche qui riportiamo qualche esempio:

Ascoltò il silenzio, rotto solo da rumore dei remi e dai richiami di chi governava i battelli. Una cosa era certa: il fiume dell'esistenza si lasciava il vecchio letto alle spalle, per scorrere in una direzione nuova. (p. 88).

Un'ombra incombeva sulla valle, ne lambiva i margini. Il compito che toccava a Molly non sarebbe stato facile: custodire la terra degli avi, proteggere i figli della nazione come fossero tutti suoi. (p. 83)

Si fece coraggio. Aveva una spedizione da guidare e battaglie da combattere. Il Canada era là ad aspettarli. Doveva sopportare il dolore, il peso sulle spalle e gli scricchiolii del corpo. Andare avanti. (p. 133)

Per un attimo Joseph parve aver perduto l'orientamento. Ombre mostruose strisciavano lungo i muri, insidiose come serpenti. Faceva buio, e i lampionai non avevano ancora ultimato il giro. La notte incalzava. Senza più parlare affrettarono il passo. (p. 358)

È questo il tempo, William. Ora che il nostro mondo si consuma nel fuoco. Ora che il ciclo si compie. La quercia diventa cenere, la cenere alimenta nuove radici. Ancora questo devo fare. Salire sulla canoa. Cercare il Giardino. (p. 550)

Grazie a questo costante meccanismo di apertura e chiusura dei capitoli, che da un lato separano la storia e dall'altro la uniscono, *Manituana* risulta coerente nel suo insieme, e i molti balzi spazio-temporali non creano una separazione marcata. Questa linea coerente spezzettata da diverse storie può essere vista come un meccanismo di *entrelacement* dissimulato, nascosto tra le parole, ma utile a variare luoghi, personaggi e storie senza dover introdurre le situazioni, in quanto ogni capitoletto ha una sua personalità, una sua organicità, una sua struttura, un suo equilibrio, una sua funzionalità. È un caso di riutilizzo di un meccanismo letterario antico, tipico dei poemi epici, da parte della letteratura dei giorni nostri.

Da questi meccanismi e dal respiro epico e mitologico messi in evidenza da Boscolo si evince che lo spazio riservato per la creazione immaginifica del lettore è molto ampio. Nella lettura del romanzo è il lettore stesso a dover colmare dei vuoti e a dover mettere in relazione alcune parti del romanzo con altre. Questo spazio è poi amplificato anche all'esterno dello spazio fisico del romanzo grazie al sito www.manituana.com, dove i lettori possono caricare una serie di materiali scritti da loro, racconti, disegni, file audiovisivi, ed esplorare maggiormente un mondo mai totalmente concluso, anche grazie ai “racconti ammutinati”, veri e propri prolegomeni al romanzo scritti dagli stessi Wu Ming.⁵⁶⁶ La narrazione epica e mitologica per Boscolo è una necessità, una guerriglia culturale da portare avanti contro una società che impoverisce l'immaginazione delle persone. Grazie a testi come *Manituana* ai lettori è data nuovamente l'opportunità «to achieve true knowledge through wisdom».⁵⁶⁷

2. IL SISTEMA DEI PERSONAGGI

Il sistema dei personaggi che sorregge *Manituana* è profondamente diverso da quello di *Q*. I personaggi in *Manituana* sono molti, non vi è un vero e proprio protagonista

⁵⁶⁶ Il sito è diviso in due parti, una a cui possono accedere tutti, anche coloro che ancora non hanno letto il romanzo, l'altra dedicata invece solo a chi lo ha già letto. Per approfondire si rimanda a Emanuela Piga, *comunità, intelligenza connettiva e letteratura: dall'open source all'opera aperta in Wu Ming*, op. cit.

⁵⁶⁷ Boscolo, *The idea of epic*, op. cit., p. 31.

contrapposto a un antagonista, ma vi sono diverse storie personali ognuna di eguale importanza per lo sviluppo del romanzo. La grande differenza risiede però nel ruolo che assumono i personaggi storici. Come abbiamo visto, Lukács sosteneva che nel romanzo storico i personaggi storici devono essere figure secondarie, rappresentanti di correnti storiche e ideologiche, utili a universalizzare il quadro storico stando ai lati della narrazione. In *Q*, anche se con caratteristiche peculiari, questo sistema è rispettato, e il protagonista e l'antagonista sono personaggi di fantasia. Lo stesso non si può dire per *Manituana*, dove l'unico personaggio di fantasia è Philip Lacroix, mentre gli altri protagonisti sono personaggi storicamente esistiti. Per Lukács l'assenza di figure storiche tra i protagonisti del romanzo era una necessità volta a scongiurare il rischio di perdere l'immediatezza storica del racconto, che può avvenire attraverso l'incarnazione di idee e ideali umanisti in protagonisti eroici. Secondo Lukács se l'intero processo storico si svolge in un uomo solo, diventa troppo breve e astratta la via che porta dall'esperienza della storia alla sua generalizzazione.⁵⁶⁸ In tal modo dunque verrebbe meno uno dei compiti fondamentali del romanzo storico, ovvero la rappresentazione della direzione del percorso della storia attraverso la narrazione delle masse popolari, in vista di una attualizzazione dei movimenti e dei nessi storico-politici. Lukács scriveva che per riuscire a ricostruire davvero la nascita e l'evoluzione dei movimenti popolari è importante ricostruire la maniera complessa, contraddittoria e individualizzata in cui gli oppressi intendono la loro situazione.⁵⁶⁹ Questa rappresentazione è possibile solo attraverso l'invenzione poetica di «figure del popolo che ne impersonino efficacemente l'intima vita e le grandi correnti che la muovono»,⁵⁷⁰ personaggi che riescano a ricreare le reali forze motrici della storia umana e a farle rivivere nel presente. *Manituana* a ben vedere non contraddice le teorizzazioni di Lukács, anzi le fa proprie in una maniera particolare, plasmandole in base alle riflessioni sulla storia e sulla rappresentazione della storia elaborate negli ultimi decenni. Come abbiamo già visto, una delle particolarità del romanzo neostorico è il superamento della divisione del piano storico da quello di invenzione attraverso un'ibridazione che spesso ha valore etico e politico.⁵⁷¹ In *Manituana* i confini fra storia e finzione vengono superati nella rappresentazione dei

⁵⁶⁸ Lukács, *Il romanzo storico*, op. cit., p. 396.

⁵⁶⁹ *Ivi* p. 417.

⁵⁷⁰ *Ivi* p. 442.

⁵⁷¹ Si rimanda, oltre che al secondo capitolo di questo elaborato, a Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., e a Boscolo, Jossa, *Scritture di resistenza*, op. cit.

personaggi stessi. Infatti personaggi storici e d'invenzione hanno eguale dignità letteraria e eguale importanza all'interno della narrazione. Il romanzo ha tre personaggi principali: Molly Brant, Joseph Brant e Philip Lacroix. Attorno a questi tre, presenti lungo tutto il romanzo, si muovono altri personaggi che spesso assumono caratteristiche da protagonisti, ma sono meno presenti dei primi tre: Guy Johnson, Peter Johnson, Esther Johnson. Oltre a questi inoltre vi sono molti personaggi realmente secondari e due personaggi morti ma che spesso vengono chiamati in causa, contaminando tutto il romanzo con la loro presenza: sir William Johnson e Hendrick. Dei tre personaggi principali, solo Philip Lacroix è di pura invenzione, mentre gli altri due sono storicamente esistiti. Oltretutto essi, anche se per un lettore italiano possono non dire nulla, sono molto famosi in Canada. Molly Brant è considerata quasi una madre della patria, mentre di Joseph Brant troviamo statue e quadri che lo raffigurano, tra i quali uno dipinto da George Romney a Londra proprio durante il viaggio che viene descritto nella seconda parte di *Manituana*. Se mettiamo in relazione questi personaggi con le parole di Lukács, essi in realtà appaiono più come «figure del popolo» che come individui storici universali. Questo avviene perché *Manituana* è un romanzo che non necessita di individui storici universali per via della storia che tratta. Se la storia raccontata in *Q* è poco conosciuta dai lettori, e dunque a questi ultimi devono essere messe a disposizione delle coordinate storiche conosciute, la rivoluzione americana è certamente una storia più conosciuta e facente parte del patrimonio storico collettivo. Abbiamo visto che i personaggi storici in *Q* sono funzionali alla creazione di una cornice storica che permette al lettore di orientarsi in un'Europa poco conosciuta. Qui invece, a parte qualche richiamo a George Washington e a una scena in cui appare re Giorgio III, non si avverte la necessità di creare una cornice storica e geografica ben definita, essendo questa già presente nella mente del lettore. I personaggi storici infatti incarnano proprio ciò che secondo Lukács doveva essere incarnato dai personaggi di invenzione, ovvero le masse popolari, qui identificate con il popolo Mohawk.

Piga sostiene che oltre ai tre protagonisti c'è un quarto protagonista sempre presente, la violenza, che lega indissolubilmente sia le personalità che il destino di tutti i personaggi:

Nelle scene delle battaglie, e soprattutto in quelle che narrano le incursioni dei razziatori nei villaggi devastati dalle truppe o dagli indiani, il romanzo racconta senza pietà la spirale di violenza interetnica generata. Oltre a Molly, Philippe Lacroix e Joseph Brant, è proprio la

violenza, declinata nelle scene di mattanza, a essere co-protagonista; una violenza vista e agita da entrambe le parti, la Force di Simone Weil che irrompe e possiede vincitori e vinti. Una violenza storica, dalla cui cornice è impossibile prescindere.⁵⁷²

2.1 Molly Brant, una donna alla guida di un popolo

Emanuela Piga si è occupata nei suoi studi del personaggio di Molly Brant, centrale nel romanzo. Molly è una donna realmente esistita, considerata una delle fondatrici del Canada, che le ha dedicato un francobollo nel 1986. Piga nota come in quel francobollo vi siano identificate tre facce di Molly che appaiono anche nel romanzo dei Wu Ming: «matrona, lealista e fondatrice del Canada».⁵⁷³ Molly è infatti, fra tutti, il personaggio forse più complesso del romanzo, in quanto incarna su sé stessa la complessità della società delle sei nazioni e la complessità della rivoluzione americana. Molly è, prima di tutto, una donna che non si tira mai indietro quando sente la necessità di intervenire, e questo suo tratto lo si nota sin dalle prime pagine, quando ancora era giovane. Infatti il prologo è ambientato circa vent'anni prima del romanzo, durante la guerra franco-indiana. Contro un guerriero che sta per uccidere un giovanissimo nemico, Molly inveisce:

- Siete senza onore, - gridò la giovane donna. – Dite di voler vendicare Hendrick, ma è il denaro degli Inglesi che volete, dieci scellini per ogni scalpo indiano!

Si avvicinò al guerriero che ancora stringeva il pugnale e gli sputò addosso. L'uomo avrebbe voluto colpirla, ma lei lo incalzò.

- È poco più di un bambino. Non ha sparato un colpo. Potrebbe avere l'età di mio fratello -. Indicò un ragazzo dall'aria attenta, al margine del cerchio di donne che si era radunato intorno alla scena. – Quando avrete incassato la paga, la spenderete per comprarvi il rum. Quelli che oggi si danno arie da grandi guerrieri, domani rotoleranno nel fango come porci.

[...]

La donna si rivolse agli altri. – Non pensate che agli scalpi, ma gli scalpi non vanno a caccia, non portano a casa il cibo, non coltivano gli orti. Siete tanto ubriachi di sangue da calpestare le vostre usanze? Oggi molte donne hanno perso figli e mariti. Vanno risarcite con nuove braccia -. Guardò il giovane tamburino dall'alto in basso. – Dobbiamo adottare i prigionieri come nuovi figli e fratelli, secondo la tradizione. la madre di mia madre fu adottata, veniva

⁵⁷² Piga, *Una storia dalla parte sbagliata della storia: Manituana dei Wu Ming*, op. cit., p. 6.

⁵⁷³ Piga, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 117.

dai Grandi Laghi. Lo stesso Hendrick divenne un Mohawk in questo modo. Voi lo avreste ucciso!⁵⁷⁴

Già in queste righe troviamo la complessità e la tragedia che nel corso del romanzo si andrà a sviluppare, quella di una rivoluzione sanguinosa e violenta, di una società che viene smantellata, di uno stile di vita diverso che viene distrutto per fare spazio a nuovi insediamenti, per la sete di possesso di terre dei coloni americani. Molly subisce la violenza della storia, ma lo fa assumendo su sé stessa il ruolo di capo e di guida del suo popolo. Infatti Piga sottolinea che gli «elementi che contraddistinguono il personaggio sono il coraggio, la capacità di compiere delle scelte e tenere unita la popolazione indiana al di là delle diverse tribù e schieramenti politici».⁵⁷⁵ Vi è circolarità tra questa prima apparizione di Molly e una delle ultime scene del romanzo. Quando le terre delle sei nazioni irochesi sono ormai in fiamme e la rivoluzione sta per essere vinta dai ribelli americani, Molly decide di guidare ciò che rimane del suo popolo verso altre terre, le Mille Isole, un arcipelago in Ontario. Oltre a ciò che rimane della sua tribù, porta con sé anche alcune donne della tribù Oneida, facente parte delle sei nazioni ma schieratasi con i ribelli nella rivoluzione. Questo scatena proteste da parte delle donne Mohawk:

- Degonwadonty, vedo che ci porti in dono mogli e figlie di traditori -. La donna si piazzò a gambe larghe di fronte alle Oneida. - È da troppo tempo che non mangio carne. due giovani cuori andranno bene.

[...]

La risata di Molly spazzò il campo come vento d'autunno. – Ora ci sono io, le razioni saranno adeguate. Quale famiglia di Canajoharie non ha parenti Oneida? Per me, la Legge è ancora valida, queste sono mie sorelle. Divideranno i giorni amari che attraversiamo, e quando la nostra gente vincerà, faranno festa con noi. Questo è ciò che ho da dire.

Molly si guardò intorno. Un sorriso terrifico piegava le labbra, negli occhi c'era tempesta. Ci furono mormorii d'approvazione. La donna affamata fece un cenno con la mano, voltò le spalle e se ne andò.⁵⁷⁶

La legge per Molly Brant è sacra, ma quale legge? Quella che aveva permesso al suo popolo di vivere in pace per anni, che aveva permesso la fondazione di una società

⁵⁷⁴ Wu Ming, *Manituana*, op. cit., pp. 9-10.

⁵⁷⁵ Piga, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 117.

⁵⁷⁶ Wu Ming, *Manituana*, op. cit., p. 498.

federale in cui diverse tribù di indiani potevano vivere in pace assieme ai coloni, commerciando con questi senza perdere le proprie specificità. L'integrazione è l'elemento chiave per comprendere la vita e l'organizzazione delle sei nazioni. Indiani e coloni convivono pacificamente, senza segregarsi ma condividendo le proprie usanze e le proprie vite. È questo disegno, in cui la dignità dei popoli è centrale, che viene letteralmente spazzato via dalla rivoluzione americana, che inizia spaccando le tribù, che si trovano a doversi fronteggiare, e finisce consegnando alla furia economica dei pionieri le terre in cui erano stanziate. Molly Brant è, appunto, simbolo di questa integrazione. Di sangue indiano, sposa William Johnson, commissario per gli Affari Indiani, e durante il romanzo svolge sia la funzione di guida spirituale e politica del popolo indiano che di rappresentante del medesimo popolo verso l'aristocrazia europea. La straordinarietà di Molly, capace di parlare e relazionarsi con mondi al di là del nostro, viene sottolineata già dalla sua presentazione:

Al mattino poteva sentire la terra respirare. A mezzogiorno, poteva sentire l'erba crescere. La sera, poteva vedere dove i venti andavano a riposare. Molte cose invisibili erano limpide per Molly Brant, chiare come una calligrafia, nitide come il profilo degli alberi in una giornata tersa. Dalla nonna materna aveva imparato a vedere dove altri occhi erano ciechi, a sentire dove altre orecchie erano sorde. Aveva imparato a cattivarsi gli *oyaron*, spiriti che guidano attraverso i sogni. E aveva appreso il modo corretto di svegliarsi. Aprire le palpebre, ringraziare il Padrone della Vita, contare tre respiri e alzarsi subito, prima che la pigrizia del corpo intorbidi i pensieri: così la testa rimane limpida, i sogni non sfuggono, i mali dell'anima possono essere curati.⁵⁷⁷

La vena lirica che si scorge dietro queste parole rappresenta in pieno la poeticità che scorre nel personaggio di Molly, vera madre del popolo Mohawk, confidente di tutti gli altri personaggi, vivi e morti, instancabile guida di un popolo e di un mondo destinato alla dissoluzione. La sua straordinarietà risiede anche in un altro tratto, che Piga sottolinea differenziandola dagli altri personaggi:

L'azione etica di Molly, determinata da condizioni che non ha scelto e che non può eludere, procede quasi magicamente nella difficilissima impresa del prodursi comunque da sé, in un campo di costrizioni e nuove norme dettate dall'emergenza che ne limitano la possibilità

⁵⁷⁷ *Ivi* p. 25

stessa. Il suo personaggio si pone al di là del bene e del male, capace di leggere i sogni e indicare il cammino, in una visione che accetta la morte come dato ineluttabile, seppur strettamente parte di una logica che comprende la rinascita e il bene della comunità.⁵⁷⁸

La costruzione della sua identità e del suo ruolo all'interno della comunità è un percorso che Molly svolge di per sé stessa. Non è un percorso emancipatorio, in quanto lei appare già emancipata nel libro: è la guida irrinunciabile del popolo indiano. Grazie alle sue mille sfaccettature, il personaggio di Molly appare forse come il più autorevole all'interno del romanzo, l'unico senza sfumature, senza ombre, l'unico che cerca sempre di fare il bene del suo popolo in tutte le situazioni. Tutto ciò che Molly fa, lo fa per le Sei Nazioni, per quella Legge superiore alla quale crede intensamente, per i suoi ideali etici e politici che sono manifesti lungo il romanzo. A tal riguardo, Piga scrive infatti che «in Molly la frattura tra pensiero e azione è inesistente, ella concentra in modo puro la dimensione rivoluzionaria, se, con le parole di Gilles Deleuze, rivoluzionario è colui o meglio, colei, “degnata di quel che accade”».⁵⁷⁹

Gaia De Pascale nota come in molti romanzi dei Wu Ming le donne assumano ruoli centrali, scelta non neutra se pensiamo al fatto che si tratta di romanzi storici. Le donne riprendono il controllo della storia, sono «figure storicamente liminali e invisibili che balzano in copertina, condizionando una storia solo in superficie fatta di (e da) uomini».⁵⁸⁰ La narrazione della periferia, di cui si parlerà più avanti a livello storico-geografico, si configura anche a livello sociale e antropologico, con la valorizzazione dei gruppi sociali che per razzismo, sessismo o classismo sono stati messi ai margini della storia. Tra tutte le donne narrate dai Wu Ming, Molly è secondo De Pascale la figura che spicca maggiormente:⁵⁸¹

Nella matriarca dei Mohawk, più che in ogni altro, coabitano terra e cielo. Molly è colei che da sola può tenere testa ai guerrieri. La sua arma viene da lontano, dal mondo dei sogni. Le sue argomentazioni evocano spettri, resuscitano morti. Chiamano in causa un altro mondo speculare al nostro, e lo considerano la vera realtà. In lei alberga la forza sciamanica della

⁵⁷⁸ Piga, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 118.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

⁵⁸⁰ De Pascale, *Wu Ming: non soltanto una band di scrittori*, op. cit., p. 76.

⁵⁸¹ Bisogna considerare che il saggio scritto da De Pascale è stato pubblicato prima dell'uscita de *L'armata dei sonnambuli*, dove una delle protagoniste è ancora una volta donna, Marie Nozière, personaggio che potrebbe ipoteticamente contendere il primato femminile a Molly Brant. La scelta di queste due protagoniste è un altro tratto che accomuna i due romanzi.

parola, che soffia sulle ceneri del presente per chiamare a convegno gli antichi spiriti e renderli immortali. Non per nulla, sarò proprio lei a trovare una via di fuga, salvando così tutto il salvabile.⁵⁸²

2.2 Philip Lacroix, l'ultimo degli eroi

Lo stile paratattico abbiamo detto essere funzionale anche al tono epico del romanzo. Scrive Piga che «lo stile paratattico, la descrizione delle battaglie, insieme all'uso di similitudini e metafore costituiscono la dimensione mitopoietica del racconto».⁵⁸³ Il respiro epico del romanzo risiede in particolar modo in un personaggio, Philip Lacroix, *Ronaterihonte*, l'unico tra i protagonisti a non essere storicamente mai esistito, e dunque personaggio di pura invenzione. Philip fin da subito appare come un personaggio misterioso, dal passato sfuocato e incerto, un uomo che incute timore e rispetto a chiunque. Il suo legame con Molly è molto forte, in quanto è proprio lui il ragazzino dell'esercito francese che lei salva nel prologo sopra citato. Da quel giorno, Philip era cresciuto insieme ai Mohawk, diventando un guerriero. Si era sposato e aveva avuto una figlia, ma entrambe a un certo punto erano state uccise da indiani sbandati. Così viene presentato dal narratore la prima volta che appare nel romanzo, dopo il prologo:

Philip invece aveva preso moglie, gli era nata una figlia. Una breve stagione di serenità. Dopo la tragedia, aveva compiuto atti terribili. Da allora Huron e Abenaki lo chiamavano le Grand Diable. Un giorno si era presentato da Molly e, senza una parola, le aveva consegnato il bracciale di wampum, rinunciando alla vita che gli era stata donata. Si era trasferito lì. Tornava a Canajoharie un paio di volte all'anno, per vendere pellicce, guardato con timore da chi aveva conosciuto la guerra e con reverenza dai giovani, attratti dalla leggenda.⁵⁸⁴

Più avanti nel romanzo si scoprirà che il suo soprannome lo aveva guadagnato inseguendo e uccidendo tutti e ventidue gli assassini della moglie e della figlia.

Philip è il vero eroe guerriero del romanzo, un uomo quasi imbattibile, che si sottrae all'isolamento a cui si era obbligato per anni per entrare nella trama da protagonista. Philip morirà alla fine del romanzo, unico tra i protagonisti, ucciso da un ribelle, e la sua morte è chiaramente metafora della fine di un'epoca:

⁵⁸² De Pascale, *Wu Ming: non soltanto una band di scrittori*, op. cit., p. 76.

⁵⁸³ Piga, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 119.

⁵⁸⁴ Wu Ming, *Manituana*, op. cit., pp. 74-75.

Dovevi tornare al mondo, Ronaterihonte, per poter morire, per illuminare il destino della Lunga Casa.

Philip parlò.

Io, privo di madre, non si più quante volte sono nato.

Tu sei la prima e l'ultima levatrice, hai fatto di me un Mohawk e mi hai richiamato per l'ultima volta.

Adesso sei la morte.

Molly parlò.

Il mondo si è sbloccato.

Molly parlò.

Un cerchio si chiude, un cerchio si apre.

Molly parlò.

Le Sei nazioni vivranno.

[...]

Philip era pronto.

Torno all'utero del mondo, madre, mia origine, mia narrazione.

Al buio tiepido e accogliente della terra.⁵⁸⁵

Philip muore come potrebbe morire un eroe omerico, una volta conclusa la sua missione. La struttura quasi a versi di questa descrizione dona proprio una tragicità epica alla sua morte, che non viene nominata chiaramente, ma evocata attraverso figure appartenenti alla cultura indiana, attraverso la raffigurazione di un mondo vivo in cui ogni cosa ha un senso. La sua morte è la morte di un mondo che ha accompagnato il lettore per 600 pagine, un mondo tanto magico quanto reale, che gioca con l'immaginario sugli indiani da film western, smontandolo e ricostruendolo in continuazione. Piga ben sintetizza il mondo epico che ruota intorno a Philip e che con lui muore:

Se il romanzo ha un respiro epico, si sente che tuttavia il tempo degli eroi, il tempo dei Philippe Lacroix è al termine. Non per nulla è l'unico, tra i protagonisti, a essere un personaggio di finzione. Philippe è l'eroe romantico, capace di gesta eccezionali, che muore drammaticamente colpito alle spalle gettando il lettore nella costernazione. Egli stesso sembra consapevole di questa impossibilità, di una sorta di sfaldamento ineluttabile percepito nei momenti in cui è lontano dall'azione. Emergono i contorni del personaggio sia nei frangenti in cui diventa terrificata macchina da guerra, le *Gran Diable*. I protagonisti

⁵⁸⁵ *Ivi* pp. 595-596.

attraversano un cammino che sanno essere segnato dal macello ma dal quale non possono allontanarsi.⁵⁸⁶

In Philip, accanto all'eroe guerriero, al combattente quasi invincibile capace di compiere azioni anche molto violente e sanguinarie, troviamo un uomo profondamente sensibile e attento alle persone che vivono attorno a lui. In particolare questo suo lato lo si nota nel rapporto con la giovane Esther Johnson, figlia di Guy Johnson, ragazza che durante il romanzo affronta il passaggio dall'infanzia alla pubertà, e in questo passaggio scopre sé stessa e la sua personalità. Esther è quasi una "piccola Molly", in quanto dotata anche lei di poteri soprannaturali con i quali spesso appare in sogno a Philip e ha delle visioni. Philip e Esther si legano molto durante il romanzo. La sensazione è quella che Philip veda in Esther una sostituta della figlia assassinata, e Esther in Philip il padre spesso assente. Il loro legame è un esempio di come i personaggi in *Manituana* abbiano delle personalità complesse, e queste personalità vengono sviluppate lungo tutto il romanzo senza mai venir meno. Philip è sì l'eroe che raffigura la fine dell'epoca degli eroi, ma è anche un uomo che ha amato, ha sofferto e ha reimparato ad amare, un uomo in tutte le sue sfaccettature, che portandosi costantemente dietro un'ombra di cui è impossibile liberarsi riesce, attraverso le relazioni con Esther, Molly e Joseph, a ritrovare la forza non solo di vivere, ma di avere uno scopo per cui valga la pena vivere dopo anni passati in isolamento. In un mondo che sempre più conduce uomini e donne a cercare il successo e le ragioni della propria vita nell'individualismo, Ronaterihonte ci insegna proprio il contrario, mostrandoci la necessità dell'uomo di vivere insieme agli altri relazioni vere e profonde, e forse proprio per questo è inevitabile che lui muoia, per lasciare spazio all'avanzata dell'individualismo occidentale.

3. LA STORIA IN MANITUANA

Fredric Jameson sosteneva che la storia è l'esperienza della Necessità, ed è proprio la Necessità a far conoscere la storia non come mero oggetto di rappresentazione. La Necessità è la «*forma* inesorabile di eventi»,⁵⁸⁷ ovvero una «categoria narrativa in senso

⁵⁸⁶ Piga, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 119.

⁵⁸⁷ Jameson, *L'inconscio politico*, op. cit., p. 112.

lato di un inconscio politico propriamente narrativo»,⁵⁸⁸ che permette la ritestualizzazione della storia stessa. All'interno della forma della Necessità i dati cronologici, gli eventi storici, gli avvenimenti rimangono inerti se non vengono radicalmente ristrutturati a partire da una domanda: «perché ciò che accadde dovette accadere proprio nel modo in cui accadde?». ⁵⁸⁹ Solo ponendosi questo quesito secondo Jameson può prendere forma nell'uomo «l'emozione» della grande forma storiografica»,⁵⁹⁰ e senza tale emozione tutta la storia diventa puro nozionismo mnemonico, distante da una visione critica sia del lettore che dello storico stesso. Le armi della letteratura possono porsi proprio al servizio di questa domanda, per evitare l'appiattimento del discorso storico. È proprio questa domanda che soggiace alla costruzione romanzesca di *Manituana*, e in generale al ciclo sulle rivoluzioni inaugurato da *Q* e concluso con *L'armata dei sonnambuli*. Jameson sosteneva che la necessità della storia può essere rappresentata nella logica interna al fallimento di tutte le rivoluzioni della storia. Attraverso l'esplorazione di alcuni snodi storici che hanno coinvolto l'occidente e non solo, i Wu Ming indagano proprio la domanda posta sopra, senza dare una risposta, ma problematizzando la narrazione storica ufficiale. Se secondo Benjamin compito del materialista storico è «spazzolare la storia contropelo»,⁵⁹¹ *Manituana* si colloca perfettamente in questo orizzonte. Il lettore si trova a leggere un romanzo ambientato in un'epoca di cui probabilmente conosce i principali avvenimenti, le cause e le conseguenze della rivoluzione americana. Quella storia infatti non deve essere spiegata, ma solo richiamata. I Wu Ming compiono due operazioni fondamentali: da una parte raccontano il ruolo avuto da una popolazione indiana in uno snodo storico fondamentale per la costruzione del mondo occidentale, dall'altra ribaltano un immaginario *mainstream* che vede nella rivoluzione americana una lotta per la libertà contro un tiranno oppressore. La ricorrenza dell'*Independence day*, commemorata come una festa della libertà dei popoli, film come *The patriot* di Roland Emmerich (2000), in cui Mel Gibson impersona un volontario americano che combatte contro gli inglesi, rappresentati da un capitano di cavalleria sanguinario e spietato, hanno appiattito la rappresentazione della storia della rivoluzione americana a un conflitto tra buoni e cattivi. I Wu Ming riescono a ribaltare questo immaginario, disegnando una guerra in cui non ci

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

⁵⁸⁹ *Ivi* p. 111.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

⁵⁹¹ Benjamin, *Sul concetto di storia*, op. cit., p. 31.

sono buoni e cattivi, ma solo una tragedia costante che alla fine porta sofferenze alle minoranze più deboli, come i Mohawk.⁵⁹² La rivoluzione americana in *Manituana* fa parte di quello «scandalo che dura da diecimila anni»⁵⁹³ di cui parla Elsa Morante ne *La storia*, un perenne campo di battaglia le cui vittime sono poi spesso dimenticate dalla storia ufficiale. Wu Ming 1 in un'intervista ha spiegato il significato di questo ribaltamento di prospettiva:

Se si guarda alla rivoluzione americana dal punto di vista dei nativi americani o degli schiavi neri, il rapporto oppressi-oppressori risulta esattamente rovesciato. Fu una rivoluzione fatta in gran parte da schiavisti che difendevano la schiavitù (già abolita a Londra e presto in tutto l'Impero), e da speculatori che vedevano nella Corona la protettrice degli indiani, il potere che impediva ai coloni di usurpare e mettere a profitto immense distese di terra. La frontiera era alla longitudine degli Appalachi, erano proibiti insediamenti bianchi oltre quella linea, e questo stava terribilmente sulle palle. Nasce in quegli anni la cosiddetta "ideologia della frontiera", che giustifica e al tempo stesso occulta il genocidio. Non credo si possa parlare di "post-colonialismo", quell'espressione indica la condizione sociale, culturale e psicologica delle persone nelle nazioni decolonizzate come, chissà, il Ghana o l'Indonesia. Per estensione, si definiscono "post-coloniali" anche le problematiche legate all'emigrazione da quei posti al Nord del mondo. Ma per i nativi americani non c'è stata alcuna decolonizzazione, al contrario: quando il Nordamerica era una colonia britannica, loro non erano colonizzati. Le nazioni indiane non erano suddite del Re.⁵⁹⁴

Manituana è la storia di un popolo che viene sconfitto e scacciato da un altro popolo, è un'epopea che racconta la nascita di una civiltà narrando la fine di un'altra. È all'interno di questa epopea che vengono descritte le fondamenta dell'Occidente; in questa storia sono già insite le potenzialità distruttive, razziste, coloniali, predatorie che caratterizzeranno la storia dell'Occidente da lì fino ai giorni nostri. Il discorso di Wu Ming 1 è infatti presente nei pensieri di Jonas Klug, colono americano:

⁵⁹² Oltre alla tragedia subita, alla fine il popolo Mohawk, come tutte le minoranze della storia, non conta niente e non viene considerato nella ricomposizione politica delle terre americane al termine della rivoluzione: «La guerra era perduta. Le ultime notizie dicevano che a Parigi i bianchi discutevano la pace. Gli Inglesi trattavano la resa, ma nessun indiano sedeva con loro. Joseph Brant era ormai un alleato scomodo. I superstiti delle Sei Nazioni vivevano su una manciata di isole all'imbocco del San Lorenzo», *Manituana*, op. cit., p. 616.

⁵⁹³ Morante, *La storia*, op. cit.

⁵⁹⁴ *The perfect Storm, ovvero: l'intervista-mostre*, 18 aprile 2007, www.wumingfoundation.com.

Klug ringraziò Dio. Gente ragionevole, i giudici, almeno nella colonia di New York. Mica come a Londra, laggiù ce n'era addirittura uno che si era messo in testa di liberare i negri. E i negri lo sapevano. La voce correva da una fattoria all'altra. Li sentivi biasciare parole senza senso, cantare le loro tiritere che forse erano messaggi nascosti. Si passavano informazioni, si mettevano d'accordo per scappare. Se mettevano piede in Inghilterra, diventavano uomini liberi. E loro ci provavano. Scappavano davvero. Era già successo a Windecker, a Deypert, al dottor Heyde. Tagliare la lingua a tutti, ecco come risolvere il problema dei negri, tanto dovevano spaccarsi la schiena, mica pronunciare sermoni.

Klug scosse il capo. E i *tory*? Come la mettevano? Ce li avevano pure loro, gli schiavi!

Klug sentì montare odio. Era ora di farla finita. Quella gente aveva passato il segno. L'esercito del re bloccava le navi nei porti, requisiva la roba, sbatteva in galera chi provava a metter bocca. I Bostoniani avevano ragione. I lealisti andavano presi a fucilate, ricacciati nel mare.

I Johnson avrebbero comprato i selvaggi a forza di rum, e li avrebbero spinti contro altri bianchi, contro altri cristiani. No, non si poteva stare a guardare, stendere il tappeto rosso, dire accomodatevi, fate pure.⁵⁹⁵

Jameson scriveva che solo partendo dal presupposto che la storia umana è unica, ed è storia di lotta di classe, le domande antiche possono riaffiorare e parlarci ancora. Bisogna scoprire nel testo le tracce della realtà rimossa della storia, una realtà collettiva e comune con la nostra.⁵⁹⁶ Grazie alla narrazione della storia, i Wu Ming riescono a far riaffiorare una parte sommersa della rivoluzione americana, riportando alla luce del giorno alcune domande che, oggi come allora, è importante porsi. La distruzione di una società meticciana, interculturale, la potenza predatoria del denaro, la natura umana che cerca di spingersi sempre oltre, nella ricerca costante di nuove terre da conquistare e governare, sono tutte questioni che *Manituana* porta in superficie nelle sue pagine: «L'immagine d'insieme sembra allora restituire una riflessione più ampia su una fase storica segnata dalla violenza, nella quale sta per non esserci più spazio per una cultura meticciana e accogliente dove le danze scozzesi degli highlands potevano intrecciarsi ai riti dei mohawk».⁵⁹⁷

⁵⁹⁵ Wu Ming, *Manituana*, op. cit., pp. 89-90.

⁵⁹⁶ Jameson, *L'inconscio politico*, op. cit., p. 19. Il critico sostiene che il mistero della storia «può essere riportato in vita solo se l'avventura umana è una; soltanto così [...] possiamo cogliere le domande vitali che ci pongono problemi morti da molto tempo, come il ritmo stagionale dell'economia di una tribù primitiva, le dispute appassionate sulla natura della Trinità, i modelli conflittuali della *polis* o dell'impero universale. [...] È nello scoprire le tracce di questo racconto ininterrotto, nel riportare alla superficie del testo la realtà rimossa e nascosta di questa storia fondamentale che la dottrina di un inconscio politico trova la sua funzione e la sua necessità». (pp. 19-20).

⁵⁹⁷ Piga, *Una storia dalla parte sbagliata della storia: Manituana dei Wu Ming*, op. cit., p. 5.

Francesco Orlando sosteneva che «solo in forma di ritorno del represso l'ideologia può entrare con piena validità in un discorso letterario».⁵⁹⁸ Piga parafrasa la frase di Orlando, cercando di mostrare come questo discorso possa essere valido anche nella scrittura romanzesca della storia: «solo in forma di ritorno del *sommerso formale*, la *risrittura della storia* può entrare con piena validità estetica in un discorso letterario».⁵⁹⁹ È grazie a questo meccanismo che *Manituana* riporta in vita le voci sommerse e dimenticate, sotto forma di un'epopea che racconta la storia ucronica di un passato che sarebbe potuto esistere ma che non fu. Wu Ming 1 scrive che «l'esistenza nella valle del Mohawk, prima della rivoluzione americana, di una comunità mista anglo-“irochirlandese” è un'ucronia implicita, possibilità nascosta – non importa quanto remota – di una biforcazione del nostro *continuum*».⁶⁰⁰ L'ucronia si lega all'idea del rimosso storico in quanto è essa stessa il racconto di una storia cancellata dalla storia. L'ucronia nei Wu Ming secondo De Pascale dà infatti vita a «quesiti che si insinuano nelle fratture che il tempo ha creato tra le grandi figure eroiche e i rimossi della storia».⁶⁰¹

La storia sommersa in *Manituana* non è però consegnata al lettore come un trattato storico-antropologico sulle Sei Nazioni Irochesi, ma attraverso il racconto delle vite di personaggi veri e fantastici, con il quale il lettore entra in dialogo. Così facendo si crea il meccanismo che Orlando aveva individuato nella *Fedra* di Racine, dove i lettori del Seicento e del Settecento potevano empatizzare con un personaggio che la visione morale ufficiale condannava a priori.⁶⁰² Allo stesso modo, i lettori di *Manituana* si trovano a leggere la storia della rivoluzione americana parteggiando per un popolo alleato degli inglesi, oppressori della libertà americana che volevano mantenere il proprio dominio coloniale su quei territori. La visione ufficiale della storia entra così in collisione con il racconto delle vicende dei protagonisti, e conseguentemente con l'identificazione del lettore con essi. I coloni americani appaiono spesso come gli antagonisti, sanguinari speculatori senza scrupoli che rivendicano la libertà di opprimere le minoranze. Tutto ciò si complica proprio per il fatto che si narra *la storia dalla parte sbagliata della storia*, suggestiva definizione utilizzata dai Wu Ming per descrivere il loro romanzo. Il racconto

⁵⁹⁸ Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, op. cit., p. 72.

⁵⁹⁹ Piga, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 159.

⁶⁰⁰ Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, op. cit., p. 36.

⁶⁰¹ De Pascale, *Wu Ming: non soltanto una band di scrittori*, op. cit., p. 70.

⁶⁰² Francesco Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*, Torino, Einaudi, 1990.

dei dimenticati coincide esattamente con la «pulsione negromantica»⁶⁰³ di cui parla Domenichelli. Gli indiani Mohawk sono figura di tutte le voci che la storia ufficiale ha dimenticato e rimosso, e come tali invitano il lettore a riflettere e problematizzare le conoscenze storiche di cui è in possesso, mostrando come la lettura della storia sia fortemente influenzata dal punto di vista di chi la racconta. «In un'epoca contrassegnata dal sentimento di posteriorità»,⁶⁰⁴ come dice Piga, è importante far riferimento alle teorizzazioni di Orlando per cercare di sviscerare il represso storico, ridando vitalità alla stessa disciplina storica attraverso le peculiarità e le potenzialità che solo i testi letterari possiedono, mettendo in contraddizione le narrazioni dominanti e l'immaginario *mainstream* che, volenti o nolenti, coinvolgono tutti e tutte in una stessa dinamica di rappresentazione storica del passato. *Manituana*, così come altri romanzi dei Wu Ming, tra cui *L'armata dei sonnambuli*, non racconta al lettore una storia sconosciuta in maniera lineare, mostrando i nessi causa-effetto del percorso storico, ma parte da un retroterra condiviso e conosciuto quasi da tutti per problematizzarlo, mettendo in crisi conoscenze e letture date per assodate. Così la rivoluzione americana non è più la guerra di liberazione dei coloni dal dominio imperialista inglese, ma diventa la storia di una minoranza etnica che era riuscita a creare una società multiculturale estranea alle logiche capitalistiche più feroci, la storia di come questo popolo si sia trovato a dover combattere una guerra di cui vedeva solo i lati sanguinari, finendo per soccombere portandosi dietro le idee e i sogni a cui erano riusciti a dare forma. Philip Lacroix e Joseph Brant sono ben consapevoli di cosa sia la guerra, dei suoi orrori, ma nonostante ciò si trovano a doverla combattere:

- C'è un solo modo per riavere le nostre terre, – rispose l'altro [Joseph]. – Fare come i Francesi e gli Huron durante l'altra guerra.
- Attaccare gli insediamenti?
- Razziare il bestiame, distruggere i raccolti. Dobbiamo colpirli nelle loro case, scacciarli uno a uno, se necessario. Costringere i coloni ad andarsene.
- In quelle case ci sono donne e bambini, – obiettò Philip. – Pensi di onorare così la memoria di Peter? È questa la tua guerra?
- È ciò che va fatto.
- Mia moglie e mia figlia sono morte a causa di gente che la pensava così. Joseph lo guardò rabbioso.

⁶⁰³ Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio*, op. cit., p. 103.

⁶⁰⁴ Piga, *La lotta e il negativo*, op. cit., o. 159.

- La guerra non è mai stata altro che questo e tu lo sai.
- Philip si fece vicinissimo, fino a piantare gli occhi in quelli di Joseph.
- Sì. So dove si perde il sentiero che vuoi percorrere. In una palude di sangue.
- Io sono un capo, – ribatté Joseph. – Devo combattere per il mio popolo, devo dargli una terra. Se la durezza della quercia non basta, allora diventeremo roccia. Ma dobbiamo tentare, dobbiamo provarci. O non ci sarà un'alba per i Mohawk.

In tutto ciò rientrano magia, dimensione fantastica, immaginari diversi, eroi, eroine, battaglie, re, ambasciatori, viaggi, tutti elementi che donano epicità al racconto, mostrando come ancora oggi ci sia la possibilità, e forse la necessità, di costruire delle epopee che raccontino la nascita della società in cui viviamo, le radici sanguinanti di un mondo che si riscopre sempre più malato e complesso:

La gloria del mondo è transitoria. Un tempo il crollo delle Sei Nazioni sarebbe stato impensabile. Ora l'agonia di quell'antico potentato si intrecciava con l'ascesa di una nuova nazione. [...] Non c'era posto per il passato, in America.⁶⁰⁵

Questo compito di messa in discussione delle radici della nostra contemporaneità è secondo Lukács un compito tipico dei grandi romanzi storici. Come abbiamo visto, il filosofo ungherese sosteneva infatti che in un romanzo storico non sono importanti tanto le allusioni al presente, quanto la volontà di far rivivere il passato per mostrarlo come una vera e propria preparazione del presente. È nel passato che troviamo le cause della nostra vita sociale e politica, è nei nessi storici che si comprendono le cause dell'organizzazione della nostra civiltà.⁶⁰⁶ La dimensione epica del romanzo si lega alla necessità sottolineata da Benjamin di liberarsi dall'idea di storia come una progressione in un tempo omogeneo e vuoto. Il filosofo tedesco criticava l'utilizzo dell'epica per descrivere la storia, in quanto era uno strumento nelle mani del potere per narrare la storia degli uomini famosi e degli eroi, tralasciando le voci dei senza nome. L'epica dei vincitori porta il lettore ad immedesimarsi con essi. I Wu Ming invece utilizzano l'epica e la mitopoiesi per decostruire l'epica stessa, e in *Manituana* questo meccanismo è evidente. Un'epopea sulla rivoluzione americana che racconta però le gesta epiche di personaggi che nessuno

⁶⁰⁵ Wu Ming, *Manituana*, op. cit., pp. 557-558.

⁶⁰⁶ Lukács, *Il romanzo storico*, op. cit., p. 58.

conosce, di un popolo sconfitto, decostruendo e rimontando i mitologemi legati a quel periodo storico per darne una visione alternativa.

3.1 La tematica coloniale

Timira. Romanzo meticcio, scritto da Wu Ming 2 e Anthar Mohammed e pubblicato nel 2012, è certamente tra tutti quelli del collettivo il romanzo che tratta maggiormente le tematiche postcoloniali, raccontando la storia di Isabella Marincola, meticcina nata dal rapporto tra un soldato italiano e una donna somala durante l'occupazione coloniale della Somalia. Anche *Manituana* è un romanzo vicino alle tematiche postcoloniali, «in modo particolare per il tentativo di narrare la storia dal punto di vista di altri distanti nel tempo e nello spazio».⁶⁰⁷ Come spesso accade per i Wu Ming, alcune tematiche introdotte dai romanzi collettivi vengono poi ampliate e sviluppate maggiormente nei romanzi solisti. La tematica coloniale, se è evidente in *Timira*, è qui invece più dissimulata. La si può scorgere in particolar modo nella lingua e nei personaggi.

Gaia De Pascale scrive che il linguaggio dei Wu Ming non crea fratture perché non vuole rompere i legami della comunicazione. È un patto narrativo con il lettore, di scambio e empatia, che parte dal presupposto che l'intreccio sia un'arma potenzialmente più forte dello sperimentalismo.⁶⁰⁸ È in questo quadro che la narrativa di genere e lo sperimentalismo dissimulato, di cui si è parlato nel primo capitolo, entrano nei romanzi dei Wu Ming: «sono le scosse emanate dalla paratassi, i sobbalzi provocati dalla soppressione dei verbi, le vibrazioni prodotte dalla carica energetica dei vocaboli».⁶⁰⁹ Sobbalzi, paratassi e una forte carica figurale data ai vocaboli, percepibile sia quando ci troviamo di fronte a un romanzo, sia leggendo un saggio o un articolo su Giap. In *Manituana* questo tipo di linguaggio entra a contatto con la mescolanza di codici linguistici diversi, ben marcata lungo tutte le pagine. La coesistenza di diversi popoli nel romanzo necessita di una mescolanza di lingue attraverso cui i personaggi possono comunicare tra di loro. I codici linguistici diversi sono solo evocati, raramente troviamo davvero delle parole di una lingua diversa dall'italiano, ma questa evocazione è centrale nel romanzo. La mescolanza linguistica si configura non solamente come una necessità narratologica, ma anche e soprattutto come incontro/scontro tra culture, come un terreno

⁶⁰⁷ Piga, *La lotta e il negativo*, op. cit., p. 96.

⁶⁰⁸ De Pascale, *Wu Ming: non soltanto una band di scrittori*, op. cit., p. 61.

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

dove evidenziare la distanza che intercorre tra il discorso del potere costituito e il discorso rivoluzionario dei Mohawk. La mescolanza serve a creare «momenti in cui sia stridente la distanza tra la voce del potere e il grido di chi lo combatte».⁶¹⁰ Guy Johnson, ricordando ciò che gli insegnò suo padre, delinea questo quadro linguistico che caratterizzava le Sei Nazioni irochesi, miste di indiani, scozzesi e irlandesi:

La notte di San Giovanni, nel fitto della boscaglia, si accendevano piccoli fuochi e si parlava gaelico, celebrando messe che la luce del giorno avrebbe proibito. I profughi scozzesi e i coloni irlandesi di suo padre s'intendevano con dialetti antichi come le rocce. La Lingua della Notte. Sir William la usava quando voleva dirgli qualcosa di intimo, che altri non dovevano cogliere.

– È la lingua della fede, del sangue e della guerra, – diceva. – Non la si parla per caso.

L'inglese invece serviva a comandare, a scrivere e a capirsi da un capo all'altro della valle. A Philadelphia gli avevano insegnato anche il francese, la lingua del nemico. Ma era il mohawk l'idioma che preferiva. Il mohawk odorava di rum e di pellicce. Era la lingua del commercio e della caccia; dei concili e della diplomazia. Ma prima di tutto, per lui, quella delle ninne nanne.⁶¹¹

Sono in particolar modo la lingua dei Mohawk e l'inglese ad assumere una forte rilevanza nel romanzo grazie alla loro contrapposizione. Queste infatti sono profondamente diverse, ma la differenza che interessa agli scrittori non è una differenza sintattica, morfologica o fonologica, quanto piuttosto semantica. La lingua degli indiani è una lingua complessa, prevede diverse possibilità e diversi significati, a differenza dell'inglese che invece non pone dubbi, è univoca e piatta. Joseph Brant, interprete di Guy Johnson presso gli indiani, descrive così le differenze fra le due lingue:

L'inglese era una lingua più rozza e stringata: nel passaggio dagli occhi alla bocca le parole si accorciarono, persero risonanze, abbandonarono sul foglio parte del loro significato. Nella lingua dell'Impero, a ogni causa seguiva una conseguenza, a ogni azione corrispondeva un solo scopo, a ogni situazione la condotta più adeguata. Al contrario, la lingua dei Mohawk era piena di dettagli, attraversata da dubbi, rifinita da continui aggiustamenti. Ciascuna parola si protendeva e allungava per catturare ogni possibile senso e tintinnare nelle orecchie nel modo più consono.⁶¹²

⁶¹⁰ *Ibidem*.

⁶¹¹ Wu Ming, *Manituana*, op. cit., p. 340.

⁶¹² *Ivi* p. 51.

L'inglese raffigura la lingua del potere costituito, tanto quello coloniale di Re Giorgio III quanto quello dei coloni. Questa lingua propone all'ascoltatore e al parlante una sola via possibile, non mette in dubbio né sé stessa né ciò di cui parla, non sottolinea la complessità, piuttosto la evita a prescindere. La narrazione univoca, ufficiale e dogmatica della lingua inglese si contrappone alla figuralità della lingua Mohawk, che prevede la formulazione di domande diverse e l'evocazione di mondi diversi. Bachtin sosteneva che nessun segno linguistico è di per sé neutro: «la lingua è tutta saccheggiata, penetrata da intenzioni e accenti».⁶¹³ I Wu Ming in *Manituana* giocano proprio su questo assunto, saccheggiano le lingue caricandole di un valore politico. La piattezza monolitica della lingua del potere ha nella sua apparente neutralità una privazione di possibilità del discorso che è tutt'altro che neutrale, così come in maniera antistante l'evocazione della complessità della lingua Mohawk ha al suo centro la necessità di porre domande prima di dare risposte. In questo scontro fondamentale è la collocazione geografica del romanzo. La seconda parte di *Manituana* è ambientata a Londra, capitale dell'Impero. Lì la comunicazione avviene solo per convincere il re ad assegnare la carica di commissario per gli Affari Indiani nel Nordamerica a Guy Johnson e a mostrare al re la fedeltà dei Mohawk, ma la conversazione è piatta, i ruoli sono ben stabiliti e mai messi in discussione. La lingua dell'Impero descrive impropriamente gli indiani, definendo Joseph Brant e Philip Lacroix «principi indiani». Guy Johnson in una lettera scrive che «La gente di Londra li considera al pari di principi ed essi sono diventati una tale attrazione per l'aristocrazia, che ormai nessun intrattenimento può fare a meno di includerli tra gli ospiti d'onore»,⁶¹⁴ mostrando chiaramente come il diverso venga inglobato nell'immaginario dei cittadini europei solo partendo da categorie precostruite ed estranee al mondo che in realtà essi provano a descrivere. Gli indiani sono un'attrazione esotica, ma non possono che essere inquadrati negli schemi dell'occidente, senza alcuna possibilità di confronto e dunque di integrazione:

Guy e Daniel ancora sulla soglia, penosi rimasugli dei sorrisi d'etichetta a impiasticciare i volti. Formali e maldestri, sussiegosi per celare la paura. Non avevano il saper fare di Joseph, uno stile sicuro e trasognato, sonnambulo di potere e sfarzo. A Londra, l'indiano di

⁶¹³ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 101.

⁶¹⁴ Wu Ming, *Manituana*, op. cit., p. 335.

Canajoharie era rinato animale da cerimonia, esotico campione di mostra canina. Nessuna nuova vita, invece, per il tedesco e l'irlandese: solo la politica, un compito da svolgere con un peso a schiacciare il petto, un risultato da afferrare e portare a casa.⁶¹⁵

Gli indiani descritti dai Wu Ming non corrispondono all'immaginario che i nobili londinesi avevano su di loro nel Settecento, simile a quello dei giorni nostri creato dai film *western*, tanto che, appena giunti nel Vecchio Continente, in un salotto nobiliare un conte dice a Joseph che i suoi ospiti erano delusi, in quanto «si immaginavano esotici guerrieri, scalzi, il volto dipinto, coperti di penne e piume. Sulle prime sono rimasti delusi nel vedervi tanto gentiluomo».⁶¹⁶

È interessante notare le differenze tra l'effetto che la grande città produce su Philip e Joseph e le reazioni che invece ha Guy Johnson nel contatto con l'occidente. Quest'ultimo fino ad allora era un personaggio che sembrava, pur con i suoi limiti, vicino alla cultura indiana. Dopo qualche giorno a Londra rivela invece un animo profondamente occidentale, che lo distanzia dagli altri personaggi:

Il nuovo commissario per gli Affari indiani delle colonie settentrionali sarebbe rimasto volentieri a Londra fino all'inverno successivo, e forse anche oltre. Non fosse stato per tutte le ricchezze che aveva accumulato nel Nuovo Mondo, sarebbe tornato in Irlanda, dalla sua gente. [...] A Londra potevi essere nobile, mercante, giudice, ministro. In America eri prima di tutto un guerriero, come gli indiani. In America sapevi, prima o poi, che ti sarebbe toccato combattere, rischiare la pelle. In America la ricchezza, il potere, il prestigio stavano sulla canna del fucile. Avere paura non era permesso.⁶¹⁷

Durante il romanzo si ha la sensazione che sia Guy Johnson che William Johnson, del quale era genero, per quanto siano personaggi positivi nutrano al proprio interno una natura colonizzatrice, e il loro rapporto con gli indiani non è sempre da pari a pari. Entrambi infatti, nel loro ruolo di Commissari per gli Affari Indiani, assumono una posizione più elevata rispetto ai Mohawk, e agiscono sempre con un tono di superiorità coloniale vicina a un sentimento razzista. Lungo il libro vi sono delle spie che ci portano in questa direzione:

⁶¹⁵ *Ivi* pp. 331-332.

⁶¹⁶ *Ivi* p. 234.

⁶¹⁷ *Ivi* p. 335

William pregò che fra i morituri non vi fossero bianchi. Finché rimaneva una questione tra indiani, poteva risparmiarsi di intervenire. (p. 7)

William Johnson, baronetto protettore degli indiani. (p. 18)

Poco più di cinque anni erano trascorsi dal funerale di William Johnson, ma valevano un secolo, e sul sogno che un tempo pareva solida roccia si ammassava una catasta di miseria e morte. Pensò a quanto aveva lottato e rischiato per ottenere la nomina di commissario del Dipartimento indiano e a quanto poco essa significasse ormai. (p. 606)

Londra al contrario ha un effetto repulsivo nei confronti di Joseph e Philip. Quest'ultimo in particolare si sente talmente fuori luogo nella città da compiere viaggi solitari nelle campagne londinesi, alla ricerca di un minimo di natura incontaminata. Oltre ad essere sconvolto dalla vita della città in generale, Philip è quasi intimorito dal confronto fra le dimensioni del suo popolo e quelle di Londra:

– A cosa stai pensando? – chiese Joseph.

Il volto di Philip fu attraversato da un'ombra.

– Due palazzi di Londra potrebbero contenere tutta la nostra gente. Se qualcosa andasse male, il nome dei Mohawk andrebbe perduto per sempre.⁶¹⁸

Attraverso gli occhi di Philip il lettore può vedere tutto lo squallore della città, in particolare nel contrasto fra i ricchi e i poveri. Il classismo della società inglese di fine Settecento è messo in relazione da Philip all'imperialismo. Assistendo a un corteo funebre per la morte di un bambino di una famiglia povera, Philip ha una visione profetica che lo sconvolge:

Londra estesa quanto il mondo. Un'unica enorme escrescenza, fatta di palazzi e torri svettanti, abituri fatiscenti, slarghi scenici, fontane e giardini, intrichi di viuzze dove il sole non giungeva mai. Un mondo edificato, messo in opera, pavimentato, lastricato, puntellato; un mondo in costruzione, stratificato, rovinoso, marcescente; un mondo di luce artificiale e molte tenebre, salvezza per pochi e condanna per la maggioranza: la nobile città di Londra e Westminster.⁶¹⁹

⁶¹⁸ *Ivi* p. 375.

⁶¹⁹ *Ivi* p. 321. Il corteo a cui assisteva è descritto anch'esso nella sua tragicità: «una famiglia di disperati trasportava una cassa di legno inchiodata alla meglio. L'uomo, di età indefinibile, piangeva. La donna, scheletrica e coperta da uno scialle nerastro, aveva un'espressione attonita. Reggendo il fardello, procedevano a passi malcerti. Dietro veniva una torma di bambini seminudi. Un cane monco barcollava su tre zampe. Al loro passaggio qualche anima pia levava il cappello, o dava calci al cane».

Un mondo occidentale, un mondo in cui l'architettura stessa delle città è rappresentazione delle contraddizioni irrisolvibili che si porta con sé. L'accumulo di parole e di figure nella mente di Philip descrive perfettamente lo spaesamento e la paura consapevole che il personaggio prova nell'immaginarsi un mondo totalmente unificato in un solo sistema socio-economico, quello del capitalismo europeo. Il ritmo dato da questo accumulo crea un'immagine orrorifica e poco definita che viene poi sintetizzata con la precisa localizzazione geografica finale, che assume però un orizzonte mondiale e non solo locale. Una volta tornato in America, Philip non si dimentica ciò che ha visto, e appare rassegnato a quella sua visione:

– Non possiamo vincere, Molly, – disse Philip. – Puoi fermare le loro malattie, ma non il contagio che portano nell'animo. I bianchi ci distruggeranno come distruggono sé stessi. Non fa differenza quale sia la bandiera. Sono un gorgo che si allarga e sprofonda ogni cosa.⁶²⁰

Il cortocircuito che viene a stabilirsi tra la malattia e la civiltà bianca occidentale è la descrizione perfetta del meccanismo imperialista, che supera le stesse bandiere nazionali cercando di inglobare tutto ciò che può.

Sono dunque i punti di vista dei personaggi che ci danno un quadro diverso e problematico sia della civiltà occidentale che dei suoi istinti coloniali. La sfida che lancia *Manituana* è quella di non arenarci nella nostra percezione, comunque influenzata dalla cultura in cui nasciamo e cresciamo, per riuscire a uscire da un'ottica che ci vede sempre superiori e maggiormente capaci di interpretare il mondo rispetto agli altri:

Una delle questioni su cui interrogarci è quella della rappresentazione dell'altro, della "parte sbagliata," senza cadere in quella "struttura di atteggiamento," consolidatrice di stereotipi, e dunque humus per gli imperialismi di ieri e di oggi, riscontrata da Said in tanta letteratura occidentale. Che linguaggio ci resta, partendo da un posizionamento occidentale, sapendo bene che il punto di vista dell'altro ci è infine irriducibile?⁶²¹

Stefano Brugnolo definisce *Going Native* quei personaggi dei romanzi otto-novecenteschi che entrano in contatto con popolazioni "selvagge". Il *Going Native* è l'uomo occidentale

⁶²⁰ *Ivi* p. 369.

⁶²¹ Piga, *Una storia dalla parte sbagliata della storia: Manituana dei Wu Ming*, op. cit., p. 7.

che si è inoltrato in una qualche alterità geo-antropologica, dissociandosi dal proprio stile di vita per assimilare modi di vita e di pensiero dei nativi.⁶²² Gli indiani che intraprendono il viaggio a Londra nella seconda sezione di *Manituana* sono l'esatto contrario del *Going Native*: uomini non-occidentali che vanno in occidente e non riescono a comprendere lo stile di vita che incontrano, lo rifiutano rifugiandosi in loro stessi. Al lettore sembra molto più sensato e familiare il mondo delle Sei Nazioni piuttosto che quello della Londra Settecentesca. Antropologicamente gli indiani provano repulsione nei confronti della ricchezza londinese, incarnata nei signori dei salotti. Philip a una festa, osservando gli invitati, descrive lo spettacolo che si trova di fronte:

Difficile attribuire natura umana alla maggior parte di quegli esseri coperti di tessuti sgargianti, stretti negli abiti, in bilico su tacchi di dieci pollici, dita invisibili sotto grappoli di anelli, teste affossate nelle spalle sotto il peso di parrucche simili a uccelli impagliati. Erano intenti a ballare, bere, ruminare cibo, conversare.⁶²³

La narrazione della grande città è tanto tragica quanto i racconti della guerra. Il rapporto centro-periferia è fondamentale, e viene ribaltato in favore della seconda. I Wu Ming si allontanano dal centro dell'Impero mostrandone le periferie, paradossalmente più ricche di una città che invece agli occhi dei protagonisti appare sporca e degradante. Dunque attraverso le differenze linguistiche e culturali i Wu Ming riescono a spostare la Storia all'esterno, in quelle periferie del mondo dove ancora vi è conflitto, dove il confronto e gli scontri tra modi di vivere e di vedere la vita diversi non sono già stati decisi, dove gli indiani sono davvero indiani e non fenomeni esotici da ammirare e su cui discutere nei ricchi salotti londinesi. Essi nelle loro terre hanno una dignità, ed è proprio questa dignità che cerca di essere portata via dalle emanazioni dell'Impero. Questo quadro problematico riesce ad essere restituito al lettore grazie alla potenza della letteratura: «a questo servono le armi della scrittura: a dare il via a spinte centrifughe che allontanino dai centri del potere e avvicinino alle periferie della contestazione. Sovvertendo tutti i piani, perché nulla è scontato nella Babele che ci comprende. Nemmeno la vittoria di chi, fino ad oggi, non ha mai smesso di vincere».⁶²⁴

⁶²² Stefano Brugnolo, *La tentazione dell'altro: avventure dell'identità occidentale da Conrad a Coetzee*, Roma, Carocci, 2017, p. 15.

⁶²³ Wu Ming, *Manituana*, op. cit., p. 234.

⁶²⁴ De Pascale, *Wu Ming: non soltanto una band di scrittori*, op. cit., p. 62.

CONCLUSIONI

La letteratura italiana dei giorni nostri è viva e fiorente, attorno a sé sviluppa un dibattito teorico e critico lontano dall'esaurirsi. Le proposte che cercano di inquadrarla in schemi più o meno delineati e delimitati sono molte, alcune molto suggestive, altre meno. In generale all'interno di questo dibattito uno degli obiettivi fondamentali è riuscire a dare voce e dignità alla letteratura e agli scrittori che provano ad aprire brecce nella narrazione troppo spesso unica che domina la nostra società. Parlare nel 2019 di letteratura in maniera critica, sfuggendo al rischio di autoreferenzialità in cui si può cadere, ancorando la letteratura alla società ma dandole nello stesso momento autonomia, significa cercare di scardinare una narrazione volta a sottolineare l'inutilità della letteratura e dello stesso umanesimo nella società presente. Il saggismo ha insito in sé stesso il compito di decostruire l'ovvietà del pensiero dominante, mettendo in dubbio ciò che è assodato dal senso comune e smascherando le contraddizioni politiche e culturali della società. È una lezione che ci ha insegnato Fortini. Un dialogo fra critici, accademici e scrittori può oggi essere occasione per cercare di ricostruire o riconquistare lo spazio che qualche decennio fa occupava la figura dell'intellettuale e dello scrittore nella nostra società. Questo dialogo però per essere fruttuoso non deve autorinchiudersi all'interno delle mura accademiche, ma cercare di aprirsi alla società, alle persone, facendole da un lato riavvicinare alla lettura e alla letteratura, e dall'altro dando loro la consapevolezza che un altro tipo di discorso può essere possibile, un discorso che non dia per scontato tutto ciò che ci circonda, che metta in luce gli angoli bui della nostra società, che porti la discussione su un piano più alto, quello dell'immaginazione di un mondo diverso. Grazie alla riflessione umanistica, all'istruzione e alla didattica si deve cercare di sviluppare una nuova educazione umanistica che coinvolga tutta la società.

Le strade attraverso cui la letteratura di oggi prova a farsi spazio e a dar voce alle riflessioni che gli scrittori ritengono meritevoli di considerazione sono diverse. Una di queste è il ritorno della storia, attraverso cui indagare il presente partendo dal passato, cercando di comprendere le motivazioni per cui si è giunti ad incarnare un certo modo di vivere, di pensare, di immaginare e di immaginarsi. I Wu Ming hanno scelto questa strada, non solamente per una personale vocazione, ma per intercettare quello che secondo loro è un interesse più generale che coinvolge la nostra società:

Penso che il rinnovato interesse per la storia sia dovuto a un incrocio di fattori. Il primo è lo *smarrimento*: l'individuo che si perde nel bosco, solo, senza mappa né bussola, circondato da tronchi a perdita d'occhio, d'istinto cerca di tornare sui propri passi, in cerca di un punto di riferimento, se non addirittura del luogo di partenza. [...] Credo che le persone intuiscono, fiutando l'aria, quello che **Jameson** affermava venticinque anni fa: nel tardo capitalismo è solo "storicizzando sempre" che possiamo recuperare una distanza critica, e costruire mappe cognitive con le quali orientarci. Il secondo elemento è il *sospetto*. L'idea che la vulgata storica è "scritta dai vincitori" e contiene verità parziali, inganni e censure è ormai moneta comune. Le reazioni a questa consapevolezza sono disparate: si va dal complottismo alla disillusione, ma è raro che la *master fiction* sia l'unica storia che uomini e donne si sentono raccontare. A questo, aggiungerei un terzo elemento, *l'archivio*. La disponibilità di documenti, fonti, saggi e testimonianze è aumentata in maniera esponenziale. Esperienze un tempo riservate agli storici di professione, oggi sono alla portata di chiunque.⁶²⁵

Attraverso la narrazione della storia, o meglio delle storie, i Wu Ming cercano di dare al lettore qualcosa di diverso con cui confrontarsi, non teorie complottistiche o ancor peggio negazioniste trovate nei peggiori siti web, ma dei romanzi che raccontano le vicende di uomini e donne, realmente esistiti o inventati, sfruttando le armi della letteratura per attivare l'immaginazione e l'interesse critico dei lettori. La partecipazione dei Wu Ming al ritorno della storia nella letteratura è generata dalla consapevolezza che è anche e soprattutto partendo da una riflessione volta a raccontare le voci dei dimenticati e degli sconfitti che si può raschiare pian piano il rimosso storico su cui si è costruita e continua a costruirsi la nostra società.

L'immaginario di oggi deve essere messo in discussione, ed è la letteratura a prendersi questa responsabilità, cercando di creare un nuovo immaginario. *New Italian Epic* è il risultato di un cammino letterario, e cerca tramite il saggismo di rispondere a questa necessità. Il memorandum infatti va oltre la semplice descrizione di un fenomeno, immagina cosa questo fenomeno possa portare, traccia diverse strade senza mai chiuderle, scardina definitivamente il postmodernismo mostrando come in Italia la letteratura sia più viva ed epica di quello che spesso ci viene raccontato. Pur con difetti teorici, sottolineati nel primo capitolo, *New Italian Epic* è un saggio importante perché ci obbliga a confrontarci con esso, con le sue idee e anche con i suoi molti lettori. Grazie alla forte

⁶²⁵ Wu Ming, *Raccontare altrimenti. Cinque domande su letteratura e storia*, op.cit., p. 1.

figuralità del suo linguaggio *New Italian Epic* non può essere attaccato o sostenuto solo da un punto di vista teorico, ma lo sforzo che bisogna fare per entrarci in contatto, comprenderlo e dialogarci è maggiore. L'intersezione fra saggismo e figuralità corrisponde alla stessa intersezione che i Wu Ming augurano alla letteratura italiana, compresa la propria, di riuscire a instaurare non solo con gli addetti ai lavori, ma anche con tutto ciò che vi è al di fuori delle università, dei circoli letterari, delle librerie ecc... ovvero con le persone. Oltre a questo lato più sociologico e politico, in questo elaborato si è cercato di mettere in luce come discorsi di questo genere non possano comunque deficitare di un'analisi letteraria. La letteratura necessita di discorsi letterari, deve essere analizzata e studiata a partire dalle sue forme, dai suoi contenuti, dalle sue figure. Il rischio è sennò quello di assegnare alla letteratura lo stesso compito che può avere il giornalismo, la divulgazione di notizie, idee, riflessioni. Nei romanzi dei Wu Ming, come in molti libri di oggi, vi è più di questo. Attraverso la narrazione della storia le voci dei sommersi ritornano, e noi veniamo trasportati in mondi e società diverse, assistiamo a occasioni storiche perdute, a sconfitte, a tragedie e, infine, alla nascita del nostro mondo. Attraverso le riflessioni teoriche di grandi maestri come Lukács, Benjamin, Orlando e Jameson, ma anche grazie a critici e critiche di oggi che si sono impegnati nel descrivere la letteratura del collettivo bolognese, si è cercato di mostrare come, dietro queste storie, questi personaggi e questi mondi ci sia un'operazione letteraria di valore, che come tale deve essere affrontata sia dai sostenitori che dai detrattori, sottolineando i limiti e le peculiarità delle costruzioni romanzesche dei Wu Ming.

La letteratura dei Wu Ming è complessa e intrisa di ibridazioni. Ha al suo interno richiami postmoderni, riflessioni storico-filosofiche, somiglianze rispetto ad alcuni capolavori della letteratura italiana del secondo Novecento. Scomporre i romanzi dei Wu Ming mostra come ogni loro parte, ogni loro parola siano indispensabili per la costruzione romanzesca, che all'apparenza può mostrarsi semplice, ma che in realtà rivela una profonda consapevolezza letteraria e intellettuale. Ovviamente ci sono romanzi che sono riusciti meglio di altri, alcuni più banali e altri più profondi, alcuni che possono piacere meno di altri. La letteratura ha sempre un lato soggettivo. La possibilità che i romanzi più recenti ci offrono è quella di rapportarci a loro senza preconcetti, senza la paura di criticare un romanzo che magari abbiamo sempre sentito inquadrare tra i capolavori della letteratura mondiale. Personalmente ritengo i due romanzi che sono stati affrontati

nell'elaborato siano due punti fondamentali della loro riflessione letteraria. Il collettivo bolognese è riuscito in essi a utilizzare al meglio le strutture, le figure e le forme letterarie per porre delle domande fondamentali per la nostra vita, domande che ci obbligano a ragionare sulle costruzioni politiche, storiche e sociali di oggi e di ieri.

La storia è un campo di battaglia permanente, dove giocarsi la visione del passato, del presente e del futuro, e la letteratura può dare il suo contributo in questa battaglia. Rassegnarsi alla narrazione unica significa anche rinunciare alle peculiarità che la letteratura e i valori umanistici possono e devono rivendicare nella società di oggi. I Wu Ming hanno cercato negli ultimi vent'anni di partecipare a questa battaglia, sia da un punto di vista politico che letterario. Nei loro romanzi questi piani si intersecano, ed è in questa intersezione che questo elaborato ha cercato di inserirsi.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001
- Badiou A., *Il risveglio della storia. Filosofia delle nuove rivolte mondiali*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012.
- Barthes R., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2008 (1957).
- Id., *La morte dell'autore*, 1967, ora in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988
- Id., *Il discorso della storia*, 1967, ora in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.
- Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971 (1928).
- Id., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in *Opere complete, vol. VI, scritti 1934-1937*, a cura di R. Tiedmann e H. Schweppenhäuser, Torino, Einaudi, 2004.
- Id., *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997 (1942).
- Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011 (1936).
- Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 2011 (1962).
- Id., *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986.
- Benvenuti G., Ceserani R., *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Benvenuti G., *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.
- Bloch E., *Thomas Münzer teologo della rivoluzione*, Milano, Feltrinelli, 1980 (1921).
- Boscolo C., Jossa S. (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2014.
- Brugnolo S., *La tentazione dell'altro: avventure dell'identità occidentale da Conrad a Coetzee*, Roma, Carocci, 2017.

- Brugnolo, Colussi, Zatti, Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016.
- Campbell J., *Mito e modernità*, Milano, Red Edizioni, 2007.
- Casadei A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Casadei A., *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea, in Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di Hanna Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011.
- Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringheri, 1997.
- De Certeau M., *La scrittura della storia*, Milano, Jaca Book, 2006 (1975).
- De Donato G., *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*, Fasano, Schena, 1995.
- De Pascale G., *Wu Ming, non soltanto una band di scrittori*, Genova, Il Melangolo, 2009.
- Domenichelli M., *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teorica e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, ETS, 2011.
- Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Eco U., *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983.
- Elias A., *Sublime Desire. History and post-1960s fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
- Engels F., *La guerra dei contadini in Germania*, Roma, Pigreco, 2014 (1850).
- Ferraris M., *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza, 2012.
- Fukuyama F., *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992.
- Ganeri M., *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Manni, 1999.
- Giglioli D., *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Ginzburg C., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Hegel F., *Estetica*, Torino, Einaudi, 2017 (1835).

- Hutcheon L., *A poetics of postmodernism: history, Theory, fiction*, New York-London, Routledge, 1988.
- Jameson F., *L'inconscio politico. La narrazione come atto simbolico: l'interpretazione politica del testo letterario*, Milano, Garzanti, 1990 (1981).
- Id., *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007 (1991).
- Jenkins H., *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.
- Lukács G., *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999 (1916).
- Id., *Storia e coscienza di classe*, Milano, Sugarco Edizioni, 1991 (1923).
- Id., *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1972 (1955).
- Luperini R., *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.
- Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Torino, Einaudi, 2000 (1996).
- Marx K, Engels F., *Il manifesto del Partito Comunista*, Londra, 1848, disponibile in www.liberliber.it.
- Mezzina D., *Memoria, epica, inesperienza. Il romanzo storico negli anni Zero*, in *Notizie dalla post-realtà: caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, a cura di Vito Santoro, Macerata, Quodlibet, 2010.
- Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992 (1973).
- Id., *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Piga E., *Comunità, intelligenza connettiva e letteratura: dall'open source all'opera aperta in Wu Ming*, in Clodagh Brook, Emanuela Patti, *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*, Milano, Mimesis, 2014.
- Id., *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
- Scurati A., *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.
- Šklovskij V. B., *L'arte come procedimento*, 1917, ora in *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976 (1925).
- Somigli L. (a cura di), *Negli archivi e per le strade: il ritorno alla realtà narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013.

- Spinazzola V., *La riscoperta dell'Italia*, in *Tirature 2010: Il New Italian Realism*, Milano, Il Saggiatore, 2010.
- Tani S., *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1990.
- Testa E., *Eroi figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- Tirinanzi De Medici C., *Modo epico e modo romanzesco nel sistema narrativo contemporaneo*, in *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di Francesco De Cristofaro, Pisa, Pacini editore, 2017.
- Ventrone A., *"Vogliamo tutto": Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione 1960-1988*, Bari, Laterza
- White H., *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1973.
- Id., *Forme di storia: dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006.
- Wu Ming, *Giap! Tre anni di narrazione e movimenti*, Torino, Einaudi, 2003
- Id., *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.
- Wu Ming 2, *Utile per iscopo? La funzione del romanzo storico in una società di retromaniaci*, Rimini, Guaraldi.
- Wu Ming 4, *L'eroe imperfetto*, Milano, Bompiani, 2010.
- Zinato E., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.
- Žižek S., *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Roma, Meltemi, 2002.

Opere di riferimento

- Luther Blissett, *Q*, Torino, Einaudi, 1999.
- Wu Ming, *Manituana*, Torino, Einaudi, 2007.

Romanzi citati

- Carlotto M., *Cristiani di Allah*, Roma, E/O, 2008.
- De Cataldo G., *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi, 2002.

- Eco U., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980.
- Evangelisti V., *Black Flag*, Torino, Einaudi, 2002.
- Id., *Il sole dell'avvenire. Vivere lavorando o morire combattendo*, Milano, Mondadori, 2013.
- Id., *Il sole dell'avvenire. Chi ha del ferro ha del pane*, Milano, Mondadori, 2014.
- Id., *Il sole dell'avvenire. Nella notte ci guidano le stelle*, Milano, Mondadori, 2016.
- Falco G., *La gemella H*, Torino, Einaudi, 2014.
- Genna G., *Dies irae*, Milano, Rizzoli, 2006.
- Id., *Hitler*, Milano, Mondadori, 2008.
- Janeczek H., *Lezioni di tenebra*, Milano, Mondadori, 1997.
- Id., *Cibo*, Milano, Mondadori, 2002.
- Id., *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda, 2010.
- Id., *La ragazza con la Leica*, Milano, Guanda, 2017.
- Jones B., *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, 2007.
- Lucarelli C., *L'ottava vibrazione*, Torino, Einaudi, 2008.
- Maraini D., *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 1990.
- Morante E., *La storia*, Torino, Einaudi, 1974.
- Ortese A. M., *Poveri e semplici*, Firenze, Vallecchi, 1967.
- Pasolini P. P., *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.
- Ravagli V., Wu Ming, *Asce di guerra*, Torino, Einaudi, 2000.
- Saviano R., *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.
- Scurati A., *Una storia romantica*, Milano, Bompiani, 2007.
- Siti W., *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi, 1994.
- Id., *Un dolore normale*, Torino, Einaudi, 1999.
- Id., *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2004.
- Vassalli S., *La chimera*, Torino, Einaudi, 1990.
- Wu Ming 2 e Mohamed A., *Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi, 2012
- Wu Ming, 54, Torino, Einaudi, 2002.
- Id., *Altai*, Torino, Einaudi, 2009.

- Id., *L'armata dei sonnambuli*, Torino, Einaudi, 2014.
- Id., *Proletkult*, Torino, Einaudi, 2018.

Articoli su riviste, periodici, quotidiani e online

- Amici M., *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n. 1, 2006.
- Id., *Fra narrazioni di trasformazione storica ed etica del mito: intervista a Wu Ming I*, «La Libellula» n. 2, dicembre 2010.
- Benedetti C., *Free Italian Epic*, «L'Espresso», n.10, 12 marzo 2009.
- Benvenuti G., Ceserani R., *Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming*, in *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Bressanone 10-13 luglio 2014.
- Boscolo C., *Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic*, www.carmillaonline.com, 29 aprile 2008.
- Id., *Editor's introduction*, «Journal of romance studies», vol. 10, num. 1, spring 2010.
- Id., *The idea of epic and New Italian Epic*, «Journal of romance studies», vol. 10, num. 1, spring 2010.
- Bourbaki N., «Questo chi lo dice e perché?» *Come riconoscere e smontare le bufale storiche*, 7 marzo 2018, www.wumingfoundation.com.
- Cortellessa A., *Ipocalittici o integrati*, «L'indice dei libri del mese», n.7/8, anno XVI, luglio-agosto 1999.
- Donnarumma R., *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria», 57, 2018.
- Donnarumma D., Policastro G. (a cura di), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», 57, 2008.
- Fournier M., *Sembrava una macelleria. Non dissi nulla per spirito di appartenenza*, in «La Repubblica», 13 giugno 2007.
- Fulginiti V., Vito M., *New Italian Epic: un'ipotesi di critica letteraria, e d'altro*, in «California Italian Studies», 2(1), 2011.

- Lucarelli C., *Nell'Europa del '500 fantasy, horror e noir. "Q", il mondo terribile e grandioso di Luther Blissett*, «La Stampa», 11 marzo 1999, ora disponibile in www.wumingfoundation.com.
- Manera E., “*Tutto è pieno di miti*”: a cosa servono? “*Tutto è pieno di storie*”: chi le racconta? Anzi, cosa le racconta?, 23 gennaio 2017, www.wumingfoundation.com.
- McCaffey L., *An interview with David Foster Wallace*, in «Review of contemporary fiction», vol. XIII, n. 2, Summer 1993.
- Medaglia F., William K., *Wu Ming: tra collettivo ed individuo*, “Fermenti”, n. 243, 2015.
- Piga E., *Una storia dalla parte sbagliata della storia: Manitwana dei Wu Ming*, in *Memoria e oblio: le scritture del tempo*, a cura di Carlo Alberto Augieri e Niccolò Scaffai, in «Compar(a)ison», Bern, Peter Lang, 2009.
- Id., *Dalla storia alla letteratura: il ritorno del sommerso nel campo di battaglia del testo letterario*, in *Letteratura e storia*, Eds. F. Bertoni e D. Meneghelli, «Transpostcross», Anno 4 N. 1 (2014).
- Renello G. P., *Q. Romanzo storico e azione politica*, «Centre de recherches italienne», numero 20/21, Université Paris X – Nanterre, giugno 2001.
- Resmini M., “*Il senso dell'intreccio*”: *History, Totality, andr Collective Agency in Romanzo criminale*, «The Italianist», 36:2, may 2016.
- Savater A. F., *Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica*, www.wumingfoundation.com, 2003.
- Saviano R., *Io sto con gli indiani*, «L'Espresso», n.16, anno LIII, 26 aprile 2007.
- Scarpa T., *L'epica popular, gli anni Novanta, la parresia*, www.ilprimoamore.com, marzo 2009.
- Scurati A., *L'epica è rediviva e lotta insieme a noi*, «La Stampa/Tuttolibri», 7 febbraio 2009.
- Vito M., *Conversazione con Wu Ming 1 sul New Italian Epic e la critica letteraria italiana*, «California italian studies», Volume 2, Issue 1, 2011.
- Wu Ming, *Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori*, www.wumingfoundation.com, 1 settembre 2000.

- Id., *Di come “Colpo secco” ispirò una rivoluzione culturale. Intervista alla Wu Ming Foundation (prima parte)*, 10 ottobre 2006, www.carmillaonline.com.
- Id., *The perfect Storm, ovvero: l'intervista-mostre*, 18 aprile 2007, www.wumingfoundation.com.
- Id., *Frankenstein a Frankenhause*n, www.wumingfoundation.com, marzo 2009.
- Id., *Wu Ming / Tiziano Scarpa: Face off. Due modi di gettare il proprio corpo nella lotta. Note su affinità e divergenze, a partire dal dibattito sul NIE*, www.wumingfondation.com, marzo 2009.
- Id., *Well done. Due parole su L’#Armatadeisonnambuli*, 15 aprile 2014, www.wumingfoundation.com.
- Id., *Raccontare altrimenti. Cinque domande su letteratura e storia*, www.wumingfoundation.com, 2015.
- Id., *Che cos’è la Wu Ming Foundation*, www.wumingfoundation.com.
- Id., *I nostri liberi ebook. Liberi e senza DRM. Vive la classe ouvrière!*, in www.wumingfoundation.com.
- Wu Ming 1, Wu Ming 2, *Mitologia, epica e creazione pop al tempo della rete*, www.wumingfondation.com, 29 gennaio 2007.
- Wu Ming 1, *Come nasce una teoria del complotto e come affrontarla*, «Internazionale», 15 ottobre 2018, disponibile in www.wumingfoundation.com.

Sitografia

- www.alpinismomolotv.org
- www.carmillaonline.com
- www.ilprimoamore.com
- www.manituana.com
- www.nazioneindiana.com
- www.wumingfoundation.com

RINGRAZIAMENTI E DEDICHE

Ci sono momenti in cui guardarsi indietro è utile per riuscire a guardare avanti.

Al termine di un percorso lungo, è sempre difficile tirare le somme. I fili della matassa negli anni si aggrovigliano sempre più, capo e coda si moltiplicano in continuazione. Alcuni fili si interrompono, altri continuano, altri semplicemente non si trovano più. I ringraziamenti di questa tesi vogliono essere contemporaneamente anche delle dediche, non perché mi aspetto che qualcuno o qualcuna sia felice di vedersi dedicato/a a questo lavoro, ma perché questo lavoro sarebbe stato diverso senza le persone che mi appresto a ringraziare. Dunque non vogliatemi male, ma queste parole sono un po' anche vostre.

Ringrazio in primo luogo il professor Zinato, che grazie alle sue lezioni e ai suoi insegnamenti accademici ed extra-accademici mi ha permesso di incontrare il mondo della letteratura contemporanea seguendo prospettive critiche e intellettuali prima d'oggi a me sconosciute, spingendomi a non rassegnarmi alle mode critiche e letterarie del momento.

Ringrazio la mia famiglia, che mi ha dato la possibilità di portare avanti un percorso oggi poco ambito e riconosciuto, lasciandomi la libertà di seguire ciò che ritenevo più giusto per me.

Ringrazio i miei amici e le mie amiche, non la seconda famiglia che merito ma quella di cui ho bisogno, perché mi hanno fatto scoprire la gioia di condividere *davvero* le mille sfumature che la vita può dipingere.

Ringrazio Teresa, vera compagna di questa avventura, bandolo della matassa, che mi è stata sempre vicina con instancabile amore, riuscendo a mostrarmi il colore là dove vedevo solo buio.

Ai miei nonni e alle mie nonne, che oggi non ci sono più, ricordo di mondi lontani e diversi, memoria viva.

Agli sfruttati e alle sfruttate, agli oppressi e alle oppresse di tutto il mondo e di tutti i tempi. Alle donne e agli uomini di ogni luogo, compagne e compagni dell'umanità,

che lottano tutti i giorni affinché la voce degli ultimi non rimanga bloccata dal fango dell'ingiustizia, ma possa tornare a gridare e a cantare trascinata dal fischio del vento.