



PAOLO GIOVANNETTI

### C'è dell'epica nel *New Italian Epic*?

#### 1. L'*epic*-epica come genere analogico

La domanda del titolo implica un paio di precisazioni circa il modo in cui /epica/ viene utilizzato nella lingua della critica letteraria odierna (soprattutto italiana). D'altronde, quando si ragiona di questi argomenti, quando cioè si discute di generi letterari e delle loro etichette *convenzionali*, non bisognerebbe mai dimenticare le notevolissime osservazioni su tutta la materia che Jean-Marie Schaeffer propose più di vent'anni fa: additando l'esistenza di una vera e propria «genericità analogica» che ha piena autorizzazione teorica e pratica, e chiede solo di essere *descritta*. Si darebbe un «genere analogico» quando è attivato un tipo particolare di *convenzione tradizionale*, suscettibile di costituire appunto una «classe analogica», in virtù della quale un nome di genere viene utilizzato in un'accezione - diversa da quella caratteristica di una normale genealogia diacronica - «basata su una semplice somiglianza causalmente indeterminata»<sup>1</sup>. Si tratta sì di un arbitrio storico, di un «genere ibrido dal punto di vista logico»<sup>2</sup>, ma non per questo illegittimo e anzi in grado di dare origine a una nuova *famiglia testuale* destinata a modularsi nel tempo, alla stregua di qualsiasi altro genere a fondamento tradizionale.

E ciò vuole insomma dire che l'impiego - per così dire - abusivo di 'epica' ed 'epos' nella letteratura italiana recente ha bisogno di una *caratterizzazione operativa* quanto ai suoi effetti discorsivi, alla sua capacità di giustificare una costellazione di pratiche e norme in cui scrittori e pubblico (critici compresi) possano riconoscersi.

Si tratta, intanto, di prendere atto di alcune connotazioni che solitamente si associano al nostro lessema-etichetta. La più evidente implica una mossa di tipo *valutativo*, un apprezzamento dell'opera ascritta al genere. Ad esempio, nella critica carducciana interpretare come 'epico' un componimento - poniamo: *Su i campi di Marengo* - significa riconoscerne l'eccellenza. E il fatto è tanto più significativo in quanto l'epicità presunta di certi testi in versi si scontra con la *natura* viceversa *lyrica* che li caratterizza. Che possa essere definita epica una poesia soggettiva (ancorché di argomento storico) di lunghezza media o medio-breve, è cosa che - almeno in astratto - dovrebbe lasciarci perplessi. Fra l'altro, mentre preparavo la presente relazione, mi rendevo conto con un certo imbarazzo che qualcosa del genere avevo appena fatto: e in un saggio in cui parlavo di canzoni degli ultimi quarant'anni, avevo avvalorato come «fortemente epica» la produzione testuale di Giovanni Lindo Ferretti.

<sup>1</sup> Schaeffer 1989, 153.

<sup>2</sup> Schaeffer 1989, 154.

Inviterei poi chiunque si occupi della questione a soppesare con attenzione l'uso, per così dire, tedesco della parola: ancora in studiosi come Käte Hamburger e Franz Karl Stanzel *die Epik* – forte anche della distinzione categorialmente netta rispetto a *das Epos* – mantiene il significato di 'letteratura narrativa' che nel mondo germanico ha una lunghissima tradizione, rimasta ben attiva anche dopo la diffusione del romanzo moderno. In italiano, ciò ha avuto conseguenze non del tutto trascurabili, se pensiamo alla difficoltà di concepire – poniamo – il teatro *epico* di Brecht come un teatro davvero contaminato dal romanzo (penso in particolare all'impiego delle didascalie). Tutte le definizioni italiane da me conosciute del sintagma brechtiano elencano sì, più o meno puntigliosamente, i contenuti della teoria elaborata dal suo autore, ma curiosamente dimenticano di spiegare al lettore ciò che suona 'naturale' a un orecchio tedesco. E l'effetto, di nuovo, è propiziare uno scatto *elativo*: il teatro di Brecht è «epico» anche perché possiede le caratteristiche di eccellenza che solitamente si associano a *quelle* opere, alle opere capaci di veicolare un di più di efficacia espressiva e quindi di *valore*.

## 2. Dal romanzo di genere alla sintesi epica

Tanto andava precisato per cercare di cogliere l'intenzionalità implicita nella pubblicazione in Rete del «memorandum» *New Italian Epic*, avvenuta nell'aprile 2008 per iniziativa di Wu Ming 1, alias Roberto Bui. Pur attraverso lo schermo della lingua inglese, chi in Italia oggi propone una nuova *epica* compie un'operazione ambiziosa: segnala un'ambizione estetica, un'assiologia, un sistema di coordinate nient'affatto neutrali. Ciò che intende prolungarsi nel tempo sotto l'insegna epica lo fa con il gesto arbitrario di chi prende in mano il passato (un passato 'alto') e lo rilancia verso il futuro auspicando la proliferazione generica del proprio gesto.

Non è tuttavia il caso di affrontare l'immenso (e certo anche dispersivo) dibattito intorno al New Italian Epic, i cui contenuti rischiano di allontanare dal nucleo principale della questione<sup>3</sup>. A ben vedere, infatti, i punti davvero qualificanti del NIE non sono più di due. E dico subito che si tratta in entrambi i casi di qualcosa di pressoché inedito nella letteratura italiana, recente e non solo, qualcosa che di per sé dovrebbe costringere gli studiosi anche 'istituzionali' (dico dei miei colleghi professori universitari<sup>4</sup>) a riservare un'attenzione maggiore alla questione.

In primo luogo, siamo di fronte a uno straordinario *protagonismo dal basso* che prende le mosse dall'esperienza di successo, dall'efficacia anche commerciale di un gruppo eterogeneo di autori, che a partire dagli anni Novanta attraverso una produzione narrativa di genere ha saputo soddisfare i gusti del pubblico italiano (e non solo), o per lo meno di una sua parte - quella più giovane, probabilmente. I nomi chiamati a raccolta<sup>5</sup> sono i seguenti: Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli, Massimo Carlotto, Pino Cacucci, Giuseppe Genna, Giancarlo De Cataldo, Valerio Evangelisti, Helena Janeczek, Marco Philopat, Roberto

<sup>3</sup> Cfr. ad ogni modo <carmillaonline.com> che documenta l'intera discussione.

<sup>4</sup> Non per caso, come è documentato dall'importante lavoro di Claudia Boscolo (2010, 1), sono stati in particolare «doctoral students in Italian Studies» (leggi: i migliori giovani studiosi italiani esclusi da un sistema accademico inefficiente) ad aver colto tra i primi l'importanza del fenomeno.

<sup>5</sup> Cfr. il paragrafo del saggio intitolato *Nebulosa*: Wu Ming 2009, 10-14.

Saviano, Babsi Jones, Alessandro Zaccuri, Giovanni Maria Bellu, Luigi Guarnieri, Antonio Scurati, Bruno Arpaia, Girolamo De Michele, Luigi Balocchi, Kai Zen, Flavio Santi, Simone Sarasso, Letizia Muratori, Chiara Palazzolo, Vittorio Giacopini. L'elenco<sup>6</sup> è istruttivo anche perché Wu Ming 1 cerca di mettere in primo piano il lato 'Saviano' della sua analisi (lo vedremo tra poco), sacrificando un po' gli scrittori strettamente di genere a quelli che praticano l'ibrido tra, diciamo, *fictional* e *factual*. E tuttavia che uno zoccolo duro poliziesco-fantascientifico-horror sia dominante è indubbio, anche solo a fare un bilancio statistico dei nomi coinvolti (su venti, almeno dieci<sup>7</sup> sono personaggi che o hanno preso le mosse dal genere o con il genere si sono imposti) e insieme badando al reale peso specifico delle figure più affermate o, all'opposto, di quelle convocate solo per un libro (come nel caso della pur bravissima Babsi Jones, o di Luigi Balocchi<sup>8</sup>). E va da sé che a stilare questo elenco è uno scrittore la cui notorietà, all'interno dei *collective names* prima di Luther Blissett e poi di Wu Ming, nasce da un tipo di letteratura che deve moltissimo a un maestro (additato esplicitamente come tale) quale James Ellroy, e che si colloca ai confini di molte declinazioni dell'avventura (dal western alla spy story, mantenendo sempre sullo sfondo la sollecitazione del romanzo storico).

Non si insisterà mai abbastanza su questo rilievo. Proprio nel paese in cui ancora nel 1989 si poteva assai autorevolmente dichiarare (certo non sbagliando, o sbagliando di poco) che una vera tradizione del giallo *non* era ancora cominciata<sup>9</sup>, accade che un manipolo di scrittori caratterizzato da pratiche letterarie ben codificate e solitamente poco amate dalla critica ufficiale si senta tanto forte da affermare con orgoglio la propria egemonia sul sistema letterario e la capacità di prospettare un'ulteriore evoluzione. A prendere la parola, poi, è – scandalo! – un autore che osa fare l'elogio della cultura pop e persino della tanto aborrita televisione<sup>10</sup>.

E siamo così giunti al secondo punto cruciale del discorso di Wu Ming 1. Se infatti nel periodo 1993-2001 abbiamo assistito all'emersione di nuovi valori condizionati da un orizzonte di genere, a partire dal 2002 molto cambia. All'indomani dell'11 settembre starebbe accadendo qualcosa di nuovo (segnali ne sono, dichiara l'autore, il romanzo *Black Flag* di Valerio Evangelisti e *54* dello stesso Wu Ming), e l'orizzonte letterario sembra allargarsi per fare spazio a inedite proposte. L'epica 'nuova' nasce da qui: da una specie di *superamento* dell'iniziale *couche* di genere in cui tanti autori erano cresciuti. La cosa nel 2008 poteva sembrare ancora più attuale in quanto da poco o pochissimo tempo circolavano opere ambiziose e di ampia tessitura, intese a restituire vere e proprie ipotiposi della società italiana otto-novecentesca e contemporanea (a partire naturalmente da *Romanzo criminale*, del 2002, passando attraverso *Dies Irae* di Giuseppe Genna, del

<sup>6</sup> Si tenga comunque presente che altri nomi sono inseriti (Wu Ming 2009, 13, n. 5) nell'edizione definitiva: Antonio Moresco, Alan D. Altieri, Marcello Fois, Antonio Pennacchi, Luca Masali, Gianfranco Manfredi, Leonardo Colombati, Walter Siti, Alessandro Bertante, Rosario Zanni, Enrico Brizzi, Gabriella Ghermandi, Alessandro Defilippi, Giancarlo Liviano D'Arcangelo, Angelo Petrella, Valter Binaghi. Il quadro d'insieme in questo modo cambia un po', essendo la presenza del 'genere' meno percepibile.

<sup>7</sup> Vale a dire, Camilleri, Lucarelli, Carlotto, Cacucci, De Cataldo, Evangelisti, De Michele, Kai Zen, Sarasso, Palazzolo. Si può facilmente aggiungere Genna, per la serie dei romanzi dell'ispettore Guido Lopez inaugurata da *Catrame* (1999), che tra l'altro uscì per «Il giallo» di Mondadori.

<sup>8</sup> Di quest'ultimo è pertinente il riferimento solo a *Il diavolo custode* (2007).

<sup>9</sup> Cfr. Bini 1989, 1026.

<sup>10</sup> Wu Ming 2009, 32-33, n. 28.

2006, *Una storia romantica* di Antonio Scurati, uscito nell'autunno 2007, e *L'ottava vibrazione* di Carlo Lucarelli, pubblicato nei primi mesi del 2008). Il tipo di romanzo italiano maggiormente condizionato dalla cultura di massa prometteva molto: obiettivi e persino dimensioni delle opere testimoniano di un tentativo collettivo – pur se preterintenzionale – molto coraggioso.

Il fatto è che Wu Ming 1, per descrivere questa inedita onda italiana, propone formule critiche forse non del tutto adeguate. Alcuni *statements* in fondo sembrano descrivere efficacemente solo l'opera dello stesso Wu Ming (di cui era da poco, nel 2007, uscito il romanzo *Manituana*). Ad esempio:

Queste narrazioni sono *epiche* perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni, o addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso. Spesso il racconto fonde elementi storici e leggendari, quando non sconfinava nel soprannaturale. Molti di questi libri sono romanzi storici, o almeno hanno sembianze di romanzo storico, perché prendono da quel genere convenzioni, stilemi e stratagemmi. (Wu Ming 2009, 14).

Ma la valutazione critica attenta al nuovo ottiene viceversa un risultato molto convincente quando propone la sigla (e il 'non-genere') UNO. «Unidentified Narrative Object»: non c'è alcun dubbio che il successo, all'inizio del 2008 ancora recente, di *Gomorra* ha influenzato Wu Ming 1 inducendolo a generalizzare una tendenza che già da anni condizionava l'intero quadro letterario, anche se in modo non così visibile e clamoroso. La formula è chiara: un'indagine storico-giornalistica che costituisce il supporto a una fiction; oppure, e forse più esattamente, una libera utilizzazione di tecniche della *fictionality* che permettono di aggredire con libertà ed efficacia questioni attuali delicatissime. Forse tra qualche tempo saremo in grado di vedere meglio qualcosa che tuttavia a me sembra già oggi abbastanza evidente: vale a dire che, da Pino Arlacchi a Ettore Mo, da Tiziano Terzani a Gian Antonio Stella, da Mimmo Cànito a Gianni Mura, da Gianfranco Bettin a Beppe Severgnini..., il numero di giornalisti-reporter-narratori sbilanciati verso la letteratura e spesso anzi autori di successi quasi-narrativi, è stato per molti anni e ancora oggi è in continua crescita e ha propiziato un sistema di attese favorevole all'exploit di *Gomorra*. Se poi ricordiamo che con il suo *L'abusivo* (la storia di Gian Carlo Siani, cronista di nera napoletano ucciso dalla camorra) fin dal 2001 il 'padre' editoriale di Saviano, Antonio Franchini, aveva proposto una formula di tipo narrativo-giornalistico non molto lontana da quella di *Gomorra*, allora il discorso si fa assai più chiaro. È come se il sistema letterario italiano stesse in qualche modo cercando *quel* tipo di libro, quel tipo di soluzione ibrida che a noi oggi – anche attraverso il lavoro di Wu Ming 1 – può sembrare persino ovvia.

Né si tratta, naturalmente, di un fenomeno solo italiano. E anzi gli oggetti narrativi non identificati hanno l'indubbia caratteristica di rendere finalmente attuali in Italia certe parole d'ordine del *new journalism*, e di metterci inoltre nelle condizioni di cogliere l'importanza di un saggio per certi versi sconcertante come il recente (2010) *Fame di realtà* di David Shields. Alcune dichiarazioni che vi leggiamo, come per esempio:

Casualità, disponibilità verso l'imprevisto e la serendipità, spontaneismo; rischio artistico, urgenza e intensità emotiva, interazione del lettore/spettatore; tono eccessivamente pedante, come se un reporter passasse in rassegna una cultura sconosciuta; plasticità della forma, puntinismo; critica come autobiografia; autoriflessività, autoetnografia, autobiografia antropologica; una linea di confine sempre più sottile (fino a diventare invisibile) tra fiction e non-fiction: la tentazione e la confusione del reale.

A me interessano i libri che stanno a cavallo fra un genere e l'altro. Sotto un certo punto di vista, prendono di petto il mondo reale; sotto un altro, fanno da mediatori e modificano il mondo, come i romanzi. Lo scrittore è una presenza palpabile sulla pagina, che rimugina sulla società, che le dà vita con un sogno a occhi aperti [...]. (Shields 2010, 9-10 e 86).

permettono di collocare le contaminazioni degli UNO in un contesto di ricerca più generale. Si tratterebbe di un inedito equilibrio tra fiction e non-fiction, caratterizzato da una coscienza per certi versi 'mitologica', per cui solo il già (realmente) avvenuto, ciò che si è depositato nelle pieghe della storia, o che è stato rimosso ma sopravvive nell'ambito di memorie antagoniste, appare degno di venire (ri-)narrato. In questo senso, il nuovo tipo di narratore un po' è un giornalista che denuncia fatti sconosciuti, li porta alla coscienza del pubblico compiendo un'opera di denuncia anche attraverso l'ostensione del proprio coinvolgimento negli eventi<sup>11</sup>; un po' è un *sampler*, una specie di dj che utilizza frammenti della realtà ai più nota per montarli in una forma complessa, tenuta a esibire la propria artificiosità paradossale (il proprio essere vera e falsa a un tempo).

### 3. Allegoria, transmedialità, autofiction

Come si vede, proprio i due fattori qualificanti implicano un doppio nodo di contraddizioni. A parte quello che abbiamo appena visto (il *verum* che si dirama ora nella denuncia di ciò che è rimosso, ora nella manipolazione di un reale tanto informe quanto condiviso), più significativo a me sembra il primo, suscettibile forse di inceppare la proposta del NIE. Appunto: come si può essere a un tempo *dentro* un sistema dominato dalle forme di genere più condivise, e *fuori* di quello stesso sistema, in un dominio di ricerche coerenti addirittura con un ibrido tanto instabile come è per sua natura l'UNO?

Prima di (tentare di) dare una risposta, che comunque dovrà confrontarsi con la qualità delle opere reali uscite dalla fucina NIE, è il caso di accennare a tre corollari degli intenti appena esaminati, che costituiscono elementi di ulteriore interesse nello scritto di Wu Ming 1.

Il più prevedibile, in un certo senso, è il particolare approccio all'*allegoria* che qui viene teorizzato. Dico «prevedibile» per una ragione che tutti i lettori di Luther Blissett e poi di Wu Ming conoscono benissimo: i racconti a fondamento storico (ma non solo) intitolati *Q*, *54*, *Manituana* ecc. sono attraversati da un filo rosso – diciamo – 'insurrezionale' che forse ne costituisce uno dei maggiori motivi di fascino. Chi non ha letto la parabola di

---

<sup>11</sup> Tale è il caso, tipicamente, di Babsi Jones che con il suo *Sappiano le mie parole di sangue* (2007) mette in scena – senza pudori la propria soggettività al femminile per denunciare la disinformazione mediatica sulla guerra del Kosovo, e quindi per sostenere – provocatoriamente – la causa serba contro quella kossovara.

Gert Dal Pozzo, protagonista di *Q* e impegnato nelle guerre contadine del «comunista» Thomas Müntzer, come allegoria di tante rivoluzioni novecentesche, della Resistenza, del Sessantotto (e certo anche, almeno un po', del Settantasette)? Chi non ha visto in *Manituana* l'auspicio, l'utopia di un vero meticcio interculturale, come possibilità futura – prima che dei nordamericani – di noi europei e italiani, qui e adesso? Il fascino di Wu Ming risiede proprio in questo, nella capacità di riportare tutto al presente, di cogliere nel passato plot avventurosi che assai agevolmente possono essere trasferiti nel nostro oggi più inquieto<sup>12</sup>. E come non ricordare (va fatto perché è uno dei libri di Wu Ming meno letti, e meno amati dai suoi stessi autori, nondimeno certo il più *factional*) che in *Asce di guerra* (anno 2000) alla vigilia del G8 genovese si leggono pagine assai istruttive, profetiche, sulle tattiche di guerriglia urbana?

Ben consapevole di questa peculiarità, Wu Ming 1<sup>13</sup> dedica un intero paragrafo all'allegoria, sostenendo una tesi interessantissima: vale a dire che nella nuova epica italiana l'allegoria deve svolgere quella funzione di indagine e ricerca per tentativi che nei videogiochi porta il giocatore a 'scoprire' l'algoritmo su cui si fonda la sua interazione ludica. In questo senso, si può persino utilizzare il curioso neologismo *allegorismo*, che anzi costituisce la vera accezione di allegoria cui si vuole arrivare, poiché – dichiara Wu Ming 1 – è possibile che la congerie di testi afferenti al New Italian Epic riveli in futuro un algoritmo allegorico comune, una matrice di significati al momento non del tutto spiatellati ma proprio per questo tanto più preziosi.

In effetti, un simile gnosticismo non è poi così connaturato alla teoria di Wu Ming 1, che su qualche allegoria collettiva, prodotto delle recenti narrazioni, finisce poi per scommettere. Lo fa in particolare<sup>14</sup> quando illustra le analogie fra due romanzi a ben vedere così lontani come il proprio *Manituana* e *Nelle mani giuste* di De Cataldo, che costituisce una prosecuzione (quanto inferiore in qualità!) di *Romanzo criminale*. E anzi la vera dominante tematica del saggio, poi ripresa e sviluppata in scritti successivi che hanno portato alla costituzione del volume a stampa<sup>15</sup>, è quella della *morte dei padri* (più esattamente del Vecchio) e della necessaria responsabilizzazione dei figli quanto alla definizione di un futuro altro. Nella prima messa a punto dell'algoritmo i giovani (maschi) tuttavia falliscono:

Gli eredi dei demiurghi non sono all'altezza, cercano alleanze impossibili e si scoprono deboli, inadatti. La situazione sfugge di mano, trappole si chiudono e, mentre i maschi falliscono, una donna forte [...] apre una via di fuga per pochi. Nel frattempo, il mondo di ieri è finito (Wu Ming 2009, 9).

Altrettanto se non più interessante è l'esigenza di destinare il racconto epico, di impianto ancora gutenberghiano, a una sua moltiplicazione e proliferazione di tipo *transmediale*. Per capire la portata di questa dichiarazione di principio e della conseguente pratica, va ricordato che Wu Ming 1 con Wu Ming 2 aveva da poco scritto la prefazione a *Cultura*

<sup>12</sup> Sulla questione, con particolare riguardo ai rapporti romanzo/storiografia, vedi Piga 2010.

<sup>13</sup> Wu Ming 2009, 48-54.

<sup>14</sup> Wu Ming 2009, 8-9.

<sup>15</sup> Il volumetto da cui citiamo contiene, oltre a *New Italian Epic* nella versione, diciamo, *ne varietur: Sentimiento nuevo* e *Noi dobbiamo essere i genitori*, sempre di Wu Ming 1 (Wu Ming 2009, 63-99 e 101-126, rispettivamente), *La salvezza di Euridice*, di Wu Ming 2 (129-203).

*convergente*, il volume di Henry Jenkins, edito in Italia da Apogeo, in cui è argomentata con forza la necessità di moltiplicare le piattaforme medialità su cui caricare i contenuti dell'immaginario contemporaneo. Il medesimo racconto viene tradotto e insieme modificato dall'interfaccia, dal supporto che lo fa 'girare'; la sua vita non è confinata entro un medium e poi è re-mediata in un diverso sistema, ma sempre più spesso è geneticamente condizionata da un processo cross-mediale. I 'contenuti' dell'immaginario narrativo, e non solo, sono *sùbito* diffratti in (e da) più media. Ovviamente, non è esattamente questa la natura delle opere NIE, che sono quasi sempre concepite come verbali e tipografiche e che come tali circolano; è però anche vero che Wu Ming tiene moltissimo a che la *re-mediation* dei propri contenuti venga praticata, e ad esempio<sup>16</sup> la realizzazione del CD degli Yo Yo Mundi, *54*, tratto dell'omonimo romanzo, è segnalata come un evento particolarmente significativo.

Tanto più che – fatto decisivo – si tratterebbe, in questi casi, di una proliferazione di natura esemplarmente *epica*, poiché la moltiplicazione transmediale dei racconti finisce per produrre un modo di narrare simile a quello della *mitologia*<sup>17</sup>. In questo senso, è abbastanza evidente che allegorismo e transmedialità convergono: basti vedere l'importanza attribuita al motivo del *nóstos*, che molto ha a che fare con il tema del *reducismo*: così diffuso – come i lettori di Wu Ming sanno e come vedremo più avanti – nelle scritture del NIE; così ricco di risonanze immediatamente politiche. Del resto, «i dizionari di mitologia classica sono vorticosi ipertesti», e ciò costituisce «un precedente che aiuta ad allontanare e capire meglio l'odierno *transmedia storytelling* alimentato dalla rete»<sup>18</sup>. Proprio mentre porto a termine la stesura di questo saggio (maggio 2012) assisto al dispiegamento della complessa macchina transmediale e mitopietica che accompagna l'uscita di *Timira. Romanzo meticcio* di Wu Ming 2 e Antar Mohamed. A dar forma ai contenuti di un libro misto di storia, biografia e invenzione, c'è un reading musicale di un poema di Wu Ming 2, *Razza partigiana*, sulla vicenda del fratello della protagonista del romanzo, Giorgio Marincola, resistente italo-somalo di colore morto durante la guerra partigiana e a lungo dimenticato; così come ignota era la storia di Isabella Marincola, divenuta attrice anche cinematografica nel dopoguerra. Poesia, racconto (auto)biografico, fatti della Resistenza, rock, convenzioni del romanzo, ipertestualità della Rete: la transmedialità è posta al servizio di una costellazione di eventi che parecchio hanno a che fare con il mito. Almeno presso chi, come lo scrivente (e come molte altre migliaia di lettori di Wu Ming), percepisce la *grandezza* di eventi storici quali la lotta di liberazione contro il fascismo e la sconfitta del colonialismo.

Il terzo corollario cui mi riferisco potrebbe essere considerato la negazione di quanto ho appena affermato: penso a quella particolare declinazione del racconto 'non finzionale' UNO che è rappresentato dall'*autofiction*. Se il mito tende necessariamente all'universalità e all'allegoria, l'*autofiction* spinge verso il privato, e la sua libertà costitutiva la rende disponibile alle metamorfosi più bizzarre.

In realtà, la specie di *autofiction* più originale – cioè quel tipo di racconto autobiografico che comporta inserzioni di elementi 'inventati' particolarmente provocatori perché del

<sup>16</sup> Cfr. Wu Ming 2009, 46, nota.

<sup>17</sup> Cfr. in particolare Amici 2010.

<sup>18</sup> Wu Ming 2009, 47.

tutto incompatibili con la vita reale dell'autore-narratore – sembra essere una necessaria integrazione dell'UNO in direzione transmediale. In fondo, la rottura esibita del *patto autobiografico* implica una preliminare *spettacularizzazione* della biografia, nel senso che si chiede al lettore di riconoscere l'immagine pubblica dell'autore-narratore-personaggio e di prenderla a punto di riferimento per individuare il confine tra fiction e non-fiction. In un mondo in cui un motore di ricerca ci consente in pochi secondi di sapere moltissimo di qualsiasi scrittore o uomo pubblico anche di modesta o minima celebrità, è evidente che inventarsi episodi autobiografici inverosimili ha molto a che fare con l'invito a entrare nel gioco dei rimandi intermediali. D'altronde, le due autofiction maggiormente apprezzate da Wu Ming, *Sappiano le mie parole di sangue* di Babsi Jones e *Dies Irae* di Giuseppe Genna, si legano, l'una, a un complesso lavoro di costruzione testuale che è stato realizzato nella Rete<sup>19</sup>, l'altra a uno scrittore che dalla fine degli anni Novanta in poi ha rafforzato il proprio profilo sociale attraverso Internet, soprattutto – ma non solo – in quanto blogger. Del resto, come peraltro è noto, l'autofiction confina in maniera evidentissima con l'universo *fake* delle notizie inventate messe in circolazione (*messe in Rete*) con precise intenzioni politiche e polemiche su cui Luther Blissett aveva inizialmente costruito una parte cospicua della propria attività<sup>20</sup>.

#### 4. Il feticcio del postmoderno e i nuovi eroi

Non tutto quanto si legge in NIE è ugualmente condivisibile, va da sé<sup>21</sup>, e anzi credo che diversi aspetti del memorandum debbano essere discussi con atteggiamento (anche) fortemente critico. A partire dall'impostazione storicizzante, anzi storicistica in modo *rétro*, che nell'opera è inscritta e che purtroppo è stata recepita quasi fideisticamente da molti studiosi del fenomeno Wu Ming. In realtà, è probabile che la questione sia assai più generale: e riguardi il bisogno quasi coattivo di elaborare in modo immaginario (cioè, a ben vedere, consolatorio e ideologico) il trauma dell'11 settembre da parte di molti intellettuali italiani (tipico il caso di Romano Luperini), particolarmente ostili alla cultura del postmoderno.

Mi spiego. Uno dei temi maggiormente ribattuti da Wu Ming 1 – e dal *multiple name* in genere – è proprio quello della fine del postmoderno: la nascita di NIE costituirebbe una sorta di reazione all'eccesso di ironia, di metanarratività, di infantilismo epigonico, di distacco dalle contraddizioni reali, ecc. che avrebbe caratterizzato la cultura e anche l'ideologia politico-sociale dominanti in Italia dagli anni Ottanta in poi. Al di là di ogni altra considerazione relativa al postmoderno (è chiaro ad esempio che Wu Ming 1 ne

<sup>19</sup> Sulla questione cfr. Marcon 2011.

<sup>20</sup> Cfr. Muchetti 2008.

<sup>21</sup> Nella polemica contro NIE un ruolo particolare svolge Dal Lago 2010, il cui attacco all'ideologia di *Gomorra* (cioè alla santificazione pubblica di Roberto Saviano) lo porta a una demolizione sistematica di tutta la produzione ruotante intorno al NIE, secondo un atteggiamento che – a dispetto delle intenzioni dello studioso – mobilita massicce dosi di conservatorismo letterario. Basti dire che il suo obiettivo polemico è, assai genericamente, la *medializzazione* della letteratura (cfr. Dal Lago 2010, 149): quasi che lasciarsi contaminare dai media in Italia sia automaticamente sinonimo di resa al sistema berlusconiano.



fornisce una descrizione troppo caricaturale<sup>22</sup>), quello che lascia perplessi è la sicurezza con cui si proclama una svolta epocale *che non è solo letteraria*. Dopo decenni passati – almeno noi storici della letteratura – a dirci che è necessario evitare ogni tipo di storicismo teleologico, ecco che un gruppo di scrittori, capaci di sfuggire alle maglie della storia e della critica letteraria ufficiali, accademiche (che avrebbero voluto e vogliono cancellare l'esistenza stessa dei fenomeni descritti da NIE), quando prendono la parola riproducono gli errori dell'avversario e perimetrano territori e confini *ad excludendum*. Tra l'altro, è abbastanza evidente che proprio il termine *post quem* segnalato da Wu Ming 1, il 1993 (su cui si può discutere ma che coglie un cambiamento *reale* avvenuto nella prima metà degli anni Novanta), avrebbe dovuto consigliare di tenere aperto l'*ante quem* riservandolo doverosamente a un futuro percepito come portatore di *possibilia* e non di imperativi ben definiti. L'11 settembre ha cambiato poco o niente nella realtà della letteratura – la cosa a me sembra piuttosto chiara –, il nuovo degli anni Zero è quasi in perfetta continuità con le tendenze dei Novanta<sup>23</sup>, e semmai ha prodotto nella critica una forma di malinconia risentita, evidentissima nel ritornello ormai stucchevole, anzi insopportabile, intorno al ritorno alla realtà e al realismo (si provi a contare quanti 'inviti al reale' ci sono stati negli ultimi anni)<sup>24</sup>.

Ma non è il caso di insistere su una questione tanto clamorosamente ideologica, rispetto alla quale non ho certo la pretesa di fare affermazioni indiscutibili. Viceversa tecnico è un punto del programma di Wu Ming 1. Si tratta delle osservazioni riguardanti la struttura narrativa: che in effetti appaiono molto convincenti quando<sup>25</sup> sono riferite a certi artifici caratteristici della cultura pop, come per esempio i *cliffhangers* collocati alla fine di certi segmenti testuali (per lo più capitoli) con lo scopo di tener desta l'attenzione del lettore; ma che risultano assai più deboli quando<sup>26</sup> si vorrebbe additare una «sovversione 'nascosta'» agente nella *lingua* del NIE. Gli *specimina* proposti sono pochi e poco convincenti (è tra l'altro istruttivo che la frase tratta da *Q* e portata a esempio di pratica linguistica eversiva, «Polvere di sangue e sudore chiude la gola», non sia altro che una classica ipallage), né il quadro migliora troppo quando Wu Ming 1 insiste in particolare sulla nozione di «sguardo obliquo» come caratteristica trasversale del nuovo modo di raccontare. Le forzature prospettiche analizzate, interpretabili ora come parallissi ora, più spesso, come parallelismi (limitazioni della voce narrante o all'opposto suo potenziamento 'inverosimile'), molto hanno a che fare con contaminazioni cinematografiche<sup>27</sup> o televisive, attualmente ben diffuse anche in ambito pop (l'incipit di *Desperate Housewives*, per dirne una). In altri casi, siamo invece di fronte o a una normale personalizzazione anche 'vocale' di oggetti inanimati (il televisore McGuffin Electric di *54*, che parla e racconta) o a forme di

<sup>22</sup> Poniamo: «Il decorso del postmodernismo si può descrivere in una sola frase: col tempo il "buttarla in vacca" è divenuto *sistematico*» (Wu Ming 2009, 65).

<sup>23</sup> Il 'genere' stesso dell'autofiction, nella sua accezione più interessante, ha in Italia una prima chiara esemplificazione in *Scuola di nudo* (1994) di Walter Siti, e poi anche nell'opera di Michele Mari (cfr. soprattutto *Rondini sul filo*, 1999). Degli ascendenti piuttosto recenti dell'UNO abbiamo detto.

<sup>24</sup> Buon ultimo, il recente manifesto del nuovo realismo di Maurizio Ferraris. Sull'imperdonabile confusione *realismo* (letterario) / *reale lacaniano*, fondamentali sono le osservazioni di Giglioli 2011.

<sup>25</sup> Wu Ming 2009, 32-34.

<sup>26</sup> Wu Ming 2009, 37-41.

<sup>27</sup> Ad esempio, l'incipit di *Grande madre rossa* di Genna (cit. in Wu Ming 2009, 30-31) in termini cinematografici è una semplice «oggettiva irreale».

anacronismo (lo stregone Pantera di Evangelisti che conosce Marx senza averlo letto) a cui – bisogna dirlo – decenni di racconti *postmoderni* ci hanno abituati e quasi assuefatti.

Decisivo, ma anche discutibile, è poi il riferimento di prammatica alla figura del *nuovo eroe*. Tra l'altro, è il caso di ricordare che nel 2010 proprio su questo tema è intervenuto Wu Ming 4 con un suo contributo specifico. Dal punto di vista teorico, il ragionamento critico intorno a certi archetipi narrativi, a partire dalla valorizzazione di Aiace Telamónio, tra Sofocle e Virgilio<sup>28</sup>, non è privo d'interesse perché viene tratteggiata la possibilità di un eroe-zero, decentrato rispetto al *plotting*, alla forma dell'intreccio. Almeno in un caso nella produzione dello stesso Wu Ming, l'eroe abolito, la detection che si svolge da sé senza un soggetto agente, ha trovato una convincente esemplificazione. Mi riferisco al romanzo breve *Previsioni del tempo* (2008), dove la dinamica *necessaria* degli eventi raccontati (il tema è il trasporto e commercio illegale dei rifiuti) fa premio su ogni altro fattore soggettivo. E tuttavia è certo che l'eroe maggiormente apprezzato da Wu Ming si lega al samurai solitario, protagonista della *Sfida del samurai* (*Yojimbo*, 1961) di Kurosawa (a sua volta figlio del protagonista-narratore, Continental Op, di *Red Harvest* di Dashiell Hammett – 1929) che è stato reso noto in Italia da *Per un pugno di dollari* (1964) di Sergio Leone: l'uomo misterioso, carico di esperienza, che ristabilisce la giustizia in un luogo in cui bande di criminali si affrontano.

Ancora più esattamente, come ho già affermato, è assai probabile che il modello privilegiato sia quello del *reduce* di mille lotte rivoluzionarie (Gert dal Pozzo di *Q* e poi di *Altai*), di colui in particolare che – oggi –, avendo preso parte al Sessantotto e/o al Settantasette, ha cambiato vita ed è divenuto investigatore, e quindi vive una vita in cui una forma di giustizia (rivoluzionaria?) privata, individuale, trova quasi una legittimazione pragmatica. Qualcosa del genere troviamo nei *Tre uomini paradossali* (2004) di Girolamo De Michele, nei romanzi dell'Alligatore di Massimo Carlotto, in quelli del Gorilla di Sandrone Dazieri, ma persino – su un piano parecchio diverso – nel Vallanzasca riletto da Simone Sarasso in *Settanta* (2009). E, se ci pensiamo bene, Guglielmo da Baskerville e compagni, tra dolciniani pentiti e dissimulati e un Ubertino da Casale viceversa impenitente, molto in comune hanno con eroi disillusi da un promessa di rivoluzione poi non realizzata, ma rimasta viva come una ferita dolente.

## 5. Il futuro di una nuova narrativa (epica?) italiana

Cosa resta, allora, dell'epica contemporanea strettamente intesa? Confesso che trovo per lo meno curioso che sullo sfondo dei ragionamenti realizzati con grande intelligenza in NIE manchi del tutto un riferimento allo studio di Franco Moretti (1994) sulla forma epica della modernità («dal *Faust* a *Cent'anni di solitudine*», recita il sottotitolo). Non è il caso di dilungarsi sulle ricadute di questa assenza: ma non si può tacere il fatto che per Moretti un eroe pienamente epico è, per esempio, il personaggio chiacchierone e del tutto *passivo rispetto all'azione* che conosciamo con il nome di Leopold Bloom. Ma soprattutto andrà ricordato che in *Opere mondo* quella dell'epica è una scommessa paradossale fondata su un 'doppio legame': «*double bind* della forma ereditata: non se

<sup>28</sup> Wu Ming 2009, 13, n. 6, ma soprattutto Wu Ming 4 2010.

ne può fare a meno – ma neanche crederci davvero»<sup>29</sup>. L'epica moderna se da un lato è una necessità, quasi una maledizione, dall'altro lato sfugge da tutte le parti, produce contaminazioni, opere variamente imperfette e insoddisfacenti. Ecco, a me invece sembra che nel NIE la nozione critica di epica sia all'opposto qualcosa di cui si potrebbe, nella prassi, fare a meno, ma in cui *a posteriori* e in astratto fortemente si crede, si deve credere. Un'ideologia, in definitiva, o comunque un ombrello interpretativo sotto il quale unificare romanzi eterogenei, geneticamente per lo più estranei a quasi tutte le accezioni di *epos*.

Tanto più che il NIE, se riprendiamo certe utili osservazioni di Massimo Fusillo (2002) sui rapporti fra tradizione classica e romanzo, sembra nascere dalla negazione *strutturale* di ogni epica anche solo metaforicamente intesa. Non si dovrebbe mai dimenticare che la forma dell'*epos* è intrinsecamente *aperta*, non è suscettibile di scioglimenti narrativi troppo netti e irrevocabili, perché la sua temporalità è fluida. Tutte caratteristiche che, quando sono esportate nel mondo romanzesco, finiscono appunto per metterlo in crisi. Evidentemente, niente di tutto ciò è possibile nel NIE, che anzi si caratterizza per la valorizzazione proprio di architetture chiuse, come sono quelle delle *spy stories*, dei noir, dei thriller, in generale dei plot avventurosi. Una costruzione diegetica indeterminata è in netta contraddizione con gli *a priori* formali che la moderna industria editoriale impone, e a cui nessuno fra i narratori NIE – forse giustamente – ha intenzione di sottrarsi.

Certo, una specie particolarissima di *oralità* (per lo meno implicita) agisce nella costellazione del NIE: e consiste in quella che definirei – con l'adattamento di un termine inglese – *coverizzazione* di opere precedenti. Fra gli esempi possibili, è il caso di ricordare *Delta Blues* (2010), prodotto da un altro *multiple name*, Kai Zen: l'ennesima parodia, parafrasi o *pastiche* che dir si voglia, del conradiano *Cuore di tenebra*. E anzi l'opera forse più interessante ascrivibile a un'idea di epica italiana è la curiosa metamorfosi (la *cover*, appunto) della storia nazionale del secondo dopoguerra di cui è autore *in progress* Simone Sarasso. Dopo l'uscita di *Confine di Stato* (2007) e di *Settanta* (2009) e dopo la pubblicazione di un graphic novel, *UWS. United We Stand* (2010), abbiamo scoperto a quali arditissimi tipi di *rifacimenti narrativi* il NIE è oggi in grado di arrivare. È cioè possibile raccontare *una seconda volta* la storia nazionale recente e meno recente, modificandola, trasformandone nomi e personaggi, ri-dicendola con una voce straniata che la trasponga un po' in un film o in una fiction TV, un po' in un fumetto. Coverizzare i fatti patrii, dunque, usando Junio Valerio Borghese, Giulio Andreotti, Aldo Moro, Carlo Alberto Dalla Chiesa, Renato Vallanzasca come figure vere e insieme fantastiche, per raddrizzare il tempo andato a male della vita presente.

E insomma, se qualche racconto di respiro collettivo e di disinvolta tenuta intermediale e transmediale ancora esce, se gli UNO si moltiplicano, NIE mostra le sue buone ragioni. Certo, i passi falsi dei libri su cui aveva maggiormente puntato (i titoli già ricordati di De Cataldo, Genna, Lucarelli, Evangelisti, e dello stesso Wu Ming di *Altai*) mostrano la fatica con cui una formula è in corso di realizzazione. Tuttavia, anche a restare solo al mondo del romanzo, colpisce constatare la riuscita di un paio di opere recenti, scritte da autori giovani, eppure in qualche misura epiche, sia negli intenti sia negli esiti. Penso ad Alessandro Mari, uscito alla fine del 2010 con un romanzo sul Risorgimento, *Troppo umana speranza*, che non solo ha surclassato – il fatto è inequivocabile – il De Cataldo

<sup>29</sup> Moretti 1994, 36.

dei *Traditori* (di pochi mesi precedente), ma è riuscito a suggerire una chiave di lettura giovanilistica, persino *naïve*, puntando molto sull'equazione lotta politica = desiderio, in accezione almeno in parte femminile (Garibaldi, ad esempio, è messo in disparte dalla percezione esistenziale di Anita-Aninha). Ma forse assai più in linea con il NIE e più rivolto al futuro è *La cospirazione delle colombe* di Vincenzo Latronico (2011), sorta di anti-epica milanese, nella forma di una particolare autofiction (il narratore, per intenderci, assume una posizione non auto- ma allo-diegetica: è un testimone, non il protagonista), che sa leggere con spregiudicatezza il tema delle bolle speculative ma soprattutto quello dell'immigrazione, inventandosi un affascinante eroe negativo nella figura di un giovane economista albanese, prima mortificato dal mondo accademico, poi pronto a una sua originale riscossa.

Appunto: come l'afflusso sul mercato italiano, nel corso dei Novanta, di tanti romanzi di genere qualitativamente validi ha legittimato il protagonismo di NIE e compagni, così la fase propriamente epica della nuova ondata reclama pratiche letterarie virtuose, ha bisogno di una legittimazione sul piano della *qualità*, e non – appunto – su quello di un'astratta ideologia 'epica'. In particolare, la posta in gioco sembra essere l'intermedialità (più forse che la transmedialità), la possibilità di contaminare, di *oralizzare* nel modo giusto il 'vecchio' medium, il vecchio mondo *ABCED-minded* di joyciana (e mcluhaniana) memoria.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Amici 2010

M.Amici, *Urgency and Visions of the New Italian Epic*, in Boscolo 2010, 7-18.

Bini 1989

B.Bini, *Il poliziesco*, in A.Asor Rosa (cur.), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi 1989, 999-1026.

Boscolo 2010

C.Boscolo (cur.), *Overcoming Postmodernism: the Debate on New Italian Epic*, «Journal of Romance Studies», X.1 Spring (2010).

Chimenti

D.Chimenti, *Unidentified Narrative Objects: Notes for a Rhetorical Typology*, in Boscolo 2010, 37-49.

Dal Lago 2010

A.Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Roma, Manifestolibri 2010.

Fusillo 2002

M.Fusillo, *Fra epica e romanzo*, in F.Moretti (cur.), *Il romanzo. II. Le forme*, Torino, Einaudi 2002, 5-34.

Giglioli

D.Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet 2011

Marcon 2011

M.Marcon, *Babsi Jones*, Sappiano le mie parole di sangue, in P.Giovannetti (a cura di), *Raccontare dopo Gomorra. La recente narrativa italiana in undici opere*, Milano, Unicopli 2011, 23-36.

Moretti 1994

F.Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi 1994.

Muchetti

L.Muchetti, *Storytelling. L'informazione secondo Luther Blissett*, Milano, Arcipelago 2008.

Piga

E.Piga, *Metahistory, Microhistories and Mythopoeia in Wu Ming*, in Boscolo 2010, 51-67.

Schaeffer 1989

J.-M.Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario*, Parma, Pratiche 1989.

Shields

D.Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, prefazione di S.Salis, Roma, Fazi 2010.

Wu Ming 2009

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

Wu Ming 4 2010

Wu Ming 4, *L'eroe imperfetto. Letture sulla crisi e la necessità di un archetipo letterario*, Milano, Bompiani 2010.