

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna  
in cotutela con Université Côte d’Azur

DOTTORATO DI RICERCA IN  
Culture Letterarie e Filologiche  
Langue, Littérature et Civilisation Italiennes

Ciclo XXXII

**Settore Concorsuale:** 10/F2

**Settore Scientifico Disciplinare:** L-FIL-LET/11

AL COSPETTO DI UN MONDO APERTO, ETEROGENEO, INCOMPLETO  
Testi e contesti nei romanzi dei Wu Ming

**Presentata da:** Letizia Giugliarelli

**Coordinatore Dottorato**

**Nicola Grandi**

**Supervisore Alma Mater Studiorum**

**Alberto Bertoni**

**Supervisore Université Côte d’Azur**

**Manuela Bertone**

**Esame finale anno 2020**

# THÈSE DE DOCTORAT

Un univers ouvert, hétérogène, incomplet

Textes et contextes dans les romans des Wu Ming

**Letizia GIUGLIARELLI**

Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés (LIRCES)

Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica

**Présentée en vue de l'obtention**  
**du grade de docteur** en Langue, Littérature et  
Civilisation Italiennes  
et en Culture Letterarie e Filologiche  
d'Université Côte d'Azur  
et d'Alma Mater Studiorum – Università di  
Bologna  
**Dirigée par** : Manuela Bertone  
**Co-dirigée par** : Alberto Bertoni  
**Soutenue le** : 27 Novembre 2020

**Devant le jury, composé de :**  
Manuela Bertone, Professeur des Universités,  
Université Côte d'Azur  
Alberto Bertoni, Professore ordinario,  
Università di Bologna  
Stefano Colangelo, Professore associato,  
Università di Bologna  
Isabelle Felici, Professeur des Universités,  
Université Paul-Valéry Montpellier 3  
Laurent Lombard, Maître de conférences HDR,  
Avignon Université  
Antonello Perli, Professeur des Universités,  
Université Côte d'Azur

## Titre

Un univers ouvert, hétérogène, incomplet

Textes et contextes dans les romans des Wu Ming

## Résumé

L'objet principal de notre recherche sont les romans collectifs du groupe d'écrivains connus auparavant avec le pseudonyme de Luther Blissett et ensuite avec celui de Wu Ming : ces ouvrages constituent un corpus compact tant en termes de caractéristiques formelles que de messages transmis par les intrigues. Les six œuvres, dans l'ensemble, fournissent au lecteur et au critique une vaste palette de références et d'occasions d'approfondissement : en observant leur morphologie, en évaluant leur potentiel expressif, on parvient à comprendre que les romans sont structurés comme un réseau de rapports entre les faits et les personnes. Les auteurs gèrent le matériel narratif avec habileté audacieuse, en expérimentant et innovant les modèles : le travail de recherche est organisé en évaluant aussi bien la persistance des ressemblances que l'évolution diachronique des différences du corpus. Le collectif a une haute conception du rôle social de la littérature ; l'opération culturelle qu'il mène vise ouvertement à revendiquer la valeur politique de la pratique littéraire. Nous explorons ainsi l'importance accordée à l'idée de communauté et à la transmission du savoir au sein de celle-ci. De plus, nous cherchons à vérifier la cohérence entre la substance des textes et les propositions de réflexion dont les auteurs voudraient se faire promoteurs auprès de la communauté de leurs lecteurs. Dans l'intention de saisir les tendances de l'écriture des Wu Ming, nous utilisons une méthodologie permettant de donner le jour à une étude confrontée à des facettes différentes des romans, afin d'en saisir la richesse. Ainsi nous conduisons notre étude à plusieurs niveaux. Elle est d'abord consacrée à la morphologie des textes, aux éléments de la structure narrative ; ensuite, elle est approfondie par l'analyse de correspondances significatives avec d'autres œuvres ; elle est enfin orientée à saisir la signification spécifique des romans en relation avec les exigences et les caractéristiques du milieu culturel où ils sont produits.

## Mots-clés

Wu Ming, Littérature italienne contemporaine, Roman historique, Politique de la littérature

Thesis title

In front of an open, mixed, incomplete world

Texts end contexts in Wu Ming's novels

Abstract

This research focuses on collective novels by the group of writers known originally as Luther Blissett and afterward as Wu Ming: these literary works constitute a compact corpus for what concerns both formal features and messages transmitted by the plots. The six novels, as a whole, expressively show to readers and critics many references and provide cause for reflection: observing their morphology and considering their expressive potential, it is possible to understand that the literary works are structured as a network of relationships between events and people. The authors handle their narrative material with audacious ability, by experimenting and innovating models: this research is structured to consider both the persistence of resemblances and the diachronic evolution of differences. Wu Ming's idea of the social role of literature is substantial. The group's cultural activity openly aims at claiming political value of literature. Indeed, this thesis investigates the importance in the novels of communities and of knowledge spread within them. Furthermore, this research would verify the coherence between the substance of the texts and how the writers encourage their audience to reflect upon. Aiming at gathering Wu Ming's writing tendencies, this thesis employs a method which is key to highlighting their novels' different facets, in order to understand their rich meanings. Therefore, this investigation is structured on separate but complimentary levels. First, it focuses on morphology of the texts and elements of narrative structure; following that, it is enriched by the comparison to significant resemblances of other literary works; lastly, it seeks to reach the specific meaning of the novels in relation to the necessities and features of the cultural milieu they are produced in.

Keywords

Wu Ming, Contemporary Italian literature, Historic novel, Literature politics

## INDICE

<b>Introduzione .....</b>	<b>p. 7</b>
<b>PRIMA PARTE. I TESTI .....</b>	<b>p. 17</b>
<i>Introduzione .....</i>	<i>p. 19</i>
<b>Capitolo I. Elementi delle trame .....</b>	<b>p. 21</b>
1.1. Le trame .....	p. 21
1.2. La gestione della materia storica .....	p. 35
1.3. Linguaggio e aspetti culturali .....	p. 51
1.4. I temi comuni .....	p. 68
<b>Capitolo II. I personaggi .....</b>	<b>p. 82</b>
2.1. Quanti e quali personaggi .....	p. 82
2.2. Nomi .....	p. 106
2.3. Eroi fino a che punto? .....	p. 115
<b>Capitolo III. Le forme .....</b>	<b>p. 139</b>
3.1. Gli intrecci .....	p. 139
3.2. I generi .....	p. 157
3.3. I finali .....	p. 169
<i>Conclusione .....</i>	<i>p. 178</i>
<b>SECONDA PARTE. I CONFRONTI .....</b>	<b>p. 181</b>
<i>Introduzione .....</i>	<i>p. 183</i>
<b>Capitolo I. I Wu Ming e i classici presi a modello .....</b>	<b>p. 185</b>
1.5. Prevalenza dell'evento .....	p. 185
1.6. Paradigmi che configgono .....	p. 201
1.7. La molteplicità delle descrizioni .....	p. 213
<b>Capitolo II. I Wu Ming e i contemporanei .....</b>	<b>p. 226</b>
2.1. La morte del padre .....	p. 226
2.2. La responsabilità dell'individuo .....	p. 237

2.3. La solitudine dell'individuo .....	p. 253
<i>Conclusione</i> .....	p. 270
<b>TERZA PARTE. I WU MING NEI CONTESTI .....</b>	<b>p. 271</b>
<i>Introduzione</i> .....	p. 273
<b>Capitolo I. Parlare del presente .....</b>	<b>p. 275</b>
1.1. Presupposti e ambizioni .....	p. 275
1.2. Testimonianza .....	p. 288
1.3. Evoluzione .....	p. 294
<b>Capitolo II. Scelte metodologiche e narrative .....</b>	<b>p. 304</b>
2.1. Le peculiarità dei romanzi .....	p. 304
2.2. Molteplicità degli atteggiamenti .....	p. 312
2.3. Attenzione alle forme di comunicazione .....	p. 320
<b>Capitolo III. Influenzare i contesti: i valori messi al centro .....</b>	<b>p. 340</b>
3.1. Comunità .....	p. 340
3.2. Coraggio .....	p. 349
3.3. Libertà .....	p. 353
3.4. Conoscenza .....	p. 361
<i>Conclusione</i> .....	p. 372
<b>Conclusione .....</b>	<b>p. 373</b>
Appendice: intervista a Wu Ming 4 .....	p. 385
<b>RÉSUMÉ EN FRANÇAIS .....</b>	<b>p. 391</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>p. 425</b>

## Avvertenza

Nel corso del testo faremo ricorso ad alcune sigle per abbreviare i riferimenti alle opere di Luther Blissett/Wu Ming che prendiamo come oggetto principale di analisi. Alla sigla, presentata tra parentesi tonde, farà seguito ogni volta il rinvio al numero di pagina dell'edizione indicata.

## TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI DELLE OPERE

### LUTER BLISSETT:

*Q*     *Q*, Einaudi, Torino 1999.

### WU MING:

*54*     *54*, Einaudi, Torino 2002.

*Man*   *Manituana*, Einaudi, Torino 2007.

*Alt*     *Altai*, Einaudi, Torino 2009.

*Arm*   *L'Armata dei Sonnambuli*, Einaudi, Torino 2014.

*Pro*    *Proletkult*, Einaudi, Torino 2018.





## INTRODUZIONE

Nel momento in cui abbiamo presentato il progetto che ha dato origine a questa tesi, nel giugno 2015, la produzione del gruppo di scrittori identificati prima con lo pseudonimo di Luther Blissett e poi con quello di Wu Ming contava i romanzi collettivi *Q* (1999), *54* (2002), *Manituana* (2007), *Altai* (2009) e *L'Armata dei Sonnambuli* (2014); il testo scritto insieme a Vitaliano Ravagli *Asce di Guerra* (2000, poi ripubblicato nel 2005); le opere definite “soliste” *Havana Glam* (2001), *Ti chiamerò Russell. Romanzo totale* (2002), *New Thing* (2004), *Free karma food* (2006), *Guerra agli umani* (2008), *Stella del mattino* (2008), *Grand river. Un viaggio* (2008), *Previsioni del tempo* (2010), *Il sentiero degli dei* (2015); i volumi “solisti” scritti in collaborazione con altri autori *Timira. Romanzo meticcio* (2012, con Antar Mohamed) e *Point Lenana* (2013, con Roberto Santachiara); la miscellanea di articoli *Giap!* (2003), la raccolta di racconti *Anatra all'arancia meccanica* (2011), i saggi *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro* (2009), *The Old New Thing: A Free Jazz Anthology* (2007), *L'eroe imperfetto* (2010), *Difendere la terra di mezzo. Scritti su J. R. R. Tolkien* (2013).

Durante la stesura della tesi, inoltre, sono stati pubblicati il romanzo collettivo *Proletkult* (2018); la raccolta di racconti *L'invisibile ovunque* (2015); le opere “soliste” *Cent'anni a Nordest. Viaggio tra i fantasmi della guerra grande* (2015), *Un viaggio che non promettiamo bene: venticinque anni di lotte No Tav* (2016), *Il sentiero luminoso* (2015) e *La macchina del vento* (2019); i testi per bambini e ragazzi *Cantalamappa: atlante bizzarro di storie e luoghi curiosi* (2015), *Il ritorno dei Cantalamappa* (2016) e *Il piccolo regno* (2016).

Inoltre, gli scrittori curano “Giap”, da loro definito “la nostra presa di parola pubblica”<sup>1</sup>: newsletter dal 2000 al 2009, si configura come un blog a partire dal 2010.

La produzione del collettivo è stata salutata da un ampio favore del pubblico, sin dai tempi di *Q*, che ottiene “immediatamente uno straordinario successo che lo porterà,

---

<sup>1</sup> WU MING 4, *Bologna: il referendum che verrà*, 09.01.2013, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/01/bologna-il-referendum-che-verra/>.

negli anni successivi, a essere tradotto in inglese, spagnolo, tedesco, olandese, francese, portoghese, danese, polacco, greco, russo, ceco, turco, basco e coreano”<sup>2</sup>.

L’interesse per le opere dei Wu Ming nasce, per chi scrive, da una loro duplice caratteristica: da una parte l’abilità audace con cui gli autori gestiscono il materiale narrativo, sperimentando e innovando i modelli; dall’altra la loro elevata concezione del ruolo sociale della letteratura. L’operazione che essi svolgono mira infatti, dichiaratamente, a rivendicare il valore politico della pratica letteraria; aspira a “rendere impegnato” l’intero processo di esistenza di un’opera: dalla creazione alla diffusione, dalla ricezione all’ulteriore, potenziale, trasformazione che ne fanno i lettori”<sup>3</sup>.

In particolare, abbiamo eletto a oggetto della nostra ricerca i romanzi collettivi: questi ci sembrano infatti costituire un corpus compatto quanto a caratteristiche formali e messaggi veicolati dalle trame; permettono di impostare un lavoro che valuti sia il permanere delle somiglianze che l’evolvere diacronico delle differenze.

Gli autori, del resto, hanno più volte esplicitato la vicinanza dei sei romanzi collettivi, anche se su quest’aspetto si rende necessario un breve chiarimento. Gli stessi Wu Ming hanno inizialmente dichiarato che la produzione romanzesca iniziata con *Q* si sarebbe conclusa con *L’Armata dei Sonnambuli*; hanno raffigurato come una fase ben delimitata l’“arco ventennale”<sup>4</sup> che aveva coperto l’ideazione, la stesura e la pubblicazione di questi testi. Dopo aver esplorato gli stilemi e le potenzialità del “romanzo storico”, si sarebbero dedicati ad altri generi narrativi<sup>5</sup>.

Presentando poi, nell’agosto del 2017, il lavoro preparatorio di *Proletkult*, il collettivo ha ammesso che l’opera in uscita avrebbe costituito una novità, mantenendo tuttavia la continuità con la produzione precedente:

---

<sup>2</sup> GIULIANA BENVENUTI-REMO CESERANI, “Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming”, in ALVARO BARBIERI-ELISA GREGORI (a cura di), *L’autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Esedra, Padova 2015, p. 4.

<sup>3</sup> “Cherche à ‘engager’ tout le processus d’existence de l’œuvre : de sa création à sa diffusion, de son accueil à son ultérieure, potentielle, transformation par les lecteurs”; ns. trad. ADA TOSATTI, *Du mouvement de 1977 à la mythopoièse de Wu Ming : engagement et écriture collective*, in “Chroniques italienne”, série web n. 34, 3/2017, p. 78.

<sup>4</sup> WU MING, *L’invisibile ovunque*, Einaudi, Torino 2015, retro di copertina.

<sup>5</sup> MICHELE SMARGIASSI, *Noi Wu Ming diciamo addio alla Storia*, in “Repubblica.it”, 27.11.2015, [http://www.repubblica.it/cultura/2015/11/27/news/\\_noi\\_wu\\_ming\\_diciamo\\_addio\\_alla\\_storia\\_-128288232/](http://www.repubblica.it/cultura/2015/11/27/news/_noi_wu_ming_diciamo_addio_alla_storia_-128288232/)

Abbiamo detto che non scriveremo più romanzi storici come quelli che vanno da *Q* a *L'Armata dei sonnambuli*. Quella fase è finita.

Certo, senz'altro sarebbe più semplice dire: 'Contrordine compagni, ci eravamo dimenticati una rivoluzione, e siamo proprio nel centenario, sapete com'è...'. Invece no. Perché in effetti il nuovo romanzo di Wu Ming manterrà quanto ci eravamo ripromessi. La sfida per noi è proprio questa<sup>6</sup>.

Riteniamo di inserire l'ultimo romanzo collettivo nel nostro corpus di analisi, con l'obiettivo di mettere in luce la linea di continuità e le innovazioni che il testo apporta.

Le sei opere, nel loro complesso, forniscono al lettore e al critico un campo ricco di riferimenti e spunti di approfondimento: osservandone la morfologia, valutandone le intenzioni, analizzandone le potenzialità espressive, si potrà cogliere che i romanzi si strutturano e si presentano "come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione fra i fatti, le persone e le cose del mondo"<sup>7</sup>.

Fra i critici attenti ai lavori dei Wu Ming, Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani si sono soffermati a valorizzare le tappe dell'evoluzione che ha progressivamente configurato l'identità intellettuale degli autori. Le "esigenze" del presente, vissuto e interpretato dal collettivo, vengono in particolare individuate dai due studiosi come punto di ancoraggio e spinta alla scrittura<sup>8</sup>. Facendo nostri questi presupposti, capiamo l'importanza di leggere l'esperienza artistica dei Wu Ming nel legame profondo che intrattiene con il contesto di appartenenza.

Nel ripercorrere l'origine della loro pratica di scrittura, Luca Muchetti ha ad esempio indagato l'accurata volontà provocatoria che ha accompagnato il Luther Blissett Project, prima fondante esperienza politica e culturale degli scrittori. Intervenedo nel flusso delle informazioni diffuse dai media, giocando "sul filo sottile fra ciò che è vero e ciò che è falso"<sup>9</sup>, i partecipanti al progetto denunciavano i pregiudizi e la pigrizia che animavano i processi comunicativi degli anni Novanta. Nell'esame dei testi terremo presente la particolare eredità per cui la commistione romanzesca fra realtà

---

<sup>6</sup> WU MING, *Stiamo scrivendo un romanzo russo*, 01.08.2017,

<https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/08/stiamo-scrivendo-un-romanzo-russo/>.

<sup>7</sup> ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2000, p. 105.

<sup>8</sup> GIULIANA BENVENUTI-REMO CESERANI, "Autori collettivi e creazione di comunità", op. cit., p. 9.

<sup>9</sup> LUCA MUCHETTI, *Storytelling. L'informazione secondo Luther Blissett*, Arcipelago, Milano 2007, p. 22.

e immaginazione artistica diventa per gli autori prosecuzione diversificata dell'attività precedente.

L'interesse della critica ha inoltre dato il giusto rilievo all'attitudine transmediale insita nell'operazione intellettuale dei Wu Ming. Per Emanuela Piga, essi individuano un interlocutore privilegiato nell'"intelligenza collettiva di una comunità telematica"<sup>10</sup>, della quale rielaborano suggestioni, in un uno scambio continuo e rafforzato da parte di partecipanti molteplici. Questa dinamica esterna all'opera letteraria ci indirizza a ricercare e valutare pratiche di collaborazione e interdipendenza divenute motivi romanzeschi.

Nell'introdurre le strategie attuate dal collettivo per raccontare la Storia, Giuliana Benvenuti osserva inoltre come la scrittura scava nei "vuoti" lasciati dal racconto degli eventi passati. La narrazione di scenari storici diventa il campo su cui può nascere "una scrittura che sia popolare senza essere standardizzata", in "romanzi che siano potenziali best seller senza perdere la possibilità di 'divergenza' rispetto ai modelli domanti del consumo"<sup>11</sup>. Le specifiche modalità di raccontare il passato, sulle quali gli autori intervengono coniugando conoscenza della tradizione e volontà sperimentale, si delineano per noi come un ambito privilegiato in cui valutare la portata delle innovazioni introdotte.

È stata del resto largamente approfondita la concezione di impegno del collettivo. Marco Amici riconosce ad esempio nella vocazione dei Wu Ming alla scrittura - "*movimento* [...] nella sfera propria del mito, nella dimensione dei simboli, all'interno dell'immaginario collettivo" - uno strumento per opporsi all'"assordante coro" in cui convergono e si rafforzano le voci dei media, dei poteri economici e politici<sup>12</sup>. Intendiamo, dal canto nostro, esaminare la varietà degli accorgimenti narrativi utilizzati per raggiungere questo scopo, il progressivo affinarsi degli strumenti e della sensibilità autoriale.

---

<sup>10</sup> EMANUELA PIGA, "Comunità, intelligenza connettiva e letteratura: dall'open source all'opera aperta in Wu Ming", in CLODAGH BROOK-EMANUELA PATTI (a cura di), *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*, Mimesis, Milano 2014, p. 61.

<sup>11</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Bologna 2012, p. 73.

<sup>12</sup> MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, in "Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica" n.1, 2006, p. 18.

La vocazione politica è per Ada Tosatti il punto di convergenza che unisce tutti i livelli costitutivi delle opere del collettivo, realizzata nel rifiuto degli scrittori di veicolare una forma di propaganda, intendendo piuttosto coinvolgere i lettori in un processo di costruzione di mondi possibili<sup>13</sup>. Riconosciamo quindi che l'indagine della natura politica dei testi è da svolgersi su diversi piani, ricercando manifestazioni anche interlocutorie e di interpretazione non immediata.

Sappiamo inoltre, sulla scorta di Hanna Serwowska, di poter scorgere nella produzione del collettivo “continuità e rottura al contempo”<sup>14</sup> e maggiormente vogliamo considerare i testi come prodotto di posture eterogenee e non sempre conciliabili, raccogliendo le contraddizioni che ci suggeriscono.

Agli scrittori è stato chiesto di prendere la parola in convegni e seminari di letteratura italiana e comparata; numerose recensioni ai loro libri sono apparse nei giornali di più paesi e molte loro interviste hanno popolato blog e siti web. L'ampia quantità di materiale prodotto ci richiede di predisporre un impianto argomentativo capace di valorizzare i contributi esistenti con una visione organica e approfondita.

Per noi studiare la produzione di autori viventi, per di più estremamente prolifici, vuol senz'altro dire avventurarsi su un terreno sdruciolevole, poter fare scarso affidamento su definizioni e classificazioni stabili; anche gli stessi Wu Ming dichiarano a tal proposito che “il tempo che viviamo ora non ha ancora un'etichetta”<sup>15</sup>. Indagarlo significa affrontare “una storia che possiamo incominciare a raccontare, proprio perché ci pare che possiamo cominciare a interpretarla, a riconoscerne i movimenti di fondo, che ci permettono di sfronarla di quanto è stato episodico e di conservare quanto è stato decisivo”<sup>16</sup>.

Chi sono però i Wu Ming? Quattro sono stati inizialmente gli autori che hanno dato specifica declinazione letteraria all'operazione culturale e provocatoria del Luther Blissett Project, attiva a livello internazionale negli anni Novanta; in cinque hanno poi scelto lo pseudonimo di Wu Ming, espressione che in mandarino significa “nessun

---

<sup>13</sup> ADA TOSATTI, *Du mouvement de 1977 à la mythopoièse de Wu Ming*, op. cit., pp. 78-89.

<sup>14</sup> HANNA SERKOWSKA, (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011, p. XI.

<sup>15</sup> WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo oblique, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009, p. 68.

<sup>16</sup> GIACOMO DEBENDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1998, p. 283.

nome” e che in Cina è usata per siglare pubblicistica dissidente<sup>17</sup>. Da cinque, i membri del collettivo sono poi ritornati quattro e infine diventati tre. Anche se il gruppo di autori che ha lavorato ai diversi romanzi non è sempre stato il medesimo, riteniamo tuttavia di poter trovare nei testi a più mani l’espressione di una poetica omogenea. A questo proposito parleremo dei Wu Ming per riferirci agli autori della complessiva produzione. Nell’utilizzare l’articolo determinativo davanti al nome del gruppo andiamo consapevolmente contro un’indicazione degli scrittori, che hanno inteso “Wu Ming come un progetto che ruotava intorno a un collettivo di scrittori, ma più ampio, con delle implicazioni maggiori”, come una comunità di “altri collettivi che si occupano di varie cose, che fanno ricerca o indagine su vari aspetti”<sup>18</sup>. Ci sembra però che l’uso dell’articolo renda giustizia alla natura plurale della scrittura e alle diverse individualità che convergono nell’identità autoriale.

Gli autori, pur non facendo mistero dei propri dati personali e anagrafici, hanno sempre evitato di mettere al centro della propria produzione informazioni che li riguardano: ci muoveremo di conseguenza, dando rilievo minimo a elementi di carattere biografico, cercando piuttosto di approfondire i contesti sociali, politici e culturali dai quali i Wu Ming prendono le mosse e ai quali cercano di dare voce attraverso la produzione letteraria.

Questo lavoro rifletterà la consapevolezza del ruolo particolare che gli scrittori si sono ritagliati, al tempo stesso partecipando e sottraendosi all’iter mediatico che accompagna la pubblicazione delle opere. I membri del collettivo ad esempio partecipano spesso a incontri culturali quali convegni o presentazioni di libri, ma rifiutano che le loro immagini vengano diffuse dai media. Pur esprimendo con frequenza le proprie posizioni, si dicono “convinti che è molto meglio non dichiarare alcun intento, che ancora una volta sono le opere e la prassi a dover occupare tutta la scena, non le facce né le idiosincrasie né le intenzioni dell’autore”<sup>19</sup>. Coscienti pertanto della cautela con cui vanno considerate certe asserzioni dei Wu Ming, nel nostro studio attingeremo sì alle dichiarazioni del collettivo, in particolare agli articoli pubblicati su

---

<sup>17</sup> WU MING, *Dichiarazione d’intenti*, gennaio 2000, <https://www.wumingfoundation.com/italiano/presbody.htm>.

<sup>18</sup> Intervista personale.

<sup>19</sup> WU MING, *Siamo ancora vivi, bastardi*, 21.01.2003, [https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/Giap1\\_IVa.html#bastardi](https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/Giap1_IVa.html#bastardi).

“Giap”, come a uno strumento importante nel chiarire interessi e posizioni autoriali; questo materiale, tuttavia, sarà valutato sulla base dei temi suggeriti in primo luogo dai romanzi. Così, in un’intervista a Wu Ming 4 riportata in calce a questo lavoro, si leggeranno domande sulle modalità e le tecniche della scrittura a più mani, mentre sarà lasciato in secondo piano l’aspetto delle motivazioni e delle interpretazioni.

Un interrogativo riguarderà il ruolo da attribuire alla restante produzione firmata Wu Ming<sup>20</sup>, “spesso elaborata in coppia fra uno dei membri del collettivo e un altro autore, di difficile classificazione, a metà strada tra finzione, reportage, resoconto storico e documentario, alla quale viene dato il nome di *oggetto narrativo non-identificato*”<sup>21</sup>. Si tratta di opere distanti dal nostro corpus principale quanto a oggetto e strategie compositive, maggiormente segnate dalla “necessità di utilizzare tutti i mezzi (fanzionali, saggistici, archivistici ecc.) che il testo mette a disposizione”<sup>22</sup>. Evidenziare le diversità che separano questi testi dai romanzi ci permetterà di individuare con maggiore chiarezza tratti distintivi di questi ultimi: in più occasioni, quindi, la varietà della produzione del collettivo ci metterà a disposizione materiale per arricchire e approfondire le nostre ipotesi interpretative.

Le diverse espressioni artistiche e culturali dei Wu Ming sono inoltre radicate nella convinzione che “qualsiasi narrazione è un’opera collettiva, anche quando un solo individuo la traduce in testo e la firma con il suo nome e cognome”<sup>23</sup>:

Prima di tutto, perché qualunque scrittore cuce scampoli di frasi ritagliate da diversi contesti: altre pagine, altre voci, i tavolini di un bar, lo schermo di un cinema, la strada, un giornale.

Secondo, perché lo scenario dei singoli capitoli – specie quando si tratta di raccontare ciò che non si è vissuto in prima persona – ha un debito di cartoline, fotografie, documentari, lettere, mappe, memoriali, archivi, dipinti.

Terzo, perché l’autore, per quanto solitario, ha spesso la fortuna di non essere l’unico a lavorare sul testo: amici e parenti, editor e correttori di bozze gli danno una mano a ripulirlo da idiozie.

Quarto, perché se lo scritto ha la forma di un libro, allora contribuiscono al suo significato anche la copertina, le bandelle, la quarta di copertina. E ci sono figure professionali che si occupano di questi dettagli e più in generale dell’oggetto cartaceo: grafico, impaginatore, tipografo<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> Opere firmate dal nome Wu Ming e dal numero cardinale associato ad ognuno dei membri del gruppo.

<sup>21</sup> GIULIANA BENVENUTI-REMO CESERANI, *Autori collettivi e creazione di comunità*, op. cit., p. 9.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> WU MING 2-ANTHAR MOHAMED, *Timira. Romanzo meticcio*, Einaudi, Torino 2012, p. 503.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

Così, nel considerare gli esiti cui dà vita il solido principio autoriale per il quale “le storie sono di tutti, nascono da una comunità e alla comunità ritornano”<sup>25</sup>, approfondiremo il rilievo letterario dato al concetto di comunità e alla trasmissione del sapere al suo interno. Cercheremo inoltre di verificare la coerenza fra la sostanza dei testi e i moti di riflessione di cui gli autori vorrebbero farsi promotori nella comunità dei propri lettori.

Nella scrittura dei Wu Ming, come accennato, si affiancano “elementi tra loro contraddittori, tendenze contrastanti, novità e persistenze, forze innovative e conservatrici”<sup>26</sup>. Con l’intento di coglierne le peculiarità, utilizzeremo un principio metodologico che imposti e orienti un’indagine disposta a confrontarsi con sfaccettature diverse, per abbracciare la ricchezza contenuta nei testi romanzeschi.

Franco Moretti ha parlato di “opera mondo” raggruppando testi differenti, realizzati in momenti e luoghi diversi e composti grazie all’utilizzo di svariate tecniche, che pure possono essere accomunati dalla loro capacità di conciliare l’espressione della “realtà suddivisa”, frammentaria e complessa, con la “voglia totalizzante dell’epica”<sup>27</sup>. I testi considerati “opera mondo”, infatti, utilizzando materiali narrativi specifici, riuscirebbero a esprimere significati plurimi; sarebbero capaci di parlare all’uomo al di fuori del contesto in cui sono stati prodotti.

L’idea di “opera mondo” contiene in sé un principio di apertura e molteplicità e questo ci servirà da spunto per indagare aspetti meno lampanti; ci guiderà a considerare i testi e le intenzioni degli autori, cogliendo quanto più possibile la “densa e intricata stratificazione di significati”<sup>28</sup> che li contraddistingue, gli spazi in cui si annida la complessità.

Per verificare la ricchezza di messaggi e di intenzioni appartenente ai romanzi, articoleremo lo studio su livelli molteplici: rivolto, inizialmente, alla morfologia dei testi, agli elementi costitutivi e stilistici della struttura narrativa; approfondito dall’analisi di punti di contatto significativi con altre opere; indirizzato, infine, a

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 104.

<sup>27</sup> FRANCO MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica da Faust a Cent’anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994, p. 7.

<sup>28</sup> GIULIANA BENVENUTI-REMO CESERANI, *La letteratura nell’età globale*, Il Mulino, Bologna 2010, p. 11.



cogliere il significato specifico dei romanzi in relazione alle esigenze e alle caratteristiche dell'ambiente culturale in cui vengono prodotti.

La prima parte sarà così dedicata a mostrare di quale pluralità si compongono i testi: l'intersecarsi di linee narrative, epoche storiche di riferimento, scelte linguistiche. Rifletteremo sull'effetto creato dalla presenza di numerosi personaggi e protagonisti, sulle modalità con cui questi vengono fatti interagire, sui significati che veicolano attraverso le loro azioni e i loro nomi. Ci soffermeremo inoltre sulle forme dei romanzi, valutandone la commistione e i messaggi di cui si fanno promotrici.

Nella seconda parte esamineremo l'operazione letteraria dei Wu Ming tramite il confronto con altri testi. Partendo da somiglianze e differenze rispetto a classici della tradizione narrativa italiana che gli autori prendono esplicitamente a modello, stabiliremo poi un paragone con testi coevi. Questo ci permetterà di evidenziare l'attenzione del collettivo ad affiancare e far dialogare posture diverse e contrapposte, per sottolineare la varietà di paradigmi che confliggono. Negli scenari così tracciati nei romanzi, emergerà con più chiarezza che grande è la responsabilità affidata ai personaggi; sonderemo le modalità e vaglieremo gli strumenti con cui essi se ne fanno carico.

Nella terza parte, infine, il materiale romanzesco sarà letto alla luce del contesto in cui operano gli autori. Davanti all'urgenza delle difficoltà e delle sfide sociali descritte, ci interrogheremo sulla varietà degli atteggiamenti suggeriti dai romanzi come possibilità di farvi fronte.

Se la critica della narrativa più recente ci aiuterà a inquadrare e contestualizzare l'oggetto della tesi, il nostro lavoro instaurerà un ricco confronto con studi rivolti ad altri ambiti della prosa letteraria, in primo luogo italiana. Gli strumenti narratologici ci sosterranno nel cogliere la ricchezza del corpus esaminato: le strutture narrative, il valore dei tempi verbali, il gioco delle voci narranti, la costruzione dei personaggi.

La complessità che caratterizza l'opera del collettivo richiederà, per effettuare una disamina consapevole, il ricorso a discipline ulteriori. Così, ad esempio, le ricerche storiografiche di Guido Crainz, Franco De Felice e Paul Ginsborg ci aiuteranno a comprendere meglio il clima postbellico italiano in cui si colloca *54*. I testi di Albert Mathiez, François Furet e Denis Richet ci permetteranno di orientarci nelle pieghe della rivoluzione francese, scenario de *L'Armata dei Sonnambuli*; la lezione di Luciano

Canfora farà da riferimento per la situazione russa in cui si svolge *Proletkult* e quella di Guido Abbattista nella rivoluzione americana sfondo di *Manituana*. Grazie allo studio di Giovanni Filoramo e Daniele Menozzi ci destreggeremo nei passaggi della storia religiosa che tanta parte ha nelle trame di *Q* e *Altai*<sup>29</sup>.

Il pensiero filosofico di Hans-Georg Gadamer e Paul Ricœur, in particolare, guiderà la nostra capacità di orientarci nelle nozioni di tempo e conoscenza<sup>30</sup>. L'approfondimento del concetto di testimonianza potrà essere compiuto in un approccio multidisciplinare, tramite il confronto con le opere di Shoshana Felman e Dori Laub, Massimo Lollini, Annette Wieviorka<sup>31</sup>. L'attenzione del collettivo ad occuparsi di climi relazionali e tematiche sociali ci indurrà ad attingere, per una migliore comprensione degli stessi, al contributo di studiosi quali Miguel Benasayag e Gérard Schmit, Umberta Telfener, Zygmunt Bauman e Umberto Galimberti che, nell'ambito delle scienze sociologiche e psicologiche se ne sono occupati autorevolmente<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> GUIDO CRAINZ, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 2005; ID., *Autobiografia di una repubblica. Le radici dell'Italia attuale*, Donzelli, Roma 2009; FRANCO DE FELICE, *Doppia lealtà e doppio stato*, in "Studi Storici", 1989, n. 3; PAUL GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006; ALBERT MATHIEZ, *La rivoluzione francese*, volume 3, *Il terrore*, Einaudi, Torino 1995; FRANÇOIS FURET-DENIS RICHEL, *La rivoluzione francese*, Laterza, Roma-Bari 2011; LUCIANO CANFORA, *Pensare la rivoluzione russa*, Stilo Editrice, Bari 2017; GUIDO ABBATTISTA, *La rivoluzione americana*, Laterza, Roma-Bari 2009; GIOVANNI FILORAMO-DANIELE MENOZZI (a cura di), *Storia del cristianesimo. L'età moderna*, Laterza, Roma- Bari 1997.

<sup>30</sup> HANS-GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, Fabbri, Milano 1972; PAUL RICŒUR, *Tempo e racconto. Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988; ID., *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.

<sup>31</sup> SHOSHANA FELMAN-DORI LAUB, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992; MASSIMO LOLLINI, *Il vuoto della forma. Scrittura, testimonianza e verità*, Marietti, Genova 2001; ANNETTE WIEVIORKA, *L'ère de témoin*, Hachette, Parigi 2002.

<sup>32</sup> MIGUEL BENASAYAG-GÉRARD SCHMIT, *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano 2004; UMBERTA TELFENER, *Apprendere i contesti. Strategie per inserirsi in nuovi ambiti di lavoro*, Raffaello Cortina, Milano 2011; ZYGMUNT BAUMAN, *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano 2000; ID., *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002; ID., *Vita liquida*, Laterza, Roma-Bari 2008; UMBERTO GALIMBERTI, *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*, Feltrinelli, Milano 2007.

**PRIMA PARTE**  
**I TESTI**



## *Introduzione*

Il nostro lavoro si apre con lo studio degli elementi testuali caratteristici di *Q, 54, Manituana, Altai, L'Armata dei Sonnambuli e Proletkult*. Per condurre un'analisi quanto più approfondita possibile, vorremmo intendere il nostro approccio ai romanzi come

un esercizio che non può consistere nell'invenzione o nel reperimento di qualcosa di esterno, ma nell'ascolto paziente, nella ricerca e nella provvisoria epifanizzazione di qualcosa che è al centro dell'opera e ne costituisce un nucleo vitale, che ha le caratteristiche di un dispositivo più o meno sofisticato e occulto, forse irreperibile ma verso il quale deve tendere ogni passo, e ogni 'passo falso', del critico<sup>33</sup>.

La nostra analisi non vorrebbe "limitarsi a descrivere e a catalogare", ma aspira a indagare "il funzionamento"<sup>34</sup> delle strutture narrative.

Nel primo capitolo esamineremo le trame, iniziando con il riassumere le vicende narrate. Per chiarezza espositiva, presenteremo le linee del racconto colte nella loro unità logica e cronologica e non nell'ordine in cui appaiono nei testi. Trattandosi di romanzi che si interrogano su come raccontare la Storia, valuteremo la componente di realtà che accompagna l'invenzione degli autori; rifletteremo sulle modalità con cui la scrittura attinge al materiale storiografico e lo gestisce. Poiché i tratti distintivi delle ambientazioni storico-geografiche determinano in ognuno dei romanzi un utilizzo specifico del linguaggio, osserveremo le diverse caratteristiche stilistiche e lessicali dei testi. Questi mettono in evidenza anche alcuni aspetti culturali peculiari delle epoche in cui si svolgono le narrazioni: vedremo di quali si tratta e lo spazio che occupano nei racconti. Approfondiremo inoltre temi e motivi ricorrenti.

Dedicheremo il secondo capitolo all'analisi dei personaggi, illustrando la varietà delle soluzioni proposte. Distingueremo i casi in cui la narrazione individua chiaramente un protagonista e quelli in cui ci sono più figure centrali. Davanti alla ricchezza dei ruoli marginali che intervengono nei racconti esamineremo la loro funzionalità e il loro contributo all'azione. Seguiremo inoltre un argomento nell'ambito del quale i Wu Ming hanno prodotto risultati progressivamente più maturi, vale a dire la costruzione delle

---

<sup>33</sup> MARIO LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005, p. 69.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 71.

figure femminili: osserveremo che gli autori partono con il primo romanzo dalla presentazione di donne eteree e irreali, per approdare a risultati più convincenti e di maggior concretezza. Un ulteriore punto di approfondimento è legato alla vocazione storica dei romanzi:onderemo quali figure sono realmente esistite e quali sono nate invece dalla fantasia degli autori. La disamina dei personaggi continuerà affrontando due questioni tematiche trasversali di più ampio respiro. Molti di essi non hanno un nome proprio univoco, è frequente il ricorso allo pseudonimo e al soprannome: valuteremo quindi la singolarità dell'elemento onomastico, osservando i problemi sociali e di identità che questo chiama in causa. La disamina dei personaggi si concluderà con un'analisi qualitativa. Infatti, in più di un'occasione nei romanzi e nella critica, fa la sua comparsa il termine "eroe": partendo da tale spunto articoleremo una riflessione intesa a valutare la pregnanza della categoria dell'eroismo in riferimento ai testi dei Wu Ming.

Il terzo capitolo sarà incentrato sulle forme dei romanzi. Ne studieremo gli intrecci, le modalità con cui gli autori connettono gli elementi delle trame. La complicazione a livello della struttura giustifica una trattazione specifica di questo aspetto: in ogni testo vengono infatti sovrapposti i racconti di numerosi punti di vista, fasi e scenari geografici. Affronteremo poi la questione dei generi narrativi e osserveremo che nei sei romanzi confluisce una commistione di stilemi, motivi e forme tipiche di generi diversi. Infine ci concentreremo sulle potenzialità espressive delle forme utilizzate nei finali romanzeschi, poiché questi vengono costruiti attraverso tecniche compositive tali da renderli particolarmente incisivi.

Nei tre capitoli orienteremo il nostro studio su più livelli: ci interesseremo a descrivere i contenuti dei romanzi e, allo stesso tempo, li osserveremo risalendo ai procedimenti sfruttati dagli autori per determinarli. In relazione ad alcuni dei temi trattati analizzeremo sistematicamente ognuno dei testi, seguendo generalmente l'ordine di pubblicazione; realizzeremo altrove disamine complessive, fornendo di volta in volta gli esempi che ci sembrano più significativi. Cercheremo nel complesso di rintracciare l'evoluzione della prospettiva autoriale in alcuni dei cambiamenti che intercorrono fra un'opera e l'altra.

## CAPITOLO PRIMO – ELEMENTI DELLE TRAME

### 1.1. Le trame

In *Q*, il romanzo del 1999 firmato da Luther Blissett, troviamo un personaggio principale che si muove in un continente in subbuglio, fra il 1514 e il 1555. In molti dei fatti che coinvolgono il protagonista interviene anche Qoèlet, un emissario del potere politico del cardinale Gian Pietro Carafa.

Il personaggio principale partecipa alla vita pubblica con singolare intensità e volubilità. Si sposta per ritrovarsi, sorprendentemente, nei luoghi dove l'azione di riforma e rivolta dell'epoca produce, progressivamente, i risultati più intensi e significativi. Egli è inizialmente a Frankenhausem a fianco di Thomas Müntzer: da lui e dalla sua predicazione trae speranza ed ispirazione; alla sua sorte lega la propria. Al momento dell'attacco dei Lanzichenecci sostiene il corpo ormai prostrato del maestro insieme al compagno Elias, cercando una remota possibilità di fuga per le vie della città. Solo lui riesce a salvarsi, mentre gli altri sono sopraffatti; è lui a conservare la sacca che contiene la corrispondenza di Müntzer, eredità affettiva e fonte di notizie da cui, in un secondo momento, saprà trarre deduzioni importanti. Alla disfatta di Frankenhausem seguono la fuga solitaria per sfuggire alle rappresaglie, l'isolamento volontario a Eltersdorf, un'inazione deprimente.

Quando ritorna alla vita attiva, il protagonista non è più un semplice discepolo, ma si comporta egli stesso da promotore della rivolta. È vicino agli anabattisti che storicamente hanno segnato, con il loro carisma e le loro decisioni, la sorte della città di Münster: è compagno di Jan Matthys da Harlem; insieme a lui cerca Jan Bockelson da Leida e lo convince a partecipare alla causa comune. Organizza, in qualità di generale, le milizie ribelli per sottrarre la città alle autorità vescovili; ne tiene salda la difesa davanti agli attacchi esterni e alle possibilità di infiltrazioni. Non assiste però direttamente alla degenerazione del governo anabattista e alla caduta della città: inviato nelle città circostanti alla ricerca di finanziamenti e di sostegni, non è presente alla disfatta del potere riformato.

Lo ritroviamo ad Anversa nel 1538, accolto nella comunità religiosa gestita da Ludwig Schaliendecker detto Eloi. Vi arriva quando è al massimo della prostrazione e della sfiducia: lì viene sostenuto e incalzato a recuperare le forze; riesce a dar voce ai dolorosi ricordi del passato e ritorna ad essere un uomo d'azione. Quando riesce a rievocare a parole il fallimento della propria esperienza rivoluzionaria, è ormai pronto a raccogliere la sfida di nuove avventure. Si dedica dunque, insieme ad Eloi e a Lazarus Tucher, mercante di Norimberga, all'organizzazione di una truffa ai danni dei banchieri Fugger. A questo inganno, smascherato solo nel 1544, segue una rappresaglia perpetrata dalle autorità religiose per conto dei Fugger: Eloi e la sua comunità sono travolti e il protagonista è costretto all'ennesima fuga. Questa volta, dopo un passaggio per Basilea, la destinazione è Venezia.

Qui il protagonista assume i panni di tenentario di un bordello. Diventa anche socio del libraio toscano Pietro Perna e della famiglia di ebrei sefarditi Miquez: i fratelli João e Bernardo, donna Beatrice, Duarte Gomez. Con loro contribuisce a stampare e diffondere in suolo italiano il *Trattato utilissimo del Beneficio di Gesù Cristo crocifisso, verso i cristiani* di frate Benedetto Fontanini da Mantova: lo fa sebbene si tratti di un volume proibito, che testimonia di orientamenti moderati all'interno della Chiesa cattolica. Ma Venezia è anche il luogo dove le tracce disseminate da Qoèlet per tutto il corso della vicenda si riannodano e diventano chiare agli occhi del protagonista. Le lettere trattenute dal tempo di Frankenhause, così come alcuni dettagli sulle azioni di Münster, visti nel loro insieme, dimostrano la presenza di un'ampia macchinazione, ordita dall'informatore di Carafa. Allo stesso tempo, dal suo osservatorio, Qoèlet si rende conto che un unico personaggio ha avuto a che fare con tutti gli scenari che egli stesso aveva attraversato. I due si mettono alla ricerca l'uno dell'altro. Muovendosi fra la pianura padana e l'attuale Veneto come predicatore anabattista, il protagonista insegue l'obiettivo di lasciare tracce, per attirare quel nemico di cui intuisce il ruolo nella propria vicenda passata e con cui vuole arrivare alla "resa dei conti". L'incontro finale fra i due avviene a Venezia nel novembre del 1551: il protagonista riconosce nell'uomo che si trova davanti uno degli individui più coraggiosi con cui aveva organizzato la difesa di Münster; allo stesso può imputare l'inganno che aveva contribuito ad attirare Thomas Müntzer nel tranello di Frankenhause.



Una volta che i due rivali si incontrano, però, non è il desiderio di vendetta ad avere la meglio, ma l'idea di recuperare un documento capace di compromettere quel Carafa che ormai è un possibile aspirante al soglio pontificio. La prima parte della missione ha successo ma, nella foga dell'operazione, i due finiscono nell'imboscata organizzata da uno squallido frequentatore di bordelli desideroso di saldare vecchi conti. Così muore Qoèlet e, con lui, sparisce il documento rivelatore. Rimane il protagonista, provato dai molteplici insuccessi, insofferente alla stretta autoritaria che sente realizzarsi nello scenario politico da lui conosciuto. L'11 novembre 1555, salpando dalla costa ferrarese, prende definitivamente commiato dall'Europa<sup>35</sup>, diretto a Istanbul.

Sebbene la pubblicazione di *Q* e *Altai* sia intervallata da quella di altri due romanzi collettivi, la sostanza del romanzo apparso nel 2009 ha molti punti in comune con quello del 1999. Gli stessi Wu Ming, pur rifiutando di parlare di *Altai* come di un *sequel*, ammettono che uno stretto legame unisce le due opere. Ciò viene indicato sin dalla quarta di copertina della prima edizione di *Altai*, dove è possibile leggere: “A Istanbul, nell'Anno del Signore 1555, terminava *Q*. Quindici anni oltre quell'epilogo, da Istanbul comincia *Altai*”. Il legame è inoltre confermato dalla tempistica della pubblicazione di quest'ultimo, dato alle stampe esattamente dieci anni dopo l'uscita di quello che può essere considerato il suo diretto antecedente. Il debito nei confronti del romanzo di Luther Blissett è ampiamente sottolineato. Il protagonista di quella vicenda ricompare nel nuovo volume; vengono ricordati alcuni dei nomi con cui era stato conosciuto in Europa, Ismail e messer Ludovico, o viene chiamato semplicemente l'*Alemán*. Tornano anche altri personaggi del primo romanzo: João Miquez ricompare come Yossef Nasi, Duarte Gomez diventa David. Vengono nominati alcuni degli individui che nel frattempo sono morti: Bernardo Miquez, conosciuto in oriente come Samuel, donna Beatrice, diventata donna Gracia, e Pietro Perna. Sono recuperati, come scenari, tanto Venezia che Costantinopoli. Ritroviamo inoltre alcuni degli oggetti ricchi di significato che avevano accompagnato le vicissitudini europee, come “l'antica moneta” utilizzata a Münster “con inciso il credo del regno dei folli: ‘Un Dio, una fede, un battesimo’” (*Alt*, p. 102) o il volume oggetto di contrabbando, il *Trattato utilissimo*

---

<sup>35</sup> Il termine “Europa” viene usato nel romanzo per sottolineare una differenza culturale e politica rispetto ai territori dell'Impero ottomano.

del *Beneficio di Gesù Cristo crocifisso, verso i cristiani* (Alt, p. 107). Sono chiariti alcuni fatti non coperti dal tempo delle due storie, come in questo brano raccontato da David Gomez:

L’Inquisizione iniziò a serrare la morsa, Ismail fuggì da Venezia insieme a Gracia. Yossef, Samuel e io sbrigammo alcune faccende, poi li raggiungemmo qui. Ismail amava Gracia, ma presto si è reso conto di essere diverso da lei, dai Nasi, da tutti noi. La sorte dei giudei è difendersi l’un l’altro dalle insidie del mondo. Spesso, per poter resistere alle loro brame, dobbiamo farci amici i potenti, ma Ismail è un errante per scelta, e per tutta la vita i potenti ha cercato di abatterli (Alt, p. 194).

Si riepilogano ugualmente alcune delle avventure narrate in *Q*, come la presa di Münster e la repressione di Frankenhäusen. Si accenna inoltre, in più di un’occasione, al fatto che Ismail stia raccogliendo gli eventi passati nelle sue memorie. Il manoscritto che le contiene potrebbe corrispondere, nella finzione romanzesca, al testo di *Q*.

L’azione si apre a Venezia con “un 11 settembre in scala”<sup>36</sup>: l’esplosione notturna causata da un attentato all’Arsenale della Serenissima risuona per tutta la laguna e provoca l’intervento del protagonista, l’inquisitore Emanuele De Zante. Questi, alla ricerca dei responsabili, è portato a propendere per alcuni arsenalotti, già protagonisti di tumulti contro la minaccia di una diminuzione salariale. Non basta però una spiegazione così semplice ad accontentare il Consigliere Bartolomeo Nordio, che gli intima di trovare “il colpevole perfetto”:

uno abbastanza in alto da poter ordire un attacco all’Arsenale. Abbastanza insospettabile da poterlo fare. Uno che svolga un incarico importante, purché non sia un patrizio. Uno che nasconda un segreto, e perciò ricattabile dal Turco. Se possibile, di natali non veneziani (Alt, p. 25).

Questa descrizione, De Zante se ne rende conto un attimo prima di cadere in trappola, corrisponde al suo stesso profilo. Egli è infatti un funzionario della Repubblica, intento da anni a colpirne i nemici interni, veri o presunti; ma, soprattutto, De Zante è ebreo, quindi eretico (un segreto forse rivelato dalla ragazza con cui aveva una relazione).

La situazione si ribalta dunque improvvisamente, l’inquisitore diventa inquisito e, per sottrarsi alle colpe attribuitegli, si dà alla fuga. Grazie all’aiuto del pirata Tuone Turman, De Zante fa ritorno a Ragusa, dove i suoi bisnonni si erano rifugiati nel 1492 e

---

<sup>36</sup> LUCA BARBIERI, *Quell’“11 settembre” di Venezia. Wu Ming e l’arsenale in fiamme*, in “Corriere del Veneto”, 7.12.2009.

dove lui era stato bambino con il nome di Manuel Cardoso. Rientra dunque in contatto con le sue origini, che aveva sempre sopportato a fatica e da cui aveva preso le distanze quando, adulto, si era ricongiunto con il padre, veneziano, Gioanbattista De Zante. Quella di Emanuele a Ragusa è però una sosta breve; viene infatti arrestato sulla tomba della madre e portato via. Interrogato a Salonicco, desta interesse la sua conoscenza delle misure di sicurezza impiegate dai veneziani in patria e nei possedimenti del Mediterraneo, in particolare a Famagosta sull'isola di Cipro. Per il valore delle informazioni che può dare, De Zante viene portato a Costantinopoli, dove incontra Yossef Nasi, "un giudeo sul tetto del mondo" (Alt, p. 125) la cui fama sfocia nella leggenda.

Il protagonista risiede a Palazzo Belvedere, la dimora di Nasi, dove fino a poco tempo prima aveva vissuto Donna Gracia Nasi, zia di Yossef oltre che madre di sua moglie Reyna. Si tratta di un ambiente frequentato da ambasciatori francesi, polacchi, veneziani e inglesi; la dimora ha una vasta biblioteca ed è ricca di fermento politico e intellettuale. A Costantinopoli, sia fra le sale di Palazzo Belvedere che a contatto con la gente del popolo, il protagonista riscopre la cultura ebraica cui era appartenuto: gli tornano alla bocca le parole che pronunciava da bambino e torna ad utilizzare il suo primo nome.

Egli viene inoltre messo al corrente del disegno utopico di Yossef Nasi, quello di trasformare il popolo ebreo "da debole a forte. Da diviso a unito. Da ospite mal sopportato a padrone del proprio destino. Da fuggiasco a protettore di chi fugge" (Alt, p. 146). Un simile desiderio ha assunto nella testa del ricco ebreo i contorni nitidi di un piano, in cui Manuel viene coinvolto. La terra promessa degli ebrei viene identificata con l'isola di Cipro, per la cui conquista Nasi si propone di offrire denaro al sultano Selim III. Mentre il piano dell'attacco prosegue il suo corso, a Palazzo Belvedere arriva il vecchio Ismail al-Mokhawi. A convocarlo era stata donna Gracia poco prima di morire.

Manuel/De Zante, nel frattempo, torna a svolgere il compito d'inquisitore: indaga per conto di Yossef Nasi sul passaggio ai veneziani di informazioni riservate. Per incastrare il doppiogiochista Ashkenazi, il protagonista è incaricato di una missione da compiere insieme all'*Alemán*: i due si spostano nelle pianure dell'entroterra e raggiungono Mimi Reis, un pirata di origini pugliesi che accetta di dirottare la nave di

Ashkenazi. Quest'ultimo viene così costretto a fare scalo nel porto più vicino, dove viene trovato in possesso dei documenti segreti: il tradimento, rivelato, accelera i preparativi per la guerra. Gli intrighi non si esauriscono però a Palazzo Belvedere, dove Manuel inizia a sospettare anche di Dana, la serva di Donna Reyna con cui aveva stretto una relazione; in un clima che si fa sempre più teso con l'avvicinarsi della guerra, però, il protagonista sceglie di appoggiare apertamente la causa di Yossef Nasi e, per non rischiare di essere distolto da questo obiettivo, rinuncia a tutto ciò che poteva costituire per lui un intralcio in una simile prospettiva, Dana compresa.

Le truppe del sultano si schierano infine a Famagosta, in turco chiamata Mağusa. Finiscono per avere la meglio, ma la vittoria è pagata a caro prezzo: arriva dopo mesi di assedio estenuante e ingenti perdite in entrambi gli schieramenti. Quando le truppe veneziane sono in procinto di arrendersi, il protagonista e l'*Alemán* si recano sui luoghi dei combattimenti. Trovano Famagosta devastata, ma le scene più raccapriccianti si presentano loro con le rappresaglie inflitte ai veneziani che pure avevano chiesto accordi di pace. La violenza cui i due assistono è tale da convincere l'*Alemán* a ritornare al proprio isolamento nell'entroterra; il protagonista, nonostante il legame ormai solido che lo unisce al vecchio, decide di rimanere accanto a Nasi nel momento della prova.

Un ulteriore e definitivo successo del sultano, affidato alle sue flotte, sembrerebbe ormai imminente. Quando la battaglia navale decisiva incombe, però, lo studioso britannico Ralph Fitch suggerisce a Manuel una grave verità. L'apparente superiorità orientale può essere velocemente ribaltata da un progresso tecnico che permette ai veneziani di utilizzare i cannoni anche a bordo delle navi. Il protagonista, accompagnato da Mimi Reis, si lancia così in una corsa contro il tempo per avvertire la flotta del sultano, nel tentativo di salvarla da una rischiosa disfatta. I due compagni di viaggio giungono a destinazione solo quando le imbarcazioni sono schierate nei pressi di Lepanto; è troppo tardi per bloccare lo scontro, nel quale vengono coinvolti. Dopo aver assistito alla sconfitta della causa che aveva abbracciato, Manuel Cardoso ne subisce in prima persona la vendetta. Sopravvissuto alla battaglia, viene infatti identificato e ricondotto a Venezia, dove è giustiziato.

In *54*, uscito nel 2002, incontriamo personaggi e scenari diversi, di cui vengono raccontate vicende svoltesi nell'anno del Ventesimo secolo indicato dal titolo.

Robespierre Capponi, detto Pierre, vive a Bologna con il fratello maggiore Nicola, che gestisce un bar nel quartiere periferico della Cirenaica. Il bar Aurora, per i due fratelli Capponi, è più che un luogo di lavoro. Vi si ritrova una clientela abituale e affezionata, che prende la parola sui fatti più disparati con fare infervorato: dal meteo alla politica, dallo sport alle vicende personali dei diversi avventori.

Nel resto del tempo, Pierre frequenta le balere con i suoi compagni di ballo e cerca di tenere segreta la relazione con Angela, moglie del primario Odoacre Montroni. Quest'ultimo è figura di spicco del Partito Comunista bolognese e affermato medico che dirige la clinica privata Villa Azzurra. Nell'istituto di cura è ospitato Ferruccio, detto Fefe, il fratello di Angela, affetto da disturbi mentali da quando ha assistito alla morte della madre sotto i bombardamenti durante la seconda guerra mondiale. Fefe disapprova il matrimonio della sorella: l'unione con Montroni, pur avendole dato stabilità economica e maggior sicurezza per il futuro, l'ha legata a un uomo incapace di renderla felice. Dopo la morte di Fefe, macchinata dallo stesso Odoacre per stringere il vincolo fra sé e la moglie, Angela diventa più disincantata e libera di guardare con autonomia al futuro; prende la decisione di lasciare Bologna e ricominciare in un paese nuovo, l'Inghilterra.

Fra i legami di Pierre vi è anche quello con il padre Vittorio Capponi, ammutinosi sul fronte jugoslavo nella primavera del 1943 e da allora considerato in Italia come un disertore. A guerra conclusa Vittorio aveva deciso di rimanere in Jugoslavia, coltivando il sogno di un comunismo irrealizzabile in patria. Pierre decide di cercare il padre che non vede da anni e del quale non riceve notizie da mesi. Si imbarca clandestinamente e lo ritrova, ma si accorge di avere davanti un uomo sconfitto: dalla fine di un'utopia politica, dalla morte della seconda compagna della sua vita, dalla disillusione e dalla distanza degli affetti. Il ragazzo si sente vicino alla sua sofferenza e avrà modo nel finale di ricongiungersi a lui.

Ancora, Pierre ha un grande modello: l'attore americano Cary Grant. Ne imita le movenze e lo stile cercando di riprodurne il fascino. A Šipan, in Jugoslavia, si ritrova in maniera sorprendente davanti al suo idolo; lo vede correre inseguito da personaggi misteriosi, lo aiuta a nascondersi, riesce a comunicare con lui in un inglese scolastico e stentato. Il divo di Hollywood, incaricato dalla CIA di una missione segreta, si era recato in Jugoslavia lasciando in California un suo sosia, Jean-Jaques Bondurant. La

missione consiste nell'incontrare Tito in persona, in vista di un possibile film voluto dagli Stati Uniti per mostrare le differenze fra comunismo jugoslavo e stalinismo. Il governo di Mosca interviene a sua volta nella vicenda, attraverso Ivan Aleksandrovič Serov, presidente del Kgb: l'obiettivo dei servizi segreti russi è quello di bloccare il progetto statunitense e sono loro a determinare il fallimento della missione di Grant, dando vita all'inseguimento che porta l'attore a incrociare il percorso di Pierre.

Il ragazzo bolognese, per partire in ricerca del padre, inizialmente aveva chiesto un prestito al saggio ma eccentrico professor Fanti. Avendo bisogno di altro denaro, era sceso a patti a patti con Ettore, ex partigiano datosi ai traffici illeciti dopo essere stato allontanato dal Partito Comunista. Questi, sfruttando il debito di Pierre, approfitta prima del deposito del bar Aurora per stipare merce di contrabbando; in seguito porta direttamente il ragazzo con sé in alcuni dei suoi traffici. In particolare, i due accompagnano oltre la frontiera francese due personaggi che sembrano avere molto da nascondere. Si tratta di Stefano Zollo, anche conosciuto come "Steve Cemento", e di Salvatre Pagano detto Kociss: fanno parte della cerchia malavitosa italo-americana stretta intorno a Salvatore Lucania, meglio noto come Lucky Luciano. Zollo, che aveva seguito il boss dagli Stati Uniti all'Italia, ne aveva adempiuto scrupolosamente gli incarichi, salvo però sottrarre di nascosto una partita di droga che, una volta rivenduta alla cosca lionese, gli avrebbe permesso di prendere definitivamente le distanze da Luciano. Steve e Kociss incontrano i due bolognesi nel momento delicato in cui il tradimento è ormai venuto allo scoperto. Ad aspettarli oltre confine, infatti, c'è già, oltre agli acquirenti della droga, chi vuole punirli per il gesto avventato. Nella sparatoria che conclude la vicenda perdono la vita tutti i personaggi coinvolti, ad eccezione di Pierre, scampato miracolosamente. Questi parte con il padre per il Sud America.

*Manituana*, pubblicato nel 2007, si apre presentando la comunità irochese che, nel 1775, è investita dalle divisioni e dai contrasti che stanno dando vita alla guerra d'indipendenza americana. La popolazione di Canajoharie, nella valle del fiume Mohawk, è divisa: alcuni degli abitanti innalzano il Palo della Libertà in segno di solidarietà ai ribelli, mentre gli uomini del Dipartimento per gli Affari indiani sono fedeli alla corona britannica. Le tensioni attive a livello nazionale esasperano rapidamente tali rivalità. La notizia della presa di Fort Ticonderoga da parte dei ribelli

mobilita la popolazione: John Johnson, il delegato della corona sul territorio, e i suoi uomini convocano a consiglio i *sachem* delle tribù indiane per chiedere loro appoggio nella sfida che si profila. Gli indiani Mohawk, dichiaratisi fedeli alla monarchia, accettano di seguire gli uomini del Dipartimento fino ad Oswego, in vista di un concilio fra tutte le tribù della Grande Casa irochese, in cui ribadire apertamente la posizione comune. Quello che i nativi non sanno è che quella destinazione è stata scelta da Guy Johnson, fratello di John, con l'obiettivo di procedere da lì verso Montreal con un'armata indiana.

In questo difficile frangente si assiepano dei "sogni" che vanno interpretati. Riesce a farlo Molly Brant, vedova del rappresentante per gli affari indiani William Johnson e sorella dell'interprete del Dipartimento. A suo fratello, Joseph Brant, Molly confida il significato del proprio sogno più ricorrente e la necessità che questo mette in luce: prima della partenza per Oswego è necessario che Philip Lacroix, che da anni conduce una vita isolata, si riunisca alla tribù e ne condivida il destino. Joseph si spinge nei boschi per ritrovare il vecchio compagno d'armi e chiedergli di rinunciare alla scelta di solitudine che aveva fatto dopo la morte di moglie e figlia e dopo l'adempimento della sua personale vendetta. Per convincerlo, per comunicargli la necessità impellente, Joseph gli consegna il bracciale di wampum con cui la tribù lo aveva adottato salvandogli la vita quando era un ragazzo; bracciale che Philip Lacroix aveva restituito al momento di allontanarsi dai Mohawk.

Compiuto il ricongiungimento, la spedizione di indiani e uomini del Dipartimento per gli Affari indiani compie il viaggio per fiume e a piedi fino a Oswego. Vi partecipa anche Peter Johnson, il figlio di William e di Molly Brant. In occasione del concilio Guy Johnson svela il vero obiettivo della spedizione: Oswego non è il termine, ma una semplice tappa del viaggio, preludio allo scontro armato. Per chi, come Joseph Brant, era da sempre stato fedele al Dipartimento, seguirlo è l'unico modo per dimostrare la propria credibilità. Guy Johnson, disponendosi a guidare l'armata indiana a Montreal, oltre al peso della missione incerta, deve affrontare quello di un lutto familiare. Infatti sua moglie Mary muore dando alla luce l'atteso erede maschio. Il mondo vacilla intorno all'uomo di stato rimasto vedovo, così come intorno alla sua figlia maggiore, Esther. Ma il viaggio continua.

La spedizione che raggiunge Montreal è esigua, composta da circa duecento guerrieri, e viene costretta all'inattività dalle decisioni sprezzanti delle truppe già stanziato sul posto. Quando arriva l'occasione dello scontro, però, e si tratta di far fronte a ben duemila ribelli, gli indiani sanno capovolgere la sorte a loro favore. È il giovane Peter a catturare Ethan Allen, l'eroe di Fort Ticonderoga. Potendo vantare presso la corona britannica i meriti della cattura di un prigioniero illustre, e dovendo chiarire il proprio ruolo ambiguo, Guy Johnson decide di salpare per Londra, per ottenere un colloquio con re Giorgio III. Joseph Brant, Philip Lacroix e Peter Johnson lo accompagnano, oltre alle figlie e alla cognata Nancy.

Londra è per gli indiani un ambiente straniante, teatro di ritmi e stili di vita inimmaginabili oltreoceano. Al contempo, i nativi americani sono osservati come meraviglie esotiche. Sotto la protezione e la guida del conte di Warwick, gli americani prendono confidenza con l'Inghilterra e cercano, a fatica, di trasmettere ai britannici un'immagine di sé quanto più possibile libera da stereotipi.

Contemporaneamente si muovono per le strade della capitale e in particolare nel quartiere di Soho un gruppo di delinquenti intenzionati a presentarsi come indiani Mohock. La loro azione è senz'altro influenzata dall'arrivo dei nativi dall'America, con cui cercano di entrare in contatto in una delle loro scorribande. Per il resto agiscono con l'obiettivo di porsi a capo della malavita locale e tentano di creare disordine nella capitale (ad esempio liberando gli internati del manicomio di Bedlam), finché non vengono arrestati.

Il culmine della visita a Londra è, per gli indiani, l'incontro col re. La loro disinvoltura nel presentarsi all'udienza, l'interesse della regina e dello stesso Giorgio III per le loro parole e la loro presenza ne determinano il successo. In quell'occasione, Peter si offre di combattere nelle armate britanniche che sarebbero partite per l'America. La delegazione viene sostenuta dal sovrano con l'impegno a garantirle un ruolo più rilevante nei combattimenti. Guy Johnson ottiene il titolo di Consigliere direttamente dal ministro. Il soggiorno londinese rafforza inoltre la fama di Joseph Brant, considerato alla stregua di un principe.

Il bracciale di wampum passa ancora di mano: con un gesto istintivo Philip Lacroix lo affida a Esther Johnson, alla quale vuole offrire protezione. La ragazza



rimarrà in Inghilterra con la zia e le sorelle, mentre gli altri membri della spedizione si preparano a riattraversare l'oceano.

Al favore della spedizione britannica non corrisponde altrettanta fortuna in terra americana. Se Molly Brant, ancora stanziata nella valle del Mohawk, riesce a scongiurare il flagello del vaiolo, è molto più difficile affrontare quella che è ormai una vera e propria guerra civile, in cui i ribelli controllano sempre maggiori territori e hanno requisito, tra l'altro, i possedimenti della famiglia Johnson. Mentre Peter combatte nelle truppe monarchiche, Joseph Brant cerca strenuamente di ricompattare i lealisti per spingerli a partecipare all'estrema difesa di Fort Niagara. Li attendono combattimenti cruenti, come quello in cui sconfiggono il generale Herkimer. È in battaglia che Peter trova la morte.

La guerra si diffonde e modifica le sorti di tutti. Molly e le ultime donne rimaste si trovano costrette ad abbandonare Canajoharie, dove la loro sicurezza era ormai messa a repentaglio dai bianchi ribelli. Esther, tornata da Londra, rifiuta di rifugiarsi con la famiglia a Montreal e sceglie invece di seguire Philip Lacroix. Gli orizzonti di quest'ultimo e Joseph Brant sembrano divergere: Lacroix non accetta infatti di seguire il compagno, disapprovandone la risoluzione nel perseguire una strategia di razzia e di violenze ai danni dei civili. Quando però si accorge che Joseph raduna truppe di ragazzi e di vecchi per muovere alla volta di Geneseo per un'estrema battaglia contro il generale Sullivan, torna a spalleggiarlo. Una volta sul posto, l'inferiorità numerica e il fallimento di uno sperato effetto sorpresa li costringono a rinunciare alla battaglia. Quella che era una causa civile, animata dalla volontà di combattere per un'esigenza collettiva, si trasforma in una semplice missione privata: Joseph si dispone a precedere il nemico per evacuare la propria famiglia, ormai in pericolo. Davanti a casa sua, un colpo di pistola alle spalle uccide Philip Lacroix. A sparare è Jonas Klug, un colono razzista, insubordinato e arrivista. Da questo momento Joseph perseguirà, insieme al compagno Kanatawakhon, la vendetta, che arriverà quattro anni più tardi, nel 1783, quando, a guerra conclusa, la comunità irochese si sarà stanziata nelle isole del lago San Lorenzo.

*L'Armata dei Sonnambuli* (2014) presenta le vicende di quattro personaggi fra il 1793 e il 1795. Léo, Leonida Modonesi, è un ragazzo di origine italiana, approdato a Parigi con il desiderio di recitare. La sua condizione di attore, tuttavia, non gli ha

garantito il benessere. Indossa infatti un leggero costume da Scaramouche anche nel gennaio parigino. Si delinea per lui un'esistenza precaria, fatta di bruschi capovolgimenti. Del primo strappo è responsabile lui stesso quando, ingenuamente, farcisce di termini apparentemente controrivoluzionari il suo discorso di compianto per la morte del venerato Carlo Goldoni. In una seconda occasione, raccoglie invece le provocazioni del pubblico e dà vita a una rissa che coinvolge attori e spettatori. In entrambi i casi, Léo è brevemente rinchiuso in carcere, compromettendo la sua carriera. Per il momento l'unico appiglio lo offre il Pont Neuf, dove di giorno intrattiene con le proprie recite i passanti, e sotto le cui arcate si rifugia di notte.

Se Léo è privo di legami e solitario, diverso è il caso di Marie Nozière, una giovane sarta che cresce da sola il piccolo Bastien e appartiene alla vivace popolazione del Faubourg Saint-Antoine. Marie è affiancata dalle compagne, che le sono vicine di casa, di professione e di ideali. Insieme si danno da fare per ottenere prezzi dignitosi per i generi di prima necessità: prima assaltano una bottega di alimentari, poi si esprimono direttamente davanti alla Convenzione. È qui che gli orizzonti di Marie cominciano a distanziarsi da quelli delle altre compagne del *foborgo*, grazie all'incontro con persone che intendono diversamente il ruolo rivoluzionario. La sartina inizia a frequentare Claire Lacombe e la cerchia di Théophile Leclerc. Suo figlio Bastien continua comunque a percorrere le strade del *foborgo* insieme a Treignac, un ciabattino che ha ottenuto dalla rivoluzione un ruolo all'interno delle forze dell'ordine. Il bambino vede arrivare all'osteria della *Grande Pinta* un personaggio mascherato da Scaramouche che fa proprie le rivendicazioni degli abitanti attaccando i personaggi comunemente considerati come approfittatori.

Fra Parigi e l'Alvernia si muove il dottor Orphée D'Amblanc, medico mesmerista che cura tramite il sonnambulismo. Gli viene chiesto di recarsi nel Massiccio Centrale proprio per indagare su un eventuale utilizzo di questa pratica a scopi controrivoluzionari. In Alvernia D'Amblanc osserva le contraddizioni di una rivoluzione che in provincia ha intaccato le forme della vita sociale, senza però modificarne a fondo la sostanza. Per quanto riguarda il cuore della sua ricerca, si rende ben presto conto che nella zona ha praticato il sonnambulismo un certo cavaliere d'Yvers, un possidente locale che, con il pretesto di curare gli abitanti, ne aveva mesmerizzato alcuni compromettendone l'equilibrio psico-fisico. Il caso più estremo di

sonnambulizzazione era stato quello di un bambino di umili origini, Jean. In lui era stata coltivata un'anima educata e raffinata, che conviveva insieme ad un'altra estremamente selvaggia: un'ipnosi poteva riportarne alla luce il lato animalesco e inconsapevole. Accompagnato da Jean "del bosco", D'Amblanc fa ritorno a Parigi, sospettoso sulle implicazioni del ruolo di Yvers e intenzionato a servirsi del bambino per ritrovarlo.

In un secondo momento sarà possibile far corrispondere l'identità del cavaliere d'Yvers a quella dell'"uomo che si faceva chiamare Laplace" (*Arm*, p. 87), pensionante di Bicêtre, rinchiusosi volontariamente nell'ospizio per folli. È chiaro che Laplace si è fatto internare per nascondersi e realizzare un progetto preciso quanto misterioso; comincia ad attuarlo facendo rinsavire il folle Malapez sotto gli effetti del mesmerismo. Gli esperimenti continuano passando alla mesmerizzazione collettiva, con cui Laplace riesce a controllare un gran numero di individui e a farli obbedire alle sue volontà.

Le quattro vicende individuali registrano le accelerazioni impresse loro dalla Storia. L'assassinio di Marat e l'inasprirsi del Terrore fino alla reazione termidoriana intervengono direttamente a modificarne le sorti. Marie vede arrestare le persone a cui si era avvicinata a costo di abbandonare suo figlio e il suo quartiere; sperimenta l'estremo della solitudine e della frustrazione, ritrovandosi a elemosinare. Léo mette da parte il proprio ruolo di vendicatore mascherato e, per sopravvivere, trova lo stratagemma di combattere in lotte clandestine che inizialmente gli riservano una buona dose di successo. Il dottor D'Amblanc, tornato in una Parigi sorprendentemente cambiata, viene incaricato, in quanto medico, di visitare il delfino di Francia; continua a dare la caccia al cavaliere d'Yvers. Quest'ultimo decide dal canto suo di tornare allo scoperto, e interviene con le sue ormai comprovate capacità di mesmerizzazione a distanza per dare vita a un esercito che possa partecipare all'attuazione della controrivoluzione, l'Armata dei Sonnambuli; vi coinvolge i cosiddetti *muschiatini*, fastidiose figure di bellimbusti.

L'Armata fa scalpore per le strade; Léo decide di recuperare il costume da Scaramouche nel tentativo di bloccarla, ma questa si dimostra animata da una forza indomabile, quasi sovrumana; i Sonnambuli assaltano il *foborgo* e distruggono la *Grande Pinta*. Ma l'obiettivo principale per cui l'Armata è stata ideata è fungere da diversivo il 21 gennaio del 1795, nel secondo anniversario della decapitazione del Capeto. In quell'occasione Yvers ha intenzione di recuperare lo scacco subito due anni prima, quando il tentativo di salvare il sovrano condotto alla forca era stato sventato e

aveva costretto i congiurati a disperdersi. Il suo nuovo piano prevede di rapire il delfino di Francia dalla prigione del Tempio dove è custodito. Un bizzarro sodalizio di Marie, Léo e D'Amblanc riesce però a intuire in tempo il progetto di Yvers e a intervenire per sottrargli Luigi Carlo Capeto, destinandolo forse da allora a crescere come un bambino normale.

In *Proletkult* (2019) i Wu Ming narrano gli esiti della rivoluzione russa. Nel 1927, Aleksandr Aleksandrovic Malinokowkij, meglio noto come Bogdanov, dirige a Mosca una clinica di trasfusioni. Ben altra attività lo aveva però occupato negli anni precedenti: militante bolscevico, aveva partecipato in prima persona alla lotta sovversiva contro l'impero zarista, sin dalla rivoluzione fallita del 1905. Aveva conosciuto l'esilio, i dissidi ideologici all'interno del partito, gli attacchi armati: in particolare, nel 1907, aveva organizzato e realizzato con i compagni l'attacco di un convoglio portavalori nella cittadina georgiana di Tiflis, per finanziare la propria attività. Negli anni della guerra mondiale era stato medico di trincea e, in seguito alla rivoluzione, aveva contribuito a fondare il Proletkult, movimento che si prefiggeva la creazione di una cultura proletaria. Ad anni di distanza, tuttavia, con il ritiro a vita privata, il maggior contributo di Bogdanov in campo culturale sembrava rimanere legato alla sua opera di narratore di fantascienza e in particolare al volume *Stella rossa*, che dal 1906 lo aveva consacrato presso un ampio pubblico. La sua quotidianità dominata dai rimorsi e dalla frustrazione per un progetto di rinnovamento fallito viene però destabilizzata dall'incontro con Denni. Si tratta di una strana ragazza dalle origini incerte, che sotto falso nome si spinge fino a Leningrado e, da lì, a Mosca, sulle tracce del padre Leonid Voloch. Quest'ultimo non solo era stato compagno di Bogdanov, allievo nel suo tentativo di fondare una scuola operaia e complice dell'attacco di Tiflis, ma aveva raccontato la storia da cui era nato *Stella rossa*. Proprio il libro aveva spinto Denni sulle tracce di Bogdanov, dato che ella dichiara di essere originaria della realtà extra-terrestre descrittavi. L'autore, così, trova in lei il più bizzarro degli interlocutori: la ragazza dà prova di una conoscenza approfondita della società descritta nel romanzo e sa raccontare tratti del racconto originale che non erano confluiti nel testo. Per di più, si presenta in possesso di oggetti ben riconoscibili e appartenuti a Leonid. Denni viene trattenuta presso la clinica di trasfusioni: nel suo sangue, analizzato dopo un malore,

vengono trovati dei bacilli sconosciuti, tali da rendere necessaria un'indagine più accurata. Rintracciare Leonid, a questo punto, non significa solamente assecondare una strampalata ragazza e la curiosità che suscita, ma anche seguire il buon senso scientifico: se esistessero infatti i verosimili legame di parentela con Denni, l'uomo potrebbe avere la stessa malattia e costituire un tassello fondamentale per lo studio auspicatone.

Bogdanov, votato alla nuova ricerca, si pone suo malgrado sulle tracce dei compagni che con cui aveva condiviso gli anni del fervore politico e dal cui ruolo istituzionale ora è ben lontano. Grazie ad Aleksandra Kollontaj, ambasciatrice russa in Finlandia, riesce finalmente a recuperare indizi importanti: Leonid, rifugiatosi negli Stati Uniti nel 1915 per sfuggire alla guerra, era ritornato in patria dopo la rivoluzione, per vedere con i propri occhi una Russia senza Romanov.

La raccolta di informazioni sul vecchio compagno è anche l'occasione per mostrare a Denni i personaggi e le tecniche emblema della cultura sovietica. La ragazza, risoluta a mandare nello spazio il proprio messaggio, sfrutta queste conoscenze per riparare una radio, trasformandola in una trasmittente. In occasione del decennale della rivoluzione si ottengono due esiti importanti. A termine della ricerca, è Bogdanov a essere raggiunto da Leonid Voloch, da anni membro della polizia segreta, di cui il medico scopre il disincanto e l'aridità morale. La stessa notte, Denni scappa dalla clinica e si arrampica su un'antenna per lanciare il proprio utopico messaggio interplanetario; questo finisce per debilitarla ulteriormente, determinando un avanzamento della sua malattia. Davanti alla situazione disperata della ragazza, Bogdanov decide di tentare un gesto estremo e autorizza una trasfusione fra il proprio sangue e quello infetto della paziente. Questa risoluzione, che determina per Denni un netto miglioramento, contribuisce a compromettere rapidamente la sorte del medico.

## **1.2. La gestione della materia storica**

Ognuno dei sei romanzi è ambientato in una congiuntura ricca di fatti ed eventi rilevanti, solo alcuni dei quali realmente accaduti. Vorremmo qui considerare quale componente di realtà viene affiancata alla fantasia narrativa e, in particolare, le modalità secondo le quali gli autori selezionano e gestiscono il materiale storico.

La vicenda di *Q* si colloca in un periodo contrassegnato dagli effetti dello scisma luterano e il romanzo illustra e rivaluta alcuni episodi della Riforma, colti nei tempi e nei luoghi in cui si manifestano con più intensità. Viene inizialmente introdotta la figura storica di Thomas Müntzer, predicatore e “attivo teologo della rivoluzione”<sup>37</sup> schieratosi a fianco dei contadini. Questi ultimi “rivendicavano gli antichi diritti comuni dei villaggi” e al tempo stesso, aizzati da un clima di ribellione crescente, richiedevano “nuovi diritti, quali l’abolizione della servitù della gleba in nome della libertà cristiana, un’equa redistribuzione delle decime, [...] l’elezione dei parroci”<sup>38</sup>. Il romanzo mostra alcune azioni del pastore protestante compiute a Wittemberg nel 1519 e ad Allestedt nel 1524, fino alla repressione nel sangue del moto di predicazione e protesta, avvenuta a Frankenhausen nel 1525.

Viene poi rappresentata la formazione (e, in alcuni casi, il rapido scioglimento) di gruppi di anabattisti attivi fra Augusta, Strasburgo e Amsterdam: questi sono interessati tanto ad influenzare la formazione spirituale delle popolazioni quanto ad accompagnarne la progressiva conquista di libertà civili negate dalle autorità politico-economiche e religiose. Particolari risultati vengono ottenuti a Münster, città della Vestfalia che, in seguito a un’insurrezione popolare guidata da una confraternita anabattista, è governata fra il febbraio del 1534 e il giugno del 1535 da un regime indipendente dal potere ecclesiastico. L’esperienza riformata di Münster trova però rapidamente una drammatica conclusione, imputabile più alla follia dei suoi fautori che alla repressione vescovile. Fra gli altri movimenti coevi di predicazione e riforma viene presentato quello legato a Jan Batenburg, attivo in Olanda, una delle esperienze della “Riforma radicale” che accentuano “in modo speciale qualche aspetto di quei principi generali – *sola scriptura, solus Christus, sola gratia, sola fide* – conferendo alla propria teologia un carattere tutto particolare”<sup>39</sup>.

Vengono descritti nel romanzo anche il fervore economico che gravita intorno al porto di Anversa e i meccanismi di prestito realizzati da famiglie di banchieri come quella dei Fugger. È tratteggiata la vivacità culturale di varie zone della penisola

---

<sup>37</sup> ERNST BLOCH, *Thomas Müntzer teologo della rivoluzione*, Feltrinelli, Milano 2010 (*Thomas Müntzer als Theologe der Revolution*, 1962), p. 38.

<sup>38</sup> GIOVANNI FILORAMO-DANIELE MENOZZI (a cura di), *Storia del cristianesimo. L’età moderna*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 20.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 8.

italiana, in particolare la pianura padana e Venezia, raffigurata come punto di raccolta di una popolazione cosmopolita. Ci si sofferma sul fermento della produzione editoriale e sul suo tentativo di sottrarsi ai dettami della censura.

Il romanzo illustra inoltre gli anni del Concilio di Trento e della Controriforma, sottolineando gli orientamenti molto diversi attivi in seno alla chiesa cattolica: infatti vi “si contrapponevano quanti intendevano semplicemente ridare vigore alle antiche norme, anche mediante drastici interventi repressivi, e quanti invece si proponevano di operare più profonde riflessioni sulle condizioni della chiesa del tempo”<sup>40</sup>.

È infine posto l’accento su alcuni degli eventi che contrassegnano l’anno 1555, come la ratifica della Pace di Augusta che pone temporaneamente un freno alle guerre di religione e l’elezione di Gian Pietro Carafa al soglio pontificio con il nome di Paolo IV, che rafforza l’impronta autoritaria del papato.

A pochi anni di distanza è ambientata la vicenda di *Altai*: prima di spostarsi a Istanbul, l’azione comincia a Venezia nel 1569, quando cioè la Serenissima ha rinunciato all’espansione sulla penisola per protendersi sul Mediterraneo. Della repubblica è messa in luce l’attitudine belligerante, testimoniata dalla corsa agli armamenti. Realmente accaduto è l’episodio dell’esplosione dell’Arsenale. Quando poi la narrazione si focalizza su Costantinopoli, è possibile visualizzare gli stessi eventi dalla prospettiva dell’altra parte del Mediterraneo, dove, ugualmente, lo scontro armato è avvertito come imminente e inevitabile. Al tempo stesso, però, la città è colta nella sua natura cosmopolita: “la Istanbul di *Altai* è una metropoli in cui convivono tre città: una di questa, Galata, è una città europea. Una città in cui un ebreo in fuga dall’Inquisizione poteva trovare rifugio”<sup>41</sup>. La città adagiata sul Bosforo viene presentata come un ambiente adatto alla convivenza di mussulmani, cattolici ed ebrei. Sulla multiculturalità e sulle trame tessute dagli interessi politici si concentra il romanzo, prima di approdare alla narrazione dell’assedio di Famagosta, durato dall’agosto 1570 allo stesso mese dell’anno successivo, e della battaglia di Lepanto, avvenuta il 7 ottobre 1571. In particolare la scrittura si sofferma sugli eventi di Cipro e sul loro finale tragico: dopo un anno di assedio da parte dei turchi di Lala Mustafa, senza che Venezia abbia inviato soccorsi, il generale Marco Antonio Brigadin si risolve a chiedere la resa. Le truppe del

---

<sup>40</sup> *Ivi*, pp. 171-172.

<sup>41</sup> LUCA BARBIERI, *Quell’«11 settembre» di Venezia. Wu Ming e l’arsenale in fiamme*, art. cit.

sultano concedono inizialmente ai veneziani condizioni di pace favorevoli, salvo poi venire meno agli accordi e scatenare forti rappresaglie. Brigadin in particolare subisce numerosi supplizi, prima di essere ucciso: la descrizione romanzesca delle violenze inflitigli è coerente con quanto riportato dalle fonti documentarie<sup>42</sup>.

Nell'ambientazione novecentesca di *54*, sono illustrati gli anni della guerra fredda e della ripresa che porterà l'Italia al *boom* economico. Nel racconto di questa fase è centrale la presenza del PCI, il cui ruolo viene descritto attraverso l'esempio della realtà bolognese. Il partito sa farsi punto di aggregazione e determinare un senso di comunanza fra i suoi membri. Appartenervi significa però, allo stesso tempo, subire una netta separazione dal resto della popolazione. La frattura nella società genera infatti una situazione tale da meritare la definizione di "doppio stato" da parte di Franco De Felice<sup>43</sup>. Questo squilibrio si riflette "da un lato, nel funzionamento concreto dello stato; dall'altro, nella formazione di un sentire comune diffuso in strati e settori ampi della società italiana: nel consolidamento di una cultura del *non diritto*"<sup>44</sup>.

Accettare il ruolo del partito significa anche sottoporsi alla burocrazia che lo regola e che, in territorio italiano, va progressivamente irrigidendosi. Col passare degli anni, infatti

l'area sociale e culturale della sinistra vedeva progressivamente sbiadire le utopie positive, le speranze di liberazione dell'immediato dopoguerra, e vedeva invece diventare più corposi – nella estenuante guerra di difesa cui era costretta – gli elementi dell'ortodossia più settaria e schematica<sup>45</sup>.

*54* mette in luce l'ambivalenza dell'appartenenza al PCI, che da una parte garantisce l'inserimento all'interno di una comunità, dall'altra pretende l'accettazione di una gerarchia rigida e in grado di formulare giudizi insindacabili.

A quella bolognese si affiancano molte altre ambientazioni, colte attraverso il ruolo che vi svolgono personaggi realmente esistiti. Ad esempio, ampio spazio riveste il mondo della malavita italo-americana capeggiato da Salvatore Lucania; c'è Hollywood, di cui vengono colti i legami con la politica, oltre agli aspetti legati al costume; compare il neonato Kgb, rappresentato dalla figura del suo presidente, il generale Ivan

---

<sup>42</sup> ALVISE ZORZI, *La repubblica del leone: storia di Venezia*. Rusconi, Milano 1979.

<sup>43</sup> FRANCO DE FELICE, *Doppia lealtà e doppio stato*, in "Studi Storici" n.3, 1989; corsivo nel testo.

<sup>44</sup> GUIDO CRAINZ, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 2005, p. 9.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 33.



Aleksandrovič Serov. È inoltre approfondita la questione jugoslava: esempio di attuazione di un comunismo che, per volontà del suo leader, ha subito preso le distanze dal modello stalinista di Mosca<sup>46</sup>. I riferimenti alle realtà geo-politiche dell'epoca si moltiplicano, spaziando da episodi di cronaca italiana (in particolare il caso Montesi), allo scacchiere dell'estremo Oriente, dove la sconfitta francese sancisce la fine dell'impero di Indocina e la divisione del Vietnam in due stati.

*Manituana* si dedica alla sorte degli indiani irochesi fra il 1775 e il 1783, vale a dire negli anni della guerra di indipendenza da cui nasceranno gli Stati Uniti d'America. Seneca, Onondaga, Cayuga, Oneida, Tuscarora e Mohawk costituiscono la Grande Casa delle Sei Nazioni, stanziata su un territorio all'attuale confine est fra Stati Uniti e Canada. Nella valle del fiume Mohawk, in particolare, agisce il Dipartimento degli Affari indiani, una struttura del governo britannico incaricata di gestire il rapporto fra le colonie e la madrepatria. Tanto i discendenti degli europei quanto i nativi si trovano destabilizzati dalle ribellioni degli indipendentisti. La narrazione rispecchia da vicino i fatti realmente accaduti, rispettando personaggi, date ed eventi. Gli autori hanno attinto dalla storiografia per narrare molti degli eventi bellici cui fanno riferimento, come la battaglia di Fort Ticonderoga, e per quelli in cui sono coinvolti i protagonisti: i combattimenti di Montreal e la battaglia contro i lealisti di Herkimer presso Unadilla. Ugualmente corrispondono a verità storica la spedizione londinese di Guy Johnson, accompagnato dal contingente indiano, e gli spostamenti a Fort Niagara, base delle truppe lealiste. Dei sei romanzi, *Manituana* è quello in cui le vicende narrate sono maggiormente legate a fatti accaduti.

Quello che viene presentato come “il romanzo del terrore di Wu Ming” (*Arm*, retro di copertina) si apre nel gennaio 1793, il giorno in cui viene giustiziato Luigi XVI, ormai chiamato Luigi Capeto. Sono gli anni delle contrastate sedute alla Convenzione; in cui gli eventi politici si susseguono freneticamente e il Comitato di salute pubblica, “spinto in avanti da necessità ineluttabili quali la guerra estera e le forti tensioni esterne”<sup>47</sup>, prende provvedimenti inaspettati, che sfociano nel Terrore rivoluzionario. Con Termidoro e l'arresto di Robespierre si avvia poi la fase controrivoluzionaria, la cui

---

<sup>46</sup> CZESLAW BOBROWSKI, *La Yougoslavie socialiste*, Armand Colin, Parigi 1956, pp. 41-42.

<sup>47</sup> ALBERT MATHIEZ, *La rivoluzione francese*, volume 3, *Il terrore*, Einaudi, Torino 1995 (*La Révolution française*, 1922), p. 30.

portata è tale da produrre anche innovazioni lessicali: “sconosciuta ai dizionari del XVIII secolo, se non come termine di fisica, questa parola compare nel dizionario dell’Accademia del 1798 appunto dopo Termidoro: ‘Reazione’. Si dice in senso figurato di un partito che si vendica passando a sua volta all’azione”<sup>48</sup>. Fra i fenomeni della controrivoluzione, il romanzo mette in luce anche l’ascesa della cosiddetta “Gioventù dorata”, priva di formazione militare e politica, che dà vita a un movimento che si limita “semplicemente a detestare la rivoluzione in blocco”<sup>49</sup>. I cosiddetti “Moscardini”, ribattezzati *muschiatini* nel romanzo, hanno effettivamente caratterizzato con la loro presenza il momento della reazione:

il loro vero compito non consisteva tanto nel battersi, quanto nell’invadere le strade, nell’intimorire l’opinione rivoluzionaria, nell’imporre la propria legge nei caffè e nei teatri e nell’accaparrarsi la tribuna nelle assemblee sezionali. Ogni tanto, poi si azzuffavano con gli agitatori di rue des Gravilliers o della rue Grenier-Saint-Lazare, ma non osavano affrontare i faubourg<sup>50</sup>.

Se il nucleo delle varie fasi rivoluzionarie rimane Parigi, vengono in parte considerate dal romanzo le situazioni di altri territori: in particolare l’Alvernia, nel Massiccio Centrale, viene osservata come zona soggetta al contrastato incontro fra ritrosia conservatrice ed effetti della rivoluzione, spesso imposti dall’alto senza essere effettivamente compresi. Sulla scena parigina l’attenzione è focalizzata con attenzione il manicomio di Bicêtre, di cui, all’epoca dei fatti, era supervisore il medico Philippe Pinel.

*Proletkult* prende le mosse dalla rivoluzione “mancata” del 1905: è la fase in cui accese dimostrazioni popolari sfidano la repressione zarista, si formano i primi soviet e gli intellettuali sono coinvolti nella protesta operaia. Alcune concessioni dei Romanov, come l’istituzione della Duma, hanno però breve durata e il continuare delle agitazioni e delle pretese è represso nel sangue. L’attività dei rivoluzionari permane così in clandestinità, pur mantenendosi risoluta. Nel romanzo viene descritta in particolare la condizione della fazione bolscevica, pervasa nei contrasti fra Lenin e Bogdanov. Questa riecheggia nell’intensa attività pubblicistica dei due e nelle scuole cui danno vita.

---

<sup>48</sup> FRANÇOIS FURET-DENIS RICHEL, *La rivoluzione francese*, Laterza, Roma-Bari 2011 (*La Révolution française*, 1965), p. 314.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 341.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

Estromesso dal partito, infatti, Bogdanov inaugura a Capri nel 1909 un esperimento di formazione socialdemocratica rivolta agli operai, cui seguono negli anni successivi un'esperienza bolognese e una replica parigina, questa volta voluta da Lenin. L'opera presenta come elementi inscindibili il fervore di quegli anni e al tempo stesso le fratture politiche che ne limitavano l'efficacia.

Il progetto letterario, nel complesso, viene dunque costruito secondo un metodo "dialogico": oltre a seguire la fantasia autoriale, "è messo all'opera attraverso la ricerca documentaria vera e propria"<sup>51</sup>. La narrazione, così, "elide la distinzione netta tra discorso realistico e discorso di immaginazione"<sup>52</sup> e il risultato non permette a prima vista di distinguere gli elementi storicamente attestati da quelli frutto di immaginazione<sup>53</sup>. Gli autori hanno scelto di "mescolare fatti e finzione" consapevoli che "si tratta di un processo irreversibile"<sup>54</sup> e mettendo in guardia il lettore su questo punto: "chi sfoglia le pagine di un romanzo dovrebbe sapere che non sta maneggiando verità storiche"<sup>55</sup>.

Le coordinate tracciate fin qui per i singoli testi ci permettono di formulare considerazioni generali sulla gestione del materiale storico da parte degli autori.

Possiamo vedere innanzitutto che, in ognuno dei contesti che fungono da scenario, i Wu Ming scelgono di non occuparsi dell'evento o del periodo comunemente considerato più emblematico. Sintomatica è la scelta di un anno per così dire "minore" come il 1954, collocato fra altri di maggiore impatto non solo simbolico: da una parte il 1953, anno della morte di Stalin, dall'altra il 1956, considerabile come "uno spartiacque fra i più importanti del Novecento"<sup>56</sup>,

---

<sup>51</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 8.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>53</sup> La confusione fra realtà e finzione, invece, viene quasi completamente meno in *Proletkult*. Il fraintendimento, tipico del canone di fantascienza, su cosa è accaduto veramente si realizza qui esclusivamente a livello della trama, senza coinvolgere il lettore. Anche in questo caso, tuttavia, il romanzo si basa su, un'esperienza reale: tale è quella di Bogdanov, del suo rapporto conflittuale con il partito bolscevico e della sua opera narrativa.

<sup>54</sup> WU MING, *Raccontare altrimenti. domande su letteratura e storia*, 15.10.2015, . <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/10/raccontare-altrimenti--domande-su-letteratura-e-storia/>

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> LUCIANO CANFORA, *1956: l'anno spartiacque*, Sellerio, Palermo 2016, p. 11.

innanzitutto nella storia del comunismo, per il quale è senza dubbio l'anno-*shock*, che colpì tutti, i militanti, i simpatizzanti, gli avversari. In quell'anno si produssero due fatti memorabili. [...] Il primo fu la celebrazione a Mosca del XX congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica, durante il quale fu demolita, in sostanza, la figura di Stalin. Questo accadeva a febbraio. Poi, tra la fine d'ottobre e l'inizio di novembre, ci fu la rivoluzione ungherese, variamente valutata e giudicata dal punto di vista dei suoi fini e della sua dinamica, che comunque provocò la reazione militare, dopo qualche esitazione, da parte dell'Unione Sovietica<sup>57</sup>.

Il 1954, che pure a livello internazionale “fu memorabile almeno per due avvenimenti che scossero gli equilibri precari del dopoguerra: la sconfitta francese in Indocina [...] e la bocciatura, da parte dell'Assemblea nazionale francese, della Comunità europea di difesa”<sup>58</sup>, appare storicamente meno rilevante.

Un evento importante del periodo in cui si svolge il romanzo è legato alla città di Trieste, considerata “territorio libero” dal 1945 al 1954, quando viene annessa alla Repubblica italiana. L'importanza della questione triestina agli occhi degli autori sembrerebbe confermata dall'ambientazione di un romanzo “solista” successivo, *Cent'anni a nordest. Viaggio fra i fantasmi della guerra grande*, pubblicato nel 2015 da Wu Ming 1, il quale sceglie Trieste come punto d'osservazione privilegiato per descrivere le sorti dell'Italia nel primo conflitto mondiale. Ma in *54*, la città giuliana, il suo irredentismo e le vicissitudini del suo ricongiungimento all'Italia, che pure compaiono, non rivestono un ruolo di primo piano. A Trieste si svolgono parte degli “antefatti”, risalenti al 5 novembre 1953, incentrati su una giornata di manifestazioni irredentiste; dopo un intervallo di dodici mesi esatti, la narrazione recupera l'ambientazione triestina nella “coda” del romanzo, per rendere conto dell'avvenuta annessione. Nel corso della narrazione vera e propria, non si ha un'illustrazione specifica delle vicende che riguardano la città: Carlo Alberto Rizzi, architetto e poeta triestino, quando compare nel corpo del romanzo vi interpreta solo un cameo non particolarmente denso di contenuti. Così, del 1954, gli autori scelgono di lasciare in ombra gli eventi maggiormente significativi per le sorti italiane e mondiali.

*Proletkult* è apparso in libreria con una fascetta che, riecheggiando l'opera di John Reed, recitava: “Il romanzo sui vent'anni che sconvolsero il mondo”. Di questa fase cronologica, tuttavia, i Wu Ming approfondiscono gli estremi: le azioni del partito

---

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 35.

bolscevico nella clandestinità che seguì la rivoluzione fallita del 1905 e il teso equilibrio politico raggiunto sul finire degli anni Venti. Soprassedono invece sui giorni della Rivoluzione d'Ottobre, che pure costituiscono il centro e lo spartiacque cui si allude costantemente nel corso della vicenda.

La stessa impostazione si ripete, in tutti i romanzi, riguardo all'utilizzo delle date: gli autori evitano di soffermarsi su quelle ritenute emblematiche. Anche se la datazione è un elemento ampiamente utilizzato, nella maggior parte dei casi sono però indicate sistematicamente giornate che non comunicano alcun messaggio immediato al pubblico. Le occasioni storicamente rilevanti, quelle che identificano battaglie, morti illustri o decisioni destinate a influenzare su larga scala il corso degli eventi, compaiono all'interno di un flusso copioso di altre cronologicamente vicine. I Wu Ming condividono il dubbio, espresso in *Proletkult*, sul fatto che possa esistere “un modo per celebrare le ricorrenze che non trasformi chi partecipa in un gregge” (*Pro*, p. 290); non volendo riassumere un'intera epoca nella giornata che ne ha segnato il culmine o l'esordio, dispongono il materiale romanzesco in maniera tale da opporsi a una semplificazione dei processi storici. Questi ultimi vengono generalmente raffigurati come prodotti di stratificazioni difficilmente riassumibili.

Nell'affrontare periodi di grande impatto, i romanzi sottolineano l'importanza emblematica che alcune date rivestono. A questo proposito, ben due testi approfondiscono i festeggiamenti per la ricorrenza di un grande evento. Ne *L'Armata dei Sonnambuli* il terzo anniversario della decapitazione del Capeto viene scelto per il tentativo di intervento reazionario. In *Proletkult* questo tratto viene enfatizzato al punto che l'intera vicenda si svolge in attesa delle “celebrazioni del decennale” della Rivoluzione (*Pro*, pp. 74; 153), occasione di fermento per l'opposizione e di autocelebrazione repressiva per il governo. In entrambi i casi, per di più, il giorno della ricorrenza sarà momento di accelerazione nella trama, con l'uscita allo scoperto in un caso di Yvers, nell'altro di Leonid.

Al contempo però, gli autori si dimostrano consapevoli del rischio di ricostruire il passato affidandosi a date simboliche, che possono presentarsi al sentire collettivo come momenti “invadenti” e “fossilizzanti”, per usare le parole di Antonio Gramsci: “Così la data diventa un ingombro, un parapetto che impedisce di vedere che la storia

continua a svolgersi con la stessa linea fondamentale immutata, senza bruschi arresti”<sup>59</sup>. Un utilizzo semplicistico della cronologia può infatti trasmettere una visione del passato asettica e priva di sfumature. Il tentativo di comunicare l’essenza di accadimenti trascorsi, infatti, comporta il rischio che

le prospettive della profondità [siano] solo una facciata. È molto difficile esprimere con le parole il calore e l’aura che l’autentico scorrere del tempo, il tempo come processo vissuto, può dare ai giochi della luce sulle pietre, nei cortili, sui tetti. Nell’artificiosità della ricostruzione, il passato ha il sapore del neon<sup>60</sup>.

Prendendo dunque atto di un’inevitabile “artificiosità della ricostruzione”, le intenzioni che animano i romanzi cercano di contrastare lo schematismo che porta a identificare interi processi con singoli eventi e con la data che li rappresenta.

Nel descrivere un’epoca, gli autori hanno fatto spesso la scelta soffermarsi sugli aspetti che sono, o sono stati, meno sotto i riflettori. Nessuno dei personaggi partecipa all’affissione delle tesi luterane al portone della cattedrale di Wittenberg, al *Tea Party* nel porto di Boston, alla presa della Bastiglia. Simili momenti sono sempre evocati da una prospettiva successiva; vi si allude per mostrare quale tipo di traccia possono aver lasciato nel sentire collettivo.

Nel prologo di *Q*, l’avvio dello scisma luterano è considerato un accadimento dalla fama consolidata. Gli viene attribuito da molti il significato di una rivelazione:

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. Giovani studenti dagli stati limitrofi affluiscono in questa città per ascoltare dalla viva voce del predicatore quelle incredibili teorie (*Q*, p. VII).

L’evento viene visto come il motore degli altri che seguiranno e che saranno narrati. Quanto successo a Wittenberg assume così un alto livello simbolico, tale da aggregare e far convergere entusiasmi e aspettative. Questo punto viene ribadito poco dopo:

Martin Lutero, la sua fama è volata sulle ali del vento, anzi sui tronchi degli stampatori che hanno reso famoso questo posto, fino a un paio d’anni fa dimenticato da Dio e dagli uomini. Gli eventi... gli eventi precipitano. Nessuno aveva mai sentito nominare Wittenberg e adesso arrivano sempre più numerosi, sempre più giovani, perché chi vuole partecipare all’impresa deve stare qui, nel pantano più importante di tutta la Cristianità. E forse è vero: qui si sta sfornando il pane che impegnerà i denti del Papa.

---

<sup>59</sup> ANTONIO GRAMSCI, *Il capodanno*, in “Avanti!”, 01.01.1916.

<sup>60</sup> GEORGE STEINER, *Una certa idea d’Europa*, Garzanti, Milano 2010 (*The idea of Europe*, 2004), p. 38.

Una nuova generazione di dottori e di teologi che libereranno il mondo dagli artigli corrotti di Roma (*Q*, p. 27).

Il fatto scatenante, però, non viene proposto neanche in questo caso con un racconto esaustivo e, soprattutto, non viene narrato direttamente.

Analogamente, in *Manituana*, viene fatto un iniziale riferimento ai “bostoniani” (*Man*, p. 14) senza fornire nessun riferimento approfondito al 16 dicembre 1773, ai gesti e alle motivazioni che avevano dato il via alla rivolta. Su quell’episodio si torna più avanti: “Se non ricordiamo male, erano proprio travestiti da indiani Mohawk i delinquenti che assaltarono le navi del porto di Boston per gettare a mare il tè della Compagnia delle Indie” (*Man*, p. 355); in questo caso le parole di Panifex, giornalista londinese, non contestualizzano con più precisione l’evento, mostrando che all’epoca se ne aveva una conoscenza ampiamente condivisa.

*L’Armata dei Sonnambuli* elegge invece come propria data di riferimento il giorno in cui viene giustiziato Luigi Capeto: proprio il 21 gennaio 1793 vengono avviate le vicende che si intrecceranno a costituire la trama. L’anniversario dello stesso evento costituirà un altro punto di interesse, come sottolinea nel testo un’intuizione di D’Amblanc: “il 21 gennaio, [...] il secondo anniversario della morte di Luigi Capeto. È prevista una grande celebrazione. Scommetto che Yvers ha in mente un’azione per quel giorno” (*Arm* p. 704). La ricorrenza della celebre decapitazione è infatti l’occasione scelta dal cavaliere d’Yvers per procedere alla liberazione del delfino; quello stesso giorno si conclude la vicenda narrata. Questa data, di per sé rilevante, mette però parzialmente in ombra, nel romanzo, il giorno notissimo della presa della Bastiglia e l’altissimo significato simbolico che questa riveste come spartiacque storico.

Al contrario, la vicenda narrata in *Altai* trova la propria risoluzione in un episodio considerato come una delle chiavi della storia moderna, la battaglia di Lepanto, attesa e vissuta in prima persona dal protagonista, di cui segna le sorti. Per di più, nel corso del racconto, è possibile trovare anticipazioni sul tema della battaglia navale che sarà approfondito nel finale. Quando Venezia ha appena subito l’attentato all’Arsenale, ad esempio, leggiamo che “la scena era quella di una battaglia navale, quando le navi, a forza di remi o per soffio di vento, hanno lasciato il teatro di morte, e restano solo relitti, corpi e il ricordo della ferocia trascorsa” (*Alt*, p. 13). Lo scontro di Lepanto si presenta dunque come evento centrale, per il modo in cui determina le sorti della narrazione e per

lo spazio che vi occupa. Tuttavia è possibile scorgere l'intento degli autori, da essi stessi dichiarato, di ridurne "la dimensione simbolica". Su questo si sofferma infatti Wu Ming 1 in un'intervista rilasciata a pochi giorni dall'uscita del romanzo:

Quella battaglia non fu decisiva per il conflitto. Fu una specie di rappresaglia, ma a giochi chiusi. I turchi persero la battaglia ma vinsero la guerra tenendo Cipro. Sbaglia chi vede in quell'evento l'inizio del declino dell'Impero Ottomano<sup>61</sup>.

Gli scrittori operano quindi con la volontà di riprodurre uno scenario in cui gli eventi di Cipro bilancino quelli di Lepanto ed entrambi i campi di battaglia contribuiscano a determinare la complessità del quadro d'insieme. Per questo nel romanzo viene dedicato ampio spazio all'assedio di Famagosta, il cui esito è disastroso per i veneziani.

Complessivamente è dunque possibile affermare che la scelta del materiale storico da inserire e utilizzare nelle narrazioni cerca di sottrarsi a una visione schematica dei fatti del passato. Come abbiamo visto, la complessità delle fasi storiche viene ricostruita e comunicata attraverso tecniche diverse: l'evento storico di maggior peso può essere lasciato sullo sfondo; può essere descritto parallelamente ad altri in modo tale da ridimensionarne l'importanza; può essere lasciato da parte così da privilegiare una periodizzazione diversa da quella consueta. Nei diversi casi le scelte autoriali relative alla commistione fra tempo del racconto e datazioni storiche ufficiali ricercano un medesimo risultato: appaiono tese a suggerire che "rileggere quel mondo", e aggiornare i criteri con cui lo si interpreta, "può disinnescare alcune interpretazioni fuorvianti sull'oggi"<sup>62</sup>.

Il *cambiamento* è l'elemento che accomuna gli eventi storici presentati. Anche nei casi in cui la storiografia non ha utilizzato il termine *rivoluzione*, la sostanza degli avvenimenti è quella di trasformazioni drastiche e fondamentali. Gli autori ammettono: "Tutti i nostri libri parlano, da *Q* in avanti, di rivoluzione, della sua possibilità, di come si sopravvive alla rivoluzione e alla controrivoluzione"<sup>63</sup>. A questo proposito, gli scenari di quattro dei romanzi in esame possono essere considerati propriamente rivoluzionari: *Q*, *Manituana*, *L'Armata dei Sonnambuli* e *Proletkult*, i quali ritraggono, attraverso le

---

<sup>61</sup> LUCA BARBIERI, *Quell' "11 settembre" di Venezia. Wu Ming e l'arsenale in fiamme*, art. cit.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> SALVATORE CANNAVÒ, *Wu Ming: i pifferai ci incantano ancora*, in "Il Fatto Quotidiano", 07.07.2015.



prospettive dei protagonisti, popolazioni che si trovano a fare i conti con contesti quotidiani significativamente modificati. In questi casi, non è soltanto la forma di governo a cambiare. Mutano le parole che la popolazione si sente rivolgere e che essa stessa finisce per utilizzare. È trasformata, anche se momentaneamente, la fiducia di parti del tessuto sociale nel proprio ruolo, nella possibilità di intervenire in maniera attiva a determinare le proprie sorti. Cambiano le relazioni fra gli individui, avvicinati dal clima rivoluzionario: questi sperimentano ad esempio una più concreta sensazione di uguaglianza davanti a Dio, vedono sparire una dinastia secolare o assistono alla soppressione dei titoli nobiliari e sono autorizzati a usare il “tu” in tutti i contesti. I singoli diventano però allo stesso tempo più combattivi e violenti, disposti a difendere con aggressività un ruolo di cui il cambiamento epocale li ha resi più consapevoli. Mutano poi, non necessariamente in positivo, le condizioni di vita: viene spesso incrinata la facilità nell’approvvigionarsi o nello svolgere la propria professione abituale; le stesse azioni quotidiane che un tempo costituivano la normalità diventano assurde, sostituite da altre che poco prima sarebbero sembrate impensabili.

La brevità di alcune rivoluzioni e la provvisorietà di certe misure adottate non eliminano la sostanza del cambiamento e la sua effettiva possibilità di incidere con ripercussioni successive. Spesso, infatti, è impossibile tornare indietro e recuperare lo *status quo ante* ormai compromesso: anche all’esaurirsi dell’esperienza rivoluzionaria propriamente detta, i discorsi di cui le rivolte si erano fatte promotrici lasciano una traccia vivida e indelebile; una nuova forma di pensiero ha segnato le mentalità. Ma avvengono anche cambiamenti fisici e concreti, irreversibili: è il caso di un’intera comunità, quella irochese, privata del proprio spazio vitale e costretta a ricostruire la propria nazione in una terra diversa da quella di origine.

*Altai* si colloca in una posizione intermedia quanto a carattere rivoluzionario degli scenari descritti: si fa riferimento infatti ad uno degli eventi capaci di imporre una svolta significativa alla storia dei popoli che gravitano intorno al mar Mediterraneo. Ma l’evento cruciale, costituito dalla battaglia di Lepanto, si verifica soltanto nella sezione finale del romanzo. Il lettore, che pure ne conosce gli esiti, non riceve dalla narrazione uno spunto per cogliere la portata del cambiamento. Inoltre gran parte della prospettiva sugli eventi è ricavata da una posizione elitaria: le riflessioni sulla sorte di intere popolazioni, i progetti per il futuro, la valutazione dei rischi avvengono nella ristretta

enclave di Palazzo Belvedere. Soltanto in specifiche occasioni, come quando Manuel Cardoso si reca a Cipro, si ha la possibilità di vedere gli effetti della guerra sulle popolazioni. Si intuisce che la sorte di numerose collettività sarà fortemente influenzata politicamente e culturalmente dall'esito dello scontro finale, pur senza poter parlare di uno scenario rivoluzionario assimilabile a quello dei romanzi evocati in precedenza.

Un caso diverso è offerto da *54*. Pur in assenza di eventi eclatanti, il tempo della storia si colloca in una fase cui può essere riconosciuta un'importanza indubbia: il clima postbellico e la crescita economica cominciano a costruire in maniera sostanziale l'uomo occidentale che inaugurerà il nuovo millennio. Negli anni Cinquanta viene infatti avviato “un mutamento che ci ha cambiato nel profondo, che ha agito sulla nostra stessa struttura percettiva, di pensiero e di comportamento, sui nostri rapporti con la natura e la società, sui modi di lavoro e della produzione, su quelli della conoscenza e dell'immaginario, sui modi della comunicazione”<sup>64</sup>. Gli storici convergono nel riconoscere agli anni Cinquanta un'accelerazione del ritmo con cui la società civile va incontro ai cambiamenti. In *Storia del miracolo italiano* Crainz ne sottolinea l'importanza e la vastità:

la società italiana conosce in un brevissimo volger d'anni una rottura davvero grande con il passato: nel modo di produrre e di consumare, di pensare e di sognare, di vivere il presente e di progettare il futuro. È messa in movimento in ogni sua parte: esprime energie e potenzialità economiche diffuse, capacità progettuali, ansie di emancipazione differenti, e di diverso segno. Sprigiona, anche, un ventaglio ampio di fermenti intellettuali<sup>65</sup>.

Il 1954 è così interpretabile come un anno significativo in quanto collocato in una fase storica e culturale di grande fermento. Questo costituirebbe tuttavia una differenza sostanziale rispetto agli altri romanzi, nei quali viene riprodotto il clima complessivo di un mutamento rapido ed evidente nelle sue diverse manifestazioni. Anche all'interno del processo di cambiamento ampio e graduale descritto nel testo, è però possibile individuare un evento rivoluzionario, seppur non di natura politica. Si tratta della comparsa in Italia delle trasmissioni televisive, avvenuta proprio in nel 1954. La centralità nel romanzo di questa “rivoluzione” è sottolineata da numerosi aspetti: innanzitutto dalla presenza del televisore McGuffin Electric, un televisore “animato”

---

<sup>64</sup> REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., p. 10.

<sup>65</sup> GUIDO CRAINZ, *Storia del miracolo italiano*, op. cit., p. VII.

che svolge un ruolo di primo piano: entra in contatto con i diversi protagonisti e vede la propria sorte modificata dal loro intervento; si trova a esprimere in una riflessione silenziosa il divario fra i suoi obiettivi e la realtà, nettamente diversa; trova finalmente un proprio equilibrio “esistenziale”. È la sua prospettiva a comunicare ai lettori un efficace riassunto degli eventi con cui l’intera popolazione mondiale si era confrontata nel 1953:

Fin dai primi vagiti, McGuffin si era dimostrato un televisore fuori dal comune. Il 5 marzo, dopo nemmeno un mese di vita, aveva esaltato il padrone di casa con la sensazionale notizia della morte di Iosif Visarionovič Džugašvili, meglio noto come Stalin. Grazie allo schermo a luminosità fisiologica, nessuno della famiglia si era stancato gli occhi seguendo l'interminabile diretta della sentenza contro Ethel e Julius Rosenberg, accusati di spionaggio a favore dell'Unione Sovietica e condannati a morte. Sul cinescopio rettangolare da diciassette pollici, anche nonna Margareth, un'ultraottantenne mezza cieca, era riuscita a distinguere le poche immagini della firma dell'armistizio a Pan Mun Jon, in Corea. Era il 27 luglio. Nemmeno un mese dopo, McGuffin aveva annunciato che Mosca possedeva bombe termonucleari sul genere di quelle sganciate a Hiroshima e Nagasaki. Era stato il suo ultimo scoop. Da allora, più niente. Lo avevano spento in una sera di metà agosto per non riaccenderlo mai più (54, pp. 42-43).

Lo stesso televisore è poi oggetto di desiderio o obiettivo di una lunga *quête* capace di riunire i vari personaggi in punti di convergenza inediti e stravaganti. L’importanza di questo suo ruolo viene sottolineata dalla scelta del nome della “seconda parte” del romanzo, intitolata proprio “McGuffin Electric”. Il televisore oltre a muovere i destini individuali - è quanto fa, ad esempio, nel momento in cui diventa un nascondiglio per partite di droga da spacciare -, è capace di raggruppare vere e proprie comunità.

Silenzio improvviso. Quasi magico.

Cuori e fiati galleggiano sospesi tra fumo e soffitto.

Le bocche si arrotondano, i sospiri si sprecano. Oooh, Ecco, ecco, guarda lì che lavoro! [...]

Anche Benfenati ha smesso di parlare.

Trasportato dai fratelli Capponi, come un antico faraone, l'apparecchio entra nella sala del trono.

Il bar Aurora non è mai stato così pieno. Ci sono tutti. Quelli che non si vedevano da mesi. Quelli che la moglie li tiene sempre a casa. Quelli che non tifano Bologna. Quelli che hanno dei debiti e sì, sì, li pagheranno domani. Quelli che nell'epoca della motorizzazione, sedersi davanti a un mobile è da pazzi. [...] Al momento di issarlo sul mobile, tutti vogliono aiutare, toccare, partecipare. ‘Io c’ero!’ diranno ai nipoti. [...]

- E ‘sta spina, dove va? Cos’è, l'antenna?

Più di tutto, però, ci emoziona il fatto che il televisore ce lo siamo comprati da noi, per il nostro bar. Un televisore americano, roba di lusso. E da oggi non saremo più costretti a emigrare, ad andare in un altro posto, dove l’amaro costa di più, il caffè non è quello

solito e quasi l'accento della gente ti pare diverso. Ti senti in prestito, da un'altra parte, non c'è verso. Insomma, come dire che è un evento nell'evento, la partita dell'Italia e il televisore al bar Aurora, tra il quadretto con 'L'Unità' di quando è morto Stalin e la medaglia di Capponi (54, pp. 534-536).

La comparsa del televisore, come la lunga citazione indica, rappresenta un evento unico e catartico per gli avventori del bar Aurora: capace di porre un rispettoso freno anche alle conversazioni più infervorate e di risvegliare l'orgoglio e l'"emozione" dei partecipanti alla scena. Chi è coinvolto ha la netta sensazione – senza che siano tirate in ballo idee rivoluzionarie, cambiamenti politici o eventi drammatici – di partecipare in prima persona ad un evento epocale: "tutti vogliono aiutare, toccare, partecipare. 'Io c'ero!' diranno ai nipoti". Una simile scena riproduce una trasformazione reale occorsa all'Italia del dopoguerra, in cui, "al suo apparire, la TV è uno strumento di intrattenimento *comunitario*: la si guarda al bar, in parrocchia, nella sede del club e del partito. [...] Si consuma la televisione *insieme* ad altre persone, prevalentemente al di fuori del nucleo familiare"<sup>66</sup>. Anche nel romanzo si tratta dell'importanza svolta dal televisore come mezzo di aggregazione, facendo riferimento a una fase di consumo televisivo di breve durata ma importante nella misura in cui "rafforza il sentimento di gruppo, promuove la 'conversazione' in un paese che conosce poco questo strumento fondamentale della convivenza"<sup>67</sup>.

La centralità dell'innovazione televisiva è accennata nel romanzo anche dal senso di declino che anima le sorti del cinema hollywoodiano, pur rappresentato da un suo membro di spicco assoluto come è Cary Grant. Anche chi appartiene a un mondo brillante come quello delle star del cinema, non è al riparo dal cambiamento delle mode e dalla volubilità del favore concesso dal grande pubblico. L'attore hollywoodiano, oscillando fra entusiasmo e depressione, fra insicurezza e fiducia nel proprio avvenire, esprime la precarietà che riguarda persino gli eroi del grande schermo; nella narrazione si fa largo a più riprese l'ipotesi secondo la quale "il tempo di Cary Grant stava volgendo al termine" (54, p. 353), facendo da preludio all'avvento e all'affermazione di un nuovo strumento di comunicazione, contrassegnato da uno stile ben diverso.

---

<sup>66</sup> FRANCO MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 1992, p. 302; corsivo nel testo.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

La centralità del televisore nel romanzo corrisponde a un'effettiva svolta nella società italiana, concentrando su di sé la rappresentazione di uno di quei processi storici che hanno contribuito a determinare l'identità e i punti di riferimento di oggi:

la TV allarga l'orizzonte della comunità domestica, ma al tempo stesso rende i membri di quella comunità consapevoli di una comune appartenenza; mostra tutta la forza della sua novità, opera una violenta azione dirompente, apre orizzonti chiusi, propone nuovi codici linguistici, insegna comportamenti più liberi, insomma porta letteralmente 'il mondo in ogni casa'<sup>68</sup>.

### 1.3. Linguaggio e aspetti culturali

Ricostruire nelle narrazioni scenari storici del passato ha anche comportato per gli autori la ricerca di soluzioni linguistiche adatte a raccontarli<sup>69</sup>. Ha richiesto inoltre di approfondire tematiche peculiari, relative alle ambientazioni trattate. Insieme alla veste lessicale e stilistica dei testi è quindi indispensabile osservare le questioni religiose, sociali e culturali declinate dagli autori in riferimento ai periodi storici indagati.

Il linguaggio usato in *Q* è per così dire più "spontaneo" di quello che troviamo negli altri romanzi, e tuttavia risulta vario e connotato emotivamente:

Per quanto riguarda l'aspetto linguistico, *Q* è stato concepito come se si trattasse della traduzione di un testo del XVI secolo. Si è lasciata da parte, quindi, qualsiasi tentazione mimetica e ci si è concentrati sulla 'traduzione' degli eventi, in maniera tale da restituirne con un'efficacia congeniale al lettore medio la concitazione, la violenza, la rozzezza. Gli autori hanno fatto quindi ricorso a registri linguistici fra i più vari, nella necessità di rendere il parlato di nobili e prelati come quello di servi e contadini, prendendo spesso a prestito espressioni da diversi dialetti dell'Italia settentrionale<sup>70</sup>.

Lo stile può essere diretto ed essenziale, in particolar modo quando vengono espressi gli stati d'animo del protagonista: la sua concitazione, rabbia e disperazione, determinazione. Citiamo alcuni brani a titolo esemplificativo: "Sono in due. Lanzichenecci. Posso spiarli da una fessura tra le travi. Non devo muovermi, il minimo scricchiolio e sono fottuto" (*Q*, p. 7); "Non c'è più niente da fare. È finita. L'orizzonte precipita verso di noi sempre più veloce. È finita" (*Q*, p. 119).

---

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 296.

<sup>69</sup> Questo è vero in particolar modo per i primi romanzi, mentre in *Proletkult* la veste linguistica è generalmente standard.

<sup>70</sup> MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, op. cit., p. 6.

In altri frangenti abbonda l'eloquenza dei predicatori, carica di anafore, enumerazioni, allocuzioni. Il primo a parlare con questi toni è Thomas Müntzer, che arringa così gli abitanti di Mühlhausen:

Ascoltate. 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. Sì, i cani che con le orde dei loro soldati, dei loro esattori, ci hanno insegnato cos'è la paura, ci hanno insegnato a ubbidire sempre, a chinare la testa in loro presenza, a ossequiarli come schiavi davanti ai padroni. Coloro che ci hanno regalato l'incertezza, la fame, le tasse, le corvée... Costoro, oggi, fratelli miei, piangono di rabbia perché il popolo di Mühlhausen si è alzato in piedi (*Q*, p. 97)

Nel romanzo sono inoltre presenti numerose lettere, sul cui ruolo torneremo successivamente. Basti dire per ora che sono redatte in uno stile formale e burocratico, scandite regolarmente da parti fisse tipiche del linguaggio delle cancellerie. Ogni missiva si apre infatti con un'introduzione, ad esempio: "*Lettera inviata a Roma dalla città sassone di Wittenberg, indirizzata a Gianpietro Carafa, membro della consulta teologica di Sua Santità Leone X, datata 17 maggio 1518*" (*Q*, p. XIII; corsivo nel testo). Gli stessi elementi vengono ripetuti nell'intestazione immediatamente successiva, come: "All'illustrissimo e reverendissimo signore e padrone osservandissimo Giovanni Pietro Carafa, presso la consulta teologica di Sua Santità Leone X, in Roma" (*Q*, p. XIII). Abbondano le formule di cortesia, il tono è allo stesso tempo ossequioso e distaccato. Sono frequenti le citazioni bibliche, che introducono nel testo una patina di classicità.

54 dà voce a un mondo globalizzato, in cui le diverse realtà geografiche e culturali non possono più considerarsi pienamente indipendenti le une dalle altre. Fatti e personaggi fra loro molto distanti possono essere conosciuti e far parlare di sé; arrivano a influenzare individui con cui non hanno contatti diretti. Il linguaggio e il pensiero delle persone del 1954 si mostrano dunque intessuti di un'ampia serie di rimandi che difficilmente vengono colti fino in fondo. Lessico e idee provenienti da lontano vengono accolti e integrati dagli attanti in maniera spesso superficiale e ingenua. Racconti e aneddoti possono segnare le persone che li hanno pronunciati senza che ne vengano interpretati correttamente il significato o le intenzioni originarie. È quanto avviene per esempio quando nella vicenda si affaccia un certo Nosé, Giuseppe Orlandi,

di professione portiere di condominio. Egli deve il suo soprannome al volume che si portava dietro durante conversazioni in cui cercava di assumere un'aria da intellettuale esistenzialista: il libro “si chiamava *La nosé di Gianpolsàr*, come diceva lui, ma sulla copertina c'era scritto *La nausea*” (54, p. 408). Capita spesso, come in questo caso, che il confine semantico delle parole straniere venga ridefinito, a dimostrare la difficoltà di immagazzinare la massiccia dose di informazioni provenienti da altri contesti linguistici e culturali. La grafia interviene a sottolineare questa incertezza lessicale nell'utilizzare nomi propri o termini stranieri; prendono infatti vita risultati curiosi come “*Fredastèr*”, “*urbietorbi*”, “*Fiùrer*” (54, pp. 41; 64; 127; corsivo nel testo). Il bagaglio culturale personale risente dunque direttamente della globalizzazione e la presenza di riferimenti innovativi può generare confusione.

Intanto permane il dialetto, lo strumento linguistico più espressivo e incisivo per comunicare, come dimostra la reazione esterrefatta di Pierre al cospetto del suo modello: “Soccia, Cary Grant!” (54, p. 319). Un uso linguistico basato sulla compresenza di termini innovativi, in parte maldestramente padroneggiati, e di altri appartenenti alla tradizione vernacolare contribuisce dunque ad esprimere la sostanza di un mondo in trasformazione.

Quello che vive nella valle del fiume Mohawk di *Manituana* è un “mondo meticcio”, “una grande comunità di indiani, inglesi, scozzesi”<sup>71</sup>. Il romanzo esprime questo sincretismo linguistico, religioso e in senso lato culturale. Lo stesso nome Irochirlanda comunica tale fusione e convergenza. Una medesima esigenza può essere formulata con diversi idiomi, come nel caso in cui “i cristiani recitarono il *Padre nostro*, in inglese, in latino, in mohawk, in oneida. *Onwari teconnoronkwaniions ... Pater noster ... ise tsiati ioainerenstakwa ... qui es in caelis ... Rawennio senikwekon... hallowed be Thy name...*” (Man, p. 132; corsivo nel testo)<sup>72</sup>. I personaggi principali del racconto hanno un appellativo indiano e anche nome e cognome alla maniera europea.

---

<sup>71</sup> Come lo definiscono gli autori nella “scheda del libro” che inseriscono nel sito web dedicato all'opera, consultabile online all'indirizzo <http://www.manituana.com/documenti/0/8114>.

<sup>72</sup> Troviamo un brano molto simile nel testo di Wu Ming 1 sul movimento No Tav, dove la preghiera cattolica è nuovamente occasione di sovrapposizione di orizzonti culturali diversi: “I cattolici No Tav [...] recitavano il rosario, Ave Maria piena di grazia, il Signore è con te, mentre tutti gli altri cantavano Bella ciao, una mattina mi son svegliato e ho trovato l'invasor, e benedetto è il frutto del seno tuo, Gesù, o partigianooooo, portami via, Santa Maria, Madre di Dio, prega per noi peccatori, e se muoiooooo da partigiano tu mi devi seppellir, adesso e nell'ora della nostra morte, seppellire lassù in montagna sotto l'ombra di un bel fior, e le genti che passerannooooo, o bella ciao, bella ciao, Ave Maria piena di grazia,

La condizione di incontro fra le diverse tradizioni non annulla tuttavia le differenze particolari di ognuna, che anzi rimangono vive con le proprie peculiarità. Guy Johnson ad esempio, che ha vissuto in America più della metà della propria vita, continua a sentirsi “un irlandese tra irlandesi”. E della madre patria conservava l’espressività: “se inciampava in una radice o si tagliava col rasoio, imprecava ancora in *gaedhilge*. Quando, rimuginando su qualcosa, contava sulle dita, diceva: *aon, dó, tri, ceathair*. L’antica lingua” (*Man*, p. 62; corsivo nel testo).

Parallelamente, il linguaggio degli inglesi suona artefatto, soprattutto se paragonato alla naturalezza e alla limpidezza dei discorsi degli indiani. Le prime parole che si sentono pronunciare per le strade di Londra sono spiazzanti: “Ma no, solo così, per intortare le babbole e sudarsi la stecca” (*Man*, p. 224). Nel momento in cui oggetto della narrazione sono i sedicenti indiani del Club Mohock, la riproduzione di uno stile popolare è costruita in maniera apertamente sperimentale. In questi casi, la stessa voce narrante assume un lessico e una sintassi che le sono estranei nel resto della scrittura:

i soma di ganga di Jack, ciucchi e bafagni, avevano provato a metter granfia alle lische, ma i poldi pazzi gli erano stati subito addosso e avevano ridotto biffe e trugli a maschere deformi, con salsa che colava ovunque e zughì, anche buoni, che saltavano fuori come scaracchi (*Man*, p. 264).

Si tratta di un linguaggio di non immediata comprensione, che unisce invenzioni lessicali e associazioni semantiche inusuali a termini gergali e anglicismi. Le stesse caratteristiche si ripetono nei discorsi diretti, quando i membri del Club Mohock prendono la parola, o quando sono gli abitanti e frequentatori di Soho a commentare le azioni di cui sono spettatori. Bizzarro risulta anche il linguaggio utilizzato da colui che vuole farsi chiamare Tam Waw Eben Zan Kaladar II, autoproclamatosi imperatore dei Mohock di Londra. Quando egli interpella coloro che ritiene i propri sudditi, si profonde in dichiarazioni solenni dal carattere artificioso. Così si rivolge agli avventori della taverna di Soho dove pretende di inaugurare l’anno Mohock: “Da ora dunque, siete tutti raccolti sotto la mia benigna ed equanime autorità, rispettando la quale non potrà che tornarvi del bene e una vita lunga e priva di affanni” (*Man*, p. 264). Queste parlate ottengono l’effetto di creare passaggi stridenti all’interno della narrazione; si

---

bella ciao ciao ciao, il Signore è con te, e questo è il fiore del partigianoooo...”. WU MING 1, *Un viaggio che non promettiamo breve. Venti anni di lotte No Tav*, Einaudi, Torino 2016, p. 5.



impongono per la loro innaturalità producendo uno stacco netto, in primo luogo linguistico, rispetto alle vicende principali. L'avventura dei criminali di Soho ribadisce dunque lo scarto fra i veri protagonisti delle vicende indiane e le molteplici interpretazioni travisanti che se ne possono fare a distanza. L'intera esperienza di Londra introduce dimensioni fantasmagoriche e ritmi frenetici, approcci e abitudini proprie di una società segnata dagli effetti di una prima industrializzazione. Il linguaggio contribuisce a mettere in luce l'inconciliabilità degli stili di vita e delle esigenze che avevano fino a quel momento fatto capo alla monarchia britannica.

Il lessico religioso è una componente importante del tessuto linguistico di *Altai*, come già era stato in *Q*. La Bibbia è citata direttamente, nella versione latina usata a Venezia - "*Et tuleront Ionam et miserunt in mare; et stetit mare a fervore suo*" (Alt, p. 12; corsivo nel testo) – e nella traduzione italiana dell'ebraico con cui si recitavano i salmi al tempio (Alt, pp. 262-265).

Le lingue si moltiplicano seguendo la vicenda di Manuel Cardoso, il suo rinnegare e riabbracciare l'ebraismo, il suo spostamento da Venezia a Costantinopoli passando per Ragusa. Compagno dunque la parlata veneziana – "Ma cossa xe che volé da mi?" (Alt, p. 20) -, quella barese – "*'u pèsce gruesse nan pote sci mmocch' a cuddle peccenunne*" (Alt, p. 236; corsivo nel testo) - la lingua franca dei porti del mediterraneo – "*Ti volir cunciar partida?*" (Alt, p. 32; corsivo nel testo) –, e il giudesmo – "*Kuanto tiempo tengo ke estar aki? Ke estamos asperando?*" (Alt, p. 71; corsivo nel testo). Troviamo anche inserti linguistici ulteriori, apparentemente non collegati alla vicenda principale, di cui il testo motiva la comparsa contingente:

"Un giovane falegname mi getto fra i piedi una secchiata di segatura e si scusò in albanese e in turco:  
- *Me falni! Affedersiniz!*" (Alt, p. 50; corsivo nel testo).

Le frasi sono intramezzate da termini tipici della cultura tanto ebraica che turca. Parlate diverse contribuiscono in definitiva a creare un tessuto linguistico variegato, teso a rispecchiare una dimensione di incontro e condizionamento reciproco di culture dissimili.

La rivoluzione raccontata ne *L'Armata dei Sonnambuli* viene vissuta da più soggetti, con diverse sensibilità e vissuti distinti. Nel testo queste soggettività vengono comunicate attraverso l'uso di linguaggi eterogenei. C'è la lingua standard ed elevata di

Yvers e D'Amblanc. Ci sono le espressioni di Léo, dove il dialetto bolognese compare con la sua intensità, magari per marcare i momenti più connotati emotivamente o solenni, come nel caso dell'annuncio "Me, da grand, a voi fèr l'atàur!" (*Arm*, p. 105). Se l'uso del dialetto è vicino a quanto già si è detto per *54*, la varietà del linguaggio si spinge qui fino a includere parlate più ardite e di più complessa realizzazione. È il caso dell'idioma dell'Alvernia, attribuito nella finzione romanzesca a personaggi che hanno difficoltà a padroneggiare il francese, o che comunque parlano un linguaggio ben diverso da quello parigino. Il tessuto linguistico complessivo del romanzo viene così a comporsi come prodotto della "molteplicità delle 'lingue' e degli orizzonti ideologico-verbali – di genere, di professione, di ceto e di gruppo [...], di corrente, di vita quotidiana"<sup>73</sup>.

L'esempio più vistoso di invenzione linguistica lo si ha poi quando prende la parola una *vox populi* che, esprimendosi al plurale, sembra comunicare una visione corale che anima e accomuna il Faubourg Saint-Antoine, definito nel testo "il foborgo più rivoluzionario di Parigi" (*Arm*, p. 119). All'interno della città, "in cui l'individuo è immerso in relazioni private e personali", il quartiere periferico e popolare permette di cogliere con particolare intensità interazioni e dinamiche attive fra gli abitanti<sup>74</sup>. Il *foborgo*, luogo al tempo stesso caotico e appassionato, diventa un punto di osservazione privilegiato sui concitati avvenimenti rivoluzionari; le prospettive che lo attraversano vengono sottolineate dall'utilizzo di un linguaggio singolare. A differenza di quanto avviene con altri inserti di dialetto o lingua espressionistico-popolare, la voce del *foborgo* si esprime regolarmente nell'arco del romanzo, trasmettendo una visione coerente e intervallando i discorsi riferiti agli altri personaggi. La incontriamo sin dall'"ouverture":

Te lo si conta noi, com'è che andò. Noi che s'era in Piazza Rivoluzione. Qualchedun altro te lo conterebbe – e magari te l'ha già contato – come son buon tutti, cioè a dire col salinzucca di poi, dopo aver occhiato le stampe sui libri, varda, c'è Madama Ghigliottina, c'è il ritratto di Robespierre, volti la pagina e c'è la mappa delle battaglie, e dal capo alla coda si snocciano gli anni così, come fossero olive: 1789, 1793, 1794. Uno sa già com'è andata a finire – tanto, dice, per quelli come noi come deve finire? – e

---

<sup>73</sup> MICHAÏL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001 (*Voprosy literatury i estetiki*, 1975, p. 120).

<sup>74</sup> IAN WATT, *Le origini del romanzo Borghese*, Bompiani, Milano 2009 (*The Rise of the Novel*, 1957), pp. 178-179.

allora la conta dal difuori della mischia, tutto compunto, come da invetta a una torre (*Arm*, p. 11).

Lo stesso lacerto, il primo in cui parla la *vox populi*, è riportato nella quarta di copertina della prima edizione del testo. Il linguaggio usato è caratterizzato da una serie di accorgimenti che servono a ribadire la veracità. Il “salinzucca” del brano appena riportato è soltanto un esempio delle frequenti agglutinazioni di termini normalmente distinti, a sottolineare la natura popolaresca del parlato. Si ricorre spesso all’italianizzazione di strutture sintattiche tipicamente francesi, come la forma impersonale. Anche il lessico francese può venire italianizzato, dando vita a forme come *garzo* o *garzotto* per ragazzo o ragazzino, ricorrenti nel romanzo. Sono frequenti le abbreviazioni, caratteristiche del linguaggio giovanile tanto francese quanto italiano. E non si risparmia l’utilizzo di termini chiaramente scatologici.

Verso la conclusione del romanzo la paternità di tale *vox populi* viene retrospettivamente attribuita a Bastien:

Quando un garzo del foborgo voleva ascoltare la storia della capa del Capeto, Bastien era orgoglioso di poter rispondere: ‘Te lo si conta noi, com’è che andò. Noi che s’era in Piazza Rivoluzione’, e gli mostrava pure il brandello di stoffa della giacca di Luigino che Treignac gli aveva regalato quel giorno (*Arm*, p. 709).

Con la sua artefatta conformazione, l’aspetto volutamente e marcatamente popolaresco di questi interventi fa da contorno a riflessioni acute sulla legittimità delle azioni rivoluzionarie, sulle sorti del popolo che le ha intraprese, sulla difficoltà a riassumere la complessità dei fenomeni in atto. Nelle parole di Bastien confluiscono infatti le riflessioni e le valutazioni della comunità relativamente circoscritta del *foborgo*.

In questo senso ci sembra molta la distanza percorsa dagli autori dall’epoca di *Q*, il cui linguaggio standard ha un tono generalmente classicheggiante ed è attraversato da una venatura di solennità religiosa, potendosi però raramente definire creativo. Maggiore è l’innovazione linguistica delle parlate londinesi di *Manituana*, dove la componente di originalità e il livello di scarto rispetto alla lingua standard sono più accentuati; si tratta però di uno stile eccentrico rispetto al resto della scrittura, che rischia di apparire poco coerente nel corpo del testo a cui appartiene e può risultare quindi più difficilmente apprezzabile da parte del pubblico. Con il quinto romanzo, invece, pensiamo di trovarci davanti ad una creazione linguistica ben strutturata e calata

nell'armonia complessiva del testo. Nonostante quest'esperimento di innovazione caratterizzi solo una parte del romanzo, contribuisce ad amplificare il clima di complessità generato dal cambiamento rivoluzionario. È ben visibile il lavoro di ricerca linguistica, che gli autori hanno espresso come un principio centrale della propria attività:

Continuare a raccontare storie significa anche continuare a esplorare linguaggi e parole senza accontentarsi di quelli già in uso. E se quelli che usiamo non ci suonano chiari o non ci convincono, è inutile conservarli. Cerchiamone altri. Se non saremo in grado di mantenere questa attitudine finiremo inevitabilmente con il parlarci addosso e suonare via via più incomprensibili<sup>75</sup>.

Passando ora ad analizzare la presenza nei romanzi di dati culturali che caratterizzano le epoche descritte, possiamo vedere che questi, poco più che abbozzati in *Q*, diventano più approfonditi nei testi successivi. Nel primo volume è centrale la tematica religiosa. Già il titolo ha un'origine biblica: corrisponde infatti alla sigla con cui l'emissario di Carafa abbrevia il proprio soprannome, Qoèlet, con cui allude al libro dell'Ecclesiaste. Il testo biblico riecheggia nelle pagine del romanzo:

C'è un tempo e un luogo per cui ogni cosa abbia un inizio e una fine. [...] C'è un tempo per la guerra e c'è un tempo per la pace. C'è un tempo in cui ogni cosa può essere fatta e un tempo in cui non hai scelta, perché improvvisamente il coraggio e la foga di vent'anni scompaiono sotto le rughe del volto (*Q*, p. 499)<sup>76</sup>.

Gli spunti religiosi, ampiamente disseminati nel testo, diventano oggetto di rielaborazioni originali da parte dei personaggi. In questo modo viene presentata la centralità degli insegnamenti trasmessi dalla chiesa cattolica nella mentalità del tempo, ma, contemporaneamente viene mostrata la libertà con cui i messaggi cristiani erano rielaborati. L'interpretazione autonoma delle scritture è legata in parte all'ignoranza, ma è anche coerente con il clima riformato. Lo stesso protagonista è infatti incoraggiato a spiegare un brano della Prima lettera ai Corinzi, citato nel testo; "Tu cosa credi che intenda l'apostolo", gli chiede infatti Thomas Müntzer, che lo incalza: "Che cosa pensi che significhi?" (*Q*, p. 59).

---

<sup>75</sup> AMADOR FERNANDEZ-SAVATER, *Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica*, aprile 2003, [https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/entrevista\\_evt.html](https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/entrevista_evt.html).

<sup>76</sup> Le citazioni dal Qoèlet ricompaiono in *Altai*: "Ogni cosa che la tua mano trova da fare, falla con tutte le tue forze" (*Alt*, p. 270).

La violenza che ha caratterizzato le guerre di religione è restituita attraverso l'impronta fortemente macabra che contrassegna l'intero testo. Allo sguardo del protagonista viene impressa una connotazione funeraria, legata ai drammi attraversati e alla scomparsa di molti compagni d'avventura. Spesso la voce narrante si abbandona a un'enumerazione dei lutti subiti: pur trasferendosi in nuovi scenari geografici, il protagonista non dimentica i morti, che anzi rimangono come presenze che lo circondano e influenzano:

Amici, fratelli, compagni di ventura. Dietro di me c'è una scia di sangue che comincia lontano, in un giorno di maggio, e arriva fino qui.

Thomas Müntzer: torturato e giustiziato, vent'anni fa.

Elias il minatore: decapitato dalla spada di un mercenario in una strada fangosa.

Hans Hut: soffocato in carcere dall'incendio del suo stesso giaciglio.

Johannes Denck: stroncato dalla peste in questa stessa città.

Melchior Hofmann: probabilmente morto di marciume nelle prigioni di Strasburgo.

Jan Volkertsz: primo martire delle terre d'Olanda.

Jan Matthys di Haarlem: in pezzi dentro un cesto di paglia.

Jan Bockelson di Leida, Bernhard Knipperdolling, Hans Krechting: torturati con tenaglie roventi, giustiziati ed esposti al pubblico ludibrio in tre gabbie, appese al campanile di San Lamberto.

Jan Van Batenburg: decapitato a Vilvoorde.

I nomi sono nomi di morti (*Q*, pp. 402-403).

Nel momento del bilancio esistenziale, i compagni delle passate avventure vengono ricordati più per la morte violenta che hanno subito che per quanto hanno condiviso con il protagonista.

Nel loro primo romanzo, dunque, gli autori trattano tematiche immediatamente associabili alla fase storica delle guerre di religione, ma l'esposizione che ne fanno è ancora poco raffinata. Nei testi successivi, invece, lasciano spazio a questioni meno scontate, di cui forniscono approfondimenti più accurati.

Alcuni dei temi toccati in *Q* ritornano in *Altai*. Qui viene inoltre indagato il tema dell'appartenenza ebraica, nei suoi risvolti sia storici e sociali che religiosi. La vicenda familiare di Manuel diventa l'occasione per raccontare una storia di diaspora, che aveva coinvolto direttamente i bisnonni del protagonista, cacciati dalla Spagna, e poi sua madre Sarah. Viene infatti detto che la vita di quest'ultima

iniziò con un esilio. Quell'anno i giudei vennero espulsi da Ragusa, tutti quanti, a parte chi s'era convertito a Santa Romana Chiesa, o lo aveva dato a credere. I Cardoso si

trasferirono a Spalato. Quando i giudei poterono tornare alla Venezia Buona, Sarah aveva diciassette anni e una figlia in grembo (Alt, p. 45).

L'intensità della persecuzione rivolta contro gli ebrei è esemplificata dallo stesso Manuel, inquisitore a Venezia del suo popolo. Per mezzo degli interlocutori del protagonista viene anche additata l'intransigenza con cui veniva considerata all'epoca la questione giudaica: "i ghetti sono nella vostra mente, De Zante. Per un giudeo, nell'Europa cristiana, il ghetto è l'unico posto" (Alt, p. 87).

Il romanzo non si limita però a raccontare le vicissitudini dell'appartenenza ebraica, ma tratta di fedi e impronte culturali disparate: interviene a rimarcare differenze e somiglianze che intercorrono nelle relazioni fra popolazioni. "Sembra incredibile che tanti popoli e fedi diverse possano convivere nello stesso luogo senza entrare in conflitto" (Alt, p. 121), così Manuel Cardoso esprime la sorpresa che lo ha colto all'arrivo a Costantinopoli. Il tema della tolleranza religiosa torna a più riprese. Quest'ultima è un elemento pressoché straordinario per la mentalità europea della seconda metà del sedicesimo secolo, ma non tanto da sancire un'importante differenza fra il mondo occidentale e quello orientale, che infatti non viene dipinto come un sistema culturale idealizzato: viene anzi evidenziato che Venezia a Costantinopoli sottostanno a regole molto simili. Non a caso, l'arrivo del protagonista nella città del sultano è salutato dalle parole "*sobre este mar, todas las sivdades son la misma sivdad*" (Alt, p. 95; corsivo nel testo). Le città sono percorse da una medesima rete di intrighi, prova ne è il fatto che, ai due capi del Mediterraneo, Manuel può svolgere la stessa attività: in entrambe le capitali ci sono piste da seguire, tradimenti da smascherare, relazioni e contatti nascosti da far venire alla luce. Tanto a Venezia che a Costantinopoli la verità può essere manipolata sulla base di interessi politici o economici.

54, ambientato in piena guerra fredda, riflette una civiltà profondamente divisa. Per gli avventori del bar Aurora, per esempio, è netta la contrapposizione fra la verità riportata da "L'Unità" e quella, fallace, trascritta nelle pagine de "Il resto del Carlino"; negli scontri di piazza, come quelli che si verificano il primo maggio, i manifestanti tengono testa alle forze dell'ordine; negli Stati Uniti i sospetti di comunismo vengono ridotti al silenzio. Gli autori cercano tuttavia di sottrarre il romanzo alla rappresentazione di un mondo diviso in due blocchi diametralmente opposti. Essi si soffermano sull'eccentricità della sorte di Trieste prima dell'annessione: la città viene

presentata “né di qua, né di là, né carne né pesce” (54, p. 14). Rivelatrice è poi la scelta della tematica jugoslava, che sembra alludere nel suo insieme alla presenza di vie intermedie, alternative alla prevalenza dei due scenari russo e statunitense. Nel testo infatti il comunismo di Tito sembra sottrarsi almeno in apparenza alla categorizzazione tassonomica con cui venivano individuati durante la guerra fredda gli schieramenti politici. La posizione jugoslava suscita numerosi interrogativi in soggetti abituali a interpretare la realtà con giudizi netti e categorici. “Ma mi spieghi ancora quella storia di Tito, che ogni tanto me la dimentico. Com’è che è un fascista? Voglio dire, è un comunista, ma fascista, vero?” (54, p. 65) tornano a chiedersi gli avventori del bar Aurora durante le partite di briscola, faticando a concepire una distinzione estranea agli schemi abituali di ragionamento. La spiegazione data per chiarire l’anomalia jugoslava si fonda sugli stessi criteri argomentativi da cui dovrebbe allontanarsi, dimostrandone la persistenza nella mente della gente comune:

Allora ascolta bene, che poi non te lo dico più. Mica tutti quelli che dicono di esser comunisti sono comunisti davvero. E sennò avremmo già vinto in tutto il mondo! Tito ad esempio fa il filo agli americani, fa la puttana, vuole andare con tutti. Vuole fare il socialismo ma per i fatti suoi, come gli va bene a lui, non vuole ascoltare nessuno, men che meno i russi, che la rivoluzione l’han fatta prima di lui. Ma dico io, se c’è uno che ha fatto bene le cose prima di te, sarà pur meglio dargli retta, no? (54, p. 65).

Lo stesso Cary Grant, con un livello culturale e una consapevolezza ben maggiori, rimane perplesso davanti agli agenti dei servizi segreti che lo aggiornano sul ruolo della Jugoslavia nello scacchiere mondiale. “Mi state dicendo, Sir Lewis, che esistono comunisti buoni?” (54, p. 106) è la domanda che gli sentiamo rivolgere al suo interlocutore. La risposta diplomatica di quest’ultimo rende conto della complessità del quadro di riferimento. Leggiamo: “Raymond arrossì d’imbarazzo e guardò Sir Lewis, che non si scompose: - Non arriverei a dire una cosa del genere. Ma sicuramente ci sono comunisti che possono tornare utili ai nostri scopi. Tito è uno di questi” (54, p. 106).

In *Manituana* viene sottolineata la differenza fra i sistemi sociali e culturali che si trovano a vivere a stretto contatto. Abbiamo già messo in evidenza il sincretismo culturale della popolazione stanziata nella valle del fiume Mohawk: questo tratto peculiare viene presentato come retto da un equilibrio delicato. In particolare, rischia di essere travolta dalle sorti della guerra l’identità dei nativi, che fino a quel momento aveva saputo accogliere e integrare le novità venute dall’Europa. Per mettere in luce le

specificità indiane, viene innanzitutto approfondito il tema della differenza linguistica tra i popoli che convivono in Irochirlanda. Una delle prospettive che permette di cogliere le sfumature comunicative dei diversi codici linguistici è quella di Peter Johnson, nato e cresciuto appunto all'incrocio fra la cultura indiana e quella irlandese.

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 (*Man*, p. 340).

Proprio per l'inconciliabilità dei diversi idiomi e delle idee che li sottendono, viene assegnato un ruolo fondamentale alla pratica della traduzione, svolta nel romanzo da Joseph Brant. Questi infatti, prima ancora che ambasciatore in Inghilterra e capo guerriero, compare nel romanzo come traduttore. Con questo compito, egli cerca di “infondere alle parole l'energia di cui era capace” (*Man*, p. 116), tentando di rispettare codici espressivi dalle implicazioni molteplici e difficili da afferrare. La distanza fra la lingua indigena e l'inglese è palese agli occhi del traduttore:

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 (*Man*, p. 51).

La trasmissione esatta del senso, delegata alla traduzione, si presenta dunque come un obiettivo impossibile da raggiungere, ma il cui approssimarsi mantiene comunque un'importanza vitale. “Il richiamo all'unità delle Sei Nazioni stava in equilibrio su un'ordinata catasta di sfumature. L'inglese ne disperse otto su dieci. Quel che rimase convinse i bianchi” (*Man*, p. 52): così viene salutato il successo dell'operazione svolta da Joseph Brant, fondamentale nella sua inevitabile inesattezza.

Per mettere l'accento sulla perdita culturale determinata dal nuovo assetto politico del continente nordamericano, la scrittura si sofferma inoltre a descrivere aspetti



della tradizione irochese, imperniata su abitudini, rituali e valori sconosciuti agli europei. Per questo compaiono in questo testo un lessico e dei temi in gran parte estranei agli altri romanzi. Il campo semantico relativo alle percezioni sensoriali è particolarmente fecondo, sia per affermarne che per negarne l'acutezza. Rumori e odori si offrono ai protagonisti come tracce da seguire, per individuare una persona cara o per comprendere gli eventi in atto. La mancanza di una sensibilità in grado di cogliere simili segnali stabilisce una distanza dalla popolazione Mohawk; è il caso dei miliziani bianchi per i quali "il respiro del bosco era un coro che non potevano udire" (*Man*, p. 399). Ma la stessa assenza delle percezioni può essere la testimonianza di un avvenuto allontanamento dalla comunità. È quanto succede ad esempio a Joseph Brant, troppo concentrato a seguire i fantasmi di una sua guerra personale per ascoltare il monito della madre:

- Ti dico che il vento odora di carogne. Di fuoco e carogne. Non possiamo partire adesso, finiremmo dritti nella puzza e nelle fiamme.
- Non tira un filo d'aria, madre. Il fuoco divamperà qui, se non partiamo in fretta.
- Non ti riconosco più, Joseph, mi sembri un bianco! Come fai a non sentire il tanfo? Le carogne sono più avanti sul sentiero! (*Man*, pp. 589-590).

Ugualmente distintiva è l'attenzione al movimento: al moto inteso come agilità, equilibrio e velocità, ma anche come importanza di saper spostarsi su diversi terreni e in occasioni disparate.

La cultura dei nativi d'America viene ritratta nel romanzo anche con l'attenzione verso le forme di narrazione che le sono peculiari. Molly Brant, depositaria della saggezza e della lungimiranza del suo popolo, prende spesso la parola per raccontare e trasmetterne le leggende, e, soprattutto, a lei è affidata l'abilità di interpretare i sogni. Lei stessa ne fa uno ricorrente, prima confuso, poi sempre più chiaro: "è lo stesso sogno, sempre. La chiesa, la bara. Peter suona il violino, Joseph impugna il tomahawk. Un guerriero lo aiuta a scavare" (*Man*, p. 56). Il sogno, una volta fattosi nitido – "Il guerriero che scava con te è Ronaterihonte" (*Man*, p. 69) – indica con precisione la via da percorrere: i legami nuovi che devono essere stretti e quelli che vanno rinsaldati. È per il sogno di Molly che Joseph Brant acconsente di andare a richiamare Philip Lacroix. Seguirne le indicazioni permette il compiersi del destino; consente il

ricongiungimento di un cerchio che – con un’espressione ricorrente nel testo – “deve essere chiuso” (*Man*, p. 79 e seguenti).

Quel giorno il mondo di Sir William piantò radici.  
Dovevi morire per vendicare Hendrick. Ti sei salvato, un nuovo ciclo si è aperto.  
La nazione ti ha dato un padre e una madre. Sei stato un grande guerriero. Hai superato prove. Camminavi coi Mohawk.  
Poi la nazione ti ha perso, e tu hai perso la nazione. L’incompiutezza del tuo ciclo sbilanciava il mondo, il Padrone della Vita lo sapeva.  
Dovevi tornare al mondo, Ronaterihonte, per poter morire, per illuminare il destino della Lunga Casa (*Man*, p. 595).

Questa vicenda contrassegna tutta la narrazione e permette di porre l’accento sul legame vigoroso fra comunità e destino individuale.

Straniante rispetto a questa prospettiva è il periodo trascorso a Londra, cui viene dedicata la parte centrale del romanzo. Vi è descritta un’ambientazione molto più vicina al lettore italiano, presentata però attraverso la percezione di chi, trovandosi in Europa per la prima volta, non è abituato alle dimensioni e al ritmo di una metropoli. Lo sbigottimento maggiore è comunicato non a caso dal punto di vista di Philip Lacroix, che negli ultimi anni aveva vissuto in isolamento nei boschi. Attraverso la sua prospettiva e il suo senso di nausea davanti alla saturazione dell’ambiente londinese, gli autori raggiungono uno dei loro risultati più efficaci nel “liberare le cose dall’automatismo”<sup>77</sup>: ai salotti e alle vie della capitale viene rivolto uno sguardo capace di scomporre ciò che a noi occidentali “appare come universale e unitario”<sup>78</sup>. La percezione straniata di Philip Lacroix e del contingente americano riflette poi l’atteggiamento interdetto dei cittadini di Londra davanti a una novità che non hanno strumenti per misurare. Questi ultimi si dimostrano infatti “a dir poco spaesati” nel trovarsi davanti individui civili piuttosto che i personaggi esotici della loro fantasia (*Man*, p. 234).

*Manituana* è, per definizione degli autori, un romanzo che, oltre a ripercorrere alcune delle tappe che hanno portato alla nascita di una nazione, racconta “lo sterminio di molti mondi possibili”<sup>79</sup>. Le scelte tematiche contribuiscono così nel loro insieme a identificare alcune caratteristiche peculiari delle culture di cui si osserva il declino.

---

<sup>77</sup> VIKTORV SKLOVSKIJ, *Una teoria della Prosa*, Garzanti, 1974 (*O teorii prozy*, 1925), p. 17.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 48

<sup>79</sup> “Scheda del libro” sul sito web dell’opera, cit.

Nella coscienza dei personaggi de *L'Armata dei Sonnambuli* è esplicita l'idea di partecipare in prima persona a eventi storici di grande rilievo, sottolineata dagli autori più che altrove. I campi semantici cui si ricorre per esprimere questo cambiamento sono prevalentemente quelli del *teatro* e della *folia*, cui si riferiscono molte espressioni utilizzate. La dimensione teatrale, in particolare, è sembrata agli autori una chiave per interpretare la specificità della rivoluzione: hanno dichiarato di essere interrogati “sul teatro del tempo e sul verbo ‘rappresentare’, usato sia per gli eletti che rappresentano il popolo, sia per gli attori che rappresentano uno spettacolo”<sup>80</sup>. Il confronto con il mondo dello spettacolo prevale nella prospettiva di Léo: egli allude agli eventi di quegli anni parlando di “spettacolo” e di “loggione” da cui assistervi; considera ogni cittadino di Parigi al tempo stesso “attore” e “spettatore”; ascrive alla ghigliottina un ruolo di “primattrice” (*Arm*, p. 17; 323; 505). La vicinanza fra gli accadimenti rivoluzionari e il teatro viene ribadita e approfondita da numerose riflessioni dello stesso personaggio:

Léo ebbe la sensazione di aver intuito da tempo quella verità: i parigini non erano più interessati al vecchio teatro. Certo, i vecchi teatri erano ancora pieni di gente, e alcune rappresentazioni facevano scalpore, se ne parlava ovunque, ma non era più per le doti di un attore o per la magia di un testo. Il motivo era solo politico.

I parigini erano sempre interessati al teatro, ma il teatro era divenuto grande quanto Parigi. I migliori oratori della Convenzione prendevano lezioni da attori consumati e la gente andava ad ascoltarli e applaudirli come se stessero sulla scena. Gli spettacoli più emozionanti erano quelli dove la gente perdeva la testa per davvero, i cannoni tuonavano e poteva capitare, da un momento all'altro, che gli spettatori si trovassero a recitare (*Arm*, pp. 248-249).

Anche per descrivere la propria azione di difensore mascherato dei diritti del popolo, egli parla di “pièce”, “pubblico”, “applausi”, “comparsa”, “repliche”, e ancora “platee”, “palco”, “scene” (*Arm*, pp. 252; 253; 505; 509; 539; 560).

Non si deve però soltanto a Léo/Scaramouche l'associazione al mondo dello spettacolo. Della missione di D'Amblanc ci viene detto ad esempio che “il teatro della prima indagine in terra d'Alvernia era un palcoscenico rozzo” (*Arm*, p. 218); egli stesso, al momento di dover mentire per giustificare la sua presenza a un evento controrivoluzionario “sperò di non essere del tutto cane come attore” (*Arm*, p. 654).

---

<sup>80</sup> ALBERTO SEBASTIANI, *Così scoppiò la Rivoluzione immaginata da Wu Ming*, in “Repubblica.it”, 08.04.2014, [http://bologna.repubblica.it/cronaca/2014/04/08/news/cos\\_scoppi\\_la\\_rivoluzione\\_immaginata\\_da\\_wu\\_ming-83084538/?ref=search](http://bologna.repubblica.it/cronaca/2014/04/08/news/cos_scoppi_la_rivoluzione_immaginata_da_wu_ming-83084538/?ref=search).

Yvers poi, presentandosi ai *muschiatini* che avrebbero composto le fila dell'Armata dei Sonnambuli, cura l'allestimento quasi teatrale preparato per l'occasione: "la luce era importante. Il suo scranno era l'unico punto illuminato dello stanzone" (*Arm*, p. 589).

A quest'ultimo personaggio dobbiamo inoltre il più ampio dispiegamento della riflessione sulla follia. La sua prospettiva sugli eventi è infatti influenzata dal punto di osservazione che egli occupa per gran parte della vicenda, vale a dire il manicomio di Bicêtre. Egli esprime così la sua convinzione di trovarsi in una nazione che "pullulava di pazzi" (*Arm*, p. 158), rispecchiata efficacemente dal luogo dove i folli venivano internati: Yvers, ci viene detto, "si trovava in un microcosmo della nazione. *Quod est inferius, est sicut quod est superius*. Bicêtre era la Francia: infermi di mente impegnati in discorsi più grandi di loro" (*Arm*, p. 87; corsivo nel testo).

L'accostamento fra follia e teatro, entrambi indizi di un allontanamento da una condizione di vita standard, suggerisce l'associazione fra la rivoluzione e un elemento meno tematizzato ma a ben vedere presente: il carnevale. All'ambito carnevalesco rimanda il titolo dell'ultima sezione del racconto, *Carnevale di spettri*, e ad esso possono essere fatti risalire tutti gli appellativi con cui Yvers indica gli eventi inauguratisi nel 1789: egli parla infatti di "Grande Disordine", "Grande Parodia", "Granballo" (*Arm*, p. 91; 130; 170). L'idea del carnevale viene sottolineata anche grazie ai travestimenti frequenti: abbiamo finora ricordato i costumi di scena di Scaramouche, ma, prima ancora che questi assuma il ruolo di vendicatore mascherato, sono le donne del *foborgo* a ipotizzare di camuffarsi per intervenire a punire certi approfittatori (*Arm*, pp. 248-249). Si ricorre poi al travestimento come a uno stratagemma per evitare il pericolo: un posto di blocco di amazzoni smaschera ad esempio due fuggitivi vestiti da donne. "– Da non credere, – disse Georgette. – Uomini che per scappare si travestono da donne. E donne che per brancarli si travestono da uomini. Il mondo è a rovescio" (*Arm*, p. 203): questo commento sottolinea il livello estremo di sovvertimento della norma, avvicicabile a quello carnevalesco. Il travestimento è anche un mezzo per esorcizzare la paura e per riaffermare il proprio ruolo di scampati alla tragedia. È quanto constata D'Amblanc, osservando "lo spettacolo di tutte quelle persone vestite a lutto, o meglio, travestite da aspiranti cadaveri" radunate per il *Ballo delle vittime* (*Arm*, p. 655).

Oltre ai travestimenti, la dimensione carnevalesca è ricreata anche dal momentaneo clima di euforia diffusa e dal movimento di capovolgimento e ripristino

dell'ordine gerarchico. Presentando gli eventi rivoluzionari e controrivoluzionari come manifestazioni carnevalesche, in definitiva, gli autori sottolineano la natura collettiva dell'evento. Il carnevale medievale, infatti, aveva l'effetto di annullare le distinzioni fra attori e spettatori<sup>81</sup>. Questo, "in opposizione alla festa ufficiale, era il trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù. Era l'autentica festa del tempo, del divenire, degli avvicendamenti e del rinnovamento"<sup>82</sup>. In questi termini i Wu Ming offrono nel romanzo la propria interpretazione dell'avvenimento storico.

*Proletkult* è, fra i sei romanzi, quello in cui più spazio è concesso alla speculazione filosofico-politica, riecheggiando l'ampio dibattito che ha costellato i primi decenni del secolo scorso. Il particolare, nel testo, le riflessioni si focalizzano sul ruolo della cultura. L'intero operato di Bogdanov era stato animato dalla convinzione che fosse utile e doveroso "spingere gli operai a inventare un'arte nuova, a superare l'individualismo e a piantare i semi della futura collettività umana" (*Pro*, p. 23). Questo principio era stato all'origine delle scuole bolsceviche sperimentate clandestinamente in Europa all'inizio degli anni Dieci e, poi, della fondazione del Proletkult. Il disincanto e il ritiro a vita privata non allentano la tensione ideologica del personaggio verso il miglioramento della società, la cui mancata realizzazione lo interroga continuamente e trova ampia risonanza nel testo. Egli si era speso per realizzare "un movimento autonomo dal partito, per rendere culturalmente autonoma la classe lavoratrice", in cui "il proletariato doveva fondare una nuova moralità, una nuova politica, una nuova arte. Spazzare via le vecchie gerarchie" (*Pro*, p. 279). Il dissidio principale che viene espresso, oggetto di un iniziale diatriba con Lenin e poi della speculazione solitaria di Bogdanov, verte sull'impossibilità di "cambiare la società senza cambiare anche le menti degli individui" attraverso un'educazione che non fosse imposta dall'alto (*Pro*, p. 25). La coscienza del personaggio rimane ancorata alla convinzione che "la cultura si potesse inventare, anziché apprendere" (*Pro*, p. 281) e la disamina a riguardo, sviluppata nella contrapposizione di tesi contrarie, popola le pagine del romanzo.

---

<sup>81</sup> MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979 (*Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, 1965), p. 10.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 13.

#### 1.4. I temi comuni

Nei romanzi è centrale il tema della guerra. Particolare attenzione viene data, in *Q*, al momento della presa di Münster: alle armi a disposizione, all'organizzazione di un esercito di fortuna, alla strategia adottata per tenere testa alle truppe vescovili. Vengono espresse con minuzia le ricognizioni e le tattiche scelte dall'esercito popolare:

La ricognizione sulle mura è stata rassicurante: a vista d'occhio non c'è traccia dei tremila mercenari annunciati.

La seconda ronda viene a dire che i luterani hanno piazzato degli uomini armati d'archibugio sul campanile della Cattedrale e da lì dominano la piazza del Municipio, il cui ingresso è sbarrato da due carri messi di traverso, esattamente dirimpetto alla nostra barricata. Dietro i carri non più di dieci luterani, ma ben armati e riforniti di Überwasser: in caso di attacco non avrebbero bisogno di risparmiare le pallottole. Noi, invece, dobbiamo fare con quello che abbiamo, i colpi sono contati (*Q*, pp. 267-268).

*Manituana* segue su vasta scala i combattimenti per l'indipendenza americana e i protagonisti vi sono coinvolti direttamente. La narrazione di scene di guerra può costituire l'occasione per raccontare un gesto bellico talmente intenso da assumere tratti artistici. È quanto avviene nei momenti in cui scende in campo Philip Lacroix. I suoi movimenti furtivi e precisi compongono una sequenza "impossibile" (*Man*, p. 162) da riferire: durante un attacco ai ribelli il guerriero "aveva raggiunto le difese nemiche nascosto da un mantello di fumo. Senza correre, camminando spedito e silenzioso" (*Man*, p. 162), ottenendo un risultato di micidiale efficacia. La narrazione non si limita in questo caso a raccontare le gesta compiute dal personaggio, ma inserisce una valutazione sul suo *saper-fare*<sup>83</sup>, sulla capacità di adempiere con successo la funzione a cui è preposto.

Se in alcune occasioni la tematica bellica può dar luogo a narrazioni e descrizioni cariche di ammirazione e meraviglia, l'accento è però posto prevalentemente sulle difficoltà di chi si confronta con la guerra, espresse con tonalità malinconiche e lugubri.

La scrittura ricorre ad accorgimenti diversi per suggerire tale gravità. Un effetto di accumulo è creato ad esempio con la presentazione di uno stesso combattimento da prospettive diverse: è quanto avviene nel caso della battaglia fra i lealisti di Joseph

---

<sup>83</sup> PHILIPPE HAMON, *Texte et idéologie*, Quadrige-Presses Universitaires France, Parigi 1984, p. 107.

Brant e Guy Johnson e gli indipendentisti di Herkimer. Il temporale intervenuto a bloccare gli scontri fornisce l'occasione di una stasi e permette a entrambe le parti in causa di ripercorrere le tappe dei combattimenti appena trascorsi. Il colonnello alla guida degli indipendentisti, ferito a una gamba, si trova a "ringraziare Dio per il temporale che aveva concesso la tregua" (*Man*, p. 459), consentendo di arginare uno scontro che già stava rivelando i suoi esiti più drammatici; infatti leggiamo che Herkimer "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" (*Man*, p. 459). Il pensiero di Herkimer va a quel punto alle decisioni tattiche usate nello scontro, in cui gli indipendentisti "spostandosi piano, tutti insieme, come un gigantesco ragno, si erano rintanati nella macchia" (*Man*, p. 460). Nel capitolo successivo gli stessi elementi tematici compaiono attraverso la focalizzazione su Joseph Brant: seppure esposti in ordine inverso, ricorrono la dinamica dello scontro, i gravi esiti in termini di vite umane, l'intervento provvidenziale del temporale:

Era stato uno scontro duro. Dopo le prime scariche di fucileria i guerrieri si erano lanciati all'assalto. Gli uomini di Herkimer avevano retto l'urto sulla radura, poi si erano lasciati incalzare nella boscaglia. Lo slancio degli indiani e dei Volontari si era disperso in mille rivoli, fino a fermarsi. Lo scontro era diventato un caos indistinto di colpi sparati da un tronco all'altro, a pochi passi di distanza. [...] In quella mischia era difficile capire chi sparasse a chi.

Il risultato era che vivi, morti e feriti si trovavano sparsi su un'area di svariate centinaia di iarde quadrate di bosco.

Solo il temporale aveva interrotto il combattimento (*Man*, p. 463).

La ripetizione variata dello stesso evento ha senza dubbio l'effetto di sottolinearne la portata. La narrazione dell'elemento bellico può poi essere introdotta da una lunga anticipazione, come nell'occasione dello scontro in cui muore Peter Johnson; in questo caso le tappe di avvicinamento alla battaglia sono descritte accuratamente:

Il corpo sembrava in grado di marciare per conto proprio: in fondo non aveva fatto altro per mesi. Il dolore alle braccia era lontano, in un angolo della mente, più distante dalla coscienza del battere del sangue nelle orecchie.

Le cannonate sconvolsero il terreno poco più avanti delle prime linee. Poteva vedere i sergenti chiudere le formazioni, rimettere i fanti al proprio posto, marciando a lunghi passi sui lati, sciabola sguainata, espressione torva. Il vento portava odore di paura.

Rombi. Esplosioni. Grida. 'Siete soldati di Sua Maestà, per Dio', 'Prima o poi saranno a tiro' (*Man*, p. 511).

Il racconto segna l'avvicinarsi progressivo del combattimento frontale, comunica ad esempio che "le prime file erano già sotto il fuoco di fucileria" (*Man*, p. 512). La tensione così accumulata sfocia nel vivo della battaglia, in cui Peter cerca di adempiere il compito di portare la bandiera britannica sul punto più alto del campo: "il giovane guerriero mohawk si scagliò contro la linea dei ribelli, veloce come il pensiero che gli attraversava la mente. L'anima aveva messo le ali" (*Man*, p. 514).

La tematica bellica non compare soltanto nel racconto dei combattimenti; vengono infatti presi in considerazione e ritratti gli aspetti a essa complementari della vita dell'esercito, dal reclutamento agli spostamenti, compresi i momenti vuoti passati nell'accampamento. Tali scene contribuiscono a mettere in luce il moto degenerativo impresso dalla guerra alla società. Un esempio di ciò è visibile nell'immagine del violino, con cui Peter accompagna i momenti di attesa, contribuendo ad alleggerire e distrarre sé e i compagni. Il sollievo portato dallo strumento e dalla sua musica è solo temporaneo, e cede ineluttabilmente a una situazione in cui il ragazzo "non suonava più volentieri. Il motivo della disaffezione non era la spossatezza, e nemmeno un cattivo umore passeggero" (*Man*, p. 505). La noncuranza verso lo strumento prediletto e l'indifferenza per le note stonate sono solo una testimonianza esteriore dello scoramento di Peter causato dalla constatazione del baratro a cui la guerra sta portando: "Il mondo che aveva conosciuto si liquefaceva sotto i suoi occhi, neve al sole d'aprile. Uomini e volti viventi diventavano dolorosi ricordi" (*Man*, p. 505).

*Altai* descrive i combattimenti di Cipro e Lepanto con particolare attenzione alle rappresaglie che ne derivano; si sofferma inoltre sul ruolo che le innovazioni tecnologiche svolgono in campo militare.

*L'Armata* non ritrae scene belliche convenzionali; la guerra fa tuttavia costantemente da sfondo al romanzo. Questa viene infatti annoverata fra le cause dell'impoverimento che avrebbe prodotto le proteste rivoluzionarie; inoltre, all'altezza cronologica della storia, troviamo una Francia "in guerra con tutte le potenze d'Europa" (*Arm*, p. 522), "col mondo intero" (*Arm*, p. 500), accerchiata e intenta a rispondere agli attacchi. Per dirla con la *vox populi* del *foborgo*, "non si finisce di suonarle ad Austriachi e Alemanni che già si dichiara guerra agli Albioni" (*Arm*, p. 58). Ma la guerra non è per la Francia rivoluzionaria soltanto un fatto di politica estera; anche nel romanzo trova spazio così l'emergenza creatasi in Vandea, dove, leggiamo, "gli zotici si



sono rivoltati contro la Repubblica, in nome di Luigi Carlo, il rampollo del Capeto. [...] Rivogliono il papa, i nobilardi e tutti quelli che li tenevano nel fango” (*Arm*, p. 114). Le lotte in cui il paese è coinvolto ne influenzano le decisioni e i provvedimenti politici. La condizione di perenne belligeranza si riflette anche su specifici fatti privati delle vicende narrate, ad esempio sulla solitudine di Marie il cui compagno “era dato per disperso in battaglia. Vale a dire morto” (*Arm*, p. 63). Se la guerra fra eserciti si colloca ai margini della narrazione, lotte e combattimenti sono tuttavia una pratica costante nel romanzo. Le dispute fra donne si trasformano in veri e propri attacchi fra fronti contrapposti; Scaramouche compie aggressioni punitive verso nemici ben identificati e anche la sua partecipazione al mercato delle lotte clandestine assume i toni di una “battaglia” (*Arm*, p. 541). In questi casi la scelta delle armi non è casuale, sia perché queste rappresentano per l’attore l’equivalente di un costume da scena, sia perché consentono di mettere l’accento sulla natura combattiva degli eventi che lo vedono coinvolto:

L’occhio gli cadde sul bastone di uno dei muschiatini, poi sulla pistola, ma ad attrarlo era il bastone. La forma della testa ricordava un volto umano. L’altra estremità sembrava quella di un osso, di una tibia. Pensò che quell’oggetto doveva essere suo. Più efficiente di un manico di badile, e il legno era stato trattato con resina, in modo che non prendesse umido e non si deformasse. Lo raccolse, lo rigirò tra le mani. La consistenza e il peso intimidivano, ma si trattava di un attrezzo estremamente maneggevole. Scaramouche aveva trovato un’arma adatta, pensò. Ironia della sorte, l’arma di elezione dei suoi avversari. Bottino di guerra (*Arm*, p. 628).

La tensione della popolazione si manifesta inoltre in dimostrazioni spontanee che acquistano rapidamente l’ampiezza e il vigore di assalti. In riferimento all’attacco al magazzino del bottegaio Vaillant leggiamo che la folla “si lanciò dentro compatta” (*Arm*, p. 56); l’ondata degli uomini e delle donne scagliatisi sulle scorte di farina e attraversata da scossoni, spinte, accapigliamenti ricorda molto da vicino un combattimento, seppur non armato.

Ampi brani di *Proletkult*, infine, descrivono l’esperienza di Bogdanov durante la Seconda Guerra Mondiale, “medico, a rattoppare ferite sotto i bombardamenti e a chiudere gli occhi ai cadaveri in trincea” (*Pro*, p. 169). Il racconto di quelle circostanze procede strozzato, affidato a frasi prevalentemente nominali, che ripercorrono la sofferenza al limite della sopportazione:

Frammenti di proiettile da 152, minutissimi e penetranti, capaci di uccidere nel raggio di cento metri. Uno sciame di vespe d'acciaio, preceduto da una corrente d'aria calda. Una brezza fatale. Mozziconi di respiro e di tronchi, impigliati ai rami degli alberi vicini. L'abbraccio della foresta ai suoi moribondi.

Sotto le piante dei piedi, i battiti di un tamburo sotterraneo. Scoppi laceranti, come un artiglio nello stomaco. Il maggiore Glasunov riverso gambe all'aria, schiena a terra, per la folata improvvisa di uno di questi botti.

Mettere una lettiga in mano ai barellieri, ancora rintronati.

Dall'orlo del cratere fumante, membra e frasi mozzate (*Pro*, p. 240).

Il contatto quotidiano con la morte e con l'assoluta irrazionalità che ne era all'origine, rievocati dal protagonista, determinavano una progressiva e costante disumanizzazione:

Febbre gelida, brividi fin dentro il cervello.

Un desiderio incontenibile di mettersi in piedi, uscire allo scoperto, la mani alzate bene in vista.

Basta guerra, basta esplosioni, basta fingere di curare ferite mortali.

Uno schianto. Pioggia di schegge, ramoscelli a terra. Costretti a scavare come conigli per rivedere il cielo (*Pro*, p. 243).

In più di un passaggio è evidenziato il nesso causale fra guerra e psicopatologia: “la guerra gli ha regatato la nevrastenia, mesi di sanatorio. [...] Ne sta ancora pagando il conto” (*Pro*, p. 207). In questo, l'esperienza di Bogdanov di una malattia “piuttosto comune nei reduci di guerra” (*Pro*, p. 236) è emblema di una condizione ampiamente diffusa fra i suoi concittadini, che avevano vissuto un passaggio senza soluzione di continuità fra una guerra internazionale e una interna:

Lo chiamano 'esaurimento sovietico'. Nevrastenia. Colpisce in tutt'Europa, ma qui con particolare virulenza. Per lo più giovani, senza però risparmiare gli anziani. Suicidi in aumento da un capo all'altro dell'Unione. Uomini terrorizzati da impotenza, polluzioni notturne, eiaculazione precoce, onanofobia. Le donne lamentano meno problemi, ma non significa che stiano meglio. Vergogna di confidarsi a un dottore maschio. Abitudine a soffrire in silenzio. Da Parigi a Mosca, le cause dell'epidemia sono guerra, fame e conflitti sociali. Qui ci sono stati ancora quattro anni di morti, battaglie, il Paese mutato in un'immensa caserma (*Pro*, pp. 39-40).

L'esperienza bellica e i suoi esiti patologici, descritti con efficacia, risultano tanto più preoccupanti in quanto non confinati ai periodi di scontri armati: “con la vittoria sui Bianchi, si pensava che la Storia desse tregue. Al contrario” (*Pro*, p. 40). Rimane il presagio di una traccia difficile da cancellare, come ammette lo stesso Bogdanov: “Ho impiegato mesi ad uscirne. Se mai si può dire di esserne usciti” (*Pro*, p. 236).

A prima vista potrebbe stupire la presenza di combattimenti all'interno di *54*, romanzo collocato in piena guerra fredda, in una fase storica ricordata prevalentemente in occidente per l'assenza di scontri diretti fra le popolazioni. Gli stessi personaggi del romanzo, del resto, contribuiscono a tematizzare una società lontana dai traumi e dalle scelte repentine dei tempi di guerra. Eppure, in almeno due occasioni, il discorso narrativo si sofferma su scene belliche. Troviamo la prima nel secondo "antefatto", ambientato nel Territorio libero di Trieste il 5 novembre 1953: si tratta di una manifestazione per l'annessione della città all'Italia, sfociata in un vero e proprio episodio di guerriglia urbana, con atti di repressione e di violenza. Il racconto introduce lentamente il momento dell'attacco; viene detto che "gli agenti non riuscirono ad attaccare subito, perché i dimostranti li bloccarono con una salva di pietre e manciate di ghiaia. Fu visto anche volare un piccone, che mancò di pochi centimetri il cofano di una jeep. Poi la carica partì, e l'urto fu durissimo" (*54*, pp. 17-18). La repressione della polizia si accanisce anche contro i manifestanti che avevano cercato rifugio in una chiesa, indifferente alle proteste del parroco:

era già cominciato il massacro. A un paio di studenti fracassarono il cranio coi calci dei moschetti. Il sangue si mescolò all'acqua. Il ragazzo che non si rassegnava a prenderle senza darle fece roteare in aria il candelabro, poi calò un fendente sulla spalla di un poliziotto, ne colpì un altro allo stomaco, infine venne sopraffatto da almeno sette agenti, gettato al suolo e preso a calci finché non smise di muoversi. Tutti gli assediati furono arrestati e trascinati via (*54*, p. 19).

La seconda scena di combattimento si trova invece verso la conclusione del romanzo, quando a Sospel, subito oltre il confine con la Francia, avviene lo scontro a fuoco della piccola comitiva costituita da Steve Cemento, Kociss, Ettore Bergamini e Pierre, con gli emissari di Lucky Luciano. I personaggi coinvolti nell'azione sono muniti di un vero e proprio "arsenale": "Thompson, bombe a mano e un lanciarazzi da segnalazione" (*54*, p. 597). I quattro vengono attaccati all'improvviso; la confusione della situazione, segnata da colpi d'arma da fuoco e fumo, è trasmessa nella scrittura dalla rapida alternanza delle prospettive dei diversi protagonisti, fra i quali Pierre offre uno sguardo incredulo su eventi del tutto estranei alla sua esperienza. I due combattimenti di Trieste e Sospel sembrano volutamente descritti come scontri frontali. Sembrerebbero ricordare, e sottolineare con la loro posizione agli estremi del testo, che l'epoca postbellica non segna, neanche in Occidente, la fine dei conflitti armati.

Le scene di guerra rispondono nei romanzi a una duplice esigenza comunicativa. Da una parte mantengono alta la tensione narrativa, infondendo pathos alla scrittura e creando attesa e dubbio intorno alle sorti dei personaggi. La tecnica compositiva, ritardando il momento degli scontri con ampie introduzioni, contribuisce a creare quest'effetto. D'altro canto le immagini belliche, anche grazie all'accumulazione degli elementi che le descrivono, costituiscono un intenso momento di riflessione sociale: mostrano la degenerazione inflitta dalla guerra alle comunità coinvolte e, parimenti, l'attualità di un fenomeno pervasivo, che non si limita a fasi circoscritte ma che coinvolge contesti culturali diversi<sup>84</sup>.

Le occasioni di cambiamento rivoluzionario descritte nei romanzi portano ad abbandonare schemi consueti per abbracciarne altri innovativi. Per quanto il passaggio sia netto e repentino, in tali momenti si creano fasi di sovrapposizione e compresenza dei due paradigmi, il vecchio e il nuovo. Il primo, formalmente abbandonato, resiste ancora ed è possibile individuarne le tracce all'interno di un panorama non più allineato a esso. "La storia procedeva di gran lunga più in fretta della zecca nazionale": così riflette D'Amblanc in *Alvernia*, osservando una moneta che porta ancora l'effigie del re e il motto "La Nazione, la Legge, il Re", nella Francia responsabile della decapitazione del sovrano (*Arm*, p. 219). Le monete compaiono in più di un'occasione nei romanzi a indicare la portata del cambiamento. Denni, in *Proletkult*, si ritrova a osservare una banconota sulla quale "spicca il busto di un uomo col cappello, l'espressione arcigna, il viso di tre quarti. 'Pietro il Grande', recita la scritta sotto di lui" (*Pro*, p. 34), per confrontarla subito dopo con una del nuovo corso storico:

La ragazza raccoglie una moneta. Su una faccia, due uomini abbracciati. Uno regge degli attrezzi, mentre l'altro, col braccio libero, indica un sole nascente. L'alba sorge pure sul rovescio, incorniciata tra due mazzi di spighe, insieme a una stella con punte. Sopra i raggi del mattino, galleggia un globo terrestre, mezzo nascosto da una falce e da un martello incrociati. Intorno allo stemma, come un anello, corre una scritta. 'Proletari di tutti i paesi, unitevi!' (*Pro*, p. 35).

Allo stesso tempo, l'elemento nuovo e inedito, che sopravanza sulla tradizione, stenta ad affermarsi e a determinare incontrastato il quadro d'insieme. La resistenza alla novità

---

<sup>84</sup> Il tema ritorna con insistenza negli altri testi dei Wu Ming, che sia il primo (*Cent'anni a nordest*) o il secondo conflitto mondiale (*Point Lenana*), la guerra del Vietnam (*Asce di guerra*), o la sorte di paesi colonizzati come la Somalia (*Timira*).

viene testimoniata nei romanzi dagli stessi personaggi: essi faticano infatti a compiere gesti di cui non hanno assimilato la pratica, e sulle cui motivazioni si interrogano costantemente, alla ricerca di una giustificazione che ne renda più facile l'adempimento.

Nei racconti, del resto, la traiettoria di adattamento al cambiamento non è mai univoca: vengono presentate risposte molteplici e differenziate alle esigenze poste dal contesto. Per usare la terminologia di Auerbach, le “*masses*”, le grandi linee di tendenze storiche, vengono colte attraverso le “*nuances*” individuali<sup>85</sup>: le esperienze dei singoli personaggi, per quanto incerte e contraddittorie, rendono possibile e più agevole la visualizzazione dei fenomeni complessivi.

Le congiunture rivoluzionarie descritte non solo portano a un sovvertimento a livello ideologico e culturale di intere popolazioni, ma intervengono anche a ridefinire la sfera delle relazioni e dei legami interpersonali. Si tratta di una tematica approfondita nei romanzi, come avremo modo di vedere meglio in seguito. Numerosi personaggi allargano le proprie frequentazioni, stabilendo nuovi contatti e sodalizi; o, al contrario, la narrazione interviene a sottolineare rapporti recisi. I vincoli possono essere stretti per interesse reciproco, per affinità caratteriali, per l'insistere del caso; gli abbandoni sono invece determinati da divergenze politiche o ideologiche, da viaggi che si rendono necessari, dalla morte. Complessivamente, la frequenza con cui la sfera delle relazioni viene sovvertita è elevatissima.

Possiamo notare che nei romanzi un interesse “concentrato sul destino dei personaggi” fa sì che “l'uso della vita [diventi] un tema, oltre che un problema, e si [carichi] di tonalità emotive: speranza o rimpianto, attesa o angoscia”<sup>86</sup>. In questa dimensione è centrale la tematica dell'incertezza: i protagonisti si trovano sospesi, costretti a prendere decisioni che non sono capaci di individuare con esattezza. I testi assumono con forza e declinano originalmente l'argomento consueto del romanzo tradizionale della “non adeguatezza del personaggio al suo destino e alla sua posizione”<sup>87</sup>, dando voce a una difficoltà generazionale “a immaginare il futuro”<sup>88</sup>. La condizione di squilibrio è in parte, sicuramente, legata ai contesti rivoluzionari e alle

---

<sup>85</sup> ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000 (*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946), p. 230; corsivo nel testo.

<sup>86</sup> GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 305.

<sup>87</sup> MICHAÏL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, op. cit., p. 478.

<sup>88</sup> WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. 107.

modalità con cui vengono percepiti e interpretati. La realtà conosciuta fino a quel momento è sempre più in bilico, fino a scomporsi: le figure che la attraversano possono costatare che “il castello di carte crollava, albero marcio percosso dal fulmine” (*Man*, p. 374); sono afferrate dalla sensazione che “il mondo [vacilli]” (*Man*, p. 130). Per loro diventa sempre più arduo delineare i confini del quadro di cui fanno parte. Gli interrogativi sulla sorte collettiva si affastellano e faticano a trovare risposte attendibili:

Cosa sarebbe successo? Cosa accadeva nei dipartimenti della Gironda e della Vandea? Gli Inglesi erano pronti a sbarcare a Calais? Le voci che correvano da un vicolo all'altro, trasportate dall'alito di Parigi, erano come legna secca per il fuoco (*Arm*, p. 198).

I cambiamenti comportano infatti una ridefinizione delle posizioni, delle abitudini e degli atteggiamenti che avevano costituito la norma. E questo contesto esterno diventa rilevante nelle narrazioni dal momento che “mondo contingente e individuo problematico sono realtà che si condizionano a vicenda”<sup>89</sup>. Infatti

quando l'individuo è aproblematico, le mete gli sono date con immediata evidenza, e il mondo che il raggiungimento di quelle mete ha istituito può, sì, frapporgli difficoltà e ostacoli sulla via che lo porta alla loro conquista, mai però gettare sul sentiero che egli batte un pericolo che minacci la sua incrollabile certezza interiore. Un tale pericolo si manifesta solo allorché il mondo esterno non sia più costituito a misura delle sue idee, allorché queste, nell'uomo, siano diventate fatti psichici soggettivi, ideali. L'organicità immediata, problematica dell'individualità va irrimediabilmente distrutta in quanto le idee siano poste come irraggiungibili e – in senso empirico – in avverabili per aver assunto il sembiante di ideali<sup>90</sup>.

I sommovimenti epocali, le ridefinizioni culturali, le guerre vere e proprie, per dirla con le parole di John Johnson in *Manituana*, “hanno il brutto vizio di costringere a scegliere da che parte stare” (*Man*, p. 48). Le stesse parole risuonano in romanzi diversi - “era il momento di scegliere da che parte stare” (*Arm*, p. 149) -, sottolineando l'importanza della decisione individuale all'interno del tormentato quadro complessivo.

Un'altra fonte del disorientamento soggettivo, oltre che contingente alle fasi storiche, è generazionale. Pierre Capponi dà voce al disagio di una fascia della popolazione contesa fra il peso delle aspettative altrui e il desiderio personale di realizzazione: “I vecchi dicono sempre che per noi è tutto più facile, ma mi pare che le

---

<sup>89</sup> GYÖRGY LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Newton Compton, Roma 1981 (*Die Theorie des Romans*, 1920), p. 95.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

cose siano ben complicate lo stesso. Se stai con una ragazza, dopo un po' la devi sposare. Se la vuoi sposare, devi avere un buono stipendio, e allora bisogna che aspetti a sposarti. Come devi fare?" (54, p. 47).

L'esperienza rivoluzionaria di Bogdanov e dei suoi compagni, era stata costellata di punti interrogativi: "*Che fare?* Esigere che gli iscritti siano militanti o accontentarsi di sostenitori? Impugnare le armi o tenerle da parte? Forzare la Storia o attendere di eventi, convinti della loro ineluttabilità?" (*Pro*, p. 74; corsivo nostro). Le fasi più concitate del cambiamento richiedono uno sforzo lungimirante per tenere il passo degli eventi:

Giugno 1907. Il primo ministro dello zar scioglie la Duma, per tornare al voto con una legge truffa. Riunione d'emergenza. *Che fare?* Il compagno Bogdanov propone di boicottare le urne. Quanti sono d'accordo? Tutti i bolscevichi, a eccezione di Lenin. Per lui il parlamento è un'arma da usare contro la borghesia. Dopo un lungo dibattito riesce a spuntarla. La sua mozione passa, con il consenso di tutti i bolscevichi. Il partito operaio socialdemocratico parteciperà alle elezioni" (*Pro*, p. 78; corsivo nostro).

Più spesso invece, l'inesperienza davanti alle situazioni inaspettate che si stanno verificando provoca divergenze su come agire. *Proletkult* è il romanzo in cui viene indagata e descritta più a fondo l'impossibilità di trovare un accordo; le domande vi si moltiplicano, come possiamo vedere: "E dunque, come doveva comportarsi il giornale? Astenersi nel prendere una posizione oppure ospitare il dibattito? Mostrare il conflitto interno oppure attendere che ci fosse una linea comune?" (*Pro*, p. 181).

La ricerca di soluzioni concilianti da parte dei bolscevichi è intensa; il racconto segue le tappe della "disputa filosofica" (*Pro*, p. 125), volta alla ricerca di un indirizzo comune fra i rivoluzionari. Tuttavia, la "tregua filosofica" (*Pro*, p. 90) è votata allo scacco e la risoluzione dell'interrogativo sull'agire, da collettivo quale era, rimane prerogativa dei singoli. Infine, Bogdanov si trova pressoché solo ad affrontare le questioni morali che emergono anche ad anni di distanza dallo scoppio della rivoluzione: "Le celebrazioni del decennale rischiano di essere il funerale della rivoluzione. Avete ragione, forse è troppo tardi. Ma vi chiedo: è giusto lasciare che accada senza muovere un dito?" (*Pro*, p. 153).

Il disorientamento assume nei testi toni e livelli di importanza diversi. Riguarda tanto le grandi decisioni della vita, quanto l'impostazione di gesti più quotidiani e privi di implicazioni. È visibile nella perplessità di chi non sa bene come portare a

compimento la sequenza di azioni intraprese: “E ora che siamo qui che facciamo, Léo?” (*Arm*, p. 37), chiedono alcuni attori che non sanno giustificare una sortita notturna dovuta a un iniziale entusiasmo. A dispetto di una consapevolezza ideologica o teorica, spesso nella confusione generale “quel che nessuno sapeva era il da farsi spiccio” (*Arm*, p. 183). “Ho l’impressione, caro, che tu non sappia con precisione di cosa avresti bisogno”, è la constatazione serena e lucida della moglie di Cary Grant (*54*, p. 121). Di Leonid Voloch in *Proletkult* viene detto che “la rapidità dei cambiamenti lo stordiva, la diffidenza dei compagni non lo aiutava a orientarsi” (*Pro*, p. 125). I dubbi assumono un’importanza crescente nei confronti di un futuro “denso di fumi, decisioni da prendere, richieste e aspettative” (*Man*, p. 332). Joseph Brant si chiede: “in compagnia di chi lo avrebbe affrontato? Che prova di sé avrebbe dato, e di fronte a quale pubblico? Sapeva di avere una parte, e non si sentiva attore” (*Man*, p. 332). Anche convinzioni solide possono affievolirsi e lasciare il posto all’incertezza. A Jan Matthys che lo supplica di aiutarlo a prendere una decisione - “Dimmelo tu. Tu sai cosa va fatto. Farò quello che mi dici” -, il protagonista di *Q* risponde con tutti i propri dubbi: “Ti sbagli. Non lo so nemmeno io. Non lo so più” (*Q*, p. 322). “La cosa giusta da fare” (*Q*, p. 323), “la scelta giusta” (*Man*, p. 546), “il posto giusto” (*Arm*, p. 490) da raggiungere appaiono difficili da individuare. Può capitare di delegare ad altri la decisione, come nel caso del giovanissimo Pierre Capponi: “se gliel’avessero chiesto non avrebbe saputo decidere, andare col padre o restare a Imola. Solo per questo accettò che scegliessero per lui” (*54*, p. 165). Vengono altrimenti descritte occasioni in cui i protagonisti fanno di dover imprimere ai propri movimenti un ordine consapevole - “devo orientarmi” (*Q*, p. 16) – ma rimandano la scelta e procedono “senza riuscire a orientar[si]” (*Q* p. 173).

La condizione incerta dei personaggi si esprime con una sensazione di disagio costante:

Joseph [Brant] guardò quella marea di facce curiose e provò un disagio nuovo. Aveva parlato molte volte davanti all’assemblea della sua gente. Aveva partecipato a concili e riunioni. Ma si era sempre seduto in cerchio, tra pari. Non si era mai trovato solo di fronte – anzi, *contro* – una tale folla sconosciuta. Più ci pensava, più il disagio aumentava (*Man*, p. 271; corsivo nel testo).

L’“alveare di dubbi” (*Man*, p. 475) di cui abbiamo delineato i contorni provoca un “vespaio di inquietudine che non smette di ronzare” (*Q*, p. 65), la fastidiosa sensazione



di essere “un pesce fuor d’acqua” (*Arm*, p. 100). I personaggi si sentono gravati da un “peso” che suscita loro “compassione e disgusto” (*Man*, p. 321) e si riflette anche fisicamente su di loro. Guy Johnson, ad esempio,

avvertiva scricchiolii tra nuca e spalle, o meglio, un rumore simile a un macinìo, come quando si sminuzza il vetro o si cammina sul pietrisco. Sabbia tra le vertebre, qualcosa non andava, aveva dormito male. L’ansia lo portava in giro per casa, avanti e indietro, a metà tra una bestia condotta alla briglia e un recluso che tentasse di sgranchirsi le gambe.

Ogni mattina si svegliava e non trovava pace. Ogni giorno si sentiva più basso e tarchiato, schiacciato come sotto una pressa. Di ora in ora le spalle un po’ più curve, le gambe rattrappite. Il peso dell’eredità di Sir William.

Il peso degli affari indiani (*Man*, p. 61).

Si tratta di un malessere cui contribuiscono la solitudine e la paura<sup>91</sup>. A volte viene sfogato nel pianto; in altre occasioni, invece, determina una condizione di inerzia, in cui i protagonisti si trascinano ignari di una possibile meta a cui aspirare. “Non sapevo cosa stesse succedendo fuori del posto preciso in cui mi trovavo, - ammette il protagonista di *Q*. - Anche l’orientamento cominciò a tradirmi, la mente si annebbiava. Sapevo soltanto di stare camminando verso nord. Avevo perso tutto” (*Q*, p. 347). I personaggi possono finire in balia delle situazioni, raggiungendo un livello di disperazione da cui risulta sempre più difficile risollevarsi. Per Marie Nozière, arrivata a chiedere l’elemosina

era come scivolare per terra e accorgersi di non essere più in grado di rialzarsi. Sai cosa dovresti fare: flettere il ginocchio, appoggiarti sul gomito, puntare il piede, fare leva con i muscoli... ma non ci riesci. Forse perché in fondo non vuoi farlo. Perché all’orizzonte non vedi nulla. Nessun motivo valido per rimetterti in piedi (*Arm*, pp. 624-625).

I personaggi si dimostrano consapevoli dell’effetto negativo che l’inattività ha su di loro. “Nel pantano dell’inazione” essi sanno di trovare “per compagne una sfilza di domande, sempre le stesse”, ossessive, sfibranti (*Arm*, p. 104). Gli eventi finiscono dunque per presentare “il conto di quell’inattività” in cui essi avevano indugiato (*Man*, p. 433). Le narrazioni evidenzino che, “quando lo spazio oggettivo per compiere azioni si riduce, la vita interna si complica”<sup>92</sup>: è ampia l’attenzione dedicata a esprimere le complesse sensazioni intime e l’insicurezza, nelle diverse sfumature.

---

<sup>91</sup> In *Manituana* ad esempio leggiamo: “Il fatto era che di tutte quelle cose, quella che più lo opprimeva non poteva confessarla né mostrarla a nessuno. Il colonnello Guy Johnson aveva paura” (*Man*, p. 335).

<sup>92</sup> GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, op. cit., p. 352.

Il disorientamento e l'incertezza, costantemente tematizzati<sup>93</sup>, vengono illustrati anche grazie a immagini metaforiche, come la "selva", (*Pro*, p. 231), il "dedalo" (*Pro*, p. 8), il "garbuglio" (*Pro*, p. 263), o ancora come città dall'assetto dispersivo. È sottolineata la facilità con cui a Venezia si può rimanerne "completamente in balia" di "un labirinto<sup>94</sup> di canali, vicoli, chiese e palazzi che ti compaiono davanti come in sogno, senza un legame apparente con quanto hai potuto vedere fino a quel momento" (*Q*, p. 406). Leningrado appare impenetrabile a Denni e, "quanto alle indicazioni, autisti e vetturini non le sono di grande aiuto. Non per ignoranza o cattiva volontà, ma perché a dispetto di vari tentativi, nessuno le indica mai l'intero percorso, si perdono tutti dopo le prime svolte, e alla fine ripiegano su una tappa intermedia, dove domandare suggerimenti" (*Pro*, p. 54). Neanche il contributo paziente offerto da un venditore di libri attenua la difficoltà:

Non appena Denni gli mostra l'indirizzo sul biglietto, l'uomo si propone di tracciarle un disegno che l'aiuti a raggiungerlo. Purtroppo il risultato è molto deludente. Il disegno non riproduce le vie, i muri delle case, i portoni e le insegne, ma la città è ritratta dall'alto, con cerchi e linee al posto di piazze e strade. Usare quell'intrico per orientarsi si rivela molto difficile, nonostante il libraio investa nella spiegazione tutta la sua pazienza (*Pro*, p. 55).

Nei vari romanzi viene inoltre ripetuto con un'insistenza quasi ossessiva che i personaggi si muovono "alla cieca"<sup>95</sup>.

Parallelamente, però, compaiono simboli che trasmettono con efficacia l'idea dell'orientamento, come i colombi viaggiatori che in modo "affascinante" (*54*, p. 246) riescono a individuare i percorsi da compiere. Gli uccelli migratori appaiono dotati di "coraggio e resistenza" (*Man*, p. 189) e, attraverso la prospettiva di un esemplare di questa razza, il colombo Gulliver, viene descritto il difficile ma essenziale momento del viaggio:

---

<sup>93</sup> Ritroviamo gli stessi temi anche in altre alcune opere del collettivo, si prenda ad esempio *Asce di guerra*, in cui il protagonista si chiede: "Qual era il mio posto, in quel bel quadretto? Avevo quattordici anni e nessun futuro"; WU MING-VITALIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, Einaudi, Torino 2005 (2000), p. 104.

<sup>94</sup> Il "labirinto" torna anche in *Man*, p. 168.

<sup>95</sup> Il sintagma è ripetuto in particolare in *Q*, sin dall'inizio del "capitolo I": "Quasi alla cieca" (p. 5); "Ho colpito con forza i fianchi del cavallo. Quasi alla cieca" (p. 21); "La speranza di quell'uomo è infranta., apro la via della sua salvezza. Quasi alla cieca" (p. 120); "Era un nuovo inizio alla cieca" (p. 200); "Possiamo fidarci alla cieca" (p. 378). E ancora in *Altai* leggiamo: "Avanzavo alla cieca" (p. 84)

ormai cominciava a riconoscere i luoghi, non poteva mollare. Era già stato da quelle parti in allenamento. Ricordava bene la traccia del fiume, la geometria dei cipressi, l'edificio diroccato in cima alla collina. Ogni metro gli costava una fitta alla schiena, ma ce l'aveva fatta. Stava tornando a casa (54, p. 487).

Le immagini che costellano i racconti, dunque, anticipano l'esito positivo delle difficoltose ricerche della giusta direzione da seguire, come nel caso di "una freccia barcollante, lenta, la punta sconnessa dal legno, eppure capace di percorrere bene l'aria fino a incontrare il suo destino" (*Man*, p. 523). Il momento della scelta costituisce un elemento portante della trama proprio per la sua connotazione equivoca e ambivalente. Alternandosi a momenti di vulnerabilità e di incertezza, contribuisce a strutturare vicende in cui importanti responsabilità sono attribuite ai singoli personaggi.

## CAPITOLO SECONDO – I PERSONAGGI

### 2.1. Quanti e quali personaggi

Vorremmo ora soffermarci sul ruolo dei personaggi, la cui importanza è suggerita dal fatto che i romanzi mostrano individualità sfaccettate e stratificate. Nelle loro azioni e nella loro psicologia si concretizzano di volta in volta visioni e orientamenti diversi: è possibile leggersi manifestazioni contraddittorie e costantemente in evoluzione, espressione di “esperienze in divenire”<sup>96</sup>. Osservare le diverse figure modellate dagli autori significa quindi rivolgere lo sguardo verso un elemento “suscettibile di instabilità”, non “confinato nella esiguità di una concezione statica, ma concepito nel dinamismo della trama, nel cui ambito è colto e che esso stesso autorizza”<sup>97</sup>. Degno di attenzione è inoltre il meccanismo che regola l’interazione tra i molteplici personaggi che prendono parte all’intenso gioco di incastri che è la narrazione, in cui entrano in relazione, si scontrano, cedono e acquistano importanza, contribuendo a determinare un quadro d’insieme variegato.

Sappiamo che il personaggio è stato considerato dalla critica fra gli elementi narrativi più difficili da interpretare e valutare; il suo ruolo effettivo nel testo è infatti sempre bilanciato dalla ricostruzione che ne fa il pubblico<sup>98</sup>. Philippe Hamon ha parlato addirittura di “effetto-personaggio”, elencando i fenomeni che intervengono a offuscare la ricezione del testo: si tratta di “effetto di fascinazione, di illusione referenziale, di proiezioni e identificazioni molteplici, fenomeni certamente favoriti dal modo di consumo solitario, dal *tête à tête* del lettore moderno con il testo scritto”<sup>99</sup>. Ciononostante pensiamo di poter reperire nei sei romanzi elementi concreti su cui

---

<sup>96</sup> “Des existences en devenir”; ns. trad. MICHEL ERMAN, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, Parigi 2006, p. 10.

<sup>97</sup> “Susceptible d’instabilité ; [...] pas confiné dans l’étroitesse d’une conception statique, mais conçu dans ce dynamisme de l’intrigue à l’intérieur de laquelle il est pris et qu’il autorise”<sup>97</sup>; ns. trad. CHRISTINE MONTALBETTI, *Le personnage*, Flammarion, Parigi 2003, p. 19.

<sup>98</sup> PHILIPPE HAMON, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d’Émile Zola*, Droz, Ginevra 1983, p. 315.

<sup>99</sup> “L’‘effet-personnage’, effet de fascination, d’illusion référentielle, de projections et d’identifications diverses, phénomènes certainement favorisés par le mode de consommation solitaire, par le tête à tête - tête à tête du lecteur moderne avec le texte écrit”; ns. trad. *ivi*, pp. 12-13.

basare un'analisi attendibile. Ci riferiamo alle occorrenze, alle modalità in cui i personaggi vengono fatti riflettere, parlare, agire, alle tecniche utilizzate per descriverli e ai termini da loro usati per esprimersi: se è vero che ognuno di questi punti può essere interpretato soggettivamente da chi legge, è altrettanto vero che il loro insieme traccia una prospettiva al cui interno è legittimo avventurarsi per formulare analisi critiche fondate sulla "datità" della distesa testuale.

Intendiamo quindi riflettere sulle caratteristiche proprie delle singole figure, sulle dinamiche di interazione e sulla distribuzione dei ruoli che le caratterizzano. A questo proposito ci sembrano illuminanti le parole di un celebre saggio di Italo Calvino del 1955:

Si parla spesso d'un problema del personaggio nella nostra letteratura d'oggi: personaggio positivo o negativo, nuovo o vecchio. È una discussione che se a certi può parere oziosa, starà invece sempre a cuore a coloro che non separano i loro interessi letterari da tutta la complessa rete di rapporti che lega tra loro i vari interessi umani. Perché, tra le possibilità che s'aprono alla letteratura d'agire sulla storia, questa è la più sua, forse la sola che non sia illusoria: capire a quale tipo d'uomo essa storia col suo molteplice, contraddittorio lavoro sta preparando il campo di battaglia, e dettarne la sensibilità, lo scatto morale, il peso della parola, il modo in cui esso uomo dovrà guardarsi intorno nel mondo; quelle cose insomma che solo la poesia – e non per esempio la filosofia o la politica – può insegnare<sup>100</sup>.

Anche sulla scorta di queste parole, ci sentiamo incoraggiati a studiare il personaggio romanzesco come elemento denso di significati, in modo da formulare considerazioni su più livelli. Da una parte, infatti, i personaggi danno visibilità, rafforzandole, alle tematiche care agli autori. Dall'altra, nel loro insieme, corrispondono alla "manifestazione di regole logiche e stilistiche vincolanti e specifiche"<sup>101</sup> della realizzazione dei romanzi: interrogarsi sulle modalità con cui vengono costruite e fatte interagire le diverse figure significa dunque addentrarsi nelle strutture dei testi per valutarne l'equilibrio compositivo.

Nello specifico, come sono costruiti e quale spazio occupano i personaggi più rilevanti delle vicende in esame? Si presentano sempre come protagonisti indiscussi, o entrano in competizione e in concorrenza per rivestire tale ruolo?

---

<sup>100</sup> ITALO CALVINO, "Il midollo del leone", in ID. *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. 3.

<sup>101</sup> "Manifestation de règles logiques et stylistiques contraignantes et spécifique"; ns. trad. PHILIPPE HAMON, *Le personnel du roman*, op.cit., p. 13.

È facile individuare una figura principale nei romanzi in cui c'è una voce che dice 'io' come *Q* e *Altai*. Se la scelta del racconto in prima persona influisce senz'altro nella "scelta delle strutture di significato"<sup>102</sup>, di fatto produce nei due testi risultati molto diversi.

In *Altai* la presentazione del personaggio principale è piuttosto lineare fin dall'inizio della vicenda, quando questi comincia col descrivere una situazione eclatante in cui è trovato coinvolto, vale a dire l'attentato all'Arsenale. Egli non pronuncia direttamente il proprio nome, ma la possibilità di conoscerlo ci viene offerta da uno dei suoi primi interlocutori, che si rivolge a lui come "Sior de Zante". Il racconto chiarisce rapidamente la posizione sociale del personaggio e il suo ruolo nell'amministrazione della Serenissima. Ripercorrendo vicende personali trascorse, egli illustra progressivamente aspetti relativi alla sua identità: l'origine ebraica, l'infanzia passata a Ragusa, il rifiuto della propria cultura e l'approdo a Venezia. De Zante/Cardoso mantiene il ruolo di narratore per tutta la durata del romanzo, salvo brevi parentesi eterodiegetiche, e il suo statuto di protagonista risulta incontrastato.

Pur trattandosi ugualmente di un racconto omodiegetico, *Q* presenta una figura principale dai tratti sfuggenti. In primo luogo, ci rendiamo conto che il protagonista non ha nessuna delle caratteristiche riscontrabili in un personaggio da romanzo tradizionale. Come rammenta la voce polemica ma pur sempre precisa di Robbe-Grillet, questo "deve avere un nome proprio, doppio se possibile: nome e cognome. Deve avere dei genitori, un'eredità. Deve avere una professione. Se avrà dei beni, ancora meglio. Infine e soprattutto, deve avere un carattere, un volto che lo rifletta, un passato che abbia modellato questo e quello"<sup>103</sup>. In *Q*, invece, la scrittura mette particolare enfasi nel prolungare in maniera inconsueta quel "bianco semantico" che caratterizza normalmente i personaggi del tutto sconosciuti all'inizio del romanzo<sup>104</sup>. Sono infatti numerose le informazioni sul protagonista che il lettore fatica ad afferrare, mentre altre, essenziali, risultano addirittura assenti. Non viene detta per esempio la sua provenienza;

---

<sup>102</sup> "Le choix de [...] structures de signification"; ns. trad. MICHAL GLOWINSKI, "Sur le roman à la première personne", in GÉRARD GENETTE (a cura di), *Esthétique et poétique*, Seuil, Parigi 1992, p. 229.

<sup>103</sup> ALAIN ROBBE-GRILLET, *Una via per il romanzo futuro*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961 (*Pour un nouveau roman*, 1961), p. 46.

<sup>104</sup> Cfr. PHILIPPE HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche Editrice, Parma-Lucca 1977 (*Pour un statut sémiologique du personnage*, 1972), p. 128.

non sapremo mai il suo vero nome. Quest'ultimo dato trova una sua parziale giustificazione nella struttura della narrazione in prima persona. Infatti, stando alle parole di Barthes,

nel racconto [...], io non è più un pronome, è un nome, il nome migliore; dire io equivale immancabilmente ad attribuirsi dei significati; a dotarsi, inoltre, di una durata biografica, a sottoporsi immaginariamente a una 'evoluzione' intelligibile, a significarsi come oggetto di un destino, a dare un senso al tempo<sup>105</sup>.

Anche sotto altri aspetti i dati biografici del protagonista scarseggiano. La sua età, ad esempio, rimane a lungo solamente accennata<sup>106</sup>. A narrazione già avviata, egli si descrive come “uno studentello di Wittenberg” (*Q*, p. 92) e, ancora prima, segnala la sua appartenenza al mondo universitario, senza tuttavia fornire retroscena che facilitino la comprensione del suo carattere o che illustrino i suoi trascorsi precedenti al tempo della storia. In un racconto che comincia *in medias res*, di lui non possediamo indicazioni introduttive. Pur risalendo poi indietro nel tempo con i suoi racconti, a spiegare la creazione di quegli scenari che hanno portato alle vicende affrontate, egli si limiterà sempre a descrivere se stesso nell'ambito di uno specifico contesto, senza fornire cenni complessivi di carattere identitario.

In *Q*, del resto, il narratore non è il protagonista incontrastato della vicenda narrata. Prima ancora delle sue parole, infatti, nel testo appaiono quelle di Quèlet, contenute nelle lettere che questi redige per Carafa<sup>107</sup>. All'inizio del romanzo può sembrare che gli inserti epistolari siano un contrappunto esterno al filo principale della narrazione, che mirino a fornire indicazioni complementari senza eclissare il rilievo dell'azione centrale. Tuttavia, col procedere del testo, le lettere della spia si fanno più frequenti. Si viene mano a mano a verificare una situazione in cui un protagonista si manifesta tardivamente. Nella “terza parte” del romanzo, lo spazio concesso alla prospettiva di Quèlet è rinsaldato anche dal “diario di Q”, facendo sì che il suo punto di

---

<sup>105</sup> ROLAND BARTHES, *S/z*, Einaudi, Torino 1981 (1970), pp. 65-66.

<sup>106</sup> L'età del protagonista è inizialmente ricavabile da alcuni elementi presenti nel testo: dal fatto che sia studente nel 1519 e che si rivolga a se stesso nel 1538 per dire “il quinto decennio della tua vita dovrei spenderlo con parsimonia” (*Q*, p. 353) deduciamo che a quell'altezza cronologica egli debba avere all'incirca quarant'anni. L'indicazione esatta sulla sua età arriva ben oltre la metà del romanzo, quando ammette, nel 1545, di avere “quaranta anni” (*Q*, p. 419).

<sup>107</sup> Nel terzo capitolo di questa prima parte torneremo sulla struttura del romanzo e sull'interazione delle sezioni occupate dalla voce narrante e dagli scritti di Quèlet: per ora ci limitiamo alle osservazioni che interessano più strettamente il ruolo di queste due figure.

vista occupi uno spazio e una rilevanza equivalenti a quelli del narratore, bilanciando il ruolo di quest'ultimo. Tali elementi quantitativi, insieme all'aspetto tematico dell'incontro e dell'accordo finale fra i due personaggi, possono suggerire che ad un certo punto le due figure rivestano un'importanza eguale. È però necessario specificare che la definizione di co-protagonisti deve essere circoscritta alla "terza parte" del romanzo. La morte di Qoèlet determina infatti chiaramente l'esaurirsi della linea narrativa che lo riguarda e lascia al narratore un ruolo incontrastato. Tuttavia lo stesso titolo del romanzo, ponendo l'accento sulla figura dell'emissario di Carafa, contribuisce a ridimensionare la centralità del protagonista.

In *54*, *Manituana*, *L'Armata dei Sonnambuli* e *Proletkult* l'intervento del narratore esterno assume più punti di vista, senza individuare un unico personaggio principale: si sovrappongono vicende diverse, ognuna delle quali fa capo a una figura di riferimento. Nei quattro romanzi si impone così una "narrazione policentrica", in cui, "in assenza di un eroe dal ruolo incontrastato, più personaggi, posti sullo stesso piano, si confrontano vicendevolmente"<sup>108</sup>. È dunque necessario chiedersi di volta in volta se le varie figure principali si trovano "sullo stesso piano", o se è possibile individuarne una preminente. Se per i romanzi con un protagonista unico abbiamo indicato le caratteristiche salienti di quest'ultimo, la complessità del meccanismo che articola il funzionamento dei personaggi negli altri testi ci spinge ora a definire l'equilibrio che si viene a creare fra i ruoli principali.

Cominciamo con l'analizzare l'esempio cronologicamente anteriore. Nel risvolto di copertina della prima edizione di *54* gli autori inseriscono la lista di personaggi, che riportiamo qui integralmente:

1954. Alcuni personaggi:

*Ivan Aleksandrovic Serov*. Presidente del neonato Kgb. Ha un appuntamento con la Storia.

*Archibald Alexander Leach*, stella di Hollywood. Ha appena smesso di fumare grazie all'ipnosi.

*Jean-Jacques Bondurant*, di Montréal. Venditore di automobili. Somiglia a Cary Grant.

*Robespierre Capponi*, per tutti Pierre. Si scatena nelle balere di Bologna, prende lezioni d'inglese, legge autori che al Partito non piacciono.

*Il bar Aurora*. Se non fosse che a una cert'ora deve chiudere, vien da pensare che resteremmo lì per sempre.

*Salvatore Lucania*. Esiliato dagli States, vive a Napoli. Ha un negozio di

---

<sup>108</sup> ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009, p. 44.



elettrodomestici.

*Stefano Zollo*, detto “Steve Cemento” per via di alcuni lavoretti. È il braccio destro di Lucania. Non si occupa di lavatrici.

*Salvatore Pagano*, detto ‘Kociss’. È innamorato di Lisetta.

*Frances Farmer*, attrice scomparsa in un dedalo di manicolmi.

*Angela Manaresi*. Circondata da statue di sale, deve trovare la via e prendere la decisione.

*Josip Broz*. Ha cacciato i nazisti dalla Jugoslavia, senza scomporsi mai. Ora governa il paese. Un leader. Un dandy.

*Vittorio Capponi*. Eroe o traditore? Che ci fa arroccato su un’isola semideserta della Dalmazia meridionale? Perché non scrive ai figli da mesi?

*Gulliver*. Piccione viaggiatore. Si orienta col sole, gli odori e il magnetismo terrestre. Sa di dover partire.

*Toni il lionese*. Se la tisi glielo permetterà, vorrebbe morire in azione.

*Bao Dai*, emperur. In effetti, è imperatore del Vietnam. Mentre sta per cadere Dien Bien Phu, furoreggia al Casino di Cannes. Specialità: *chemin de fer*.

*Ettore Bergamini*. Da partigiano ha combattuto nella battaglia di Porta Lame. Espulso dal partito, ora si occupa di trasporti. Odia le biciclette.

*McGuffin Electric*, modello Deluxe. “Un televisore fuori dal comune”, anche grazie allo schermo a luminosità fisiologica. Vede, ascolta, riflette. Ma non funziona (corsivo nel testo).

La lista è impostata in maniera curiosa: infatti i personaggi non vengono indicati né in ordine di comparsa, come potrebbe essere nel paratesto di un’opera teatrale, né facendo riferimento all’importanza del loro ruolo nel racconto. Vi compaiono ad esempio l’imperatore del Vietnam Bao Dai e l’attrice Frances Farmer, cui viene dedicato nell’opera uno spazio minimo. Lo scopo dell’elenco sembrerebbe piuttosto quello di anticipare al lettore la singolarità delle scelte compiute, che introducono nel romanzo personaggi storici o dai nomi esotici e curiosi, spingendosi fino a includere animali, oggetti e individualità collettive.

Molte delle figure citate sopra sono oggetto di focalizzazione, come vedremo nel terzo capitolo: la scrittura, oltre a raccontarne le azioni, ne riporta i pensieri, mettendone il luce le prospettive, le idee, le sensazioni. Per alcuni personaggi questo avviene in maniera approfondita e sistematica, determinandone un ruolo centrale nella narrazione: si tratta ad esempio di Cary Grant, Lucky Luciano, Steve Cemento, Ettore Bergamini, Angela. Un ruolo prevalente, però, sembra essere svolto da Pierre. Come si evince dal riassunto della trama presentato in precedenza, infatti, il ragazzo bolognese intrattiene relazioni con molti altri personaggi, costituendo un punto di convergenza delle loro azioni. Il raggio di intervento di Pierre è paragonabile solamente a quello di Cary Grant: come quest’ultimo, il ragazzo si trova a viaggiare e può così esprimere sensazioni

diversificate e di volta in volta arricchite dall'incontro con la novità. Più ancora dell'attore americano, tuttavia, Pierre sembra essere al centro delle vicende, circondato da una variegata moltitudine di personaggi e coinvolto in situazioni disparate. La sua importanza è tuttavia attenuata dall'insistenza con cui il racconto alterna la sua prospettiva a quella di altre figure.

*Manituana* è forse il caso in cui è più difficile stabilire il numero dei protagonisti. Il ruolo principale non sembra essere appannaggio del solo Joseph Brant, che comunque assume rilievo nel testo con la sua funzione di leader e di capo carismatico largamente apprezzato. Lungo tutto lo svolgimento del romanzo, gli fa da contraltare Philip Lacroix. A seconda della situazione, egli lo spalleggia, gli pone interrogativi, si schiera apertamente contro di lui. Le due figure sembrano integrarsi a vicenda: o meglio, Philip Lacroix, unico fra i personaggi principali di *Manituana* creato dagli autori, sembra essere stato modellato in maniera tale da essere complementare a Joseph Brant, trasposizione romanzesca di un guerriero mohawk realmente esistito. Quest'ultimo richiama l'amico dal suo isolamento volontario nei boschi, come abbiamo visto; Philip Lacroix interviene invece opponendosi agli eccessi dell'altro, causati dalla guerra e dal potere. L'intero romanzo si basa sull'interazione equilibrata dei due.

Il loro protagonismo, tuttavia, non è esclusivo, poiché è centrale anche la presenza di Molly Brant. Ma la donna assume un ruolo diverso, muovendosi in una dimensione più introspettiva e onirica rispetto al contesto pratico ed empirico vissuto dai due guerrieri. Anche lei però, cui spetta soprattutto la forza della parola e della preveggenza, è artefice del destino collettivo: interpreta segni, prende decisioni, indica comportamenti da adottare. Sa essere risoluta ed efficace, e il testo lascia ampio spazio all'espressione del suo agire.

Ulteriori protagonisti possono infine essere considerati i due giovani del romanzo: Peter e Esther Johnson. Soprattutto la ragazza, solamente bambina al momento dell'esordio della vicenda, otterrà rilievo col procedere degli eventi, soppiantando progressivamente, per importanza, il padre John. I due ragazzi portano nella narrazione un punto di vista divergente rispetto agli altri protagonisti. Si dimostrano infatti capaci di prendere con delicatezza e apparente facilità decisioni complesse: per Peter la richiesta di entrare a far parte dell'esercito britannico, per Esther la determinazione a seguire Philip Lacroix contro ogni verosimile convenienza.

L'atteggiamento maturo contribuisce a dimostrarne lo spessore e l'influenza nella narrazione.

Ne *L'Armata dei Sonnambuli* è relativamente facile individuare quattro figure centrali. Sin dall'"ouverture" vengono presentati la "magliara" Marie Nozière, il cavaliere d'Yvers, il dottor D'Amblanc e l'attore Léo Modonesi. Per tutto il romanzo è indubbio che ognuno dei quattro mantiene lo statuto di protagonista. Pur variando progressivamente, sono visibili e ben riconoscibili per tutti loro i caratteri convenzionalmente associati dalla critica narratologica al protagonista. Ciascuno ha un obiettivo, che sia la sopravvivenza, o una missione affidata dall'esterno, o ancora la lotta per i diritti fondamentali o per la difesa del proprio credo politico. Ciascuno individua per sé uno o più aiutanti e ha, almeno temporaneamente, un antagonista cui fare fronte. La complessità dell'interazione dei personaggi, su cui torneremo, è data, oltre che dalla moltiplicazione per quattro delle linee narrative, dalla sovrapposizione delle stesse. I protagonisti entrano in contatto fra di loro; l'aiutante di uno passa all'altro; i diversi obiettivi si trovano a collidere, incrociarsi, convergere. Il numero quattro rimane però sotto tutti gli aspetti rappresentativo delle individualità che caratterizzano e determinano l'inedere del romanzo.

Leggendo *Proletkult* risulta immediato attribuire il ruolo principale a Denni: estreme sono infatti l'attenzione nei suoi confronti e l'attesa verso l'esito della sua vicenda, poiché l'accompagnano interrogativi fitti e difficili da risolvere e poiché le sue azioni in un contesto sconosciuto risultano quanto mai imprevedibili e curiose; a lei ricorrono inoltre gli autori, alla vigilia dell'uscita del romanzo, per presentarlo su "Giap"<sup>109</sup>. Accanto a Denni però il testo prevede, con Bogdanov, una figura di protagonista complementare. Laddove la ragazza è spaesata e confusa nella grande città post-rivoluzionaria, l'uomo ne conosce gli anfratti e i segreti; se lei è vaga nei riferimenti al suo passato, egli ha una profonda memoria storica, in virtù della quale viene riconosciuto dai più e che ripercorre continuamente; alla fiducia quasi ostinata di Denni, si contrappone il disincanto amaro di Bogdanov, frutto dei tanti fallimenti ripercorsi nella narrazione. Le due vicende si influenzano profondamente, così che

---

<sup>109</sup> Nell'articolo che presenta il testo, a un giorno dalla sua uscita, leggiamo: "Il romanzo si apre con un prologo. / Dopo il prologo, entra in scena Denni. / Ecco l'entrata in scena. / Buona lettura", in WU MING, *Proletkult, capitolo 1: Denni entra in scena*, 22.10.2018, <https://www.wumingfoundation.com/giap/tag/denni/>.

l'uomo e la ragazza finiscono con il condividere una medesima *quête* e la speranza esuberante di Denni suscita anche in Bogdanov la convinzione che il suo contributo possa essere indispensabile.

Accanto ai protagonisti compare poi un gran numero di altre figure. In *Q*, ad esempio, dove tale ricchezza è particolarmente rilevante, è possibile calcolare che circa duecentottanta individui vengono chiamati per nome. Di fronte a quest'abbondanza diventa difficile individuare i parametri con cui valutare il sistema dei personaggi. E, comunque, basta la comparsa di un nome proprio per includere chi lo porta nel novero dei personaggi? Sono infatti frequenti i casi di persone il cui ruolo nel romanzo è circoscritto al frangente in cui vengono nominate, senza che la loro presenza venga proseguita o approfondita: sono o meno personaggi? È possibile rispondere in maniera negativa:

Se è vero che il nome è il luogo o il nucleo attorno al quale si dispongono i tratti, si potrebbe forse proporre di considerare questa caratteristica come criterio discriminante nella determinazione del personaggio. Ma un po' di riflessione escluderà questa soluzione [...]. Nella narrativa ci sono troppi esempi di persone nominate che sarebbe assurdo chiamare personaggi e che sono semplicemente parte dell'ambiente in cui il personaggio stesso si trova<sup>110</sup>.

Ma, se non è opportuno includere fra i personaggi figure che vengono solamente nominate nel testo, quale grado di definizione può consentirci di farlo? Sarà sufficiente una presentazione che ci ragguagli su alcune loro caratteristiche o sarà necessario che il discorso narrativo ne metta in risalto le azioni? E come devono essere considerati quei ruoli che compaiono senza il privilegio di un nome proprio? Come intendere i vari "uomo", "donna", "bambino", "ragazza", "ragazzino"? E i casi in cui viene specificata solo una caratteristica fisica, morale o professionale, ad esempio "grassone", "padrone", "compagno", "soldato", "prostituta"?

Il dato quantitativo permette di sottolineare l'arbitrarietà dei criteri adottabili nello studio dei personaggi e ricordare che quello inerente agli individui presenti nei romanzi non è "un campo di studio facilmente e immediatamente identificabile". Il personaggio, infatti, "è inaccessibile ai metodi quantitativi; è inoltre difficile da localizzare in un punto preciso del testo, cosa che lo rende inaccessibile con metodi

---

<sup>110</sup> SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Il Saggiatore, Milano 2003 (*Story and Discourse*, 1978), p. 145.

puramente distributivi; in breve, è necessario astrarlo, dal momento che non è possibile estrarlo”<sup>111</sup>.

Risulta comunque proficuo orientare la nostra analisi critica nella “nebulosa [...] composta di personaggi semplicemente citati, integrati a volte semplicemente da una descrizione, o a un’analogia, a volte sprovvisti di nome proprio”<sup>112</sup>. Le figure minori sono infatti legate ai protagonisti da un’“interdipendenza funzionale”, compiono un “bilanciamento” sui ruoli preminenti, creano nei romanzi un “equilibrio” peculiare<sup>113</sup>. Vorremmo dunque individuare e valutare il ruolo dei personaggi minori, illustrando alternative che esprimono la gradualità delle soluzioni presenti dei testi.

Il criterio più immediato per considerare i ruoli secondari è la valutazione dello spazio effettivo dedicato loro. Ci sono infatti personaggi chiamati in causa spesso e altri la cui presenza è sporadica e marginale, al punto di renderli delle comparse. È insomma utile interrogarsi sulla *distribuzione* nel romanzo<sup>114</sup> di tali figure.

Alcune di loro, pur mantenendo un ruolo di secondo piano, intervengono in maniera pressoché regolare nel testo. Possiamo prendere ad esempio Angela in *54*. Pur non trattandosi di un personaggio centrale, le sue apparizioni sono costanti, ripartite in contesti diversi: gli incontri con il giovane amante, le visite al fratello a Villa Azzurra, le scene intime di dubbio e riflessione, i momenti del lutto, la risoluzione di partire e l’arrivo finale in Inghilterra.

Ci sono casi di partecipazione parentetica nella vicenda: molti personaggi si collocano in una sezione specifica del testo e solo a quella appartengono. È quanto succede in *Q*, dove, in ogni fase della sua burrascosa vita, il protagonista ha a che fare con contesti, e quindi con individui, continuamente diversi. Ma è anche quanto avviene nella seconda parte di *Manituana*: lo spostamento della vicenda su un asse geografico differente, quello londinese, implica l’introduzione di nuovi personaggi che rimarranno attivi finché le vicende si svolgeranno lì, salvo poi scomparire. Si prenda come esempio

---

<sup>111</sup> “En effet le ‘personnage’ n’est pas [...] un champ d’étude facilement et immédiatement identifiable : le personnage [...] est inaccessible aux méthodes quantitatives ; il est d’autre part mal localisable en un point précis du texte, ce qui le rend inaccessible aux méthodes purement distributionnelles ; bref, on doit l’abstraire, car on ne peut l’extraire”; ns. trad. PHILIPPE HAMON, *Le personnel du roman*, op.cit., pp. 18 – 19.

<sup>112</sup> “Nébuleuse [...] composée souvent de personnages simplement cités, intégrés parfois simplement à une description, ou à une analogie, parfois dépourvus de nom propre”; ns. trad. *ivi*, p. 20.

<sup>113</sup> Cfr. ARRIGO STARA, *L’avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 164.

<sup>114</sup> Cfr. PHILIPPE HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, op. cit., p. 142.

il conte di Warwick, il nobile londinese incaricato di assistere gli emissari della colonia per la durata del loro soggiorno britannico.

Si hanno poi personaggi intermittenti, che tornano a manifestarsi anche in contesti incongrui rispetto a quelli dove erano apparsi per la prima volta e a cui sembravano vincolati. Alcuni casi di questo tipo sono riscontrabili in *Q*, favoriti dalla natura segmentata della vicenda. È quanto avviene con Cellario, prima compagno di studi del protagonista a Wittenberg e poi rincontrato da questi a Strasburgo. Una simile ricomparsa è riscontrabile anche in *Altai*, dove il pirata barese Mimi Reis viene avvicinato in un primo tempo per pianificare una missione di arrembaggio ai danni di un sospetto traditore; lo stesso poi, quando il suo ruolo sembrerebbe esaurito, ricompare per accompagnare il protagonista verso Lepanto.

Si trovano inoltre personaggi la cui presenza è collocata agli estremi del testo, quasi a delineare una cornice che contenga al suo interno la narrazione. È l'esempio di Jonas Klug, il cui intervento è concentrato principalmente nella sezione iniziale e in quella finale di *Manituana*. Lo stesso si può dire a proposito di Carlo Alberto Rizzi, presente negli "antefatti" e nella "coda" di *54*, se si esclude un breve accenno fatto nel corpo del testo.

Ci sono infine innumerevoli casi di personaggi episodici, la cui presenza è limitata e circostanziata.

Al di là dell'effettiva presenza all'interno del tessuto narrativo, le figure anche marginali si distinguono del resto per la loro *incidenza* nella vicenda.

Molti personaggi sono ritratti mentre agiscono; i campi semantici utilizzati per introdurli coprono la sfera del viaggio e del moto, quella delle attività produttive e domestiche, l'ambito della guerra. Le "magliare" del *foborgo*, ne *L'Armata*, sono ad esempio in costante movimento: sono intente a spostarsi per Parigi per far valere le proprie rivendicazioni, pronte ad accapigliarsi per il cibo o a scagliarsi contro chi individuano come un rivale.

Troviamo poi figure che, senza essersi distinte particolarmente fino a un determinato momento, acquistano importanza con un gesto repentino ed emblematico. È il caso di Jonas Klug che, in *Manituana*, è responsabile del colpo che uccide Philip Lacroix. Il suo gesto riveste rilievo per l'impatto che imprime alla vicenda, per la sua

capacità di modificare gli eventi, invertendo le modalità con cui si erano svolti fino a quel momento.

Ci sono inoltre personaggi il cui ruolo diventa rilevante sulla scena senza che si trovino ad agire direttamente: essi ottengono importanza attraverso le parole. È quanto avviene in *Q* quando appare il Cardinale Giovanni Maria del Monte: il protagonista incontra il futuro Giulio III in una stazione di posta e di notte ha l'occasione di fermarsi a discutere con lui; i due uomini si confrontano parlando di libri proibiti, idee di riforma e politica ecclesiastica. L'espressione delle rispettive posizioni non otterrà alcun effetto diretto, ma le idee di entrambi, esposte ed argomentate nella parentesi notturna, contribuiscono a delineare il quadro concettuale e teorico al cui interno si muove il racconto.

Fra i personaggi il cui ruolo è limitato all'ambito locutorio, ce ne sono poi alcuni che, grazie alle parole, sono capaci di imprimere movimento, di determinare il corso delle azioni successive. Si prenda la cerchia degli intellettuali e diplomatici ospiti a Palazzo Belvedere, in *Altai*: fra di loro vi è il britannico Ralph Finch, studioso con cui il protagonista ha più volte l'occasione di conversare. Non agisce direttamente, ma le sue parole suggeriscono a Manuel Cardoso importanti conclusioni. Grazie al britannico egli riesce infatti a intuire la conquista tecnologica ottenuta dagli inglesi, vale a dire la possibilità di costruire cannoni utilizzabili anche per mare: il contributo di Ralph Finch darà quindi adito alle deduzioni del protagonista e, in seguito, al suo tentativo disperato di mettere in guardia la flotta del sultano contro il pericolo che corre a Lepanto. Altrettanto si può dire in *Proletkult* per gli uomini e le donne rintracciati da Bogdanov con l'obiettivo di raccogliere indizi su Voloch; costoro, che in passato avevano svolto un ruolo al fianco dello scrittore, condividendone le lotte e le speranze, si limitano nel presente a fornirgli informazioni che alimentano e indirizzano la sua ricerca.

Ci sono inoltre differenze nella *relazione* con i personaggi principali. Le figure minori solitamente entrano a far parte della narrazione in funzione di un'interazione con i protagonisti; ne sono interlocutori, li influenzano o ne sono condizionati, si trovano nel loro raggio d'azione. Benché questo si verifichi pressoché sempre, è possibile trovare eccezioni, ruoli eccentrici, in cui il personaggio "è estraneo, sconosciuto agli altri,

soprattutto privo di legami con l'eroe (d'amicizia, familiari, professionali...)"<sup>115</sup>, non incide sulle linee narrative principali, ma vi affianca segmenti di discorso. Può essere qui utile rammentare nuovamente Carlo Alberto Rizzi che, in *54*, si vede coinvolto in azioni che scorrono parallele a quelle dei protagonisti, anche perché si svolgono in un diverso scenario geografico; a Cary Grant lo lega solo un contatto minimo, un episodio pressoché irrilevante nella vicenda. Lo stesso può essere detto, in *Manituana*, dei sedicenti indiani del club Mohock. Pur muovendosi contemporaneamente all'interno dei confini della metropoli londinese, la loro azione e quella dei protagonisti non convergono, né hanno interessi o logiche in comune. I due gruppi operano in situazioni indipendenti le une dalle altre e solo in un'occasione arrivano tutt'al più a sfiorarsi. La funzione di tali personaggi sembra divergere da quella tradizionale, secondo la quale un personaggio secondario serve a mettere in evidenza il protagonista, creando un effetto prospettico tale da sottolinearne l'importanza<sup>116</sup>. La loro presenza sembra piuttosto mirata a estendere i confini del narrabile, al tempo stesso ridimensionando il ruolo delle figure principali e moltiplicando gli scenari e le tematiche accolte all'interno del romanzo.

È poi interessante notare che gli autori si servono di un ampio ventaglio di modalità per introdurre nel tessuto narrativo i personaggi più disparati. Questi intervengono infatti sia *in medias res* sia preceduti da un preambolo della voce narrante. Non sempre, però, la presenza di una presentazione degli individui è indicativa del ruolo che rivestiranno. Si prenda ad esempio, in *Q*, la festa organizzata al bordello veneziano di donna Demetra, occasione per il protagonista di incontri e conoscenze:

Dietro un capannello di teste, al tavolo appoggiato al muro, un uomo e una giovane donna si scambiano effusioni.

Avvicino donna Demetra dietro il bancone.

- Chi sono quei due seduti in fondo? Nessuno si porta l'amante in un bordello...

Scruta e annuisce: - Se è la moglie di un altro sì. Lei è Caterina Trivisano, moglie di Pier Francesco Strozzi.

- Strozzi? Il profugo romano? Quello che se la fa con l'ambasciatore inglese?

- Proprio lui. E quello che sta con lei è l'amico del marito, aspetta... Donzellini, sì, Girolamo Donzellini. È dovuto scappare da Roma insieme a suo fratello e a Strozzi

---

<sup>115</sup> "Ce personnage est 'étranger', inconnu aux autres, n'ayant surtout aucun lien (d'amitié, de famille, de profession...) avec le héros"; ns. trad. LORENE BIRDEN, "'L'étranger incongru' comme élément structurel", in GÉRARD LAVERGNE (a cura di), *Le personnage romanesque*, in "Cahiers de narratologie" n. 6, 1995, p. 133.

<sup>116</sup> Cfr. *Ibidem*.



perché lo perseguitavano. È uno studioso, traduce dal greco antico, credo.

- E sai anche perché lo perseguitavano?

Donna Demetra stringe gli occhi luminosi: - No, ma a Roma sembra non sappiano fare altro da un po' di tempo.

Rido e mando a mente il nome. Una cerchia di letterati dissidenti a portata di mano (*Q*, pp. 448-449).

L'attenzione concentrata sui due, così come la volontà del narratore di memorizzarne i nomi, mettendoli contemporaneamente in evidenza agli occhi del lettore, sembrerebbe lasciar presagire per i due amanti un ruolo di una qualche importanza all'interno del romanzo. Eppure i loro nomi non torneranno che di sfuggita. Il discorso, al contrario, si concentrerà sui "tre tizi" su cui lo sguardo del protagonista si sofferma subito dopo: sono seduti in disparte e risultano sconosciuti a tutti i presenti (*Q*, p. 449). Si riveleranno essere i due fratelli Miquez e il loro attendente Duarte Gomez, destinati ad assumere una rilevanza centrale negli sviluppi della trama e per le sorti del protagonista. È quindi possibile notare che la scrittura, affollata di personaggi, sembra in certe occasioni, se non trarre in inganno, almeno mantenere una certa ambiguità sullo spazio che sarà riservato ad ognuno di loro. Il meccanismo di presentazione di nuove figure risulta difficilmente prevedibile e contribuisce a rinsaldare l'effetto di *suspense* e di complessità già comunicato dalla trama e dalla quantità di individui che già l'affollano.

Nell'ambito dell'analisi della costruzione dei personaggi, meritano poi uno spazio specifico le figure femminili, perché ci sembra di riscontrare un'evoluzione nel trattamento che le riguarda. Alcune dichiarazioni degli autori confermano che lo statuto dei ruoli di donne è stato uno degli elementi al centro del processo di riflessione che ha accompagnato la redazione dei romanzi. Wu Ming 4 ha per esempio affermato che lui e i suoi colleghi sono partiti "da una forte stereotipizzazione" che ha lasciato progressivamente spazio a risultati più accurati. Ha aggiunto che "per arrivare al personaggio di Marie Nozière, la protagonista femminile de *L'Armata dei Sonnambuli*, ce n'è voluto e ne è dovuta passare di acqua sotto i ponti, ma anche riflessione [...] e tentativi"<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> FEDERICO BERTONI-EMANUELA PIGA, "Tavola rotonda con Wu Ming", p. 20, in *L'immaginario politico: Impegno, resistenza, ideologia*, in "Between" n. 10, 2015, <http://www.betweenjournal.it/>.

Tutte le donne che attraversano lo scenario narrativo di *Q*, direttamente o indirettamente legate al protagonista, danno prova di doti rare. Con le loro virtù svolgono sempre un ruolo complementare a quello degli uomini a cui si sono legate. “La forza di un maschio umano, per quanto sia grande, e per Dio, in Thomas Müntzer de Quedlinburg ve ne alberga una montagna, trova spesso origine e disciplina in donne che ne guidano e ne accompagnano il flusso” (*Q*, p. 64): con queste parole il protagonista introduce la compagna del predicatore, Otilie. Quest’ultima si mostra capace di garantire al suo uomo equilibrio e lucidità. La sua presenza interviene a calmare ira e sconforto, “impennate d’orgoglio e acuti risentimenti” (*Q*, p. 64): “in tali occasioni Otilie, sola, può placarne gli eccessi, indurre la ragione e l’ingegno che portino [il] vigore a riemergere” (*Q*, p. 64). Simile sarà il ruolo delle figure femminili incontrate dal protagonista in altri contesti geografici e cronologici: di Ursula Jost, a cui egli si fingerà sposato nel breve soggiorno a Strasburgo; di Kathleen, conosciuta nella dimora di Eloi ad Anversa. Ognuna di loro contribuisce, nella prospettiva del narratore, a dare “energia e cervello ai guerrieri” (*Q*, p. 403). Il loro non è un ruolo passivo, poiché esse si dimostrano salde e sicure di sé; intervengono direttamente nella vita dei loro compagni, parlano secondo una sensibilità personale e sanno gestire le situazioni anche complesse in cui si trovano coinvolte. Si tratta però di figure sempre complementari, investite di un ruolo in riferimento all’uomo che affiancano. La loro capacità di interagire viene ammirata dal protagonista, che tuttavia la valuta sempre prendendo l’universo maschile come termine di paragone. Egli dirà, ad esempio: “gli accadimenti della vita mi hanno insegnato che la genuina praticità delle donne è di gran lunga preferibile alla gretta materialità degli uomini” (*Q*, p. 443). A Venezia avviene l’incontro con due personaggi femminili costruiti con maggiori sfumature e dovizia di particolari: donne intraprendenti, autonome nelle proprie scelte e ricche di virtù fuori dal comune. Si tratta di Demetra, tenutaria di un bordello, e di Donna Beatrice. Al cospetto di quest’ultima, in particolare, il protagonista ha la sensazione di confrontarsi con a una creatura tanto pregevole quanto difficile da ridurre a schemi tradizionali:

In questa terra che non è terra, la potenza delle donne muta il corso degli eventi, impone torsioni repentine alla stanca ragione maschile, conferma nella mia mente una sensazione profonda, assaporata più volte e altrove, sulle loro virtù superiori, frutto di risorse cui è negato l’accesso.

In questa terra che non è terra, carico di curiosità e di tensione che allenta i sensi, mi

accingo a essere ricevuto da colei la cui fama più di ogni altra sembra confermare la giusta via di tali considerazioni: donna Beatrice Mendez de Luna (*Q*, p. 468).

Donna Beatrice è descritta come “una creatura speciale, luminosa” (*Q*, p. 541), e ciò ribadisce un tratto importante di tutte le donne presenti nel romanzo. Infatti lo stupore e l’incredulità con cui il protagonista le giudica contribuiscono invariabilmente a collocarle su un piano diverso rispetto agli altri personaggi; a farne degli esseri eterei, eccentrici al sistema di pregi e difetti che connota i loro equivalenti maschili.

In 54 la figura femminile più rilevante è Angela, di cui abbiamo visto le incertezze, le aspirazioni, le necessità. Soltanto nel finale la giovane donna riesce a ottenere la propria indipendenza, a prendere decisioni per il futuro in maniera autonoma. Diversa da lei sotto numerosi aspetti è Iolanda, sorella di Vittorio Capponi. Compare nel romanzo attraverso i riferimenti di altri personaggi, in particolare di Pierre, e nelle poche righe dedicatele è capace di assumere una delicata autorevolezza. La donna viene infatti presentata come punto di sostegno per i parenti nei momenti di difficoltà. È detto esplicitamente che “la famiglia si tenne in piedi grazie a lei. Si prese cura di tutti senza essere invadente. Si dedicò ai nipoti anima e corpo, senza confonderli coi figli che non aveva. Sostenne il fratello senza fargli da moglie” (54, p. 164). Nelle varie occorrenze si accenna a lei come a “una donna in gamba” (54, p. 364), forte, capace di farsi “in quattro” soprattutto per aiutare i nipoti negli anni duri del dopoguerra (54, p. 327). È inoltre in grado di armonizzare l’impegno nella sfera domestico-familiare e quello profuso nel sociale. Infatti leggiamo che “le necessità dei nipoti non impedirono a Iolanda di impegnarsi contro il fascismo. Il 29 aprile ‘44 scese in piazza con le donne di Imola, il 13 maggio soccorse i feriti del bombardamento, qualche mese dopo ospitò due partigiani e lasciò che Nicola li seguisse sulle montagne” (54, p. 164). Si tratta quindi di una personalità disponibile e schietta, dalle idee chiare e pronta a spendersi per una causa ritenuta giusta. Il suo ruolo è tuttavia quanto mai marginale: pochi sono gli accenni rivoltile e tutti riguardano fatti precedenti al tempo della storia. Il ruolo di sostegno prezioso che svolge nella vicenda è semplicemente abbozzato, lasciato in secondo piano rispetto alle vicende principali.

In *Altai* l’azione scorre metaforicamente sotto lo sguardo autorevole di donna Gracia. Anche se la sua morte è sopravvenuta poco prima dell’arrivo a Costantinopoli di Manuel Cardoso, ella rimane un riferimento morale per gran parte della popolazione che

l'ha conosciuta. Viene retrospettivamente ricordata, accentuando la caratterizzazione che ne era stata fatta in *Q*, come una figura giudiziosa, responsabile di decisioni utili per la collettività. A prendere spazio nel romanzo è Dana, la giovane ebrea che era stata la sua serva personale e che, alla sua morte, lavora a Palazzo Belvedere. La costruzione del suo personaggio è giocata su un disvelamento progressivo: la ragazza colpisce inizialmente il protagonista con il suo aspetto e la sua sensualità, salvo poi dare prova della sua astuzia. Non solo è preparata per difendersi e per provvedere da sola alla propria incolumità, ma, lo si comprende lentamente, persegue ostinatamente i propri obiettivi. Manuel Cardoso giunge a scoprire in lei, divenuta nel frattempo la sua amante, uno degli elementi di una macchinazione di donne “capaci di muovere denari, flotte, eserciti” (*Alt*, p. 265) che agivano all'ombra degli uomini. La vicenda di Dana, tuttavia, non viene seguita fino in fondo. Sospettata dal protagonista per le azioni tenute segrete, prende commiato da lui e si allontana da Costantinopoli.

Abbiamo già avuto modo di vedere che, in *Manituana*, il personaggio di Molly Brant assume un'importanza paragonabile a quella del fratello e di Philip Lacroix, seppure con caratteristiche diverse. L'azione della donna è declinata in un ambito estraneo a quello dei protagonisti maschili. I guerrieri dimostrano infatti la propria abilità e sensibilità nello scegliere le parole adatte a parlare in un concilio, oppure individuano la tattica vincente per la battaglia. Molly, al contrario, esercita la propria lucidità e lungimiranza nell'interpretare sogni e tracce impercettibili:

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 (*Man*, p. 25).

L'abilità di Molly sta nel sapere leggere i segnali circostanti; le sue visioni finiscono per rivelarsi “di impressionante chiarezza” (*Man*, p. 190). Grazie al dono che la contraddistingue, è determinante nella vita pratica della comunità: sa individuare i sintomi del vaiolo e mobilita tutti gli abitanti della valle affinché praticino vaccini per limitare il contagio. Gli altri personaggi della vicenda, quando si concentrano sulle

parole da pronunciare, sono guidati dal buon senso, dall'interesse personale o comunitario, da regole di costume, o ancora dall'entusiasmo. Anche per Molly il processo comunicativo non è immediato né spontaneo. Di lei ci viene infatti detto che “si fermò, convocò e radunò le parole, le passò in rassegna e infine le mise in marcia, una dopo l'altra” (*Man*, p. 79). Quando però è la donna a pronunciare discorsi solenni, questi compongono vere e proprie profezie. Dice infatti: “il nostro nome rischia di svanire, le fauci del tempo hanno già inghiottito interi lignaggi. La nostra terra viene invasa o rubata, un inverno di stenti cadrà su questa valle. Io rimarrò al villaggio, perché donne, vecchi e bambini hanno bisogno di me, ma il futuro della nazione dipende da quanto avverrà lontano da qui” (*Man*, p. 79). È lei ad accomiarsi da Philip Lacroix giunto sull'orlo del confine fra la vita e la morte; lei svolge il ruolo decisivo di accompagnare la comunità irochese verso terre nuove.

Il personaggio di Molly è dotato di una raffinatezza emotiva unica all'interno dei romanzi dei Wu Ming. Eppure, proprio in *Manituana*, vediamo formarsi una figura in grado di rispecchiarne alcuni tratti. Anche la giovane Esther, infatti, crescendo e iniziando a prendere decisioni autonome, impara a presagire il futuro e a valutare con chiarezza i segni di un mondo in trasformazione. Chi la incontra una volta cresciuta, non solo si accorge di avere di fronte una donna più matura di quanto la sua età lascerebbe immaginare, ma scopre una grande profondità interpretativa della realtà circostante. Pur senza sovrapporsi al profilo di Molly Brant, la figura di Esther conferma che il ruolo delle donne si gioca in *Manituana* su un piano diverso da quello degli uomini, anche se svolgono un ruolo altrettanto determinante per le sorti della comunità.

Marie Nozière può essere considerata il risultato più maturo della riflessione degli autori sui personaggi femminili. Per la prima volta una donna non è descritta con toni diversi da quelli riservati agli altri personaggi. La sua psicologia è indagata e descritta quanto quella degli altri tre protagonisti. Ne viene presentata la gamma emotiva ampia: è una persona che ha vissuto il lutto, lo stupro, l'abbandono, ma che sa anche riconoscere gli affetti ed è capace di slanci di entusiasmo. Il racconto ne descrive la solitudine o lo sconforto: nel momento in cui ipotizza la morte del figlio, ad esempio, prova paura e “la stessa sensazione di quando aveva saputo che Jacques era dato per disperso in battaglia. Vale a dire morto. Vale a dire niente più abbracci, niente più canzoni, niente più amore la domenica. Vale a dire sola” (*Arm*, pp. 62-63). Può persino

capitare di vederla in lacrime: “Marie si accorse di piangere quando vide le gocce cadérle in grembo. Per la prima volta dopo molti anni si sentiva del tutto sola, come dopo la fuga dal convento delle suore con Bastien ancora in fasce” (*Arm*, p. 408). Il pianto, tuttavia, non è qui prerogativa femminile: come i sentimenti di timore, disperazione e sconcerto, è condiviso dagli altri protagonisti de *L’Armata*. La sua sensibilità e le sue emozioni, dunque, non sembrano vincolate al suo essere donna, ma dipendono piuttosto dalla specificità degli eventi che si trova ad affrontare. Nemmeno i suoi gesti, d’altro canto, rispondono a prerogative di genere. Marie si fa portavoce degli abitanti del suo quartiere, ne guida l’assalto alla bottega alimentare; si allontana inoltre sempre più da una comitiva esclusivamente femminile, quella delle “magliare” del *foborgo*, per integrarsi in una cerchia in cui uomini e donne convivono e vestono allo stesso modo. Il progressivo avvicinamento della protagonista alla cerchia delle amazzoni e lo stupore per il loro tenore di vita alludono alla questione della parità di genere. L’argomento è appena sfiorato, senza che vengano approfonditi i giudizi sulla fondatezza o sulla serietà dell’atteggiamento delle amazzoni. Ma è indicativo che una simile tematica sia inserita nel testo proprio grazie alla prospettiva di Marie. La volontà di realizzare una parificazione fra personaggi maschili e femminili è inoltre testimoniata dal fatto che nel linguaggio usato dai diversi personaggi non interviene alcuna distinzione di genere: le parole di tutti possono essere indipendentemente colorite, espressive, e, a seconda del contesto sociale, ricercate e raffinate.

La protagonista di *Proletkult* è, dal canto suo, quanto più possibile lontana dagli stereotipi femminili. Quando Denni compare in scena, la voce narrante accenna indistintamente a un “individuo” (*Pro*, p. 15), che viene scambiato per un maschio dai contadini che per primi lo incontrano: “un ragazzo giovane e magro, i capelli tagliati corti, così biondi da sembrare bianchi. Gli occhi sono grandi e chiari, gli zigomi alti. Indossa un abito logoro, di semplice fattura” (*Pro*, p. 15). Il fraintendimento riguarda gli stessi lettori, dato che la voce narrante usa il maschile fino a che non compare il corpo nudo di Denni - “è una ragazza” (*Pro*, p. 16) -, spogliata per essere curata in seguito a uno svenimento. La descrizione evidenzia tratti velatamente femminili: “Il seno è appena accennato, i capezzoli piccoli, il pube glabro come quello di una bambina, i fianchi stretti. Più di tutto, colpisce il candore della carnagione” (*Pro*, p. 17). L’ambiguità viene protratta dai vestiti maschili ceduti dalla contadina: “I miei vi sono

larghi di sicuro. Questi sono del mio povero Lev. Avete più o meno la stessa taglia” (*Pro*, p. 18). Anche al primo incontro con Bogdanov, Denni appare come “un ragazzo biondissimo, dall’aria efebica e con abiti un po’ larghi” (*Pro*, p. 60) e anche più avanti si presenterà in vesti maschili. Al di là dell’aspetto androgino, per di più, le origini misteriose e la condizione straniante della ragazza ne fanno un personaggio eccentrico sotto molti punti di vista: non condivide infatti il rispetto delle più semplici norme sociali come l’utilizzo di formule di cortesia, risulta ignara della cultura dell’epoca e si mostra irriverente nei confronti delle convenzioni politiche vigenti.

Accanto a Denni e Bogdanov è presente Natal’ja Korsak, moglie e capo infermiera del medico scrittore. Con la sua lungimiranza, la forza e la devozione che la caratterizzano, la donna sembra ricordare da lontano le compagne idealizzate dei predicatori di *Q*. Bisogna però considerare che il ritratto di lei racchiude anche le debolezze, i cedimenti e le inadeguatezze che l’avevano accompagnata nel corso di una vita intera e che emergono con insistenza nel fisico e nella coscienza di lei anziana: “occhi castani, profondi. Capelli dello stesso colore, striati di grigio e raccolti in una treccia. Sugli zigomi corrono rughe sottili e solchi più marcati ai lati della bocca. Denni la trova bella. Bella come un albero, o il grande fiume che ha visto a Leningrado” (*Pro*, p. 70). Natal’ja, “meno romantica delle rivoluzionarie più giovani, ma salda nelle sue convinzioni, nel suo dover essere, nel senso pratico con cui affrontava la vita” (*Pro*, p. 195), è centrale nella vicenda in funzione del proprio uomo e del sostegno costante e disinteressato che riesce a portargli; al contempo appare figura di rara concretezza e completezza, capace di fare una sintesi pregevole delle vicende alterne e variegata di cui ha fatto parte.

Nella parentesi cronologica che ha visto susseguirsi i lavori preparatori e la redazione dei sei romanzi, gli autori hanno quindi cercato di sperimentare diverse tipologie di figure femminili. Sono partiti da ruoli marginali e pressoché idealizzati per arrivare a personaggi più credibili. Alle donne hanno affidato, di volta in volta, un linguaggio e una sensibilità peculiare, o le hanno dotate di un corredo espressivo vicino a quello delle controparti maschili. La ricerca degli scrittori ha via via garantito maggiore centralità e verosimiglianza ai personaggi femminili. I risultati ottenuti sembrerebbero esprimere la volontà di ricucire l’iniziale separazione rispetto ai ruoli

maschili, per creare figure particolari in riferimento a specifiche vicende e non sulla base di un'appartenenza di genere.

Parlando del sistema dei personaggi in riferimento a romanzi che raccontano la Storia, è opportuno soffermarsi a valutare l'influenza che la realtà documentata può aver avuto sulla consistenza delle figure narrative. Nei testi compaiono molti individui realmente esistiti, che però spesso vengono lasciati sullo sfondo, come coordinate di una determinata epoca di cui contribuiscono a identificare alcuni tratti salienti. A caratterizzare il testo è soltanto il loro nome, di per sé ricco di connotazioni e in grado di suggerire significati al lettore. In molte occasioni, infatti, "se il personaggio storico prendesse la sua importanza *reale*, il discorso sarebbe obbligato a dotarlo di una contingenza che, paradossalmente, lo priverebbe di realtà"<sup>118</sup>. Vedere individui di questo tipo agire come figure di spicco della narrazione potrebbe, ad esempio, ridurre l'effetto di verosimiglianza:

bisognerebbe farli parlare e, come impostori, sarebbero smascherati. Al contrario, se sono solo mescolati ai loro vicini fittizi, citati come all'appello di una semplice riunione mondana, la loro modestia, come una chiusa che pareggi due livelli, mette sullo stesso piano il romanzo e la storia: reintegrano il romanzo come famiglia, e come avi contraddittoriamente celebri e irrisori, danno al romanzo il lustro della realtà, non quello della gloria: sono effetti superlativi di reale<sup>119</sup>.

Così, ad esempio, il discorso romanzesco si premura di dire che, da uno dei quadri negli uffici del Kgb, "Lenin fissava un punto indefinito all'orizzonte. Lo sguardo determinato ispirava una fiducia profonda nelle sorti umane. [Serov] aveva visto il Piccolo padre una volta sola, [...] affiancato dal traditore Trotzky e dal compagno Stalin. Ora Stalin lo guardava dall'alto della parete di fronte, con espressione 'divertita'" (54, p. 204). Al personaggio storico illustre è insomma concessa poco più di un'allusione, resa necessaria dalla volontà di fornire una descrizione del contesto ideologico in cui si svolge l'azione. I nomi di altre figure note compaiono all'interno di spiegazioni geopolitiche, riassunti di materia economica o culturale che accompagnano le vicende. Così, ad esempio, le lettere di Quèlet si limitano ad accennare, fra gli altri, all'imperatore Carlo V, al papa Clemente VII, a Calvino, a Ignazio di Loyola.

---

<sup>118</sup> ROLAND BARTHES, *S/z*, op. cit., p. 95.

<sup>119</sup> *Ivi.* p. 95-96.



Può però verificarsi l'occasione in cui “la relativa fissità del nome (e del ruolo, già fissato dalla storia, del personaggio già trasformato in destino) non impedisca che possa anche avere una certa funzionalità narrativa originale nell'opera”<sup>120</sup>. Figure storiche significative degli ambienti che fanno da sfondo alle vicende possono essere così portate in primo piano, fino ad assumere un ruolo rilevante. Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani, a questo proposito, hanno messo in evidenza che:

Wu Ming si inserisce nella tradizione del romanzo storico italiano ed europeo, aggiornandola però alle esigenze del presente e rovesciando così la consueta proporzione tra i numerosi personaggi fittizi che rappresentano diverse componenti della società e i pochi personaggi realmente esistiti. Questi, invece, nei romanzi di Wu Ming, diventano invece i protagonisti della narrazione, specie se provengono dalle pieghe della storia e vi esercitano un ruolo anche solo apparentemente marginale<sup>121</sup>.

Gli esempi sono molteplici. Sono realmente esistiti molti dei personaggi con cui ha a che fare il protagonista di *Q*: Thomas Müntzer; Jan Matthys, Jan Bockelson e gli altri anabattisti di Münster; i Miquez. In *54* lo stesso dicasi di Cary Grant, ma anche di Serov e Lucky Luciano. In *Manituana*, poi, gli autori hanno più ampiamente attinto alla Storia per individuare i personaggi principali, fra i quali solamente Philip Lacroix è frutto di invenzione. I Wu Ming stessi hanno dichiarato di essersi trovati di fronte “nella fase iniziale della documentazione [...] a personaggi storici con biografie complesse, romanzesche, romantiche nell'accezione settecentesca del termine. Vite di frontiera, personaggi a cavallo di mondi e culture, non era difficile trasformare quelle figure in eroi letterari”<sup>122</sup>. Ne *L'Armata*, al contrario, gli autori scelgono nuovamente protagonisti di invenzione, circondandoli di figure note; a questo proposito hanno dichiarato: “Ci servivano personaggi creati a tavolino, non d'archivio, che s'infilassero come cariche di dinamite nello stereotipo della rivoluzione. Abbiamo studiato la sua rappresentazione nella tradizione, da Hugo a Dumas a Dickens, pensando come farla detonare, e abbiamo

---

<sup>120</sup> “La relative fixité du nom (et du ‘rôle’, déjà fixé par l'histoire, du personnage déjà transformé en destin) n'empêche pas qu'il puisse, aussi, avoir une certaine fonctionnalité narrative originale dans l'œuvre”; ns. trad. PHILIPPE HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in AA.VV., *Poétique du récit*, Seuil, Parigi 1977, p. 127.

<sup>121</sup> GIULIANA BENVENUTI-REMO CESERANI, “Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming”, art. cit., p. 9.

<sup>122</sup> “Secondo livello” nel sito dedicato dagli autori a *Manituana*, cit.

trovato alcuni personaggi ‘deformi’: una prospettiva insolita per raccontare la complessità della rivoluzione”<sup>123</sup>.

L’equilibrio fra esistenza reale del personaggio e sua verosimiglianza all’interno del romanzo è garantito da modulazioni diverse. In alcuni casi la scelta ricade su individui che, nonostante l’importanza del ruolo svolto, risultano poco conosciuti fuori dall’ambito storiografico. Anche ammettendo che i nomi dei guerrieri Mohawk e le loro vicende siano noti ai lettori, è difficile immaginare che ne abbiano una conoscenza approfondita. Lo stesso dicasi dei diversi predicatori della Germania cinquecentesca portati in rilievo da *Q*: concentrandosi su di loro, piuttosto che su Lutero o Calvino, gli autori hanno preferito mettere in luce nel romanzo ciò che normalmente rimane sullo sfondo del racconto storiografico.

Un secondo elemento tale da legittimare il ruolo centrale assegnato a figure storiche è la loro reputazione controversa. Si prenda Cary Grant. La sua appartenenza al mondo del cinema, segnato da pettegolezzi e curiosità, amplifica le indiscrezioni sul suo conto, contribuendo paradossalmente a farne una figura misteriosa, e questa caratteristica viene sfruttata per la costruzione del personaggio. Le voci che riguardano il suo possibile coinvolgimento nelle attività dei servizi segreti creano un ampio margine di verosimiglianza, sfruttato dall’invenzione romanzesca. Complessivamente, tuttavia, affidando ruoli chiave a soggetti realmente esistiti, gli autori evitano di soffermarsi su quelli che il pubblico potrebbe conoscere meglio.

Attingendo alla storiografia per delineare i personaggi, i Wu Ming fanno leva sull’attenzione del pubblico: infatti i nomi di figure realmente esistite “chiedono allo stesso tempo di essere riconosciuti (fanno appello alla competenza culturale del lettore) e compresi (riconosciuti o meno, entrano in un sistema di relazioni interne costruito dall’opera)”<sup>124</sup>. Se il lettore ne afferrerà facilmente il ruolo all’interno della struttura narrativa, l’interazione con gli altri personaggi e con gli sviluppi della trama, sarà però, allo stesso tempo, costantemente portato a interrogarsi sullo statuto (reale o immaginario) degli individui di cui legge la storia.

---

<sup>123</sup> ALBERTO SEBASTIANI, *Così scoppiò la Rivoluzione immaginata da Wu Ming*, art. cit.

<sup>124</sup> “[...] demandent à la fois à être reconnus (ils font alors appel à la compétence culturelle du lecteur) et compris (reconnus ou pas, ils entrent dans un système de relations internes construit par l’œuvre”]; ns. trad. PHILIPPE HAMON, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 127-128.

Episodicamente, gli autori hanno deciso di intervenire accrescendo il senso di confusione già diffuso. In particolare lo fanno con l'“atto quinto” de *L'Armata dei Sonnambuli*, una sezione del testo in cui una voce onnisciente e distaccata, facilmente associabile a quella degli scrittori, informa sulla sorte toccata agli attori della vicenda dopo la sua conclusione. Non si limita ad alludere alle figure storiche, quali Claire Lacombe, Pauline Léon, Jean-Théophile Leclerc, Franz Anton Mesmer, Philippe Pinel e Jean-Baptiste Pussin, ma include tutti i personaggi importanti, anche quelli che si avrebbe la tendenza a credere frutto di immaginazione. Si può così provare sorpresa nel leggere che Léo Modonesi o Marie Nozière sono stati costruiti su basi storiche, le cui tracce possono essere reperite in archivi o fondi documentari. È però importante sottolineare che, nonostante l'apparenza, questa sezione non costituisce un elemento del paratesto, pari ai “titoli di coda” che possiamo trovare in varie opere collettive e “soliste”. Gli stessi autori, infatti, dichiarano che “sebbene anche nei ‘titoli di coda’ le narrazioni proseguissero, il titolo e un certo salto stilistico li collocavano fuori dalla cornice del testo principale. Erano un addendo, un'appendice. Invece, ne *L'Armata dei Sonnambuli*, i titoli di coda sono diventati il quinto atto dell'opera” erano stati “portati dentro la cornice del romanzo”<sup>125</sup>. Lo ribadiscono all'interno del sito web Einaudi:

*L'Armata dei Sonnambuli* ha un intero atto - il Quinto - costruito sul genere ‘Che fine hanno fatto?’, una classica sequenza d'accompagnamento per i crediti finali di un film, con la differenza che, nel nostro caso, il romanzo non è affatto finito e tutte le informazioni contenute in quell'ultima parte sono da considerarsi un misto di storia e finzione, al pari delle pagine precedenti<sup>126</sup>.

La sezione conclusiva, per quanto composta in maniera riassuntiva e schematica piuttosto che con un incedere narrativo, costituisce comunque una parte integrante del gioco di creazione e invenzione che anima il romanzo. La funzione dell'“atto quinto” risulta dunque quella di mettere in difficoltà il lettore, portandolo a dubitare del complesso delle convenzioni comunicative che circondano il testo (spesso valutate con eccessiva superficialità). Con questa sezione conclusiva “gli scrittori entrano nel romanzo, il gioco prosegue e il lettore è sfidato a compiere le proprie esplorazioni, per

---

<sup>125</sup> WU MING, *L'Armata dei Sonnambuli, la fiction, l'archivio, il Quinto Atto e #Bioscop 'unplugged'*, 23.06.2014, <http://www.wumingfoundation.com/giap/2014/06/larmatadeisonnambuli-la-fiction-larchivio-il-quinto-atto-e-bioscop-unplugged/>.

<sup>126</sup> ID., *I marziani e i titoli di coda*, dicembre 2018, <https://www.einaudi.it/approfondimenti/wu-ming-proletkult/>.

capire dove passano i confini [tra] ibridazione di archivio e finzione”<sup>127</sup>. E se gli articoli apparsi dopo la pubblicazione del romanzo, a cui abbiamo fatto riferimento sopra, intervengono a chiarire le idee con cui è stato realizzato l’“atto quinto”, nulla viene invece detto per chiarire in via definitiva la natura immaginaria o meno di certi personaggi. L’interrogativo è rimesso al lettore, così come la possibilità di continuare a riflettere sulla soluzione originale proposta nella sezione conclusiva del romanzo. La natura enigmatica di questa sezione viene accresciuta dalla successione in cui vi sono trattati i personaggi, che compaiono infatti senza seguire un principio di importanza, alfabetico o di apparizione. Sembra di poter affermare che, sfruttando la distinzione fra ciò che è reale e ciò che invece è frutto di invenzione, gli autori modellano lo statuto dei personaggi per giocare con i lettori, provocandoli, moltiplicando i piani di lettura.

## 2.2. Nomi

I personaggi dei romanzi invitano a proporre considerazioni per così dire trasversali sui significati di cui sono portatori. A tale scopo è opportuno approfondire la questione del nome proprio e dell’utilizzo che ne è fatto nei diversi testi. Questo perché, come si vedrà a breve, il nome dei protagonisti non è mai neutro, ma è anzi investito di un particolare significato.

La designazione delle figure romanzesche attraverso nome e cognome ha costituito uno degli elementi di realismo del romanzo moderno. Essa permette infatti di collocare i personaggi “in un sistema di riferimenti e di leggi sostanzialmente non diversi da quello del lettore, in un universo parallelo dove essi sarebbero apparsi soggetti a vincoli pienamente realistici, visto che erano identici a quelli di cui chiunque poteva fare esperienza nel corso della propria vita”<sup>128</sup>. La denominazione esatta favoriva l’individuazione del personaggio, ma, soprattutto, la sensazione di una sua vicinanza alla sfera della vita quotidiana del lettore. Al contrario, l’uso dei nomi labile e mutevole fatto dai Wu Ming determina un effetto antirealistico. Le scelte dei nomi propri si muovono infatti in direzione opposta all’uso mimetico, in cui, “per essere convincente, il nome di un personaggio deve osservare le leggi morfologiche dell’onomastica reale in

---

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> ARRIGO STARA, *L’avventura del personaggio*, op. cit., p. 108.

modo da rendersi, idealmente, invisibile”<sup>129</sup>. Ma ancora di più, l’attenzione all’elemento onomastico crea e amplifica lo spazio per affrontare tematiche sociali e culturali care agli autori.

Il nome proprio - è opportuno precisarlo - è un tratto linguistico dalla posizione “paradossale”: infatti è “pressoché esterno [...], e, allo stesso tempo, Nome per eccellenza”<sup>130</sup>. Raramente portatore di significati espliciti nella prassi comunicativa quotidiana, il nome proprio “funziona come un elemento di designazione rigido, invariante nello spazio-tempo”<sup>131</sup>. La letteratura, tuttavia, può incaricarsi di trasportare un elemento dal valore semantico normalmente nullo in contesti tali da renderlo eloquente: infatti “solo una realizzazione testuale può produrre equivalenze tali da attribuire al nome proprio un significato”<sup>132</sup>. È quanto avviene nella prosa dei Wu Ming, che invita a valutare le connotazioni di cui, di volta in volta, l’elemento onomastico si carica.

In ognuno dei sei romanzi sono presenti personaggi che adottano, per scelta o per necessità, più di un nome. Su tale varietà gli autori insistono con particolare efficacia nella loro prima opera. Abbiamo già avuto modo di sottolineare una caratteristica saliente di *Q*: nel corso della vicenda non viene mai detto il vero nome del protagonista. In compenso questi riceve o sceglie un nuovo appellativo in ognuno dei diversi contesti storico-geografici che attraversa. Nel corso della narrazione diventa Gustav Metzger, Lot, Gerrit Boekbinder soprannominato Gert dal Pozzo, Lucas Niemanson, Thomas Puel, Lienhard Jost, Jürgen Blat, il fabbro Swedartho, Hans Grüeb, Ludwig Schaliedecker poi italianizzato don Lodovico, Tiziano il battista, Ismael Il-Viaggiatore-del-Mondo: finisce in definitiva per assumere ben dodici identità provvisorie. Il nome, quindi, per inquadrare efficacemente un soggetto che si sottrae

---

<sup>129</sup> “Pour être convaincant, le nom de personnage doit [...] observer les lois morphologiques de l’onomastique réelle de façon à se rendre, idéalement, invisible”; ns. trad. YVES BAUELLE, “Poétique des noms de personnages”, in GÉRARD LAVERGNE (a cura di), *Le personnage romanesque*, op. cit., p. 82.

<sup>130</sup> “Presque extérieur [...], mais, en même temps, Nom par excellence”; ns. trad. JOHANNE BENARD-MARTINE LEONARD-ELISABETH NARDOU-LAFARGE, “Nom propre: une problématique”, in ID. (a cura di), *Les noms du roman*, Département d’Etudes Françaises, Université de Montréal, Montréal 1994, p. 5.

<sup>131</sup> “Le nom propre [...] fonctionne [...] comme désignateur rigide, invariant dans le cadre spatio-temporel”; ns. trad. JEAN MOLINO, “Le nom propre dans la langue”, in AA.VV., *Le Nom Propre*, in “Langages” n. 66, 1982, p. 13.

<sup>132</sup> “Seule une réalisation textuelle peut produire des équivalences susceptibles de charger le nom propre d’un signifié”; ns. trad. *Ibidem*.

agli schemi conoscitivi ed evolve nello spazio e nel tempo, si trova esso stesso a essere continuamente ridefinito<sup>133</sup>. Una simile sovrabbondanza ha senz'altro l'effetto di confondere il lettore, se non persino di stordirlo. Se abbiamo scelto di trascrivere qui sopra i dodici appellativi, è anche per mostrare la difficoltà imposta al pubblico italiano che, prima ancora di memorizzarli, è chiamato a leggere parole per lo più estranee alla sua lingua. Si tratta infatti di nomi che, per la loro veste grafica, “vediamo, più di quanto non li leggiamo fonicamente”<sup>134</sup>. L'ostacolo nel ricordare un termine difficile da pronunciare, insieme alla quantità degli appellativi usati, contribuisce così a rendere l'identità del personaggio ancora più fluttuante, inafferrabile, confusa.

Sottraendosi a un nome costante, e, parallelamente, a un aspetto identitario conoscibile e riconoscibile, il personaggio è molto più vicino al sentire contemporaneo che alla fase storica di ambientazione del romanzo. È infatti la nostra epoca ad aver reso l'identità e l'appartenenza sempre più fragili, “in larga misura negoziabili e revocabili”<sup>135</sup>. In questo caso la labilità diventa sistematica e la costruzione della figura rispecchia limpidamente l'esperienza degli autori e la loro appartenenza, nel periodo della scrittura, al Luther Blissett Project: questo aveva infatti espresso in maniera provocatoria l'“assoluta necessità di abbandonare il [...] nome proprio”, additato come un elemento culturale imposto, in grado di camuffare e forzare la soggettività riducendone la potenziale autonomia. Il progetto, attivo soprattutto nella seconda metà degli anni Novanta, aveva illustrato il bisogno pressante, da proporre alla società, di rifiutare un nome proprio univoco e riconoscibile:

È finita l'epoca della storia con i nomi dei regnanti e siamo giunti nell'epoca della storia simulacrale con i nomi delle videostar, che in un eterno presente non rimandano altro che a se stessi: un altro salto ci resta da compiere, quello della storia senza alcun nome proprio, una storia di persone, non di nomi, di umanità, non di uomini<sup>136</sup>.

Chi si identificava nello pseudonimo Luther Blissett sosteneva che, nel mondo contemporaneo, davanti alla “proliferazione di istituzioni mutanti, è evidente che

---

<sup>133</sup> Cfr. DANIEL BERUBE, “Nom et parole”, in JOHANNE BENARD-MARTINE LEONARD-ELISABETH NARDOUT-LAFARGE (a cura di), *Les noms du roman*, op. cit., p. 22.

<sup>134</sup> Intervista a Italo Calvino in occasione della consegna del Premio Strega 1966, [https://www.youtube.com/watch?v=V5rLXk0vg\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=V5rLXk0vg_c).

<sup>135</sup> ZYGMUNT BAUMAN, *Intervista sull'identità* (a cura di BENEDETTO VECCHI), Laterza, Roma-Bari 2003, p. 6.

<sup>136</sup> LUTHER BLISSETT, *Blissett oltre Blissett. Per l'abolizione del nome proprio*, [http://www.lutherblissett.net/archive/082\\_it.html](http://www.lutherblissett.net/archive/082_it.html).

l'identità singola non basta più, è per un certo verso un retaggio del passato, un freno al libero dispiegarsi delle soggettività"<sup>137</sup>.

*Q* nasce nell'ambito di tali sollecitazioni, che raccoglie e rielabora. Al momento dell'uscita del volume, i quattro autori si trovano a giustificare la decisione di rendere noti i propri nomi, pure non usati per firmare il testo. L'articolo redatto per l'occasione esplicita il loro punto di vista sulla questione. Vi si riflette sulle modalità con cui delle "costellazioni identitarie"<sup>138</sup> composite e complesse hanno sostituito identità singole, stabili e riconoscibili. Gli autori dichiarano così di voler adottare un uso dei nomi flessibile, tale da mettere in guardia contro l'"errore di sopravvalutarne il peso"<sup>139</sup>.

Nel romanzo, sebbene in maniera antifrastica e provocatoria, l'elemento onomastico è centrale. I continui cambiamenti di identità danno infatti adito a una riflessione teorica sul tema, che, per bocca del protagonista, assume toni drammatici o ironici. I nomi sono, innanzitutto, simboli di esiti tragici, di incontri e speranze frustrate, di morte. Infatti il personaggio principale, dopo essere scampato alla prima catastrofe, riflette così:

Nomi. Dei luoghi, dei volti. Nomi di morti. Li leggevo nelle Scritture, prima, e saettavano fuori dai fogli racchiusi nei tomi. [...] Jacob, Matthias, Johannes, Elias, Gudrun, Otilie, Hansi. Nomi di morti, adesso. Non legherò più la mia vita al cadavere di un nome. Così li avrò tutti (*Q*, p. 82).

Nel suo percorso attraverso scenari disparati, dove si dedica di volta in volta a nuove cause e sposa nuove forme di impegno, egli si convince che un tale vitalismo, un tanto forte desiderio di giustizia e di appagamento, in nessun modo può essere riassunto e schematizzato dai tratti netti di un nome. Quest'ultimo rappresenta al contrario il ricordo di uomini e idee nei confronti dei quali si è oramai creato un solco impossibile da colmare. I nomi parlano di ciò che appartiene al passato e che, in quanto tale, è conoscibile, osservabile, ma non può dare indicazioni utili e proficue per ciò che deve ancora essere realizzato. Le riflessioni del protagonista a riguardo sono spesso confuse, perché sospinte dal dolore dei lutti e dalla frustrazione: si pensi ad esempio alla decisione di assumere l'appellativo di Ludwig Schaliendecker, appartenuto all'uomo soprannominato Eloi, ormai giustiziato.

---

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> ID., *I mille nomi di Luther Blissett*, [http://www.lutherblissett.net/archive/412\\_it.html](http://www.lutherblissett.net/archive/412_it.html).

<sup>139</sup> *Ibidem*.

A volte i diversi interlocutori intervengono a sottolineare la centralità dell'argomento, suggerendo ad esempio che “chi non ha un nome deve averne almeno cento, [...] e una storia da raccontare” (*Q*, p. 148). “Ho imparato a riconoscere gli uomini dal coraggio di cui sono capaci, e mai più dai nomi che portano” (*Q*, p. 469). La vicenda romanzesca risulta dunque costellata di riflessioni sulla labilità e l'inefficacia dell'elemento onomastico.

Ma in varie occasioni la questione del nome viene affrontata con maggiore leggerezza. La domanda in merito “Come devo chiamarti? Redivivo? Il Risorto?” (*Q*, p. 165) riceve così una risposta semplicistica: “Per due anni sono stato Gustav Metzger. Oggi sono Lucas Niemanson, mercante di tessuti. Domani, chissà...” (*Q*, p. 165). Una serenità ancora più sconcertante è dimostrata da Donna Beatrice. Nelle sue parole prende vita l'idea secondo la quale, anche se gli uomini sembrano essere “ferocemente attaccati” ai nomi che portano, “basta essere passati per più di un battesimo, e una terra, per scoprire come sia utile, piacevole addirittura, averne tanti” (*Q*, p. 469). La pacatezza della sua dichiarazione sembra persino stridente se si pensa al motivo che aveva spinto Beatrice e i Miquez ad adottare più identità, vale a dire la persecuzione religiosa. A dispetto delle note dolorose che può evocare, lo stesso tema può essere dunque trattato con ironia. Ciò avviene anche al protagonista, in una situazione in cui è incoraggiato a usare un “nome falso”: “Mentre Eloi scoppia a ridere, rispondo: - Nessun problema” (*Q*, p. 369).

All'altezza di *Q*, la riflessione sul nome viene espressa dagli autori con il fervore e l'intensità di una provocazione. Sono però già presenti elementi che verranno sviluppati con più completezza e maturità nei romanzi successivi, dove viene riconosciuta e approfondita, fra le altre cose, la natura sociale dei nomi. Vengono ad esempio osservate le modalità con cui un appellativo famoso si espone all'immaginario pubblico. Già nel romanzo a firma Luther Blissett è concessa attenzione a un nome che “viaggia sulle ali del vento” (*Q*, p. 239), conosciuto e ripetuto, arricchito da leggende e da una curiosità diffusa. Successivamente i “grandi nomi”, ci viene detto, hanno il potere di destare attenzione e, al tempo stesso, costituiscono uno straordinario mezzo di persuasione. Lo vediamo in *Manituana*, in una popolazione già provata dalla guerra, ma sensibile alle identità dei capi che vi si erano distinti:



– Chi ci guiderà in battaglia? – chiese qualcuno.

Tutti si voltarono verso Philip, in attesa di una risposta, ma il cacciatore rimase impassibile.

– Io, Joseph Brant.

Il nome li colpì, lo conoscevano bene (*Man*, p. 564).

Molti altri aspetti della questione del nome vengono approfonditi seguendo il percorso inaugurato in *Q*<sup>140</sup>. Uno di questi riguarda l'uso degli pseudonimi. Anche nei romanzi successivi infatti molte figure scelgono e ricevono uno o più nomi fittizi. In alcuni casi si tratta di personalità note, come Tito e Cary Grant in *54*: a fronte di vicende senz'altro diverse, infatti, entrambi hanno adottato nomi innumerevoli e con alcuni di questi sono stati conosciuti e riconosciuti a livello mondiale.

Tito lo sorprende: la *konspiracija* e il cinema obbligano ad adottare diverse identità. Perché non proviamo a contarle? Io sono stato Josip Broz, Georgijevic, Rudi, John Alexander Carlson, Oto, Viktor, Timo, Jiricek, Tomanek, Ivan Kostanjsek, Slavko Babic, Spiridon Mekas, Walter e infine Tito. Io sono stato, per citarne solo alcuni: Archibald Alexander Leach, 'Rubber Legs', il mago Knowall Leach, Max Gunewald, Cary Lockwood, Jimmy Monkley, Jerry Warriner, il paleontologo David Huxley, il sergente Archibald Cutter, il pilota d'aeroplani Jeff Carter, il direttore di giornale Walter Burns, Leopold Dilg, Ernie Mott, Joe Adams, il miliardario C. K. Dexter Haven, Johnnie Aysgarth, Mortimer Brewster, Cole Porter, l'agente Devlin in *Notorious*, il signor Blandings che voleva costruirsi la casa... Per venire fin qui ho assunto l'identità di 'George Kaplan' (*54*, p. 309).

Nei testi vengono illustrate anche varie delle motivazioni culturali che portano alla ridefinizione del nome. Viene innanzitutto additato l'obbligo imposto da un'autorità politica risoluta ad attuare un processo di normalizzazione. L'elemento onomastico viene in questo caso controllato dai regimi per la sua duplice natura di elemento linguistico, espressione della tradizione di una comunità, e simbolico, vale a dire mezzo privilegiato di individuazione. Di Robespierre Capponi, ad esempio, viene detto che "suo padre Vittorio aveva dovuto chiamarlo Piero perché durante il fascismo i nomi stranieri non erano ammessi". L'esperienza di Pierre – il cui appellativo richiama con un doppio gioco di parole ben due figure storiche di rivoluzionari, Pier Capponi e Robespierre - è tesa però a dimostrare i limiti di questa costrizione. Infatti, viene aggiunto che "fin da piccolo per tutti lui era stato Robespierre e quello era il suo vero

---

<sup>140</sup> Si tratta di motivi che ritornano anche in altri testi della produzione; in *Asce di guerra*, ad esempio, Ho Chi Minn si chiede: "Quanti nomi ha avuto? E quante vite?" e viene indicato come "l'uomo dai mille nomi"; WU MING-VITALIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit., pp. 10; 7.

nome, perché i nomi veri sono quelli che ti scegli e che preferisci, non quelli che stanno sui documenti” (54, p. 49).

Nello stesso romanzo, si ha occasione di vedere gli effetti della politica linguistica fascista anche fuori dall’Italia, nei territori confinanti e ugualmente sottoposti al regime. Al suo arrivo in Jugoslavia, infatti, Pierre incontra un’inaspettata ritrosia degli abitanti nel parlare italiano, che trova giustificazione nel fatto che “dopotutto, per gli slavi era la lingua degli invasori, li obbligavano a parlarla durante il programma razzista di ‘italianizzazione’: cognomi cambiati, scolari costretti a rispondere in italiano per non essere puniti col bastone dagli insegnanti fascisti” (54, p. 383)<sup>141</sup>. I romanzi sottolineano la tendenza della politica, alla ricerca di legittimazioni e giustificazioni, a intervenire sui nomi: a modificarli, crearli, imporli. Il processo rivoluzionario e controrivoluzionario descritto ne *L’Armata* ne è un ulteriore vistoso esempio. Descrivendo una fase storica in cui l’innovazione onomastica e linguistica travolge la società in tutti i suoi aspetti, il romanzo mostra la “danza di nomi”. Anche la denominazione degli edifici viene coinvolta, come leggiamo per quella che per qualche tempo era stata la “Società dei giacobini, amici della libertà e dell’uguaglianza”: “qualcuno adesso lo chiamava il fu club dei giacobini, qualcun altro il club dei fu giacobini, a indicare che quelli, oramai, potevano considerarsi morti. Il cavaliere d’Yvers preferiva il vecchio nome religioso” (*Arm*, p. 716). Analogamente, in *Proletkult*, la toponomastica risente degli esiti rivoluzionari: “la Collina dei passeri [...] adesso si chiama Collina Lenin” (*Pro*, p. 312).

Gli pseudonimi sono, in altri casi, testimonianze del vissuto personale. Ad esempio molti degli appellativi di Tito erano “falsi nomi adottati nei lunghi periodi di clandestinità” (54, p. 283). Nel caso di Philip Lacroix, voci, racconti e timore accompagnano il suo soprannome *Le Grand Diable*: “È un nome che gli hanno dato i nemici. Raccontano storie sul suo conto. Si è vendicato da solo” (*Man*, p. 93). Le scelte degli pseudonimi possono essere motivate dalla ricerca di efficacia e potenza espressiva: i pensieri di Pierre indulgono ad esempio sul fatto che “Nicolaj Lenin non si chiamava così. Il vero nome era Vladimir Il’ič Ul’janov. E pure Giuseppe Stalin aveva

---

<sup>141</sup> Le violenze attuate nei processi di “italianizzazione” dei territori conquistati sono state oggetto di riflessione anche in alcune delle opere soliste; si vedano in particolare WU MING 1-ROBERTO SANTACHIARA, *Point Lenana*, Einaudi, Torino 2013; WU MING 1, *Cent’anni a nord est*. Viaggio fra i fantasmi della guerra grande, Rizzoli, Milano 2015.

un nome lunghissimo e complicato che nessuno si ricordava. Per passare alla Storia servono nomi semplici, corti e incisivi” (54, p. 163). Un soprannome può essere poi il frutto di vicissitudini affrontate: il protagonista di *Q* viene chiamato Gert dal Pozzo a causa di una specifica situazione in cui si era trovato coinvolto e in seguito alla quale aveva potuto presentarsi affermando con ironia: “vengo dal pozzo” (*Q*, p. 204). O ancora un nomignolo può contenere apprezzamenti su un personaggio, dimostrando il suo rapporto con la comunità di riferimento, come nell’esempio che in 54 ruota intorno al soprannome Walterùn, su cui ritorneremo.

La scelta di un nome può costituire l’espressione di un legame, come avviene in *Proletkult*, in cui Natal’ja “era diventata la signora Malinovkaja e il signor Malinovskij era diventato Bogdanov. Il patronimico della sposa usato come nome di battaglia, per omaggiare la parità di coppia” (*Pro*, p. 77). I personaggi sembrerebbero persino distinguersi sulla base della ricchezza di significati e di implicazioni che ammettono di accogliere nei nomi che utilizzano. A Bogdanov si contrappone ad esempio Leonid Voloch, che minimizza il significato dello pseudonimo Igor Pasin: “È un nome come tanti. Tu quanti ne hai cambiati? Nemmeno Bogdanov è il tuo vero nome...” (*Pro*, p. 300).

In *Manituana* il nome indiano che i protagonisti affiancano a quello occidentale ha un’indubbia densità semantica, al tempo stesso specchio delle qualità di chi lo porta e anticipazione del destino che lo attende. Così il responsabile degli affari indiani William Johnson è Warraghiyagey, “Conduce Grandi Affari”, mentre Joseph Brant è Thayendanega, “Lega Due Bastoni”. Philip Lacroix riceve il nome indiano il giorno della sua adozione: “in quell’occasione i Mohawk gli avevano dato il nome di un caduto: Ronaterihonte, ‘Tiene Fede’” (*Man*, p. 74).

Dare un nome costituisce l’“atto performativo per eccellenza, tale da coinvolgere direttamente gli interlocutori e mostrare che non è possibile distinguere posto nella lingua (categoria del nome proprio) e uso (atto che implica una situazione comunicativa)”<sup>142</sup>. L’attribuzione di un nome è spesso presentata come un atto di creazione, in cui si “riconosce la vita come voluta, come dotata di valore, come evento

---

<sup>142</sup> “L’acte performatif per excellence, impliquant les interlocuteurs et montrant qu’on ne peut dissocier place dans la langue (catégorie du nom propre) et usage (acte impliquant une situation de communication)” ; ns. trad. JOHANNE BENARD-MARTINE LEONARD-ELISABETH NARDOUT-LAFARGE, “Nom propre: une problématique”, op. cit., p. 17.

umano”<sup>143</sup>; allo stesso tempo, chi sceglie il nome si rende in qualche modo complice del destino di colui che lo riceve, attribuendogli un’impronta personale. Si prenda, ne *L’Armata*, il caso di Léo Modonesi. Nato senza padre e rimasto subito orfano della madre, egli viene preso in carico dalla comunità dei domestici di villa Albergati.

L’avevano chiamato Leonida, nessuno ricordava il perché. Era un nome come un altro. A Mingozzi avevano detto: ‘Dàgli il tuo cognome’, ma lui no, lui riteneva giusto dargli quello della povera mamma, ché di lei serbasse almeno qualcosa.

La miserella si chiamava Natalina Modonesi. Di lei non si sapeva molto, anche perché era arrivata da poco, già incinta. Aveva fatto giusto in tempo ad abituarsi, a ricordare i nomi di tutte le altre, che il parto l’aveva stroncata” (*Arm*, p. 106).

Gli esempi di Philip Lacroix e Léo sono narrati con un linguaggio e un atteggiamento senz’altro diversi, solenne l’uno, diretto ed essenziale l’altro. I tratti comuni alle due vicende sono però molteplici. Entrambi i personaggi gestiscono in maniera conflittuale l’appartenenza ricevuta con l’adozione, scegliendo di prenderne le distanze. Se il guerriero si allontana dalla tribù per il dolore del lutto e della violenza da lui stesso messa in atto, l’attore pianifica i contorni di un’identità più conforme alle proprie ambizioni: “fuggito da Bologna e dall’Italia per giungere a Parigi sulle orme di Goldoni, Leonida si era cambiato nome, voltandolo in francese, e padre, creandosene uno capocomico. Meglio figlio d’arte che figlio di nessuno” (*Arm*, p. 106). In entrambi i casi, però, i due personaggi tornano a fare i conti con l’eredità significativa trasmessa dall’adozione, che era transitata per l’attribuzione del nome.

Quest’ultimo è poi emblematico di una stirpe; viene adoperato nei romanzi come “contrassegno letterario dell’appartenenza ‘etnogeografica’ dei personaggi”<sup>144</sup> non tanto per addurre credibilità e verosimiglianza ai contesi spazio-temporali in cui sono ambientate le vicende, quanto per presentare le sorti di interi popoli. Si carica del rischio cui va incontro una comunità, tanto che Molly Brant afferma: “il nostro nome rischia di svanire, le fauci del tempo hanno già inghiottito interi lignaggi” (*Man*, p. 79). L’uso dei nomi viene dispiegato con un’intensità particolare in riferimento alle vicissitudini ebraiche, come è possibile vedere soprattutto in *Altai*. Il protagonista, parlando della

---

<sup>143</sup> MASSIMO RECALCATI, *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 43.

<sup>144</sup> “[...] marqueur littéraire de l’appartenance ‘ethnogéographique’ des personnages”; ns. trad. ELISABETH NARDOUT-LAFARGE, “Nomination et contrainte de genre: l’exemple du roman d’espionnage”, in JOHANNE BENARD-MARTINE LEONARD-ELISABETH NARDOUT-LAFARGE (a cura di), *Les noms du roman*, op. cit., p. 96.

propria nascita, tratteggia il proprio ingresso nella collettività attraverso il conferimento di un nome carico di implicazioni e legami: “Il cognome di Baltazar, Raquel e Sarah divenne anche il mio. Mi chiamarono Manuel” (Alt, p. 45). L’attribuzione del nome è tuttavia, in questo caso, contemporaneamente segno di un’identità e di un’esclusione. L’appartenenza ebraica, per vari personaggi, si pone come forte elemento di discriminazione e separazione nei confronti di ciò che è esterno alla comunità. Per questo Manuel Cardoso, una volta conosciuto il padre naturale gentile, è lieto di accogliere “un nome e una nuova fede” (Alt, p. 66). Parallelamente, per evitare una discriminazione che poteva implicare la morte, qualche decennio prima una bambina ebrea aveva ricevuto “un nome segreto, e il giorno dopo un battesimo cristiano per proteggerla dall’Inquisizione. *Beatriz de Luna Miquez*” (Alt, p. 4).

Il nome attraversa anche i testi come motivo ricorrente, talora chiamato in causa per sottolineare momenti salienti delle vicende. “Dobbiamo fare un viaggio lungo, è meglio che ci diamo un nome” (54, p. 584): Ettore si rivolge così a Steve Cemento, al momento di partire insieme verso il confine francese. Le narrazioni indulgono sul fatto che il nome proprio, quando viene pronunciato, contribuisce a rafforzare un rapporto “accorciando la distanza” (Alt, p. 88) fra gli interlocutori e sottolineando il coinvolgimento della persona chiamata. È quanto avviene per Manuel Cardoso nel suo rapporto con l’*Alemán*: “forse Ismail aveva ancora qualcosa da dire, o forse no. Arrivò un servitore e disse che Yossef attendeva in biblioteca. Il nostro ultimo colloquio ebbe termine col mio nome” (Alt, p. 364).

L’elemento onomastico ha dunque una doppia funzionalità: nelle sue diverse occorrenze, dissemina nei testi gli spunti per una riflessione di carattere identitario; inoltre, nella sua trattazione per così dire “teorica”, contribuisce a rafforzare il pathos inerente alla scrittura stessa.

### **2.3. Eroi fino a che punto?**

Dopo aver considerato il ruolo e la distribuzione dei personaggi nei romanzi, per completare la nostra analisi ci interessa valutare la configurazione che essi assumono. Nel farlo, vorremmo affrontare un aspetto a nostro avviso centrale, vale a dire la possibilità di considerarli o meno degli eroi. L’importanza della questione dell’eroismo

è infatti suggerita dalla critica e dagli stessi Wu Ming. Un'occasione specifica di dibattito è stata offerta dalla rottura fra i membri del collettivo e Riccardo Pedrini, in precedenza Wu Ming 5. Quest'ultimo, "uscendo dal gruppo", ne ha parlato contestando ai vecchi compagni una scrittura ricca di "eroi ed eroine", distante quindi da una realtà fatta di persone comuni<sup>145</sup>. Questa tematica è sollevata anche dal pubblico, ad esempio in social network come Goodreads, il cui oggetto sono i libri e la lettura, e a cui si può fare riferimento sapendo che non se ne possono ricavare pareri autorevoli, benché si tratti di uno strumento adeguato a visualizzare le diverse opinioni suscitate da un determinato testo. Varie recensioni, in quella sede, ritornano sul concetto di eroismo.

Iniziamo col considerare il significato del termine *eroe*, tanto in generale quanto nello specifico della letteratura, al fine di identificarne le accezioni in riferimento al corpus dei Wu Ming.

Come concorrono a mostrare dizionari diversi della lingua italiana, *eroe* è parola che riveste sicuramente il significato di "essere sovrumano, semidivino"<sup>146</sup>, "al quale si attribuiscono imprese prestigiose e meriti eccezionali"<sup>147</sup>. Per estensione ha poi il valore di individuo dalle "eccezionali virtù di coraggio e abnegazione"<sup>148</sup>. Vi è inoltre il concetto di "personaggio principale di un'opera letteraria, musicale, cinematografica"<sup>149</sup>.

Riferendosi alle simili valenze reperibili in francese, Vincent Jouve mette in luce che:

Dietro la diversità delle definizioni fornite dal vocabolario, è possibile rilevare due costanti. Come indicano qualificazioni come 'notevole', 'straordinario, 'degnò della stima pubblica' o 'principale', l'eroe è sempre qualcuno che focalizza l'attenzione. Che sia per la sua integrità leggendaria, per le sue gesta fuori dal comune, il riflesso idealizzato che restituisce al pubblico, o il suo ruolo-chiave all'interno del sistema

---

<sup>145</sup> Cfr. RICCARDO PEDRINI, *Qui non ci sono eroi*, 11.05.2016

<http://mskalashnikov.com/news/2016/05/11/qui-non-ci-sono-eroi-di-wuming-5/> e EMANUELA GIAMPAOLI, *Cultura*, *Wu Ming 5 è uscito dal gruppo: ora scrivo con Francesca*, in "Repubblica.it", 12.05.2016,

[http://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/05/12/news/wu\\_ming\\_5\\_lascia\\_il\\_gruppo\\_ora\\_scrivo\\_con\\_francesca\\_-139595379/](http://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/05/12/news/wu_ming_5_lascia_il_gruppo_ora_scrivo_con_francesca_-139595379/).

<sup>146</sup> SALVATORE BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 2007.

<sup>147</sup> *Il vocabolario Treccani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1997.

<sup>148</sup> GIACOMO DEVOTO-GIAN CARLO OLI, *Il dizionario della lingua italiana*, Mondadori, Milano 1995.

<sup>149</sup> TULLIO DE MAURO, *Grande dizionario dell'uso*, UTET, Torino 1999.

testuale, si tratta di un personaggio notevole nel senso più forte del termine. Il primo tratto che costituisce il carattere eroico sembra dunque essere la *singularità*<sup>150</sup>.

La *singularità* implicata dal termine *eroe* può essere riferita a gesta considerevoli. Un eroe letterario è infatti senz'altro chi compie azioni degne di essere narrate, fuori dal comune. In quest'ottica è pienamente giustificato definire *eroi* le figure che, nei sei romanzi in esame, affrontano viaggi difficili e coincidenze inverosimili, trovandosi coinvolte in eventi fuori dal comune e spesso rischiosi.

Ma fino a che punto i personaggi dei Wu Ming possiedono il tipo di *singularità* indicata dal termine *eroe*? Il loro comportamento può essere definito esemplare o inconsueto? Ci sembra che le figure ritratte a compiere azioni eroiche non siano riconducibili solo a tali gesta, ma siano piuttosto caratterizzate da una grande complessità, costruite secondo la definizione bachtiniana di protagonista: “il protagonista del romanzo non deve essere ‘eroico’, né nel senso epico né nel senso tragico di questa parola: esso deve unire in sé aspetti positivi e negativi, bassi e alti, comici e seri”<sup>151</sup>. Arrigo Stara, nella sua rassegna sui personaggi romanzeschi, ha individuato in Shakespeare l'esordio di questa tradizione di commistione: nel suo teatro, per la prima volta, “l'alto e il basso, il comico e il tragico [...] si ibridano, si confondono, si mostrano inestricabilmente congiunti uno all'altro; l'eroe tragico e il buffone prendono consistenza non solo all'interno della stessa opera, ma addirittura nello stesso corpo”<sup>152</sup>. Da allora sono state adottate le soluzioni più disparate in letteratura, particolarmente nella narrativa. Diverse sensibilità artistiche e culturali hanno prodotto figure che rinegoziavano di volta in volta il concetto di eroismo, modificandolo sulla base di esigenze specifiche. Sta a noi ora considerare in che modo la commistione che produce l'eroe viene interpretata e adattata dalla scrittura dei Wu Ming.

---

<sup>150</sup> “Derrière la diversité des définitions données par le dictionnaire, on peut relever deux constantes. Comme l'indiquent des qualifications telles que ‘remarquable’, ‘extraordinaire’, ‘digne de l'estime publique’ ou ‘principal’, le héros est toujours celui qui focalise l'attention. Que ce soit par son intégrité légendaire, ses exploits hors du commun, le miroir idéalisé qu'il renvoie au public, ou son rôle-clé dans le système textuel, il s'agit d'un personnage remarquable au sens fort du terme. Le premier trait constant de l'héroïté semble donc être la *singularité*”; ns. trad. VINCENT JOUVE, “Le héros et ses masques”, in GERARD LAVERGNE (a cura di), *Le personnage romanesque*, op. cit., pp. 251-252.

<sup>151</sup> MICHAÏL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, op. cit., pp. 451-452.

<sup>152</sup> ARRIGO STARA, *L'avventura del personaggio*, op. cit., p. 74

Per valutare adeguatamente la configurazione dei personaggi, ci sembra di dover osservare il particolare convergere di azioni, pensieri e caratura etica che segna ognuno di loro. L'ambito della connotazione morale è senz'altro difficile da sondare, poiché "l'insieme dei tratti costituenti la virtù di un uomo – e quindi di un personaggio - cambia da secolo a secolo, da società a società"<sup>153</sup>. Ma anche per analisi come la nostra, interessate a testi contemporanei, il percorso presenta degli ostacoli, perché la stessa definizione di "etica" è, a ben vedere, da ricercarsi in quel terreno sdruciolevole situato tra le determinazioni date dal testo e l'interpretazione fattane dal pubblico<sup>154</sup>. Il principio di proiezione, infatti, dà vita di volta in volta a letture soggettive, insondabili. Possiamo però considerare che nei romanzi l'aspetto etico non è delegato soltanto alle valutazioni del pubblico, ma risulta "presente e visibile come tensione che investe ogni particolare della raffigurazione: costituisce dunque, per la sua concretissima pregnanza, parte integrante dell'opera stessa"<sup>155</sup>. Le opere si servono infatti di numerosi ingredienti per connotare un personaggio, oltre alla descrizione delle azioni che compie: danno voce ai suoi pensieri e alla sua emotività; riportano le valutazioni di ordine estetico ed etico che egli rivolge a se stesso e al mondo circostante; annoverano i commenti su di lui.

Alcuni concetti espressi nei romanzi stessi possono fornire un'"ipotesi esplorativa" sul "gioco di valori che qualificano l'essere e l'azione dei personaggi nel discorso narrativo"<sup>156</sup>. Vorremmo quindi seguire le indicazioni suggerite dai testi nel momento in cui fanno riferimento esplicito al concetto di eroismo. Pensiamo di poterne ricavare indicazioni utili per strutturare la successiva analisi di alcune figure di primo piano.

La parola *eroe* trapela infatti a più riprese nelle opere e viene usata in situazioni diverse. In *Manituana* il termine individua guerrieri vittoriosi, capaci di distinguersi nelle battaglie e di guidare le truppe alla vittoria. Così William Johnson viene ricordato come l'"eroe della guerra contro i Francesi" (*Man*, p. 14); o ancora, Ethan Allen si

---

<sup>153</sup> SEAMOUR CHATMAN, *Storia e discorso*, op. cit., p. 91.

<sup>154</sup> Cfr. MIEKE BAL, "Plaidoyer pour un personnage plat : à propos d'une page de Proust", in GÉRARD LAVERGNE (a cura di), *Le personnage romanesque*, op. cit., p. 12.

<sup>155</sup> GYÖRGY LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, op. cit., p. 88.

<sup>156</sup> "Hypothèse explorative"; "jeu de valeurs qualifiant l'être et l'action des personnages dans le discours narratif"; ns. trad. MANUEL ANGEL VAZQUEZ MEDEL, "La construction du personnage come procès transdiscursif", in GERARD LAVERGNE (a cura di), *Le personnage romanesque*, op. cit., p. 40.



considera l'“eroe di Ticonderoga” (*Man*, p. 206). Il vocabolo appartiene al linguaggio comune di un contesto segnato dalla guerra e dalle conquiste militari. In questo ambito può anche essere un termine abusato, come intuiamo dalle parole che il conte di Warwick rivolge al giovane ed entusiasta Peter Johnson: “Si fa presto a dire eroe, ragazzo mio. In fondo che cos'è l'eroismo? I raggi di una buona stella che illuminano la nostra personale virtù. [...] Eroi ce n'è in ogni guerra e a ogni angolo di strada, fortunati o invidi alla sorte, ricchi e felici o sposati a una bottiglia di gin” (*Man*, pp. 303-304).

Non mancano, anche in altri testi, personaggi considerati alla stregua di eroi da chi li circonda. Nonostante Léo utilizzi una maschera per punire gli approfittatori, la gente del *foborgo* “lo aveva riconosciuto, e ne aveva fatto un nuovo eroe” (*Arm*, p. 247). Il ruolo è dunque sancito dalla consapevolezza e dalla gratitudine altrui. Il personaggio eroico è tale in riferimento a una comunità che lo accetta in quanto tale, e che forse viene aggregata e consolidata proprio dall'intervento di questa figura esemplare. Il vincolo tra l'eroe e chi lo sostiene è riconoscibile tanto dagli individui coinvolti, quanto dall'esterno. Lo dice con chiarezza Yvers quando incarica l'Armata di attaccare *La Grande Pinta*: il luogo viene preso di mira proprio perché “rapporti di spie dicono che l'anno scorso, quando Scaramouche agiva in quel foborgo, l'osteria era il suo quartier generale: è il loro eroe” (*Arm*, p. 643).

L'idea di eroismo compare spesso nei pensieri di Pierre, in riferimento al passato del fratello: “quand'era ragazzino, Nicola gli sembrava un eroe, uno di cui vantarsi con gli altri: - Mio fratello era nella Trentaseiesima -. Si ricordava ancora che quando i tedeschi gli avevano sparato lui aveva pianto di rabbia e di orgoglio” (54, p. 55). Ai personaggi, tuttavia, la veste eroica è concessa per un tempo limitato. Spesso sono le condizioni esterne a mutare, repentinamente, incrinando l'equilibrio che li aveva resi popolari. Le valutazioni entusiastiche, le possibilità di vedere eroi muoversi all'interno della propria sfera domestica e familiare, sono destinate a scontrarsi con la sostanza della vita reale, più spigolosa e ricca di contrasti. Così ad esempio la figura idolatrata nell'infanzia si rivela essere un uomo brusco e scontroso, raramente capace d'affetto verso il fratello, ma capace di provocargli “una gran tristezza” con le proprie incomprensioni. I fratelli Capponi devono ricredersi anche in riferimento al padre. È sempre Pierre a spiegarlo:

Eri il nostro eroe. Eri quello che non aveva mai piegato la testa davanti ai fascisti. Quello che aveva disertato per non dover ammazzare gente innocente. Quello che era andato in un paese straniero a fare la rivoluzione che in Italia non si poteva fare. Ma eri anche nostro padre, dio bono! E se come eroe andavi bene, come padre ci avevi lasciati (54, p. 327).

Gli stessi personaggi che hanno sperimentato il ruolo di eroe possono ammettere che è ormai relegato nel passato. Così a Léo può capitare di riflettere sul fatto che “a ripensarci, era stato bello essere l’eroe del foborgo di Sant’Antonio, per un po’ di tempo” (*Arm*, p. 506). Anche Bastien prova disillusione sulla possibilità di essere accompagnato e protetto da un eroe, quando vede Treignac tramortito nell’attacco alla *Grande Pinta*: “Con la testa bendata, gli occhi pesti e il braccio al collo, era come se fosse un altro. Bastien aveva pianto nel vederlo ridotto così. Poi si era dovuto vergognare di quello che provava: delusione, rabbia. Per lui Treignac era sempre stato invincibile” (*Arm*, p. 668). La crescita e il sopraggiungere del disincanto, dunque, ridimensionano l’eroismo. È sempre più difficile vedere gli altri come eroi, è ancor più improbabile considerare se stessi come tali. “Alle manifestazioni, quando prendo le botte, non mi sento un eroe”, dice Pierre (54, p. 187): nel testo della guerra fredda, il vocabolo che suggerisce un’opposizione netta fra buoni e cattivi viene utilizzato costantemente, per essere costantemente smentito. L’eroismo delle figure romanzesche è qui un qualcosa di imperfetto, soggetto al tempo e alla volubilità dell’indole umana e dei contesti di riferimento, perfino contraddittorio: “Kamo il bandito, Kamo il pazzo. Kamo l’eroe. Morto anni fa, investito da un camion mentre andava in bicicletta nella sua Tiflis, sepolto e immortalato in una statua nella piazza dove un tempo aveva assaltato il convoglio portavalori. Come può cambiare la considerazione di un uomo nella Storia” (*Pro*, p. 85). Questo conduce all’idea di “ambiguità dell’eroismo”<sup>157</sup>. Tratti apertamente eroici convivono con altri vistosamente negativi e nessun eroe sembra essere tale fino in fondo.

Il lessico adottato nei romanzi suggerisce di valutare le diverse figure come incontro di atteggiamenti e comportamenti ambivalenti<sup>158</sup>. Sulla base di questa

---

<sup>157</sup> L’espressione è stata utilizzata da Clotilde Bertoni in occasione di un incontro con gli scrittori avvenuto a Bologna nel dicembre 2014; la trascrizione è reperibile in FEDERICO BERTONI-EMANUELA PIGA, *Tavola rotonda con Wu Ming*, art. cit., p. 19.

<sup>158</sup> Considerazioni analoghe sono suggerite anche in altri testi dei Wu Ming, in cui si parla di *eroi*. Il termine ritorna con grande frequenza in WU MING-VITALIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit. Qui si fa riferimento agli “eroi” che il protagonista ha “sempre desiderato imitare” (p. 6), a “storie

considerazione approfondiremo ora la nostra disamina di alcuni personaggi, tenendo presente che ognuno è “costituito dalla somma delle informazioni date su chi è e su cosa fa”<sup>159</sup>. Ricercheremo quindi nel complesso delle azioni e nelle descrizioni del carattere quei tentennamenti e quelle oscillazioni in riferimento ai quali è utilizzato il termine *eroe*.

Al protagonista senza nome di *Q* possono essere riconosciuti atteggiamenti quali l'intraprendenza, la dedizione a una causa, l'affetto verso i compagni, la lucidità nel riconoscere abusi ed errori. Non solo ha il coraggio e il sangue freddo per guidare militarmente la conquista e la difesa della città di Münster, ma ha anche l'obiettività di interrogarsi sulla legittimità dell'azione di liberazione intrapresa in città. Egli si pone ad esempio domande accorate davanti alle ritorsioni con cui la nuova autorità tende a legittimare se stessa:

Si consuma la resa dei conti ai nostri occhi. Abbiamo vinto, dunque. Ma dov'è la gioia impronunciabile, il riso vitale, il desiderio di unire i corpi, tutti i corpi delle comuni donne e degli uomini nell'abbandono dell'abbraccio e nel calore della luce?

Il nostro compito è esaurito: il tempo è finito, l'Onnipotente Dio penserà a tutto il resto. L'Apocalisse, la Rivelazione, giunge dall'alto, ci cattura in una pantomima tragica e terribile a cui non è possibile sottrarsi, a meno di non voler rinunciare a tutto ciò per cui si è lottato, perdendo il senso del nostro stare qui, a sfidare il mondo.

Abbiamo vinto? Perché questo sapore acre mi invade la bocca? Perché evito come la peste lo sguardo dei fratelli? (*Q*, p. 297).

Egli stesso si ripropone di frenare le derive oltranziste che prendono vita nel nuovo governo della città, lanciando a chi lo presiede un monito tacito, ma incontrovertibile: “sei un profeta a termine, Jan di Haarlem” (*Q*, p. 307). Tali indizi sembrerebbero segnalare virtù attive e presenti anche nei contesti più delicati, ma, in altre fasi della vicenda, il personaggio è assolutamente incapace di agire, prendere posizione, mantenere un contatto produttivo con l'ambiente e gli individui che lo circondano. Si

---

affascinanti, eroiche, storie di tentativi di riscatto, di poveri che si ribellavano alla miseria e alla tirannia” (p. 32), al “ritrovo degli eroi” (p. 99); ma anche a “un'esistenza post-eroica” (p. 148), a “eroi dimenticati, o piuttosto che hanno scelto di farsi dimenticare. [...] Protagonisti per un momento, un momento cruciale, quando si trattava di vivere o morire, e dopo sempre più fuori ruolo, incapaci di adattarsi” (p. 148). ]Ma l'argomento ritorna anche nel romanzo per ragazzi di Wu Ming 4, in cui la voce narrante dice: “in quel momento fui certo che [Ned] sarebbe stato per sempre il mio eroe”, salvo poi provare emozioni contrastanti: “Mi accorsi che aveva gli occhi lucidi e solo in quel momento mi resi conto di quanto solitaria fosse la vita di Ned [...] Il pensiero mi colpì all'improvviso e mi lasciò per un attimo senza parole. Non avrei mai voluto provare pena per lui: gli eroi non possono farsi compatire”; WU MING 4, *Il piccolo regno*, Bompiani, Milano 2016, pp. 153; 204-205.

<sup>159</sup> “Il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait”; ns. trad. PHILIPPE HAMON, *Le personnel du roman*, op.cit., p. 20; corsivo nel testo.

presenta, in ampie sezioni del romanzo come un “personaggio assoluto”, cioè “una monade irrelata che s’alimenta della sua sola volontà e che traccia la sua orbita nel cielo della disperazione”<sup>160</sup>. Egli è infatti preso dallo sconforto dopo la repressione della rivolta guidata da Thomas Müntzer: con la cattura e la morte del suo maestro, si ritrova solo, disorientato, braccato e disilluso. È sordo ai rapporti umani, così come al messaggio di speranza contenuto nella predicazione religiosa:

Oggi il pastore Vogel non ha parlato per me [...]. La sua voce era come un tuono sordo, lontano. Sono solo. Nessuna parola che riesca a convincermi. Non dopo l’olocausto degli inermi, non dopo quel grido caduto nel vuoto. Può tenerselo il conforto della sua Parola, sono stato tra quelli che credevano nella sua forza (*Q*, p. 61).

Assume una prospettiva distaccata, dalla quale le avventure intraprese in precedenza appaiono inverosimili e incomprensibili, per quanto egli cerchi di ripercorrerle e di cogliervi la logica che aveva portato al fallimento. “Adesso,” ammette, “dal mio angolo nascosto, Mühlhausen sembra una città di sogno, uno spettro che ti visita di notte e ti racconta la sua storia, ma come se non fossi tu ad averla vissuta” (*Q*, p. 70). Allo stesso modo qualsiasi ipotesi di impegno per il futuro appare inverosimile. Le circostanze infatti hanno piegato la volontà del protagonista, in modo tale da assoggettarlo a “una folla di possibilità equivalenti che sussistono l’una accanto all’altra” e che faticano a “definirsi o solidificarsi in una scelta”<sup>161</sup>. Nonostante questo, tuttavia, egli torna a dedicarsi all’azione: recupera la fiducia di poter incidere sulla realtà sociale, ricomincia a tessere relazioni, investe ancora in un progetto. E ancora vede frustrate, abbattute, le proprie speranze. Quando approda alla dimora di Eloi ad Anversa, egli è nuovamente un uomo provato dagli eventi cui ha contribuito a dar vita. Esprime così la sua prostrazione: “ho visto cose che forse soltanto io posso ancora raccontare. Ma non voglio. Voglio allontanarle per sempre e sparire in un buco nascosto, diventare invisibile, crepare in santa pace, se mai mi sarà concesso un istante di pace” (*Q*, p. 145). Il protagonista del primo romanzo alterna quindi atteggiamenti positivi, ottimisti e incoraggianti con altri determinati dalla disperazione e dallo sconforto. Le qualità che potrebbero fare di lui un eroe sono altalenanti: oscillano, spariscono, tornano a manifestarsi nitidamente.

---

<sup>160</sup> ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti*, op. cit., p. 9 e seguenti.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 8.

È vero che, in maniera più accentuata rispetto a qualsiasi altro personaggio creato dai Wu Ming, il narratore di *Q* si distingue per la sua incessante propensione alla rigenerazione: tutti i momenti di crisi, tutti i drammi attraversati, lasciano su di lui meno segni di quanto non ammetta. Il lettore lo ritrova costantemente pronto a lanciarsi in nuove sfide e avventure, ad affrontare rischi di cui non può prevedere l'entità. Quando non sembra avere le forze per continuare ad affrontare le continue vicissitudini, sono gli altri personaggi a spingerlo in avanti. “Sconfitta, Ludovico? Lo credi davvero? Non siamo forse ancora vivi e liberi di solcare il mare?” (*Q*, p. 633): le parole di donna Beatrice, pronunciate quando i due abbandonano l'Italia diretti a Costantinopoli, mettono l'accento sulla possibilità di trovare sempre appigli all'avventura.

La propensione che lo spinge ad attraversare l'Europa fino a fargliene varcare i confini fa di lui un personaggio evocato con toni leggendari. Quando ricompare in *Altai*, si dice di lui: “*El Alemán* ha sempre sfidato ogni calcolo” (*Alt*, p. 192), confermando l'unicità del personaggio e l'eccentricità della sua reputazione. Se quindi il protagonista del primo romanzo non può essere considerato compiutamente eroico, è anche vero che si tratta di una figura dalle qualità fuori dalla media e dal vissuto sorprendente. L'atto della sua creazione costituisce per gli autori la prima tappa di una riflessione che approderà a risultati più sapientemente studiati. Lo hanno dichiarato loro stessi, per bocca di Wu Ming 4: “senza dubbio la nostra riflessione sull'eroismo si è affinata”<sup>162</sup>.

Passando a *54* e ai romanzi successivi, è necessario sottolineare che il discorso che per *Q* riguardava un solo protagonista, potrebbe ora moltiplicarsi in considerazione delle numerose figure principali che danno vita alle narrazioni. Si osservi ad esempio la figura di Vittorio Capponi: quest'uomo compie un atto assolutamente intrepido schierandosi contro l'ordine di rappresaglia emesso in guerra dal suo capitano. La voce narrante ci dice che, al momento della fucilazione, “tre soldati si scambiarono un cenno d'intesa e girarono i moschetti. Uno alla testa del capitano, gli altri due sui commilitoni” (*54*, p. 10). Vittorio Capponi è uno dei tre; sua è la responsabilità di liberare i condannati e di guidare l'ammutinamento. Questo avviene in un “antefatto”, ambientato nel 1943; quando il figlio lo va a cercare, undici anni più tardi, trova un uomo abbruttito dalla rigidità di una terra ostile e dalla disillusione di un ideale politico. La vita pubblica

---

<sup>162</sup> FEDERICO BERTONI-EMANUELA PIGA, *Tavola rotonda con Wu Ming*, art. cit., p. 20.

gli è ormai preclusa e, nella sfera personale, non riesce ad avere un coraggio neanche lontanamente paragonabile a quello dimostrato nell'esercito. È un individuo impaurito e ripiegato su se stesso, che, in un italiano stentato, confessa al figlio: "io è come se non sono più vivo, Robespierre. Vuoi che ti dico tutto? Va bene. Sono come morto. Pensavo che era meglio per te dimenticare, allora. La morte è contagiosa, le lettere di un morto fanno morire dentro" (54, p.259).

In *Manituana* l'unico protagonista nato dalla penna degli autori è, come già indicato, Philip Lacroix. Il suo soprannome, *Le Grand Diable*, così come la fama di cui è ammantato, è legato alla crudeltà della sua vendetta per l'assassinio di moglie e figlia. "Dopo la tragedia", ci viene detto, "aveva compiuto atti terribili" (*Man*, p. 75), tali da lasciare un segno indelebile nella sua reputazione e da spingerlo ad abbandonare la comunità che lo aveva adottato. Pur precedendo il tempo della storia, l'entità della vendetta viene rievocata numerose volte e interviene a ridimensionare un carattere che dà prova per tutta la narrazione di virtù significative. Il lettore, che può ammirare la singolarità di alcune sue scelte, sa dunque di dover prendere in considerazione anche elementi incongrui e discordanti. "In guerra gli uomini amano farsi paura. Poi la guerra finisce e la paura rimane" (*Man*, p. 331): è questa la spiegazione che Philip Lacroix stesso fornisce a chi lo interroga sul suo soprannome, alludendo a un passato di violenza e irrazionalità. A una crudeltà simile, però, egli stesso diventa capace di opporsi; rifiuta infatti di accompagnare Joseph Brant in una rappresaglia contro donne e bambini. Alla rabbia del compagno risponde con lucidità: "so dove si perde il sentiero che vuoi percorrere. In una palude di sangue" (*Man*, p. 517). E continua:

– Quando hanno massacrato la mia famiglia, la mia rabbia era cieca, quanto lo è ora la tua. Ho lasciato che mi guidasse alla vendetta. Ho restituito ogni colpo, senza fare distinzioni. Il mio tomahawk non si è fermato nemmeno davanti agli inermi e agli innocenti –. La voce era bassa e vibrata, le parole rotolavano tra i loro piedi. – Ciò che ho scoperto allora è che non esiste qualcosa che io non possa fare. Ho provato orrore di me stesso, di quello che gli uomini possono scatenare. Non ti seguirò, Joseph. L'altro non si mosse. [...] I destini erano scelti (*Man*, p. 518).

Oltre che come abile guerriero, Philip Lacroix si distingue quindi come uomo capace di sangue freddo e lungimiranza, anche a costo di provocare "desolazione e rammarico" nelle persone a lui vicine (*Man*, p. 518). Si tratta di una figura in grado di stupire per la differenza che separa la sua reputazione dal comportamento che invece manifesta nel

corso dell'azione del romanzo. La sua irriducibilità agli stereotipi è visibile soprattutto attraverso la prospettiva di Esther Johnson. La ragazza infatti, inizialmente diffidente verso il guerriero a causa delle storie raccontate sul suo conto, si trova a osservarne l'indole umana e sensibile:

Si sentì confusa.  
Che il Diavolo fosse forte lo aveva sempre saputo.  
Poteva anche essere bello e gentile, per lusingare gli uomini.  
Ma che potesse piangere, questo davvero non lo aveva mai sentito (*Man*, p. 195).

Anche nella scena immediatamente successiva alla sua morte, in cui incontra Molly Brant sul limitare dell'aldilà, il guerriero viene colto nell'atto di piangere: "Philip sospirò, gli occhi si bagnarono di lacrime" (*Man*, p. 595). La sua è quindi una figura particolarmente sfaccettata: è un uomo sanguinario, schivo fino all'isolamento, affettuoso e capace di gesti inaspettati di gentilezza, coerente e spesso irremovibile nelle proprie decisioni.

Un discorso complementare può essere svolto intorno a Joseph Brant. Egli appare estremamente sensibile e capace di discernimento nella fase iniziale del romanzo, si pensi all'acume di cui dà prova con la sua attività di traduttore. Il ruolo militare e strategico offertogli dalla guerra, e sancito come in un'investitura ufficiale dall'incontro londinese con il re, ne modifica però gli atteggiamenti in maniera irrevocabile. Ormai "non doveva più riportare, adattare, abbellire le parole di altri. Le parole più attese erano le sue" (*Man*, p. 479). E le sue dichiarazioni fanno leva sulla fama crescente per incitare alla guerra anche laddove questa risulti una soluzione disperata, svincolata da qualsiasi possibilità di successo. La lucidità del personaggio viene lentamente meno, come dimostra, nella conclusione del romanzo, la sua incapacità di rassegnarsi a una sconfitta palese: "Avrebbe inchiodato i bianchi alle loro promesse, con il fiato che gli restava. Sarebbe tornato a Londra, se necessario, per chiederlo al re in persona" (*Man*, p. 513). La determinazione cede il passo all'ostinazione: anche in questo caso, vizi e virtù si bilanciano senza consentire interpretazioni univoche.

Ne *L'Armata dei Sonnambuli*, ampia è la gamma di tonalità emotive dispiegate per introdurre e rappresentare Marie Nozière: la donna dà prova, nel corso della narrazione, di entusiasmo e demoralizzazione, affetto e solitudine, trasporto e freddezza.

Altrettanto contraddittorie sono le sue azioni. Marie è infatti una donna coraggiosa: ha partecipato alla marcia su Versailles; incita alla rivolta contro il bottegaio Vaillant; con fervore rappresenta il *foborgo* alla Convenzione e ne segue le contrattazioni sul Maximum e su altre questioni urgenti. Non soltanto in campo politico si dimostra intraprendente, ma anche nella sfera relazionale. Infatti, accetta di allontanarsi dall'ambiente conosciuto e più rassicurante del suo quartiere, per unirsi a Claire Lacombe e alle amazzoni che parteggiavano per l'arrabbiato Théophile Leclerc, pur consapevole delle inimicizie che questa scelta le avrebbe causato. Ma altrove Marie è incerta e tentennante; giunge addirittura a scivolare in un baratro di umiliazione, riducendosi ad apparire "una derelitta raccolta sul lastrico di Palazzo Egualità". Solo grazie a D'Amblanc individua una possibilità di ripresa, riesce a vedere che "c'era qualcosa, proprio lì, davanti a lei, come l'estremità di una corda che attendesse d'essere afferrata e tirata, per fare cadere un velo, ritrovare l'intenzione di vivere" (*Arm*, pp. 692-693).

Bogdanov, il protagonista più sfaccettato e profondo di *Proletkult*, era stato intrepido e coraggioso nell'espone i propri convincimenti filosofici e nel farsi promotore di rinnovamento, a dispetto degli orientamenti prevalenti nel partito. Ora, da profeta del collettivismo quale era, "lui è il più separato di tutti. Eretico tra gli eretici, ha abbandonato il campo di battaglia della politica, poi quello della cultura, per occuparsi solo di scienza" (*Pro*, p. 149). Anche nel suo caso, tuttavia, il rifiuto di giocare un ruolo attivo cede davanti all'importanza di un ultimo compito da svolgere, davanti alla convinzione che "Denni è la sola persona, l'unico organismo, che abbia ancora bisogno di lui" (*Pro*, p. 322), per la quale vale la pena tentare "l'unica mossa ancora intentata" (*Pro*, p. 323).

In sostanza, spesso, le virtù dei personaggi principali vengono meno davanti agli assalti e agli interrogativi offerti dallo svolgersi delle vicende. Quando essi riescono a capovolgere un momento di crisi o di difficoltà ottenendo un esito positivo, non sempre si tratta di un loro merito esclusivo. Il successo, la possibilità di reimpadronirsi della propria vita e dei propri affetti sono anzi fortemente vincolati al contesto e alla particolare inclinazione che assumono gli eventi. Spesso è un intervento esterno a garantire la sopravvivenza o il raggiungimento degli obiettivi prefissati. Gli esempi che abbiamo fornito sulle attitudini e sugli atteggiamenti di molti personaggi dimostrano che



la loro personalità “non ha poi niente di straordinario”, mentre la loro vicenda è singolare soprattutto perché si svolge “in uno scenario epocale”<sup>163</sup>. Gli eventi fuori dal comune in cui si trovano coinvolti contribuiscono a metterne in luce aspetti del carattere come il coraggio, la disponibilità a esporsi in prima persona, la scaltrezza nell’individuare il da farsi. Nessuna di queste qualità assume però una rilevanza assoluta; nessuna può essere individuata come tratto distintivo di una specifica figura. In un gioco di luci e ombre ben orchestrato, quasi ogni personaggio può essere inteso come un “eroe medio”<sup>164</sup>.

La tendenza della narrazione a presentare personaggi dalla moralità relativamente ordinaria si conferma anche nella costruzione di certi antagonisti. Raramente questi ultimi sono presentati con caratteristiche assolutamente negative e numerosi elementi li accomunano invece ai protagonisti delle vicende. Confrontando il contenuto dei romanzi, sembrano infatti essere solamente due le figure che danno prova di una meschinità in nulla mitigata e contestualizzata: ci soffermiamo su tali eccezioni proprio per la singolarità che le definisce nel quadro complessivo. Riescono infatti per contrasto a mettere in luce tratti significativi dell’intero sistema dei personaggi.

I due esempi necessitano di doverose distinzioni. Il primo, tratto da *54*, riguarda una figura per la quale vengono utilizzate abbondanti definizioni positive: Odoacre Montroni, marito di Angela, medico presso la clinica privata di Villa Azzurra e membro di spicco del Partito Comunista cittadino. Al bar Aurora viene nominato con deferenza mista ad affetto. Abbondano commenti del tipo “Montroni è un gran compagno, altroché” o “va’ mo là, che compagno, Odoacre Montroni!” (*54*, p. 131); li pronunciano tanto gli avventori che il barista Capponi, debitore al partito del proprio posto di lavoro. Il discorso su Montroni è tanto più interessante in quanto egli non prende mai la parola direttamente nel romanzo. In un testo dove persino televisori o piccioni viaggiatori vengono fatti esprimere attraverso una mirata focalizzazione, questo personaggio viene invece presentato esclusivamente attraverso parole o idee altrui. Una rara prospettiva dissonante su di lui appartiene a Pierre, per ovvi motivi personali legati alla sua relazione con la moglie del medico: “a Pierre dava quasi il voltastomaco sentir parlare di Odoacre, e purtroppo al bar lo nominavano un giorno sì e l’altro anche, che bravo

---

<sup>163</sup> EZIO RAIMONDI, *Letteratura e identità nazionale*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 131.

<sup>164</sup> GYÖRGY LUKACS, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965 (*Der historische Roman*, 1957), p. 35

compagno che è Montroni, Montroni c'ha due maroni così, e via andare. Più passava il tempo, e più la cosa gli dava fastidio" (54, p. 134). Si tratta senz'altro di un punto di vista minoritario, tanto che anche il più stretto amico del ragazzo "stimava Montroni, lo metteva su un piedistallo, lo vedeva come un intoccabile" (54, p. 142). Divergente rispetto all'opinione diffusa è anche la visione di Fefe, il fratello di Angela. I problemi psichici da cui è afflitto non gli consentono però di argomentare la sua insofferenza nei confronti del cognato, a cui cerca di alludere esprimendo comunque la propria soddisfazione per la relazione clandestina della sorella.

È necessario chiedersi quali elementi intervengono nel romanzo a legittimare le visioni di Pierre e Fefe, compromettendo l'immagine di Montroni agli occhi del pubblico in un modo che non sia semplicemente legato all'immedesimazione nel punto di vista di tali personaggi. A beneficio dei lettori vengono riassunte le azioni di Odoacre verso Angela e Fefe precedenti al tempo della storia. "Aveva dei bei modi, Odoacre. Un trentottenne distinto e ancora scapolo. Angela era una bella ragazza in miseria. Lui aveva cominciato a farle la corte, finché non s'erano fidanzati e sposati nel '48, poco prima delle elezioni" (54, p. 140). La presenza di Montroni, dunque, si era rivelata essenziale per la giovane donna e le aveva dato la possibilità di arginare le sventure provocate dalla guerra. Ma, soprattutto, il medico si era dimostrato accogliente e provvidenziale con Ferruccio, facendosi carico della sua malattia mentale:

nella casa di via Castiglione, avevano sistemato il povero Ferruccio in una cameretta al pianterreno. Ma a Ferruccio Odoacre non piaceva, gli rispondeva male, gli teneva il muso, a volte dava in escandescenze, diceva che era 'un delinquente' e solo perché aveva i soldi pensava di approfittarsi di sua sorella. Odoacre non perdeva mai la pazienza, cercava di ragionare, di far calmare il cognato, e a volte ci riusciva, ma Angela era presa da terribili momenti di sconforto. Prima che impazzisse anche lei, Odoacre aveva fatto ricoverare Ferruccio a Villa Azzurra, dalle parti di S. Lazzaro, e da quel giorno se n'era preso cura lui (54, p. 140).

Se anche "Odoacre non aveva idea di cosa fosse la passione", egli sembra tuttavia dar prova di sentimenti nobili e generosi: "era buono, attento e vecchio. Non era solo l'età, era il carattere, da giovane non doveva essere diverso. Generoso, altruista, serio, sempre impegnato in una buona causa, sempre certo di quello che doveva fare" (54, p. 184).

Eppure, le doti "del grande e benemerito compagno Montroni" (54, p. 115), "incorruttibile, integerrimo" (54, p. 461), vengono presentate con un'insistenza

eccessiva per sembrare autentiche. Al di là dell'ironia con cui si allude a "Gesú Cristo Montroni" (54, p. 414) e al "Vangelo secondo Odoacre Montroni" (54, p. 413), anche un discorso non focalizzato sul punto di vista di Pierre sembra eccedere nel presentarne il fare "rassicurante", "convincente" (54, p. 141). L'immagine perfetta provoca sospetti a chi le rivolga uno sguardo disincantato e non omologato al sentire condiviso: incoraggia a farsi domande, a indagare la possibilità di reperire qualcosa di incongruo sotto la superficie. Lì, neanche troppo in profondità, si trovano le colpe e le spiegazioni dei meccanismi messi in atto per mantenere un'apparenza immacolata, ma non corrispondente all'indole del personaggio. L'oggetto delle azioni illecite di Montroni era stata la salute del cognato, condotto da lui fino al suicidio al semplice scopo di fare un'impressione positiva sulla giovane moglie. Anche dopo il drammatico fatto, del resto, non viene dato modo di percepire alcuna incrinatura nell'imperturbabilità del medico, mettendone in luce la mancanza di sensibilità. Tutto ciò, sommato alle sue azioni verso Fefe, la cui ricostruzione non viene messa in dubbio nel romanzo, offre di lui un'immagine netta e incontrovertibile. Si tratta nel complesso di un personaggio rigoroso nella sua meschinità; a differenza delle tante figure su cui ci siamo soffermati, egli non si lascia interrogare dalla sostanza degli eventi che gli si offrono, ma cerca il modo per aggirarli alla ricerca di un tornaconto personale. Così gli elementi contenuti nella narrazione intervengono a smentire e ribaltare i discorsi positivi e carichi di ammirazione intorno a Montroni, dimostrando l'infondatezza dell'immagine pubblica offerta dal personaggio, svelando l'artificio e l'inganno su cui questa si basa.

L'altra figura assolutamente negativa fa la sua comparsa in *Manituana*. Si tratta di Jonas Klug, tedesco sbarcato in America alla ricerca di fortuna e all'inizio effettivamente capace di ottenere "pace e prosperità" nel nuovo mondo (*Man*, p. 18). Egli è connotato sin dall'inizio come una figura spregevole, e tale caratteristica non viene mai attenuata nel corso del romanzo: viene anzi confermata dal susseguirsi delle dichiarazioni e delle azioni. Tanto i gesti che di lui vengono descritti, quanto il linguaggio attribuitogli, infatti, convergono nel trasmettere questa impressione. Nella prima occasione in cui il personaggio compare sulla scena, per esempio, si presenta come artefice di inganni ai danni della comunità irochese: aveva fatto ubriacare gli indiani e li aveva convinti a firmare una cessione di terreni a suo favore. L'evento, raccontato attraverso la prospettiva dello stesso Klug e dunque difficilmente

fraintendibile nella sua sostanza di truffa, è ulteriormente connotato dal linguaggio con cui viene espresso.

C'era chi non vedeva l'ora di regolare i conti coi selvaggi, gentaglia fetida che quando aveva fame ti entrava nel granaio, o ti coglieva le mele dall'albero neanche fosse roba loro, e se non stavi attento, ti vomitava pure addosso. Dio non poteva aver concesso a primitivi miscredenti un diritto su quelle terre. Klug li odiava. Ancor più odiava chi li proteggeva: il Dipartimento indiano e il clan dei Johnson, con la loro corte di pizzi, merletti e porcellane. Soprattutto quella strega, Molly Brant, la puttana del vecchio Sir William, coi suoi figli mezzosangue (*Man*, p. 20).

La violenza di queste parole è tanto più vistosa quanto più si considera l'attenzione, costante nel romanzo, a utilizzare un linguaggio lieve e carico di sfumature. Klug non è soltanto colui che *odia* gli indiani, ma è anche e soprattutto un individuo che percepisce il mondo in base a opposizioni nette e radicali, come esprime l'assenza di profondità contenuta nelle sue parole.

Quando lo ritroviamo, nella "terza parte" del romanzo, egli è entrato a far parte delle milizie ribelli, risoluto a "liberarsi dai musci rossi una volta per tutte" (*Man*, p. 385). La sua permanenza nell'esercito, però, ha breve durata: ne viene cacciato a causa di un atteggiamento indisciplinato e disobbediente. Si aggira dunque con altri compagni per i territori toccati della guerra, alla stregua di briganti che pretendono di assumere posture patriottiche. Ed è in occasione di uno di questi vagabondaggi che, mirando alle spalle di Joseph Brant, colpisce senza volerlo Philip Lacroix e ne provoca la morte. Pur sentendosi un "eroe" per il proprio gesto, si dà alla fuga prima ancora di verificare il reale effetto del suo attacco (*Man*, p. 593): su questa nota di falso eroismo si chiude lo spazio concesso dalla narrazione alla prospettiva del personaggio. Klug ricompare nell'"epilogo", colpito dalla vendetta di Brant per la morte dell'amico, ma in quell'occasione il suo è soltanto il nome appartenuto a un cadavere. Si tratta dunque di una figura sulla cui povertà morale si insiste in ognuna delle occasioni che lo vedono partecipare. Questo, insieme ai sentimenti di cattiveria da lui espressi, non ne fa un semplice antagonista o il portatore di una visione e di obiettivi diversi da quelli dei protagonisti: lo individua come una figura pienamente negativa.

I profili di Odoacre Montroni e Jonas Klug possono fornire indicazioni importanti sulle modalità con cui gli autori intendono e costruiscono i personaggi. Le due figure sono avvicinate da una somiglianza vistosa. Entrambi, infatti, si rendono

responsabili di un omicidio. Nel caso di Montroni la colpa è indiretta, dal momento che Fefe si suicida; la sospensione della cura, decisa dal medico, contribuisce comunque a determinare il tragico finale. Klug, dal canto suo, preme egli stesso il grilletto. A morire, in entrambi i casi, sono due figure positive, probabilmente guardate con simpatia dai lettori, se non con ammirazione. Tuttavia, le caratteristiche personali sembrerebbero distanziarli. Montroni è un personaggio di successo, ammirato e circondato di stima, autorevole come medico e come membro del partito; al contrario Klug è un emarginato, solo o accompagnato da figure dubbie, cacciato dalla milizia a cui si era appoggiato e incapace di compiere l'omicidio che si era prefissato. Eppure, ci sembra di poter reperire un punto di contatto più profondo e significativo. Entrambi, infatti, sono a ben vedere incapaci di mettersi in discussione. In quadri dominati da conflitti e cambiamenti, né Montroni né Klug sembrano porsi il minimo interrogativo sulla legittimità delle proprie azioni, sull'eventualità di rivalutare e correggere il proprio operato. Partecipano con oltranzismo al contesto di cui fanno parte e alle contrapposizioni che lo segnano. Sono schierati sempre e solo per se stessi, incapaci di intessere legami autentici e di progredire grazie al confronto con chi li circonda.

Il ruolo di altri antagonisti è invece contrassegnato dall'“esposizione alla relazione”<sup>165</sup>. Si tenga presente innanzitutto che nei romanzi la natura ostile di certi personaggi può dipendere dalla prospettiva che li presenta. Yossef Nasi, in *Altai*, è introdotto come il più temibile dei nemici di Venezia. Questa reputazione è ribadita attraverso i numerosi appellativi che gli vengono indirizzati: “Il Dannato. Il Maledetto. Il Diavolo in persona” (*Alt*, p. 97). Lo stesso Nasi, incontrato a Costantinopoli, si rivela al contrario una figura accogliente e amichevole, paladino della causa ebraica, e diventa ben presto per Manuel Cardoso un punto di riferimento e un vero e proprio amico.

Ci sono poi personaggi senz'altro classificabili fra gli antagonisti, ma che richiedono un'attenta contestualizzazione. Anche in questo caso vogliamo concentrarci su due figure, diverse e significative: Qoèlet e il Cavalier d'Yvers. Entrambi compiono omicidi, tradimenti, piani tramati nell'ombra. Hanno però, allo stesso tempo, ruoli complessi e sfaccettati, interessanti da approfondire.

---

<sup>165</sup> ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti*, op. cit., p. 32.

Colui che per anni ha lavorato per Carafa, presentato come “nemico” del protagonista già dal “prologo” (*Q*, p. VIII), assume progressivamente una prospettiva critica sul proprio operato. Con disincanto e onestà intellettuale accetta di riconsiderare il passato e decide di “saldare i conti” aperti nel corso degli anni (*Q*, p. 578). Così, tornato a Münster, dove si erano consumati eventi tanto drammatici e singolari, riflette su quanto aveva ottenuto e quanto invece si era lasciato sfuggire da allora:

Di fronte a tutto questo, e a queste gabbie, posso dire di non aver vissuto, osato, mai, se non nei giorni del tradimento infame e perfetto della più grande impresa che il coraggio e la follia degli uomini potessero immaginare. La lucida ragione di una spia e la fedeltà appassionata di un luogotenente verso un capitano ammirato dal primo giorno: quei giorni traboccano ricordi, gli unici, carichi di discordanti sensazioni, come la vita appunto, che ho tenuto lontani, pavido esecutore di grandiose trame (*Q*, p. 579).

Dopo oltre trent'anni trascorsi alimentando un efficace meccanismo di conquista e mantenimento del potere, Qoèlet sente di poter apprezzare retrospettivamente solo i momenti in cui egli stesso era stato attraversato da “discordanti sensazioni”: le occasioni in cui il disprezzo per i propri nemici si era mescolato alla stima.

Più elementi lo spingono a tentare un'azione di rivolta contro l'uomo cui per tutta una vita aveva prestato obbedienza. Da una parte, sicuramente, interviene la sensazione degli anni sprecati a inseguire obiettivi inopportuni e lontani da esigenze personali. Accanto a questa, più prosaicamente, si manifesta la consapevolezza che il tempo a disposizione è limitato: avviandosi verso la conclusione della vicenda, la spia presagisce la propria esecuzione imminente, non ha alcun dubbio sul fatto che “Carafa sa bene che due possono mantenere un segreto soltanto quando uno è morto” (*Q*, p. 584). D'altro canto, la ribellione di Qoèlet è guidata dall'idea di potersi riavvicinare al proprio antico avversario, considerato, fra tutti i nemici incontrati nel corso degli anni, “l'unico giusto” (*Q*, p. 578). La spia intraprende così un'ultima azione che, senza poter allontanare un epilogo drammatico, interviene a ristabilire un senso nelle sue azioni e lo ricongiunge al personaggio principale della vicenda.

Nel momento in cui i due rivali si rincontrano, dopo mesi di ricerche reciproche, non c'è asprezza nei toni. Agli occhi del protagonista, prima ancora di un nemico, appare il “relitto” dell'uomo di un tempo, i cui tratti più rilevanti sono “il volto segnato dalla stanchezza” e i “capelli grigi scarmigliati” (*Q*, p. 612). L'impressione iniziale viene confermata poco dopo: “non riesco a provare odio. Non ho più la forza per

disprezzare. Guardo Grasbeck e vedo soltanto un vecchio” (*Q*, p. 616). Nel dialogo fra i due intervengono tanto la rivalità quanto la stima di un tempo.

Heinrich Grasberk, questo è il nome con cui Qoèlet era stato conosciuto a Münster, dichiara che fra i due individui esiste un’importante somiglianza, nonostante la diversità delle cause per cui si erano spesi. Spiega che possono cercare un riscatto insieme: “perché siamo due facce della stessa moneta, perché abbiamo combattuto la stessa guerra e nessuno dei due ne esce vincitore” (*Q*, p. 622). Tale pretesa vicinanza, tale da attenuare la gravità delle azioni e delle scelte del passato, viene respinta dal protagonista. Le sue parole ribadiscono il solco incolmabile tra i due:

Ti sbagli, Heinrich, anche se può sembrare facile crederlo, io e te non siamo affatto uguali. Tu hai combattuto la guerra di un altro, hai obbedito agli ordini, hai svolto una parte nel suo piano. Hai servito tutta la vita, per un fine di cui non ti è nemmeno concesso vedere il compimento: questa è la tua sconfitta. Non sei stato battuto sul campo, come quelle migliaia di pezzenti ed eretici che hanno lottato contro i loro signori e contro il potere di Roma. Non ti resta niente, neppure il senso di quello che hai fatto. È per questo che devi offrirmi l’ultima opportunità, perché è anche la tua, l’ultima occasione di riprenderti la vita che hai venduto a un altro (*Q*, p. 622).

Sarebbe infatti ingenuo e superficiale, oltre che inesatto alla luce dei fatti, mettere entrambe le figure sullo stesso livello. L’incontro fra i due, tuttavia, così come la scelta di allearsi per un obiettivo comune, contribuisce effettivamente a mostrarne i notevoli tratti di vicinanza: entrambi finiscono nel finale per essere provati dalle imprese cui hanno partecipato, senza avere “più niente da perdere” (*Q*, p. 624). Possono fidarsi l’uno dell’altro e, guardandosi, si ritrovano “nella medesima posizione” (*Q*, p. 626). Nonostante le divergenze di una vita intera e il fallimento del piano congiunto che avevano organizzato, si ritrovano accomunati in uno “strano destino” (*Q*, p. 625). Fra loro si giunge alla “possibilità della mediazione al posto della collisione e dei suoi tragici effetti”<sup>166</sup>. Il protagonista finisce così anche per essere il depositario delle ultime aspirazioni di Qoèlet: è lui a leggerne le dolorose parole in una lettera che non arriverà mai al destinatario. Inoltre l’antagonista, così come la sua controparte, si sottrae all’identificazione di un nome specifico; al momento dell’epilogo viene dunque chiamato in causa come “Heinrich Gresbeck, o qualunque fosse il suo nome” (*Q*, p. 635).

---

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 11.

Anche grazie alla sua somiglianza con il protagonista, dunque, la negatività di Qoèlet appare ridimensionata: trovano risonanza i suoi atteggiamenti più costruttivi, come l'intraprendenza, la dedizione a una causa e il senso critico. Egli incarna, a ben vedere, torto e ragione, senza poter riassumere la propria posizione in nessuno dei due. A prova di questa ambiguità possono essere prese, in un confronto intertestuale, le corrispondenze fra lui e Manuel Cardoso in *Altai*. Il protagonista di quest'ultimo testo, infatti, ha certi tratti che lo accomunano all'emissario di Carafa. Come lui, per un certo tempo, svolge il ruolo di spia; come lui costituisce un tassello nel mantenimento di un potere politico. "Non mi avevano forse addestrato per quello? Sacrificare tutto alla causa, finanche me stesso?" (*Alt*, p. 82): sono parole che commentano la sua natura di ingranaggio sacrificabile, caratteristica che condivide con Qoèlet. Entrambi scelgono infine di schierarsi dalla parte contro cui avevano lottato. La possibilità di intravedere caratteristiche comuni in figure che svolgono i ruoli riconoscibili tanto del protagonista che dell'antagonista, oltre a confermare i limiti nelle distinzioni introdotte da queste categorie, influisce sulle valutazioni etiche e morali dei personaggi. Anche Qoèlet si sottrae a una tassonomia in base alla quale un personaggio romanzesco può assumere su di sé tutto il torto o tutta la ragione.

Anche il Cavalier d'Yvers, come Qoèlet, nel finale riconosce a sua volta il valore dell'avversario con cui ha a che fare. Percependo il fluido magnetico attivo in D'Amblanc, sente infatti di trovarsi al cospetto di "un magnetista potente. Quasi quanto lui. Un degno avversario" (*Arm*, p. 750). Poco più avanti, la stessa impressione viene rimarcata: "il cavaliere ebbe la netta consapevolezza di trovarsi di fronte all'avversario di tutta la vita. Davanti a lui, ansimante, stava il suo doppio. L'uomo che era riuscito ad arrivarli più vicino di chiunque altro" (*Arm*, p. 751). La situazione che li vede coinvolti è, però, diametralmente opposta a quella descritta in *Q*. Yvers si trova infatti ad affrontare il piccolo contingente formato da D'Amblanc, Léo e Marie Nozière senza possibilità di conciliazione. Niente avvicina gli schieramenti, che rimangono distinti quanto a obiettivi, principi morali e comportamenti. Il rispetto provato dal cavaliere nei confronti del medico, del resto, non può essere reciproco: D'Amblanc riconosce l'efficacia del proprio rivale come magnetista, ma non può apprezzare, o tantomeno approvare, l'operato di qualcuno che approfitta delle proprie competenze per sottomettere gli altri, che usa "i contadini come Galvani le rane" (*Arm*, p. 571).



Eppure, anche del Cavalier d'Yvers vengono illustrate doti e sensibilità sulle quali vale la pena di soffermarsi. Egli è innanzitutto fedele a una causa collettiva che trascende di gran lunga i suoi orizzonti personali, vale a dire la restaurazione della monarchia, e per questa decide di spendersi. Il suo primo intervento in questo senso è il “disperato arrembaggio” (*Arm*, p. 285) in cui si congiura per tentare di salvare il Capeto nel giorno della sua esecuzione. Dal fallimento di quella prima missione, senza abbandonare la causa controrivoluzionaria, Yvers intraprende un'accurata riflessione nel merito. Intuisce che “il passato da salvare non era quello dei Capeto e dell'antico regime. Occorreva risalire molto più indietro. La rivoluzione non aveva rovesciato un trono: aveva scoperto un sepolcro” (*Arm*, p. 285). Il personaggio si ritaglia allora un punto di osservazione al tempo stesso isolato e privilegiato per approfondire la propria disamina delle strategie necessarie a riconquistare il potere. Diventa il cittadino Laplace, internato a Bicêtre. Lì, oltre a salvaguardare la propria incolumità personale, ha modo di valutare la sostanza degli eventi che stanno interessando l'intera nazione. Svolge un ragionamento in cui i malati mentali che lo circondano diventano termini di paragone di dinamiche ben più ampie e generali. Viene detto infatti che “dal suo punto di osservazione, l'uomo che si faceva chiamare Laplace pensò che la follia è materia di studio indispensabile per chi voglia conoscere ed esercitare il potere. Un'incognita che può entrare in gioco in qualsiasi momento, nelle vicende personali e in quelle collettive” (*Arm*, pp. 87-88). Questa considerazione dà contezza dell'articolazione rigorosa della sua analisi: vi si parla infatti di “osservazione” e di “studio”, per descrivere un processo di pensiero di cui si vogliono far emergere i tratti scientifici. A chi condivide il suo stesso obiettivo, egli intima in un primo momento di “limitarsi a osservare. Ogni dettaglio potrà tornare utile, anche la cosa meno importante. Che esercitino la vista e la pazienza. È questa la devozione” (*Arm*, p. 437).

La riflessione condotta a Bicêtre porta Laplace a rivedere e riformulare il proprio pensiero iniziale e le opinioni su come sarebbe stato necessario agire. Così egli matura la convinzione che “la controrivoluzione non è l'opposto di una rivoluzione: la controrivoluzione è una rivoluzione *opposta*. Essa non può che salutare la rivoluzione come si saluta l'errore altrui che nondimeno riapre il gioco e consente di entrarvi per vincere” (*Arm*, p. 211). Il personaggio comprende la necessità, per chi voglia ripristinare uno *status quo ante*, di confrontarsi con la sostanza stessa del cambiamento, senza

pretendere di aggirarlo o di ignorarlo. Egli prende dunque le distanze dai suoi stessi atteggiamenti di un tempo, e anche dagli individui con cui li aveva condivisi. Riferendosi al barone di Grèche, a cui era legata la sua fortuna e con cui aveva organizzato il piano della prima congiura, mette in evidenza una frattura ormai netta e irreparabile: “La mia spada serve ancora la stessa causa, ma ora la mia vista è più lunga. Per quelli come Grèche, io non esisto più” (*Arm*, p. 293). Da tale rigorosa riflessione deriva una progettualità che Laplace articola e svolge con attenzione e determinazione: il controllo sull’internato Malaprez, gli esperimenti di magnetizzazione collettiva nel manicomio, la creazione dell’Armata dei Sonnambuli. Nelle varie fasi di attuazione del piano, la causa a cui si è votato coinvolge Yvers in maniera viscerale: “calde lacrime” (*Arm*, p. 566) accompagnano la constatazione che è finalmente possibile dare il via alla realizzazione del piano tanto a lungo coltivato. Anche in quest’ultimo caso, quindi, il romanzo modella l’antagonista come un personaggio in evoluzione. Questi è capace di valutare la portata degli eventi che lo circondano e, soprattutto, cerca di mettere in relazione considerazioni teoriche e risoluzioni pratiche sul proprio modo di agire.

L’approfondimento svolto sulla costruzione degli antagonisti mostra che gli autori costruiscono il complessivo sistema dei personaggi dando importanza a individualità in grado di esprimersi in sintonia con le situazioni in divenire che li vedono partecipi. In quest’ottica non conta che i personaggi diano dimostrazione di virtù straordinariamente accentuate o fuori dal comune. L’attenzione è posta soprattutto sulla loro capacità di fare i conti con il cambiamento. Si tratta, certo, di un’abilità espressa in maniera discontinua dalle varie figure romanzesche, che attraversano, come si è visto, momenti di rifiuto di un confronto autentico con gli scompigli sociali, culturali e relazionali, proponendo passaggi inquietanti ai lettori:

Se riesco a percepire il buio che c’è dentro di me, le somiglianze con ciò che non mi piace; se riesco a concepire un’affinità con chi è lontano; se riesco a capire quanto sono coinvolto da ciò che non amo, che non mi piace, che di solito accuso come se non mi appartenesse – quella è la strada concreta, reale, per combattere con limpidezza ed efficacia. L’abitudine è quella di sentirsi estranei agli errori, estranei alla bruttezza del Paese. L’estraneità rende impermeabile la coscienza, e senza conoscere le ragioni degli altri, non si può combatterle<sup>167</sup>.

---

<sup>167</sup> FRANCESCO PICCOLO, *Il desiderio di essere come tutti*, Einaudi, Torino 2013, p. 251.

Nei personaggi più significativi e compiuti dei romanzi, tuttavia, simili fasi vengono sempre alternate ad altre di segno opposto. Gli stessi protagonisti che hanno rifiutato di considerare la realtà tornano a farsi domande, ad avanzare ipotesi, a cercare soluzioni. Nell'economia generale dei romanzi, i momenti di successo dei personaggi sono essenziali quanto quelli di sconcerto e di ripiegamento interiore. Tale equilibrio dimostra la volontà degli autori di offrire al lettore figure difficilmente schematizzabili o idealizzabili. Un individuo non viene riassunto nei suoi tratti salienti, ma presentato come "struttura complessa ed eterogenea fatta di elementi altamente separabili, raccolti in unità precaria e fragile da una combinazione di attrazione e repulsione, di forze centripete e centrifughe, in un equilibrio dinamico, mobile e costantemente instabile"<sup>168</sup>. Questa scelta può essere descritta con efficacia da Javier Marías:

Quando si parla della vita di un uomo o di una donna, quando se ne traccia una ricapitolazione o un riassunto, quando se ne racconta la storia o la biografia, in un dizionario o in un'enciclopedia o in una cronaca o chiacchierando tra amici, si è soliti raccontare ciò che quella persona ha compiuto e ciò che è effettivamente accaduto. In fondo, tutti abbiamo la stessa tendenza, vale a dire quella di vederci nelle diverse fasi della nostra vita come risultato o compendio di ciò che è accaduto e di ciò che abbiamo ottenuto e di ciò che abbiamo realizzato, come se fosse soltanto questo ciò che costituisce la nostra esistenza. E dimentichiamo quasi sempre che le vite delle persone non sono soltanto questo.

La narrativa può però essere intesa come strumento in grado di affermare che le biografie reali o immaginarie sono significative proprio in quanto punti di convergenza di opposti, egualmente importanti. Continua infatti Marías:

ogni percorso si compone anche delle nostre perdite e dei nostri rifiuti, delle nostre omissioni e dei nostri desideri insoddisfatti, di ciò che una volta abbiamo tralasciato o non abbiamo scelto o non abbiamo ottenuto, delle numerose possibilità che nella maggior parte dei casi non sono giunte a realizzarsi. [...] E mi spingo a pensare che insomma sia appunto la finzione a raccontarci tutto questo, o meglio, a servirci da promemoria di quella dimensione che siamo soliti lasciare da parte al momento di raccontare e di spiegare noi stessi e la nostra vita. E oggi il romanzo è ancora la forma più elaborata di finzione, o così credo<sup>169</sup>.

La costruzione dei personaggi nei romanzi dei Wu Ming appare appunto un "promemoria" della complessità che caratterizza gli individui e invita a valutarne la

---

<sup>168</sup> ZYGMUNT BAUMAN, *Vita liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2008 (*Liquid Life*, 2005), p. 98.

<sup>169</sup> JAVIER MARÍAS, discorso pronunciato a Caracas il 2 agosto 1995, durante la consegna del Premio Rómulo Gallegos, inserito come "Epilogo" in ID., *Domani nella battaglia pensa a me*, Einaudi, Torino 2000 (*Mañana en la batalla piensa en mí*, 1994), p. 280.

*singolarità*. Gli eroi romanzeschi così strutturati possono rendere visualizzabile il valore che risiede nel difficoltoso tentativo di scendere a patti col mondo.

### 3.1. Gli intrecci

Le strutture dei testi hanno un'articolazione complessa: vi troviamo le “continue sovrapposizioni di tempo e spazio che contrassegnavano la narrativa postmoderna”<sup>170</sup>; si accavallano prospettive, fasi cronologiche e spazi geografici molteplici, che giungono e formano un'unità. I romanzi, così organizzati, trasmettono un “senso del brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico o dello stratificato”<sup>171</sup>. Se “*forma* è sempre messo in dialettica con *materia* o con *contenuto*”<sup>172</sup>, siamo convinti che tale nesso vada approfondito osservando l'intreccio di ognuno di romanzi, valutando il ruolo delle singole componenti e le modalità con cui vengono orchestrate. Dedicheremo particolare attenzione alle sezioni in cui si articolano i testi, denominate dagli autori in maniera diversa nei vari romanzi. L'unità minima può essere il “capitolo”<sup>173</sup>, la “scena”, o può essere individuata solo da un numero cardinale. Tali segmenti di testo vanno poi a comporre “atti” o “parti”, a cui possono fraporsi “interludi” o “intermezzi”. I romanzi si aprono con un “prologo”, degli “antefatti” o un’“ouverture” e possono chiudersi con un “epilogo” o una “coda” seguita dai “titoli di coda”. Come vedremo, la scelta dei termini e l'uso delle varie denominazioni sono legati alla sostanza narrativa.

*Q* presenta la massima complicazione a livello formale, che andrà mano a mano distendendosi nelle esperienze narrative successive. La scelta compositiva delle tre “parti” in cui è articolato il corpo del testo rispecchia il disorientamento del protagonista. Si tratta di tre sezioni di varia lunghezza: *Il coniatore*, *Un Dio, una fede, un battesimo* e *Il Beneficio di Cristo*. Le prime due sono caratterizzate da una peculiare gestione della cronologia del racconto. Nel prologo, datato 1555, la voce narrante manifesta la volontà di comunicare una serie di accadimenti che si presentano in maniera non unitaria:

---

<sup>170</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 80.

<sup>171</sup> ITALO CALVINO, “Il mare dell'oggettività”, in ID. *Una pietra sopra*, op. cit., p. 45.

<sup>172</sup> CESARE SEGRE, *Critica e critici*, Einaudi, Torino 2012, p. 113; corsivo nel testo.

<sup>173</sup> Indicheremo il termine “capitolo” tra virgolette solo in riferimento ai testi dove gli autori hanno usato questa denominazione.

Voglio tenere tutto stretto, fin dal principio, i dettagli il caso, il fluire degli eventi. Prima che la distanza offuschi lo sguardo che si volge indietro, attenuando il frastuono delle voci, delle armi, degli eserciti, il riso, le grida. Eppure solo la distanza consente di risalire a un probabile inizio (*Q*, p. VII).

Questo esordio ritrae così il narratore nell'atto di riallacciare, a posteriori, "memorie che compongono i frammenti di un'epoca" (*Q*, p. VIII). Partendo da tale distanza cronologica, il racconto risale contemporaneamente a diverse stagioni della vita del protagonista. Tanto nella prima che nella seconda "parte" vengono infatti poste in relazione due fasi diverse: il discorso si segmenta dando vista ad analessi che, dal *passato* individuato in prima istanza dalla voce narrante, risalgono a un tempo ancora precedente, un *trapassato*. *Passato* e *trapassato* non corrispondono ai tempi grammaticali usati dalla scrittura, che procede prevalentemente al presente; parlare di *passato* e *trapassato* ci consente però di visualizzare con più agio l'intreccio fra le fasi storiche della vicenda. Nella "prima parte", *Il coniatore*, il *passato* va dal 1525 al 1527, riguarda la fuga da Frankenhäusen attaccata dai lanzichenecchi e il ritiro a Eltersdorf; da lì i ricordi portano a un *trapassato* che copre il periodo dal 1519 al 1524, ripercorrendo gli anni a Wittenberg e l'apostolato di Thomas Müntzer. Il *passato* della "seconda parte", *Un Dio, una fede, un battesimo*, si colloca nel 1538, quando il protagonista incontra Eloi ad Anversa e si associa a lui nella truffa ai Fugger; il racconto fatto a Eloi si riferisce a un *trapassato* risalente agli anni dal '27 al '34, occupato dall'avventura anabattista culminata a Münster. In entrambi i casi, l'alternanza fra *passato* e *trapassato* avviene con frequenza: ogni "capitolo" può comportare un avvicendamento e la datazione che lo introduce aiuta a comprendere il cambiamento di tempo e a individuare la fase storica di riferimento.

*Passato* e *trapassato* possono però essere compresenti anche all'interno di uno stesso "capitolo": prendiamo l'esempio del dodicesimo della "prima parte". A introdurlo troviamo l'indicazione "Eltersdorf, autunno 1525"; più volte però, nel corso delle sei pagine, la mente del protagonista scivola nel *trapassato*. La lettura di una vecchia lettera scatena infatti la memoria dell'io narrante che, "sdraiato a occhi aperti nel buio" (*Q*, p. 54), rivive le avventure degli anni precedenti, facendo fluire un discorso che inizia così: "Eravamo ad Allstedt da un anno". Egli si distoglie poi dai suoi pensieri – "mi rigiro nel letto" – ma dal *trapassato* "affiora" rapidamente un'immagine che riporta ancora indietro l'attenzione. "Immagino la scena", dice il narratore seguendo il

flusso dei ricordi e concedendo spazio ai personaggi che li occupano, vale a dire l'Elettore Federico di Sassonia e l'esattore delle tasse Zeiss. Il protagonista ricostruisce il dialogo fra i due, finché un movimento mette nuovamente in collegamento *trapassato* e *passato*: “ghigno da solo, il buio inghiotte le loro sagome e mi restituisce quella di Magister Thomas all'alba di quel giorno d'estate...” (*Q*, p. 58). In questo caso l'alternanza fra *passato* e *trapassato* interna allo stesso capitolo viene segnalata dalla variazione dei tempi verbali: al consueto presente vengono infatti intervallati imperfetti e passati remoti. L'esempio ci mostra la frequenza con cui la scrittura intreccia fasi temporali diverse, il cui racconto può essere ulteriormente complicato dall'inserimento di elementi esterni al discorso del protagonista, come il testo della lettera e il dialogo. La narrazione si costruisce quindi come un procedimento composito e macchinoso.

La “terza parte”, *Il Beneficio di Cristo*, ha un incedere più lineare: il protagonista ripercorre ordinatamente gli anni dal 1545 al '51, raccontando eventi avvenuti prevalentemente nella penisola italiana. Qui la complicazione avviene, però, a livello della voce narrante.

Dall'inizio del romanzo, il racconto in prima persona del protagonista è intervallato dalle lettere di Qoèlet indirizzate a Carafa, inserite nella struttura narrativa come veri e propri capitoli, pur senza utilizzare tale dicitura, e introdotte dal titolo “L'occhio di Carafa”. Il ruolo di spia al soldo del cardinale consente a Qoèlet di avere una prospettiva più ampia di quella del narratore. Nell'economia generale del testo, il suo intervento offre al lettore una contestualizzazione delle vicende narrate, permettendo di metterle in relazione con un quadro storico di riferimento costellato di avvenimenti e nomi illustri; “le lettere [...] a Pietro Carafa ci forniscono un quadro generale della vicenda, in cui eventi e dettagli trovano la loro giusta collocazione come tessere di un mosaico”<sup>174</sup>. Infatti Qoèlet vi allude all'imperatore Carlo V, ai grandi elettori tedeschi, ai banchieri Fugger, ma anche a figure religiose di spicco come Calvino e Savonarola; scandisce l'epoca del racconto informando della morte e delle elezioni dei vari pontefici. Alcuni degli individui che egli cita assumono successivamente consistenza nel romanzo, come il cardinal del Monte o Anton Fugger. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, i nomi fatti da Qoèlet sono destinati a rimanere

---

<sup>174</sup> MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, art. cit., p.4.

sullo sfondo, senza svolgere un ruolo diretto, ma contribuendo a fornire informazioni complementari sulla fase storica. Così come i “capitoli” delegati alla voce del protagonista, anche le lettere sono accompagnate dalla datazione e dall’indicazione del luogo in cui sono state redatte. Così, mentre intervengono nella struttura narrativa complicandola con una voce diversa, vi introducono dei riferimenti tali da renderla più comprensibile.

Nella “terza parte”, la presenza di Qoèlet assume maggiore centralità grazie all’introduzione de “Il diario di Q”, in cui si verifica un importante cambiamento di tono nella voce che fino ad allora era stata secondaria. L’emissario di Carafa ammette di voler, anche in questa sezione più personale, “capire, annotare, non tralasciare dettagli in apparenza irrilevanti, che potrebbero risultare chiavi di volta di un’intera strategia” (Q, p. 422). Questa dichiarazione di intenti, espressa per sé all’inizio della scrittura, non rende però conto della sostanziale differenza con i testi epistolari. Si tratta in questo caso, infatti, di una prosa intimistica, che include ampie concessioni ai dubbi, ai rimpianti e alle ambizioni private. Il tono burocratico e ossequioso delle lettere lascia spazio ad accenti maggiormente evocativi. Grazie al diario, Qoèlet assume consistenza come personaggio già prima di affrontare il protagonista e prima che si chiariscano agli occhi del lettore le circostanze in cui si erano già incontrati. La frequenza delle sue intromissioni nel testo diventa maggiore: gli interventi inizialmente sporadici, con dieci lettere complessive nelle prime due “parti”, si moltiplicano nella terza, dove abbiamo trentadue fra lettere e compilazioni del diario<sup>175</sup> a fronte dei quaranta capitoli affidati alla narrazione del protagonista. Il ritmo con cui si alternano le due voci, l’una presente nell’azione narrata, l’altra tramite le lettere e il diario, si fa progressivamente più serrato con l’avvicinarsi del loro incontro. La ricerca reciproca viene così osservata da entrambe le prospettive.

La funzione delle lettere, qui e in altri testi dei Wu Ming, non corrisponde alla necessità, propria di molti romanzi tradizionali, “di aprirsi su una dimensione soggettiva, adottando un punto di vista individuale caratterizzato e diverso”<sup>176</sup>. Le missive di Qoèlet non hanno infatti, complessivamente, un’impostazione soggettiva,

---

<sup>175</sup> Per calcolare le compilazioni di diario abbiamo tenuto conto delle volte in cui compare il titolo “Il diario di Q”.

<sup>176</sup> CHRISTINE PLANTÉ, “Deviazioni della lettera”, in MASSIMO MORETTI, *Il romanzo. Tempi, luoghi, eroi*, Volume IV, Einaudi, Torino 2003, pp. 218-219.



sono redatte al contrario nella sintassi convenzionale delle cancellerie. Anche quando nei testi dei Wu Ming compaiono lettere più personali e cariche di emotività, come quelle di Angela in *54* o di Guy Johnson in *Manituana*, il loro obiettivo non sembra quello di indulgiare sui sentimenti e le sensazioni di chi le redige: in questi romanzi la variabilità dei punti di vista assolve già pienamente alla funzione, come vedremo nelle prossime pagine. La presenza della lettera permette piuttosto di sostare “sul dialogo a due”<sup>177</sup>, non si limita a trasmettere informazioni e a introdurre tematiche o prospettive, ma implica i due soggetti della comunicazione, tenendo conto della relazione che li lega.

Inoltre, ponendosi nel tessuto narrativo come inserto, la lettera vi innesta una discontinuità formale, comporta “un’eterogeneità di genere e soprattutto di modalità d’enunciazione”<sup>178</sup>. Il testo epistolare ha quindi l’effetto di “entrare nel romanzo in qualità di sua essenziale parte costruttiva, ma anche di determinare la forma del romanzo tutto intero”<sup>179</sup>. Infatti gli esemplari di questo genere extrartistico, confluendo nel romanzo, “portano in esso le loro lingue e quindi stratificano la sua unità linguistica e approfondiscono [...] la sua pluridiscorsività”<sup>180</sup>. La lettera può avere inoltre, in opere ambientate nel passato, una funzione mimetica, alludendo a prassi comunicative comuni al tempo.

Così come le strutture narrative nel loro complesso, l’elemento epistolare è gestito in *Q* con irregolarità. Una variazione nel suo utilizzo compare all’inizio de *Il beneficio di Cristo*: tre lettere di Qoèlet sono seguite da una quarta, sempre indirizzata a Carafa, ma compilata da un autore diverso. Dall’intestazione potremmo già comprenderne il nome, leggiamo infatti: “Lettera inviata a Roma dalla casa madre della compagnia Fugger in Augusta, datata 6 maggio 1544” (*Q*, p. 391). Anche il tono è subito diverso: chi scrive parla infatti di “lunghi anni di amicizia” che legano la propria famiglia al cardinale. I temi trattati contribuiscono a loro volta ad accrescere la dissonanza rispetto alle lettere precedenti. Tuttavia la presenza di strutture ricorrenti nelle quasi quattrocento pagine dall’esordio potrebbe indurre chi legge a sottovalutare i

---

<sup>177</sup> LOREDANA CHINES, “Lettera”, in GIAN MARIO ANSELMI-GINO RUOZZI (a cura di), *Oggetti della letteratura italiana*, Carocci, Bologna 2008, p. 71.

<sup>178</sup> CHRISTINE PLANTÉ, “Deviazioni della lettera”, op. cit., p. 213.

<sup>179</sup> MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, op. cit., p. 129.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 130.

diversi segnali espliciti della particolarità di questa missiva. La varietà è, in questo come nei romanzi successivi, un principio centrale nel determinare le forme del racconto.

In 54 alcune delle caratteristiche strutturali di *Q* sono capovolte. Se il testo firmato da Luther Blissett si muove in un tempo estremamente ampio, e interviene un'unica voce narrante assecondata da un controcanto, nel romanzo successivo tutte le vicende sono concentrate in un unico anno, mentre il numero delle prospettive è moltiplicato, dando vita a “un vero puzzle di sottotrame e storie”<sup>181</sup>. I “capitoli”, seguendo un ordine cronologico lineare, alternano personaggi diversi e spaziano fra collocazioni geografiche disparate. La narrazione, prevalentemente in terza persona, introduce una caratteristica che sarà peculiare anche negli altri romanzi prevalentemente eterodiegetici, *Manituana* e *L'Armata dei Sonnambuli*, vale a dire il frequente cambiamento di punto di vista. In 54 questo è particolarmente accentuato, e la terza persona cede a volte il passo alla prima, singolare o plurale.

Il racconto è così “filtrato attraverso la coscienza [...] di diversi personaggi”<sup>182</sup> e il punto di vista non è immediatamente riconoscibile: il riferimento al luogo in cui si svolge uno specifico tratto di vicenda, indicato all'inizio di ogni capitolo, non basta a individuare in maniera certa un singolo personaggio. Gli eventi di Bologna possono riferirsi a Pierre, Angela, Fefe; quelli di Napoli a Steve Cemento, al televisore McGuffin, a Salvatore Lucania; per quelli in California, il consueto punto di vista di Cary Grant viene in un'occasione sostituito da quello di Jean-Jacques Bondurant. Il lettore intuisce via via con quale individuo ha a che fare, anche quando dal testo non risulta immediatamente chiaro, riconoscendolo da caratteristiche peculiari del parlato, da informazioni biografiche, dalla prospettiva mantenuta sulla vicenda da una specifica figura.

Così, per esempio, quando il racconto adotta il punto di vista meno frequente di Salvatore Lucania, senza che la sua identità venga mai esplicitata in maniera esatta, il lettore capisce di avere a che fare con una prospettiva inedita, grazie alla peculiare commistione di italiano, inglese e napoletano, vistosa sin dall'inizio del capitolo: “Un giovedì sera, *that's right*, quando la vidi per la prima volta, nel club, doveva essere un

---

<sup>181</sup> MASSIMO MERLETTI, *Wu Ming. Poetica d'un anonimo*, 28.03.2002, [https://www.wumingfoundation.com/italiano/54/kwlibri\\_54.html](https://www.wumingfoundation.com/italiano/54/kwlibri_54.html).

<sup>182</sup> ARRIGO STARA, *L'avventura del personaggio*, op. cit., p. 163.

giovedì sera. Me l'arricordo, perché di giovedì Frankie 'The Cockroach' Pistocchio portava le fimmine nove, a farsi vedere, chiedere se potevano lavorare" (54, p. 442). La sensazione di novità trasmessa dal linguaggio inusuale viene chiarita progressivamente, quando i pensieri del personaggio si soffermano sul ruolo svolto in esperienze trascorse: "Siccome fa strano che 'u cchiù grande boss dei boss' viene scarcerato accusi dalla sera alla mattina, mettono in giro la voce che ho reso dei servigi al Paese, parlando coi picciotti locali per favorire lo sbarco degli Alleati in Sicilia, quindi mi ricompensano con la libertà e il rimpatrio" (54, p. 443). Una conferma sull'identità del personaggio arriva infine con il pensiero che questi rivolge ad altre figure già note al lettore:

Adesso Steve Cemento se ne parte per Marsiglia, accusi finiamo anche 'sta operazione e ci pensiamo un poco sopra, che qui le cose potrebbero magari cambiare. Iddu pare un poco strano, di recente. [...] Bravo picciotto, ma strano, quasi nun parla cchiù, e mi dicono che si porta sempre appresso 'stu scugnizzo ca lo chiamano Kociss (54, p. 443).

Poiché Steve Cemento e Kociss, i due malavitosi italoamericani cui era stata data voce fino a quel momento, vengono nominati come terzi, è chiarito che la voce narrante è qui quella di un altro personaggio. Questo esempio mette in luce il movimento macchinoso del testo che spazia continuamente da un punto di vista a un altro, richiedendo la concentrazione del pubblico.

Le prospettive dei personaggi possono alternarsi anche nell'ambito di uno stesso "capitolo". Ed è possibile trovare passaggi in cui risulta particolarmente difficile distinguere le voci e attribuirle correttamente. Si prenda ad esempio la scena ambientata a Villa Azzurra, subito dopo il primo incidente di Fefe.

Vorresti alzarti, ma non puoi mica. Perché no? Eh, lo sai che quando sei agitato bisogna che stai a letto. Ma non è successo niente, vero? Dillo, dillo: non è successo niente. Noooo, cosa dev'essere mai successo! Si è solo un po' agitato, ogni tanto gli succede, adesso gli diamo questa medicina speciale e gli passa.

Lui ogni tanto si agita, sai? Però il naso a un infermiere non l'aveva mai rotto. Ti pare? È da quando gli hanno sospeso la medicina che non sta più tanto tranquillo.

Si può rompere il naso a un infermiere? Si può fare colazione di notte? Cosa mi dice un mio amico se ci strappo la merenda? Cosa succede quando ho i miei scatti? Fammi un esempio. Eh, lo sai che non ci devi strappare la merenda, a Giorgio, lo sai.

Vuoi una sigaretta?

Non si strappa la merenda agli altri. Per niente. La notte si dorme e non ci si alza e non si va in cucina a preparare il caffè che poi ti fa malissimo. A Davide le sigarette non bisogna darcele, a tutti gli altri ce le puoi dare ma a Davide no, per niente. Troppa acqua fredda fa male e se la bevi ancora così in fretta non te ne do mai più. Qua ci sono delle regole, lo sai.

Va bene, le regole, non è successo niente. Però adesso mi fate alzare che mando via i mostri? (54, pp. 287-288).

Si tratta di un flusso di pensieri o di una conversazione fra più personaggi? L'uso alternato della prima, della seconda e della terza persona, nonché di numerose forme impersonali, insieme all'assenza di segni grafici che individuino la presenza di dialogo, complicano notevolmente il brano. La sua reale valenza verrà chiarita in un secondo momento, quando i pensieri di Angela precisano che il fratello "parlava sempre in terza persona di se stesso, quando non stava bene, e ripeteva a pappagallo le frasi che aveva sentito e che lo riguardavano" (54, p. 290). Solo retrospettivamente è quindi possibile attribuire il brano caotico unicamente a Fefe. La complicazione serve qui a rappresentare il disagio mentale legato alla psicopatologia, alla soppressione del farmaco, all'atto di aggressione compiuto e alla conseguente punizione subita. Il testo, tuttavia, non esplicita immediatamente le proprie strategie.

L'alternanza fra prima e terza persona è data anche dalla presenza del discorso indiretto libero e dello *stream of consciousness*. In alcuni casi, per la mancanza di didascalie, non è possibile capire se quelle riprodotte sono le parole pronunciate realmente da un personaggio, o se si tratta semplicemente della trascrizione dei suoi pensieri. In altri casi dei veri e propri dialoghi vengono composti dalla giustapposizione delle battute degli interlocutori, rendendole identificabili solo attraverso il contesto. L'incontro fra Cary Grant e Tito viene introdotto ad esempio in maniera usuale e immediatamente comprensibile. Infatti all'inizio leggiamo che "Grant chiede a Tito della rottura con Stalin, aggiungendo: 'C'è voluto del fegato, quello pareva uno dei cattivi dei film di Walt Disney!'" (54, p. 306). Tuttavia, la riproduzione della conversazione fra i due espelle rapidamente ogni indicazione esterna alle loro voci. Poco oltre, infatti, troviamo un testo fluido e serrato, dove la rapida successione delle battute viene interrotta solamente da brevissimi inserti della voce narrante.

Tito sorride, si accende una sigaretta, alza le sopracciglia interrogativo. No, non mi dà fastidio. Sapete, io ho smesso, grazie a mia moglie. Prima fumavo, eccome. Grazie a vostra moglie? E cos'ha fatto, se è lecito? Ha minacciato di non...? I due uomini ridono. No, no, mi ha ipnotizzato. Veramente? Ma funziona? Posso garantirlo. Vostra moglie è ipnotista? Be', lei ci ha provato, e ci è riuscita. Sapete, è seguace di quelle discipline orientali che vanno di moda in California, non credo altrettanto in Jugoslavia. Tito soffia un anello di fumo. Metterò al lavoro una commissione di medici. Se mi

confermeranno che funziona, un giorno l'ipnosi sarà contemplata nel piano di sanità pubblica. Se esiste, il popolo ne ha diritto (54, p. 307).

La commistione delle battute di dialogo, che potremmo considerare come una "complicazione" della forma, allude qui all'intesa creatasi fra i due interlocutori, alla sinergia creatasi fra prospettive diverse.

Con 54 i Wu Ming inaugurano inoltre la tendenza, che tornerà in seguito, a costruire i loro romanzi ricalcando l'architettura di una forma artistica tipica dell'epoca che ritraggono, in 54 il film. Il testo è infatti basato sull'impianto cinematografico: si articola in due "parti", anticipate dagli "antefatti" e seguite da "coda" e "titoli di coda", riflettendo da vicino la struttura dei film del tempo<sup>183</sup>.

La natura cinematografica della struttura è inoltre visibile a livello dell'intreccio. In ognuna delle due "parti" si crea un'occasione in cui le vicende di personaggi diversi tendono a incrociarsi anche geograficamente. Le azioni individuali finiscono per convergere in un crescendo di tensione sottolineato dall'incalzare del ritmo narrativo. Si realizzano "forme pure di caso centripeto"<sup>184</sup>: coincidenze bizzarre danno vita a incontri fortuiti fra individui che nulla avrebbero in comune. Così, nel cinquantaduesimo "capitolo" della prima "parte", Pierre e Vittorio Capponi si incontrano con Gary Grant, a sua volta inseguito da Andrej Zhulianov e dagli agenti del Kgb. Parallelamente, nel ventitreesimo "capitolo" della seconda "parte" le vicende dell'attore e di Hitchcock si incrociano con quelle di Steve Cemento e Kociss, del malavitoso Toni il Lionese, e dell'imperatore Bao Dai pedinato dagli agenti segreti Mariani e Azzoni: tutti convergono in un casinò di Cannes. Tali momenti corrisponderebbero ai "plot point" che, posti circa a un terzo e ai due terzi della sceneggiatura di un film, ne costituiscono gli assi portanti e ne sospingono lo svolgimento<sup>185</sup>.

Nel romanzo troviamo del resto passaggi che ricordano da vicino le didascalie presenti nei copioni cinematografici, composte da frasi brevi e da indicazioni descrittive dell'ambiente o dell'atteggiamento degli attori. Riportiamo a questo proposito l'inizio del dialogo fra Tito e Cary Grant citato poco sopra:

---

<sup>183</sup> Va detto che i "titoli di coda", utilizzati per includere quelle note al testo che gli autori hanno voluto evidenziare, compaiono anche in altri volumi estranei alla tematica cinematografica, collettivi o solisti, pubblicati anche prima di 54: si pensi a WU MING-VITALIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit.

<sup>184</sup> GUIDO MAZZONI, *Teoria della prosa*, op. cit., pp. 295-296.

<sup>185</sup> SYD FIELD, *Sceneggiatura*, Lupetti, Milano 1991 (*Screenplay: the Foundation of Screenwriting*, 1979).

*Enter Cary.* Barba rasata, finalmente, e un completo spedito da Palm Springs per l'occasione. È il Cary Grant che tutti conoscono, che Tito immagina di conoscere, nervi d'acciaio intenti a sgominare una rete di nazisti in *Notorious*. Tito si esprime in un inglese passabile, a parte qualche false friend: dice 'anemic' anziché 'enemy'. Cary non lo corregge. Com'è consuetudine quando fa l'anfitrione, Tito prepara il caffè di persona. Cary lo osserva divertito. Qualche accenno a Trieste, il cappotto recuperato in men che non si dica dagli agenti del Gma (54, pp. 305-306; corsivo nel testo).

Queste scelte sono consonanti con i contenuti, in cui Hollywood e il mondo del cinema, lo abbiamo visto, sono fortemente presenti: non solo Cary Grant è uno dei protagonisti principali; anche Hitchcock e Grace Kelly compaiono come personaggi; la volontà di girare un film su Tito è uno dei motori dell'azione e alcune vicende si svolgono durante le riprese di *Caccia al ladro*.

L'esibizione dell'artificiosità inerente al testo costituisce un ulteriore rimando alla finzione cinematografica. I personaggi intervengono infatti, in più di un'occasione, a sottolineare la bizzarria delle situazioni che li vedono coinvolti, delle avventure da essi stessi pianificate e degli imprevisti incontrati. Il termine "assurdità" ricorre nel romanzo soprattutto in riferimento a Cary Grant, che partecipa alle peripezie più surreali, spostandosi in incognito e facendo incontri curiosi e inaspettati. Dopo il confronto con gli agenti dei servizi statunitensi e britannici, egli appare "affascinato dall'assurdità della situazione" (54, p. 111), mentre più avanti è assorto in "riflessioni sulle coincidenze assurde della vita" (54, p. 494). Anche la moglie lo incoraggia a scendere a patti con la stravaganza da cui si trova circondato, ammettendo: "sì, caro, forse la missione è assurda, ma tutte le questioni politiche, in fondo, lo sono. Possiamo capirle solo fino a un certo punto" (54, p. 124). Le riflessioni sulla singolarità di quanto accade non sono però delegate al solo Cary Grant. Possiamo trovarne anche nell'"epilogo", nelle parole che l'ex partigiano Leonardo Mantovani rivolge a Vittorio Capponi in un bar di Città del Messico: "Questa è l'America Latina, *compadre*. Non devi meravigliarti mai di niente. Pensa alla cosa più assurda che te viene in mente e qui è normale" (54, p. 659). Questi discorsi vengono pronunciati a ridosso dell'ennesimo evento bizzarro del romanzo, vale a dire l'incontro con Castro, su cui si chiude la narrazione.

Le vicende narrate e le affermazioni ripetute nel romanzo contribuiscono complessivamente a mettere l'accento su un impianto narrativo in cui

le convenzioni letterarie non operano soltanto una legittimazione funzionale dell'impossibile. Esse lo legittimano anche in base alla sua ripetizione. [...] L'eccezionale acquisisce una sintassi e un paradigma: entra nelle strutture di una grammatica. Così, ciò che preso in sé costituirebbe un assurdo, e non avrebbe validità comunicativa, entra in un sistema di valori<sup>186</sup>.

Tutto ciò conduce a un "mutamento di attitudine verso la verosimiglianza dell'azione"<sup>187</sup> che ci sembra costituire un ulteriore richiamo nel romanzo a meccanismi utilizzati in ambito cinematografico.

La struttura accoglie inoltre al proprio interno inserti di diverso tipo. Ci sono i verbali di interrogatori di polizia, rapporti redatti dagli agenti, estratti da "Il Resto del Carlino" e da "L'Unità". Nel corpo dei capitoli compaiono anche lettere e citazioni da *Casino Royale* di Ian Fleming, pubblicato l'anno precedente al tempo della storia. Nel corso della sua missione in incognito, infatti, a Cary Grant capita di trovare "uno strano libro. Nove cuori sanguinanti attorniavano il titolo, caratteri d'oro su cartoncino marrone" (54, p. 269). La lettura delle vicende dell'agente segreto accompagna la missione dell'attore. Percorrendo la costa dalmatica prima di essere a sua volta attaccato da agenti di servizi segreti, egli si trova ad esempio a leggere queste parole:

'Camminò lungo la riva, sulla sabbia pulita e compatta, finché l'albergo scomparve alla sua vista. Allora si tolse la giacca del pigiama, prese la rincorsa e si tuffò rapidamente nel mare appena increspato. La riva digradava subito. Bond rimase sott'acqua...' (54, p. 322).

Il romanzo di Fleming tornerà più volte nel seguito della vicenda, sia come motivo narrativo che come oggetto significativo. Nella frenesia della fuga, infatti, il libro sfuggirà di mano all'attore e sarà raccolto da un incredulo Pierre, che lo conserverà come reliquia dell'inaspettato e incredibile incontro. Il nome dell'agente segreto più famoso della letteratura sarà ripetuto tanto da Pierre, che si definirà "il James Bond dei poveracci" (54, p. 585), quanto da Cary Grant: nel corso di una seduta psicanalitica, infatti, questi dichiarerà insistentemente "io non sono James Bond!" (54, p. 632). Sono inoltre numerosi i commenti sul contenuto del romanzo: la lettura provoca indignazione e "rabbia" negli agenti segreti che partecipano alla vicenda. Essi dichiarano: "se la vita di noi altri fosse davvero così: belle donne, trucchetti e scazzottate. E dire che l'autore è

---

<sup>186</sup> CESARE SEGRE, "Divagazioni su mimesi e menzogna", in LEA RITTER SANTINI-EZIO RAIMONDI (a cura di), *Retorica e critica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1978, p. 180.

<sup>187</sup> SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso*, op. cit., p. 51.

uno dei nostri. Comandante del Naval Intelligence Department, c'è scritto dietro" (54, p. 270). Successivamente troviamo ancora scetticismo nei confronti delle scelte narrative di Fleming:

- A chi vuole darla a bere questo Fleming? Prima di tutto, in Europa occidentale non c'è riscontro di attentati dinamitardi materialmente eseguiti da agenti sovietici; in secondo luogo, una simile dinamica è inverosimile; infine, se ogni operazione del nemico si concludesse con l'eliminazione degli esecutori, non ci sarebbe nemmeno il nemico!
- Ben detto, poi gli agenti sovietici non sono così, e nemmeno quelli dei Servizi di Sua Maestà: questo Bond è un damerino, e la sua condotta durante la missione è del tutto repressibile. Inoltre, l'MI6 non farebbe mai gravare sull'erario del Commonwealth il budget di una missione tanto balzana, tutta interna al mondo del gioco d'azzardo (54, p. 281).

La citazione critica nei confronti dei romanzi con James Bond non è nuova in letteratura. Ad esempio *Il fattore umano* di Graham Greene contiene numerosi riferimenti a 007: in quel caso il romanzo interviene a sottolineare la falsità dell'invenzione letteraria di Fleming sulle condizioni degli agenti segreti, sottolineando che nella realtà "non c'è mai stata una gran mentalità alla James Bond"<sup>188</sup>. A differenza che nel romanzo britannico, però, i riferimenti dei Wu Ming sono improntati all'ironia, palese nella battuta di Cary Grant: "ho letto un libro ridicolo e disgustoso, scritto da un certo Fleming. [...] Sconclusionato, invero. Ecco un libro da cui non trarranno mai un film!" (54, p. 388).

L'intero romanzo, nel complesso, dispone i suoi contenuti con leggerezza. È vero che al suo interno i numerosi eventi personali drammatici e le biografie tormentate conservano una densità emotiva peculiare. Al tempo stesso, però, acquistano nel quadro complessivo agilità comunicativa: la giustapposizione delle diverse linee narrative contribuisce infatti a smorzare l'effetto patetico di ognuna, attirando continuamente l'attenzione del lettore verso nuovi scenari e i conseguenti problemi.

In *Manituana* il racconto segue un ordine cronologico lineare, tanto che l'indicazione della data non contrassegna ogni capitolo, ma avviene in un'unica soluzione all'inizio di ognuna delle tre "parti"; solo la "terza parte", estesa lungo un tempo della storia di quattro anni, introduce una suddivisione ulteriore e segnala graficamente l'alternanza degli anni solari. È omogenea anche la collocazione geografica delle vicende, situate nel Nord America per la "prima" e la "terza parte" e a

---

<sup>188</sup> GRAHAM GREENE, *Il fattore umano*, Mondadori, Milano 2007 (*The human Factor*, 1978), p. 62.



Londra per la “seconda”. Lo scorrere parallelo di azioni ambientate in punti diversi delle colonie non impedisce al lettore di distinguere le linee narrative, anche in assenza di indicazioni costanti come quelle dei romanzi precedenti. Ai due “intermezzi”, *Il passaggio* e *Il ritorno*, sono affidati i racconti dei viaggi per e da Londra.

Anche in questo caso osserviamo comunque una struttura composita, con cambi di punto di vista meno estremi che in *54* ma costanti, in cui la narrazione convenzionalmente condotta al passato e alla terza persona assume di volta in volta la prospettiva di Joseph o Molly Brant, di Philip Lacroix, Guy, Esther o Peter Johnson, Jonas Klug. Viene lasciato spazio anche a visioni di personaggi minori. Si pensi all’udienza presso la corte di re Giorgio: il tono potrebbe suggerire una focalizzazione zero, ma il racconto è in realtà affidato alla prospettiva del conte di Warwick, spettatore solo apparentemente esterno alla vicenda. Egli ha infatti istruito il contingente americano sui comportamenti da assumere per impressionare il sovrano e nota con disagio le deviazioni dal piano stabilito: nel resoconto dell’udienza leggiamo infatti che “Warwick ebbe una smorfia di disappunto. Non era quello il discorso che avevano provato” (*Man*, p. 293). Il testo si sofferma inoltre sulle sue reazioni emotive per il successo dell’incontro:

Adesso era Warwick a trattenere le lacrime. Doveva avere la febbre, le parole di Sua Maestà gli giungevano come da un altro pianeta. Seguì il resto della cerimonia quasi sotto ipnosi: gli inchini, i saluti, i ringraziamenti. Si congedò con salamelecchi da pupazzo meccanico e infilò la porta per ultimo.

Il mondo delle udienze non sarebbe più stato lo stesso (*Man*, p. 299).

Nonostante una forma più regolare rispetto ai due romanzi precedenti, il tessuto narrativo include al proprio interno brani di natura diversa. Ci sono le lettere, dal tono formale - “Scritto presso Guy Johnson nel maggio del 1775” (*Man*, p.50) -, o più personali - “Madre carissima” (*Man*, p. 411). Nella “seconda parte” sono vari gli articoli di giornale pubblicati da Panifex per il “Daily Courant”: “Un resoconto dell’intervista con il colonnello Johnson commissario del Dipartimento per gli Affari indiani delle Colonie americane” (*Man*, p. 230); “Sui criminali travestiti da indiani che tornano a imperversare per le strade di Londra” (*Man*, p. 266); “Sui disordini avvenuti in Pall Mall a opera dei famigerati indiani londinesi” (*Man*, p. 310); “Il saluto del principe Thayendanega al Ministro delle Colonie, Lord George Germain” (*Man*, p. 352).

Vengono introdotti nel testo sogni premonitori, leggende tradizionali e canti intorno al fuoco:

Ora tanta gente sta in questo posto  
hey nel luogo del nostro raduno  
comincia quando due si guardano l'un l'altro  
hey si salutano hey l'un l'altro  
noi ci salutiamo l'un l'altro oyeh.  
Heyyouheyyahheyahheyah  
heyyouheyyahheyahheyah... (*Man*, p. 124).

Ognuna delle tre “parti” è inoltre accompagnata da un’immagine dell’epoca: una carta dei territori delle Sei Nazioni, una mappa di Londra, una pianta di Fort Niagara.

Oltre ad essere il romanzo più breve, con le sue 411 pagine a fronte delle oltre seicento di ognuno degli altri quattro volumi, *Altai* è anche quello dalla forma più semplice e regolare. Viene riutilizzata la divisione già sperimentata in *Manituana*, con tre “parti” separate da “interludi”: anche in questo caso gli estremi cronologici vengono indicati solamente in riferimento alle macrosezioni del testo e non scandiscono i singoli capitoli. Per la “prima parte” e per il “finale”, la datazione compare secondo i criteri occidentali; in accordo con il vistoso cambio di scenario, nelle altre sezioni il riferimento al calendario gregoriano compare fra parentesi, mentre è prioritaria l’indicazione di quello musulmano. L’unica eccezione a questo doppio sistema di datazione si trova nel “prologo”: qui compaiono infatti i riferimenti sia al calendario occidentale che a quello musulmano, ma è quest’ultimo a essere indicato fra parentesi e non viceversa. “Parti” e “interludi” non riportano un’indicazione geografica sulla collocazione delle vicende, facilmente individuabile.

Il racconto delle tre “parti” è affidato alla voce narrante del protagonista, che si esprime al passato. L’utilizzo di un tempo e di una persona grammaticale sottolinea la differenza rispetto alle altre sezioni del romanzo, dedicate a personaggi diversi. Nel “prologo” lo sguardo di un narratore esterno si sofferma su donna Gracia, nei due “interludi” sull’*Alemán*, nell’“epilogo” su Jossef Nasi: in tutti i casi si tratta di uno dei personaggi di *Q*. Queste sezioni contribuiscono dunque a riportare sulla scena figure del romanzo di Luther Blissett, apparentemente inconciliabili con i tempi e i luoghi del nuovo racconto. Donna Gracia, morta “qualche mese prima” dell’arrivo del protagonista a Palazzo Belvedere (*Alt*, p. 113), viene invece raffigurata ancora in vita nel “prologo”.

La donna compare nuovamente nel “secondo intermezzo”, durante un sogno febbrile dell’*Alemán*; nella stessa occasione la mente annebbiata dell’uomo viene visitata da altri compagni del passato, quali Thomas Müntzer e Pietro Perna. La struttura del testo predispone dunque spazi che rafforzano il legame tra i due romanzi, sottolineato già dalla permanenza di numerosi personaggi e dai riferimenti alle avventure europee dell’*Alemán*.

Ne *L’Armata dei Sonnambuli* il richiamo a un’opera teatrale è ben visibile a partire dalla suddivisione in “atti” a loro volta ripartiti in “scene”. Altrettanto immediata è la corrispondenza fra tale struttura e la centralità nel romanzo della tematica del teatro. La complessità formale merita tuttavia un’analisi approfondita. Abbiamo già avuto modo di dire che la trama si basa su quattro linee narrative principali, rispettivamente affidate a Marie Nozière, a Léo Modonesi, al cavaliere d’Yvers e a Orphée D’Amblanc. Le quattro figure, con alcune di quelle che le circonda nel corso della vicenda, compaiono sin dall’“ouverture”, che costituisce una *mise en abyme* della narrazione. La sezione introduttiva infatti, dedicata al giorno della decapitazione di Luigi Capeto, riproduce in piccola scala la struttura dell’opera intera. Mostra i personaggi muoversi in un contesto molto ristretto; li ritrae nell’atto di convergere, inseguirsi, allontanarsi, distrarsi e tornare a rivolgersi a un medesimo punto d’interesse. Tali movimenti alternatamente centripeti e centrifughi verranno attuati per tutto il corso del romanzo.

Guardando al corpo dell’opera, è possibile notare che nei primi due “atti” l’incedere narrativo è piuttosto regolare: ogni “scena”, con i diversi paragrafi numerati che la compongono, è generalmente appannaggio di un determinato personaggio. Le singole “scene” sono sempre introdotte da un documento apparentemente estratto da fonti d’epoca che, nella prima metà del romanzo, presenta direttamente il tema della “scena”. Così, ad esempio, una dichiarazione della Convenzione Nazionale sull’attribuzione di una pensione a Carlo Goldoni anticipa il momento in cui si viene a conoscenza della morte del commediografo (“atto primo, scena prima”). O ancora un estratto da *Osservazioni di un viaggiatore inglese sulla prigione di Bicêtre* di Honoré-Gabriel Riqueti introduce la prima sezione del testo ambientata nel manicomio parigino (“atto primo, scena quarta”). Gli estratti che separano una “scena” dall’altra non hanno la funzione di far progredire la trama e non si riferiscono direttamente ai suoi personaggi: il legame con le vicende successive è istituito a livello puramente tematico.

Anche nella prima metà del romanzo ci sono però “scene” in cui più linee narrative convergono, in particolare la nona e ultima dell’“atto primo”, in cui tutti i protagonisti vengono coinvolti dal caos creatosi in città dopo lo scoppio del cannone del Ponte Nuovo; tuttavia la corrispondenza biunivoca fra una scena e uno specifico personaggio viene complessivamente rispettata. Inoltre, sempre per quanto riguardala prima metà del romanzo, i diversi protagonisti tendono a non incrociarsi. Alcune eccezioni, come l’approdo di Léo alla *Grande Pinta* e il suo incontro con Marie e Bastien (“atto secondo, scena seconda”) rimangono circoscritte e di breve durata. La reclusione di Yvers/Laplace a Bicêtre (che dura fino all’“atto terzo”) e il viaggio in Alvernia di D’Amblanc (che si conclude con la fine dell’“atto secondo”) consentono ai piani narrativi di procedere paralleli.

La linearità della struttura viene compromessa con l’inizio della “parte terza”, dedicata in maniera più specifica al terrore rivoluzionario. L’intreccio si fa più movimentato, costituendo una corrispondenza formale con la situazione di confusione crescente che viene descritta. L’alternanza fra le vicende non coincide più con quella fra le “scene”: ogni paragrafo può segnare una cesura nel racconto riferito a un personaggio e fare spazio a un altro. L’unità tematica delle singole “scene” risulta quindi progressivamente compromessa e anche i documenti che le introducono hanno una minore attinenza con quanto viene narrato subito dopo.

Le “scene” e gli estratti sono sempre accompagnati da una datazione: a partire dall’“atto terzo” però i riferimenti al calendario gregoriano sono affiancati a quelli al calendario rivoluzionario. Il cambiamento è legato a una corrispondenza cronologica della vicenda con l’entrata in vigore del nuovo sistema, avvenuta il 24 ottobre 1793.

L’“atto terzo” segna inoltre l’inizio dell’incrocio sempre più consistente fra i piani narrativi. L’intersecazione avviene in maniera progressiva: inizialmente è accennata e indiretta, come quando Yvers sente un inserviente di Bicêtre nominare D’Amblanc (“atto terzo, scena prima”); quest’ultimo raccoglie informazioni sul cavaliere per tutta la durata del viaggio in Alvernia e viene convocato dal direttore del manicomio per parlare di lui (“atto terzo, scena quarta”). Mano a mano si intensificano gli incontri diretti: Léo, assunto a Palazzo Egualità si imbatte nei muschiatini e nel braccio destro di Yvers (“atto terzo, scena prima”); Marie fa la conoscenza di D’Amblanc e insieme vanno alla ricerca di Léo (“atto quarto, scena quinta”); i tre

finiscono per coalizzarsi contro Yvers. Nella seconda metà del romanzo, quindi, il movimento dei diversi personaggi si fa prevalentemente centripeto, fino a portare tutte le linee narrative a convergere in una situazione unica, raccontata nelle “scene” sesta e settima dell’“atto quarto”. A questo punto il ritmo della narrazione è più serrato: lo scenario all’interno del quale si muovono i personaggi è ristretto e i cambiamenti di focalizzazione si susseguono rapidamente. Come a rispettare la convenzione teatrale, i personaggi principali si accalcano sulla scena con l’approssimarsi del finale. Non tutti, a onor del vero, dato che proprio Léo si renderà irreperibile al momento della conclusione della vicenda. A lui va un semplice accenno nel momento conclusivo:

– Dov’è finito Léo?

D’Amblanc scrutò dalla parte opposta, dove uno sparuto lampione resisteva alle tenebre e illuminava la bufera di stracci ghiacciati.

– Sono convinto che se l’è cavata (*Arm*, p. 757).

Nonostante sia escluso colui che più di ogni altro ha contribuito a creare l’idea che la vicenda narrata si stesse svolgendo su un palcoscenico, il crescendo teatrale in corrispondenza del gran finale è comunque rispettato.

La struttura relativamente semplice di *Proletkult*, costituita da un “prologo”, tre “parti” e un “epilogo”, viene frastagliata da continui excursus cronologici, che ripercorrono episodi precedenti rispetto al tempo principale della storia. La “parte prima”, *Denni*, vede l’iniziale alternarsi di capitoli che riguardano la protagonista e di altri che ruotano attorno a Bogdanov, finché, con l’arrivo della ragazza a Mosca, le due linee narrative si congiungono; il medico, oltre a vivere il presente, rievoca gli anni dal 1904 al 1097: le vicissitudini della minoranza bolscevica, l’esilio in Finlandia e i primi dissidi ideologici dell’epoca, il rifiuto di partecipare alle elezioni, la decisione di un attacco per finanziare il movimento. La “parte seconda”, *Nacun*, è dedicata alle ricerche sulla salute di Denni e sulla verosimiglianza della sua storia, e indugia al tempo stesso nei ricordi degli anni europei, dal 1908 al 1913: è il tempo delle scuole operaie di Bologna e Parigi, esperimenti animati dalla convinzione che una cultura bolscevica potesse nascere dal basso; è anche il momento in cui Bogdanov viene incaricato di giudicare il racconto strampalato di Leonid Voloch. La “parte terza”, *Leonid*, è la più concitata: se nel presente porta al gesto conclusivo sia di Denni (stabilire un contatto con il proprio paese) che di Bogdanov (realizzare una trasfusione del proprio sangue

con quello della ragazza), nel passato ripercorre gli anni traumatici della guerra e della rivoluzione.

Nella soggettività del medico, è continuo lo slittamento fra percezione del presente e concessione ai ricordi. A volte fasi diverse sono racchiuse in capitoli specifici, ma più spesso gli slittamenti cronologici avvengono nell'arco dello stesso capitolo, sottolineati dagli accorgimenti del discorso e dall'alternanza dei tempi verbali. Il racconto "di un tempo diverso" è segnalato ad esempio dalla contrapposizione fra "allora" e "adesso" (*Pro*, pp. 65; 76), oppure è introdotto da passaggi che segnalano l'atteggiamento assorto del protagonista: "Bogdanov siede davanti alla microscopia, ma invece di abbassarsi sull'obiettivo, si volge verso la finestra, in cerca di uno squarcio di cielo. I dettagli affiorano alla memoria, più vividi del motivo per cui li si rammenta. Alcuni genuini, altri soltanto camuffati da ricordi" (*Pro*, p. 75). Il personaggio, immerso nei ricordi, è a volte completamente separato dal presente: "L'infermiera appoggia le colture di Denni sul tavolo, firma un foglio e rivolge a Bogdanov un cenno d'intesa, ma il direttore lo nota appena, perso com'è nei ricordi" (*Pro*, p. 78); a volte "segue [Natal'ja] con lo sguardo, ma gli occhi lo ingannano, inquadrano la sagoma di Kamo stagliata sulla porta, con una valigia per mano e un ghigno sulla faccia" (*Pro*, p. 85). L'uomo viene ritratto, in definitiva, "sopraffatto dai ricordi" (*Pro*, p. 88): "anche se presto lo spazio viene attraversato dal viavai degli studenti, - ad esempio - lui rimane incantato a ricordare" (*Pro*, p. 167) e, "assorto com'è dai suoi viaggi nel passato, potrebbe uscire anche a piedi nudi" (*Pro*, p. 173).

L'alternanza costante è senz'altro funzionale a descrivere i precedenti storici delle vicende ambientate nel 1927, contestualizzandole attraverso il racconto delle cause e dei precedenti cronologici. È al contempo volta a distinguere nettamente due fasi storiche ed esistenziali contrapposte: da una parte un passato contrassegnato dall'azione e dalla riflessione sul come agire, dall'altra un presente di immobilità e rimpianti su quello che era andato storto, in cui riecheggia l'interrogativo assillante "*Perché abbiamo fallito?*" (*Pro*, pp. 64; 65; 67).

### 3.2. I generi

I lettori, nel momento in cui prendono in mano i primi cinque romanzi dei Wu Ming<sup>189</sup>, non ricevono nessun'anticipazione in riferimento al genere letterario, nessun chiarimento “delle premesse e delle modalità dell'atto di comunicazione”; il collettivo, in questi casi, ha evitato di dotare il proprio discorso “di asterischi, frecce e altri indici, che facilitino la messa a fuoco da parte del destinatario”<sup>190</sup>. Tale compito avrebbe potuto essere delegato alla veste grafica esterna dei romanzi: generalmente infatti le immagini, i caratteri tipografici, persino il colore delle copertine hanno il compito di fornire informazioni convenzionali sulla sostanza del testo<sup>191</sup>. Eppure, soprattutto per le prime opere e per le prime edizioni, le copertine dei Wu Ming sono volutamente neutre, riportando unicamente un'immagine stilizzata su sfondo bianco. Ognuno dei titoli, del resto, “dà luogo a una domanda”<sup>192</sup> sul contenuto del testo che introduce: si riferisce a un oggetto non facilmente individuabile, fornisce un enigma di cui ritarda la risoluzione. Tutti i titoli agiscono inoltre per sineddoche o metonimia nei confronti del testo<sup>193</sup>, anticipando un oggetto che di per sé non costituisce il centro della narrazione: un personaggio che rimane in ombra per gran parte della vicenda (*Q*); un anno solare (54); una terra perduta e ritrovata (*Manituana*); un ostacolo da superare (*L'Armata dei Sonnambuli*); un progetto di rinnovamento culturale (*Proletkult*). Vorremmo ora dimostrare che tale mancanza di indicazioni esterne sul genere dei romanzi è il frutto di una scelta che riflette la natura fondamentale composta dei testi, formati dalla commistione di stilemi, forme e temi legati a più generi narrativi. È stato messo in evidenza che, all'interno di *Q* “convergono numerosi elementi propri di altri generi letterari, dal giallo alla spy-story, dal romanzo d'avventura al noir”<sup>194</sup>; la quarta di copertina di 54 indica invece che il testo è un “opus magnum tra spy story e affresco corale”; considerazioni analoghe possono essere formulate per ognuna delle opere.

Come in un romanzo d'avventura, i personaggi affrontano sfide misteriose e viaggi incerti. Il protagonista di *Q* attraversa incessantemente l'Europa; viaggiano Pierre

---

<sup>189</sup> Diverso è il caso di *Proletkult*, in cui più esplicita è l'appartenenza al genere della fantascienza.

<sup>190</sup> CESARE SEGRE, *Critica e critici*, op. cit., p. 118.

<sup>191</sup> Cfr. GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Seuil, Parigi 1987, p. 28.

<sup>192</sup> ROLAND BARTHES, *S/Z*, op. cit., p. 21.

<sup>193</sup> Cfr. GÉRARD GENETTE, *Seuils*, op. cit. pp. 86-87.

<sup>194</sup> MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, art. cit., p. 5.

per raggiungere il padre in Albania e Cary Grant per la sua missione in incognito; il contingente irochese si spinge fino a Londra; Manuel Cardoso, prima da fuggitivo e poi da prigioniero, compie il viaggio fino a Costantinopoli, punto di partenza per successivi spostamenti; ne *L'Armata*, D'Amblanc percorre l'Alvernia per portare a termine il proprio compito. La figura del viaggiatore è tematizzata all'interno dei testi, come nelle parole pronunciate da Manuel Cardoso al momento di allontanarsi da Costantinopoli: "Queste sono le memorie di un viaggiatore, credo debba essere un viaggiatore a custodirle" (*Alt*, p. 410). Ci sono riferimenti a viaggi metaforici, come quelli di parole "che da Costantinopoli hanno viaggiato alla volta dell'Egitto in fondo a una bisaccia, poi fino al Mar Rosso a dorso di cammello, quindi di nuovo su un legno veloce, sospinte da correnti favorevoli, per toccare infine le sponde dell'Arabia Felix, duemila miglia a sudest delle acque del Bosforo" (*Alt*, p. 101).

I vari viaggi sono accomunati da caratteristiche analoghe, a partire dall'esito imprevedibile e spesso rischioso. I personaggi, al momento di intraprenderli, non possono prevederne i tempi e le tappe. Giunto alla propria destinazione oltre l'Adriatico, ad esempio, Pierre si ritrova a chiedersi "se Šipan sarebbe stata la meta o soltanto un'altra tappa del viaggio" (*54*, p. 241); solo una volta arrivato a Oswego per il concilio, Joseph Brant smaschera le intenzioni di Guy Johnson di far proseguire il contingente indiano verso Montreal.

Il viaggio si configura spesso come impresa "azzardata" (*54*, p. 224). Ci si muove infatti di nascosto o in incognito per non rivelare le proprie intenzioni. Spesso si tratta di una fuga, o di un tentativo di nascondere un'azione compromettente. Come può accadere nei romanzi di Salgari, autore nei cui confronti i Wu Ming hanno avuto modo di esprimere il proprio debito<sup>195</sup>, l'avventura si può configurare come "improvvisazione"<sup>196</sup>. Questo determina le condizioni precarie dello spostamento, in cui possono emergere facilmente pericoli inattesi e superiori alla capacità dei personaggi di farvi fronte; le minacce e i pericoli sono ancora più insidiosi in un ambiente sconosciuto. Può avvenire che, come viene messo in luce per Stevenson, altro autore di

---

<sup>195</sup> Il nome di Salgari compare infatti fra le "influenze letterarie" esplicitate da Wu Ming 1 nell'intervista riportata in GAIA DE PASCALE, *Wu Ming. Non soltanto una band di scrittori*, Il Melangolo, Genova 2009, p. 109.

<sup>196</sup> ROBERTO FIORASO-CLAUDIO GALLO, "La Bohème italiana: il romanzo dell'avventura scapigliata", in LUCIANO CURRERI-FABRIZIO BONI (a cura di), *Un po' prima della fine? Ultimi romanzi di Salgari fra novità e ripetizione*, Luca Sossella editore, Roma 2009, p. 70.



romanzi d'avventura cui i Wu Ming fanno riferimento<sup>197</sup>, chi intraprende il viaggio si muova “sulle tracce di un predecessore, di colui che per primo ha compiuto il viaggio”<sup>198</sup>. Pierre si imbarca ad esempio per ripercorrere il viaggio del padre, nel tentativo di raggiungerlo. L'eredità del genitore è però, in questo caso, incompleta: non sufficiente a istruire sugli ostacoli del viaggio, dei quali il protagonista è lasciato in balia.

Nei loro spostamenti e nelle loro peripezie, i personaggi si trovano complessivamente a confrontarsi con l'imprevisto, constatando che “un imprevisto c'è sempre, un piccolo dettaglio che rischia di rovinare tutto all'ultimo momento, ritenuto irrilevante e dimenticato, ma che all'improvviso diventa la leva che può scardinare l'intero marchingegno” (*Q*, p. 621).

Le trame sono inoltre costruite in modo da “sottolineare o attenuare certi eventi della storia, interpretarne alcuni e lasciarne altri alla inferenza”<sup>199</sup>. Su quest'ultima in particolare vorremmo ora soffermarci. Nel raccontare gli eventi, infatti, i romanzi evitano di fornire le spiegazioni di alcuni aspetti delle vicende. Il gioco narrativo di ricerca che ne scaturisce risponde alle caratteristiche messe in luce da Yves Reuter per il romanzo poliziesco a enigma. Infatti in cinque dei sei romanzi si assiste a una o più investigazioni, spesso volte a chiarire le responsabilità di “un delitto grave, giuridicamente riprovevole”<sup>200</sup>. Vari personaggi vorrebbero inchiodare i responsabili di tradimenti, omicidi, violenze e gravi abusi di potere; cercano di risalire a spiegazioni che sfuggono loro. In particolare, individuano un indizio il cui significato completo è ancora oscuro e lo seguono nella speranza che possa portarli a una scoperta rilevante. Anche in mancanza di un ruolo che legittima socialmente la ricerca, come quello del detective o dell'investigatore, i protagonisti portano avanti autonomamente vere e proprie indagini. Il personaggio che, più o meno consapevolmente, se ne fa carico, come in un romanzo a enigma “attualizza i meccanismi di osservazione e di delucidazione,

---

<sup>197</sup> I legami fra il collettivo e l'autore britannico vengono esplorati in WU MING, *Jekyll, Hyde & Wu Ming*, 23.03.2017, <http://www.wumingfoundation.com/giap/2017/03/jekyll-hyde-wu-ming/>.

<sup>198</sup> “Sur les traces d'un prédécesseur, celui qui a fait le premier voyage”; ns. trad. JEAN-PIERRE NAUGRETTE, *Robert Luis Stevenson: l'aventure et son double*, Presse de l'Ecole normale supérieure, Parigi 1987, p. 119.

<sup>199</sup> SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso*, op. cit., p. 41.

<sup>200</sup> YVES REUTER, *Il romanzo poliziesco*, Arnoldo, Roma 1998 (*Le roman policier*, 1997), p. 13.

raffigura e narrativizza la soluzione del mistero”<sup>201</sup>. Chi intraprende l’indagine si impegna a ricostruire la “storia di un’assenza”<sup>202</sup>, risalendo alle motivazioni temporaneamente sconosciute di una vicenda di cui ha sotto gli occhi gli effetti. Questa ricerca determina specifiche azioni narrative e imprime un movimento al personaggio che la compie. Le narrazioni si strutturano così intorno a uno “sforzo di pervenire a un finale che possa illuminare retrospettivamente”<sup>203</sup> gli eventi, contribuendo a smascherare progressivamente ciò che all’inizio è precluso e dato come un fatto impenetrabile.

Il protagonista di *Q* si concentra ad esempio nel reperire indizi che gli chiariscano l’identità dell’individuo a cui sono legate molte delle sue sventure. L’io narrante conosce il nome Qoèlet, lo ha letto in calce alle lettere indirizzate a Thomas Müntzer, e imputa all’individuo che usa quello pseudonimo la responsabilità di aver attirato il predicatore in un’imboscata; non sa però individuarne i tratti. “Non riesco a darti un volto”, dice rivolgendosi idealmente all’uomo che ha eletto nemico personale: “sei come un’ombra, uno spettro che scivola al margine degli eventi e aspetta nel buio” (*Q*, p. 170). Sarà necessaria l’intera vicenda perché arrivi a risolvere l’enigma. La scrittura però predispone già il materiale indiziario di cui solo in un secondo momento verrà data una lettura unitaria.

In una seconda fase Qoèlet entra fisicamente nel raggio di azione del protagonista, fa la sua comparsa nell’opera come personaggio e non esclusivamente come voce. Tuttavia l’utilizzo da parte sua di un ulteriore pseudonimo fa sì che il protagonista non stabilisca il nesso fra l’uomo che ha davanti e il proprio nemico dichiarato. In numerose occasioni viene sottolineato il legame fra i due uomini, che adottano temporaneamente i nomi di Gert dal Pozzo e Heinrich Gresbeck. Tuttavia, la centralità di quest’ultimo personaggio è dissimulata “per sovrabbondanza”<sup>204</sup>: gli indizi su di lui, benché molteplici, vengono offuscati dalla quantità di altri nomi e individui implicati nella vicenda. La sua figura, del resto, come vuole la norma dei romanzi a enigma, “è costruita in funzione degli indizi e dei tranelli che [egli permette] di

---

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>202</sup> “Histoire d’une absence” ; ns. trad. TZVETAN TODOROV, *Poétique de la prose*, Seuil, Parigi 1978, p. 12.

<sup>203</sup> PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 2004 (*Reading for the Plot*, 1984), p. 259.

<sup>204</sup> YVES REUTER, *Il romanzo poliziesco*, op. cit., p. 25.

disseminare, in modo non troppo chiaro perché nessuno deve avere su di sé, sul corpo o nelle parole, in maniera evidente, i segni della colpevolezza”<sup>205</sup>.

Senza poter associare il nome di Qoèlet ai tratti fisici dell’uomo conosciuto come Heinrich Gresbeck, i pensieri del protagonista indugiano spesso sul passato alla ricerca di risposte:

La domanda è sempre chi. Chi era la spia. Chi lavorava fin dal principio per i papisti.  
Chi portò in pegno denaro per la causa, riuscendo a farsi accogliere fra i rigenerati.  
Chi.  
Chi era l’infame.  
Passo in rassegna volti, luoghi, occasioni. [...] Ma anche questo è un modo come un altro per ricacciare giù il presentimento peggiore.  
Uno di noi. Un alleato. In grado di ottenere fiducia. E di spedirti al massacro al momento giusto.  
Le lettere.  
Le lettere a Magister Thomas.  
Una spia attiva da prima del ’24.  
In Germania.  
Uno e nessuno.  
Frankenhausen. Münster.  
Stessa strategia. Stessi risultati.  
La stessa persona.  
Qoèlet (*Q*, p. 377).

Individuiamo in questo brano la presenza di una tecnica ricorrente anche nei romanzi successivi: viene espresso un processo deduttivo, il momento in cui l’intelligenza di un protagonista, applicata a risolvere un enigma, ottiene una risposta dall’associazione favorevole di più elementi del quadro d’insieme; l’accostamento funziona, produce considerazioni sensate e dà origine a congetture. Il periodare traspone formalmente tali deduzioni con la sostanziale brevità delle frasi (spesso nominali) accentuata dalla disposizione grafica verticale. Il passaggio che abbiamo riportato qui sopra chiude le prime due “parti” del romanzo, dove il protagonista subisce altrettanti tradimenti da parte di Qoèlet, ed è il punto di partenza per la ricerca che animerà il seguito della vicenda. Si tratta, come abbiamo visto, di un’indagine parallela, dato che anche Qoèlet auspica l’incontro e si dà da fare per ottenerlo. Il rapporto fra i due è asimmetrico, perché la spia sa chi è l’uomo con cui ha a che fare, mentre il protagonista ignora molti dei tasselli di cui il suo nemico dispone. Il chiarimento definitivo avviene soltanto con l’incontro dei due, quando il personaggio principale vede che l’uomo davanti a lui

---

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 29.

“porta una mano sul sopracciglio a massaggiare una cicatrice profonda” (*Q*, p. 612), la stessa che egli aveva notato in occasione del suo primo incontro con Gresbeck.

Anche nei testi successivi troviamo meccanismi narrativi analoghi, sebbene questi rivestano una parte minore nella complessiva costruzione dei romanzi. La ricerca in *54* è quella relativa alla morte di Fefe, che appare sospetta tanto ad Angela quanto a Pierre, malgrado le spiegazioni verosimili fornite dalla competenza medica di Odoacre Montroni. Spinta dai dubbi, la donna si adopera in un “ultimo tentativo di dare un senso a quello che era successo” (*54*, p. 499), di rispondere alle domande inquietanti che la tormentano: “Perché Odoacre era così tranquillo? Perché escludeva l’errore di Dall’Oglio o di un infermiere? Per non agitarla? La prassi di un medico coi parenti di un paziente morto?” (*54*, p. 507). Pierre si fa carico di controllare la reale dinamica dell’incidente. Entra di nascosto a Villa Azzurra tenendo a mente le indicazioni di Angela: “Controlla il periodo in cui Odoacre è andato a Roma. Controlla se prima di partire ha sospeso la medicina a Fefe e quando hanno ripreso a dargliela”. La scoperta della verità fa trasalire il ragazzo:

Le date coincidevano.

Le firme del dottor Montroni anche.

Pierre capì. [...]

Il giorno prima di partire per Roma, Montroni aveva sospeso la cura a Ferruccio.

La ‘ricaduta’ di Fefe.

Montroni abbandona il convegno e torna a occuparsi della famiglia.

Padrebuono Montroni risolve le cose.

Il marito premuroso salva il fratellino della moglie.

La moglie fedifraga che lo cornifica con un ballerino di filuzzi.

La moglie si sente in colpa e capisce che senza Odoacre il Magnifico non può stare (*54*, pp. 527-528).

Elementi tipici del romanzo a enigma sono assenti in *Manituana*, ma ritornano nei tre romanzi successivi. In *Altai*, Manuel Cardoso è abituato a seguire tracce e indizi: indagare è il suo lavoro. La prima deduzione che compie riguarda se stesso. Infatti, ripetendosi le parole esatte con cui il consigliere Nordio lo aveva incaricato di individuare il “colpevole perfetto” per l’attentato all’Arsenale, capisce che il proprio profilo corrisponde a quello del fuorilegge ricercato appena in tempo per mettersi in salvo:

Chiusi gli occhi e respirai a fondo. Rigidavo nella mente le parole del mio capo, cercando di penetrarle da ogni lato, di coglierne ogni implicazione.

Un insospettabile.

Uno che ricopra un incarico abbastanza elevato.

Uno che nasconda un segreto, un impostore.

Sentii vicino al mio corpo il calore della mia amante.

Un insospettabile.

Mi girai verso Arianna. Sorrise. Incerta. Di sottocchi, rapida, controllò la porta.

Fu un istante. Guardai in basso.

Un segreto.

Il pene moscio appoggiato su un lato.

Un impostore.

Il pene privo di prepuzio.

Un giudeo.

Un'onda di orrore mi travolse (*Alt*, p. 28).

Una volta approdato a Palazzo Belvedere, il protagonista impiega nuovamente lo spirito analitico e l'abilità di osservazione consolidati in anni di esperienza per assecondare un'esplicita richiesta di Yossef Nasi e, più tardi, per rispondere a un personale desiderio di conoscenza. Gli viene innanzitutto chiesto di indagare sulle modalità con cui il gran visir Mehemet Sokollu, pur rimanendo chiuso nel suo palazzo, riesce a intrattenere scambi e fornire ai veneziani informazioni riservate del sultano. Dando vita a una vera e propria indagine, Manuel Cardoso si dispone a verificare l'ipotesi che il medico Salomone Ashkenazi funga da tramite. "Passai i giorni a osservare l'edificio in ogni dettaglio e da varie angolazioni – dice il protagonista, - studiai le finestre e i balconi, perché sapevo che a volte i sorvegliati comunicano tramite specchietti o piccoli stendardi colorati" (*Alt*, p. 174). Gli appostamenti ottengono in breve il risultato sperato: individuano nelle calzature del medico l'unico punto esentato dalla perquisizione e quindi adatto a nascondere un messaggio. La ricerca continua per individuare l'elemento successivo della staffetta che reca in Europa le informazioni riservate. L'indagine viene descritta qui come un confronto sistematico con la realtà, in cui il protagonista si immerge "come un pescatore di Perle, sperando di riemergere con il tesoro fra le dita"; in cui presta l'orecchio "ai bisbigli e alle leggende, alle conversazioni dei barbieri e alle grida di strada, ai pettegolezzi e ai segreti del porto" (*Alt*, p. 197). Il lavoro condotto per giorni consente finalmente di portare alla luce i dettagli sperati, dei quali servirsi per smascherare i colpevoli di doppiogioco.

Ne *L'Armata*, diversi interrogativi circondano la figura di Yvers, subito presentata al lettore in maniera ambigua e rivelata grazie all'impresa condotta da

D'Amblanc in Alvernia e al progressivo incrociarsi dei piani narrativi. In apertura il nobile reazionario viene presentato come "l'uomo in nero" (*Arm*, p. 5), o semplicemente "Nero". Una volta fallito il tentativo di proteggere il re, "l'uomo in nero" viene chiamato "cavaliere" (*Arm*, p. 24), senza però che a questo titolo nobiliare venga associato alcun nome. Quando, a distanza di alcune pagine, compare "l'uomo che si faceva chiamare Laplace", non vengono forniti elementi per capire che questi è lo stesso "Nero" dell'"ouverture". Bisognerà attendere l'inizio dell'"atto quarto" per vedere esplicitata una simile corrispondenza (*Arm*, p. 589). In questa direzione vengono progressivamente forniti indizi.

Laplace ricorda che in passato aveva magnetizzato la servitù e i contadini (*Arm*, p. 282). I risultati più notevoli della propria attività li aveva ottenuti su bambini di "otto, nove anni al massimo. Analfabeti e ignari del mondo" (*Arm*, p. 282). Egli stesso, dando spazio ai ricordi, fa i nomi delle cavie che si erano rivelate "il suo capolavoro" (*Arm*, p. 285): Noèle, Juliette, Jean. L'inchiesta di D'Amblanc in Alvernia rivela elementi concordanti. Egli incontra infatti le donne già apparse nel romanzo attraverso i pensieri dell'internato di Bicêtre: queste sono affette da un "sonnambulismo" imputabile a "non precisate cure del cavaliere d'Yvers" (*Arm*, p. 304). Nel proseguimento del suo viaggio, D'Amblanc cerca e ottiene conferme, arriva ad appurare che "dunque era questo che faceva Yvers, metteva alla prova le proprie doti di magnetista sui contadini" (*Arm*, p. 380). Osservando la cartella clinica di Laplace, ormai fuggito, il medico mette finalmente insieme gli elementi a sua disposizione, rendendosi conto dell'estremo potere del magnetista e del pericolo che poteva costituire.

Aurillac.

D'Amblanc batté l'indice sul nome.

Aurillac. Sul Massiccio Centrale. In Alvernia. [...]

Aurillac, luogo di nascita di Auguste Laplace.

Un folle. Alverniate. Esperto di controllo *a distanza*.

D'Amblanc pensò a Jean del Bosco. Prima orfano. Poi nobile. Poi il suo benefattore se n'era andato a Parigi. Pochi giorni dopo, Jean si era trasformato in un selvaggio.

Pochi giorni dopo.

A distanza di tempo e di spazio. [...]

Senti il palato farsi asciutto come polvere. Deglutì a fatica (*Arm*, p. 588).

Quando cominciano gli attacchi dell'Armata dei Sonnambuli, in D'Amblanc "tutti i dettagli rafforzavano l'idea che [...] fosse formata di veri sonnambuli" e che fosse proprio Yvers a guidarla.

Sul finale della vicenda un altro legame inizialmente irrisolto si chiarisce, dando vita a una strana agnizione: Yvers si rivela essere il padre di Bastien, nato dalla violenza ai danni di Marie Nozière. La donna si era sempre rifiutata di parlare con il figlio della situazione; vi aveva fatto un'unica, rapida allusione, rifiutandosi di riferire il nome dell'uomo: "Era il mio padrone. Un nobiliardo. Giù al paese. Facevo la serva il casa sua e un giorno mi ha presa con la forza. Sono rimasta gravida e lui mi ha cacciata via" (*Arm*, p. 469). Un ulteriore indizio sul coinvolgimento di Yvers nella vita di Marie lo si ha quando la donna ammette di essere originaria dell'Alvernia. Nella scena conclusiva, Yvers e Marie si rincontrano, ma lo sbigottimento viene rapidamente scalzato dalla frenesia dell'azione finale, in cui la sarta riesce a colpire l'uomo ponendo fine al suo tentativo di rapire il delfino.

In *Proletkult*, la comparsa di Denni costituisce per Bogdanov l'inizio di una nuova ricerca, sulla scia dei desideri della ragazza. Il medico è entusiasmato dall'indagine: "Quella sfida lo affascina. Un elemento sconosciuto è giunto a turbare le loro certezze. Ora li attende un periodo eccitante, fatto di disordini e divergenze, di contraddizioni e aggiustamenti, finché un sistema non troverà una nuova stabilità" (*Pro*, p. 94); egli la fa propria l'inchiesta anche senza comprenderne fino in fondo le motivazioni:

Chi glielo fa fare? È per la malattia rara di Denni, per la scienza? Oppure per scoprire chi è davvero quella ragazza? O ancora per pietà umana, il desiderio di salvarla da sé stessa? O è per Leonid, per sapere cosa ne è stato di lui, e di tutti? Senza aver deciso quale sia la ragione, o se la loro somma sia un motivo valido, riparte all'inseguimento (*Pro*, p. 188).

La narrazione si modula così sul desiderio di risposte condiviso dai due personaggi principali: si tratta, in primo luogo, di domande che riguardano la sorte di Leonid Voloch e cosa ne è stato di lui nelle alterne vicende del paese; la curiosità interessa poi il rapporto fra lui e Denni, alla ricerca di una conferma del legame di parentela di cui parla la ragazza; l'ultimo livello di interrogativi che si vorrebbero demandare a Voloch comprende spiegazioni e valutazioni sugli esiti della rivoluzione; perplessa davanti al

degrado di Leningrado, ad esempio, Denni “archivia la domanda tra le tante che dovrà rivolgere a Leonid, se mai lo troverà” (*Pro*, p. 59). Una volta davanti alla soluzione dell’enigma, ritrovato Voloch, le risposte non combaciano con quelle che i protagonisti si sarebbero attesi: l’uomo, ormai membro dei servizi segreti, nel proprio racconto è scarso di spiegazioni e di informazioni su di sé. Tuttavia la ricerca ha avuto il pregio di ravvivare nella coscienza di Bogdanov i dubbi sul loro ruolo di rivoluzionari, come emerge al momento dell’incontro con Voloch:

- Potresti almeno rispondere alla domanda che vorrebbe porti.
  - Quale domanda?
  - Se ce l’abbiamo fatta. Se il mondo poi l’abbiamo cambiato davvero e in meglio. Se il sacrificio è valso la pena.
- Voloch soffia ancora, ad alimentare la nuvola di fumo che aleggia sulle loro teste come una nebbia di pensieri.
- A questo puoi rispondere anche tu. Abbiamo intrapreso una strada tortuosa e costellata di sbagli. Alcuni evitabili, altri no. Chi può dire se arriveremo un giorno alla società senza classi. Non c’è modo per scoprirlo se non provare. Conoscere il mondo e cambiarlo sono la stessa cosa. Cambiare il mondo e cambiare noi stessi sono la stessa cosa. Non è quello che hai sempre detto? (*Pro*, p. 304).

Nei vari romanzi, i momenti deduttivi e investigativi non coincidono con il punto di *spannung* della trama. La scoperta dell’identità di Qoèlet è soltanto il presupposto per l’azione di vendetta e riscatto che compirà insieme al protagonista; ugualmente ne *L’armata* il riconoscimento dello scopo di Yvers è seguito dalla più accesa e suggestiva corsa contro il tempo per liberare Luigi Carlo. In *Altai e 54*, le azioni di più alta tensione sono quelle di combattimenti frontali, si tratti delle grandi battaglie storiche o di regolamenti di conti personali; in *Proletkult* il racconto si fa più concitato per la fuga di Denni e per gli esiti della trasfusione finale. Le azioni di indagine, tuttavia, attraversando i romanzi, trasmettono coesione a un materiale narrativo di per sé ampio e diversificato. Gli indizi e le soluzioni, disseminati come in un poliziesco, strutturano il romanzo come un “gioco intellettuale e cognitivo”<sup>206</sup>. L’unica vistosa eccezione in questo senso è costituita da *Manituana*.

Nell’insieme, assistiamo prevalentemente all’intersecarsi le due linee, quella d’avventura e quella poliziesca. Le strutture narrative vengono così per molti versi a coincidere con ciò che Todorov definisce romanzo *a suspense*. Nei testi dei Wu Ming

---

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 39.



coesistono infatti due atteggiamenti narrativi diversi: un'indagine su eventi trascorsi, contrassegnata da uno sguardo prevalentemente rivolto al passato, si accompagna a un'attenzione alle avventure vissute direttamente dai personaggi. Nell'equilibrio raggiunto, la ricerca della verità non mette in secondo piano il momento delle scelte personali, comportando una duplice risposta da parte del pubblico. Infatti

il lettore è interessato non semplicemente a quello che è successo precedentemente, ma anche a quello che succederà in seguito; egli si interroga tanto sul passato che sul futuro. I due tipi di interesse si trovano dunque riuniti qui: c'è la curiosità di sapere come si spiegano gli eventi già passati; e c'è l'attesa: cosa succederà ai personaggi principali?<sup>207</sup>.

Con *Proletkult*, invece, gli autori orientano la propria produzione verso la fantascienza. La dimensione ultraterrestre compare già dall'"introduzione", quando Leonid

al centro del prato vide una sfera trasparente, alta non meno di otto metri. Ne intuì la sagoma grazie a pochi pannelli neri, distribuiti sulla superficie.

Mentre si avvicinavano, Leonid si accorse che non era vuota. All'interno si muovevano almeno dieci individui.

Uno dei pannelli si abbassò come un ponte levatoio, strisciò sull'erba rada fin sotto i loro piedi e li raccolse.

Leonid si girò smarrito verso il compagno.

Koba era alle prese con il colletto della giubba. Lo sbottonò, ci infilò dentro le dita di entrambe le mani e puntando il mento verso la cupola che ormai li sovrastava, si sfilò una maschera molle, color pelle, con tanto di baffi e capelli scuri.

Leonid la guardò penzolare e cadere a terra come un vestito usato.

L'essere che s'era celato lì sotto aveva vaghe fattezze umane (*Pro*, p. 11).

Denni ammette subito di venire "da molto lontano" (*Pro*, p. 17), "troppo lontano" (*Pro*, p. 20) e la sua condizione aliena viene sottolineata dallo straniamento della ragazza nei luoghi che percorre; nell'abitazione dei contadini che incontra per primi, infatti,

Denni saluta e si guarda attorno. Molti attrezzi appesi al muro le sono alieni. Non saprebbe dire nemmeno a cosa servono. Sopra un mobile, alto metà della parete, sta acquattato un animale. Simile al cane là fuori, ma più piccolo e rosso di pelo. La ragazza gli va incontro a passi lenti, come per non spaventarlo. Allunga la mano e gli sfiora il dorso, accarezzandolo con prudenza.

La volpe impagliata rimane immobile, anche quando Denni le picchietta il muso con le due dita" (*Pro*, p. 19).

---

<sup>207</sup> "Le lecteur est intéressé non seulement par ce qui est arrivé mais aussi par ce qui va arriver plus tard, il s'interroge aussi bien sur l'avenir que sur le passé. Les deux types d'intérêt se trouvent donc réunis ici : il y a la curiosité, de savoir comment s'expliquent les événements déjà passés ; et il y a aussi le suspense : que va-t-il arriver aux personnages principaux ?"; ns. trad. TZVETAN TODOROV, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 17.

La giovane ignora la storia, le tradizioni, gli usi più comuni del territorio, tanto da portare Natal'ja a controbattere: “Mi chiedo dove siate cresciuta, visto che mi date del tu come se lo fossi davvero, vostra madre. Avete un curioso modo di fare. Ma come preferite: vi darò anch'io del tu” (*Pro*, p. 70). Al contempo la strana ragazza pretende di conoscere informazioni cruciali che sfuggono ai più: “Aiutami a trovarlo, - dice a Bogdanov -, ti prego. È tanto importante... Non solo per me, per tutti. Voi avete i treni, gli aeromobili, gli animali morti che sembrano vivi... ma non sapete quello che può succedere. Non sapete...” (*Pro*, p. 63). Finché Denni esplicita la propria l'origine extraterrestre:

Io sono la prova vivente che un legame tra i mondi è possibile. Sono la figlia di un terrestre e di una nacuniana. Perfino il mio aspetto lo dice. Assomiglio molto di più a voi che ai nacuniani. Ho chiesto io di partecipare alla missione. Dovevamo venire qui a scoprire se avete fatto la rivoluzione, se avete intrapreso la strada giusta: in questo caso avremmo riportato su Nacun la buona notizia e chiuso la bocca a chi vorrebbe invadervi. Volevo ritrovare Leonid. Se potessi riportarlo su Nacun... A lui crederebbero, perché conosce entrambi i pianeti (*Pro*, p. 102).

La ragazza descrive il proprio mondo, i cui abitanti “la rivoluzione, l'hanno fatta col sapere. [...] Si sono messi d'impegno, per trovare una superscienza che le comprendesse tutte e che permettesse ai lavoratori di comprendere da sé” (*Pro*, p. 116). Si sofferma nelle spiegazioni, evidenzia con candore le differenze più stridenti fra i due diversi paradigmi politici e culturali: “Io a fare sempre la stessa cosa mi annoio, - dice. – E quando mi annoio, lavoro peggio. Il cervello si assopisce e le mani rallentano. Da dove vengo io, i lavoratori non fanno una cosa soltanto, cambiano spesso, imparano diversi mestieri” (*Pro*, p. 273).

Un dubbio che possa esserci del vero nel racconto strampalato di Denni si insinua con l'analisi del suo sangue, i cui componenti

hanno forme bizzarre, niente a che vedere con i classici bastoncini. Sono ferri di cavallo, saette, piccole spirali. Caratteri fucsia di un alfabeto alieno, sparsi su un fondo azzurro pallido. Oltre alla forma e al tempo della riproduzione, c'è un'ulteriore stranezza. La virulenza dei batteri è molto attenuata. I topi inoculati non presentano focolai di malattia. E anche la ragazza, a parte l'evidente astenia, non ha sintomi di tubercolosi (*Pro*, p. 93).

Denni appare a Bogdanov il frutto del suo libro più riuscito, l'ammiratrice “più devota che abbia mai conosciuto, [che] non cerca un autografo, preferisce vivere tra le pagine

dei suoi romanzi” (*Pro*, p. 101); tuttavia, al tempo stesso, la ragazza costituisce per lo scrittore un enigma, dato che “nessuno, a parte Voloch, conosce il nome di quel pianeta. Nella trilogia di *Stella rossa* si parla sempre di Marte” (*Pro*, p. 100). “La prova definitiva che la ragazza ha un legame con il vero Leonid” (*Pro*, p. 100), costituita dalle conoscenze che Denni dimostra di avere e dagli oggetti di cui è in possesso, potrebbe trovare giustificazione sul piano dell’umano e del verosimile; la stranezza della giovane, “sola nel suo universo” (*Pro*, p. 221), potrebbe spiegarsi come frutto di un turbamento psichico, in virtù dell’abbandono e degli stenti vissuti; per tutta la narrazione, tuttavia, rimane vivo il sospetto che i suoi racconti non siano frutto esclusivo di immaginazione, alimentando fino all’epilogo la spiegazione fantastica della vicenda.

### 3.3. I finali

Vorremmo concludere la nostra disamina dei testi osservando come questi si accomiatano dal lettore. Se infatti “studiare le zone di confine dell’opera letteraria è osservare i modi in cui l’operazione letteraria comporta riflessioni che vanno al di là della letteratura”<sup>208</sup>, questo è vero per il ruolo che gli esordi e i finali romanzeschi hanno nel rendere visualizzabili e sottolineare la centralità dei temi che attraversano le vicende. Nell’esordio questo vale soprattutto per creare un patto fra narratore e lettori, per tessere una rete di riferimenti condivisi a cui questi potranno attingere. I finali, invece, rispondono al non facile obiettivo di delineare con maggiore chiarezza e confermare quell’eredità di significati che il pubblico dovrebbe estrapolare e trattenere. È stato ampiamente messo in luce che il significato di un racconto “si precisa definitivamente soltanto alla fine”<sup>209</sup>. La conclusione contribuisce infatti a chiarire il senso dell’intera vicenda e, per un’analisi critica, “la chiusa aggiunge al movimento in avanti il suo contrario: un ritorno all’inizio che permette di considerare il racconto come una totalità delimitata, e dunque di attribuirgli un significato”<sup>210</sup>. I finali romanzeschi dei Wu Ming, del resto, presentano caratteristiche ricorrenti e individuano percorsi di analisi significativi.

---

<sup>208</sup> ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 124.

<sup>209</sup> PETER BROOKS, *Trame*, op. cit., p. 57.

<sup>210</sup> MICHAL PELED GINSBURG-LORRI G. NANREA, “La prosa del mondo”, in FRANCO MORETTI, *Il romanzo. Tempi, luoghi, eroi*, op. cit., p. 110

Gli avvenimenti delle sei opere possono dirsi compiuti: le ricerche, i movimenti e le conflittualità trovano un punto fermo di conclusione; le azioni che erano risultate primarie nelle ultime sezioni dei racconti esauriscono il proprio potenziale. Il termine di una vicenda, dunque, - “o, se si preferisce, l’impressione, l’illusione o la convinzione ch’essa sia conclusa e compiuta” - viene stabilito come elemento in grado di porre “la condizione della sua narrabilità”<sup>211</sup>. A risultare pienamente concluse, tuttavia, non sono soltanto le specifiche avventure che hanno coinvolto i protagonisti. Nei finali smettono di essere attuali anche le congiunture che avevano segnato i quadri spazio-temporali di riferimento.

Spesso è un’intera epoca a volgere al termine, come è espresso in *Q*. Nell’“epilogo” infatti, il protagonista evidenzia i cambiamenti significativi che si stanno verificando in Europa: in primo luogo evoca la decisione sancita ad Augusta per porre fine alle guerre di religione. Il discorso narrativo si sofferma su questo passaggio storico, affermando che “così si chiude definitivamente il coperchio che Lutero, il burattino dei nobili tedeschi, aveva sollevato quasi quarant’anni fa, dando la stura a decenni di speranze, rivolte, faide e restaurazioni” (*Q*, p. 639). Ma la rapida rassegna del narratore mette in evidenza che “un’epoca si chiude” (*Q*, p. 639) anche sotto altri aspetti: lo indicano l’abdicazione di Carlo V, il tramonto del potere finanziario e politico dei Fugger, la cacciata degli ebrei da Venezia, l’inquisizione dilagante, e l’elezione di Carafa a pontefice con il nome di Paolo IV.

*Manituana* termina con lo sguardo rivolto alle “macerie di Irochirlanda” (*Man*, p. 612): l’equilibrio che i protagonisti avevano cercato di difendere è ormai definitivamente compromesso, la comunità irochese è esclusa dalle trattative di pace e, soprattutto, è privata del territorio a cui era strettamente legata la sua identità collettiva. Ne *L’Armata*, quando il racconto si conclude, è ormai arginato il fulcro di una specifica fase controrivoluzionaria che, da lì in avanti, assumerà configurazioni inedite.

Al senso di discontinuità trasmesso dal cambiamento negli scenari politico-sociali si sovrappone quello della rottura dei personaggi con le azioni e gli ambienti per loro consueti. In *Altai* assistiamo alla cesura più netta, rappresentata dalla morte del protagonista; un epilogo simile ritorna anche per una delle figure minori di *54*, il

---

<sup>211</sup> LUCIO LUGNANI, *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, ETS, Pisa 2003, p. 53.

malavitoso Toni il lionese, suicida nel primo capitolo della “coda”. L’“epilogo” di *Proletkult* si presta al doppio binario dell’interpretazione fantastica/realistica che aveva contrassegnato l’intera vicenda: dopo giorni di malattia, Bogdanov è raggiunto da una navicella nacuniana e, salitovi, è assicurato da uno dei membri dell’equipaggio:

- *Non preoccuparti per loro. Staranno bene.  
Quelle parole mi hanno trasmesso un senso di pace.  
In quel momento ho capito di essere pronto a tornare su Nacun*” (*Pro*, p. 333; corsivo nel testo).

Che si scelga di leggere questo ritorno come la morte del personaggio o come un suo vero viaggio interplanetario, il commiato appare definitivo. E molte altre figure principali prendono un congedo netto dagli scenari geografico-culturali di riferimento, spesso per cause indipendenti dalla loro volontà; i protagonisti sono infatti costretti alla fuga a causa di una situazione personale troppo compromessa o del venire meno dell’equilibrio che li aveva ospitati fino a quel momento. “Con l’altra metà del mondo, quella lontana che ho visto scivolare via dentro la nebbia in un giorno d’inverno, non ho più nulla da spartire”, sancisce il protagonista di *Q* ormai approdato a Istanbul (*Q*, p. 640). Oltre a lui, partono Pierre e suo padre alla volta del Messico, parte Angela in Inghilterra. I sopravvissuti della comunità irochese si dirigono verso le isole del San Lorenzo: “Non torneremo più” (*Man*, p. 612), ammette Joseph Brant.

La fine di un’epoca, con l’eclissarsi dei movimenti e dei personaggi che l’avevano contraddistinta, segna al tempo stesso un’apertura verso il nuovo, verso un futuro di cui già si delineano i contorni. Il protagonista di *Q* è consapevole che, mentre l’Europa viene imbrigliata e anestetizzata dai cambiamenti politici, altri territori e altre genti hanno a disposizione gli strumenti e le condizioni per far fruttare ampie potenzialità; egli dice per esempio che il popolo ebraico cacciato dalla penisola italiana “porta via con sé il tesoro dell’esperienza, il sapere, la perizia, verso un’ennesima fuga. Per loro si apre la porta di un altro impero, che li accoglie riconoscendone il valore” (*Q*, p. 640). Gli stessi personaggi della vicenda europea appaiono sul finale in vesti nuove e il discorso indugia sulle loro identità trasformate quando arrivano in oriente. Il racconto infatti presenta Josséf Nassí e suo fratello Samuele, specificando che a Venezia sono “conosciuti come João e Bernardo Miquez” (*Q*, p. 642). Anche il protagonista può sfoggiare un nuovo nome e diventa Ismael Il-Viaggiatore-del-mondo. Nell’“epilogo” i

tre sono intenti a valutare il progetto di una nuova impresa commerciale, incentrata sulla vendita del caffè. La merce, ancora in gran parte sconosciuta, viene presentata in base alle possibilità inedite che rappresenta:

Qui stanno già nascendo botteghe per la degustazione di bevande rigeneranti. Luoghi come questo, dove si conversa, si fanno affari e si fuma il tabacco da queste fantastiche pipe ad acqua. Vedrai, non ci vorranno molti anni per introdurre in Europa simili abitudini. Dobbiamo soltanto cominciare a far viaggiare sulle nostre tratte commerciali i sacchi di questi preziosi chicchi e illustrarne l'utilizzo (*Q*, p. 643).

La prospettiva del protagonista è relativamente distante da simili progetti, ma parimenti rivolta al futuro:

Sorrido. Non esiste un piano che possa prevedere tutto. Altri solleveranno il capo, altri diserteranno. Il tempo non cesserà di elargire sconfitte e vittorie a chi proseguirà la lotta. Sorseggio soddisfatto.  
Ci aspetta il tepore dei bagni. Possano i giorni trascorrere senza meta.  
Non si prosegue l'azione secondo un piano (*Q*, p. 643).

Le conclusioni di alcune vicende di *54* rappresentano il raggiungimento di un punto di equilibrio: così il televisore McGuffin trova finalmente un ruolo stabile e appagante come tana per una cucciolata di gatti, Jean-Jacques Bondurant raggiunge il successo come sosia di Cary Grant. Tuttavia, fra gli scenari inediti introdotti nel finale, prevalgono quelli ancora incerti. Ad esempio, nella lettera inviata dall'Inghilterra al professor Fanti, Angela scrive così: "Non so se è stata una decisione giusta la mia. Non so niente a dir la verità. Forse ho soltanto agito d'istinto, spinta dal dolore e dal senso di tradimento. Ma ormai non importa più. Sono qui e devo pensare a questa nuova vita" (*54*, p. 637). Allo stesso destinatario perviene anche una cartolina, questa volta da parte di Pierre, animata da un analogo sguardo al futuro:

Caro professore,  
ci sono insegnamenti che ci portiamo dentro ovunque, anche dall'altra parte del mondo.  
Ci sono persone che non si possono dimenticare.  
Credo che l'unico modo che un allievo ha per sdebitarsi è affrontare la vita mettendo a frutto quello che ha imparato.  
Spero che riuscirò a dimostrarvelo. Spero che un giorno ci rincontreremo, anzi ne sono sicuro.  
Saremo gli stessi, ma saremo nuovi (*54*, p. 638).

Nella "coda" del testo, si definiscono quindi "le coordinate del futuro" (*54*, p. 638), usando l'espressione su cui ragiona Fanti reagendo ai messaggi ricevuti. Particolare

enfasi assume in questo senso la chiusa relativa a Pierre, in cui il ragazzo, facendo la conoscenza di Castro in un bar di Città del Messico, prova “una strana sensazione”, “quella che la vita, come la Storia, non avrebbe smesso di riservare sorprese” (54, p. 659).

In conclusione di *Altai* Manuel Cardoso è prigioniero a Venezia, si prepara al proprio tragico “gran finale” (Alt, p. 403) e ammette con un’analisi necessariamente retrospettiva che “è valsa la pena sperare e lottare con tutte le nostre forze” (Alt, p. 404). Tuttavia un altro epilogo fa eco a quello del protagonista. Il testo è infatti delimitato da due chiuse, che portano la stessa datazione, quella dell’11 dicembre 1571, ma si svolgono ai due estremi dello scenario geografico percorso dal romanzo. La conclusione definitiva è affidata a Jossef Nasi, a sua volta sconfitto. Insieme alle vaste ambizioni di gloria e di riscatto, ha perso le figure più care che gli erano accanto: “Manuel, Ismail. Troppi addii per un solo cuore” (Alt, p. 409). Una conclusione pacificata è così preclusa a quest’uomo fino ad allora pronto a rincorrere progetti e desideri audaci. Ma, nel volgere alla fine, il suo pensiero va al compagno rimasto in vita, ne immagina il ritorno a casa in un borgo sereno e accogliente. L’immaginazione di Nasi si rivolge al futuro con una nota di fiducia, pur nella consapevolezza che tale spiraglio di ottimismo non lo riguarda direttamente: “Da qualche parte, lontano, ci sarà pioggia e una nuova stagione. Torneranno i monsoni, verrà il tempo di ascoltare le storie dei marinai e dei pellegrini. E di ammirare ancora il volo dei falchi sugli altipiani” (Alt, p. 411).

Una riflessione feconda sul futuro ancora da costruire viene affidata in *Manituana* a Esther Johnson. La ragazza si fa portavoce dell’ultima speranza di un popolo costretto a ridefinire i confini non solo geografici del proprio sistema di riferimento. Le parole che pronuncia sono significative: “il futuro non è alle nostre spalle, ma davanti a noi. [...] Oltre questo lago. Le Mille Isole. È là che stiamo andando” (Man, p. 607). La “terza parte” del romanzo si chiude così sulla prospettiva della ragazza e, tramite lei, infonde una tonalità positiva e ottimista a un racconto connotato dalla violenza degli scontri:

Esther guardò Molly, ritta sul castello di poppa. La vista della donna le infuse coraggio. Non esiste distruzione per chi comprende la legge del tempo. Pensò a quello che aveva vissuto nei suoi sedici anni e al mondo che le era crollato attorno. Pensò alla vita che l’attendeva e al nuovo mondo che avrebbero costruito, nel Giardino

al centro dell'Acqua.  
Le Mille Isole.  
Manituana (*Man*, p. 609).

Il romanzo, va detto, non conserva uno sguardo fiducioso nella conclusione definitiva. La prospettiva finale della “terza parte” viene infatti ribaltata nell’“epilogo”, dove Joseph Brant sceglie di voltare le spalle al “paradiso dove allevare la speranza” ricostruito sui “frammenti scampati alla distruzione” (*Man*, p. 613). In lui prevalgono un’ostinazione e una cecità sviluppate ed accentuate da “una guerra che gli era costata tutto e pretendeva di congedarlo senza rumore né risarcimenti” (*Man*, p. 613). Simili sentimenti lo portano infatti a proseguire incrollabile nella causa a cui si è votato:

Avrebbe inchiodato i bianchi alle loro promesse, con il fiato che gli restava. Sarebbe ritornato a Londra, se necessario, per chiederlo al re in persona. Il sentiero portava ancora lontano. Strinse forte il lembo del sacco.  
- Dobbiamo rimetterci in marcia (*Man*, p. 613).

Il commiato dal discorso narrativo avviene ne *L'Armata* quasi in sordina, in mancanza di una sezione del testo che funga da epilogo. Sembrerebbe che la vicenda si chiuda in sé stessa, nel momento in cui, secondo il canone del racconto popolare, i buoni hanno la meglio sui cattivi e li mettono in fuga, determinando la salvezza e la liberazione dell’oggetto della contesa, rappresentato in questo caso dal delfino Luigi Carlo. Nel momento in cui Léo, Marie e D’Amblanc riescono ad allontanare la minaccia costituita da Yvers, il loro “compito è assolto”; e, per di più, “le forme di soluzione [...] corrispondono esattamente alla natura dei problemi”<sup>212</sup>. Per quanto improvvisato e a tratti maldestro, infatti, il loro intervento si rivela pienamente efficace. Queste caratteristiche determinano una conclusione eccentrica rispetto agli altri romanzi. Si aggiunga che il superamento definitivo della congiuntura sociale e politica presentata nel testo non viene affermato come un qualcosa di netto e coincidente con la conclusione della vicenda narrata. Non vengono inoltre annunciate per i personaggi principali partenze definitive; alcune saranno tutt’al più accennate nell’“atto quinto”. E tuttavia, in un finale dove un esito positivo non comporta un ritorno all’ordine, in un contesto storico e geografico condizionato e reso caotico dagli effetti della rivoluzione e della reazione, la scrittura evidenzia un elemento problematico. Il dubbio su come

---

<sup>212</sup> VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Morfologia della fiaba*, Newton Compton, Roma 2006 (*Morfologija e skazki*, 1928), p. 55.



comportarsi, che aveva segnato i personaggi per tutta la durata della vicenda, si ripresenta infatti anche nella conclusione:

– Mi riportate al Tempio, signore? – chiese [Luigi Carlo].

D'Amblanc lo guardò senza sapere cosa rispondere. Pensò a Jean, che a casa non sarebbe più tornato. Poi una voce dall'accento tedesco tornò a consigliarlo.

*Non puoi fare più niente per i morti. Pensa a cosa puoi fare per i vivi* (Arm, p. 757; corsivo nel testo).

Il discorso lascia presagire una precisa presa di responsabilità da parte dei protagonisti, un loro farsi carico della sorte di un principe che non era più tale e che avrebbe dovuto trovare un posto in una società probabilmente ostile. Il finale allude al loro impegno nel provvedere a tali necessità, stabilisce la presenza di un nuovo obiettivo di carattere morale, sulla cui realizzazione, tuttavia, niente viene anticipato.

Una responsabilità ancora maggiore è quella di cui si fa carico Bogdanov, quando la vicenda di *Proletkult* volge a conclusione. Il disincanto degli ultimi anni e la convinzione di non poter più essere determinante per gli altri vacillano al confronto con la ricerca ostinata e fiduciosa della ragazza aliena e cedono davanti alla sua malattia, “perché Denni è la sola persona, l'unico organismo, che abbia ancora bisogno di lui. Non così la rivoluzione, o la cultura proletaria. Tantomeno l'Unione sovietica” (*Pro*, p. 322). La decisione di procedere alla trasfusione del sangue di Denni con il proprio viene presa da Bogdanov con coscienza del pericolo: “No, - risponde, – Non sono sicuro che finzioni. Però sì, sono sicuro di doverlo fare” (*Pro*, p. 323). La scelta consapevole del medico costituisce per lui un ritorno al protagonismo coraggioso della giovinezza, al tentativo risoluto di essere incisivo:

La verità è che il rischio era calcolato. Che cos'è una trasfusione incerta e poco sicura, per uno che ha vissuto in clandestinità, ha organizzato rapine, combattuto in trincea? Uno che è passato attraverso due rivoluzioni, una guerra mondiale, una guerra civile. Se uno così smettesse di rischiare per rimanere vivo, potrebbe dire di esserlo ancora? (*Pro*, p. 327).

L'avvento del nuovo ritorna dunque con insistenza, rappresentando una costante che unisce i sei epiloghi. Viene ribadito dai tempi verbali e da un lessico in cui prevalgono le immagini della nascita, della novità, del mutamento. Le dichiarazioni dei personaggi, quasi programmatiche, intervengono a rafforzare e a tematizzare questi concetti. Essi si

mostrano disponibili ad abbracciare un'impresa o un contesto futuri i cui tratti si andranno definendo progressivamente.

Laddove l'intreccio si esaurisce, la scrittura ne mantiene dunque vive e irrisolte le questioni. Tutti i finali sottolineano i riferimenti, le allusioni, a quanto la storia non narrerà, a quanto avverrà in un futuro ipotetico esterno al quadro romanzesco. Indipendentemente dalla consistenza che gli scenari venturi assumono nel discorso, siano questi delineati e resi visibili o semplicemente lasciati presagire, il racconto interviene proponendo una "sospensione"<sup>213</sup>; rifiuta di fornire quella prosecuzione su cui pure dà al lettore modo di interrogarsi.

Le conclusioni, mantenendo vivo l'interrogativo intorno alle sorti dei personaggi, contribuiscono a porre con maggiore efficacia le tematiche che li avevano riguardati. Le problematiche scottanti che avevano animato le narrazioni – sete di giustizia e di potere, desiderio di conoscenza e di libertà, necessità di trovare il proprio ruolo in una società in mutamento – appaiono incompiute. La sospensione degli argomenti narrati invita alla loro attualizzazione nel futuro concreto del lettore, configurandoli come fonte di riflessione e di problematizzazione.

Ciò che maggiormente rimane incerto e viene offerto alle interpretazioni soggettive è la risposta dei personaggi davanti agli esiti che le vicende riservano loro. Infatti le repliche che i protagonisti esprimono nei finali sono raramente univoche; davanti a una medesima situazione le diverse figure sembrano adottare comportamenti opposti. La disponibilità di uno scenario nuovo suscita in alcuni il desiderio di pianificare le prossime tappe, in altri la speranza di farsi trasportare con inerzia dagli eventi. La sconfitta in guerra anima tanto la ricerca di pace in territori nuovi e incontaminati, quanto un senso di rivalse oltranzista e difficile da soddisfare. Ciò che è nuovo viene visto come una risorsa, ma, al tempo stesso, come un elemento di complicazione.

Reazioni ambivalenti e incongrue possono convivere anche nello stesso personaggio. Coesistono la soddisfazione per la vittoria e la preoccupazione per delle nuove responsabilità; l'amarezza e la speranza di un lontano approdo pacificato.

---

<sup>213</sup> ROLAND BARTHES, *S/z*, op. cit., p. 196.

Raramente, a ben vedere, la scrittura prende congedo proponendo un unico atteggiamento<sup>214</sup>. In quest'indefinitezza sta la "pensosità"<sup>215</sup> delle conclusioni: nel momento in cui il lettore avrebbe bisogno di una chiave esplicativa unica e efficace, il testo gliela nega, rimandando con vaghezza a un futuro altro come unico possibile punto in cui ottenere chiarimenti. L'impossibilità di rifarsi nel finale a un modello interpretativo univoco lascia necessariamente spazio al moltiplicarsi delle letture soggettive.

Nel duplice interrogativo conclusivo, sugli esiti definitivi delle vicende e sugli atteggiamenti con cui valutarle, possiamo individuare un segnale dell'"apertura" dei testi. Tale caratteristica ci sembra contribuire a sottrarre la narrazione ai meri confini romanzeschi, a tenerne vivo il significato accrescendone la problematicità. I finali ribadirebbero dunque per il pubblico "l'invito a *fare l'opera* con l'autore"<sup>216</sup>, ad assumere su di sé le tematiche espresse dai romanzi, tanto più che queste vengono offerte cariche di dubbi e non come elementi appurati e pacificati. L'"apertura" dei finali corrisponde alla volontà degli autori di strutturare la propria scrittura con l'obiettivo di fornire ambiti di riflessione da affrontare con prospettive e strumenti personali.

---

<sup>214</sup> L'unica eccezione può essere costituita da *Proletkult* e dalla sua chiusura con il sacrificio di Bogdanov.

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>216</sup> UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1976, p. 51; corsivo nel testo.

## *Conclusione*

L'analisi condotta in questa prima parte ci ha permesso di mettere in luce aspetti salienti dei sei romanzi. In primo luogo le diverse componenti testuali sono caratterizzate da un'estrema complessità. Le vicende narrate sono particolarmente intricate: sono ritratti scenari di cambiamento spesso rivoluzionario e, al loro interno, trovano spazio figure disorientate e tentennanti. All'interno di ogni testo, tale dinamica è moltiplicata, ripartita fra varie prospettive individuali o più scenari storico-geografici: una medesima questione viene presentata attraverso punti di vista diversi e cangianti. Gli autori, cercando di ridimensionare il significato delle date, riproducono i fenomeni storici del passato in quadri eterogenei e a volte discordi. Molti sono inoltre i personaggi che intervengono nella narrazione; hanno spesso nomi stranieri difficili da scandire e ricordare per il pubblico italiano; gli stessi appellativi con cui vengono identificati, del resto, cambiano nel corso delle vicende, ostacolandone un'individuazione chiara. Anche le linee narrative sono molteplici e intricate: le vicende vengono costantemente interrotte, riprese, intrecciate. I romanzi, a ben vedere, propongono al pubblico una costante sfida cognitiva.

Al tempo stesso, tuttavia, pur complicando il testo, gli autori forniscono elementi che ne consentano la leggibilità. Le datazioni utilizzate con abbondanza e l'uso mirato dei tempi verbali costituiscono un supporto per comprendere la cronologia delle vicende. Le strutture narrative risultano architetture coerenti e raffinate nel loro insieme. Queste tengono viva l'attenzione del lettore reinterpretando alcune note caratteristiche della letteratura d'avventura e del romanzo a enigma, senza però omologarsi a un singolo genere.

Molteplici sono gli spunti e i significati reperibili all'interno dei testi, in temi centrali e ricorrenti come l'importanza di individuare un proprio ruolo, la difficoltà nell'interpretare le situazioni di cui si è partecipi e nel prendere una decisione. Eloquente è poi la scelta dei nomi attribuiti ai personaggi: il frequente ricorso ai soprannomi e la presenza di identità fittizie indugiano sull'aspetto di convenzione che regola le interazioni sociali, ma anche sulle modalità con cui la politica interviene a forzare i destini individuali. L'incertezza e la contraddittorietà che contrassegnano molti

dei personaggi principali fanno convergere l'attenzione sull'importanza del lasciarsi sollecitare dalle novità, entrando in relazione con ciò che è *esterno*. I testi affrontano anche l'elemento bellico e contengono giudizi sulla sua distruttività; tendono inoltre a comunicare che i combattimenti non coinvolgono periodi e scenari geopolitici delimitati ed evidenti, ma possono interessare la collettività in maniera meno esplicita ma pervasiva. I finali, per la configurazione che assumono, suggeriscono che una singola vicenda non può essere valutata con un atteggiamento univoco, ma può suscitare risposte e reazioni diverse e imperscrutabili.

Sono infine svariate le componenti testuali che mostrano gli esiti della riflessione autoriale svolta nell'arco cronologico che copre le fasi di produzione e pubblicazione dei romanzi. Il collettivo ha lavorato per intessere i romanzi di un multilinguismo espressivo e al tempo stesso coerente con le specifiche vicende, per costruire personaggi e discorsi sempre meno schematici.



**SECONDA PARTE**  
**I CONFRONTI**





## *Introduzione*

Vorremmo ora stabilire una serie di confronti tra i romanzi del corpus principale e altre opere, non tanto per impostare un lavoro sulle fonti, che pure in alcuni casi possono essere identificate o sono suggerite dagli stessi autori, ma piuttosto mettendo in luce punti di contatto e di divergenza, per evidenziare caratteristiche peculiari dei testi del collettivo.

Per mettere in risalto aspetti diversi della produzione dei Wu Ming, la nostra analisi interesserà inizialmente romanzi appartenenti alla tradizione ottocentesca e novecentesca che costituiscono veri e propri classici nel panorama narrativo italiano e che il collettivo indica come modelli. In seguito prenderà in considerazione testi più recenti, contemporanei a quelli dei Wu Ming; anche in questo caso la scelta delle opere da confrontare partirà da dichiarazioni del collettivo stesso.

Nel primo capitolo, prendendo a paragone i classici, valuteremo inizialmente la coscienza storica interna alle vicende, la consapevolezza dei protagonisti riguardo alla portata dei mutamenti cui partecipano; ci chiederemo fino a che punto tali fenomeni epocali vengano spiegati e contestualizzati dalle narrazioni. Vedremo poi che le situazioni affrontate dalle trame mostrano paradigmi che confliggono: vi entrano in contrasto posizioni diverse e inconciliabili quanto a ideologie, atteggiamenti e valutazioni. La pluralità presente sul piano concettuale è ribadita, come vedremo, dalle descrizioni presenti nei romanzi. In ognuna delle sezioni di questa nostra analisi sarà possibile vedere il debito dei Wu Ming nei confronti dei modelli; ma sarà anche importante segnalare l'atteggiamento innovativo con cui il collettivo attualizza costantemente i numerosi elementi desunti dalla tradizione.

Nel secondo capitolo, incentrato sul confronto con testi più recenti, emergerà come caratteristica comune l'eclissarsi dell'autorità: il personaggio influente muore e i possibili successori non sono all'altezza del compito che spetta loro. Vedremo che, in tali condizioni, l'agire degli individui non è guidato da principi saldi ed affidabili. Quanto minori sono i vincoli, tanto più importante è la responsabilità di cui i personaggi danno prova. Osserveremo in quali ambiti essa si declina e i limiti che le vengono imposti da forze esterne. In particolare noteremo che, in numerosi romanzi, un freno

viene posto all'autonomia dei protagonisti da forze che agiscono nell'ombra: ci chiederemo fino a che punto queste condizionano un'azione libera e autonoma. Per finire, a fronte dei numerosi elementi condivisi, rifletteremo su un punto discordante fra i romanzi dei Wu Ming e gli altri testi a cui li paragoniamo: approfondiremo la questione dell'estrema solitudine dei personaggi creati dal collettivo e ci soffermeremo sull'impatto di questa tematica.

### 1.1. Prevalenza dell'evento

I Wu Ming si definiscono autori di “romanzi storici”<sup>217</sup> e individuano nella tradizione narrativa nazionale un'importante fonte di ispirazione. Per il collettivo, infatti, “l'Italia, paese ricco di storia e storie, è stata terreno fertile per questa forma di narrazione, sviluppando una tradizione a cui il New Italian Epic rende omaggio”<sup>218</sup>. I Wu Ming citano le opere verso cui manifestano il loro debito, grandi classici della letteratura italiana che si interrogano su come raccontare la Storia e che dosano di volta in volta diversamente grandi eventi e vicende individuali:

Ovvio ma inevitabile citare il romanzo protonazionale, quello che posò le fondamenta stesse dello scrivere romanzi in lingua italiana: *I promessi sposi*. Da quell'avvio l'Italia ha avuto grandi romanzi storici, libri che definiscono la loro epoca, come *I viceré* di Federico De Roberto, *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello, *Il mulino del Po* di Bacchelli, *Metello* di Vasco Pratolini, *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Artemisia* di Anna Banti, eccetera<sup>219</sup>.

I Wu Ming si iscrivono nel novero degli scrittori contemporanei che “hanno ben presente questa tradizione e dialogano con essa”<sup>220</sup>; anche grazie a essa interpretano il romanzo come “un invito a ragionare [...] sul *significato* degli eventi, sui tanti e differenti sentieri linguistici che imbocchiamo per attingere i fatti della Storia”<sup>221</sup>.

Osservando i punti di contatto sia nella “forma esteriore (la struttura particolare)”, sia nella “forma interiore (l'atteggiamento, il tono e lo scopo)” dei testi<sup>222</sup>, vogliamo ricercare dove si manifesta il debito verso le opere indicate come modelli,

---

<sup>217</sup> L'indicazione compare nella terza di copertina di alcuni volumi “solisti”, come *Il piccolo regno*, in cui Wu Ming 4 si presenta come “parte del collettivo di narratori Wu Ming, noti per romanzi storici come *54*, *Manituana*, *Altai*, *L'Armata dei Sonnambuli*, e già autori del romanzo *Q* con lo pseudonimo di Luther Blissett”. In “Giap”, inoltre, la “band di scrittori” si autodefinisce così: “Siamo gli autori di *Q*, *54*, *Manituana*, *Altai* e altri romanzi storici”; in WU MING, *Che cos'è la Wu Ming Foundation*, ultimo aggiornamento 01.07.2018, <https://www.wumingfoundation.com/giap/che-cose-la-wu-ming-foundation/>.

<sup>218</sup> ID., *New Italian Epic*, op. cit., pp. 15-16.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> ID., *Raccontare altrimenti*, art. cit.

<sup>222</sup> RENÉ WELLEK-AUSTIN WARREN, *Teoria della letteratura*, Il Mulino, Bologna 1973 (*Theory of Literature*, 1963), p. 322.

valutare le persistenze e i cambiamenti che i Wu Ming introducono, e ricercarne le motivazioni.

Nei romanzi del collettivo, così come nei classici citati, la Storia agisce direttamente nelle vicende narrate e non costituisce solo un movimento sullo sfondo. Il contesto storico offre infatti quel “propellente narrativo che è l’eccezione, lo squilibrio, l’anomalia”<sup>223</sup>: i grandi eventi influiscono sulle sorti individuali, sollecitando le scelte dei personaggi, coinvolgendoli in attività che altrimenti non avrebbero compiuto, portandoli a contatto con la novità. I protagonisti delle vicende intervengono in prima persona, intenzionalmente o loro malgrado, in accadimenti di grande portata: partono per battaglie; partecipano a sommosse; ritrovano i propri nomi nei titoli dei giornali; incontrano personalità di spicco. “Nuove diramazioni” nascono nelle trame “dall’impatto [...] con il groviglio della storia”<sup>224</sup>. Se il mutamento attivo in campo sociale, politico e istituzionale promuove “una straordinaria liberazione di energie”<sup>225</sup>, i testi approfondiscono l’impatto che questa ha sulla scala ridotta di specifiche vite, reali o immaginarie.

Nei testi dei Wu Ming troviamo consapevolezza della portata degli eventi in atto. In *Q* compaiono infatti le valutazioni di un narratore sì omodiegetico, ma che riferisce con consapevolezza e cognizione di causa vicende ormai trascorse e concluse. La voce narrante ha infatti una visione complessiva dei fatti tale da permettergli di formulare giudizi di ordine generale: “gli anni che abbiamo vissuto hanno seppellito per sempre l’innocenza del mondo” (*Q*, p. VII). E ancora: “Il vecchio mondo si consuma come una pergamena nel fuoco” (*Q*, p. 294).

La coscienza della straordinarietà degli eventi in corso non viene meno nei romanzi successivi, in cui pure vengono riferite le prospettive di personaggi immersi nel tumulto dei cambiamenti. In *54* compaiono figure consce di avere “un appuntamento con la Storia” (*54*, retro di copertina). I piani di Yossef Nasi descritti in *Altai*, prima di dimostrarsi fallimentari, vengono visti come l’inizio di un’innovazione rivoluzionaria. Guy Johnson riflette in *Manituana* sul fatto che “il mondo cambiava in fretta” (*Man*, p.

---

<sup>223</sup> FEDERICO BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 209.

<sup>224</sup> EZIO RAIMONDI, *Letteratura e identità nazionale*, op. cit., p. 139.

<sup>225</sup> VITTORIO SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, CUEM, Milano 2009, p. 62.

434). Persino eventi minori come l'acquisto del televisore vengono percepiti come momenti epocali da raccontare ai nipoti.

Nell'opera dedicata alla rivoluzione russa, l'epoca in corso viene percepita dai protagonisti in netto contrasto con il "vecchio mondo" (*Pro*, p. 134). Ciò viene subito comunicato a Denni: "Mia cara ragazza, [...] questo paese è davvero molto grande e altrettanto grandi sono gli eventi che lo hanno travolto" (*Pro*, p. 63). Bodganov, nel suo scetticismo, vede con lucidità gli ambiti di progresso che ancora vanno percorsi: "Sono tante le cose che ancora non abbiamo smantellato. [...] Una rivoluzione può fondare nuove istituzioni, mettere i mezzi di produzione nelle mani dei lavoratori. Cambiare la testa delle persone è un processo più lento. È una rivoluzione più profonda" (*Pro*, p. 278). Tuttavia riconosce la grandiosità degli accadimenti che hanno generato il sistema vigente, come indica al figlio Kotik: "Se sei qui all'università non lo devi a me, ma alla rivoluzione. Quest'evento imperfetto, storto, perfino sbagliato, che stiamo per celebrare, e che è la cosa migliore uscita dalla più grande guerra di tutti i tempi. Non ci piace, ma è quello che abbiamo. Ed è un fatto unico" (*Pro*, p. 166).

Soprattutto i personaggi de *L'Armata* si mostrano consapevoli dell'eccezionalità di quanto li circonda: la sensazione di partecipare a una situazione straordinaria accomuna chiaramente gli spettatori presenti alla decapitazione del Capeto, occasione in cui, figuratamente, "volavano dei coriandoli, coriandoli di storia" (*Arm*, p. 20). A D'Amblanc risulta chiaro che "la Francia e il mondo stavano assistendo alla nascita, attraverso doglie dolorose e inevitabili, di una nuova epoca e della nuova mentalità che le corrispondeva" (*Arm*, p. 232). "Qualcosa di profondo, di importante" si stava verificando, "concentrato nel corpo e nella voce" delle persone più vicine: è l'idea di Marie Nozière (*Arm*, p. 390).

Chiara consapevolezza della portata degli eventi era stata espressa ne *Le confessioni di un italiano*: Carlo Altoviti, grazie al suo statuto di testimone che ha attraversato un'intera epoca di cambiamenti, ha acquisito una notevole lucidità sugli accadimenti trascorsi. Accingendosi alla scrittura, egli premette che "in tutto ciò niente sarebbe di strano o degno di esser narrato, se la mia vita non correva a cavalcioni di questi due secoli che resteranno un tempo assai memorabile massime nella storia

italiana”<sup>226</sup>. L’intera stagione descritta da Nievo è contrassegnata dal sommovimento delle strutture vigenti, tanto che il narratore ammette che “le cose d’Italia si stravolgevano sempre più”<sup>227</sup>.

Ne *I viceré* di Federico De Roberto, i personaggi colgono sicuramente l’importanza degli avvenimenti che si trovano a vivere, pur considerandoli principalmente in base all’impatto che questi hanno sulla loro quotidianità. Si allude al “soffio de’ tempi nuovi”<sup>228</sup> per riconoscere che “i tempi erano maturi e a non secondare la corrente si rischiava d’esserne travolti...”<sup>229</sup>. Il cambiamento sociale influenza anche le caratteristiche fisiche degli individui: don Gaspare Uzeda, ad esempio, quando era partito per Palermo “aveva un bel collare di barba alla borbonica, adesso invece s’era lasciato crescere il pizzo che dava un altro carattere alla sua fisionomia”<sup>230</sup>.

Ancor più che nei modelli, però, la lucidità dei personaggi dei Wu Ming davanti all’evento in corso è particolarmente spiccata, in nulla attenuata da altre reazioni comprensibili come lo stupore, la meraviglia, l’incredulità. Tutto ciò è particolarmente sorprendente se si riflette sul fatto che “la coscienza storica si forma in base a domande e risposte che riguardano l’identità degli attori e i loro progetti”<sup>231</sup>, si sedimenta progressivamente e con verifiche in merito. È logico che la prima valutazione dell’evento in atto si configuri come una “*mediazione* aperta, incompiuta, *imperfetta*, cioè una rete di prospettive incrociate tra l’attesa del futuro, la ricezione del passato, il vissuto del presente”<sup>232</sup>. Il collettivo, al contrario, sembra soprassedere su un iter di questo tipo e presentare la coscienza dei personaggi riguardo alla loro epoca come un risultato immediato e definito.

Tanto nei romanzi dei Wu Ming che nei classici cui si rifanno, “i caratteri, i comportamenti, le condizioni” dei personaggi “sono dunque strettamente legati alla situazione storica”<sup>233</sup>, ma questa, però, non è oggetto di una trattazione esclusiva.

---

<sup>226</sup> IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni di un italiano*, Mondadori, Milano 1994 (1867), p. 4.

<sup>227</sup> *Ivi*, p. 497.

<sup>228</sup> FEDERICO DE ROBERTO, *I Viceré*, Mondadori, Milano 2015 (1894), 87.

<sup>229</sup> *Ivi*, p. 473.

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>231</sup> VITTORIO SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, op. cit., p. 69.

<sup>232</sup> PAUL RICOEUR, *Tempo e racconto. Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988 (*Temps et récit. Le temps raconté*, 1985), p. 317; corsivo nel testo.

<sup>233</sup> ERICH AUERBACH, *Mimesis*, op. cit., p. 224.

Nei testi del collettivo, gli eventi di rilievo che si stanno verificando vengono raramente spiegati. In *Q* il discorso di Quèlet, nel suo alternarsi alle parole del protagonista, non fornisce interpretazioni della vicenda narrata, ma vi affianca tutt'al più una didascalia che consente di stabilire un legame fra il vissuto individuale e le sorti collettive. Nel suo "dare conto" degli eventi (*Q*, p. XI), la spia non azzarda considerazioni generali. Egli si limita a riferire "innanzitutto [...] lo stato dei fatti" (*Q*, p. 228); affida al proprio padrone il compito di "leggere tra le pieghe delle vicende delle terre settentrionali" (*Q*, p. 223), convinto che "Sua Signoria capirà meglio del suo servitore" (*Q*, p. XII) i fatti che gli vengono riportati.

Altrove è possibile trovare riassunti di eventi significativi, come nella già citata rassegna affidata in *54* al televisore McGuffin. Si tratta senz'altro di brani animati dalla volontà di fornire una visione ordinata dell'epoca. Tuttavia, le spiegazioni si presentano come eccezioni, e sono principalmente legate a motivazioni diverse. Davanti allo sconcerto di Pierre per la diffidenza incontrata in Jugoslavia, ad esempio, il professor Fanti spiega che le ferite lasciate dalla guerra sono ancora profonde per la popolazione locale. In particolare si concentra sui massacri delle Foibe:

non era con gli italiani in quanto tali che ce l'avevano, Pierre. Sicuro, nelle fosse ci sono finiti anche tanti innocenti, ma una buona parte erano fascisti, collaborazionisti, delatori, gente che aveva permesso ai tedeschi di catturare e torturare i partigiani, compiere massacri, incendiare interi villaggi. Dopo l'8 settembre l'intera regione fu annessa di fatto al Terzo Reich, e non si trattò più di togliere le 'k' e le 'i lunghe' dai cognomi, o bacchettare le nocche di un bambino. Si scatenò una repressione inenarrabile. Chi collabora a un eccidio non può attendersi che i parenti delle vittime siano clementi quando riescono a mettergli le mani addosso (*54*, p. 384).

Gli autori si servono del romanzo per affrontare direttamente un dibattito che sta loro a cuore: anche su "Giap" sono infatti numerosi gli interventi<sup>234</sup> che aspirano a smentire

---

<sup>234</sup> Si tratta di interventi firmati principalmente dal gruppo di inchiesta Nicoletta Bourbaki, che su Giap si presenta così: "Nicoletta Bourbaki è un gruppo di lavoro sul revisionismo storiografico in rete e sulle false notizie a tema storico, nato nel 2012 durante una discussione su "Giap". [...] 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. Il gruppo di lavoro ha all'attivo diverse inchieste [...] sulle manipolazioni neofasciste della Wikipedia in lingua italiana e sui falsi storici in tema di foibe"; in NICOLETTA BOURBAKI, *La storia intorno alle foibe*, 10.02.2017, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/02/la-storia-intorno-alle-foibe-su-internazionale-uno-speciale-sul-giornodelricordo-a-cura-di-nicoletta-bourbaki/>.

quelle che vengono considerate “imposture”<sup>235</sup> sulle Foibe. Per contrastare un racconto attuale basato su presupposti menzogneri, dunque, la letteratura può ospitare la spiegazione storico-politica.

Nello stesso romanzo, il colloquio fra Cary Grant e due agenti dell'MI6 è ravvivato dalla domanda: “Mr. Grant, siete informato della situazione geopolitica mondiale?” (54, p.102). Il riassunto che segue contribuisce a chiarire eventi storici significativi, ma non si limita a questo. Il discorso degli agenti è volto soprattutto a introdurre la prospettiva di una delle parti dominanti sullo scacchiere internazionale. “*L'Occidente* rischia di perdere terreno strategico, *i sovietici* sono molto agguerriti, e conducono battaglie ostruzioniste in ogni sede di confronto diplomatico” (54, p. 103; corsivo nostro). O ancora:

al momento Trieste non è territorio italiano né è stata annessa dalla Jugoslavia comunista. La sigla ufficiale è ‘Territorio libero di Trieste’. L'amministrazione è da nove anni in mano alle polizie militari britannica e statunitense, i governi italiano e jugoslavo non sono ancora giunti a un accordo, e di recente la città è stata teatro di scontri sanguinosi. *È ferma convinzione dell'MI6 che, ancor più che dal riarmo della Germania Federale, è dai futuri accordi su Trieste che dipenderanno i rapporti tra Est e Ovest* (54, p. 104; corsivo nostro).

Espressioni di questo tipo esemplificano una dialettica noi/loro, che interpreta le sorti politiche del pianeta in base all'interesse di un unico contendente. Il racconto degli agenti segreti affronta in maniera molto superficiale i punti che non interessano questa contrapposizione - “da quando Stalin è morto, in Russia stanno cambiando parecchie cose” (54, p. 107) – o vi soprassiede esplicitamente: “Non vorrei annoiarvi con una dettagliata descrizione tecnica su questioni economico-politiche, Mr. Grant. Vi basti sapere che quando parliamo della Jugoslavia di Tito non dobbiamo pensare all'Unione Sovietica” (54, p. 106).

Ne *L'Armata*, il riassunto delle vicende storiche trascorse è preliminare a una migliore comprensione della bagarre sul prezzo del pane. Le rivendicazioni del *foborgo* fanno infatti parte in questo caso di una precisa disputa storicamente attestata, che opponeva popolani e membri della Convenzione. Il riassunto viene delegato alla *vox*

---

<sup>235</sup> LORENZO FILIPAZ, *Foibe o esodo?* Frequently asked questions per il giorno del ricordo, 08.02.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/02/foibe-o-esodo-frequently-asked-questions-per-il-giornodelricordo/>.



*populi*, che esprime con schiettezza l'importanza della questione: "Quando hai la panza e il borsello vuoti, mettere un prezzo massimo sulla roba da mangiare non è qualcosa che lo devi spiegare, basta che lo dici e son tutti d'accordo, a parte la riccaglia e i bottegai" (*Arm*, pp. 113). Le motivazioni dei membri della Convenzione, contrari all'imposizione di un *maximum* sulla farina, vengono espresse sempre attraverso il senso comune popolare:

ci vuole una gran lingua per convincere gli stracciaculo che il prezzo del pane ha da essere libero, cioè libero di affamarli. E infatti Robespierre, Marat e Saint-Just ci s'erano messi d'impegno, da in vetta alla Montagna, a spiegarci 'sta grande verità dell'economia, e pure Danton e Barère, dalla stanza della regina, che adesso ospita il comitato di salute pubblica.

Dicevano che il maximum non è mica giusto, che bisogna starci attenti, che se blocchi il prezzo del grano va a finire che gli zotici se lo tengono in campagna, per risparmiare sui costi del viaggio, e a noi di Parigi ci tocca coltivare sui tetti delle case. E soquanti s'erano lasciati convincere (*Arm*, p. 113).

Le due posizioni contrarie trovano un punto d'accordo grazie all'evolvere delle difficoltà della politica interna ed estera: "Intanto il prezzo della roba continuava a salire, a salire... Allora lassù sulla Montagna si sono detti: ve' che qua butta male, se non gli diamo il maximum va a finire che diventa tutta Vandea. [...] Quelle gran zucche hanno smesso di insistere a dire e stradire che il maximum non si può fare" (*Arm*, pp. 114). Il racconto delle diatribe riguardanti il prezzo del pane è direttamente legato alla scena che sta per essere raccontata, come viene sottolineato: "*insomma* si son convertiti e noialtri siam ben contenti di poterci dire d'accordo. *Ecco perché* stogiorno ci s'è trovati in seimilatrecento, e si va dritti al Maneggio delle Tegolerie, per ribadire il concetto" (*Arm*, p. 115; corsivo nostro). Tuttavia il riassunto non risponde a un semplice obiettivo chiarificatore: è fortemente connotato emotivamente; l'accento viene posto sulla difficoltà dei ceti più umili, ma soprattutto sulla tensione che anima i diversi strati del tessuto sociale. Il brano assolve a una funzione informativa, ma nel farlo contribuisce a creare l'atmosfera che verrà mantenuta e sfruttata nei paragrafi successivi.

In riferimento ai modelli, Raimondi evidenzia ad esempio che Nievo "dice di non voler rappresentare la complessità dei grandi eventi, il groviglio degli avvenimenti; la sua voce piuttosto avrà la funzione di [...] un semplice commento [...] che non ha

l'ambizione di ricreare un'epoca"<sup>236</sup>. Il racconto "adotta un punto di vista di sbieco, passibile di contraddittorio e smentita, disponibile al dialogo e al confronto"<sup>237</sup>. Le generalizzazioni e le considerazioni di ampio respiro presenti ne *Le confessioni* riguardano tutt'al più le condizioni sociali dell'epoca cui si fa riferimento, concentrate in rapidi brani informativi, come in questo caso: "Pochi dei signori Giuridiscanti sapevano di legge; e i deputati del contado non dovevano saperne di più. Che tutti intendessero il toscano io nol credo; e che nessuno lo parlasse è abbastanza provato"<sup>238</sup>.

I fatti di interesse generale filtrano ne *I viceré* come "notizie"<sup>239</sup> che raggiungono i personaggi. La vicenda storica viene riferita per sommi capi, per spiegare il comportamento dei membri della famiglia Uzeda:

Ai primi di aprile, le compagnie della milizia siciliana che presidiavano Taormina sgomberarono all'apparire dei regii e rientrarono a Catania; il 7 Satriano entrò in città dopo un sanguinoso combattimento. Tutti gli Uzeda erano scappati alla *Piana*, il duca s'era barricato alla Pietra dell'Ovo perché era opinione generale che i Napoletani si sarebbero presentati dalla parte opposta, cioè dalla via di Messina<sup>240</sup>.

O ancora: "Il 16 marzo di quell'anno 1867, dopo sedici anni, il partito di destra era finalmente capitombolato con grande stupore del moderatume paesano e gioia infinita dei progressisti. In quel frangente i nemici del duca profetarono che il grande patriotta, seguendo la solita tattica, si sarebbe voltato contro gli antichi amici, a favore dei nuovi trionfatori; ma la profezia non s'avverò"<sup>241</sup>.

Ne *Il Gattopardo* il racconto della tesa situazione politica arriva anche alle orecchie del principe di Salina: "Si temeva uno sbarco dei Piemontesi nel sud dell'isola, dalle parti di Sciacca; e le autorità avevano notato nel popolo un muto fermento: la teppa cittadina aspettava il primo segno di affievolimento del potere, voleva gettarsi al saccheggio e allo stupro"<sup>242</sup>. Tuttavia, il personaggio principale, "ascoltava appena"<sup>243</sup> un resoconto tanto allarmato. Il legame con i fatti di attualità è quello di un uomo che "non sapendo più inserirsi nella dinamica storica, non può far altro che volgere le spalle

---

<sup>236</sup> EZIO RAIMONDI, *Letteratura e identità nazionale*, op. cit., p. 132.

<sup>237</sup> STEFANO JOSSA, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Laterza, Roma-Bari 2013, p. 113.

<sup>238</sup> IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni di un italiano*, op. cit., p. 20.

<sup>239</sup> FEDERICO DE ROBERTO, *I Viceré*, op. cit., p. 259.

<sup>240</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>241</sup> *Ivi*, p. 558.

<sup>242</sup> GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano 2006 (1957).

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 47.

al presente”<sup>244</sup>. Ancora una volta, dunque, la presentazione dei fatti storici che filtra nel romanzo è limitata a introdurre e giustificare l’agire dei personaggi: “lo scenario storico e l’ambiente siciliano premono a Tomasi solo in quanto capaci di far comprendere il destino individuale del nobiluomo-antenato”<sup>245</sup>.

Ne *I vecchi e i giovani* Pirandello attua persino

una svalutazione preventiva dei fatti storico-politici, confinandoli sullo sfondo dell’orizzonte romanzesco. Gli eventi centrali dell’epos risorgimentale hanno sì una funzione decisiva, ma non vengono mai rappresentati in maniera diretta, restituiti nell’evidenza del loro prodursi. [...] Nondimeno, questi avvenimenti chiave del divenire storico non sono ripercorsi nella loro logica interna né illustrati nella portata complessiva che ebbero per la collettività nazionale<sup>246</sup>.

Il debito dei Wu Ming verso i classici è visibile però, in particolare, nelle scene di insurrezione e protesta, in cui troviamo folle indispettite, furibonde o disperate, scese in strada a reclamare diritti o pane. Nei romanzi del collettivo possiamo osservare che i racconti di sollevamenti popolari sono frammentari: dettagliato è l’agire di chi si rivolta, mentre il quadro complessivo viene spesso omissivo. Mancano anticipazioni e spiegazioni sulla dinamica che aveva preparato il fenomeno in atto: prevale l’evento.

La città di Mühlhausen, ad esempio, viene presa con un attacco inatteso della folla; si tratta di un sommovimento improvviso, ma non improvvisato, come vediamo dal “segnale” (*Q*, p. 93) che i sovversivi si passano. A un urlo di Ottilie “si accende la mischia, mentre dai quattro angoli della città cominciano a venire compatti i fratelli” (*Q*, p. 93): “il primo a raggiungersi è un contadino, che si è aperto un varco come un ariete, afferrando i borghigiani che gli capitavano a tiro per il bavero e spaccandogli la faccia a craniate. Subito dopo arriva uno dei minatori, con un fascio di archibusi, bastoni, e coltelli rubati a un armaiolo” (*Q*, p. 94). Si tratta a ben vedere di un attacco più organizzato di una semplice protesta di strada, basato su un’embrionale pianificazione da parte del gruppo di predicatori anabattisti. Nel testo, tuttavia, viene messo in evidenza soltanto il momento finale, risolutivo.

In 54, il 1° maggio gli avventori del bar Aurora scendono in piazza contro Giorgio Almirante, capofila del Movimento Sociale Italiano, il partito neo-fascista. Nel

---

<sup>244</sup> MANUELA BERTONE, *Tomasi di Lampedusa*, Palumbo, Palermo 1995, p. 58.

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>246</sup> VITTORIO SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, op. cit., pp. 42-43.

capitolo dedicato al racconto della giornata, un ampio preambolo si concentra sulle discussioni che precedono il momento della carica: si parla di politica, della bomba atomica, di salute. Il fulcro della manifestazione viene inizialmente indicato solo di sfuggita: “Un fascista come quello, venire a parlare qui da noi, a Bologna, il giorno della Festa del lavoro. Ma si può?” (54, p. 331). Alle chiacchiere viene poi intercalata una breve descrizione del corteo: “Dall’incrocio tra via Irnerio e via Indipendenza si sentiva già il rumore e sotto i portici il flusso di persone andava in un’unica direzione, verso piazza dei Martiri, dove sarebbe partito il corteo per i Giardini Margherita. Sulle teste della folla, bandiere rosse della Camera del lavoro” (54, p. 332). L’attenzione dei partecipanti si concentra progressivamente sui testi degli striscioni, sulla disposizione del corteo, sulle provocazioni che lo attraversano. Infine, il momento dello scontro fra manifestanti e forze dell’ordine viene limitato alla presentazione di alcuni dei gesti marginali che lo attraversano:

Bottone e Garibaldi non erano abbastanza vicini per dire la loro. Non sentirono nemmeno il segnale della carica, ma quello perché, nella confusione del momento, si scordarono di darlo. Bottone non vide neanche partire il pugno. Garibaldi sì: era più alto e ci vedeva meglio. Zanasi non alzò quasi gli occhi, come se l’istinto di pugile gli suggerisse dove colpire. Il celerino andò giù come un rudere. Poi vennero travolti dallo scontro.

Zanasi fu arrestato insieme a un altro che le aveva solo prese, due celerini finirono all’ospedale, e cinque cartelli vennero requisiti.

Bottone arrivò ai Giardini zoppicando, per un calcio allo stinco che pretendeva sferrato dal maresciallo in persona, Garibaldi si strappò la camicia nel bel mezzo del pilucco e Walterún, per consolarlo, gli offrì un bicchiere allo stand dell’enoteca. Ma non c’era niente da fare, non se ne faceva una ragione e badava a dire che la moglie, quella sera, gli avrebbe fatto un paio di così (54, p. 335).

Il racconto degli scontri viene liquidato rapidamente ed emergono solo gli aspetti più banali: un calcio negli stinchi e una camicia strappata vengono guardati con più attenzione e più rammarico degli arresti e delle percosse.

In *Proletkult*, Bogdanov si trova coinvolto suo malgrado in un comizio di protesta, “sente salire le voci alla sua destra. Non capisce cosa dicono, ma si volta di scatto e vede due individui, con la giacca di pelle, stratonare un uomo. Subito altri due cercano di liberarlo e il grappolo si ritrova per terra. Oltre le prime teste, un drappello di bastoni si fa largo tra i passanti” (*Pro*, p. 183). Ai festeggiamenti per i dieci anni della rivoluzione: “Bogdanov è preso in una tale calca, che nemmeno volendo potrebbe

sollevare il braccio, a salutare o maledire l'oratore. [...] Un gruppo di operai molla lo stendardo della fabbrica e a forza di gomitate si avventa su un carretto di primizie dell'agricoltura sovietica. Volano patate, cavoli e zucche intere" (*Pro*, p. 291). L'uomo vorrebbe allontanarsi, "ma la ressa non lo permette e anzi trascina i corpi in un gorgo verso il portone del palazzo" (*Pro*, p. 292).

Una prima insurrezione avviene ne *L'Armata* quando le donne del *foborgo* attaccano il bottegaio Vaillant. In questo caso una protesta individuale, portata avanti da Marie Nozière, fa nascere un fenomeno collettivo, in cui la massa ripete il motto "vogliamo zucchero e libertà" (*Arm*, p. 52). Il fatto è indicativo del clima presente nella città rivoluzionaria, del desiderio di giustizia e della disperazione della popolazione.

La scena richiama molto da vicino quella manzoniana dei tumulti di San Martino. Ne *I promessi sposi* veniva infatti descritto un individuo che "prende un pan tondo, l'alza, facendolo vedere alla folla, l'addenta: mani alla gerla, pani per aria"<sup>247</sup>. Nel romanzo dei Wu Ming si dice di Treignac che "vide due braccia che s'alzavano in alto e lasciavano cadere una polvere bianca, subito imitate da molte altre, man mano che i sacchi di farina venivano violati" (*Arm*, p. 56). Il narratore manzoniano, raccontando l'attacco ai forni, ammetteva scettico che "veramente, la distruzione de' frulloni e delle madie, la devastazion de' forni, lo scompiglio de' fornai, non sono i mezzi più spicci per far vivere il pane; ma questa è una di quelle sottigliezze metafisiche, che una moltitudine non ci arriva"<sup>248</sup>. L'assalto a Vaillant suscita riflessioni analogamente amare, affidate ancora alla voce di Treignac: "Non chiedevate la pena di morte per gli accaparratori e la vendita della merce requisita a un giusto prezzo? Mi pare che oggi non otterrete nessuna delle due. Ma se a voi sta bene, esultate pure" (*Arm*, p. 57). In entrambi i casi i pareri più lungimiranti sono estranei alla prospettiva della folla.

Nonostante il ricorso a immagini e discorsi molto simili, tuttavia, sono vistose anche le differenze fra i due racconti. Nelle proteste milanesi sono coinvolti "migliaia di uomini"; le strade sono affollate da "fanciulli, donne, omini, vecchi, operai, poveri"<sup>249</sup>. Ne *L'Armata*, dove pure si parla di "folla", il gruppo è poco nutrito e, per quanto agguerrito, costituisce una forza limitata. Non il grande dispiegamento di individui, ma,

---

<sup>247</sup> ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, Mondadori, Milano 2007 (1840), p. 207.

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 206.

se vogliamo, la sua parodia. Altrettanto ridicolo è il bottino che le *magliare* riescono ad arraffare, una “scorta di vaniglia per i successivi vent’anni” (*Arm*, p. 57), dato che quello era il bene principale stipato nei magazzini della bottega.

Un’ulteriore sommossa parigina si presenta attraverso i “clamori lontani” (*Arm*, p. 179) che arrivano alle orecchie di Léo. I segnali del tumulto si fanno sempre più espliciti:

il clamore si avvicinava. Léo vide gruppetti di persone dirigersi a passo rapido, o di corsa, verso l’altro capo del ponte, da dove pareva salire il rumore. Léo capì. Corpi che si univano a una folla. La folla divenne visibile. In maggioranza uomini, ma anche donne. Cantavano, si lanciavano richiami e incitamenti. Portavano picche e fucili. Léo si avvicinò alla folla che avanzava, via via sempre più svelto, come se quella gente fosse un magnete, come se l’eccitazione percepita nell’aria prendesse a scorrere nei condotti del corpo. Léo si trovò circondato dalla folla. La gente prese a scendere dall’altro lato del ponte, quello dove si apriva il parco d’artiglieria. – Al cannone! Al cannone! – senti gridare (*Arm*, p. 180).

È possibile trovare convergenze con *Le confessioni*, in cui lo sviluppo della protesta è repentino e inaspettato:

Tutti quei gridatori erano gente nuova, usciti non si sapeva dove; gente a cui il giorno prima si sarebbe litigato il diritto di ragionare e allora imponevano legge con quattro sberrettate e quattro salti intorno a un palo di legno. Balzava da terra se non armata certo arrogante e presuntuosa una nuova potenza; lo spavento e la dappocaggine dei caduti facevano la sua forza; era il trionfo del Dio ignoto, il bacchanale dei liberti che senza saperlo si sentivano uomini. Che avessero la virtù di diventar tali io non lo so; ma la coscienza di poterlo di doverlo essere era già qualche cosa<sup>250</sup>.

Altrettanto improvviso, nel testo di Nievo, è il coinvolgimento nella protesta di Carlo Altoviti, che racconta: “Io pure dall’alto del mio cavalluccio mi diedi a strepitare con quanto fiato aveva in corpo; e certo fui giudicato un caporione del tumulto, perché tosto mi si radunò intorno una calca scamiciata e frenetica che teneva bordone alle mie grida, e mi accompagnava come in processione”<sup>251</sup>. Le ragioni dell’insurrezione risultano particolarmente confuse, “perché nessuno sapeva meglio degli altri il perché fossimo venuti”<sup>252</sup>. La protesta si manifesta come un moto disgregato e tentennante: “- Cosa

---

<sup>250</sup> IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni di un italiano*, op. cit., 460.

<sup>251</sup> *Ivi*, pp. 460-461.

<sup>252</sup> *Ivi*, p. 465.

chiediamo? – Cosa ha detto? – Ha domandato cosa si vuole! – Vogliamo la libertà!... Viva la libertà!... Pane, pane!... Polenta, polenta! – gridavano i contadini”<sup>253</sup>.

Più ancora che Carlino Altoviti ne *Le Confessioni*, il personaggio creato dai Wu Ming si ritrova però nel mezzo del trambusto ignaro delle cause che lo provocavano. All’inizio ha solo la percezione che “stava accadendo qualcosa, e stavolta lui c’era in mezzo” (*Arm*, p. 180). Léo intuisce progressivamente le ragioni del tumulto: “non c’era alcuna armata a risalire la Senna, si trattava dei famigerati ‘nemici interni’”. La sua decisione di intervenire, del resto, è improvvisa, non calcolata e, soprattutto, basata su futili motivi, divergenti da quelli del furore generale. “Léo si sentì sfidato” (*Arm*, p. 182), infatti, dalla mancanza di risolutezza dell’ufficiale che resisteva all’entusiasmo circostante. L’attore sente di dover riscattare in qualche modo la mattinata di recite e di elemosine persa: questo suo desiderio, quasi infantile, di non starsene con le mani in mano è all’origine dello scoppio di cannone che mobiliterà reazioni in tutta Parigi. Un gesto di grande impatto come l’accensione della miccia, apparentemente carico di significato, viene attribuito a un comportamento istintivo e umorale.

Se ne *I promessi sposi* il racconto dei tumulti milanesi di San Martino è accompagnato da spiegazioni sugli eventi che avevano prodotto quella protesta e sul suo avvio<sup>254</sup>, in molti altri classici, sulla cui scia si collocano i Wu Ming, si verifica il contrario. Oltre a *Le confessioni* possiamo citare *Metello* di Vasco Pratolini, il cui protagonista viene travolto dall’ondata di protesta senza averne l’intenzione: “Metello si trovò in mezzo e ne avrebbe fatto volentieri a meno. Ma uscire di casa, il martedì 6, e approvare chi gridava: ‘Pane!’, fu spontaneo come spicca l’acqua dalla sorgente e le labbra pronunciano le parole”<sup>255</sup>. Il giovane muratore si unisce alla folla in parte per solide ragioni, in parte perché contagiato dalla partecipazione collettiva:

Dopo tre mesi di disoccupazione, e ripugnandogli l’idea di mettersi un’altra volta a lavorare da fachino, non più soltanto mezzo sigaro gli mancava, ma giusto anche per lui era questione di pane, e di fitto arretrato, di debiti da pagare, di loggione per l’Aida promesso alla fidanzata del momento, sempre che non lo animassero gli ideali. Poi, trovandosi in prima fila negli scontri di piazza Vittorio, venne di conseguenza, sarebbe stato assurdo il contrario<sup>256</sup>.

---

<sup>253</sup> *Ivi*, p. 462.

<sup>254</sup> Il narratore manzoniano dichiara infatti: “Intanto che [Renzo] s’incammina, noi racconteremo, più brevemente che sia possibile, le cagioni e il principio di quello sconvolgimento”; *ivi*, p. 201.

<sup>255</sup> VASCO PRATOLINI, *Metello*, Mondadori, Milano 1960 (1956), pp. 108-109.

<sup>256</sup> *Ivi*, p. 109.

La manifestazione si evolve in modo inaspettato dal protagonista, ma raggiunge esiti di cui egli viene a conoscenza soltanto in un secondo momento:

L'ipotesi di uno scontro, più che temerla, la ignorava. Il corteo sbucò da via Strozzi, Metello c'era entrato in mezzo da qualche minuto appena, e i militari uscirono da dietro il monumento del re Galantuomo e di sotto i Portici dove stavano acuartierati. Fu un parapiglia, egli non fece in tempo a roteare le braccia ch  un calcio di fucile gli calò sulla testa e lo stordì. Soltanto giorni e mesi dopo seppe come erano andate le cose, a Milano e nel resto d'Italia, e che a Firenze c'erano state decine di feriti, cinque morti a Sesto, uno a Ricorboli, tre alle caldine, nove in tutto il giro dei colli che abbracciano la città<sup>257</sup>.

Ne *I vecchi e i giovani*, le motivazioni della nascita delle rivolte nelle solfatare siciliane vengono accennate per sommi capi:

la sovrabbondanza dello zolfo per le condizioni mal proprie con cui si svolgeva l'industria, l'ignoranza degli usi a cui quel minerale era destinato e dei profitti che se ne potevano ricavare, il difetto di grossi capitali, il bisogno o l'avidità di un pronto guadagno, eran cagione che quella ricchezza del suolo, che avrebbe dovuto essere ricchezza degli abitanti, se n'andasse giorno per giorno ingojata nelle stive dei vapori mercantili inglesi, tedeschi e francesi, lasciando tutti coloro che vivevano di quell'industria e di quel commercio con le ossa rotte dalla fatica, la tasca vuota e gli animi inveleniti dalla guerra insidiosa e feroce, con cui si eran conteso il misero prezzo o lo scotto o il nolo della merce da loro stessi rinvilita<sup>258</sup>.

La protesta vera e propria, del resto, compare nel romanzo di Luigi Pirandello in maniera indiretta: "la sollevazione dei Fasci, che pure ha luogo quasi sotto gli occhi dei protagonisti, viene raffigurata ante factum o post factum, non in presa diretta"<sup>259</sup>. Gli scrittori cui guardano i Wu Ming adoperano quindi una tecnica distanziante, grazie alla quale "gli eventi pubblici grandeggiano sì nel racconto, ma come un'immanenza esterna, non come una realtà genericamente partecipata. Nella loro straordinarietà, essi costituiscono solo i punti di riferimento e di raccordo cui richiamare una molteplicità dispersa di casi individuali e su cui saggiare la coscienza civica dei singoli personaggi"<sup>260</sup>.

Tanto nei romanzi del collettivo quanto nei modelli siamo lontani dal romanzo sociale, in cui "i comportamenti dei soggetti protagonisti rimandano inequivocabilmente alle modalità di vita attribuite per comune consenso ai soggetti collettivi, le classi i ceti

---

<sup>257</sup> *Ibidem*.

<sup>258</sup> LUIGI PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*, Rizzoli, Milano 2011 (1913), pp. 153-154.

<sup>259</sup> VITTORIO SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, op. cit., p. 43.

<sup>260</sup> *Ibidem*.



le caste che convivono e confliggono in una comunità di appartenenza spazialmente e temporalmente determinata”<sup>261</sup>. Le condizioni private non sono prese in considerazione, se non nel momento in cui raggiungono un picco straordinario.

Nei romanzi dei Wu Ming, poi, la mancanza di un approfondimento esplicativo è ottenuta attraverso il peculiare equilibrio fra scena e sommario. Il collettivo predilige infatti la prima a discapito del secondo. Il sommario, dispositivo incaricato di riassumere l’insieme delle informazioni sui fatti trascorsi che hanno preceduto e influenzato direttamente quelli che vengono raccontati, nei loro testi si concentra quasi esclusivamente sui trascorsi privati dei singoli personaggi, mentre gli eventi storici compaiono nelle vicende soprattutto all’interno delle scene. La prevalenza della scena non costituisce un elemento di per sé eclatante: questa infatti, in qualsiasi testo narrativo, “conferisce ai fatti descritti una carattere unico, rappresentativo, dunque definitivo, che corrisponde a un momento accentuato della curva drammatica: un atto importante vi si verifica, le personalità vi si rivelano, i sentimenti dominanti, in conflitti vi esplodono”<sup>262</sup>. Tuttavia, la scarsa importanza dei sommari, oltre a produrre un ritmo narrativo particolarmente teso e incalzante, contribuisce a privare le azioni di un sostrato concettuale che le introduca.

Tale caratteristica, riscontrabile in tutti i testi, è particolarmente accentuata in *Q*, in cui è netta la predominanza delle scene e la vicenda viene mostrata piuttosto che raccontata. I sommari si limitano a introdurre il passato di figure secondarie nel momento in cui queste entrano in scena o a scandire con frasi lapidarie esperienze su cui il protagonista non vuole dilungarsi. Leggiamo ad esempio: “ho colpito, depredato, ucciso; [...] ho distrutto, saccheggiato, stuprato” (*Q*, p. 141), cui fa eco a pagine di distanza: “non ho un ricordo nitido di quel periodo, non è possibile. Ho ucciso, torturato, annientato” (*Q*, p. 348). Per tutta la durata del romanzo, il racconto di fasi precedenti dell’esperienza del personaggio non è affidato al riassunto, ma ad altrettante scene in analessi. Nei testi successivi i sommari si fanno più corposi e consistenti, pur senza condurre ampie disamine di carattere storico.

---

<sup>261</sup> ID., *Le metamorfosi del romanzo sociale*, ETS, Pisa 2012, p. 9.

<sup>262</sup> ROLAND BOURNEUF-RÉAL OUELET, *L’universo del romanzo (L’univers du roman, 1972)*, Einaudi, Torino 2000, p. 57.

Nelle opere dei Wu Ming, dunque, l'informazione riguardo agli eventi storici non riveste mai un ruolo di primo piano. Per il collettivo, in particolare, "il romanzo storico è un invito a ragionare proprio sul *significato* degli eventi" piuttosto che sugli eventi stessi<sup>263</sup>. Il testo si configura così di volta in volta come strumento che esalta "la distanza tra il proprio discorso e i fatti, [...] la moltiplica, la mette sotto gli occhi del lettore e lo invita a percorrerla"<sup>264</sup>. Le dinamiche che hanno generato gli eventi sono difficilmente riassumibili, proprio perché composte da forze eterogenee e tra loro inconciliabili.

L'accadimento straordinario viene sfruttato come occasione per rappresentare la variabilità del comportamento individuale, la sua irriducibilità a schemi rigidi e a movimenti storicamente inquadrati e analizzabili. Le tensioni che animano i grandi processi storici non agiscono sui personaggi come una forza che spinge in un'unica direzione. Se il farsi dei destini può essere indicato come un interesse fondamentale del romanzo di tutti i tempi e se gli eventi storici influiscono, come abbiamo cercato di mostrare, sulle sorti particolari dei personaggi, l'agire di questi ultimi non è comunque ascrivibile, nei testi dei Wu Ming, a rapporti di causa-effetto offerti dal contesto. Viene messo l'accento sull'eccezione, sulle circostanze fortuite e i fattori disparati che intervengono a determinare l'agire. Il collettivo, a ben vedere, "pretende d'affrontare con le sue approssimazioni letterarie problemi che esigono urgentemente tutt'altro tipo di conoscenza e di studio"<sup>265</sup>.

Agli autori interessa particolarmente mettere l'accento sulla natura intricata dei sistemi raffigurati, la conoscenza esatta dei quali rimane preclusa. Gli scenari storici sono riprodotti in maniera accurata e coerente, vengono messe in luce le abitudini e le tensioni che li caratterizzano. Tuttavia, rifacendosi ai classici, i testi rifiutano di presentare la Storia come un flusso coerente e univoco. Se colgono "la propria storia passata come storia vivente"<sup>266</sup>, ci sembra che questo sia vero in particolar modo nell'efficacia che dimostrano nel presentare l'incontro/scontro di approcci diversi alla realtà, operando una netta "distinzione tra coscienza storica e storiografia":

---

<sup>263</sup> WU MING, *Raccontare altrimenti*, art. cit.

<sup>264</sup> *Ibidem*.

<sup>265</sup> ITALO CALVINO, "Dialoghi di due scrittori in crisi", in ID. *Una pietra sopra*, op. cit., p. 68.

<sup>266</sup> LEONARDO LATTARULO (a cura di), *Il romanzo storico*, Editori Riuniti, Roma 1978, p. 9.

se la coscienza storica si costituisce nello scontro dei progetti e degli opposti ‘sensi comuni’, l’interpretazione storiografica ha l’onere del distacco da quei progetti e ‘sensi’; e deve far fronte pertanto a ulteriori e più complesse estraniamenti<sup>267</sup>.

Così i Wu Ming scelgono di annullare questa distanza prospettica, per riprodurre le sensazioni di chi si trova a vivere il cambiamento epocale e i conseguenti dissidi; cercano di presentare l’impatto prodotto dai fenomeni narrati senza attenuarlo.

## 1.2. Paradigmi che confliggono

In scenari segnati da eventi rilevanti e rivoluzionari è importante notare la frequenza con cui i sommovimenti generano conflitti tra gli individui. In ognuno dei casi presi in esame, infatti, il quadro si compone di contraddizioni accese e difficili da risolvere.

Come in molti dei testi presi a modello, anche nei romanzi dei Wu Ming “lo scenario storico-sociale, lungi dal rappresentare una cornice di realtà a significato univoco, appare come il campo aperto a un sobbollire di tensioni [...], rivaleggianti fra loro”<sup>268</sup>. Nei lavori del collettivo, infatti, le opposizioni sono molteplici, interessano contemporaneamente diversi piani, e approfondiscono “un confronto aperto e problematico con le strutture dell’essere collettivo”<sup>269</sup>.

In primo luogo, i Wu Ming contrappongono orientamenti e schieramenti politici. Se anche “l’ideologia è astratta, com’è giusto che sia, e pertanto tende ad essere refrattaria ad ogni tentativo di tuffarla nel flusso di impressioni sensibili del romanzo”<sup>270</sup>, le esperienze dei personaggi sono frequentemente determinate da convinzioni ideologiche.

La parola *politica* va intesa qui nella sua accezione più ampia, non come semplice appartenenza, ma come impegno personale per una causa o una visione collettiva. Jaques Rancière la considera come “la costituzione di una sfera di esperienza specifica, nella quale taluni oggetti sono ritenuti comuni e condivisi e taluni soggetti sono reputati in grado di designare tali oggetti e di prendere decisioni al loro

---

<sup>267</sup> MARIO MIEGGE, *Che cos’è la coscienza storica?*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 69.

<sup>268</sup> VITTORIO SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, op. cit., p. 135.

<sup>269</sup> ID., *La riscoperta dell’Italia*, in ID. (a cura di), *Tirature. New Italian Realism*, Il Saggiatore, Milano 2010, p. 10.

<sup>270</sup> IRVING HOWE, *Politica e romanzo*, Lerici, Milano 1962 (*Politics and the Novel*, 1957), p. 18.

riguardo”<sup>271</sup>. In quest’ottica i romanzi, tanto del collettivo quanto degli antecedenti, intervengono “nella suddivisione degli oggetti che formano un mondo comune, dei soggetti che lo popolano e dei poteri che questi hanno di vederlo, di nominarlo e di intervenire su di esso”<sup>272</sup>: permettono di valutare l’equilibrio delle forze in atto. In questo senso, nelle opere troviamo molto spesso ostilità fra fazioni contrapposte, fra conservatori e innovatori: cattolici e riformati, lealisti o indipendentisti, oppure sostenitori dei diversi orientamenti rivoluzionari.

Ne *L’Armata*, ad esempio, discordanti sono i pareri dei membri della Convenzione nazionale su diversi punti, come la risposta da dare ai propositi sovversivi del *foborgo*. All’ironia reazionaria di Brissot si contrappongono le vedute più larghe di Danton, che afferma: “Se [...] un cittadino pensa che noi siamo incapaci di salvare la cosa pubblica, ed è convinto che esistano misure in grado di farlo, allora non commette un crimine affermando che la nazione ha il diritto di insorgere, se tali misure non verranno adottate” (*Arm*, p. 126).

È possibile però individuare contrasti meno netti, ma non per questo meno pervasivi. L’appartenenza stessa a un orientamento politico è infatti fonte di problematicità. Tensioni serpeggiano fra i rappresentanti del *foborgo*, giunti alla Convenzione per presentare una petizione sul *maximum*. Ci sono disaccordi anche prima che inizi la seduta, come apprendiamo dalle parole di Bastien:

si scazzano su chi deve entrare. Mia madre dice che le donne, a Sant’Antonio, sono più di metà degli abitanti, e che allora han da essere metà anche dei quaranta che entrano, cioè venti. E poi, siccome le prime a chiedere il prezzo massimo son state loro, già due mesi fa, allora chiedono che sia una donna a presentare la petizione alla barra. Le vicende possono anche opporre personaggi risoluti a cambiare il corso degli eventi e altri che preferiscono adeguarsi alle circostanze (*Arm*, p.116).

In occasione dell’udienza, poi, si distinguono un oratore più oltranzista e uno più moderato: si configurano così due diverse delegazioni di Sant’Antonio, al punto tale che “il presidente domandò quale delle due avesse il diritto di parlare a nome del foborgo, e quale invece fosse composta da impostori” (*Arm*, p. 125). Gli schieramenti che

---

<sup>271</sup> JACQUES RANCIÈRE, *Politica della letteratura*, Sellerio, Palermo 2010 (*Politique de la littérature*, 2007), p. 13.

<sup>272</sup> *Ivi*, p. 16-17.

partecipano alla disputa politica, dunque, sono raffigurati come blocchi tutt'altro che monolitici.

Nel clima di forte conflitto ricreato in *54*, Pierre valuta in maniera poco ortodossa i vincoli dell'appartenenza al partito. Un segnale in questo senso è il legame di stima e di affetto con il suo insegnante privato d'inglese: “in Sezione non approvavano la sua amicizia con il professor Fanti. Un antifascista, certo, allontanato dall'università per troppo amore della letteratura americana e troppo poco per la camicia nera. Però lo chiamavano borghese e qualunquista” (*54*, p. 78). Tuttavia, il ragazzo non si sente condizionato dal fatto che “certo, Fanti non era un compagno, e nemmeno apparteneva alla classe operaia. Non stava con Mosca, né tanto meno con gli imperialisti. Forse era anarchico, chissà, quasi di sicuro non votava” (*54*, p. 78).

*Proletkult* è attraversato dai contrasti fra Bogdanov e Lenin, contrapposti nel valutare il ruolo del partito. Il primo aveva infatti impostato gran parte del proprio operato nella convinzione che “il proletariato aveva invece bisogno di apprendere, di conoscere, per ribaltare i rapporti di forza nella società e afferrare le redini della società stessa” (*Pro*, p. 281); il secondo, al contrario, riteneva l'operato dell'altro “un movimento guidato da intellettuali utopisti borghesi, alla base del quale c'era il relativismo cognitivo di una corrente minoritaria della filosofia, che riproponeva l'idealismo e il volontarismo” (*Pro*, p. 281).

Per quanto riguarda gli antecedenti, nel clima preunitario narrato ne *I Viceré* molti dei personaggi parteggiano “o pel governo o per la rivoluzione”<sup>273</sup>; persino nel convento benedettino di San Nicola “fra le molte fazioni in cui si dividevano i monaci, le più accanite erano le politiche”<sup>274</sup>. Il plebiscito che avrebbe sancito l'annessione al Regno di Sardegna viene atteso con fervore. I conflitti politici permeano la narrazione di De Roberto: come conseguenza alla constatazione che “i partiti vecchi sono finiti”<sup>275</sup>, si esprimono rinnovate distinzioni di vedute. Il clima di scontro è trasmesso del resto anche in riferimento a situazioni di più ridotta portata, come per esempio la decisione di mantenere o meno la festa di Sant'Agata<sup>276</sup>. Ne *I vecchi e i giovani* il fatto politico principale per il quale vengono espresse posizioni contrastanti è rappresentato dalle

---

<sup>273</sup> FEDERICO DE ROBERTO, *I Viceré*, op. cit., p. 196.

<sup>274</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>275</sup> *Ivi*, p. 644.

<sup>276</sup> *Ivi*, pp. 550-554.

elezioni dei deputati. Ne *Il Gattopardo*, emergono dissensi in occasione del Plebiscito per l'unificazione. Infatti, nonostante risulti che a Donnafugata tutti i voti siano stati solamente favorevoli, Ciccio Tumeo confessa a Don Fabrizio di aver votato "no": "No', cento volte 'no'. [...] e quei porci del municipio s'inghiottono la mia opinione, la masticano e poi la cacano via trasformata come vogliono loro. Io ho detto nero e loro mi fanno dire bianco!"<sup>277</sup>.

Riproducendo simili contrasti, i romanzi dei Wu Ming mostrano, come i loro predecessori, l'impatto dell'ideologia sulle esperienze individuali. Per dirla con Nievo, "il fatto sta che le idee infiammano, e che la vita comune del pensiero soffoca o attira a sé l'egoismo privato"<sup>278</sup>. Tuttavia, il collettivo sembra voler sottolineare la natura composita dei convincimenti politici: mostrando la differenza fra idee "costrette in rigidi sistemi"<sup>279</sup> o, al contrario, interpretate liberamente; mettendo in luce le difficoltà conoscitive ed organizzative che contrassegnano l'adesione a un partito; finendo per trasmettere "il senso delle complessità morali del comportamento politico"<sup>280</sup>.

Il collettivo mostra inoltre la contrapposizione tra chi è preda della casualità e chi dispone di un progetto. Tentennante è il disegno di Guy Johnson di condurre a Montreal un contingente di soldati: l'emissario del Dipartimento per gli Affari indiani sa di dover far fronte all'avversione dei membri delle tribù per spingerli oltre il concilio di Oswego. Per questo stabilisce di tenere i propri piani nascosti il più a lungo possibile, per poi "incassare promesse e riscuoterle in un colpo solo, grazie a un ordine che pretendeva guerrieri, non parole. Ecco il vero motivo per radunare un concilio a centocinquanta miglia da casa. Difendere il Canada, non le Sei Nazioni" (*Man*, p. 117).

Da altri, invece, i piani per raggiungere i propri obiettivi sono messi in atto con fiducia. Yossef Nasi concepisce in *Altai* "il progetto più ambizioso che un ebreo abbia mai immaginato" (*Alt*, pp. 314-315), vale a dire l'idea di finanziare il Sultano per ottenere in cambio Cipro, una terra per il popolo ebraico. Egli mobilita dunque le proprie risorse per accelerare lo scontro bellico.

E ancora, ne *L'Armata*, Yvers/Laplace rinnega la strategia che aveva condiviso con il barone di Grèche. Ammette esplicitamente:

---

<sup>277</sup> GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, op. cit., pp. 122-123.

<sup>278</sup> IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni di un italiano*, op. cit., p. 411.

<sup>279</sup> IRVING HOWE, *Politica e romanzo*, op. cit., p. 19.

<sup>280</sup> *Ivi*, p. 104.

anch'io come il barone ho creduto che salvare il sangue reale fosse l'unica certezza di una successione futura, di una rinascita dopo la grande confusione. Oggi guardo in faccia la realtà e non ho timore a dichiararla. Luigi doveva morire. E anche il delfino. Tutti quanti. Il loro sangue deve essere versato, e insieme a loro, quello di migliaia, perché soltanto un lavacro di sangue può far risorgere la Francia dalle proprie ceneri. Non si torna indietro, bisogna andare avanti (*Arm*, p. 292).

E più avanti aggiunge, rivolgendosi al servitore che aveva avuto in comune con il barone: “la mia spada serve ancora la stessa causa, ma ora la mia vista è più lunga. Per quelli come Grèche, io non esisto più” (*Arm*, p. 293). Queste costatazioni, come abbiamo già visto, gli permettono di stabilire con lucidità le proprie azioni.

L'evolversi di un progetto era già stato mostrato ne *I Viceré* con l'esperienza di Consalvo Uzeda, che si pone l'obiettivo di raggiungere una posizione di preminenza e prestigio nella terra d'origine. “Una volta entratagli in testa questa idea, Consalvo si mise a considerare in quale modo attuarla”<sup>281</sup>; riflettendo e osservando, finisce per comprendere che “se ad occupare un posto di deputato gli mancava soltanto l'età, gli occorreva qualche altra cosa per salire più alto. [...] Persuaso che conveniva studiare, cominciò a comprare libri su libri, d'ogni genere e d'ogni grossezza”<sup>282</sup>. Consalvo si dimostra “più che mai infervorato nelle sue nuove idee, deciso colla cocciutaggine di famiglia a percorrere la strada prefissa”<sup>283</sup>. Prende con freddezza le distanze dal comportamento e dagli atteggiamenti dei parenti, rassicurato dalla “fermezza di cui aveva dato prova, [dalla] prontezza con cui aveva visto quel che doveva fare”<sup>284</sup>.

In tutti i casi, però, le pianificazioni più attente non sono sufficienti per condurre al successo i personaggi che le hanno organizzate. Nei romanzi del collettivo, al contrario, sono più spesso premiati i comportamenti impulsivi e le decisioni improvvisate. La frase conclusiva di *Q* sembrerebbe confermare l'approvazione verso un modo di procedere piuttosto casuale che studiato: “Non si prosegua l'azione secondo un piano” (*Q*, p. 643). I Wu Ming mettono in guardia contro un progetto che prescriva come comportarsi senza tener conto di eccezioni e inconvenienti. Tuttavia, guardano con simpatia chi, per formularlo, osserva accuratamente la realtà circostante e non si rifugia in schemi prestabiliti.

---

<sup>281</sup> FEDERICO DE ROBERTO, *I Viceré*, op. cit., p. 509.

<sup>282</sup> *Ivi*, p. 531.

<sup>283</sup> *Ivi*, p. 524.

<sup>284</sup> *Ivi*, p. 632.

Nelle opere del collettivo si scontrano inoltre fiducia e disincanto, ma quest'ultimo, a ben vedere, rimane confinato in una posizione minoritaria. Angela si oppone all'entusiasmo e ai desideri giovanili dell'amante: "non possiamo cambiarlo io e te il mondo, Pierre", gli dice. "Anche se io lascio Odoacre e sputo su tutto quello che ha fatto per me e per mio fratello, cosa facciamo dopo?" (54, p. 185). Bogdanov, nella sua maturità, si è allontanato dallo spirito partecipativo con cui aveva affrontato gli anni precedenti alla rivoluzione. Si tratta però di eccezioni nel panorama narrativo dei Wu Ming. Per di più, l'atteggiamento pessimista di entrambi si ribalta nel finale, quando Angela si allontana dal contesto di origine, che la condizionava, e il medico accetta di buon grado di sacrificarsi per salvare Denni.

La sfiducia si presenta generalmente come una modalità transitoria: ad esempio contrassegna il protagonista di *Q* nelle fasi di ripiegamento su se stesso, quando si nasconde, rifiuta di interagire con una realtà da cui immagina di poter ricevere soltanto sofferenze e delusioni. Il disincanto può sopraggiungere per Philip Lacroix davanti alla violenza del lutto subito, per Marie Nozière nel momento della solitudine e dello sconforto. Ma si tratta di momenti circoscritti, confinati nell'esperienza di un unico personaggio e mai di atteggiamenti ampi e generalizzati. C'è una possibilità di riscatto persino per Vittorio Capponi, prostrato dalla morte delle due mogli e dal tramonto dell'utopia comunista jugoslava. Malgrado ciò lo vediamo lanciarsi in una nuova avventura in America latina, dove sembra aver recuperato, se non ottimismo, loquacità e intraprendenza.

Ben più forte è il conflitto fra fiducia e disincanto nei classici. "Se ne ride ora che sappiamo il futuro di quel passato, ma allora la fiducia era immensa"<sup>285</sup>: così Nievo mette l'accento sulla facilità con cui gli eventi storici possono sollevare e poi deludere gli entusiasmi collettivi. Questo contrasto viene portato alle estreme conseguenze da Pirandello, che esprime l'amarrezza "di quel ceto meridionale che auspicava di esorcizzare lo spettro della rivoluzione cruenta con la conciliazione riformistica delle classi sociali e che dall'insuccesso di questa operazione traeva argomenti ben plausibili per la propria frustrazione esistenziale"<sup>286</sup>. In questo caso, la generazione che aveva

---

<sup>285</sup> IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni di un italiano*, op. cit., 667.

<sup>286</sup> RINO CAPUTO, *Il piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Biblioteca universitaria di Roma, Roma 1996, p. 178.



combattuto per l'unità d'Italia si è dovuta confrontare con una stagione segnata dal "continuo avvicinarsi di amare disillusioni politiche, economiche e sociali"<sup>287</sup>, rimanendo con l'alternativa di "due strade, ambedue durissime: o adattarsi al compromesso o rinchiudersi nello sterile ricordo dei tempi che furono"<sup>288</sup>. I vecchi sperimentano "la vanità di tutto e il tedio angoscioso della vita"<sup>289</sup>. I giovani, al contrario, sono ancora fiduciosi nei confronti delle nuove istituzioni e nella possibilità di ottenere risultati positivi attraverso il proprio impegno personale<sup>290</sup>.

I Wu Ming, lasciando al disincanto uno spazio minore di quanto non avvenga in certi classici, intendono iscriversi fra i "narratori stanchi di 'passioni tristi'"<sup>291</sup>. Il riferimento è qui all'opera di Benasayag e Schmit, analisi "dell'innegabile tristezza che caratterizza la società attuale"<sup>292</sup> e del "passaggio da una fiducia smisurata a una diffidenza altrettanto estrema nei confronti del futuro"<sup>293</sup>.

La delusione investirebbe, per i due studiosi, "un'intera popolazione"<sup>294</sup>, tanto da costituire "una crisi più generale"<sup>295</sup>:

Inquinamenti di ogni tipo, disuguaglianze sociali, disastri economici, comparsa di nuove malattie, esplosioni di violenza, forme di intolleranza, radicamento di egoismi, pratica abituale della guerra hanno fatto precipitare il futuro dall'estrema positività della tradizione giudaico-cristiana all'estrema negatività di un tempo affidato a una casualità senza direzione e orientamento<sup>296</sup>.

Per i due psicologi, gli individui contemporanei, immersi in una società globale e privati del sostegno delle istituzioni classiche, impoveritisi di significati e incisività, "vivono una solitudine conformistica e una forma di disagio esistenziale caratterizzato dall'incertezza, dalla precarietà lavorativa e dall'insicurezza"<sup>297</sup>.

---

<sup>287</sup> ANDREA CAMILLERI, "Introduzione" in LUIGI PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*, op. cit., pp. 6-7.

<sup>288</sup> *Ibidem*.

<sup>289</sup> LUIGI PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*, op. cit., p. 52.

<sup>290</sup> Cfr. *ivi*, p. 7.

<sup>291</sup> WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. IX.

<sup>292</sup> MIGUEL BENASAYAG-GÉRARD SCHMIT, *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano 2004 (*Les passions tristes. Souffrance psychique et crise sociale*, 2003), p. 8.

<sup>293</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>294</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>295</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>296</sup> UMBERTO GALIMBERTI, *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 27.

<sup>297</sup> *Ivi*, p. 28.

Nei lavori del collettivo il disincanto studiato da Benasayag e Schmit viene relegato in posizioni minoritarie; non è fatto oggetto, nei primi cinque romanzi, di un dibattito generale tra più individui; in *Proletkult*, pur approfondito dalle riflessioni di Bogdanov, viene rifiutato dal gesto conclusivo del medico. Le figure create dai Wu Ming assumono spesso, al contrario, i tratti del militante, per il quale “i sacrifici, le rinunce, lo stesso sacrificio della vita sono [...] dei contributi importanti per l’umanità futura”<sup>298</sup>.

Il sentimento di “impotenza” e “disgregazione”<sup>299</sup> è costantemente contrastato nelle trame dalla scelta di mantenere vivo l’atteggiamento propositivo dei personaggi. Se nella società contemporanea è rintracciabile “un cambiamento di segno del futuro”: dal “futuro-promessa” al “futuro-minaccia”<sup>300</sup>, il collettivo, al contrario, mette in luce gli aspetti incoraggianti da ricercare nell’avvenire, nonostante l’abbondanza degli ostacoli.

L’isolamento e la rinuncia, presenti, non sono definitivi perché considerati condizioni totalizzanti che non prevedono sfumature e gradualità, che impediscono di modulare i comportamenti e di reperire soluzioni creative. I Wu Ming preferiscono indagare quei tratti della soggettività in grado di suscitare punti di incontro e di confronto tra le persone, di dare vita a soluzioni originali e produttive prefigurando un futuro che “dipende in buona parte da ciò che sapremo fare nel presente”<sup>301</sup>.

Inoltre nei loro romanzi vengono spesso fatti collidere differenti giudizi sui fenomeni in atto. I personaggi formulano valutazioni moralmente cariche di implicazioni, poiché valutano un agire da cui dipenderà la sorte di numerosi individui. E le considerazioni formulate non sono la prerogativa di un’unica figura, ma, a costo di fatica e difficoltà, vengono condivise e diventano oggetto di un confronto autentico. Il protagonista di *Q* esprime perplessità sulla gestione del potere nella Münster controllata dagli anabattisti: “Volevamo la città. Ci ha messo davanti il Regno. Volevamo il Carnevale della libertà. Ci ha messo davanti l’Apocalisse” (*Q*, p. 295). Sicuramente, però, un proposito caratterizzato dalle migliori intenzioni sta lasciando intravedere le

---

<sup>298</sup> VITTORIO FOA, “I militanti e la fede nel progresso”, in MARIO MIEGGE, *Che cos’è la coscienza storica?*, op. cit., p. 197.

<sup>299</sup> MIGUEL BENASAYAG-GÉRARD SCHMIT, *L’epoca delle passioni tristi*, op. cit., p. 21.

<sup>300</sup> UMBERTO GALIMBERTI, *L’ospite inquietante*, op. cit., p. 26.

<sup>301</sup> MIGUEL BENASAYAG-GÉRARD SCHMIT, *L’epoca delle passioni tristi*, op. cit., p. 22.

proprie implicazioni negative: “la bufera mi oscura la vista come il più cupo dei messaggi. Il Carnevale è finito” (*Q*, p. 298). Assistendo alla stretta autoritaria attuata in città, il protagonista diventa sempre più consapevole dell’errore che si sta compiendo. Ne incolpa Jan Matthys, cui attribuisce la responsabilità principale dell’accaduto: “sei impazzito, Jan, non è per questo che hanno lottato”; e ancora “sei un pazzo, pazzo fornaio cialtrone, e sono un pazzo anch’io, perché sì, sono stato io a darti tutto questo” (*Q*, p. 300). La coscienza dello sbaglio viene elaborata in maniera personale, silenziosa e sofferta; ci sono momenti in cui il protagonista è sbigottito e privo di risposte davanti ai rimproveri mossigli dall’esterno: “il cervello non risponde. Un sussurro senza convinzione: - Non pensavo andasse a finire così” (*Q*, p. 303). Finché egli non decide di alzare le armi contro il principale responsabile della deriva: “Sì, lo sai cosa sono venuto a fare. L’hai saputo appena sono entrato”. Tanto il protagonista quanto Mattys hanno chiaro che la situazione a Münster dovrà presto subire un cambiamento: “Ci fissiamo a lungo, la promessa negli occhi: sei un profeta a termine, Jan di Haarlem” (*Q*, p. 307).

In *Manituana* un grave dissidio divide Joseph Brant e Philip Lacroix, impegnati ad affrontare la fase più cruenta della guerra civile:

Joseph era un muro di pena e livore che assorbiva la luce delle torce fino a offuscarla. Una schiera di spettri danzava nell’oscurità alle sue spalle.

– Andrò fino in fondo a questa guerra, insieme a chiunque vorrà seguirmi. Lo farò in nome di Peter e di ciò per cui combatteva. Lo farò per noi tutti. Dobbiamo riprendere ciò che ci appartiene.

– Cosa significa? – chiese Philip.

Joseph sembrò non aver udito la domanda.

– Lascero passare l’inverno. Lascero che si sentano sicuri.

– Cosa significa, Joseph? – Il tono di Philip tradì la preoccupazione.

– C’è un solo modo per riavere le nostre terre, – rispose l’altro. – 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.

– 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 (*Man*, pp. 516-517).

Trapela l'emotività con cui i due compagni affrontano la discussione: e tuttavia, nonostante la rabbia, la preoccupazione e il dolore che li segnano in questo frangente, il procedere del discorso è razionale. Lacroix chiede per due volte delucidazioni sulle intenzioni dell'amico – ripetendo le stesse parole: “cosa significa?” - e solo a quel punto gli espone la propria disapprovazione. C'è spazio per argomentare e giustificare le motivazioni soggettive, contestualizzandole all'interno della propria esperienza personale, come fa Philip Lacroix: “Molti anni fa ho inflitto ad altri ciò che io stesso avevo subito. [...] Quando hanno massacrato la mia famiglia, la mia rabbia era cieca, quanto lo è ora la tua. Ho lasciato che mi guidasse alla vendetta. Ho restituito ogni colpo, senza fare distinzioni. [...] Ho provato orrore di me stesso, di quello che gli uomini possono scatenare. Non ti seguirò, Joseph” (*Man*, p. 518).

Le prese di posizione di Bogdanov all'interno del dibattito bolscevico e i suoi articoli subiscono numerose “scomuniche” dal partito, cui l'uomo, pur considerato un “apostata”, ribatte con veemenza (*Pro*, p. 75).

Contrasti fra giudizi diversi attraversano già *I promessi sposi*. Davanti alle rimostranze del cardinal Federico Borromeo, lo “spirito” di don Abbondio “si trovava tra quegli argomenti, come un pulcino negli artigli di un falco, che lo tengono sollevato in una regione sconosciuta, in un'aria che non ha mai respirata”<sup>302</sup>. Ma non sempre due visioni contrapposte conducono a un confronto vero e proprio. Nel romanzo manzoniano questo succede nel rapporto che lega Renzo e padre Cristoforo. Il desiderio di rivalsa viscerale del primo e la convinzione dell'importanza del perdono che anima il secondo trovano una conciliazione sul finale della vicenda, quando i due personaggi si rincontrano al lazzaretto. Le parole risolutive dell'ecclesiastico riescono a colpire il giovane, che ammette: “capisco che non gli avevo mai perdonato davvero; capisco che ho parlato da bestia e non da cristiano: e ora, con la grazia del Signore, sì, gli perdono di cuore”<sup>303</sup>. Il romanzo affronta così “il grande tema della giustizia nell'alternativa di paura e amore, conformismo e libertà, orgoglio e pazienza”<sup>304</sup>, presa in considerazione attraverso un personaggio di grande moralità e autorevolezza quale è padre Cristoforo. Il religioso comunica a Renzo le proprie profonde convinzioni e il giovane finisce per

---

<sup>302</sup> ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, op. cit., p. 442.

<sup>303</sup> *Ivi*, p. 593.

<sup>304</sup> EZIO RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*, Einaudi, Torino 1974, pp. 187-188.

accettarle. Non c'è però uno posto per uno scambio paritetico tra i due all'interno di un testo contrassegnato dall'impronta dei "rapporti di forza"<sup>305</sup>.

Nelle opere posteriori, invece, le opposizioni si moltiplicano, senza che un singolo atteggiamento risulti vincente o che venga dipinto come migliore dal punto di vista morale. Il Carlino Altoviti di Nievo è costantemente esposto a opinioni e prospettive contraddittorie, nei grandi eventi della sua epoca così come nel "viluppo continuo di scaramucchie e badalucchi giornalieri"<sup>306</sup>. La prospettiva del protagonista de *Le confessioni* risente infatti del suo trovarsi nel mezzo "tra civiltà 'aristocratica' veneziana al tramonto e nuova civiltà 'democratica' dell'Europa unita"<sup>307</sup>: da questa condizione deriva la compresenza di opinioni e di valori opposti, che entrano in contrasto.

In riferimento a *I vicerè, I vecchi e i giovani* e *Il Gattopardo* è stata messa in evidenza l'antinomia non "fra valori e disvalori, ma solo fra disvalori di segno opposto, e d'altronde correlativi"<sup>308</sup>. In Pirandello, in particolare, compaiono "tutte le voci che contano ideologicamente, aralde dei vangeli risolutivi dei contrasti sociali e interpersonali"<sup>309</sup>, salvo venir smentite nel proprio potenziale di rinnovamento dalla concretezza dei fatti.

I personaggi creati dai Wu Ming, al contrario, giudicano soprattutto situazioni in cui sono coinvolti in prima persona. Nel criticare altri individui, valutano spesso la foga, la violenza e la mancanza di lucidità di cui essi stessi hanno dato prova. E le loro considerazioni si esprimono con un linguaggio quotidiano, lontano dagli slanci della retorica che pure usano in altri momenti.

I romanzi del collettivo, dunque, danno vita in svariate circostanze alla "rappresentazione dell'incontro e scontro fra l'io e il mondo in chiave di articolata coralità, non di puro intimismo psicologico"<sup>310</sup>. La focalizzazione sull'evento piuttosto

---

<sup>305</sup> ITALO CALVINO, "I promessi sposi: il romanzo dei rapporti di forza" in Id. *Una pietra sopra*, op. cit., p. 274.

<sup>306</sup> IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni di un italiano*, p. 202.

<sup>307</sup> GIOVANNA ROSA (a cura di), "Cinque domande sul ritorno al passato", in VITTORIO SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '91*, Einaudi, Torino 1991, p. 37 (la parte riportata si riferisce all'intervista a Raffaele Crovi).

<sup>308</sup> VITTORIO SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, op. cit., p. 15.

<sup>309</sup> RINO CAPUTO, *Il piccolo Padreterno*, op. cit., p. 179.

<sup>310</sup> VITTORIO SPINAZZOLA, *La riscoperta dell'Italia*, in ID. (a cura di), *Tirature. New Italian Realism*, op. cit., p. 10.

che sul processo storico offre quindi un'occasione privilegiata per mostrare occasioni in cui si scontrano punti di vista, atteggiamenti e giudizi. Le opposizioni vengono acuite dall'accelerazione impressa dal contesto alle singole vicende. I romanzi, interessandosi a momenti forti nei quali si è formata o è stata rafforzata la tradizione nazionale e occidentale, mettono in evidenza che “una tradizione [...] è fatta soprattutto di conflitti”<sup>311</sup>. I contrasti sono inoltre incrementati dalla moltiplicazione delle prospettive coinvolte nel racconto.

La casistica fin qui esaminata delinea il quadro variegato delle dinamiche relazionali che attraversano i romanzi dei Wu Ming. I rapporti umani, notiamo, vengono a collidere su numerosi punti, senza però ridursi a contrapposizioni schematiche. Gli itinerari personali infatti si confrontano, talvolta semplicemente illudendosi di farlo, talvolta tramite compromessi o rinunce a determinate posizioni di partenza. La soggettività di numerosi personaggi è però complessivamente mossa a un dibattito che le consente di evolvere. Se in Manzoni assistiamo all’“opposizione di due strutture esistenziali e dei rapporti intersoggettivi che ne fanno parte”<sup>312</sup>, il collettivo moltiplica i contrasti seguendo i diversi casi dei personaggi e la varietà di atteggiamenti che ognuno di loro adotta nel corso delle vicende.

Nei romanzi dei Wu Ming, per di più, nessun protagonista incarna la via corretta per destreggiarsi nelle intricate congiunture in cui si trova a vivere. Ci sembra proficuamente messo in atto l'intento autoriale di “produrre controstorie con incorporata la propria parzialità, con una prospettiva dichiarata, e allo stesso tempo, cercare di connetterle tra loro, perché la loro parzialità non si trasformi in marginalità, magari scambiata per pensiero radicale”<sup>313</sup>.

Torneremo in seguito sulle modalità con cui gli autori fanno confluire nei romanzi le proprie ideologie. Basti per ora accennare che, davanti al lavoro di uno scrittore influenzato da precisi convincimenti, è legittimo chiedersi “quanta parte di verità [...] riesce ad accogliere sebbene essa urti con le ‘sue’ opinioni”<sup>314</sup>. Ci sembra che la frequenza con cui il collettivo mette in scena contrasti di idee rappresenti la volontà di non limitarsi a esprimere una visione monolitica. Questioni percepite dagli

---

<sup>311</sup> EZIO RAIMONDI, *Letteratura e identità nazionale*, op. cit., p. 198.

<sup>312</sup> ID., *Il romanzo senza idillio*, op. cit., p. 279.

<sup>313</sup> WU MING, *Raccontare altrimenti*, art. cit.

<sup>314</sup> IRVING HOWE, *Politica e romanzo*, op. cit., p. 22.

autori come serie e cruciali vengono rifratte in una varietà di approcci: passibili di errore, di eccesso, di incomprensione da parte della comunità di appartenenza. L'ideologia viene mostrata nel suo volto più umano, contraddittorio e molteplice. Attraverso l'esperienza dei personaggi viene illustrato al contempo il lato nobile e quello abietto delle idee che sostengono la militanza politica.

Ci sembra tuttavia che il collettivo riesca a far propria la lezione dei classici, soprattutto laddove ammette che “il reale comporta una pluralità di punti di vista, un confronto di prospettive che si misurano a vicenda dialogizzandosi”<sup>315</sup>. Nei lavori dei Wu Ming, così come era stato in passato, “il reale viene descritto dal di dentro nella sua dinamica di laboriosa trasformazione e nel suo nodo di contrasti”<sup>316</sup>. Anziché esprimere un'unica visione dei processi storici, i romanzi del collettivo sembrano voler ricordare che essi sono composti da “pratiche da contrapporre a pratiche, interessi a interessi, valori a valori”<sup>317</sup>; suggeriscono di uscire “dalla sterile, brutale logica disgiuntiva che contrappone il vero al falso, l'autenticità allo stereotipo, la storia all'invenzione”<sup>318</sup>.

### 1.3. La molteplicità nelle descrizioni

I romanzi dei Wu Ming, le cui trame sono contrassegnate da una pluralità di reazioni e atteggiamenti che resiste alla semplificazione e alla schematizzazione, esprimono altrettanta abbondanza attraverso le immagini utilizzate nelle descrizioni. Queste ultime sono state presentate da Philippe Hamon come

il luogo in cui il racconto si ferma, viene sospeso, ma anche il luogo indispensabile in cui si ‘mette in conserva’, ‘accantona’ la propria informazione, si annoda e si raddoppia, in cui personaggi e cornice ambientale, in una specie di ‘ginnastica’ semantica – per riprendere il termine di Valéry – entrano in ridondanza. La cornice ambientale conferma, precisa o svela il personaggio come fascio di tratti comunicativi simultanei, oppure introduce un preannuncio o un'esca per il seguito dell'azione<sup>319</sup>.

---

<sup>315</sup> EZIO RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, op. cit., p. 209.

<sup>316</sup> *Ivi*, p. 256.

<sup>317</sup> DANIELE GIGLIOLI, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Roma 2014, p. 106.

<sup>318</sup> FEDERICO BERTONI, *Realismo e letteratura*, op. cit., p. 148.

<sup>319</sup> PHILIPPE HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, op. cit., p. 79.

Gli inserti descrittivi, eleggendo di preferenza scenari affollati, ricchi, abbondanti, possono dunque essere considerati come un'occasione per ribadire il senso che si vuol trasmettere con le vicende narrate.

Le descrizioni del collettivo si soffermano in particolare sulle folle: intente a combattere, protestare, festeggiare, fuggire, compiere viaggi. A proposito di *Q*, è stato sottolineato 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”<sup>320</sup>. La riproposizione di un motivo ottocentesco da parte del collettivo ha sicuramente il valore di un messaggio politico, provocatoriamente lanciato in una società in cui “ciò che scompare dalla vita delle masse non è soltanto l’utopia ma, prima ancora, l’idea che gli esseri umani siano fondamentalmente politici, che la politica sia ciò che può dare senso alla vita modificando l’esistente per produrre un mondo nuovo”<sup>321</sup>. Gli autori potrebbero aver fatto propria la constatazione che “oggi nessun occidentale si aspetta qualcosa di decisivo dalla politica, i grandi avvenimenti sono vissuti come astrazioni, meccanismi o spettacoli”<sup>322</sup> e sarebbero intervenuti a rivendicare i momenti di decisione politica come collettivi.

Nella Parigi de *L’Armata*, ad esempio, il popolo sfilava contrassegnato da i segni del ruolo svolto nella società: “i sindaci con le fasce tricolori, i giudici con la toga, i fabbri con il mantice e le pinze, i muratori con la cazzuola, i ciechi trainati su un unico carretto. [...] Poi marciavano i soldati, e un cocchio di otto cavalli portava in trionfo la grande urna con le ceneri degli eroi morti per la patria” (*Arm*, pp. 357-358). Nonostante le azioni di una massa sembrano comunemente prodotte “all’interno di un unico corpo”<sup>323</sup>, nel romanzo la descrizione di un nutrito gruppo di individui comunica al tempo stesso diversità. Gli uomini che ne fanno parte sono radunati per un’esigenza pratica e per un’appartenenza comune, e le peculiarità delle loro caratteristiche personali appaiono smorzate davanti alla causa collettiva e all’occasione che li racchiude. Uno sguardo intenzionato a cogliere un soggetto collettivo deve necessariamente osservare

---

<sup>320</sup> MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, art. cit., p. 4.

<sup>321</sup> GUIDO MAZZONI, *I destini generali*, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 63-64.

<sup>322</sup> *Ibidem*.

<sup>323</sup> ELIAS CANETTI, *Massa e Potere*, Adelphi, Milano 1981 (*Masse und Macht*, 1960), p. 18; corsivo nel testo.



da lontano, ma è pur vero che una folla presenta al suo interno numerosi tratti distintivi e individuali, colti dalle descrizioni. La straripante calca rivoluzionaria viene ritratta ad esempio attraverso la varietà dei nasi che vi si trovano: “adunchi come becchi di rapaci, arrossati dal gelo del mattino, bitorzoluti e tumefatti dal bere. Schiacciati da un colpo di piatto ricevuto servendo la patria o celebrando il dio Bacco” (*Arm*, p. 5). Nella sede del partito di Leningrado, Denni trova “individui d’ogni tipo” e può concentrarsi “sulle differenze. Occhi rotondi o allungati, pelle molto chiara oppure olivastra, capelli lisci e capelli ricci, grandi barbe e guance glabre” (*Pro*, p. 51)

I raggruppamenti di individui appaiono meno come *masse* e più come *moltitudini*. I due termini infatti “rinviano a due concezioni diverse dell’entità cui danno il nome”<sup>324</sup>. In particolare “il secondo è usato da chi vede in questo soggetto sociale l’attore di una possibile trasformazione dello stato di cose presente”; al contrario, “il primo porta con sé altre armoniche: custodisce nella propria etimologia l’idea che l’entità di cui si parla sia fatta di parti amorfe”<sup>325</sup>. Le immagini individuate dal collettivo puntano a mettere in evidenza, così, un concetto politico-sociale caratteristico della modernità, che nel corso del tempo era passato in secondo piano rispetto a quello di *popolo*: “Nel descrivere le forme della vita associata e lo spirito pubblico dei grandi Stati appena costituiti, non si parlò più di moltitudine, ma di popolo”<sup>326</sup>. La nozione di *popolo*, dopo aver fatto “irruzione sulla scena politica”, nel passaggio all’età contemporanea si è organizzata in termini di “libertà, uguaglianza e fraternità di tutti i cittadini”<sup>327</sup>. Tuttavia a livello sociale tali principi possono essere percepiti ancora oggi come un ideale, e raramente come la raffigurazione di uno stato di fatto. Al contrario “resta da chiedersi se oggi, alla fine di un lungo ciclo, non si riapra quell’antica disputa; se oggi, allorché la teoria politica della modernità patisce una crisi radicale, la nozione allora sconfitta [di *moltitudine*] non mostri una straordinaria vitalità, prendendosi così una clamorosa rivincita”<sup>328</sup>.

Il collettivo dichiara di voler “narrare il farsi, l’emergere e l’interagire della multitudine, che nulla ha a che vedere con la massa, blocco omogeneo da mobilitare o

---

<sup>324</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>325</sup> *Ibidem*.

<sup>326</sup> *Ivi*, pp. 63-64.

<sup>327</sup> MARIO MIEGGE, *Che cos’è la coscienza storica?*, op. cit., p. 127.

<sup>328</sup> GUIDO MAZZONI, *I destini generali*, op. cit., pp. 63-64.

‘buco nero’ del senso da stimolare a colpi di sondaggi”<sup>329</sup>. Ritiene fondamentale “che questo concetto, ‘moltitudine’, non diventi una parola vuota, che non allude a niente, un nuovo tic linguistico che sostituisce quelli vecchi”<sup>330</sup>.

È stato constatato che nella società contemporanea il rapporto tra il singolo e la collettività rischia di apparire sempre più indeterminato, al punto che

tanto la coppia pubblico-privato, quanto la coppia collettivo-individuale non reggono più, mordono l’aria, conflagrano. Ciò che era rigidamente suddiviso, si confonde e si sovrappone. È difficile dire dove finisce l’esperienza collettiva e dove comincia l’esperienza individuale. [...] La moltitudine contemporanea [...] occupa una regione mediana tra ‘individuale’ e ‘collettivo’; per essa non vale in alcun modo la distinzione tra ‘pubblico’ e ‘privato’. Ed è proprio a causa della dissoluzione di queste coppie così a lungo tenute per ovvie che non si può più parlare di un popolo convergente nell’unità statale<sup>331</sup>.

Consapevoli di quest’irriducibilità a categorie prestabilite, gli autori cercano di osservare di volta in volta un raggruppamento aperto, che “lungi dall’essere un che di conclusivo, sia la base che autorizza la differenziazione, ovvero che consente l’esistenza politico-sociale di *molti* in quanto *molti*”<sup>332</sup>.

La traccia multiforme lasciata dagli uomini si riflette negli ambienti fisici, spesso antropizzati, ricchi di elementi architettonici e di individui che li attraversano. Così si presenta Costantinopoli a Manuel Cardoso, al suo arrivo in città:

Vie malagevoli, buie, incassate. Le case sembravano volerci stritolare. [...] Arrancando nella poltiglia, incrociavamo uomini di ogni parte del mondo. Italiani a crocchi, veneti e genovesi, olandesi rubizzi, francesi, moscoviti foderati di pelliccia. E bosniaci col turbante, zingari, persiani e arabi, greci, turchi, armeni robusti. Ero ai piedi della torre di Babele, appena dopo che Iddio confuse le menti e le lingue. Mancavano soltanto i selvaggi delle Americhe (*Alt*, p. 95).

Più tardi dello stesso luogo viene messo in risalto che “case, alberi, barche, strade, cupole, minareti erano trama e ordito di un grande merletto di seta bianca, con fili d’argento e oro che scintillavano sotto il sole, fin quasi a ferire gli occhi” (*Alt*, p. 111). O ancora, Münster in *Q*

---

<sup>329</sup> WU MING, *Dichiarazione d’intenti*, art. cit..

<sup>330</sup> AMADOR FERNANDEZ-SAVATER, *Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica*, art. cit.

<sup>331</sup> PAOLO VIRNO, *Grammatica della moltitudine. Per un’analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2003, p. 8.

<sup>332</sup> *Ivi*, p. 15.

ha un fascino particolare, vicoli stretti, case scure, la piazza del mercato ai cui margini si innalza San Lamberto: l'architettura e la disposizione degli edifici, tutto sembra casuale, caotico, e invece col passare dei giorni ti accorgi che esiste un ordine, celato nel dedalo di vie. Ho trascorso il tempo libero a conoscere la città girovagando senza meta per ore, perdendomi nel labirinto, e ritrovando l'orientamento, ogni volta in punti diversi della città. [...] È un crocevia importante, tra il Nord della Germania e il basso Reno, ma c'è un'energia vitale che viene da qui, dal suo interno, dal conflitto che nasce tra la sporcizia e le ruote dei carri. Münster è uno di quei posti che ti dà la sensazione che qualcosa presto o tardi inevitabilmente dovrà accadere" (*Q*, p. 467).

Gli ambienti vengono principalmente restituiti attraverso l'abbondanza e il fermento. Mosca appare a Denni come "un immenso lago elettrico, tremolante di luci e grandi isole nere. Un caos di bagliori a grappoli e sparsi alla rinfusa, di geometrie e di scarabocchi, di grandi viali come spade scintillanti, racchiuse in guaine più scure, e di vicoli storti, dimenticati nelle tenebre. Un'accozzaglia solenne e mai uniforme, di cupole a cipolla e palazzi moderni, di catapecchie e bazar, di terreni vuoti e cantieri" (*Pro*, p. 316).

Pur trattandosi di vicende ambientate prevalentemente in fasi preindustriali, rari sono i paesaggi su cui si soffermano i narratori. In *Manituana* troviamo ad esempio il riferimento al percorso compiuto da nativi e uomini del Dipartimento per gli Affari indiani per arrivare al concilio di Oswego. Essi attraversano "Tre Fiumi, Ferro di cavallo, Salto di Braddock, Rapida della Roccia Liscia, Corno del Diavolo, Salto delle Sei Miglia, Piccola Rapida della Roccia Liscia, Barre Storte del Demonio, Corsa dei Cavalli del Diavolo, Salto di Oswego" (*Man*, p. 113). Tuttavia, in questo caso, l'enumerazione è più utile ad alludere alla lunghezza del viaggio che a descrivere i luoghi che quest'ultimo attraversa. Persino nell'opera che si svolge per i due terzi in un territorio vasto e incontaminato, l'attitudine narrativa sembra maggiormente produttiva in riferimento agli ambienti urbani. Attraversando le periferie di Londra, infatti, Philip Lacroix trova

stridore di ruote cerchiate su ciottoli e lastre di granito, fracasso di assali su buche e canali di scolo. Ferri di cavallo sul lastricato. Urla di vetturini, richiami di venditori, pianti di bambini. Violini scordati, canzoni ubriache. Litanie di mendicanti, rosari strascicati di lamentazioni incessanti, scuotere di bussolotti e spiccioli: l'aria feriva l'olfatto e l'udito, ma anche la vista doveva attraversare una prova. Corpi di miserevole bruttezza, rivestiti di cenci, impegnati in oscillazioni del capo e del tronco, regolari come un pendolo, gesti buoni per tenersi caldi più che per impietosire il prossimo. Batter di denti, imprecazioni, litigi per una bottiglia. Adunate macilente, elemosina accordata più per timore che per compassione. Sembravano vagare come larve inquiete,

alla ventura. Dalle finestre mani distratte gettavano avanzi. Mendici raccolti in patetiche orchestre strimpellavano e ululavano, accennando passi di danza (*Man*, p. 318).

Osservando i sobborghi che circondano Londra, infatti, Philip Lacroix arriva a percepire l'intera città come "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" (*Man*, p. 321).

La celeberrima descrizione che apre *I promessi sposi* già mette in luce elementi di un ambiente contrassegnato da una pluralità di elementi. Si sofferma sulle "strade e stradette, più o meno ripide, o piane"; la vista può allargarsi per "prospetti più o meno estesi, ma ricchi sempre e sempre qualcosa nuovi, secondo che i diversi punti piglian più o meno della scena circostante". Il paesaggio è scandito da "cime e le balze, distinte, rilevate, mutabili quasi a ogni passo" e offre "vari spettacoli"<sup>333</sup>.

Le descrizioni dei Wu Ming associano inoltre in numerosi elementi costitutivi diversi, dando vita a enumerazioni che includono individui, oggetti, azioni. Così viene rappresentata una stamperia ferrarese in un giorno di "via vai frenetico":

Giornata di incontri importanti: un ribollire di contatti, dialoghi, progetti che preannunciano nuove settimane di terremoti e rivolgimenti. I contadini sono scatenati: non passa giorno senza che arrivino notizie di saccheggi, insurrezioni, banali risse che si trasformano in tumulti, di regione in regione. La rete di contatti che il Magister va coltivando con ossessiva precisione da anni è estesa e ramificata e non cessa mai di allargarsi e fornire notizie. In più c'è la stampa, appunto; questa tecnica stupefacente, che come un incendio d'estate secca e ventosa, si sviluppa giorno dopo giorno, ci dà idee in quantità per inviare lontano e più velocemente i messaggi e gli incitamenti che raggiungono i fratelli, spuntati come funghi in ogni anfratto del paese (*Q*, p. 79).

Ai raggruppamenti umani è frequentemente affiancato l'affastellarsi degli oggetti che li accompagnano. Per il concilio partono dalla valle del Mohawk:

centoventi persone di pelle bianca. I dipendenti del Dipartimento indiano e parte degli Highlander. Novanta guerrieri Mohawk. Johannes Tekarihoga. Famiglie con donne e bambini. Trenta battelli a pieno carico. Armi e attrezzi, barili di polvere, barre di piombo e stampi per pallottole. Provviste, sacchi di mais, carne di porco salata, rum (*Man*, p. 84).

In *Proletkult*, le descrizioni di ambienti caotici sono del resto funzionali a evidenziare lo sbigottimento e il disorientamento di Denni che ad esempio, in un tumulto di "borse,

---

<sup>333</sup> ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, op. cit., p. 9.

valigie, zaini militari, pacchi, gabbie, tappeti arrotolati” (*Pro*, p. 47), “si tuffa nell’andirivieni del binario, passando leggera in mezzo alle persone che salgono e scendono dai convogli, salutano, abbracciano, si passano cibo e pacchi attraverso i finestrini” (*Pro*, p. 48).

“La pienezza dell’insieme” che si vuole presentare viene anche trasmessa indugiano sul “contenuto caotico della enumerazione”<sup>334</sup>: “nugoli di bambini assediavano i passeggeri con offerte di pettini, spugne, rasoi, specchietti e frutti arancioni che Philip non aveva mai visto” (*Man*, p. 223). A ciò vengono a volte accostati termini collettivi, semanticamente plurali. Bastano così anche sequenze molto brevi per trasmettere immagini di abbondanza e caos.

Vengono descritte anche serie di gesti, e di suoni che indicano lo svolgersi di attività. Troviamo ad esempio “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” (*Man*, p. 67). Altrove, compaiono strade “gonfie di carri, trascinati nel pantano di gente dalla fatica di buoi, cavalli, somari e, non raramente, umani”; è possibile adocchiare “arnesi per ogni tipo di mestiere, mobili per ogni genere di abitazione, abiti per ogni sorta di individuo” (*Q*, p. 92). Uomini e luoghi concorrono in definitiva a determinare scenari sovrabbondanti, in cui i sensi sono soverchiati dalla quantità e dalla diversità degli elementi che entrano nel loro campo percettivo. Il tutto concorre a ricreare scenari per i quali, anche quando non viene utilizzato direttamente, l’aggettivo “caotico” (*Man*, p. 419 e altre) è uno dei termini più efficaci.

Le descrizioni simboliche non sono del tutto assenti. Si prenda la costruzione a forma di castello che, sempre in *Manituana*, era stata predisposta a per i giochi pirotecnici. Si tratta di

un edificio senza stile riconoscibile, facciata sontuosa sorretta da portici, si innalzava ed era interrotto due volte da nuovi spazi vuoti, foreste di pilastri e capitelli, e in cima si allungavano torri, cannoni verticali dal cui interno partivano i fuochi. Più in alto ancora, su una piattaforma circolare giravano unicorni, draghi cinesi e leoni simili a quelli della Repubblica di Venezia” (*Man*, p. 251).

La stessa voce narrante si sofferma a esplicitare l’allusione nella struttura che veniva piano piano consumata delle fiamme: “il palazzo di legno non era forse la caricatura del

---

<sup>334</sup> HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna, 1969 (*Elemente der literarischen Rhetorik*, 1949), p. 163.

palazzo di Lord Warwick? Lo sfarzo inutile, le statue, gli orpelli, i colonnati sospesi. I pirotecnici mettevano la nobiltà inglese di fronte allo spettacolo di se stessa” (*Man*, p. 253).

Nei lavori dei Wu Ming, in particolare, la tendenza a descrivere una molteplicità di elementi può inquadrarsi in un atteggiamento propositivo sul piano culturale, volto a suggerire la “capacità di vedere se stessi come membri di una nazione eterogenea [...] e di un mondo ancora più eterogeneo”<sup>335</sup>.

È visibile il debito nei confronti dei modelli. Nel romanzo manzoniano sono frequenti descrizioni di gesti che contribuiscono a contrassegnare quadri affollati e confusionari. È il caso ad esempio della “notte degl’imbrogli e de’ sotterfugi”<sup>336</sup>, quando i bravi di don Rodrigo intrufolatisi in casa di Lucia sentono il suono delle campane: “si confondono, si scompigliano, si urtan a vicenda: ognuno cerca la strada più corta per arrivare all’uscio”<sup>337</sup>. In paese, nello stesso frangente, c’è “chi accorre, chi guizza tra uomo e uomo, e se la batte; il tumulto era grande”<sup>338</sup>. Gli eventi esterni si ripercuotono sui gesti degli abitanti: “era un bisbiglio, uno strepito, un picchiare e un aprir d’usci, un apparire e uno sparir di lucerne, un interrogar di donne dalle finestre, un risponder dalla strada”<sup>339</sup>. Condizioni molto simili si verificano quando giunge la notizia dell’arrivo imminente dei lanzichenecchi e prende il via “un correre, un fermarsi a vicenda, un consultare tumultuoso, un’esitazione fra il fuggire e il restare, un radunarsi di donne, un metter mani ne’ capelli”<sup>340</sup>.

Ma le descrizioni possono anche concentrarsi su gruppi di numerosi individui, ad esempio soffermandosi su “uomini che passavano curvi sotto il peso della loro povera roba, pensando a quella che lasciavano in casa, spingendo le loro vaccherelle, conducendosi dietro i figli, carichi anch’essi quanto potevano, e le donne con in collo quelli che non potevan camminare”<sup>341</sup>. Il narratore accenna inoltre a raggruppamenti di persone molto diverse fra di loro: specifica ad esempio che nel castello dell’innominato

---

<sup>335</sup> MARTHA C. NUSSBAUM, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Il Mulino, Bologna 2011 (*Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*, 2011), p. 96.

<sup>336</sup> ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, op. cit., p. 135.

<sup>337</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>338</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>339</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>340</sup> *Ivi*, p. 477.

<sup>341</sup> *Ivi*, p. 479.

si era radunata una “moltitudine, formata a caso, di persone, varie di condizione, di costumi, di sesso e d’età”<sup>342</sup>.

E ancora le rappresentazioni degli ambienti possono essere affidate all’osservazione egli oggetti che vi si trovano e che li caratterizzano, come quando lo sguardo di don Abbondio, Perpetua e Agnese incontra un territorio deturpato dalla presenza dei lanzichenecchi:

vigne spogliate, non come dalla vendemmia, ma come dalla grandine e dalla bufera che fossero venute in compagnia: tralci a terra, sfondati e scompigliati; strappati i pali, calpestato il terreno, e sparso di schegge, di foglie, di sterpi; i cancelli portati via. Ne’ paesi poi, impannate lacere, paglia, cenci, rottami d’ogni sorte, a mucchi o seminati per le strade; un’aria pesante, zaffate di puzzo più forte che uscivan dalle case; la gente, chi a buttar fuori porcherie, chi a raccomandar le imposte alla meglio, chi in crocchio a lamentarsi insieme; e, al passar della carrozza, mani di qua e di là tese agli sportelli, per chieder l’elemosina<sup>343</sup>.

Nel romanzo manzoniano le “serie enumerative” hanno un “valore dinamico”, realizzano un “movimento di approssimazione a una realtà composita e instabile”<sup>344</sup>.

Negli altri modelli non mancano scene descritte al plurale. Si tratta di rappresentazioni che rendono conto di un’abbondanza di individui e oggetti radunati nello stesso luogo, come in occasione della morte della principessa di Francalanza ne *I Viceré*: “i due cortili parevano una fiera, dalle tante carrozze allineate all’ombra: i cavalli, con le teste nelle mangiatoie ruminavano rasgando tratto tratto il selciato con l’unghia. Ad uno ad uno, poiché imbruniva, arrivarono i servitori dei parenti, aspettando i padroni; e la conversazione della servitù, animatissima, aggira vasi intorno all’avvenimento ed alle sue conseguenze”<sup>345</sup>. L’ambiente è affollato, ma mantiene un suo ordine, come vediamo dal fatto che le carrozze sono “allineate all’ombra”, che i servitori arrivano “a uno a uno”, che la conversazione si svolge fra membri della stessa classe sociale. Anche qui, la ricchezza delle scene descritte può assumere un valore simbolico, come si nota nella rappresentazione della sala in cui, nel romanzo di De Roberto, viene data lettura del testamento: “Torno torno, in alto e in basso, quanto la parete era lunga, quant’eran lunghi i vani tra finestre e finestre nella parete di contro, una moltitudine d’antenati: uomini e donne, monaci e guerrieri, vescovi e dottori, dame

---

<sup>342</sup> *Ivi*, p. 497.

<sup>343</sup> *Ivi*, p. 501.

<sup>344</sup> EZIO RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, op. cit., pp. 72-73.

<sup>345</sup> FEDERICO DE ROBERTO, *I Viceré*, op. cit., p. 18.

e badesse, ambasciatori e viceré, di faccia, di profilo e di tre quarti”<sup>346</sup>. I ritratti che riempiono le pareti sono ben lungi dall’essere infatti un mero complemento d’arredo, ma sono espressione dell’importanza dei legami familiari che sarà tema di tutta la vicenda. Parimenti simbolica è la descrizione del palazzo della famiglia e della villa di campagna che, “a furia di modificazioni e di successivi riadattamenti, pareva composta di parecchie fette di fabbriche accozzate a casaccio; non c’erano due finestre dello stesso disegno né due facciate dello stesso colore; la distribuzione interna pareva l’opera di un pazzo, tante volte era stata mutata”<sup>347</sup>. L’ambiente è un immediato emblema della contraddittorietà e della diversità di vedute in seno alla nobile famiglia.

Ambiente altrettanto composito e variegato è, ne *Le confessioni*, il castello di Fratta:

l’era a quei tempi un gran caseggiato con torri e torri celle, un gran ponte levatoio scassinato dalla vecchiaia e i più bei finestroni gotici che si potessero vedere tra il Lemene e il Tagliamento. In tutti i miei viaggi non mi è mai accaduto di veder fabbrica che disegnasse sul terreno una più bizzarra figura, né che avesse spigoli, cantoni, rientranze e sporgenze da far meglio contenti tutti i punti cardinali ed intermedi della rosa dei venti. Gli angoli poi erano combinati con così ardita fantasia, che non n’aveva uno che vantasse il suo compagno<sup>348</sup>.

In particolare, poi, “la cucina di Fratta era un vasto locale, d’un indefinito numero di lati molto diversi in grandezza, il quale s’alzava verso il cielo come una cupola e sprofondava dentro terra più d’una voragine”<sup>349</sup>. Anche in questo caso il teatro delle vicende si configura, attraverso la descrizione, come un referente immediato della molteplicità di vedute che saranno oggetto della narrazione.

La residenza dei Salina a Donnafugata appare come un luogo altrettanto vasto e irregolare, è descritto “nel suo complesso inestricabile di foresterie vecchie e foresterie nuove, appartamenti di rappresentanza, cucine, cappelle, teatri, quadrerie, rimesse odorose di cuoi, scuderie, serre afose, passaggi, anditi, scalette, terrazze e porticati, e soprattutto una serie di appartamenti smessi e disabitati, abbandonati da decenni che formavano un intrico labirintico e misterioso”<sup>350</sup>. Tancredi e Angelica visitano le stanze in disuso, delle quali non è tanto “essenziale il polveroso abbandono, quanto la stessa

---

<sup>346</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>347</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>348</sup> IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni di un italiano*, op. cit., p. 6.

<sup>349</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>350</sup> GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, op. cit., pp. 159-160.



sovrrabbondante esistenza: lungi dal connotare di decadenza la sede d'un grande casato, ne confermano la dovizia"<sup>351</sup>.

Altrettanto ricchi sono singoli oggetti che appartengono a Don Fabrizio. Compare ad esempio "una scrivania con decine di cassetti, nicchie, incavi, ripostigli e piani inclinati. La sua mole di legno giallo e nero era scavata e truccata come un palcoscenico, piena di trappole, di piani scorrevoli, di accorgimenti di segretezza che nessuno sapeva più far funzionare all'infuori dei ladri"<sup>352</sup>. Tali descrizioni "hanno a che fare con [l']autoapologia di una classe perdente, [...] tra la funzione di documentare un ordinamento politico, la feudalità e le sue sopravvivenze, tipicamente meridionale e non solo, e la funzione di dar voce a ricordi e rimpianti attribuiti al protagonista"<sup>353</sup>.

Nei testi del collettivo, tuttavia, all'atteggiamento descrittivo aperto all'ampiezza e alla moltitudine, fa da controcanto una costante attenzione al dettaglio, dichiarata dalle varie voci narranti. Il dettaglio non è un elemento funzionale esclusivamente sul piano della descrizione. In vicende in cui i personaggi cercano le soluzioni a enigmi e si interrogano su come agire in un contesto complesso, la valutazione dei particolari è strettamente connessa al piano delle azioni. Così, per esempio, Manuel Cardoso ammette di aver passato "i giorni a osservare [...] in ogni dettaglio e da varie angolazioni" l'edificio in cui si trovava un uomo sospettato (*Alt*, p. 174), D'Amblanc, in missione in Alvernia, si concentra "nell'osservazione di altri dettagli" (*Arm*, p. 310), Joseph Brant passa "in rassegna un dettaglio alla volta" (*Man*, p. 105). Del resto, in scenari delicati, imperscrutabili e pieni di rischi, i personaggi si dimostrano attenti agli aspetti minuti tanto dei gesti altrui quanto dei propri. Steve Cemento considera che "non era buona abitudine trascurare i dettagli. L'esperienza insegna che sono proprio le cose insignificanti quelle che ti fregano" (*54*, p. 193). Yvers ingiunge ai suoi seguaci di "limitarsi a osservare" perché "ogni dettaglio potrà tornare utile, anche la cosa meno importante" (*Arm*, p. 432). Lo stesso personaggio, leggendo un articolo di giornale, considera "necessario soppesare e valutare ogni parola, ogni punto, ogni virgola" (*Arm*,

---

<sup>351</sup> FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1994, p. 463.

<sup>352</sup> GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, op. cit., p. 52.

<sup>353</sup> FRANCESCO ORLANDO, *L'intimità è la Storia. Lettura del Gattopardo*, Einaudi, Torino 1998, p. 85.

p. 679): il particolare è, dichiaratamente, un elemento attraverso cui si manifestano e, di conseguenza, sono conoscibili le relazioni fra gli individui.

In quest'ottica assume centralità anche l'elemento estetico delle descrizioni o delle presentazioni dei personaggi, affidato ai particolari, che possono assumere valenze simboliche, come esplicitato dalle riflessioni di Tito: "Ogni dettaglio della mia figura pubblica è un simbolo, deve trasmettere il messaggio: 'Io sono tutto *e voi siete tutto insieme a me!*' Il taglio perfetto della mia uniforme dà concretezza all'orgoglio dei lavoratori" (54, p. 305). Lo stesso può dirsi per l'aspetto fisico del presidente del Kgb: "Andrej Vassiljevič Zhulianov si guardò allo specchio del bagno, per controllare ogni dettaglio. [...] L'unico dettaglio che si era concesso era la spilla del Partito all'occhiello della giacca" (54, p. 209). I particolari, appositamente predisposti, sono carichi di significati politici, che i personaggi vogliono mettere in evidenza, stagliare sull'insieme del proprio aspetto fisico.

Altrettanto curati, gli aspetti minuti si caricano di un significato in quanto scelti dai protagonisti per mettere in risalto la propria immagine. Così, nel gruppo di ragazzi che frequentano in bar Aurora "ognuno aveva un dettaglio di particolare eleganza: Brando il cappello, Gigi i guanti di pelle, Sticleina l'orologio del padre con la catenella e Pierre una sciarpa bianca di mohair" (54, pp. 48-49). Si tratta di strumenti di cui gli individui si servono per esibirsi, rendersi riconoscibili e difficili da dimenticare. Così il costume da vendicatore di Scaramouche "doveva essere impeccabile, per impressionare al massimo l'unico spettatore ammesso alla recita: la vittima designata. Solo la cura dei dettagli permetteva al suo spettacolo di resuscitare nei racconti del giorno dopo e di raggiungere così il pubblico che meritava" (*Arm*, p. 410).

I dettagli appaiono, infine, come un mezzo attraverso cui si trasmettono e si conservano i valori affettivi, come dimostrano i sogni di Pierre in cui compariva la madre: "lei gli parlava, in quei sogni, ma le parole svanivano al primo risveglio. Allora doveva tenersi il malumore per tutta la giornata, l'irritazione di aver smarrito un dettaglio importante" (54, p. 162). La banconota del furto di Fitlis e il ciondolo realizzato con un bullone costituiscono una testimonianza "più eloquente di una carte d'identità" (*Pro*, p. 66) del legame fra Denni e Leonid Voloch.

In questo senso si può dire che i Wu Ming recuperano e amplificano una caratteristica del romanzo storico tradizionale, includendo descrizioni destinate a

cogliere il molteplice. Allo stesso tempo però l'attenzione al particolare permette loro di bilanciare questa predisposizione a evidenziare l'elemento plurale, ancorando la scrittura a singoli oggetti e aspetti ben riconoscibili, non dispersivi. Scrivendo in un'epoca segnata dal prevalere del visuale e dalla possibilità che questo porti con sé "una sensazione d'estraneità e di disagio", gli autori del collettivo si opporrebbero con i dettagli a "immagini che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili. Gran parte di questa nuvola d'immagini si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria"<sup>354</sup>. Al contrario, nei loro testi i particolari si offrono come punti di equilibrio all'interno di un panorama descrittivo che rischierebbe di farsi troppo composito e caotico.

---

<sup>354</sup> ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 61.

## 2.1. La morte del padre

La critica conviene nel riconoscere un rinnovato interesse per i romanzi a sfondo storico, manifestato a partire dagli anni Cinquanta e culminato negli anni Ottanta<sup>355</sup>. I testi che rientrano in questa tendenza danno vita a un campo diversificato, in cui agiscono influenze e modelli eterogenei; sono contrassegnati dalla “pluralità di intrecci, di strutture, di ambiti geo-culturali, di ideologie, di retoriche e di forme, pur in presenza di alcuni caratteri generali comuni”<sup>356</sup>.

I Wu Ming, nel “memorandum” confluito nel *New Italian Epic*, individuano una serie di testi, contemporanei ai propri, in cui è possibile ritrovare temi, atteggiamenti e messaggi ricorrenti. Alcuni fra questi, che ambientano le proprie vicende in fasi storiche rivoluzionarie e concitate, mostrano somiglianze particolarmente forti con i romanzi in esame.

Il collettivo, mettendo in risalto un aspetto che accomuna il proprio lavoro a quello di altri autori, confronta in particolare *Manituana* e *Nelle mani giuste* di Giancarlo De Cataldo. Nonostante si tratti di “due libri in apparenza irrelati: diversi per stile e struttura, diversi gli eventi narrati, diverso il periodo storico, diversa l’area geografica, diverso tutto”, i Wu Ming ammettono di avervi trovato “echi, rimandi, somiglianze. Un comune vibrare”<sup>357</sup>. L’assonanza viene così individuata:

entrambi i romanzi girano intorno al buco lasciato da una doppia morte, la scomparsa di due leader, anzi, due demiurghi, due che hanno creato mondi. In *Manituana* si tratta di Sir William Johnson, sovrintendente agli affari indiani del Nordamerica, e di Heinrich, capo irochese fautore della cooperazione coi bianchi. In *Nelle mani giuste* i due non hanno nome, tutt’al più antonomasie: il Vecchio, grande manovratore di servizi segreti e strategie parallele, e il Fondatore, capitano d’industria e artefice di un impero aziendale. Gli eredi dei demiurghi non sono all’altezza. [...] A un livello profondo, i due romanzi raccontano la stessa storia<sup>358</sup>.

---

<sup>355</sup> Cfr. GIGLIOLA DE DONATO, *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*, Schena, Fasano 1995.

<sup>356</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>357</sup> WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. 8.

<sup>358</sup> *Ivi*, pp. 8-9.

Il collettivo insiste su questo aspetto della scrittura propria e altrui, riscontrandovi un tratto portante di certa narrativa contemporanea: “Il tempo in cui scriviamo è segnato nel profondo dalle morti dei fondatori, dei capostipiti, dei ‘padri’ che scompaiono lasciandoci orrende gatte da pelare”<sup>359</sup>.

Approfondendo il confronto così suggerito, osserveremo similitudini e differenze con due dei romanzi di De Cataldo, *Romanzo Criminale* (2002) e *Nelle mani giuste* (2007). Inseriremo in quest’analisi anche un testo contemporaneo non citato dai Wu Ming, ma che ha numerosi tratti in comune con i loro lavori: *Canale Mussolini* (2010) di Antonio Pennacchi. Quest’ultimo ricostruisce un’esperienza ventennale di adesione al fascismo raccontando la saga dei Peruzzi, famiglia patriarcale veneta coinvolta nella bonifica delle pianure pontine e fedele sostenitrice del regime. La narrazione ripercorre la nascita e l’ascesa al potere del Partito Fascista, la fondazione di Littoria e delle altre città volute da Mussolini, le diverse fasi del consenso. Di un periodo successivo si occupano le opere di De Cataldo: *Romanzo Criminale* si svolge negli anni Settanta-Ottanta, seguendo le vicende della banda della Magliana; *Nelle mani giuste* si sposta negli anni Novanta con il racconto della trattativa stato-mafia. I protagonisti si vedono coinvolti in eventi quali il rapimento di Aldo Moro, le stragi terroristiche e mafiose.

Una considerazione formulata per i romanzi storici degli anni Ottanta ci sembra particolarmente calzante per questi testi, che si muovono in un orizzonte comune:

L’adozione di una struttura che intreccia storia e invenzione nasce dalla volontà di innestare, entro l’ordito più estrosamente immaginoso, motivi di indole extraestetica tesi a catturare l’‘interesse’ di vari strati di utenza: i lettori non sono più ‘venticinque’, ma la ricerca della ‘consonanza tra chi scrive e chi legge’, per riprendere la famosa espressione manzoniana, continua a essere uno dei nuclei del genere<sup>360</sup>.

I romanzi dei Wu Ming, di De Cataldo e di Pennacchi approfondiscono quindi “le pieghe dentro le quali la storia ha preso un certo corso, i momenti di crepatura e di sutura che fanno della storia ciò che sarà raccontato di lei”<sup>361</sup>. Nel focalizzare

---

<sup>359</sup> WU MING 1, “Nandropausa”, n. 14, giugno 2008, in *ivi*, p. 74.

<sup>360</sup> GIOVANNA ROSA, “Di storia in storia”, in VITTORIO SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '91*, op. cit., p. 10.

<sup>361</sup> MONICA BOSCOLO-STEFANO JOSSA, “Finzioni metastoriche e sguardi politici della narrativa contemporanea” in ID. (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Carocci, Bologna 2014, p. 16.

l'attenzione su eventi di rilievo del passato, raccontano una prospettiva spesso rimasta in ombra o guardata con diffidenza perché coerentemente associata a comportamenti discutibili o deviati. Gli autori danno voce a “una nuova istanza narrativa, storica e politica; che è, prima di tutto, istanza di emancipazione nei confronti delle vicende e delle identità che la storia ha sottaciuto e, così, progressivamente negato”<sup>362</sup>.

Come i Wu Ming, De Cataldo e Pennacchi narrano azioni che scandalizzano anche perché non è possibile isolarle in congiunture e tempi specifici: affrontando questioni di colpa e collusione, suggeriscono che queste non siano pertinenza esclusiva di individui isolati. Come “avvertenza per il lettore” in apertura di *Nelle mani giuste*, De Cataldo scrive: “Questo romanzo non tradisce la Storia, la interpreta rappresentando eventi reali sotto il segno della Metafora. [...] È la Metafora a trasformare in archetipi letterari le persone che possono aver fornito spunti di ispirazione all'autore”<sup>363</sup>.

Le opere fra cui stabiliamo un confronto ci sembrano in definitiva accomunate dall'ambizione a reperire nella Storia elementi che caratterizzano anche la contemporaneità e che sono per questo intriganti e significativi. In riferimento ai temi trattati, De Cataldo e Pennacchi, come i Wu Ming, suggeriscono una presa di posizione, il che “non vuol dire schierarsi, mostrando le proprie preferenze di parte o ideologiche, ma svelare le regole del gioco”<sup>364</sup>. Il passato sembrerebbe così evocato “per fornire di senso un presente disorientato, per curare traumi, per far riemergere memorie neglette, per accedere a nuove forme di mitopoiesi”<sup>365</sup>.

I testi sembrano inoltre non volersi limitare a raccontarne una visione definitiva e univoca. Ognuno a suo modo esprime il principio formulato dai Wu Ming secondo cui il romanzo contemporaneo che ritrae la Storia non ha l'obiettivo

di affermare nuove verità di fatto, ma di falsificare vecchie narrazioni ormai logore. Sbriciolare la storia monumentale, non costruire un nuovo monumento, più vero del primo. O meglio: sbriciolare il monumento, per poi combinare i frammenti in una nuova struttura, come fanno i bambini con i giochi di costruzione. Il prodotto di quei giochi ha una caratteristica fondamentale: non è mai definitivo, si può smontare e rimontare a piacere, ed è il prodotto stesso, la costruzione, che dichiara: ‘io sono fatto di pezzi’. Chi la guarda vede bene le giunture, sa che non si tratta di una statua di marmo, e in un certo

---

<sup>362</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 7.

<sup>363</sup> GIANCARLO DE CATALDO, *Nelle mani giuste*, Einaudi, Torino 2007, p. 2.

<sup>364</sup> MONICA BOSCOLO-STEFANO JOSSA, “Finzioni metastoriche e sguardi politici”, op. cit., p. 19.

<sup>365</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 84.

modo inizia anche lui a giocare nel momento stesso in cui osserva la costruzione, ne studia i pezzi, immagina di muoverli, la smonta e la rimonta col pensiero<sup>366</sup>.

I romanzi suggeriscono in definitiva di fare i conti con il passato sottraendosi alle interpretazioni e alle letture dominanti di oggi. Individuano piuttosto alcuni parziali movimenti di fondo, che introducono dubbi ed elementi discordanti sulla possibilità di valutare una fase storica come un processo omogeneo.

Analizziamo ora meglio il punto di contatto sottolineato dal collettivo: nei testi intere società si trovano a dover ridefinire i legami che le determinano, rimangono senza guida, senza “padre”. I romanzi rispecchiano la contemporaneità degli autori, in cui

tutti i ‘grandi riferimenti’ del passato sono tuttora utilizzabili, ma nessuno di loro ha, rispetto agli altri, autorità sufficiente da imporsi a chi cerca dei punti di riferimento. Confusi e smarriti tra tante voci che rivendicano autorità in concorrenza reciproca, [...] gli abitanti del mondo liquido-moderno non trovano, per quanto lo cerchino, un ‘enunciatore collettivo credibile’. [...] Invece si devono accontentare di surrogati notoriamente inaffidabili. Le allettanti proposte alternative di autorità – notorietà anziché regolazione normativa, celebrità e idoli-del-giorno effimeri, con temi-del-giorno altrettanto volatili, che emergono dall’oscurità e dal silenzio grazie alla luce di un riflettore o al microfono di un cronista televisivo, per dileguarsi dalla ribalta e dai titoli di testa in modo altrettanto fulmineo – fungono da indicatori mobili in un mondo che non ne ha di stabili<sup>367</sup>.

L’autorità che manca, vacilla, viene messa in dubbio o sostituita può essere di ordine politico o affettivo, come vedremo.

Negli scenari prescelti dai Wu Ming compaiono figure capaci di rivendicare un ruolo di guida culturale o politica. Tuttavia, vengono immancabilmente individuati numerosi limiti nella loro influenza e nel loro carisma. Martin Lutero, emblema della riforma protestante, non è all’altezza del compito che assume: le sue carenze vengono messe in risalto attraverso la prospettiva del protagonista, i cui discorsi chiariscono che per lui “Lutero è finito” sin dal 1522 (*Q*, p. 43), risulta tenuto “al guinzaglio” dall’Elettore di Sassonia e per questo è fortemente disapprovato (*Q*, p. 42). Sottomesso all’autorità, Lutero viene considerato “infame” (*Q*, p. 46) e soprannominato “frate Menzogna” (*Q*, p. 48). L’intera esperienza del protagonista è scatenata da una “frustrazione” politica e ideologica, legata all’incapacità delle figure cui spetterebbe una posizione autorevole: egli prova “delusione per la riforma di Lutero”, insieme a “odio

---

<sup>366</sup> WU MING, *Raccontare altrimenti*, art. cit.

<sup>367</sup> ZYGMUNT BAUMAN, *Vita liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2008 (*Liquid Life*, 2005), pp. 23-24.

per vescovi e principi maturato negli anni” (*Q*, p. 49). Tuttavia, nessuno dei “profeti” incontrati nella storia, al contempo, riesce a colmare il vuoto di autorità lasciato scoperto da Lutero: né Thomas Müntzer, rapidamente sconfitto, né Jan Matthys, carismatico ma folle e sanguinario.

In 54 i personaggi bolognesi sono di autentica fede comunista, anche se questa appartenenza non è incontrastata. A differenza dei frequentatori del bar Aurora, Pierre non crede ciecamente alle direttive trasmesse dall’organizzazione centrale. Se per gli individui che lo circondano “una cosa è vera se la dice il Partito”, al contrario il ragazzo è convinto che “uno deve vedere coi suoi occhi per giudicare” (54, p. 186). Emergono svariati punti di vista delusi e disincantati, che permettono di esprimere numerosi dubbi sul comunismo italiano, russo e jugoslavo.

La dichiarazione dei Wu Ming vista sopra chiarisce il vuoto creatosi in *Manituana* con la morte di William Johnson: egli compare ancora vivo nel “prologo”, ma la sua morte precede l’inizio della vicenda principale, in cui sarà costantemente rievocato e ricordato. Si allude per esempio alla composita Irochirlanda come al “mondo di Sir William” (*Man*, p. 595). Guy Johnson, per primo, è gravato ininterrottamente dal “peso dell’eredità di Sir William” (*Man*, p. 61). Nelle concitate fasi che precedono la guerra, il desiderio dei membri del Dipartimento per gli Affari indiani è quello di dimostrarsi “all’altezza di Sir William” (*Man*, p. 88) e da lui sembrano voler trarre l’autorità necessaria per svolgere il proprio ruolo. Infatti Guy Johnson ammette: “Sir William non si sarebbe mai piegato a una fine così indegna. Io dico che bisogna tentare” (*Man*, p. 185). Gli oggetti appartenutigli ingombrano ancora la sua scrivania (*Man*, p. 184) e la sua eredità morale continua a contrassegnare i membri della sua famiglia. L’uomo compare nei sogni della compagna Molly Brant (*Man*, p. 83), fornendole una traccia per interpretare il futuro. Esther, nipote di Sir William, collega istintivamente alla sua scomparsa la crisi che li aveva investiti, considerando che “dalla morte di Nonno William il mondo si era messo a tremare” (*Man*, p. 328). Peter, figlio dell’uomo e di Molly Brant, durante i combattimenti prova “nostalgia della madre” e “nostalgia di Sir William, anche” (*Man*, p. 368): emblematicamente quest’ultimo viene chiamato con il suo nome proprio e non semplicemente “padre”, come invece accade altrove. L’eredità di questa figura tanto importante vale sia nell’ambito familiare che politico.



La giovane Esther Johnson, poi, vede l'autorità del padre Guy affievolirsi e vacillare. Quando, sul finire della vicenda, i due si incontrano a Montreal, l'uomo "voleva abbracciarla, ma non sapeva come farlo: un intero oceano si era frapposto tra loro, poi un continente. Erano estranei" (*Man*, p. 606). Esther non è però semplicemente cresciuta:

Guy lesse il lutto negli occhi della figlia, ma anche una forza innata, che lo sconcertava fin da quando era bambina. Adesso lo riconosceva, era lo sguardo di William Johnson.

– Ti riporto a New York. Ce ne andremo da questo paese.

– È tardi, – disse Esther.

Lasciò che il padre le prendesse la mano tra le sue.

– Non è vero, – insistette Guy. – Possiamo tornare a Londra, lontano dalla guerra.

– Sapete che non verrò.

– Sono tuo padre, non parto senza di te.

La donna fece una cosa inaspettata. Gli sorrise.

– Il futuro non è alle nostre spalle, ma davanti a noi, – disse. – Oltre questo lago. Le Mille Isole. È là che stiamo andando.

– Devo proibirtelo.

– Ma non lo farete –. Gli si avvicinò fino a sfiorargli una guancia con la mano. – Abbiate cura di voi e delle mie sorelle –. Si staccò da lui e subito si trattenne. – Vi prego, non rammaricatevi. È quello che doveva accadere (*Man*, p. 607).

La debolezza del padre è messa maggiormente in risalto dal confronto con Esther, più matura e completa.

In *Altai* è una donna ad essere rimpianta: Gracia. La struttura del testo è anche in questo caso molto simile a quella utilizzata in *Manituana* per Sir William, dato che il personaggio è malato ma ancora vivo nel "prologo". Quando Manuel Cardoso arriva a Palazzo Belvedere la donna, da poco scomparsa, viene ancora ricordata con venerazione e gratitudine. L'accompagnatore del protagonista gli mostra un grande quadro di lei che campeggia nell'edificio come se "stesse presentando una persona in carne e ossa"; infatti "benché dipinta, la donna metteva soggezione, come certi ritratti di santi o imperatori. Nostra Senyora dei sefarditi" (*Alt*, p. 115). L'*Alemán* fa la sua comparsa nella vicenda proprio all'ombra del dipinto:

stava in piedi sotto il ritratto di donna Gracia e lo fissava in silenzio. Il grande quadro lo sovrastava. Anch'io avevo spesso contemplato quel dipinto, ne avevo ammirato la forza. Gli occhi neri della Senyora erano dischi di eclissi lunari. Gli archi delle sopracciglia erano ponti sospesi su precipizi, a un'altezza che mozzava il fiato. Il naso affilato era una prora di nave (*Alt*, p. 177).

Gracia può ancora illuminare i suoi cari, cui ha lasciato moniti ambigui ma pur sempre capaci di rivelarsi eloquenti: “una volta mi ha detto che, di fronte a un deserto, un fiume ha due scelte: gettarsi con foga tra le sabbie, determinato ad attraversarle e irrigarle, con il rischio di seccarsi e spegnersi per sempre, oppure evaporare e diventare nuvola, per volare sopra il deserto e, piovendo sulle montagne, tornare fiume” (*Alt*, pp. 185-186).

Ne *L'Armata* l'entusiasmo collettivo si rivolge a Marat, “l'amico del popolo”: egli viene annoverato dalla popolazione fra i “grand'uomini” (*Arm*, p. 61); viene citato per conferire autorevolezza ai discorsi sulla cosa pubblica – “lo sapete cos'ha scritto Marat, proprio stamattina? (*Arm*, p. 55) -; lo stesso Yvers, pur considerandolo “un folle” a causa della divergenza di orizzonti che li separa, ammette che “il popolo di Parigi lo venera” (*Arm*, p. 68). L'opinione collettiva rimane stordita alla notizia della sua morte violenta: “si piange. Pure i grandegrossi, pure la ceffaglia della rivagoscia, e i borseggiatori dei mercati, ch  a Marat volevano bene tutti, perch  non ha mai preso un soldo, perch  sempre per i poveracci ha parlato e scriveva delle cose che sembravano scritte con la baionetta anzich  con la penna” (*Arm*, p. 322). Grandiose sono le celebrazioni organizzate per rendere onore al defunto e al suo nome rimane associata un'eredit  di significati e di responsabilit  difficile da assumere: “cosa credi che penserebbe di te Marat, se ti vedesse?”,   una delle frasi pronunciate dai personaggi per non disperdere l'alta levatura morale del suo esempio (*Arm*, p. 408). Il lascito viene convogliato su fatti irrelati alle volont  del defunto; cos , ad esempio, il bastone utilizzato da Scaramouche nelle lotte contro gli approfittatori viene chiamato nei racconti della gente “lo spirito di Marat” (*Arm.*, p. 632). I suoi tratti fisici vengono associati, in mancanza di riferimenti pi  specifici, a quelli di altri: cos  Yvers, contrapponendosi al magnetismo di D'Amblanc e riconoscendo il valore del rivale senza perch  riuscire a identificarne l'aspetto, lo immagina simile a uomini famosi a lui pi  noti, fra cui Marat (*Arm*, pp. 751-752).

Eloquenti a questo proposito sono poi le parole di De Cataldo, riferite alla morte di Aldo Moro: “questo   un parricidio, pens  Scialoja. Hanno sparato al vecchio padre, lo hanno guardato negli occhi mentre moriva. Questo   un parricidio”<sup>368</sup>. La fase storica in cui si svolge la vicenda di *Romanzo Criminale* viene giudicata nel testo come il

---

<sup>368</sup> GIANCARLO DE CATALDO, *Romanzo Criminale*, Einaudi, Torino 2002, p. 106.

momento di un passaggio che condurrà a un'epoca priva di capi affidabili e autorevoli: “Vedrà. Lei ha la fortuna di vivere a stretto contatto con gli ultimi uomini veri. Uomini che hanno passioni e identità. Ma, ahimè, tutto questo avrà breve vita! L'oggi muore e il domani sarà dominio esclusivo di banchieri e tecnocrati”<sup>369</sup>. Nel testo, infatti, risuona anche l'eco della morte di Berlinguer: uno dei leader della banda della Magliana, il Freddo, “si chiedeva cosa mai spingesse centomila persone a strapparsi i capelli per un pezzo di carne morta. Persino Giorgio Almirante, il fascista, aveva reso omaggio all'irriducibile avversario di sempre. Chi era stato quell'uomo? Che cosa aveva fatto? Perché la sua bara era circondata da tanto amore, da tanto rimpianto?”<sup>370</sup>. Il vuoto lasciato dalla morte di Berlinguer torna in *Nelle mani giuste*, attraverso la prospettiva del senatore Argenti:

Partito era, per lui, Berlinguer. Berlinguer era stato il suo faro. Berlinguer era stata la sua stella.

Berlinguer vedeva lontano.

Berlinguer sapeva che l'Italia era un paese di destra.

Berlinguer aveva capito che non potevamo vincere da soli, o sarebbe stato il Cile.

Berlinguer sapeva che il socialismo reale aveva prodotto mostri.

Berlinguer cercava di traghettare vero il domani il suo elefantiaco partito.

Berlinguer era morto. Il muro era caduto. I giochi si erano rimescolati<sup>371</sup>.

Nel romanzo, per di più, il senso della perdita legato alla morte del Vecchio, esponente di spicco dei servizi segreti, è continuamente esplicitato. All'interno di un capitolo intitolato significativamente “Gli orfani del Vecchio”, ad esempio, il protagonista Scialoja ammette quanto questi costituisca una presenza ingombrante, anche da morto: “Il Vecchio, ancora una volta il Vecchio”<sup>372</sup>. Poco più avanti riflette così:

Che peccato non poterne parlare con il Vecchio! Avrebbe potuto finalmente spiegargli il concetto di investimento affettivo. Il Vecchio avrebbe borbottato qualcosa di sgradevole. Il Vecchio detestava gli uomini e le donne in egual misura. Il Vecchio detestava tutto ciò che puzzava di fattore umano. [...] Il Vecchio non poteva capire.

Il Vecchio non conosceva le donne.

Il Vecchio si rifiutava di conoscere le donne<sup>373</sup>.

---

<sup>369</sup> *Ivi*, p. 372.

<sup>370</sup> *Ivi*, p. 455.

<sup>371</sup> *ID.*, *Nelle mani giuste*, op. cit., p. 71.

<sup>372</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>373</sup> *Ivi*, p. 33.

Espressioni come “sia lode al Vecchio, sia lode alla sua infinita, lungimirante saggezza”<sup>374</sup> contribuiscono a delineare una figura circondata da un’aura mitica, di cui vengono costantemente sottolineati l’ingegno e la spregiudicatezza fuori del comune. Anche nelle abitudini e nel rigore quotidiano il Vecchio aveva costituito un esempio difficile da imitare e per questo tanto più ragguardevole. Scialoja avverte quanto sia inadeguato il suo tentativo di sostituire un personaggio di tale levatura: “ancora una volta, si scopriva a ripetere a se stesso: non sei il Vecchio! Non sei lui e non sei nemmeno come lui”<sup>375</sup>. La considerazione è del resto condivisa dai suoi interlocutori, che valutano il suo operato con “una muta accusa nello sguardo: sì, hai preso il posto del Vecchio, ma non vali una sua unghia”<sup>376</sup>.

Uno stato di caos viene a coincidere con la morte di una figura tanto autorevole: “Tutti contro tutti. Assoluta libertà d’azione per chiunque. Gran confusione sotto il cielo, tempi eccellenti per uomini abili e spregiudicati”<sup>377</sup>. Le diverse forze coinvolte nella vicenda concordano inoltre che “in Italia un vero potere non c’è. Fra pochi mesi un referendum potrebbe farci passare dal sistema proporzionale a quello maggioritario. I vecchi partiti, già messi alle corde dai giudici di Milano, potrebbero scomparire. Nasceranno nuove aggregazioni”<sup>378</sup>. Il romanzo esprime il senso di destabilizzazione e di incertezza politica diffuso nei primi anni Novanta.

La personalità di riferimento per la collettività può però anche scomparire progressivamente, perdendo autorità, al punto da essere sostituita. I Peruzzi di *Canale Mussolini* avevano per anni espresso rivendicazioni socialiste radicali, convinti che fossero l’unica alternativa di riscatto economico e sociale: “Loro volevano la rivoluzione e basta: tutti uguali, niente più signori, eserciti e preti; niente più proprietà privata; la terra divisa tra tutti i contadini e le fabbriche in mano agli operai”<sup>379</sup>. Tali posizioni, tuttavia, erano inconciliabili con l’atteggiamento della dirigenza del partito:

allora era pieno di riformisti, di gente che diceva: ‘Un passino alla volta; oggi pigliamo un mezzo diritto in più, domani un altro mezzo e poi chissà, un giorno vedremo’ e intanto il cavallo, come si diceva, aspettando aspettando moriva sperando. O almeno

---

<sup>374</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>375</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>376</sup> *Ivi*, p. 236.

<sup>377</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>378</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>379</sup> ANTONIO PENNACCHI, *Canale Mussolini*, Mondadori, Milano 2010, p. 35.

così dicevano i miei. E Rossoni e Mussolini, quella sera da mio nonno, se l'erano presa proprio coi riformisti: con Treves, Turati, Modigliani, Bissolati – il Leonida Bissolati – e non li potevano più vedere perché non facevano che dire di stare calmi, che in parlamento prima o poi qualche cosa si sarebbe fatta e che ci voleva un sindacalismo moderato, riformista pure lui<sup>380</sup>.

L'identità dei Peruzzi si era costituita sulla base di un'appartenenza socialista al punto che quattro dei figli, nati fra il 1904 e il 1908, erano stati chiamati Treves, Turati, Modigliana e Bissolata. Tuttavia questo legame tanto forte finisce per essere reciso dall'insofferenza per l'inefficienza dimostrata dai vertici del partito. La sfera onomastica porta il segno della frattura, tanto che uno dei figli verrà per tutta la vicenda evocato come “il can del Turati”<sup>381</sup>. I membri della famiglia finiscono per dar fiducia a chi, all'interno dell'orizzonte ideologico di riferimento, sembrava portare avanti con più energia i loro obiettivi. Per questo si affidano a Mussolini e, ancor prima, a Rossoni. Dice il narratore: “comunque i miei zii hanno creduto al Rossoni – si sono fatti convinti – perché era convinto per primo lui che fosse quella la strada più giusta per ottenere il riscatto e la giustizia sociale che sognavamo da sempre”<sup>382</sup>.

I romanzi costituiscono in maniere diverse “il racconto del nuovo stato delle cose a partire da un'assenza, del percorso intrapreso da ‘chi succede’ verso un nuovo ordine o un nuovo disordine”<sup>383</sup>. Non è difficile individuare un rimando a una società in cui, tanto nella sfera pubblica che privata, “l'autorità simbolica del padre ha perso peso, si è eclissata, è irreversibilmente tramontata”<sup>384</sup>.

Nei testi dei Wu Ming, di De Cataldo e di Pennacchi si delineano quindi due tipologie di mancanza. Da una parte le figure presenti sulla scena si dimostrano inette, non all'altezza del compito che è stato loro affidato direttamente o indirettamente. Si assiste così “a un'eclissi – o forse a un tracollo – del principio di autorità”<sup>385</sup>. Dall'altra, le comunità coinvolte nelle vicende si trovano a elaborare il lutto di figure che, creando un senso di vicinanza in chi era sottoposto alla loro guida, hanno saputo essere padri. La perdita è quindi maggiormente destabilizzante, perché coinvolge gli eredi tanto nella

---

<sup>380</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>381</sup> *Ivi*, p. 37 e seg.

<sup>382</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>383</sup> MARCO AMICI, “Il *New Italian Epic* e la costante tematica della morte del vecchio”, in HANNA SERKOWSKA (a cura di), *Finzione cronaca realtà*, op. cit., p. 247.

<sup>384</sup> MASSIMO RECALCATI, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 11.

<sup>385</sup> MIGUEL BENASAYAG-GÉRARD SCHMIT, *L'epoca delle passioni tristi*, op. cit., p. 25.

sfera personale quanto in quella pubblica, ponendoli davanti a un arduo compito: “erede sarà colui che riconosce in sé, come costitutivo del proprio sé, la relazione col padre, e cerca di esprimerla in tutta la sua tremenda difficoltà”<sup>386</sup>.

La scomparsa di punti di riferimento genera disorientamento. Al contempo, però, delinea il compito di “interrogare ciò che resta del padre nell’epoca della sua dissoluzione”<sup>387</sup>; lascia spazio per l’autodeterminazione, la riflessione personale sul comportamento giusto da adottare e l’azione autonoma. I protagonisti, sulla scia di quanto conosciuto o di quanto avvertito come necessario, sono in condizione di rivendicare “l’idea di avvenire come possibilità”<sup>388</sup>, da individuare nell’incertezza. Devono scegliere se aderire o meno allo schema interpretativo del mondo che è stato loro proposto. Infatti “il figlio sarà davvero tale, cioè *liber*, quando saprà rifiutare di essere erede”<sup>389</sup>, adottando quindi il proprio ruolo attraverso una scelta autonoma e non come una conseguenza ineluttabile: “possiamo allora sì dirci eredi – ma eredi che ‘superano’ in sé il padre”<sup>390</sup>. Il vuoto che viene a crearsi nella sfera familiare e sociale può mostrare il suo volto positivo solo se interpretato con creatività responsabile. Essere eredi all’altezza della situazione si configura in definitiva come una

dinamica arrischiata quanto altre mai, poiché il passato può sempre inghiottire chi cerca di dirsi erede, e in particolare proprio colui che presume di potersene appropriare. Erede è nome di una relazione massimamente pericolosa, il cui senso è oggi soffocato tra impotenti nostalgie conservatrici, quasi a voler fare del figlio l’automatico erede, e idee sradicanti, se non deliranti, di libertà, e cioè di un essere liberi in quanto assolutamente non destinati alla ricerca di essere eredi, di un *necessario* rapporto con l’altro da sé. Non solo non cerchiamo di essere eredi, ma accogliamo soltanto eredità che non impegnino, che non obblighino, che ci rassicurino ancor più della nostra pretesa ‘autonomia’. [...] Ma ciò che è dimenticato non per questo è morto, e nessun destino impedisce di riascoltare il nome di ‘erede’ in tutta la gravidanza che nella nostra lingua, ancora, nonostante tutto, si custodisce<sup>391</sup>.

A ben vedere la mancanza di guide chiama in causa il senso di responsabilità dei protagonisti nel prendere decisioni in un ambito privo di confini e precetti morali ben riconoscibili. Massimo Recalcati individua tale atteggiamento attivo, consapevole e

---

<sup>386</sup> MASSIMO CACCIARI, *Il peso dei padri. Che cosa significa ereditare il passato*, in “La Repubblica” 04.05.2011.

<sup>387</sup> MASSIMO RECALCATI, *Il complesso di Telemaco*, op. cit., p. 12.

<sup>388</sup> ID., *Cosa resta del padre?, La paternità nell’epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina, Milano 2011, p. 165.

<sup>389</sup> MASSIMO CACCIARI, *Il peso del padre*, art. cit.

<sup>390</sup> *Ibidem*.

<sup>391</sup> *Ibidem*; corsivo nel testo.

propositivo, seppur contrassegnato da fallimenti, parlando di “figlio-Telemaco”<sup>392</sup>; il riferimento ci sembra ancor più adeguato se pensiamo al fatto che la figura di Telemaco compare più volte in *54*. Partendo per la Jugoslavia, Pierre immagina di poter essere “come nell’Odissea che suo padre gli raccontava da bambino, nelle lunghe serate davanti al fuoco. Suo padre era Ulisse, partito tanti anni prima per combattere una guerra che non condivideva, e mai più ritornato. E lui era Telemaco” (*54*, p. 226). Le stesse figure mitologiche tornano quando l’esito del viaggio si rivela più aspro del previsto: “Pierre non se l’era immaginato così, l’incontro tra Telemaco e Ulisse. [...] Non se li era immaginati così, Ulisse e Telemaco” (*54*, p. 255). Tuttavia, la fiducia del ragazzo contribuirà a compiere un vero ricongiungimento. Sulle orme del padre, va notato, si pone anche la ricerca di Denni.

In *Lezioni di letteratura* Nabokov sostiene che “tre forze costituiscono e plasmano un essere umano: l’eredità, l’ambiente e lo sconosciuto agente x”<sup>393</sup>. I tre elementi ci sembrano determinanti anche nei casi narrativi presi in esame. L’eredità si offre ai personaggi come insieme significativo e condizionante di ambizioni e aspettative. L’ambiente, segnato dall’incertezza nei mutamenti sociali e politici in atto, è fondamentale in quanto propone questioni urgenti e che coinvolgono visceralmente i protagonisti. Questi ultimi, del resto, sono chiamati a farvi fronte con il proprio contributo soggettivo e inimitabile, caricandosi di responsabilità. Nei diversi casi, dunque, “la morte iniziale o premessa mette in moto una dialettica con un passato che viene raccontato, indagato, interrogato per avviare un discorso sul presente”<sup>394</sup> e sulle scelte che questo comporta.

## 2.2. La responsabilità dell’individuo

Gli autori affidano ai personaggi il compito di fornire, rinnovare, contrattare o negare un’adesione alla novità politica e culturale che non è facile né immediata. In questo si muovono in maniera contraria rispetto a un atteggiamento diffuso nella

---

<sup>392</sup> MASSIMO RECALCATI, *Il complesso di Telemaco*, op. cit., p. 111 e seg.

<sup>393</sup> VLADIMIR NABOKOV, *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano 1992 (*Lectures on Literature*, 1980), p. 168.

<sup>394</sup> MARCO AMICI, “Il *New Italian Epic* e la costante tematica della morte del vecchio”, op. cit., p. 247.

contemporaneità, in cui “la libertà ipermoderna separa l’atto dalla responsabilità”<sup>395</sup>. “La storia non è già data, anche se ‘la fine è nota’, perché sarebbe potuta andare altrimenti, è quindi il prodotto di concomitanze e scelte anziché necessità ineluttabili”<sup>396</sup>: su queste basi vengono motivate le decisioni dei protagonisti. I loro consensi e le loro rinunce li vincolano fortemente. Tuttavia, prese di posizione e gesti conseguenti assumono configurazioni peculiari e molto diverse.

I personaggi dei Wu Ming si rivolgono allo scenario politico che li circonda con reale curiosità, interrogandosi su come fornire un proprio concreto contributo al cambiamento in atto. Accettano di mobilitarsi per una causa che viene loro proposta o di cui essi stessi sono in cerca. Un’esigenza individuale muove inizialmente il protagonista di *Q*, che lascia la cittadina universitaria di Wittenberg per trovare Thomas Müntzer e partecipare a un moto di rinnovamento più autentico di quello propugnato da Lutero. La sua è una vera e propria ricerca, inaugurata dall’incitamento “Trovalo, ragazzo... Trova il coniatore” (*Q*, p. 45), e tale rimane quando attraversa il territorio dell’impero per radunare individui che possano animare una setta anabattista. Accetterà in seguito le cause propostegli da altri, come farà partecipando alla truffa pianificata da Eloi.

Ci sono poi personaggi che eseguono ordini o consigli, come Cary Grant che in *54* si dirige all’incontro con Tito spinto dai servizi segreti britannici, o D’Amblanc che, ne *L’Armata*, acconsente a compiere la missione in Alvernia affidatagli dal Comitato di Sicurezza Generale.

Altrove può capitare ai protagonisti di trovarsi coinvolti loro malgrado e di convincersi solo in un secondo momento della bontà della causa. È quanto avviene in *Altai* a Manuel Cardoso: catturato dopo la fuga da Venezia, approda a Palazzo Belvedere in qualità di prigioniero - “Io non sono affatto vostro ospite, sono vostro prigioniero” (*Alt*, p. 125) -; tuttavia, conosciuti i progetti di Yossef Nasi, sceglie di appoggiarli.

Nel caso più frequente, tuttavia, troviamo personaggi che decidono come comportarsi in un primo momento sulla base del gruppo o del movimento di cui fanno parte, salvo poi distanziarsene per percorrere itinerari improntati a una maggiore autonomia. Capita a Joseph Brant, che muove i suoi primi passi tenendo conto del

---

<sup>395</sup> MASSIMO RECALCATI, *Il complesso di Telemaco*, op. cit., p. 48.

<sup>396</sup> CLAUDIA BOSCOLO-STEFANO JOSSA, “Finzioni metastoriche e sguardi critici”, op. cit., p. 17.



proprio ruolo istituzionale: in quanto traduttore e punto di contatto fra indigeni e discendenti dei colonizzatori, deve sostenere il Dipartimento per gli Affari indiani, dimostrando concretamente il proprio appoggio. Mentre prosegue la guerra, invece, le sue decisioni saranno sempre più autonome.

Qualcosa di simile succede a Marie Nozière, inizialmente attiva e schierata politicamente laddove si muovevano le *magliare* del *foborgo*, in seguito responsabile di scelte che la portano a ripudiare almeno in parte gli orientamenti delle compagne. Altrettanto si dica per Yvers: le sue vedute sono in un primo tempo allineate con quelle dello schieramento conservatore e monarchico; tuttavia, pur mantenendo fermo il proprio credo ideologico, matura rapidamente la convinzione della necessità di interventi ben diversi. Pierre Capponi, per parte sua, agisce sulla base di un modello, politico e culturale, condiviso con gli amici e con gli avventori del bar Aurora, ma rivendica esperienze e decisioni diverse.

I personaggi principali dei Wu Ming interpretano i contesti di appartenenza in base al proprio senso di responsabilità. Non ci sembra che il protagonista di *Q*

le battaglie le perd[a] tutte. Le speranze cadono una a una. Ma non è mai colpa sua. Lui resta un dritto. C'è sempre qualcuno che ha tradito, che non ha capito, che ha lottato in modo ottuso, che non ha colto l'occasione. Dipendesse da lui le cose sarebbero diverse. Così non è. Ma lui può allontanarsi con la coscienza a posto<sup>397</sup>.

Anche se nel romanzo sono evidenti le continue sconfitte e le conseguenti ondate di disillusione che lo attanagliano, non parleremmo di una sua estraneità alle cause di tali fallimenti. Indicative in proposito possono essere certe frasi a lui rivolte, come quella pronunciata da Eloi: “Hai fatto la guerra. E l’hai perduta. Hai l’aria di uno che ha attraversato l’inferno uscendone vivo” (*Q*, p. 153). Se infatti il verbo *attraversare* può far pensare a un suo coinvolgimento non necessariamente intenzionale, il riferimento alla sua posizione attiva è però esplicito e messo in evidenza. Lo sconforto che egli prova davanti all’eclissarsi di progetti politici in cui aveva riposto fiducia è tanto più forte quanto era centrale il ruolo che vi aveva svolto. Le derive oltranziste perpetrate a Münster e in Olanda non lo lasciano indifferente. Quando approda ad Anversa è un uomo distrutto che ammette, seppur brevemente e lacunosamente, i delitti di cui si è

---

<sup>397</sup> DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 50.

macchiato. Parlando di sé, ammette infatti: “Gert si è innamorato di quel sangue e ha continuato, ha continuato” (*Q*, p. 194). Sicuramente si risollewa dai suoi insuccessi con una facilità disarmante – come un pistolero di Sergio Leone, hanno dichiarato gli autori in più di un’occasione<sup>398</sup> –, ma questo non offusca la consapevolezza che egli ha delle proprie azioni.

La responsabilità assunta dai personaggi, certo, non è garanzia di successo, né implica necessariamente lungimiranza o saggezza. Al contrario, gli esiti negativi e persino catastrofici sono numerosi e non lasciano dubbi sull’attribuzione delle colpe. D’Amblanc è la causa diretta della morte di Jean dal Bosco, mentre Pierre rischia seriamente di farsi uccidere. La scrittura sottolinea comunque un impegno in prima persona: i personaggi se ne fanno carico e, quando le loro scelte si rivelano errate, ne pagano le conseguenze. Possono prendere posizione confusi in una moltitudine (si pensi alle manifestazioni contro il governo raccontate in *54*), ma più spesso agiscono in modo riconoscibile, spesso controcorrente, accettando di mettere in gioco la loro incolumità e la loro stessa vita: “non era una scena da dormirci sonni tranquilli. Ma del resto, pensò Léo, i sonni tranquilli si addicevano alle comparse, non ai primattori che reggono sulle spalle l’intera commedia” (*Arm*, p. 335).

Le vicende sono attraversate da quest’impegno dal risultato imperfetto; chi vi è coinvolto, “nel conflitto, in primo luogo con se stesso, trova la sua ragione di crescita, perché il conflitto è un processo che ci costituisce, ci struttura, ci spinge di continuo a ridefinire le nostre posizioni”<sup>399</sup>. In *Altai*, Manuel Cardoso riflette sull’importanza del un coinvolgimento in prima persona: “Finalmente capivo la vera differenza tra i due uomini che avevano indirizzato i miei passi di adulto. Il Consigliere Nordio mi costringeva a cacciare per lui come un segugio, a muso basso tra le anguste calli di Venezia. Nasi, al contrario, mi aveva fatto alzare la testa e volare come un falco, come l’altai che avevo visto” (*Alt*, pp. 284-285). Di lì a poco ammetterà il proprio “fallimento” (*Alt*, p. 350), rivendicando davanti all’*Alemán* l’importanza di perseguire i propri obiettivi, per quanto avventati:

---

<sup>398</sup> FEDERICO BERTONI-EMANUELA PIGA, “Tavola rotonda con Wu Ming”, art. cit., p. 20; intervista personale.

<sup>399</sup> DANIELE GIGLIOLI, *Critica della vittima*, op. cit., p. 58.

Non possiamo sapere in anticipo quali accidenti ci porteranno a essere ciò che siamo, né possiamo sapere se i mezzi che scegliamo si riveleranno giusti. Quel che so è che stanno accadendo grandi cose, Cipro è il progetto più ambizioso che un ebreo abbia mai immaginato, e io sono stufo di stare qui ad aspettare. [...] Le vostre sconfitte non rendono vano il tentativo di riprovarci (*Alt*, pp. 314-315).

La presenza di decisioni autonome e personali riesce quasi a bilanciare il fallimento, permettendo ad esempio a Manuel Cardoso di sopportare la conclusione drammatica della sua vicenda: “Avere provato a tracciare un futuro diverso, essermi librato in volo anche solo per un momento, è ciò che adesso mi dà la forza di affrontare ciò che mi aspetta” (*Alt*, p. 403).

Passando agli altri testi contemporanei, notiamo che i Peruzzi si aspettano molto dalle risorse di Mussolini, ma la loro fiducia non è incondizionata. Già prima dell'avvento del fascismo, all'interno della famiglia circolano dubbi sugli orientamenti politici che si stanno affermando, ad esempio sull'interventismo propugnato dal leader socialista: “Ma io non ho capito perché, tre anni fa, per la guerra di Libia abbiamo fatto un casino che non volevamo farla e tu ci sei andato anche in galera, e adesso invece, per questa qua, se già da farla. Ma còssa xè sùssèssu in questi trì ani, dove xèa ‘a diferensa?”<sup>400</sup>. In seguito, le delibere fasciste vengono accolte con sospetto, come dimostra il dialogo fra Rossoni e il padre Peruzzi sull'alleanza con gli agrari:

‘Vedi Peruzzi, tu devi capire...’

‘Spiegatevi solo se San Sepolcro vale ancora o è andato in malora’.

‘Vale, vale!’ faceva il Rossoni: ‘Però tu devi capire, bisogna andare coi piedi di piombo, una cosa alla volta. Prima arriviamo al potere e poi man mano sistemiamo tutto. Però per arrivarci bisogna fare alleanza, mettersi d'accordo anche con chi non la pensa come noi [...]’.

‘Sentite Rossoni, ma non è che stiamo diventando riformisti anca nantri?’

‘Sentite voi, Peruzzi... [...] Per arrivare al potere dobbiamo fare i patti anche col diavolo, anche col re. Pure il papa se serve. Poi dopo, arrivati al potere, ribaltiamo tutto [...]. Ma prima dobbiamo arrivare nella stanza dei bottoni’.

‘Va bèn Rossoni, rivémo int’la stansa d’i boton’<sup>401</sup>.

La strategia politica dettata con sicurezza di sé viene sottoposta a verifiche e interrogativi dettati dalla sensibilità personale (“spiegatevi”, “sentite”).

Il racconto si sofferma allo stesso tempo sulla freddezza verso il nascente partito anche nei primi che lo appoggiano. Pericle Peruzzi, in particolare, durante il periodo di

---

<sup>400</sup> ANTONIO PENNACCHI, *Canale Mussolini*, op. cit., p. 57.

<sup>401</sup> *Ivi*, pp. 109-110.

leva a Milano, partecipa alla fondazione del fascio, è un frequentatore del “covo” di via Paolo da Cannobio ed è coinvolto nelle ritorsioni contro l’“Avanti!”. La voce narrante specifica però che il ragazzo vi interviene

soprattutto perché non aveva nient’altro da fare, povero soldatino in giro per Milano. Dov’è che andavi? Non è che potevi parlare con qualcuno o attaccare briga con una servetta. Nessuno ti stava a sentire. Sempre tra loro – tra soldati – dovevano restare. E una volta andati al cinema, un’altra a puttane anche se con la tariffa ridotta per i militari, i soldi della decade finivano subito e poi davvero non sapevi più dove andare. Così andavano al fascio. Era un diversivo<sup>402</sup>.

Ci sono anche esempi di consenso puramente esteriore, come quello dei cugini dei Peruzzi, vicini e compagni di lavoro nella Pianura Padana, progressivamente allontanatisi dalla famiglia per il radicalizzarsi di idee contrapposte. Ai tempi di massimo consenso al regime,

neanche loro adesso erano più socialisti – nessuno lo era, tutti avevano accettato il fascismo, vedendo che con questo nostro Duce ormai c’era, come si suol dire, chi governava davvero il paese e tu potevi stare tranquillo che a ogni cosa c’era finalmente qualcuno che ci pensava – però non erano neanche fascisti sfegatati; non gli sentivi dire una parola contro il Duce e contro il fascio e se c’erano delle adunanze in piazza ci venivano pure, però dentro di sé tu capivi che pensavano: ‘Va bene, va’: attacchiamo l’asino dove vuole il padrone, ma non si sa mai che un giorno cade, io di sicuro non mi metto a piangere’<sup>403</sup>.

Il racconto vuole mostrare l’adesione come un processo tutt’altro che lineare, segnato da momenti di entusiasmo, ma ancora di più da esitazioni. Emerge nettamente la singolarità delle circostanze che coinvolgono i Peruzzi. Questi vivono un’esperienza simile a quella di molti altri (numerose sono le famiglie che compiono con loro il viaggio verso l’Agro Pontino, ancora di più quelle che vivono nei poderi circostanti), declinata però in maniera esclusiva: peculiari sono le situazioni che li portano a emigrare, le motivazioni con cui essi procedono, le valutazioni e le opinioni con cui affrontano la novità<sup>404</sup>.

Le iniziative dei singoli sono essenzialmente di ordine privato in un primo momento, salvo poi iscriversi all’interno dei dettami del regime. Quando cinque fratelli

---

<sup>402</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>403</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>404</sup> Presentando il romanzo per il Premio Strega, Niccolò Ammanniti ne mette in luce la capacità di “raccontare le gesta di un popolo attraverso le vite di alcuni”. NICCOLÒ AMMANNITI, <http://premiostrega.it/PS/elenco-dei-vincitori/#2010-antonio-pennacchi>.

Peruzzi attaccano la sezione socialista, lo fanno per vendicare un affronto subito. Lo stesso può dirsi dello scontro con i lavoratori provenienti da Sezze e impegnati nella costruzione di Littoria. In seguito, il comportamento della famiglia corrisponde in maniera più organica ai principi fascisti: è così che i giovani Peruzzi partono per la guerra convinti di adempiere il proprio dovere.

Al centro di *Romanzo Criminale* troviamo le scelte fondanti tanto dei delinquenti della banda quanto di Scialoja, il commissario che indaga su di loro. Il testo comincia con la fondazione della banda, con l'impegno da parte dei suoi membri di assumersi le conseguenze che possono derivare da questa iniziativa. Abituati a una vita criminale, sanno infatti che potranno ottenere un potere che nessuno poteva vantare fino a quel momento nella malavita della capitale.

A prezzo di sofferenze, ognuno dei malavitosi si trova a “portare a compimento quello che si era prefisso, quello che era giusto fare, quello che era stato deciso tanto tempo prima”<sup>405</sup>. L'impegno quotidiano nella vita di strada è coerente con il desiderio di rivalsa a lungo provato, come quello raccontato dal Freddo: “Avevo cinque anni, stavo dalle suore. M'avevano dato una minestra schifosa, e io l'avevo gettata dalla finestra. Ma la madre superiora se n'accorse, e allora ci fece scendere tutti giù in cortile, e a me mi disse di raccogliere la minestra col cucchiaino e di mangiarla. Lì, davanti a tutti. Fino all'ultima cucchiainata. È stato l'unico momento che volevo morire. E ho deciso che non mi dovevo sentire mai più così...”<sup>406</sup>.

Quanto a Scialoja, che cedendo a un ricatto aveva accettato il trasferimento, decide di tornare nella capitale sulla scia dell'indignazione provata per la strage di Bologna: “era pronto a tornare a Roma. Era pronto a riprendere dal punto in cui la vigliaccheria l'aveva fermato. Era pronto ad affrontare le conseguenze”<sup>407</sup>. E in seguito: “Anche se le prove svanivano, anche se le certezze si sgretolavano, bisognava andare avanti”<sup>408</sup>.

Nei romanzi di De Cataldo e Pennacchi, l'interesse principale dei personaggi riguarda se stessi e la ristretta comunità di riferimento: quando si interrogano su come agire, rispondono infatti principalmente sulla base di bisogni individuali. I Peruzzi ad

---

<sup>405</sup> GIANCARLO DE CATALDO, *Romanzo Criminale*, op. cit., p.385.

<sup>406</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>407</sup> *Ivi*, p. 241.

<sup>408</sup> *Ivi*, p. 316.

esempio, che pure partecipano alle iniziative proposte dal regime e partono convinti per le varie campagne belliche fasciste, mantengono come punto di riferimento principale il benessere della famiglia: la possibilità di trarre profitto da un lavoro svolto in condizioni favorevoli, di ottenere rispetto e credibilità. I membri della banda della Magliana sono evidentemente attratti dalle opportunità di arricchimento e guidati dalla sete di potere. Lo stesso Scialoja, che inizialmente si lascia guidare da un nobile senso di giustizia, finisce per intendere il proprio operato come una partita personale, per dimostrare di essere all'altezza del proprio ruolo e vendicarsi degli affronti subiti.

La sfera della responsabilità, nelle opere dei Wu Ming, è declinata in un orizzonte particolare. Anche nelle loro storie le ambizioni egoistiche sono uno dei motori delle azioni dei personaggi, ma c'è dell'altro. Fondamentali si rivelano infatti le aspirazioni di carattere politico, per cui l'operato di un singolo non risponde a fini soltanto personali, ma abbraccia le necessità di comunità più ampie e trasversali, assumendo su di sé in modo particolarmente efficace il legame con la realtà circostante.

Il protagonista di *Q* e i suoi compagni sono convinti di poter incidere concretamente nel rinnovamento della chiesa e della società: se non promuovendo forme di vita più giusta, almeno veicolando informazioni e principi che possano scuotere le coscienze.

Il clima di *54* è segnato almeno in parte dalle sensazioni di chi non può essere utile all'interno di una comunità: Pierre rimpiange di non aver potuto combattere da partigiano come il fratello o impegnarsi nel comunismo jugoslavo come il padre. Da questo suo disagio derivano le sue riflessioni e le sue scelte.

La dedizione profusa in *Manituana* ha un impatto sull'intera popolazione della valle del Mohawk. La necessità di contribuire al bene collettivo è la base che giustifica il ritorno di Philip Lacroix dall'isolamento:

- La nazione ti ha adottato e restituito alla vita, – continuò Molly. – Ora ha bisogno di te. Nei sogni sei di nuovo al fianco di mio fratello.
- Come posso essere di aiuto alla nazione? – domandò l'uomo dei boschi.
- Il sogno non si è ancora dischiuso, qualcosa rimane nell'ombra. Posso solo dirti questo: devi andare a Oswego con Joseph e i guerrieri.
- Io non sono più un guerriero, Molly Brant. Non sono più niente.
- Tu sei un Mohawk, e i Mohawk stanno soffrendo (*Man*, pp. 78-79).

Al contrario, le azioni di Joseph Brant diventano insensate ed esagerate proprio quando iniziano a perdere di vista i bisogni della tribù, perseguendo un disegno di successo personale anziché una esigenza generale.

Uno dei filoni tematici di *Altai* può essere rintracciato nell'utopia politica di Jossef Nasi di “comprare la libertà del futuro regno” (*Alt*, p. 245) e nel fascino che essa diffonde intorno a sé. È un disegno che aspira ad assecondare i sogni di gloria del suo intraprendente ideatore e nel contempo vuole sostenere l'aspirazione del popolo ebraico a trovare una terra in cui mettere radici.

Ne *L'Armata*, le rivendicazioni di Marie Nozière non riguardano solo la sussistenza personale e i suoi diritti di cittadina. La donna vuole infatti farsi interprete delle necessità del *foborgo* e le vicine di casa, che condividono la professione, i luoghi di ritrovo e le difficoltà quotidiane, riescono anch'esse ad immedesimarsi nella situazione altrui e a esprimerla insieme alla propria. Del resto, le donne sottolineano i passaggi salienti dei loro discorsi esprimendosi alla prima persona plurale: alla domanda del bottegaio Vaillant su chi si opponesse ai prezzi da lui imposti la risposta è: “Noialtre” (*Arm*, p. 50). Nello stesso romanzo l'operato di D'Amblanc lo porta a riflettere sul motore delle proprie azioni: è per interesse personale o per rendersi utile – “mettere le doti di magnetista al servizio della Repubblica” (*Arm*, p. 151) - che, ad esempio, ha intrapreso il viaggio in Alvernia? I due fattori si rivelano sempre indissolubilmente legati.

Infine, in *Proletkult*, tanto Denni quanto Bogdanov agiscono per il benessere collettivo: lo scrittore, in particolare, ha sempre improntato la propria riflessione e il proprio operato al miglioramento delle condizioni dell'intero paese, promuovendo ricerche da cui molti possano trarre benefici; tiene presente che “davanti alla strage bisogna farsi medici. [...] Davanti alla guerra bisogna prendersi cura...” (*Pro*, p. 247); nelle alterne vicende vissute egli ha sempre cercato di “scegliere a beneficio della collettività” (*Pro*, p. 228). La stessa concezione di arte da lui sostenuta e diffusa tramite il Proletkult “evoca le connessioni del mondo, che l'individualista non vede. Esalta l'unione contro la distruzione, il collettivo delle stelle che lottano contro la notte” (*Pro*, p. 280).

Nei testi dei Wu Ming viene dunque costantemente messa in luce la duplice inclinazione dei personaggi ad assecondare esigenze individuali e ad adoperarsi per

favorire il benessere collettivo. La linea di confine che le separa è labile: è facile superarla e fraintenderla. Un'azione nata in consonanza con una causa comune può assumere un risvolto egoistico, mentre un'iniziativa privata può finire per iscriversi in un orizzonte collettivo. La scrittura, a ben vedere, dedicandosi a rappresentare occasioni in cui la responsabilità dell'individuo viene messa a disposizione della società, riflette sull'ambiguità dei comportamenti e sul livello di consapevolezza dell'impegno; coglie gli individui nell'atto di affrontare "la decisiva distinzione fra dominio pubblico e dominio privato, tra la sfera domestica e la sfera della famiglia"<sup>409</sup>, cercando al tempo stesso di comprenderla.

L'efficacia della responsabilità assunta dai personaggi è però limitata dalla presenza di una forza esterna segreta e invasiva, che conosce i retroscena, tira le fila, vorrebbe decidere i finali. Molto vicine sono, in questo senso, le figure del Vecchio di *Romanzo criminale*, importante esponente dei servizi segreti "ultradeviati"<sup>410</sup>, e quella del cardinal Pietro Carafa in *Q*. Entrambi infatti detengono un potere maggiore di quanto non si creda, incisivo per tutta la durata delle due vicende. Il primo orchestra, almeno in parte, le alterne vicende della banda della Magliana:

Il Vecchio è il Vecchio. Il Vecchio ordina e Dio dispone. Il Vecchio comandava un'unità informativa dal nome neutro il cui potere era noto solo a pochissimi eletti. [...] Il Vecchio aveva adocchiato da tempo quel gruppo di malavitosi che cominciava a farsi un nome in città. Aveva ordinato di sfruttare il bordello. L'investimento si era dimostrato redditizio. Le informazioni cominciavano ad affluire<sup>411</sup>.

Il secondo interviene in ognuno dei contesti in cui si sposta il protagonista di *Q*. Nei due casi, le mosse dei loro complotti "promettono, insinuano, sottendono, auspicano, implicano e prefigurano fenomeni occlusi o non ancora realizzatisi e strutture di un ordine ulteriore"<sup>412</sup>, facendo leva su un potere costruito grazie a elementi simili. Innanzitutto, tramite lo Stato o grazie a risorse personali, i due individui dispongono di ingenti somme di denaro. Il banco dei Fugger di Colonia si attiva senza fare domande

---

<sup>409</sup> HANNAH ARENDT, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2016 (*The Human Condition*, 1958), p. 22.

<sup>410</sup> ANDREA CAMILLERI, *Romanzo criminale* in "Carmilla online", <https://www.carmillaonline.com/2003/07/16/camilleri-secondo-de-cataldo-e-viceversa/>.

<sup>411</sup> GIANCARLO DE CATALDO, *Romanzo Criminale*, op. cit., p. 415.

<sup>412</sup> DJELAL KADAR, "La cospirazione della cultura e la cultura della cospirazione", in SIMONA MICALI (a cura di), *Cospirazioni, trame. Quaderni di Synapsis II*, Le Monnier, Firenze 2003, p. 30.



quando riceve “una lettera su cui è segnato soltanto l’importo di una somma. Non c’è firma, solo un sigillo: una grossa lettera Q” (*Q*, p. 373); infatti “alcuni anni prima, da Roma è stato aperto un credito illimitato presso le case dei Fugger per un agente segreto attivo nei territori imperiali” (*Q*, p. 374). Il romanzo giunge a proposito a una conclusione lapidaria: “per infiltrare una spia, ci vogliono i soldi. [...] Il denaro c’entra sempre” (*Q*, p. 374). L’ampia disponibilità economica conferisce al Vecchio e a Carafa un’autorità di cui si servono per legare a sé i propri emissari. Infine il controllo si esercita attraverso la conoscenza di aspetti riservati – “Il potere non riposa sulla canna del fucile, ma sulle informazioni”<sup>413</sup> - e la capacità di impedirne la divulgazione. Il quadro accurato e approfondito che i due hanno dello scenario socio-politico che li circonda viene garantito in un caso da Zeta e Pigreco, gli “spioni” secondo la definizione di Scialoja<sup>414</sup>, nell’altro da Qoèlet. Questi stessi personaggi intervengo poi direttamente, per conto dei loro capi, a condizionare il corso della Storia: fornendo informazioni false, disponendo inganni, ricattando.

Altrettanto importante è l’invisibilità che le due figure autorevoli possono ottenere: il Vecchio dichiara di trovarsi “in un ufficio che non esiste, in un palazzo che non esiste, impegnato in una conversazione che non esiste”<sup>415</sup>. Tale opacità contribuisce a configurarne l’operato come una cospirazione. Questa, infatti, “cerca il manto della segretezza e lo strumento che l’accompagna, l’invisibilità. In questo senso la cospirazione cerca di essere esoterica, endogena, esclusiva ed ermetica”<sup>416</sup>.

La progettualità presente nei complotti orditi dai due è flessibile quanto basta per garantire un obiettivo fondamentale: il raggiungimento e il mantenimento del potere. Il Vecchio può a ragione essere considerato un anarchico, perché dispone di un’autorità che non corrisponde a quella delle singole forze politiche, nei confronti delle quali esprime la propria superiorità:

Il Vecchio provava un profondo disprezzo per i cosiddetti grandi della terra. Considerava banchieri, trafficanti, politici e teste coronate che si illudevano di reggere le fila del gioco una manica di stolti, mediocri avventurieri. Gente incapace di percepire la trama nel suo complesso. Mestieranti che si affaccendavano intorno a obiettivi risibili: conquistare uno Stato, sovvertire un governo, eliminare una malapianta

---

<sup>413</sup> GIANCARLO DE CATALDO, *Romanzo Criminale*, op. cit., p. 415.

<sup>414</sup> *Ivi*, p. 351 e altre.

<sup>415</sup> *Ivi*, p. 370.

<sup>416</sup> DJELAL KADAR, “La cospirazione della cultura e la cultura della cospirazione”, op. cit., p. 30.

sovversiva. Un tempo era stato anche lui sedotto da queste sirene. [...] Ora il Vecchio sapeva. [...] Se avessero potuto leggere nei suoi più segreti pensieri avrebbero scoperto, con sommo scandalo, che l'uomo d'ordine è il più efferato degli anarchici<sup>417</sup>.

Carafa è invece direttamente coinvolto nella politica di palazzo, al cui interno mira a raggiungere il ruolo religioso di massimo prestigio, quello di Pontefice.

L'influenza dei due sembra sconfinata, ma i romanzi fanno in modo di mettere in luce il punto di arresto di tale supremazia. In *Romanzo criminale* il Vecchio, inattaccabile dagli uomini, viene lambito dalla morte: “Cominciò con una fitta al braccio destro. Poi ci furono la perdita dell'equilibrio, il vortice negli occhi”<sup>418</sup>. L'infarto, per quando non letale, gli porta “la cosa più dura da tollerare: il venir meno di quel senso di invulnerabilità, quell'aspettativa di eternità che non l'aveva mai abbandonato lungo tutto l'arco della sua non breve vita”<sup>419</sup>.

Il romanzo di Luther Blissett ci sembra invece delineare un orizzonte diverso. I piani tramati da Carafa per raggiungere il soglio pontificio vengono adempiuti; così come naufraga la volontà di Qoèlet di rivalersi sull'antico padrone. Ma il successo dell'uomo di potere viene comunque messo in discussione:

Sembra l'apoteosi della teoria del complotto, che non fa altro che riconfermare se stessa nel corso della narrazione. In realtà non è così, 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<sup>420</sup>.

Carafa non riesce infatti a neutralizzare tutti i personaggi di cui vorrebbe sbarazzarsi: il protagonista rimane in vita e porta con sé la conoscenza della vicenda di Qoèlet. Quest'ultimo, inoltre, non è la mano “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” (*Q*, p. 635). Le trame del potere vengono dunque osservate e indagate nei loro aspetti più perversi, ma, soprattutto in *Q*, non arrivano a una prevaricazione assoluta.

---

<sup>417</sup> GIANCARLO DE CATALDO, *Romanzo Criminale*, op. cit., p. 216.

<sup>418</sup> *Ivi*, p. 578.

<sup>419</sup> *Ibidem*.

<sup>420</sup> MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, op. cit., p. 4.

La trama cospiratoria è senz'altro un utile stratagemma narrativo, poiché alimenta il motore della vicenda con situazioni di squilibrio. Allo stesso tempo, in assenza di spiegazioni sulle trame messe in atto, fa scaturire l'investigazione.

Il complotto ha del resto una valenza sociale, poiché sottolinea una distanza “tra il potere politico e la gente”<sup>421</sup>. Infatti una forza occulta impone alle comunità su cui agisce “il fardello d'un supposto segreto da scoprire per spiegare le anomalie del mondo, segreto che sarebbe nascosto nella mente degli altri, nell'universo, o dietro le apparenze della ‘verità visibile’”<sup>422</sup>. Il dubbio di essere sottoposti a macchinazioni, l'idea di essere all'oscuro di importanti fenomeni in atto, la paura di non poter controllare decisioni di interesse generale contribuiscono all'impotenza degli individui. Infatti “tali circostanze aggravano le nostre ansie di fronte all'ignoto e acuiscono la nostra compulsione a conoscere ciò che, paradossalmente, sappiamo essere ignoto”<sup>423</sup>. La scelta di dare respiro narrativo alla tematica del complotto non può che muovere, almeno in parte, l'invito a interrogarsi sullo stato di salute della cosa pubblica, a soppesare la dose di verità e di finzione che compongono tanto il racconto storico quanto la cronaca di attualità.

La presenza di macchinazioni segrete e imperscrutabili non costituisce tuttavia una scusante per concedersi ricostruzioni fantasiose, non svolge “una funzione terapeutica, in senso decisamente consolatorio e deresponsabilizzante”<sup>424</sup>. In un confronto fra *Q* e *Romanzo criminale*, infatti, Marco Amici mette in luce il ruolo dell'equilibrio fra “epica scaturita dal basso” e “ottica del potere”<sup>425</sup>: “Entrambi i romanzi si caratterizzano quindi per quest'alternanza di punti di vista per cui da una parte abbiamo gli *ex-centris* e la loro storia violenta e convulsa, fatta di carne e sangue e molto spesso, di sconfitte, dall'altra i potenti che decidono destini e muovono uomini come pedine su una scacchiera”<sup>426</sup>. La presenza in primo piano di personaggi umili ma combattivi contribuisce ad allontanare l'idea che lo stato vigente delle cose sia

---

<sup>421</sup> DJELAL KADAR, “La cospirazione della cultura e la cultura della cospirazione”, op. cit., p. 28.

<sup>422</sup> GIANNI CELATI, “Introduzione”, in HERMAN MELVILLE, *Bartleby lo scrivano*, (*Bartleby the Scrivener. A Story of Wall Street*, 1853), Feltrinelli, Milano 2012, pp. xiv-xv.

<sup>423</sup> DJELAL KADAR, “La cospirazione della cultura e la cultura della cospirazione”, op. cit., p. 30.

<sup>424</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 48.

<sup>425</sup> MARCO AMICI, “Dall'epopea criminale all'ambiguità dei giorni nostri. Alcune considerazioni su *Romanzo criminale* e *Nelle mani giuste* di Giancarlo De Cataldo”, in MONICA JANSEN-YASMINA KHAMAL (a cura di), *Memoria in “noir”: un'indagine pluridisciplinare*, Lang, Bruxelles 2010, p. 79.

<sup>426</sup> *Ivi*, p. 80.

immutabile. Al contrario, la presenza di fatti apparentemente inspiegabili agisce sui protagonisti come una spinta a capire e a cercare di influire sulla realtà: così “i romanzi che narrano un complotto ci consentono di prendere confidenza con l’esercizio vitale di dare un ordine a un mondo che sfugge al nostro controllo”<sup>427</sup>.

Sempre, infatti, i racconti di questo tipo “si trovano in un travaglio dialettico nel contrappunto tra occlusione e rivelazione”<sup>428</sup>. Nei casi qui presi in esame gli autori procedono a un progressivo disvelamento dei meccanismi, degli interessi e delle mosse attraverso cui le cospirazioni prendono vita:

È qui che le trame della letteratura prestano la drammatizzazione narrativa al significato e all’assenza di significato nella sfera collettiva e politica. La cospirazione, allora, diventa non solo un oggetto sintomatico di diagnosi, ma una causa da scoprire, discernere e riformulare, una metamorfosi, o *metástasi*, in termini epidemiologici, che si dimostra elemento generativo<sup>429</sup>.

La presenza di macchinazioni almeno parzialmente occulte è uno dei motori che nelle storie spinge alla ricerca, all’interrogazione, e da lì alla rivalsa.

Nei romanzi successivi, tanto di De Cataldo, quanto del collettivo, c’è maggiore chiarezza nel trattamento di meccanismi che vorrebbero rimanere nell’ombra. In *Nelle mani giuste*, questo avviene soprattutto per una ragione prospettica: il nuovo ruolo di Scialoja nei servizi segreti permette di osservare dall’interno la gestione del potere. Le trame che hanno condizionato lo scenario politico italiano degli anni Novanta, dunque, non vengono presentate come interrogativi o come vuoti di conoscenza da colmare. Viene meno l’ingenuità tendente a ignorare l’ingerenza di sistemi che condizionano la vita dello stato, come è possibile notare ad esempio in occasione dell’affiliazione di Scialoja a una setta massonica: “Nella sua vita precedente, quand’era un semplice sbirro infarcito d’ideali, non avrebbe mai potuto immaginare che le alte sfere fossero così ricche”<sup>430</sup>. Guardate da vicino, le trame del potere perdono progressivamente il loro aspetto misterioso e surreale, lasciando spazio a dubbi di natura puramente pratica:

La mafia. La massoneria. Erano davvero le architravi del potere italiano?  
Era realmente possibile prescindere?

---

<sup>427</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 44.

<sup>428</sup> DJELAL KADAR, “La cospirazione della cultura e la cultura della cospirazione”, p. 29.

<sup>429</sup> *Ivi*, p. 27; corsivo nel testo.

<sup>430</sup> GIANCARLO DE CATALDO, *Nelle mani giuste*, op. cit., p. 38.

La mafia. La massoneria. E gli americani. Li avevano tenuti lontani dal potere per tutti quegli anni. I lunghi anni della Guerra fredda. Ora che la Guerra fredda era finita e gli americani non facevano più paura, a chi toccava tenere a bada gli ex comunisti?

E come?

Con sottili inganni?

O convincendoli a scendere a patti?<sup>431</sup>.

Molti dei personaggi principali agiscono all'interno dei servizi segreti, della mafia, della massoneria e dei partiti politici: occupano una posizione da cui le sorti del paese non risultano oscure o indecifrabili, né frutto di una macchinazione imperscrutabile; sono essi stessi, al contrario, a gestirle, valutandone il prezzo in termini di vite umane, soldi, potere, ma anche scendendo a compromessi con le altre forze concorrenti. Tanto che nell'epilogo è possibile leggere che, secondo la prospettiva mafiosa, "tutto era andato secondo i piani"<sup>432</sup>: piani di cui, nel corso della vicenda, è stato possibile seguire l'evoluzione.

Al contempo, il mondo dei servizi segreti perde la sua aura di mistero, perché vengono messi in mostra i tratti umani di incertezza che ne condizionano lo svolgimento. Questo, tuttavia, non lo rende meno inquietante: in *Nelle mani giuste* viene raffigurato

un passaggio fondamentale della storia politica in Italia o meglio, della storia del potere in Italia. [...] Se *Romanzo criminale* si caratterizzava per una predominanza dell'artificio retorico del complotto, il teorema che fa girare *Nelle mani giuste* è piuttosto quello della convenienza. Finché c'è convenienza, finché c'è un tornaconto, Stato e mafia possono sedersi a un tavolo e trattare come due pari, gli imprenditori possono pagare tangenti al sistema politico, i politici possono adeguare le loro idee e scegliere un diverso schieramento. Quello che ne deriva è un diffuso senso di ambiguità che nel romanzo avvolge tutto e tutti<sup>433</sup>.

La conoscenza dei meccanismi in atto non è più rassicurante di un complotto in cui si faticano a individuare le parti in causa, le mosse e gli obiettivi. Tuttavia la presentazione del potere nella sua complicata estensione e nell'assoluta mancanza di scrupoli che lo caratterizza segnala con forza una dimensione allarmante contro cui sarebbe doveroso prendere provvedimenti.

Qualcosa di simile accade nei testi firmati Wu Ming, a cominciare da 54. Qui, come sappiamo, compare come personaggio Ivan Aleksandrovič Serov, presidente del

---

<sup>431</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>432</sup> *Ivi*, p. 330.

<sup>433</sup> MARCO AMICI, "Dall'epopea criminale all'ambiguità dei giorni nostri", op. cit., p. 82.

Kgb. Già dal retro di copertina, in cui si accenna all'“appuntamento con la Storia” che egli ritiene di avere, gli viene attribuita la certezza di svolgere un ruolo determinante negli assetti geopolitici del dopoguerra. Egli sente di incarnare la missione di “riportare ordine e fare pulizia” (54, p. 204) e confida di perseguirla grazie a certi punti saldi del proprio operato: “La visione ‘economica’ delle cose era il punto di forza della sua carriera e della sua formazione politica. Grande praticità al servizio del più grande ideale. Se l’ideale era la dinamite il senso pratico era la miccia” (54, p. 204).

Come nei casi visti precedentemente, il potere è legato al possesso di informazioni, alla “memoria”: come Serov “aveva potuto capire fin da quando era stato trasferito lì, la maggior parte dell’attività del Ministero era volta ad accumulare informazioni. Centinaia di migliaia di dossier, schede, profili, dati personali. Su tutto e tutti. Ottenere e detenere informazioni, questo era il vero potere del Ministero, oggi Kgb” (54, p. 210). Tuttavia, i progetti tessuti da Serov non si rivelano impeccabili: “Il rapimento di Cary Grant era fallito” (54, p. 348), la sua capacità d’azione è ridimensionata.

Anche in *Altai*, le teorie del complotto vengono mostrate dall’interno. La figura cui nell’esordio vengono attribuite trame e macchinazioni, Yossef Nasi, compare infatti in un secondo tempo come personaggio centrale. I suoi disegni, spiegati accuratamente, trovano una giustificazione agli occhi del protagonista Manuel Cardoso, che finisce per sostenerne la causa, destinata a rivelarsi fallimentare.

I protagonisti di *Manituana* riescono ad avere un contatto breve e occasionale con la massima autorità, re Giorgio III d’Inghilterra. Una volta entrati in quella che dovrebbe essere la stanza dei bottoni, la trovano vuota. La corte è pervasa dal culto del pettegolezzo e dall’attenzione ai vincoli nobiliari, piuttosto che realmente interessata alle sorti del regno sull’orlo della crisi; latitante nella gestione della cosa pubblica, non esprime alcun punto di riferimento in grado di farsene carico. Compagno invece le trame condotte da anonimi nobili londinesi, che vengono indicati con nomi di punti cardinali: questi si rivolgono al giornalista del *Daily Courant* Richard Whitebread, in arte Panifex, fornendogli, per i suoi articoli, indicazioni ispirate a una precisa posizione politica: “Scrivete che questi maledetti indiani portano solo guai alla città di Londra. E se non stiamo attenti la ribellione potremmo ritrovarcela in casa” (*Man*, p. 310).

Tuttavia la loro incidenza è modesta. Anche il tentativo di prendere il potere da parte dei sedicenti Indiani del club Mohock, si rivela altrettanto fallimentare.

In sostanza, tanto De Cataldo quanto i Wu Ming ridimensionano nei rispettivi romanzi successivi le teorie complottistiche. Così facendo, De Cataldo porta in evidenza dati sconcertanti della politica italiana. I Wu Ming, al contrario, piuttosto che lanciare un'aperta denuncia, accentuano l'importanza del ruolo del singolo, della possibilità di agire autonomamente nonostante condizionamenti vincolanti: “se non possiamo non è solo perché qualcuno non vuole. [...] Si tratta di capire se e quando, in che forma e in che misura, opporgli la propria volontà, ritirare la delega e fare da sé”<sup>434</sup>. Tuttavia, se “la possibilità di lettura della storia nel suo insieme resta ancorata al paradigma della scoperta del Potere occulto come causa delle storture storiche”<sup>435</sup>, l'accento viene posto sui comportamenti da porvi come contraltare. La scelta individuale trova sì, in tutti i romanzi del collettivo, ostacoli predisposti da una forza politica tanto più incisiva quanto difficilmente conoscibile; allo stesso tempo, tuttavia, i personaggi possiedono i mezzi, la creatività e l'intraprendenza per aggirarla almeno in parte.

### 2.3. La solitudine dell'individuo

Un'altra significativa differenza che separa i testi presi a confronto dai romanzi dei Wu Ming risiede nel rapporto con l'ambiente di riferimento. I protagonisti di Pennacchi e De Cataldo vengono sostenuti da un robusto contesto per l'intera durata della vicenda narrata, mentre nelle trame del collettivo prevale una solitudine spesso disarmante.

L'esempio di comunità più emblematico si trova in *Canale Mussolini*, la cui storia verte sulle sorti di un'intera famiglia. Un tratto stilistico sottolinea la portata collettiva del racconto: il narratore usa costantemente la prima persona plurale, anche per riferirsi a fatti precedenti alla sua stessa nascita. Un fatto accaduto a un membro del clan è patrimonio di tutti i Peruzzi. Questo tratto tipico dell'assetto patriarcale e rurale, di un mondo in cui si viveva e si lavorava a stretto contatto, fa sì che nel romanzo la

---

<sup>434</sup> DANIELE GIGLIOLI, *Stato di minorità*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 77; corsivo nel testo.

<sup>435</sup> ALBERTO CASADEI, “Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea”, in HANNA SERKOWSKA, (a cura di), *Finzione cronaca realtà*, op. cit., p. 15.

cerchia familiare intervenga prepotentemente nell'esperienza dei singoli, influenzandone le decisioni e condizionandone l'agire. Così i figli devono sottostare alle volontà dei genitori nel trasferirsi, compiere viaggi, intraprendere attività lavorative. Allo stesso tempo, però, l'unità costituisce un punto di forza. Il gruppo accetta gli errori dei singoli, se ne fa carico e si dispone a costituire una barriera per proteggere che è accusato o minacciato dall'esterno: è quanto avviene in occasione dell'incauto omicidio di un curato, o per tutte le figlie a cui capitano gravidanze indesiderate.

La comunità familiare è inoltre il luogo in cui è possibile, anche a distanza di tempo, fare sintesi dell'esperienza trascorsa, per trarne, se non insegnamenti, almeno una visione d'insieme più coerente. In *Canale Mussolini* l'occasione di rivalutare quanto vissuto è offerta ad esempio da uno dei piccoli, il cugino Manrico, che durante un pranzo interroga lo zio Adelchi in riferimento alla campagna d'Africa: "Ma zio, non erano esseri umani anche loro? E non eravate voi a casa sua di loro?"<sup>436</sup>. La reazione dell'adulto è nettamente contrastante con l'autorità che i più anziani avevano sempre adottato per parlare ai più giovani:

Zio Adelchi restò senza parole.

Si fece pensieroso, quasi triste. Si guardò intorno un attimo – ansimante ancora – e si risedette lento, zitto zitto sopra la sua sedia, mentre dai tavoli vicini gli altri parenti intonavano *Faccetta nera*.

Rimase così fino alla fine del pranzo. [...] Trangugiò una grappa al volo, si rimise una specie di sorriso mesto sopra il viso, e posò la mano sulla spalla di Manrico piccolino. Gli disse: 'Erano i tempi, fiòlo', e se lo strinse a sé. [...] Appena fuori però – sulla ghiaia del piazzale – zio Adelchi richinò di nuovo il capo su Manrico, e gli disse piano piano ma convinto: 'Hai ragione tu, però, nipote. Non ci avevo mai pensato. Ognuno ghéva le só razón. Sia loro che nantri'<sup>437</sup>.

Il confronto intergenerazionale fa emergere e condividere quanto rischierebbe di essere sepolto nelle coscienze.

Una comunità, anche se di ben altro tipo, è la banda di *Romanzo criminale*. Lo snodo dell'azione è legato alla proposta che il Libanese fa ai membri di due piccole *batterie* di delinquenti: "restiamo una squadra"<sup>438</sup>. L'idea, accettata, costituisce il principio guida per i protagonisti: "Ormai siamo una società, [...] le decisioni le

---

<sup>436</sup> ANTONIO PENNACCHI, *Canale Mussolini*, op. cit., p. 268.

<sup>437</sup> *Ibidem*.

<sup>438</sup> GIANCARLO DE CATALDO, *Romanzo Criminale*, op. cit., p. 27.



prendiamo tutti insieme e nessuno fa più di testa sua”<sup>439</sup>. L’unità del gruppo risulterà palese, inizialmente negli ambienti criminali e poi alle forze dell’ordine: “Erano due gruppi. Si sono riuniti. Sono diventati una banda”<sup>440</sup>. Questa si dimostra all’inizio coesa e inattaccabile, grazie alle predisposizioni e ai caratteri dei suoi membri: “Fierolocchio e i Buffoni urlavano, sbraitavano, schiamazzavano [...]. Manovalanza. Moralità zero. Eppure non tradivano. Il Libanese [...] aveva carisma. Un capo nato. [...] Fierolocchio e i Buffoni lo guardavano come i bambini al catechismo guardano il sacro cuore di Gesù. Era lui che li teneva uniti, il cemento”<sup>441</sup>. L’azione e il consenso contribuiscono a renderli “un gruppo. Uniti. Invincibili”<sup>442</sup>. La banda ha un carattere peculiare:

nella motivazione della sentenza c’era scritto: ma che razza di associazione è questa se i suoi membri non giurano? Se si ammazzano allegramente l’un l’altro? Se non hanno nemmeno una sede sociale, e quando devono programmare qualche omicidio si incontrano al baretto sotto casa? ‘N’associazione romana, avrebbe risposto il Libanese, con quel suo sorriso che lasciava il segno, mica semo gente de coppola e de lupara, noantri!<sup>443</sup>.

L’elemento collettivo, va detto, è attraversato da forze che contrappongono gli individui e finiscono per prevalere, determinando lo scioglimento dell’associazione malavitosa. Molto presto infatti il Libanese finisce per convincersi che gli altri “non sono pronti... non sono giusti...”<sup>444</sup>. Egli stesso viene ucciso in seguito a una condotta irragionevole che avrebbe potuto evitare se sostenuto dalla lungimiranza altrui:

se quella sera, dopo lo sfogo, avesse avuto la fortuna di incrociare il Freddo, forse si sarebbe fermato a pensare. Avrebbe trovato una composizione con i Gemito. Avrebbe forse persino onorato il debito. [...] Ma la brocca, dopo tanto reggere le fila, e tirare a lucido i pensieri, la brocca gli era proprio partita. E non c’era nessuno, nessuno a dividere con lui il peso enorme di tutto quel casino che aveva montato!<sup>445</sup>.

È però vero che la banda costituisce un punto di riferimento forte per tutta la durata della vicenda: anche nel momento in cui ne viene negata la solidità, essa è il termine di confronto a cui ci si rapporta. Prima che il Libanese venga ucciso, “l’ultima pensata fu

---

<sup>439</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>440</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>441</sup> *Ivi*, pp. 126-127.

<sup>442</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>443</sup> *Ivi*, p. 556.

<sup>444</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>445</sup> *Ivi*, pp. 243-244.

per i compagni: che ne sarebbe stato, senza di lui?”<sup>446</sup>. Presto, con i tradimenti e il sopravanzare degli interessi individuali, si fa largo la convinzione che “qualcosa si era rotto, forse per sempre”<sup>447</sup>.

Persino lo Scialoja protagonista di *Nelle mani giuste* vive un rapporto a suo modo costante. Per quanto cerchi di distaccarsene – “aveva deciso di confinare una volta per tutte la passione in un angolo della memoria”<sup>448</sup> -, il sentimento per Patrizia continua ad accompagnarlo, a condizionarlo emotivamente. Dopo aver passato una notte con lei “Scialoja era *un uomo felice*. La sua [di Patrizia] presenza luminosa gli dava la sicurezza per affrontare l’eredità del Vecchio. Tutto si sarebbe risolto, finché c’era lei”<sup>449</sup>.

Il contrario, si potrebbe dire, succede nei romanzi dei Wu Ming, dove i protagonisti sono sostanzialmente privi di legami forti, sradicati. “Continuiamo a credere che senza l’organizzazione e l’azione comune non si va da nessuna parte, - hanno dichiarato gli autori, - ma non sempre è possibile salvarsi collettivamente, ci sono momenti in cui sei da solo, e sono quei momenti che abbiamo sentito il bisogno di esplorare”<sup>450</sup>. L’accelerazione caotica degli eventi incide così in maniera particolare sui legami di sangue e sono molti i personaggi che, in assenza di punti di riferimento, eleggono una figura di padre putativo<sup>451</sup>. Si pensi a Manuel Cardoso che, bambino al porto di Ragusa, si lega al burbero Tuone Turman, contrabbandiere al quale si rivolge chiamandolo “papà” e da cui riceve gran parte della sua formazione. La natura paterna del ruolo assunto dal pirata è resa esplicita:

Alcuni dei marinai che stavano lì attorno pensarono che ‘Tuota’ fosse una storpiatura, il mio modo per dire Tuone, cioè Ante, Toni, Antumi, Antal. Il suono della parola era piaciuto a tutti, perché da allora iniziarono a usarla sempre, benché i dalmati sapessero che ‘Tuota’ è una parola dell’isola di Veglia e significa lo stesso che *baba* in turco, *tata* in croato, *pare* in veneziano e *papa* in giudesmo. Proprio così avevo cominciato a chiamarlo, papa, nella lingua di mia madre e dei giudei di Spagna, ma lui mi aveva detto che la parola non gli piaceva, perché il papa è il re di tutti i preti e a lui non piacevano né i re né i preti. Così mi aveva dato il permesso di chiamarlo Tuota, come faceva lui

---

<sup>446</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>447</sup> *Ivi*, p. 312.

<sup>448</sup> *ID.*, *Nelle mani giuste*, op. cit., p. 28.

<sup>449</sup> *Ivi*, p. 49; corsivo nel testo.

<sup>450</sup> MICHELE SMARGIASSI, *Noi Wu Ming diciamo addio alla Storia*, art. cit..

<sup>451</sup> Nei testi “spetta [...] al figlio, assai spesso, di compiere la sua scelta fra i padri possibili e le eredità che possono trasmettergli”. PETER BROOKS, *Trame*, op. cit., p. 68.

con suo padre, e io, che avevo otto anni e un padre sconosciuto, non me l'ero fatto ripetere due volte (*Alt*, p. 39; corsivo nel testo).

Inoltre, quando la vicenda di Manuel Cardoso si avvia all'epilogo ed egli assiste alla partenza dell'*Alemàn*, si accorge che sta per lasciare Palazzo Belvedere anche il bambino sopravvissuto alla strage di Famagosta: questi non ha più parlato dopo il trauma, ma i due gemelli indiani che formano la comitiva, assicurando che egli li seguirà, dichiarano: "Abbiamo un altro fratello adesso" (*Alt*, pp. 365-366). Anche l'*Alemán* può fare un discorso simile, riferendosi ai due gemelli che lo accompagnano sempre: "Hafiz e Mukhtar li ho comprati da un mercante di schiavi portoghese, che voleva sbarazzarsene. Pensava di aver trovato uno stalliere e una concubina, ma quando ha capito che razza di guerrieri erano, si è messo paura. Ho dato loro la libertà e da allora mi chiamano *Baba*, come se fossero i figli che non ho mai avuto" (*Alt*, p. 227).

Altrettanto manifesto è quanto avviene in *Manituana*, che colloca il suo prologo nell'8 settembre 1755, occasione di un'importante battaglia fra britannici e francesi, ma anche giorno dell'adozione di Philip Lacroix da parte della tribù dei Mohawk. Il gesto, simboleggiato da un bracciale di wampum, decreta l'inizio di una "nuova vita" (*Man*, p. 74). Viene così istaurato, come si ribadisce più volte nel corso della narrazione, un legame profondo, capace di segnare in maniera indelebile le persone che lo hanno stretto e di esigere da loro comportamenti adeguati.

In *54* i fratelli Capponi sono orfani di madre e crescono lontani dal padre, impegnato a inseguire il sogno del comunismo jugoslavo. A occuparsi di loro è la zia Iolanda, punto di riferimento affidabile, considerata "quasi una mamma" (*54*, p. 364).

Ne *L'Armata*, Leonida Modonesi, che pure porta il cognome della madre, non l'ha conosciuta ed è stato cresciuto da Gianfranco Mingozi. Quand'era morta di parto, infatti, era stato deciso che "il bimbo sarebbe rimasto lì [all'interno della tenuta del marchese Albergati]: lo avrebbero cresciuto come il figlio di tutti... ma di Mingozi un poco di più" (*Arm*, p. 106).

Un altro legame molto simile si istaura all'interno dello stesso romanzo: Bastien non ha mai conosciuto suo padre e, a causa dell'estremo sovvertimento portato dalla rivoluzione, sempre più raramente riesce a ottenere dalla madre le attenzioni che la sua età richiederebbe. A Marie capita di ignorarlo o di trattarlo in maniera aggressiva e scostante; quando gli parla seriamente lo fa con un distacco sorprendente. Le sorti di

Bastien si legano così a quelle di Treignac. Quest'ultimo, facendosi accompagnare per le turbolente strade di Parigi, lo tiene al sicuro e gli offre un'interpretazione dei complessi eventi che si svolgono intorno a loro. La stessa Marie esorta il bambino ad affidarsi a Treignac: "io qui non ci voglio più stare e tu non puoi starci da solo. Un padre non ce l'hai mai avuto, ma visto che te ne sei scelto uno, va' a stare da lui" (*Arm*, p. 468). L'importanza del legame è testimoniata dal fatto che, prima di perdere i sensi nell'assalto alla *Grande Pinta*, il pensiero del poliziotto va proprio al figlio di Marie Nozière. Gravemente ferito, Treignac "riconobbe Bastien, con la faccia coperta di fuliggine e la tosse che gli spezzava la voce. Il ragazzo era salvo. Poteva morire in santa pace, adesso" (*Man*, p. 662).

In un già citato passaggio di *Proletkult*, Natal'ja riconosce che Denni si sta comportando con lei come una figlia con una madre, e accetta di trattarla con la stessa premura e attenzione che il legame richiede.

Più particolare è il rapporto che unisce Orphée D'Amblanc a Jean del Bosco: non è solo merito dell'affetto se il medico decide di portare il bambino a Parigi con sé, ma entra in gioco anche il ruolo che il piccolo può svolgere nella ricerca del cavaliere d'Yvers. Infatti le attenzioni di D'Amblanc nei confronti di Jean raramente si rivolgono alle reali esigenze di Jean, trattato più come un oggetto di studio che come un figlio da accudire. Tuttavia la sua breve presenza influenza l'atteggiamento e il comportamento di D'Amblanc, portandolo ad avere uno sguardo umano e paterno nei confronti del giovane Luigi Carlo Capeto.

In tutti i casi si delinea la possibilità di creare legami non convenzionali, ma non per questo meno profondi e determinanti per chi li vive. Cosa ne è però delle relazioni fra pari? Il carattere frammentario delle vicende incide sulla sfera interpersonale, con cesure e novità nei rapporti individuali.

Viaggiando e modificando le proprie abitudini, i personaggi compiono numerosi incontri, che possono costituire nelle loro vite un vero e proprio "evento", tale da presupporre, come ha suggerito Romano Luperini, un "interscambio di segni"<sup>452</sup> e da metterli "di fronte all'altro"<sup>453</sup>. Quest'ultimo, l'individuo sconosciuto che

---

<sup>452</sup> ROMANO LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 5.

<sup>453</sup> *Ivi*, p. 32; corsivo nel testo.

improvvisamente diventa un interlocutore, “può essere ascoltato, interpretato, attraversato dialetticamente; oppure aggredito o rifiutato”<sup>454</sup>.

L’ampia e diversificata casistica delle reazioni proposta dal critico è presente nel panorama degli incontri che i Wu Ming descrivono. Il protagonista di *Q*, nei panni di Gert dal Pozzo, prova un’istintiva fiducia incontrando Heinrich Gresbeck, dietro cui pure si cela l’uomo che diventerà il suo acerrimo nemico. Il percorso inverso viene compiuto da Marie Nozière: davanti a Claire Lacombe, la donna è presa da un’iniziale diffidenza, che svanirà lasciando il posto a un sentimento di approvazione e affetto. Provvidenziale è per Pierre, una volta arrivato a Spalato, l’aver conosciuto Darko. Questi, amico del padre disposto ad aiutarlo, giustifica così il proprio intervento: “Se uno cercava me, Vittorio faceva lo stesso. Ti ho visto domandare e ho capito che eri amico. Poi quando hai detto il figlio, allora ti dovevo aiutare” (54, p. 241).

In *Proletkult* Kotik, il figlio di Bogdanov, si rivela un complice di Denni, aiutando la ragazza a costruire quella che dovrebbe essere una ricetrasmittente interplanetaria e contribuendo con lei e mettere in salvo i conigli acquistati come cavie dal laboratorio di trasfusioni.

L’incontro può essere casuale, legato alla frequentazione di ambienti condivisi o a fortuite circostanze; ma può anche verificarsi in seguito a una ricerca. Così il protagonista di *Q* si mette sulle tracce di Elias, per raggiungere tramite lui il Magister Thomas; in maniera simile Pierre, volendo procurarsi i mezzi per raggiungere il padre in Albania, decide di cercare Ettore.

La relazione con l’altro diventa soprattutto un sodalizio legato alla presenza di interessi comuni e di specifiche condizioni contingenti. Superata la situazione che aveva richiesto il legame, questo si allenta, fino a scomparire. Emblematico è il gruppo formato da D’Amblanc, Marie Nozière e Léo/Scaramouche: i tre si sostengono accomunati dall’obiettivo di fronteggiare Yvers e l’Armata dei Sonnambuli. Messo in fuga il nemico controrivoluzionario, però, il terzetto non viene ricompattato. Appare naturale che, sul finale, almeno uno dei personaggi precedentemente uniti proceda per la propria strada, senza che gli altri se ne preoccupino. Dopo la vittoria su Yvers, alla

---

<sup>454</sup> *Ibidem*.

domanda di Marie su dove fosse finito Léo, D'Amblanc si limita a rispondere: "Sono sicuro che se l'è cavata" (*Arm*, p. 757).

La frequentazione si predispone così nella maggioranza dei casi come un processo ben delineato e limitato nel tempo: il rapporto viene individuato da un inizio ben riconoscibile ed è connesso a necessità concrete; si esaurisce quando queste si estinguono o per eventi di forza maggiore che intervengono rapidamente. Offre ai personaggi un sostegno pratico fondamentale, da cui trarre al tempo stesso lezioni e significati. Tuttavia, non costituisce per loro un punto di riferimento costante.

In altre situazioni, relazioni intense vengono a esaurirsi a causa di una sostanziale incomunicabilità. Fra il protagonista di *Q* e i suoi innumerevoli compagni si creano per esempio costantemente differenze di vedute, laddove non intervengano addirittura la distanza fisica o la morte a separarli. Lo stesso personaggio, in *Altai*, sceglie di lasciare Palazzo Belvedere per la divergenza riscontrata fra la propria posizione e quella di Yossef Nasi, destando in Manuel Cardoso un senso di abbandono:

Nel vortice della mia esistenza, mi era mancato il tempo di capire, e soltanto ora mi accorgevo di quello che erano diventati per me.  
Le persone con cui attraversi gli inferi sono amici.  
Le persone con cui scampi agli inferi sono amici.  
Erano miei amici, e non li avrei rivisti mai più (*Alt*, p. 363).

Bogdanov e Natal'ja vivono ormai separati dai compagni con cui hanno condiviso innumerevoli lotte, l'esilio e i progetti di un futuro migliore; riconoscono quanto sia ormai lontana "la possibilità di essere ancora uniti, seppur diversi" (*Pro*, p. 92).

Pierre è probabilmente l'unica figura a essere circondata da amicizie solide e durature. Il bar Aurora costituisce infatti una comunità stabile e coesa, in cui, anche se in riferimento a questioni banali, la collaborazione di tutti i membri è assidua e quasi indispensabile. Ad esempio, "la schedina riguarda tutti, è una cerimonia comune, che per riuscire bene ha bisogno della fortuna di molti e dell'esperienza di qualcuno" (54, p. 178). Il bar viene a configurarsi come una sorta di seconda sfera domestica: "Quando viene l'ora di chiudere, [...] quelli che sono rimasti fino a tardi si alzano e vanno verso casa, ma quasi con dispiacere, e vien da pensare che se non fosse che si deve chiudere, resteremmo lì sempre" (54, p. 41). Queste scene di costume servono a sottolineare per contrasto ciò da cui il protagonista è escluso, ciò di cui non può fare parte pienamente.

Pierre infatti avverte lo stridore che lo separa dal suo ambiente, da cui non si sente compreso: “Il padre, Ettore, Montroni, Angela. Non aveva parlato con nessuno, nemmeno coi moschettieri, che ormai avevano rinunciato a trascinarlo in balera. Gli pareva che nessuno potesse capire una situazione tanto intricata, tutt'al più ci avrebbero ricamato su una chiacchierata da bar, e tanti saluti. Mica potevano aiutarlo” (54, pp. 539-540).

Fra brevi avventure e momenti di complicità disillusa, i personaggi si rivelano immancabilmente soli. Vittorio Capponi sconta amaramente la scelta di essere rimasto in Jugoslavia, costretto, per evitare ritorsioni, a tagliare i ponti con i pochi amici rimastigli: “Sono solo. In paese mi credono matto. Sono abbastanza ignoranti per non sapere quali motivi mi hanno portato qua. Comprano il mio formaggio, temono il Mauser e i cani. I nostri rapporti sono questo. Nient'altro” (54, p. 261). Come molti altri protagonisti, deve portare senza dividerlo il peso delle responsabilità. Subisce “sconfitte” paragonabili a “un peso che ti porti dentro e che ti trascina giù” (54, p. 325).

L'azione politica intrapresa da Joseph Brant nel difendere la causa monarchica accresce notevolmente la fama dell'uomo, ma parallelamente lo allontana dai legami autentici con la comunità di origine e dalla possibilità di entrare in consonanza con altri individui. Davanti dalle sue parole infervorate, infatti, “qualcuno annuiva, ma i più restavano perplessi e cogitabondi. Nessuno lo seguì. Riprese imperterrito la sua via solitaria e si lasciò alle spalle i villaggi insieme all'inverno. Arrivò a Oquaga alla fine di marzo, tirandosi dietro due muli carichi di ciò che era riuscito a procurare. Era solo. Era l'indiano più famoso delle Sei Nazioni” (*Man*, p. 426).

Altrove, più drammaticamente, è la morte a stroncare relazioni floride. Come per Manuel Cardoso, che in *Altai*, prima di essere giustiziato, pensa alla fine del suo sodalizio con Yossef Nasi: “Addio, fratello” (*Alt*, p. 404).

Per di più, nei romanzi dei Wu Ming, non ci sono storie d'amore felici capaci di durare a lungo. Un rapporto affettivo apparentemente idilliaco e sicuramente speciale lega il protagonista di *Q* a donna Beatrice:

Questa donna che non è ansiosa di conoscere ciò che sono stato, sapere quanti e quali fiumi di sangue ho guadato. Questa donna a cui non importa dei miei tanti nomi. Questa donna curiosa di me adesso. Di me ora. Questa donna che mi parla della mia umanità, che dice di sentirsi sfidata da me, di poter avvertire la mia umanità sotto la corazza che

indosso da troppo tempo, sotto la materia refrattaria in cui ho trasformato la mia pelle per non essere ferito ancora. [...] Ciò che potrebbe essere (*Q*, p. 515).

In occasione di una separazione momentanea, Beatrice aveva sottolineato l'importanza di non allentare il legame che si era creato: "Anche io sono convinta che sia utile separarsi, ma soltanto restando uniti nelle intenzioni di un disegno comune" (*Q*, p. 538). Eppure, il vincolo non era destinato a durare: lo scopriamo retrospettivamente grazie al riferimento fatto in *Altai*, quando i personaggi vengono ormai indicati con nomi diversi: "Ismail amava Gracia, ma presto si è reso conto di essere diverso da lei, dai Nasi, da tutti noi. [...] Ismail è un errante per scelta" (*Alt*, p. 194). L'ambizione del personaggio, finisce per diventare inconciliabile con il rapporto sentimentale e per prevalere su quest'ultimo. L'*Alemán*, dal canto suo, fornisce una versione analoga della separazione e del proprio allontanamento dalla città che li univa:

Ho trascorso la mia vita lottando insieme agli umili, [...] è stata la mia vocazione. Quella dei Nasi, invece, è fare affari con principi e imperatori. Il mio posto non era a Palazzo Belvedere. Lo intuì già quel giorno dopo l'incontro con Solimano, ma scelsi di attendere, di mettermi alla prova. Alla mia età è difficile rinunciare all'amore di una donna, ad averla accanto nell'ultimo tratto della vita. E quando si decide di farlo, è necessario mettere in mezzo una grande distanza (*Alt*, p. 227).

Anche nell'ambito dei rapporti di coppia, l'immagine più adatta a individuare esperienze positive è quella dell'"incontro", inteso come "periodo felice che è immediatamente seguito al primo smarrimento, quando ancora non erano sorte le difficoltà del rapporto amoroso"<sup>455</sup>. Si tratta di una fase necessariamente circoscritta:

Questo periodo felice assume la sua identità (la sua definizione) per il fatto che esso si contrappone (se non altro nel ricordo) al 'seguito': il 'seguito' è la lunga sequela di sofferenze, dolori, angosce, sconforti, rancori, impacci e tranelli di cui divento preda e che mi porta a vivere incessantemente sotto la minaccia di un decadimento che coinvolgerebbe contemporaneamente l'altro, me stesso e l'incontro che ci ha scoperti l'uno all'altro<sup>456</sup>.

È più facile che siano positive esperienze di breve durata: così avviene ad esempio in *Q* fra il protagonista e Ursula. Egli dichiara di averla amata "come si ama quando non si ha più niente alle spalle e soltanto un eterno presente senza promesse" (*Q*, p. 183). Nella consapevolezza della brevità del tempo da passare insieme: "Fin dal primo istante

---

<sup>455</sup> ROLAND BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2007 (*Fragments d'un discours amoureux*, 1977), p. 109.

<sup>456</sup> *Ibidem*.



abbiamo saputo. Un giorno ci saremmo svegliati altrove, distanti, senza un motivo necessario, seguendo il corso sghembo delle nostre vite” (*Q*, p. 183).

In altre circostanze vengono messe in luce le mancanze, di fiducia e accordo, che impediscono alla coppia di irrobustirsi. La relazione fra Pierre e Angela è poco più che un’infatuazione giovanile, frenata dalla divergenza di obiettivi dei due, prima ancora che dalle loro rispettive partenze.

In *Altai*, Manuel Cardoso si fa sospettoso nei confronti dell’amante – “iniziai a tener d’occhio Dana e a seguirla con discrezione” (*Alt*, p. 254) – al punto tale da non sopportarla più al suo fianco: “Quella notte, a letto, la mano di Dana che scivolava sotto i vestiti mi mosse a repulsione. Provai fastidio per le sue carezze e la respinsi. Fu un gesto istintivo, senza calcolo alcuno, ma alimentato dai sospetti del giorno appena trascorso” (*Alt*, p. 266). In questo caso, ogni comportamento della ragazza, anche il più trascurabile, viene inteso e scrutato come un segnale avvenimento; non viene osservato come episodio isolato, ma sulla base dei tratti in comune con accadimenti già sperimentati. Il protagonista dichiara infatti: “Laggiù [a Venezia] sono stato tradito da una donna. Qui non si ripeterà” (*Alt*, p. 269). Il vissuto lo rende sospettoso, genera in lui un senso di angoscia che non gli permette di valutare lucidamente la situazione in cui si trova. La sua diffidenza porta la ragazza a lasciare lui e Costantinopoli. L’abbandono produce nell’anima di Manuel “un pugno di cocci taglienti” (*Alt*, p. 273):

Mi chiesi come sarebbe stato un destino affrontato insieme.

Una casa, un’esistenza serena, lontana dalle lotte che consumano il mondo.

Il cardellino trillò, suggerendomi la risposta.

Tra una salva di imprecazioni, la maona si staccò da riva. Dal molo qualcuno salutava con la mano. Le grida dei gabbiani si fecero più stridule, chioce, come se qualcosa fosse loro sottratto (*Alt*, p. 275).

Le storie finiscono, ma non per la presenza di ostacoli insormontabili. Siamo ben lontani da esempi romanzeschi in cui “nessuna armonia potrà nascere da [...] motivi musicali così diversi”<sup>457</sup>; i personaggi frappongono fra sé e l’altra persona una serie di interrogativi ed esigenze che finiscono per far slittare l’importanza della relazione in secondo piano, rendendola non del tutto coerente con i propri progetti.

Ci sono poi i legami recisi in maniera brusca indipendentemente dalla volontà dei personaggi. In 54 il professor Fanti piange la morte di una compagna, mentre

---

<sup>457</sup> PETER BROOKS, *Trame*, op. cit., p. 202.

Vittorio Capponi ha visto morire anche la sua seconda moglie: “Milena non c'è più e io resto solo come un cane, senza figli, senza compagna, senza paese e senza socialismo” (54, p. 352).

In *Manituana* Molly Brant è vedova, mentre a suo fratello Joseph è morta la prima moglie. Nello stesso romanzo, Philip Lacroix compare come un individuo prostrato dal lutto, le cui conseguenze lo avevano portato anche ad allontanarsi dalla comunità che avrebbe potuto sostenerlo: “l'uomo era solo. Moglie e figlia non c'erano più, uccise dalla sete di sangue che aveva arso la frontiera molti anni prima” (*Man*, p. 71). Successivamente, la storia fra lui ed Esther Johnson, che pure sembrava potersi basare su solidi presupposti di maturità individuale e di orizzonti comuni, è stroncata dalla morte del guerriero.

Il marito di Marie Nozière, ne *L'Armata*, è disperso in battaglia. La donna ripercorre con sofferenza la “sensazione di quando aveva saputo che Jacques era dato per disperso in battaglia. Vale a dire morto. Vale a dire niente più abbracci, niente più canzoni, niente più amore la domenica. Vale a dire sola” (*Arm*, pp. 62-63). Le vicissitudini della rivoluzione contribuiscono inoltre a enfatizzare tale vuoto: “si sentiva del tutto sola, come dopo la fuga dal convento delle suore con Bastien ancora in fasce. Ma a differenza di allora, non si sentiva affatto libera” (*Arm*, p. 408). Torna così a ripetersi per lei la condizione sperimentata in gioventù di essere “completamente sola” (*Arm*, p. 595): “Si era sentita unita alla gente del foborgo, al popolo di Parigi, chissà, forse della Francia. Erano stati padroni del proprio destino. Ma adesso... era soltanto una donna sola, al freddo, di fronte a un muro insormontabile” (*Arm*, p. 734).

Apparentemente controcorrente è il rapporto di Bogdanov e Natal'ja, “anziani coniugi [...] ancora capaci di comunicarsi la complicità di una vita. Una vita clandestina, reclusa, contraddittoria e sofferta. A tratti persino felice. È ancora una forma d'amore, no? E ancora lo sarà, per altri trent'anni. Un amore diverso, certo, da vecchi che hanno imparato a completarsi” (*Pro*, p. 73). I due vecchi rivoluzionari

ridono, simili anche in questo. Una delle tante affinità maturate in trent'anni. Il taglio degli occhi, le pieghe sulla fronte, le macchie sul dorso della mano. Due sposi arrivano a condividere anche l'aspetto, come fratello e sorella. Nulla di strano. Per la tectologia, vivere insieme è una forma di congiunzione e quando due sistemi si uniscono, se non sono troppo diversi, tendono ad amalgamarsi. Ma poiché l'uomo è corpo e mente

assieme, la congiunzione delle esperienze produce effetti fisici. Segni particolari di coppia (*Pro*, p. 74).

Tuttavia, la complicità con Natal'ja, non scalfisce in Bogdanov “l'amore per un'altra” (*Pro*, p. 195); quest'ultima, Anfusa, “aveva il potere di cambiargli l'andatura, l'espressione del viso, la consistenza dei muscoli, e non riusciva a spiegarsi se fosse l'effetto dei ricordi, lo spettro di quanto avevano vissuto, o soltanto l'idea di trovarselo di fronte. Un'anima gemella. La sua versione al femminile” (*Pro*, p. 197). E la donna amata da Bogdanov, madre di suo figlio Kotik, muore nel corso dell'esilio a Parigi e viene lungamente rimpianta.

Il racconto si sofferma frequentemente su storie sentimentali in procinto di iniziare o, retrospettivamente, terminate. Da queste, concluse in maniera spesso dolorosa, emerge un'assenza, la necessità di elaborare un lutto: la narrazione si concentra sull'espressione di queste sensazioni, piuttosto che sulle relazioni stesse, di cui raramente vengono approfonditi lo spessore e la complessità.

La solitudine può in alcuni casi comparire per testimoniare caratteristiche positive dei personaggi, come l'autonomia o la loro capacità di destreggiarsi senza appoggi esterni: è il caso di Peter Johnson che “viveva in una grande città, da solo e senza timori” (*Man*, p. 31). Oppure, tale condizione può prefigurare una possibilità da cui trarre benefici, come nel caso di Angela in *54*: per la giovane donna, costretta per necessità a un matrimonio insoddisfacente, l'indipendenza può finalmente significare libertà. “Per tutta la vita non ho mai potuto scegliere”, dichiara: “Qualcuno, qualcosa ha sempre scelto per me. Il bisogno, la sfortuna. Adesso sono sola” (*54*, p. 566). Più comunemente, però, il racconto della solitudine mette in luce un vuoto, un'assenza da cui gli individui sono gravati.

La solitudine è sottolineata anche dalle sue manifestazioni esteriori come commozione e lacrime. Peter Johnson, in missione militare, prova ad esempio “Nostalgia della madre. Difficile ammetterlo per un soldato, non per un giovane Mohawk. Nostalgia di Sir William, anche. Di Johnson Hall e dei boschi” (*Man*, p. 368). Manuel Cardoso si emoziona nell'atto di salutare l'*Alemán*: “La gola si sbloccò mentre varcavo la soglia. Mandai giù la saliva, e in quel momento giunsero le lacrime” (*Arm*, p. 366). Piange Philip Lacroix, nelle varie tappe di un'esperienza umana di conoscenza e riscatto; così riesce a colpire l'attenzione di Esther Johnson, così viene ritratto sulla

soglia della morte, nell'ultima immagine che gli dedica il racconto: "Philip sospirò, gli occhi si bagnarono di lacrime" (*Man*, p. 595). In alcuni casi i personaggi riscoprono la facoltà del pianto come se fosse stata quasi atrofizzata fino a quel momento. È il caso di Marie Nozière che "si accorse di piangere quando vide le gocce cadérle in grembo" (*Arm*, p. 408). Le lacrime sono versate infatti da alcune delle figure più complesse, che si distinguono per gesti coraggiosi e analisi lucide; la capacità di piangere nei momenti intensi della vita contribuisce a renderli ancora più umanamente verosimili.

La solitudine emerge inoltre nei tentativi di "tirare le somme" delle esperienze vissute. In *Canale Mussolini* la vicinanza dei membri della stessa comunità è fondamentale anche per capire quanto è successo. La presenza di un individuo fidato può suggerire spunti di riflessione anche nel merito di questioni ritenute assodate. Nei testi del collettivo, al contrario, lo stimolo a interpretare e comprendere viene da personaggi che non possono fornire chiarimenti o sostegno adeguato.

Gracia muore prima di poter illustrare i motivi per cui ha convocato l'*Alemán* a Palazzo Belvedere. Egli può soltanto ipotizzare risposte, salvo poi comprendere, sul finire della vicenda, che si era sempre allontanato molto dalla ragione corretta: "*ora so perché Gracia ha voluto che fossi al tuo fianco. Non per aiutarti a fare ciò che hai fatto, ma per impedirtelo. L'ho capito troppo tardi, Yossef, e questa è solo l'ultima delle mie sconfitte*" (*Alt*, p. 409; corsivo nel testo).

In maniera molto simile, in *Manituana*, Molly Brant si trova da sola a decifrare il volere del compagno defunto, portando tutto il peso di quest'interpretazione. Infatti, alla domanda del fratello Joseph su "cosa avrebbe fatto Sir Williams", la donna risponde: "Glielo chiederò nei sogni. Di sicuro avrebbe difeso la valle" (*Man*, p. 32). Ancora più difficile da comprendere è la visione in cui William Johnson appare a Philip Lacroix:

Una mano si posò sulla sua spalla. Leggera.  
Philip si volse e vide Sir William.  
Il vecchio era quasi trasparente, incorporeo. Sorrideva. Paterno. Triste.  
Con lui c'era un gentiluomo dall'aspetto austero, solido, opaco come i vivi, senza nulla che facesse pensare alla morte. [...]  
Sir William si congedò con un cenno del mento. Ora di andare.  
Si allontanò con lo sconosciuto. Philip li seguì con lo sguardo fin dove terminava la radura.  
Scomparvero, e non riapparvero più (*Man*, p. 474)

In *Manituana* i morti si manifestano spesso; la loro presenza, però, è sempre solo allusiva, in una situazione problematica o quando c'è una risoluzione da prendere. L'apparizione si limita a segnalare un'urgenza o una prospettiva futura che spetta ai vivi comprendere.

Il tema della solitudine è, a ben vedere, almeno in parte contraddittorio con il carattere collettivo della scrittura dei Wu Ming: questi ultimi, infatti, oltre a comporre romanzi a più mani, hanno sempre ritenuto centrale il ruolo che può svolgere una comunità, come vedremo in seguito.

Non dimentichiamo che le narrazioni, del resto, intervengono a teorizzare l'importanza della collaborazione e della vicinanza fra individui, come viene ad esempio messo in luce dai *sachem* indiani alla vigilia della guerra: “se il mio problema rischia di coinvolgere anche altre persone, non è bene risolverlo da solo. Occorre consultare tutti, a partire dai più vicini, informarli del pericolo, sentire il loro punto di vista. Capire se sono disposti ad aiutarti” (*Man*, p. 49).

La solitudine viene senz'altro presentata come un problema, e come tale viene posta all'attenzione del lettore. I Wu Ming si mostrano consapevoli di agire in una società per la quale

l'epoca che accresce il peso nominale delle singole persone è la stessa che lega gli uomini in sistemi di reciproca dipendenza, moltiplicando le catene di azioni e reazioni reciproche: se i singoli conquistano autonomia e sicurezza all'interno delle piccole sfere che li avvolgono, l'orografia complessiva dei loro territori esistenziali li oltrepassa. Ciò è sempre accaduto, ma in epoca moderna la dislocazione e lo spossamento sono cresciuti. Alla crisi delle trascendenze soggettive, cioè dei valori condivisi, corrisponde un rafforzamento delle trascendenze oggettive, cioè la dipendenza degli individui da poteri, reti, meccanismi, mitologie che gli individui non controllano<sup>458</sup>.

Il collettivo conosce bene i rapporti di forza attivi in tutti i campi della vita sociale e la facilità con cui viene condannato (e contemporaneamente si autocondanna) alla solitudine chi cerca di sottrarsi. Tuttavia, ci sembra che l'espressione amara della solitudine sia soltanto un primo passo verso la trasmissione di un messaggio più articolato, in cui un tema doloroso viene trattato con finalità propositive.

La condizione solitaria dei protagonisti ribadisce, per contrasto, la natura essenziale dei legami, specie all'interno di una società in cui essi “sono vissuti come

---

<sup>458</sup> GUIDO MAZZONI, “I nomi propri e gli uomini medi. Romanzo, scienze umane, democrazia”, in AA.VV., *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, op. cit., p. 10.

costrizioni o come contratti”, in cui “l’essere autonomi è percepito come una qualità sociale altamente desiderabile”<sup>459</sup>. Le vicende narrate conducono a riconoscere che

il controllo totale non è né possibile né buono, che il mondo è un posto dove tutti noi manifestiamo debolezze e abbiamo bisogno di trovare sostegno in qualcun altro. Tale riconoscimento comporta la capacità di vedere il mondo come un luogo in cui non si è soli – un luogo in cui altre persone hanno la loro vita e i loro bisogni, e hanno diritto di vederli soddisfatti<sup>460</sup>.

Raccontando storie incentrate sullo sforzo per realizzare desideri profondi, i romanzi trasmettono con convinzione l’idea che questi non si soddisfino “attraverso una specie di autonomia o di isolamento individuale, ma attraverso lo sviluppo dei legami”<sup>461</sup>. E intervengono a sottolineare che qualsiasi afflato di giustizia o libertà non può raggiungere una soddisfazione completa se perseguito in maniera isolata. Nessuna causa, per quanto importante, annulla la necessità di relazioni autentiche; o diminuisce il senso di vuoto che si sperimenta in loro assenza. La vicinanza dell’altro risulta così di assoluta importanza anche per i protagonisti dei romanzi dei Wu Ming, nonostante questi siano “di quelli che partono” (54, p. 614), impegnati in “lotte che consumano il mondo” (*Alt*, p. 275).

Diffuso, il tema della solitudine sembra poi produrre un ulteriore effetto, sembra cioè creare un avvicinamento alla sfera di sensibilità del lettore. La problematica delle responsabilità individuali declinate nella dimensione sociale, affrontata in maniera corposa dai romanzi, rischierebbe infatti di risultare almeno in parte estranea a un pubblico da cui molto probabilmente “l’agire politico è sentito come qualcosa di impossibile”<sup>462</sup>, che sperimenta “un generale senso di impotenza, di mancata presa sugli eventi, di inibizione alla prassi”<sup>463</sup>.

Nel creare mondi alternativi, alieni all’esperienza quotidiana del pubblico, gli autori sanno di rivolgersi a individui abituati a essere solamente lambiti da informazioni che non li coinvolgono direttamente, sul piano concreto, per i quali “quanto meno accade sul divano, tanto più accade sullo schermo”<sup>464</sup>:

---

<sup>459</sup> MIGUEL BENASAYAG-GÉRARD SCHMIT, *L’epoca delle passioni tristi*, op. cit., p. 101.

<sup>460</sup> MARTHA C. NUSSBAUM, *Non per profitto*, op. cit., p. 112.

<sup>461</sup> MIGUEL BENASAYAG-GÉRARD SCHMIT, *L’epoca delle passioni tristi*, op. cit., p. 102.

<sup>462</sup> DANIELE GIGLIOLI, *Stato di minorità*, op. cit., p. V.

<sup>463</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>464</sup> *Ivi*, p. 10.

il mondo oggi non ‘si vive’, e la sua conoscenza non riposa più sull’esperienza. Al contrario, l’*inesperienza* è la condizione trascendentale dell’esperienza attuale. L’*inesperienza* è la nuova forma di indigenza, il nuovo senso di ‘nullatenenza assoluta’ da cui nascono i romanzi oggi. L’inesperienza, questo è il nostro stato di povertà di oggi, da cui siamo chiamati a fare letteratura<sup>465</sup>.

E il rischio, per opere che trattano delle possibilità d’azione in contesti completamente estranei ai lettori, sarebbe quello di fornire “risarcimento” e “compensazione”<sup>466</sup> per l’inattività sperimentata in prima persona, limitandosi a suggerire la pura evasione.

I romanzi del collettivo, al contrario, esprimono profonde esigenze di realizzazione personale, tanto nella sfera sociale che in quella delle relazioni intime. Il campo dei legami interpersonali e quello della politica vengono parimenti presentati come ambiti in cui è necessario o almeno possibile intervenire per coronare desideri e ambizioni. I personaggi sono mediamente non all’altezza di questo compito, ma la scrittura contribuisce a creare un interrogativo sulla possibilità di conciliare impegno e vita in comune, responsabilità e socialità.

---

<sup>465</sup> ANTONIO SCURATI, *La letteratura dell’inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006, pp. 34-35; corsivo nel testo.

<sup>466</sup> DANIELE GIGLIOLI, *Stato di minorità*, op. cit., p. 10.

## *Conclusione*

Nella seconda parte, il confronto con altri romanzi che si interrogano sulle modalità con cui raccontare la Storia ha messo in luce debiti dei Wu Ming verso i modelli, consonanze con autori contemporanei e tratti peculiari della loro produzione.

Rifacendosi ai classici, il collettivo compone testi in cui gli eventi storici influenzano prepotentemente le esperienze dei personaggi, che si mostrano consapevoli di partecipare a cambiamenti importanti. I testi affrontano questi accadimenti senza approfondirne o spiegarne le origini; nei lavori del collettivo la prevalenza dell'evento è accentuata dalla maggior presenza della scena rispetto al sommario. Le fasi di cambiamento portano al confliggere di schieramenti, prospettive e giudizi; nel presentarle, in particolare, i Wu Ming esprimono tensioni e dubbi che attraversano partiti e orientamenti politici; sottolineano le eccezioni e gli imprevisti che possono intervenire in un progetto, per quanto ben ideato; ritraggono un equilibrio fra fiducia e disincanto senza sbilanciarlo verso quest'ultimo. Come i modelli, il collettivo descrive ambienti contrassegnati da una pluralità di elementi; nel farlo, tuttavia, presta attenzione a inserire dettagli singolari, ben riconoscibili, che impediscono alla molteplicità di essere eccessivamente dispersiva.

I Wu Ming esprimono inoltre problematiche care ad altri autori contemporanei. Come De Cataldo e Pennacchi, ritraggono una società in cui l'autorità politica e morale vacilla, o scompare senza essere sostituita. La responsabilità ricade quindi sull'individuo, che sceglie o accetta di portarne il peso: i protagonisti creati dal collettivo, in particolare, assumono incarichi che non rispondono solo a esigenze personali, ma che cercano l'interesse di una comunità più vasta. I Wu Ming, inoltre, diversamente dagli altri due scrittori, pongono l'accento sulla solitudine dei personaggi. Questi, senza poter fare riferimento a familiari, eleggono spesso figure di padre putativo; raramente vivono rapporti fra pari soddisfacenti e duraturi. La tematica relazionale è quindi posta in un rilievo particolare, che permette agli autori di affrontare l'ambito dei più vitali desideri e ambizioni da realizzare.



**TERZA PARTE**  
**I WU MING NEI CONTESTI**



## *Introduzione*

Nella terza parte vorremmo approfondire il rapporto dei romanzi con i contesti storici, politici e culturali in cui sono stati realizzati e diffusi. Parlando di contesto facciamo riferimento a un costrutto che comprende più aspetti fondamentali:

1) *luogo sociale* in cui si verifica una certa relazione, come a dire che i comportamenti assumono significato in rapporto alle circostanze in cui hanno luogo; 2) *significato* che emerge dal rapporto tra comportamenti e sistemi sociali (pensiamo per storie e, pensando così, comunichiamo e creiamo, trasformiamo e controlliamo contesti); 3) *contesto di apprendimento* in cui un certo comportamento o fenomeno si è sviluppato<sup>467</sup>.

Così ci interessa cogliere la risposta degli autori agli stimoli dell'ambiente di appartenenza, valutare ciò che nei romanzi "stabilisce un dialogo con quanto è vivo"<sup>468</sup> e attuale, approfondire i messaggi che la narrativa offre per affrontare la vita reale.

Nel primo capitolo ci soffermeremo sul modo in cui la contemporaneità influenza gli autori. Cominceremo con l'osservare i presupposti e le ambizioni che animano l'attività letteraria: il collettivo, consapevole di operare in un'epoca ricca di eventi significativi che richiedono un'interpretazione (a partire dai fatti del G8 di Genova e dall'11 settembre), attribuisce una grande fiducia al proprio lavoro di scrittura; intende produrre opere popolari e al tempo stesso impegnate, che si occupino di incoerenze e contraddizioni sociali. Vedremo poi che l'operazione culturale realizzata dai Wu Ming con i romanzi può essere paragonata a una testimonianza: come questa è urgente, personale, stabilisce un dialogo con i propri destinatari. La testimonianza del collettivo, in particolare, riguarda alcuni fenomeni e atteggiamenti riscontrati nel presente. Valuteremo inoltre le modalità con cui gli autori hanno considerato le risposte e i messaggi provenienti dall'esterno, attenuando l'impronta ideologica presente all'interno dei propri testi e determinando così un'evoluzione all'interno della propria produzione.

---

<sup>467</sup> UMBERTA TELFENER, *Apprendere i contesti. Strategie per inserirsi in nuovi ambiti di lavoro*, Raffaello Cortina, Milano 2011, pp.33-34.

<sup>468</sup> GEORGE STEINER, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, Rizzoli, Milano 1972 (*Language and Silence*, 1967), p. 22.

Nel secondo capitolo ci soffermeremo sulle scelte narrative compiute per dar voce ai tratti salienti del contesto di appartenenza. Cercheremo di far emergere l'obiettivo di fondo dei romanzi confrontandoli agli altri *oggetti narrativi non-identificati* realizzati dai Wu Ming collettivamente o come lavori "solisti": se questi ultimi intendono fornire una conoscenza diretta di fatti che interessano il presente, i primi vogliono piuttosto mostrare lati del comportamento umano. Osserveremo inoltre che, per riprodurre compiutamente nei romanzi i tratti caratteristici di una società contemporanea che ritengono non pacificata e attraversata da continui contrasti, gli autori approfondiscono i diversi comportamenti con cui si può far fronte a un contesto bellico: ci soffermeremo sulla molteplicità delle soluzioni proposte. I romanzi inoltre, come vedremo, suggeriscono un atteggiamento costruttivo e pongono attenzione alle forme di comunicazione in quanto elementi in grado di influire sulla realtà circostante. Ampio spazio è dedicato alle chiacchiere ingenue, ai discorsi carichi di retorica e alle storie. Queste ultime vengono presentate come un potente mezzo per trasmettere significati, capaci di creare e rinsaldare legami fra gli individui e di evidenziare i punti su cui è possibile intervenire.

Nel terzo capitolo analizzeremo quello che, in base al nostro studio, ci sembra essere il lascito ultimo dei romanzi. Questi intervengono innanzitutto a sottolineare l'importanza di riscoprire e rifondare comunità che, per quanto eterogenee e trasversali, costituiscano un luogo per la trasmissione di significati e per l'affermazione di valori. Tre di questi, in particolare, sono sottolineati dalle opere. Il coraggio di prendere una decisione non perché è l'unica possibile ma perché, al di là dei rischi che comporta, rappresenta una soluzione positiva. La libertà come atto di resistenza nei confronti delle situazioni in cui ci si trova a vivere, dei condizionamenti ricevuti, dello schieramento di cui si fa parte, per individuare il modo più autentico di comportarsi. La conoscenza come mezzo per orientarsi nella frammentarietà del contesto cui si appartiene, completando e arricchendo le informazioni di cui si dispone.

### 1.1. Presupposti e ambizioni

Il collettivo si pone in una prospettiva opposta a quella di un postmoderno percepito “come un trionfo dell’eclettismo, un atteggiamento scettico ma soprattutto giocoso verso le convenzioni sociali, una perdita di fiducia in rappresentazioni del reale definitive o almeno esaurienti”<sup>469</sup>. A dispetto di una temperie culturale che minerebbe ogni tentativo di concepire la letteratura “in termini etici e politici”<sup>470</sup>, le intenzioni dei Wu Ming si distinguono da un clima in cui l’artista “era pieno di sfiducia e di disincanto nei confronti dei linguaggi e materiali che utilizzava. Non credeva di poterli più prendere sul serio, non dopo l’evaporare dell’idea (prettamente *moderna*) che nell’atto creativo potessero esservi rinnovamento, liberazione, raffiche d’ossigeno a spazzare le vie della vita”<sup>471</sup>. Il collettivo mostra invece di ambire a una condizione in cui “il narratore ricopre – o dovrebbe ricoprire - una funzione sociale paragonabile a quella del *griot* nei villaggi africani, del bardo nella cultura celtica, dell’aedo nel mondo classico greco”<sup>472</sup>; esibisce una spiccata volontà di intervenire in senso civile con le proprie opere, introducendo spunti di *rinnovamento* e *liberazione* che erano venuti a mancare. In particolare, i Wu Ming dichiarano di ricercare “un diverso approccio etico allo scrivere, oltre il disincanto di ieri. Una piena assunzione di responsabilità di fronte a quel che accade su scala planetaria”<sup>473</sup>. Nelle loro intenzioni la “necessità del dire” si coniuga al “rifiuto dell’ironia postmodernista” e alla “rinnovata fiducia nella referenzialità”<sup>474</sup>. L’idea di *responsabilità*, centrale nelle vicende dei romanzi, appartiene ai testi perché viene avvertita come urgente e personale dagli autori.

---

<sup>469</sup> “As a triumph of eclecticism, a skeptical, but above all playful attitude towards social conventions, a loss of faith in definitive or at least comprehensive representations of the real”, ns. trad.; in PIERPAOLO ANTONELLO-FLORIAN MUSSGNUG, “Introduction”, in ID. (a cura di), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Bern 2009, pp. 1-2.

<sup>470</sup> “Any attempt to define literature in political and ethical terms”, ns. trad.; *ivi*, p. 2.

<sup>471</sup> WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. 64.

<sup>472</sup> ID., *Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori*, 01.09.2000, <https://www.wumingfoundation.com/italiano/Diritti.htm>.

<sup>473</sup> ID., *New Italian Epic*, op. cit., pp. 123-124.

<sup>474</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 72.

Intendiamo dunque verificare con quali modalità ed efficacia si è realizzata la volontà di parlare in termini *etici e politici* attraverso la letteratura.

Per i Wu Ming, il periodo in cui scrivono si presenta carico di eventi densi di significati da assimilare, che richiedono un contributo deciso da parte degli intellettuali. Gli autori ammettono innanzitutto di aver dovuto curare “le ferite di Genova”<sup>475</sup>, di muoversi in un contesto politico e culturale in cui “ogni volta che si scende per le strade, gli spettri di Genova trascinano le loro catene”<sup>476</sup>. I fatti svoltisi nel capoluogo ligure dal 19 al 22 luglio 2001 vengono più volte evocati, negli anni successivi, su “Giap”, dove gli scrittori denunciano per esempio che “la generazione più giovane ha avuto in eredità Genova come ‘peccato originale’”<sup>477</sup>. Quei giorni convulsi e drammatici, infatti, portano con sé un carico di colpe, delle istituzioni ma anche dei movimenti, su cui non sarebbe stata fatta sufficiente chiarezza. L’ambiguità con cui negli anni sono stati raccontati quegli accadimenti risulta tanto più inammissibile quanto sono gravi i fatti che hanno avuto luogo. In particolare, i membri del collettivo individuano la fallacia delle modalità con cui essi stessi vi avevano partecipato:

È impossibile sminuire le nostre responsabilità. Noi Wu Ming fummo tra i più zelanti nell’esorare la gente ad andarne a Genova, e più di altri aiutammo il potere a tendere l’imboscata. Dopo il bagno di sangue, ci occorre un bel po’ di tempo - e molto rimuginare - per capire quali fossero stati i nostri errori, quelli *specifici*, nel quadro più ampio degli errori del movimento<sup>478</sup>.

Gli autori definiscono così “gravi e drammatici” gli sbagli “compiuti nei mesi precedenti il G8 di Genova”<sup>479</sup>. Il fallimento delle forme di partecipazione di cui si erano essi stessi fatti promotori - “A Genova non si verificò una sconfitta ‘militare’, ma una catastrofe culturale”<sup>480</sup> – spinge i Wu Ming a rivalutare in primo luogo il proprio ruolo di intellettuali: “Era evidente che qualcosa era andato storto nella nostra prassi

---

<sup>475</sup> WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. 5.

<sup>476</sup> ID., *Tu che straparli di Carlo Giuliani, conosci l’orrore di Piazza Alimonda?*, 19.07.2012, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2012/07/tu-che-straparli-di-carlo-giuliani-conosci-lorrore-di-piazza-alimonda/>; corsivo nel testo.

<sup>477</sup> *Ibidem*.

<sup>478</sup> ID., *Dieci anni fa usciva Q*, marzo 2009, [https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6\\_IXa.htm](https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm).

<sup>479</sup> ID., *Boicotta Wu Ming*, 27.08.2010, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2010/08/boicotta-wu-ming/>.

<sup>480</sup> ID., *Dieci anni fa usciva Q*, art. cit.

‘mitopoietica’, la costruzione di miti dal basso che era - e per certi versi è ancora - il fondamento del nostro lavoro”<sup>481</sup>.

A differenza di altri autori contemporanei<sup>482</sup>, nella produzione del collettivo i fatti di Genova non vengono affrontati dalla narrativa direttamente<sup>483</sup>. Svolgono però un ruolo decisivo nella riflessione degli autori – per loro stesso dire – intorno all’esigenza di raccontare la contemporaneità.

A poche settimane di distanza, un nuovo evento eclatante li sollecita come individui e come autori alle prese con la revisione del loro secondo volume collettivo. Ecco come l’impatto dell’11 settembre viene descritto nel *New Italian Epic*: “Credevamo di aver fatto il pieno, almeno per il momento, di ‘eventi-chiave’, ‘punti di svolta’ e altri dispositivi per la riproduzione di frasi fatte. E invece... Un sms, non ricordo spedito da chi, fratello di milioni di sms che in quei minuti attraversarono l’etere, arrivò sui cellulari di tutti e cinque. Diceva soltanto: ‘Accendi la Tv’”<sup>484</sup>. Anche per i Wu Ming, “l’11 settembre polverizzò tutte le statuette di vetro”<sup>485</sup>, spingendoli alla ricerca di nuove posizioni intellettuali da cui contribuire a interpretare la complessa realtà circostante. Il compito appare loro tanto più urgente quanto le catastrofi sociali verificatesi rendono più difficile comprendere quanto sta succedendo su scala nazionale e globale. Sicuramente il collettivo sperimenta in prima persona l’enunciato di Luperini

---

<sup>481</sup> *Ibidem*.

<sup>482</sup> Pensiamo qui ad esempio ad Andrea Camilleri che fa esprimere al suo protagonista Salvo Montalbano il disgusto per il comportamento avuto dalle forze di polizia in occasione del G8 di Genova: “*La verità era che il comincio del disagio di Montalbano risaliva a tempo prima, a quando la televisione aveva fatto vediri il Presidente del consiglio che se la fissiava avanti e narrò per i carrugi di Genova. [...] C’era – pinsò il commissario – un eccesso di difesa tanto ostentato da costituire una specie di provocazione. Doppo era successo quello che era successo: certo, c’era scappato il morto tra i dimostranti, ma forse la cosa più grave era stato il comportamento di alcuni reparti della polizia. [...] E appresso c’era stata la laida faccenda della scuola Diaz non a un’operazione di polizia, ma a una specie di trista e violenta sopraffazione per sfogare istinti di vendetta repressi*”, ANDREA CAMILLERI, *Il giro di boa*, Sellerio, Palermo 2003, pp. 12-13; corsivo nel testo. O ancora a Massimo Carlotto che descrive e commenta quegli eventi: “Infiltrati e provocatori agirono indisturbati e la prima carica della polizia partì alle tre del pomeriggio. [...] La gente non sapeva cosa fare e dove andare. Alzava le mani in segno di resa ma le manganellate arrivavano lo stesso. Non venne risparmiato nessuno”, MASSIMO CARLOTTO, *Il maestro di nodi*, E/o, Roma 2004.

<sup>483</sup> Wu Ming 1 ha realizzato un brano chiamato “Estratto da *Trommeln in Genua*”, pubblicato prima in MARCO BELPOLITI-ENRICO MANERA (a cura di), *Furio Jesi, Marcos y Marcos*, Milano 2010 e poi su “Giap”: WU MING, *Pensando alle rivolte del 2011: Tamburi a Genova (nell’anno del decennale)*, 03.01.2011, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2011/01/pensando-alle-rivolte-del-2011-tamburi-a-genova-nellanno-del-decennale/>. Nella produzione dei Wu Ming, tuttavia, i fatti di Genova assumono una veste narrativa solo in questo breve racconto.

<sup>484</sup> *Id.*, *New Italian Epic*, op. cit., p. 5.

<sup>485</sup> *Ivi*, p. 7.

secondo cui “con l’11 settembre si chiude la stagione del postmodernismo” e sceglie dunque consapevolmente di confrontarsi con “un nuovo periodo che ancora non ha nome e che richiede impegni e responsabilità diversi”<sup>486</sup>. I due eventi precedentemente evocati, è importante notarli, non avvengono nella primissima fase della produzione degli autori; non costituiscono dunque l’origine della loro vocazione a scrivere, ma incidono profondamente sulle loro motivazioni.

Il collettivo sa bene che, volendo decifrare e rappresentare la società contemporanea, si pone in osservazione di un oggetto notevolmente instabile e difficile da cogliere nella sua interezza. Questo è vero in un tempo che può essere scosso da forti cambiamenti, come sottolinea Wu Ming 5 in un’intervista: “Pensa a cosa sarebbe successo se un nostro romanzo fosse uscito il 10 settembre 2001. Il giorno dopo non sarebbe stato più attuale”<sup>487</sup>.

Per descrivere la posizione dei Wu Ming, inoltre, sembrano estremamente attuali le considerazioni di Calvino nell’appendice a *Una pietra sopra*. Secondo lo scrittore ligure, infatti, l’intellettuale contemporaneo si accorgerebbe “che la società intorno a lui [...] è qualcosa che risponde sempre meno a progetti o previsioni, qualcosa che è sempre meno padroneggiabile, che rifiuta ogni schema e ogni forma”<sup>488</sup>. Gli intellettuali del nuovo millennio ricevono in eredità un ambiente “angosciosamente non pacificabile nelle sue innumerevoli contraddizioni”<sup>489</sup>. Alcune di queste incoerenze risultano particolarmente stridenti agli occhi dei Wu Ming.

Si mostrano soprattutto consapevoli di un’eccessiva ambiguità della civiltà occidentale, ritenuta in pace e in realtà lacerata da guerre; “quelle che ci interessano sono storie di conflitti”<sup>490</sup>, dichiarano. In “Giap”, ad esempio, raccontano le ostilità che condizionano l’Italia di oggi, “storie che collegano il colonialismo italiano in Africa con un attentato avvenuto a Tripoli due giorni fa, con le attuali politiche dell’ENI nel Delta del Niger e con la strage di Lampedusa del 3 ottobre 2013, storie che mettono insieme

---

<sup>486</sup> ROMANO LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005, p. 20.

<sup>487</sup> DAVID FRATI, *Intervista a Wu Ming*, non datato, <http://www.mangialibri.com/interviste/intervista-wu-ming>.

<sup>488</sup> ITALO CALVINO, “Appendice. Sotto quella pietra” in ID., *Una pietra sopra*, op. cit., p. 403.

<sup>489</sup> ROBERTO CONTU, *Anni di piombo, penne di latta. Gli scrittori dentro gli anni complicati*, Aguaplano, Passignano 2015, p. 283.

<sup>490</sup> WU MING, *Dichiarazione d’intenti*, gennaio 2000, <https://www.wumingfoundation.com/italiano/presbody.htm>.



resistenza al colonialismo e guerra partigiana contro il nazifascismo in Europa”<sup>491</sup>. La portata della contraddizione è espressa nella premessa a 54:

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 di acciaio e fumi, intere culture estirpate dalla Terra.  
Gli stolti combattevano i nemici di oggi forgiando 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 (54, p. 3).

Si tratta di un brano, “quasi una poesia”<sup>492</sup>, inserito subito prima di consegnare il testo all'editore: indipendente dal tessuto narrativo del romanzo, ha il pregio di mettere in evidenza l'atteggiamento con cui gli autori riflettevano, nello scrivere, sulle catastrofi internazionali che avevano accompagnato la stesura.

Innumerevoli sono, secondo il collettivo, le guerre che riguardano un cittadino italiano del ventunesimo secolo. Si tratta in primo luogo di conflitti armati, causati e in parte vissuti dall'Occidente. Ai Wu Ming sta a cuore sottolineare l'ignoranza diffusa sulle reali cause e motivazioni degli eventi bellici, la parzialità della conoscenza che si ha degli accadimenti, dovuta alle strategie retoriche della politica e alla pigrizia intellettuale con cui molti osservano l'attualità:

L'11 settembre 2001 tutti i commentatori dissero: 'Da oggi, abbiamo la guerra in casa'.  
Quando fu colpita la metropolitana di Madrid, tutti i commentatori dissero: 'Da oggi, abbiamo la guerra in casa'.  
Quando fu colpita la metropolitana di Londra, tutti i commentatori dissero: 'Da oggi, abbiamo la guerra in casa'.  
Dopo la strage nella sede di *Charlie Hebdo*, tutti i commentatori hanno detto: 'Da oggi, abbiamo la guerra in casa'.  
Non si va mai più indietro di *oggi*<sup>493</sup>.

---

<sup>491</sup> ID., “Resistenze in Cirenaica”, una giornata memorabile, grazie a tutte e tutti, 28.09.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/09/resistenze-in-cirenaica-una-giornata-memorabile-grazie-a-tutte-e-tutti/>.

<sup>492</sup> ID., *New Italian Epic*, op. cit., p. 6.

<sup>493</sup> ID., *Terrorismo, migranti, foibe, marò, fascismo... Appunti sul vittimismo italiano*, 08.01.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/01/terrorismo-migranti-foibe-marò-fascismo-appunti-sul-vittimismo-italiano/>.

La conflittualità verso cui i Wu Ming si dimostrano sensibili agisce a vari livelli, anche all'interno della società civile. Sulla scorta di Daniele Giglioli e della riflessione da lui espressa in *Critica della vittima*, il collettivo avanza l'interpretazione che la storia d'Italia possa essere stata "riscritta in base al paradigma vittimario": "Non più diverse cause per cui morire: solo morti ammazzati, strumentalmente descritti come 'tutti uguali'; non più una dialettica oppressi-oppressori, solo generiche 'vittime' di conflitti resi astratti, mai spiegati; la colpa è delle sempre comode da scomodare 'ideologie'"<sup>494</sup>. Gli autori non vogliono dunque evidenziare solo vere e proprie guerre, ma soprattutto scontri culturali, in cui certi elementi imbarazzanti vengono taciuti, messi in ombra, progressivamente allontanati dal sentire comune. Davanti all'eclissarsi della verità, i Wu Ming sono invece intenzionati a mettere in luce le sfaccettature maggiormente complesse di un "curriculum italiano"<sup>495</sup> contrassegnato, almeno in parte, da connivenza e implicazione in razzismo e intolleranza.

Una guerra culturale che gli autori denunciano, infatti, è animata dalla presenza invasiva in Italia di una mentalità e di comportamenti fascisti. Gli autori reagiscono allarmati a un contesto in cui ragionamenti di indirizzo fascista finiscono per sembrare normali, in cui, complice l'abitudine, "i polveroni non s'alzano più ma *gravano* sui discorsi e non vanno via, sono perenni, come cappe di smog"<sup>496</sup>. Gli scrittori vogliono creare consapevolezza intorno alla gravità del cinismo e della sprovvedutezza "di chi seguita a parlare del nazifascismo come di qualcosa pertinente al passato"<sup>497</sup>; intorno ai rischi insiti in atteggiamenti fascisti che diventano "potenzialmente accettabili. Ovvero: criticabili, ma legittimi"<sup>498</sup>. E così intendono opporsi all'indifferenza o alla scarsa attenzione nei confronti di un fenomeno che contribuirebbe a dividere e a incattivire i cittadini:

---

<sup>494</sup> *Ibidem*.

<sup>495</sup> ID., *Le guerre sbagliate dell'Italia, le guerre giuste di un italiano*, 08.10.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/10/le-guerre-sbagliate-dellitalia-la-guerra-giusta-di-un-italiano/>.

<sup>496</sup> WU MING 1, *Antifascismo e anticapitalismo nell'Italia di oggi. Note sul conflitto surrogato e quello vero*, 11.11.2017, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/11/antifascismo-oggi/>; corsivo nel testo.

<sup>497</sup> WU MING 4, *It's Not Fair. Note su #Dunkirk di Christopher Nolan e su dove siamo adesso*, 08.09.2017, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/09/dunkirk/>.

<sup>498</sup> WU MING 1, *Antifascismo e anticapitalismo nell'Italia di oggi*, art. cit.

Il fascismo è un *fascio* di false soluzioni a problemi veri falsificati. False soluzioni che retroagiscono sui problemi veri, aggravandoli. È necessario capire come funziona la macchina mitologica fascista, sfatando gli equivoci che la circondano e smontando le narrazioni tossiche che produce. Bisogna imparare a contrastarla sempre meglio, per impedire o almeno rendere più difficile la cattura di energie conflittuali e il loro dirottamento su lotte surrogate, lotte che separano il ‘noi’ dal ‘loro’ in modi truffaldini e malati, lotte che dividono chi dovrebbe invece unirsi, che fanno perdere tempo prezioso<sup>499</sup>.

Il collettivo si sofferma sulla radicalità che, a suo avviso, il razzismo sta assumendo in Italia e in Europa; denuncia la strategia retorica ingannevole attraverso cui certi argomenti vengono comunemente affrontati, suggerendo ad esempio che “bisogna quindi stare attenti a non ribaltare causa ed effetto”<sup>500</sup>. Davanti a numerosi atteggiamenti neofascisti, i Wu Ming insistono nel proporre una cultura dell’attenzione verso ciò che è stato e che si ripete, per coglierne appieno la gravità:

Gli antifascisti non possono né debbono stare sulla difensiva. Non stiamo vivendo alcunché di inedito: i meccanismi di trasmissione del passato subiscono processi di ‘sclerotizzazione’. Quando si tratta del passato delle lotte, molte forze cospirano a produrre interferenze e il nemico cerca di confondere torti e ragioni, straparlando di ‘memoria condivisa’ e ‘unità nazionale’. Nulla di nuovo, lo scriveva già Walter Benjamin: ‘In ogni epoca bisogna tentare di strappare la trasmissione del passato al conformismo che è sul punto di soggiogarla [...] Il dono di riattizzare nel passato la scintilla della speranza è presente solo in quello storico che è compenetrato dall’idea che neppure i morti saranno al sicuro dal nemico, se vince. E questo nemico non ha smesso di vincere’<sup>501</sup>.

La vocazione antifascista, caratteristica decisa dell’intera produzione del collettivo<sup>502</sup>, assume forme diverse nei romanzi e negli altri testi, come avremo modo di approfondire nel prossimo capitolo, e contribuisce ad arricchire il mandato culturale che i Wu Ming rivendicano per sé: “Di fronte a scandali, alzate di polvere e pseudo-rivelazioni, l’unica via è assumersi *in toto* la responsabilità storica, *portare il peso di tutto quanto*, anche degli errori e delle lotte intestine, degli umori più cupi e dei sentimenti meno nobili,

---

<sup>499</sup> *Ibidem*; corsivo nel testo.

<sup>500</sup> ID., *Ventimiglia in ogni città! La solidarietà senza confini è già opposizione alla guerra futura*, 26.08.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/08/ventimiglia-in-ogni-citta-la-solidarieta-senza-confini-e-gia-opposizione-alla-guerra-futura/>.

<sup>501</sup> WU MING, “Postfazione 2005”, in WU MING-VITALIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit., p. 254.

<sup>502</sup> Si prendano per il momento come esempio i sonnambuli de *L’Armata*, che gli autori definiscono “una banda armata fascista *ante litteram*”; in SALVATORE CANNAVÒ, *Wu Ming: i pifferai ci incantano ancora*, art. cit.

anche di ciò che è sgradevole e tanfereccio, senza reticenze, al contempo rivendicando il senso complessivo dell'impresa"<sup>503</sup>.

Parallelamente, i membri del collettivo si dimostrano sensibili ai conflitti legati al territorio, con particolare attenzione agli esiti della costruzione delle linee ferroviarie dell'Alta velocità<sup>504</sup>. Nella produzione dedicata all'argomento vengono messe in evidenza le "vittime"<sup>505</sup> dell'innovazione tecnologica, in termini di risorse naturali, di danni ecologici, di noncuranza verso le esigenze delle comunità locali:

Il progetto di una *grande opera*, prima ancora della sua messa in pratica, asserviva la politica locale e blindava l'informazione, restringeva l'orizzonte dei discorsi, aumentava il controllo sociale; e quando il progetto era messo in pratica, anche quando l'opera restava incompiuta, riconfigurava gli spazi, cambiava traiettorie e spostamenti, peggiorava la qualità della vita, sfilacciava il tessuto della convivenza<sup>506</sup>.

Vengono sottolineate, al tempo stesso, le azioni di resistenza mosse contro la costruzione delle nuove infrastrutture. Si prenda a questo proposito un discorso pronunciato dai manifestanti No Tav e riportato da Wu Ming 1:

Abbiamo sempre rivendicato la disobbedienza civile come uno dei punti più alti della resistenza, e siamo qui per fare disobbedienza civile. Noi resistiamo, e a tutti quelli che non sono qui questa sera, e ai quali spero possa arrivare il mio messaggio, dico [...] che se verrà occupata la Maddalena, loro devono andare a occupare Torino, devono andare in tutti i posti dove si festeggiano i 150 anni dell'Unità d'Italia. Bisogna farli diventare matti, e noi ci riusciamo, lo sapete<sup>507</sup>.

I termini con cui l'argomento viene trattato contribuiscono a presentarlo come un vero e proprio scontro.

I Wu Ming, inoltre, prestano attenzione al "conflitto sociale"<sup>508</sup> presente a livello civico, in particolare a Bologna, dove, in risposta a problemi "ancora ben gestibili", ci sarebbe "una reazione isterica e paranoica del potere costituito", che consisterebbe in sgomberi, radicalizzazioni, rifiuto di dialogo. Al tempo stesso, mettono in luce il

---

<sup>503</sup> *Ibidem*; corsivo nel testo.

<sup>504</sup> A questo tema – in particolare alle conseguenze della costruzione della Tav e alle lotte che vi si sono opposte – sono dedicati alcuni volumi solisti e numerosi articoli. Si vedano in particolare, fra gli altri: WU MING 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit.; WU MING 2, *Il sentiero degli dei*, Ediciclo, Portogruaro 2015; ID., *Il sentiero luminoso*, Ediciclo, Portogruaro 2016.

<sup>505</sup> Cfr. ID., *Il sentiero degli dei*, op. cit., p. 17.

<sup>506</sup> WU MING 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 100; corsivo nel testo.

<sup>507</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>508</sup> WU MING 4, *Barricati nel palazzo. Intervista a Wu Ming 4 su lotte e repressione a Bologna*, 27.05.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/05/barricati-nel-palazzo-intervista-a-wu-ming-4-su-lotte-e-repressione-a-bologna/>.

rapporto ambiguo fra chi detiene il potere e gli intellettuali, che possono essere screditati o, al contrario, inglobati nel racconto dominante<sup>509</sup>.

Davanti all'urgenza di questi ed altri problemi che devono affrontare gli individui, nel blog, gli autori si dicono "convinti che le fandonie vadano smontate"<sup>510</sup>, intendono innanzitutto presentare una versione dei fatti più completa di quella comunemente diffusa, screditando asserzioni populiste infondate e fuorvianti<sup>511</sup>. La volontà di raccontare l'attualità, per loro, "nasce dal bisogno di capire [...] come si produce e si diffonde il falso, e come lo si può contrastare"<sup>512</sup>.

E attraverso la narrativa i Wu Ming, fra altri scrittori contemporanei, sembrerebbero voler comunicare proprio "l'inefficacia delle categorie con le quali cerchiamo di interpretare il presente"<sup>513</sup>, per basare su queste premesse una rinnovata concezione di impegno. Scrive a questo proposito Giuliana Benvenuti:

Il ritorno alla narratività si verifica proprio nel momento in cui va scomparendo la figura dello scrittore-intellettuale (il cui programma consiste nel prendere partito riguardo alla, e così contribuire alla definizione della identità collettiva) [...]. A questa situazione, [...] molti scrittori degli anni Zero provano a opporsi, almeno nelle intenzioni. [...] Ora, con gli anni Zero appunto, i nuovi scrittori si impegnano a operare un doppio recupero: [...] essi tentano anche di recuperare il racconto a una nuova fiducia nella parola e nella scrittura quali forme comunicative che possono tornare a tessere un discorso civile, e che riconducano il lettore a praticare la lettura in quanto forma di conoscenza e di presa critica nei confronti della società<sup>514</sup>.

---

<sup>509</sup> Quest'ultimo in particolare è stato il caso di Blu, artista di strada bolognese che ha deciso di cancellare i suoi murali dopo che alcuni erano stati staccati e inseriti in una mostra. Il gesto dell'artista intendeva opporsi all'"arroganza piaciona di curatori, restauratori e addetti alla cultura, che con il pretesto dell'amore per l'arte di strada trovano un'occasione di carriera, mettendo a profitto l'opera altrui". WU MING, *Street Artist Blu Is Erasing All The Murals He Painted in Bologna*, 12.03.2016, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/>.

<sup>510</sup> ID., *I quattro gatti di Salvini a Bologna e i numeri del flop di Liberiamoci, metro quadro per metro quadro*, 09.11.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/11/i-quattro-gatti-di-salvini-a-bologna-e-i-numeri-del-flop-di-liberiamoci-metro-quadro-per-metro-quadro/>.

<sup>511</sup> Nel blog le dichiarazioni di intenti in questo senso sono esplicite e reiterate: "Detta come va detta: l'editoriale di Molinari è una pericolosa sequela di pericolosi sfondoni. Cercheremo di elencarli e smontarli uno a uno", ID., *Il razzismo italiano e i fantasmi del deserto, ovvero: 20 sfondoni di Maurizio Molinari (e una nota su Dacia Maraini)*, 13.01.2016, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/01/il-razzismo-italiano-e-i-fantasmi-del-deserto-ovvero-20-sfondoni-di-maurizio-molinari-e-una-nota-su-dacia-maraini/>; "Dicevamo: tutto quello che la maggioranza degli italiani sa della morte di Carlo è falso", ID., *Tu che straparli di Carlo Giuliani, conosci l'orrore di Piazza Alimonda?*, art. cit.

<sup>512</sup> WU MING, *Raccontare altrimenti*, art. cit.

<sup>513</sup> GUIDO MAZZONI, *I destini generali*, op. cit., p. 6.

<sup>514</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 33.

Il collettivo si propone di tracciare un simile ambizioso itinerario mantenendo salde certe linee guida. Fra queste risalta la volontà di produrre una letteratura impegnata che sia al tempo stesso popolare.

Troviamo in *Proletkult* un'espressione del punto di vista autoriale sul complesso equilibrio richiesto da una simile forma d'arte. Al concorso musicale del Proletkult di Mosca, Bogdanov è colpito da un brano che richiama principi nobili e profondi alludendo al fatto che “la forza di una catena è data dalla resistenza del suo anello più debole. La salute di una società, dal malessere degli ultimi” (*Pro*, p. 28). All'apprezzamento si affianca però rapidamente il timore che la musica possa essere fraintesa o sottovalutata dai più: “gli altri [...], che di certo non hanno colto il senso del pezzo, lo apprezzeranno lo stesso? Il rischio è che lo giudichino vacuo, un pacchetto elegante che racchiude il nulla. Forma senza sostanza. Una distanza inutile” (*Pro*, p. 28). Ugualmente, pensiamo, i Wu Ming intendono la propria produzione come sforzo teso alla conciliazione fra messaggi complessi e forme gradevoli.

Riferendosi agli esordi della propria attività letteraria, dichiarano di essere stati convinti che “il mondo aveva bisogno di romanzi d'avventura scritti da gente che credeva in quel che faceva, disposta a sporcarsi le mani e mostrarle a tutti”<sup>515</sup>: il genere popolare e coinvolgente, e la vocazione politica della scrittura vengono quindi fatti convergere. L’“abolizione della distinzione fra letteratura ‘alta’ e letteratura ‘popolare’” è infatti una delle acquisizioni del postmoderno conservata dal collettivo, come da altri autori degli anni Zero<sup>516</sup>. Insieme a vari scrittori contemporanei, fra cui annoverano Carlo Lucarelli, Valerio Evangelisti, Giancarlo De Cataldo, i Wu Ming si ritengono “figli problematici della *popular culture*”<sup>517</sup>. L'appartenenza così rivendicata ha suscitato nella critica valutazioni anche negative, secondo cui, ad esempio, i Wu Ming “razziano dal serbatoio della cultura di massa, ibridato con letture da specialismo universitario”<sup>518</sup>. Il collettivo, dal canto suo, si attribuisce autonomia e libertà di azione all'interno di un mondo commerciale di cui si sente orgogliosamente parte: “Quando uscì il nostro primo romanzo, *Q*, dichiarammo in modo esplicito che volevamo

---

<sup>515</sup> WU MING, *Dieci anni fa usciva Q*, art. cit.

<sup>516</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 72.

<sup>517</sup> WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. 126.

<sup>518</sup> RAFFELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 66

combattere la nostra battaglia dentro il pop e portare le nostre pratiche di scrittura all'interno dell'industria culturale"<sup>519</sup>. Gli autori intendono quindi coniugare la presenza di un messaggio rilevante sul piano sociale con l'obiettivo di raggiungere un pubblico ampio e di poter porre alcune condizioni al mercato editoriale. In quest'ottica, già *Q* ha voluto essere "lo strumento che [permettesse] a Luther Blissett di entrare dalla porta principale nel campo controllato dall'industria culturale 'pesante', quella dei grandi numeri e delle distribuzioni a tappeto"<sup>520</sup>.

L'ambizione di rivolgersi a quanti più lettori possibile si è manifestata, dall'inizio dell'attività narrativa del collettivo, nella volontà di rendere liberamente accessibili le proprie opere. All'inizio di *Q* compare infatti la dicitura: "Gli autori difendono la gratuità del prestito bibliotecario e sono contrari a norme e direttive che, monetizzando tale servizio, limitino l'accesso alla cultura. L'autore e l'editore rinunciano a riscuotere eventuali royalties derivanti dal prestito bibliotecario di quest'opera". Nei volumi successivi, invece, i Wu Ming si spingono oltre e aderiscono alla politica editoriale del *copyleft*, secondo il quale "è consentita la riproduzione parziale o totale dell'opera e la sua diffusione per via telematica a uso personale dei lettori, purché non a scopo commerciale". In base a questo principio, i loro volumi possono essere scaricati integralmente e gratuitamente a partire da un anno dopo la pubblicazione. Gli scrittori hanno in più occasioni rivendicato la bontà di questa scelta: "Sempre più esperienze editoriali dimostrano che la logica 'copia piratata = copia non venduta' di logico non ha proprio niente. Altrimenti non si capirebbe come mai il nostro romanzo *Q*, scaricabile gratis ormai da tre anni, sia arrivato alla dodicesima edizione e abbia superato le duecentomila copie di venduto. In realtà, nell'editoria, più un'opera circola e più vende"<sup>521</sup>. La politica editoriale del *copyleft* permetterebbe, secondo i Wu Ming, di coniugare la gratificazione economica degli autori e la volontà di parlare a un pubblico più ampio possibile:

un utente X si collega al nostro sito e scarica, mettiamo, 54; lo fa dall'ufficio o dall'università, e quivi lo stampa, non spendendoci una lira; lo legge e gli piace; gli piace talmente tanto che decide di regalarlo, e non può certo fare la figura di regalare

---

<sup>519</sup> WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. 126.

<sup>520</sup> MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, art. cit., p.3.

<sup>521</sup> WU MING 1, *Il copyleft spiegato ai bambini. Per sgombrare il campo da alcuni equivoci*, marzo 2003, [https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/copyleft\\_booklet.html](https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/copyleft_booklet.html).

una risma di fogli A4! Indi ragion per cui, va in libreria e lo compra. Una copia ‘piratata’ = una copia venduta. C’è chi ha scaricato un nostro libro e, dopo averlo letto, lo ha regalato almeno sei o sette volte. Una copia ‘piratata’ = più copie vendute. Anche chi non regala il libro, perché è in bolletta, comunque se gli piace ne parla in giro e prima o poi qualcuno lo comprerà o farà come descritto sopra (download-lettura-acquisto-regalo). Se a qualcuno il libro non piace, almeno non ha speso un centesimo<sup>522</sup>.

L’adozione del *copyleft* è uno dei frutti di un rapporto proficuo ma difficile con la casa editrice Einaudi: “L’Einaudi non è un luogo dove tutto va bene, bensì un campo di battaglia”, così la descrivono i Wu Ming in un articolo del 2010. Riconoscono la “complessità” presente al suo interno, “le pressioni che vengono fatte e subite”, “i conflitti interni, i contrasti”<sup>523</sup>. Vi individuano al contempo un ambiente culturale privilegiato:

Ci sono case editrici che per tradizione e libertà delle persone hanno resistito alla proprietà. Bisogna resistere con loro, aiutarli anziché complicare le cose. ‘Uscire’ sarebbe una scappatoia, equivarrebbe a *rimuovere* la contraddizione, o quantomeno a sdilinquirlo, a farla passare in secondo piano. Da anni noi adottiamo la strategia opposta: non perdiamo un’occasione per *sottolineare* la contraddizione, per dire che esiste ed è stridente, che questa posizione non è per nulla confortevole e a un certo livello *ci lacera*, ma crediamo ne valga la pena<sup>524</sup>.

La narrativa cui i Wu Ming vogliono facilitare l’accesso è radicata in un’idea di resistenza vicina a quella di cui parlano Benasayag e Schmit, per i quali “resistere significa anche opporsi e scontrarsi, ma non dimentichiamoci che, prima di tutto, *resistere è creare*”<sup>525</sup>. Le pratiche di resistenza guarderebbero così “al futuro anziché al passato, al contrario di quanto l’etimologia e usi recenti del verbo resistere potrebbero far pensare”<sup>526</sup>. La responsabilità insita nella scrittura assume i tratti di una lotta, come possiamo leggere in un’intervista rilasciata nel 2002, subito dopo l’uscita di *54*:

mentre scrivevamo, siamo riusciti a captare il vento nuovo che cominciava a spirare nel mondo. Abbiamo respirato l’aria che respiravano tutti e in parte l’abbiamo riversata nei nostri romanzi. Questo ci ha dato forza e voglia di proseguire, ci fa sentire parte di una comunità planetaria in movimento. Anche se la situazione storica si fa sempre più

---

<sup>522</sup> *Ibidem*.

<sup>523</sup> WU MING, *Boicotta Wu Ming*, art. cit.

<sup>524</sup> *Ibidem*; corsivo nel testo.

<sup>525</sup> MIGUEL BENASAYAG-GÉRARD SCHMIT, *L’epoca delle passioni tristi*, op. cit., p. 125; corsivo nel testo.

<sup>526</sup> MONICA BOSCOLO-STEFANO JOSSA, “Introduzione” in ID. (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, op. cit., p. 11.



critica, siamo convinti che il pianeta e chi lo popola possa sempre reagire con un sano istinto di sopravvivenza e di lotta<sup>527</sup>.

Gli autori, che sul piano civile partecipano alla promozione di vere e proprie azioni di resistenza<sup>528</sup>, intendono dare anche a livello della produzione narrativa il loro contributo per “chiamare alla resistenza gli uomini e le donne di buona volontà”, per “rafforzare la barriera culturale e politica”<sup>529</sup>. La lotta, considerata un “comune denominatore” delle varie opere realizzate dai Wu Ming, è ambiziosa, interessata ad “affermare la dignità (individuale e collettiva)”<sup>530</sup>, riconoscendo margini per un rapporto attivo e proficuo con la realtà circostante.

Il collettivo cerca dunque programmaticamente di distanziarsi dal ruolo dell’intellettuale confinato a un piano teorico, come quello sintetizzato con efficacia da Francesco Piccolo: “Non era compito nostro trovare soluzioni, però era compito nostro tenere desta l’indignazione”<sup>531</sup>. Per i Wu Ming, al contrario, comporre narrativa significa riflettere “su quale ruolo possa avere lo scrittore nella ricerca di una ‘cornice’ che avvicini e accomuni tutte le lotte in corso”<sup>532</sup>.

Una sintesi efficace degli elementi che abbiamo cercato di illustrare viene distillata prima di tutto da Wu Ming 1, nelle conclusioni del “Memorandum” che confluirà nel *New Italian Epic*. Qui troviamo espressa, con toni altisonanti, la fiducia in una letteratura impegnata in una vera e propria *guerra*, che reagisca alla *guerra* civile e culturale già in atto:

Oggi arte e letteratura non possono limitarsi a suonare allarmi tardivi: devono aiutarci a immaginare vie d’uscita. Devono curare il nostro sguardo, rafforzare la nostra capacità di visualizzare. Non c’è avventura più impegnativa: lottare per estinguerci con dignità e il più tardi possibile, magari avendo passato il testimone a un’altra specie, che proseguirà la danza per contro nostro, chissà dove, chissà per quanto, e chissà se verremo ricordati.

È bello non avere risposte a queste domande. È bello – ed epico – formulare le domande. È questa la vera guerra, quella che, finché saremo sul pianeta, non avrà un ‘dopo’.

---

<sup>527</sup> MASSIMO MERLETTI, *Wu Ming. Poetica d’un anonimo*, art. cit.

<sup>528</sup> “Resistenze in Cirenaica” è ad esempio il nome di incontri promossi nel quartiere ad est di Bologna.

<sup>529</sup> WU MING 4, *It’s Not Fair. Note su #Dunkirk di Christopher Nolan e su dove siamo adesso*, art. cit.

<sup>530</sup> UGO GIAN SIRACUSA, *Il mestiere d’autore: intervista a Wu Ming 1*, dicembre 2002,

[http://www.girodivite.it/antenati/xxisec/wuming/wuming\\_intervista.htm](http://www.girodivite.it/antenati/xxisec/wuming/wuming_intervista.htm).

<sup>531</sup> FRANCESCO PICCOLO, *Il desiderio di essere come tutti*, op. cit., p. 165.

<sup>532</sup> WU MING, *Il rogodilibri e l’apoteosi dello scrittore*, 01.02.2011,

<https://www.wumingfoundation.com/giap/2011/02/il-rogodilibri-e-lapoteosi-dello-scrittore/>.

A conti fatti, 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'.  
Noi fingiamo che il fronte di quella guerra sia lontano.  
Noi chiamiamo questa finzione 'pace'.  
La letteratura non deve, non deve mai, non deve mai crederci in pace<sup>533</sup>.

Come leggiamo, la missione dell'intellettuale, assunta dai Wu Ming in particolare, vuole aiutare a individuare strategie concrete di azione, mettendo in luce aspetti della vita contemporanea su cui è possibile intervenire. Ci interessa vedere con quale prospettiva peculiare e, in seguito, con quali modalità questi aspetti vengono presentati nei romanzi.

## 1.2. Testimonianza

Wu Ming 2 ha dichiarato in un'intervista che il romanzo cui il collettivo aspira "è chiamato a costruire una testimonianza, per quanto artificiale e in provetta"<sup>534</sup>. Il termine *testimonianza* è senz'altro carico di rimandi e ci interessa approfondirne il significato, per valutarne la coerenza in riferimento alla produzione del collettivo.

La testimonianza si presenta infatti, in ambito psicologico, come un "atto singolare", che non pretende di trasmettere alcunché di esemplare<sup>535</sup>. Testimoniando, infatti, si affida un'eredità a un messaggio "che buca necessariamente ogni esemplarità e ogni universalità"<sup>536</sup>, perché

non esiste una testimonianza esemplare o universale. Anzi, l'intenzione di dare il buon esempio è spesso fonte di morali autoritarie e ideologiche. La verità che si trasmette in una testimonianza è necessariamente indebolita, perché non può vantare modelli esemplari o universali. In questo senso, ogni testimonianza è necessariamente singolare [...] poiché risulta eccentrica e anarchica nei confronti di qualunque retorica pedagogico-educativa<sup>537</sup>.

Senza poter fornire visioni generali, il discorso testimoniale non costituisce però una forma chiusa. Acquista anzi significati specifici riferendosi a un interlocutore esterno. Dà vita alle proprie potenzialità espressive entrando in contatto e fondendosi con

---

<sup>533</sup> ID., *New Italian Epic*, op. cit., p. 60.

<sup>534</sup> ID., *Raccontare altrimenti*, art. cit.

<sup>535</sup> MASSIMO RECALCATI, *Cosa resta del padre?*, op. cit., p. 23.

<sup>536</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>537</sup> *Ibidem*.

l'orizzonte ricettivo dal quale è accolto, con il luogo della mente del fruitore o dell'uditore in cui un simile racconto primario va a collocarsi<sup>538</sup>.

La testimonianza è innanzitutto un discorso *personale*, in cui “emerge la consapevolezza che vedere le cose dal punto di vista umano vuol dire innanzitutto vederle in maniera individuale”<sup>539</sup>. Davanti all'ampiezza di un panorama storico o sociale, chi testimonia adotta necessariamente una prospettiva soggettiva. Risente in primo luogo della posizione storico-geografica e culturale da cui osserva gli eventi: qualsiasi sguardo sulla realtà, sia questo attento e analitico o casuale, risulta infatti condizionato dal punto di vista, da cui certe scene, azioni o intenzioni risultano visibili mentre altre sono necessariamente messe in ombra. La prospettiva sugli eventi è in parte frutto di condizionamenti esterni, casuali; ma è anche influenzata dalla volontà conoscitiva di chi si pone in osservazione.

Dalla percezione personale deriva poi l'angolazione da cui si sceglie di raccontare. E la narrazione di ciò di cui si è personalmente fatta esperienza risente anche di un'interpretazione di cosa sia giusto comunicare e di cosa non rivesta invece un'importanza tale da essere inserito nel discorso. Chi testimonia non si limita infatti ad attingere a “un deposito di ricordi accumulati nel tempo”, ma esercita piuttosto la memoria come un “atto selettivo e deliberato”<sup>540</sup>. Riconsiderare l'evento in cui si è stati coinvolti non equivale a riviverlo, dal momento che “ripensare contiene già il momento critico che ci obbliga alla deviazione attraverso l'immaginazione storica”<sup>541</sup>. Testimoniare implica così una distanza dai fatti primari, scandita da criteri soggettivi di valutazione su ciò che è accaduto. Le categorie logiche e cognitive di chi testimonia contribuiscono a selezionare gli elementi più rilevanti da mettere in evidenza attraverso il racconto; intervengono ad imprimere un ordine particolare al discorso.

Strettamente connessa all'idea di personalità della testimonianza è così quella della sua *incompletezza*. La natura soggettiva della testimonianza fa sì che questa risulti parziale e settoriale rispetto a un più ampio quadro di riferimento. Un discorso soggettivo, basato su conoscenze e su scelte comunicative individuali, mantiene

---

<sup>538</sup> Cfr. DAVID BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, Einaudi, Torino 2009.

<sup>539</sup> *Ibidem*.

<sup>540</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>541</sup> PAUL RICOEUR, *Tempo e racconto. Il tempo raccontato*, op. cit., p. 219.

necessariamente un “fondo opaco”<sup>542</sup>. È possibile anche venire a contatto con narrazioni testimoniali intessute di silenzi<sup>543</sup>, in cui l’assenza stessa della parola deve essere considerata come elemento significativo e, in quanto tale, può essere sottoposta ad osservazione e interpretazione. Per apprezzare il discorso testimoniale risulta così indispensabile scendere a patti con l’idea che “non è necessario detenere o *possedere* la verità, per darne efficacemente testimonianza”<sup>544</sup>.

Non per questo, tuttavia, la testimonianza è svincolata dalla verità, a cui, pur parzialmente, costituisce una via d’accesso: “sarà compresa, in altri termini, non come un modo di *enunciazione di*, ma piuttosto come un modo di *accesso a*, quella verità”<sup>545</sup>. È da intendersi quindi come parte di un processo più ampio. All’interno di una testimonianza, infatti, il linguaggio è costantemente messo alla prova, “non possiede se stesso come una conclusione, come la constatazione di un verdetto o la trasparenza di una conoscenza. La testimonianza è, in altre parole, una *pratica* discorsiva, opposta alla pura *teoria*”<sup>546</sup>. E se di processo discorsivo si tratta, questo deve essere considerato anche nelle sue caratteristiche linguistiche e narrative.

Una testimonianza è infatti strutturata attraverso un *discorso narrativo* e di esso assume le caratteristiche. Per quanto possa essere costellato di descrizioni atte a ricreare lo scenario in cui si sono svolte le vicende o di commenti sulle stesse, il discorso testimoniale è innanzitutto un racconto di fatti: compiuti e subiti da uno o più soggetti e collocati in un preciso contesto spazio-temporale. L’idea stessa di testimonianza perde la propria consistenza se svincolata dalla concretezza delle azioni che modulano il racconto, e “l’abuso inizia quando la nozione di ‘testimonianza’ è tolta dal contesto narrativo che la erige a prova documentaria”<sup>547</sup>.

---

<sup>542</sup> MASSIMO LOLLINI, *Il vuoto della forma. Scrittura, testimonianza e verità*, Marietti, Genova 2001, p. 96.

<sup>543</sup> DORI LAUB, “Bearing Witness of the Vicissitudes of Listening”, in SHOSHANA FELMAN-DORI LAUB, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992, p. 62.

<sup>544</sup> “That one does not have to possess or *own* the truth, in order to effectively *bear witness* to it”, ns. trad.; in SHOSHANA FELMAN, “Education and crisis”, in *ivi*, p. 15; corsivo nel testo.

<sup>545</sup> “The testimony will be understood, in other words, not as a mode of *statement of*, but rather as a mode of access to, *that truth*”, ns. trad.; *ivi*, p. 16; corsivo nel testo.

<sup>546</sup> “It does not possess itself as a conclusion, as the constataction of a verdict or the self-transparency of knowledge. Testimony is, in other words, a discursive *practice*, as opposed to a pure *theory*”, ns. trad.; *ivi*, p. 5; corsivo nel testo.

<sup>547</sup> PAUL RICŒUR, *Tempo e racconto. Il tempo raccontato*, op. cit., p. 141.

L'utilizzo di una terminologia dell'ambito letterario, cui appartiene l'aggettivo "narrativo", può suggerire di interpretare una testimonianza anche alla luce di altre caratteristiche che contrassegnano una narrazione. Essa è infatti strettamente legata alla ricezione e all'interpretazione che ne viene fatta. La risposta del "pubblico" contribuisce a connotarla e a darle in parte la sua credibilità. Il discorso testimoniale, in base alla sua *natura dialogica*, risulta fraintendibile e falsificabile. Valutando il processo testimoniale occorre tenere conto di come il racconto del testimone perda valore finché rimane una parola isolata:

Il testimone parla della propria esperienza e competenza, ne parla nella sua lingua o servendosi del suo cosmo referenziale e concettuale, ma deve misurarsi con l'apparato cognitivo del suo interlocutore se vuole che la sua testimonianza risulti comprensibile e venga accolta. La testimonianza non è mai, né una mera esposizione di eventi, né una semplice esternazione di ciò che si sa e di ciò che si pensa. È invece un continuo corpo a corpo tra ciò che si sente e ciò che si suppone i nostri interlocutori siano in grado di comprendere, e di accogliere. Se la testimonianza fosse solo comunicazione di ciò che si sa non sarebbe altro che una sorta di confessione e non entrerebbe nell'ambito delle cose da discutere e da cui trarre informazioni, ma solo di quelle da ascoltare in nome di un galateo sociale, della 'buona educazione'<sup>548</sup>.

Ad ognuno dei diversi e possibili destinatari il discorso testimoniale "offre la configurazione unica di un insieme di potenzialità che non sono né decise né obbliganti, ma devolute e tramandate"<sup>549</sup>. Tuttavia ogni testimonianza si costituisce come un'azione debole, dal momento che "l'impronta affettiva di un avvenimento capace di colpire il testimone come un colpo non coincide necessariamente con l'importanza che a esso annette il ricettore della testimonianza"<sup>550</sup>. Il destinatario ha la possibilità di accogliere i significati veicolati e di farli propri, ma può legittimamente sottoporli a giudizio, dimostrarsi scettico nei loro confronti e decidere di rifiutarli. Nel momento in cui viene pronunciata, insomma, "ogni testimonianza si espone a una molteplicità di significati nelle diverse interpretazioni dei lettori"<sup>551</sup>. Il testimone non ha alcuna garanzia contro i fraintendimenti degli estranei<sup>552</sup>; non può essere sicuro che le proprie intenzioni comunicative e le implicazioni da lui sottese al racconto vengano individuate e rispettate

---

<sup>548</sup> DAVID BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, op. cit., p. 24.

<sup>549</sup> PAUL RICŒUR, *Tempo e racconto*, vol. III, op. cit., p. 115.

<sup>550</sup> ID., *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003 (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000), p. 230.

<sup>551</sup> MASSIMO LOLLINI, *Il vuoto della forma*, op. cit., p. 96

<sup>552</sup> Cfr. SHOSHANA FELMAN, "Education and crisis", op. cit.

da parte di un pubblico di cui non ha il controllo. La testimonianza risulta perciò “continuamente esposta al rischio di isolamento”<sup>553</sup>, fino al punto di esporsi “alla crisi e al fallimento”<sup>554</sup> del messaggio e dell’esigenza comunicativa cui si era incaricata di dare voce.

Affiancata alla narrativa contemporanea, la categoria della testimonianza sembra adeguata a metterne in risalto la spigliatezza comunicativa e l’impossibilità di trasmettere un messaggio compiuto e definitivo; parlare di testimonianza sottolinea la volontà e la necessità della prosa di stabilire una relazione attraverso la parola, accettando i limiti del processo dialogico. L’atteggiamento della testimonianza riassume la copresenza di caratteristiche opposte e pur sempre conciliabili, consentendo una facile via di accesso a un particolare nucleo di significato dei romanzi.

Anche i Wu Ming possono essere intesi non solo come letterati, ma come “testimoni”: come intellettuali che “hanno insomma cessato di pensare che la letteratura possa esprimere tutta la vita”<sup>555</sup>, e che tuttavia non rinunciano a far filtrare la vita vera, quotidiana e pulsante, all’interno della pagina romanzesca. Uno scrittore-testimone sarebbe infatti consapevole dell’indicibilità della realtà circostante, ma disposto a rivolgere ad essa il proprio spirito critico e le proprie intenzioni conoscitive, senza limitarsi “a dichiarare indicibile l’esperienza o impraticabile la ricerca della verità”<sup>556</sup>.

Ora, nei romanzi gli autori non potrebbero – né vogliono – dare testimonianza di eventi storici che non hanno vissuto in prima persona. Diversamente accade in altre loro opere, in primo luogo *Asce di guerra* in cui trapela il desiderio di Vitaliano Ravagli di esprimere finalmente le sensazioni estreme sperimentate nel corso della sua vita:

Niente ha potuto cancellare le immagini, gli odori, il ricordo chimico di quell’adrenalina. Ho temuto a lungo di non poter comunicare cosa successe in quel mondo primordiale, fatto di alberi sacri, frecce avvelenate e asce di guerra. Chi avrebbe mai potuto capire? Persino ai miei cari sarei sembrato un pazzo. Quarant’anni di silenzio e lotta solitaria contro i serpenti, finché...

Irrefrenabile, con la vecchiaia è cresciuta la voglia di raccontare, di lasciare una testimonianza a chi vorrà raccoglierla.

Per chi era con me in quella giungla.

Per Budrio, chissà dove riposano i suoi resti.

---

<sup>553</sup> MASSIMO LOLLINI, *Il vuoto della forma*, op. cit., p. 314.

<sup>554</sup> *Ivi*, p. 51

<sup>555</sup> *Ivi*, p. 293.

<sup>556</sup> *Ivi*, p. 11.

Per i miei figli, che sappiano dove conducono i sentieri dell'odio<sup>557</sup>.

Nei romanzi, al contrario, se la narrazione parla del passato, essa sembra tuttavia intenzionata a raccontare sulla base degli interessi del presente. Si esprime così “con le parole che sono quelle dell'epoca in cui testimonia, a partire da un interrogativo e da un'attesa implicita che sono anch'essi contemporanei della sua testimonianza, assegnandole finalità che dipendono da snodi politici o ideologici”<sup>558</sup>. La scelta di fasi storiche passate per ambientare le vicende, dunque, permette agli autori di trasmettere una loro lettura dell'attualità. I romanzi “alludono a ossessioni presenti”<sup>559</sup>, descrivono crisi e soluzioni simili a quelle che gli autori hanno potuto osservare intorno a sé. In quest'ottica ci sembra possano essere interpretati i movimenti che caratterizzano i cinque romanzi: la difficoltà di conciliare le ambizioni e i desideri personali con le necessità imposte dall'ambiente circostante; i compromessi fra individuale e collettivo; le conseguenze delle decisioni prese o non prese, per citarne alcuni. Senza ambire a riprodurre in maniera organica e completa quanto avvertono come attuale, i Wu Ming tentano di esprimere la complessità di atteggiamenti di fondo che riscontrano nella contemporaneità.

La scrittura impegnata dei Wu Ming non “parte dalla certezza che la propria coscienza politico-letteraria del presente è il principio da cui trarre un solo modo storicamente corretto di risolvere il rapporto fra realtà sociale, imperativi politici, forme letterarie”<sup>560</sup>. Il collettivo, al contrario, è consapevole di non potersi far portavoce di un'unica e totalizzante visione del mondo e si basa su questo presupposto per intendere la propria scrittura. Tenta di descrivere una realtà in cui individuare le cause e le possibili soluzioni dei fenomeni in atto è un procedimento soggettivo, in riferimento al quale non è immediato prendere posizione. Per questo l'operazione culturale che svolgono nei romanzi è paragonabile a una testimonianza.

---

<sup>557</sup> WU MING-VITALIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit., p. 244.

<sup>558</sup> “Avec les mots qui sont ceux de l'époque où il témoigne, à partir d'un questionnement et d'une attente implicite qui sont eux aussi contemporains de son témoignage, lui assignant des finalités dépendant d'enjeux politiques ou idéologiques”, ns. trad.; in ANNETTE WIEVIORKA, *L'ère di témoin*, Hachette, Parigi 2002, p.13.

<sup>559</sup> RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, op. cit., p. 66

<sup>560</sup> ALFONSO BERARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2007, p. 66.

In definitiva, gli autori testimoniano le dinamiche della società “liquido-moderna”, quella in cui, stando alla definizione di Bauman, “le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure”<sup>561</sup>. In questo contesto, “la sfida politica della scrittura non sta nella restituzione testimoniale di ciò che è evidente o almeno narrabile, ma nell’apertura di uno spazio altro, che sposta lo sguardo e complica le cose”<sup>562</sup>.

### 1.3. Evoluzione

Al momento dell’uscita di *Q* i membri del collettivo “hanno fra i venticinque e i trentaquattro anni”<sup>563</sup>. Più ancora del dato anagrafico, tuttavia, ci interessano le valutazioni fatte e posteriori dagli autori sull’ingenuità che essi stessi avevano all’inizio della carriera. “Sì, una decina d’anni fa eravamo più arroganti”<sup>564</sup>, dichiarano ad esempio in un articolo del 2010. E ancora:

Non vogliamo più scrivere romanzi dove l’importante non è vincere o perdere ma avere ragione. Cioè stare dalla parte giusta, sbagliare sempre in buona fede, essere sempre all’avanguardia di tutti. Questo è l’elemento ‘consolatorio’ che oggi troviamo in *Q*, che infatti è un romanzo scritto, per 3/4, da poco-più-che-ventenni. Il messaggio è: se ci si mantiene ‘puri’ allora non si verrà mai davvero sconfitti e si potrà ancora solcare il mare, andare avanti, sempre avanti, fino alla prossima occasione rivoluzionaria. Questa coerenza assomiglia troppo all’incapacità di vivere e si mostra come un costante oscillare tra esaltazione e autocommiserazione, rivoluzione e repressione, presa della Bastiglia e Termidoro, fase eroica dei movimenti e riflusso etc. Alla fine che cosa resta? Se l’eroe non è mai in grado di ‘tornare’, di portare indietro dall’avventura un ‘premio’ utile al bene collettivo, a cosa serve? C’è un’assunzione di responsabilità che il protagonista di *Q* non attua... se non appunto in *Altai*. Quando sceglie di sottrarsi alla faida, alla guerra di denari e religioni, per ritornare a ‘casa’, cioè là dove sa di poter essere ancora utile a qualcosa e a qualcuno<sup>565</sup>.

La maturità raggiunta progressivamente dagli autori non è sfuggita alla critica. È stato ad esempio messo in luce che “rispetto alla fase di *Q* (1999), il gruppo Luther Blisset-Wu Ming ha abbandonato la combinazione di utopismo mitologizzante che impostava

---

<sup>561</sup> ZYGMUNT BAUMAN, *Vita liquida*, op. cit., p. VII.

<sup>562</sup> MONICA BOSCOLO-STEFANO JOSSA, “Introduzione” in ID. (a cura di), *Scritture di resistenza*, op. cit., p. 13.

<sup>563</sup> MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, art. cit., p. 7.

<sup>564</sup> WU MING, *Boicotta Wu Ming*, 27.08.2010, art. cit..

<sup>565</sup> MARCO AMICI, *Fra narrazioni di trasformazione storica ed etica del mito: intervista a Wu Ming 1*, in “La libellula”, n. 2, dicembre 2010, pp. 5-6.



l'analisi sociopolitica all'insegna di una generica fiducia nel potere demistificante delle contro-narrazioni"<sup>566</sup>. L'evoluzione dell'atteggiamento autoriale è riscontrabile in particolare, a nostro giudizio, nel valore strumentale attribuito alla narrativa:

Anni fa scrivemmo che le storie sono asce di guerra da disseppellire. Intendevamo dire che esse chiamano a raccolta una comunità, come quando gli indiani tolgono il tomahawk da sottoterra, lo piantano su un palo e imboccano il sentiero di guerra. L'ascia del rituale non serve per la battaglia. Molti invece hanno inteso la frase in senso strumentale: le storie sono armi. Scavo, le trovo, le affilo e ci combatto. Non è così<sup>567</sup>.

Ci sentiamo tuttavia di affermare che la lettura attribuita a "molti" non è incoerente con una prima parte della produzione del collettivo. Gli stessi autori infatti, riferendosi alle intenzioni che hanno accompagnato la stesura di *Q*, ammettono: "Quello che volevamo fare era scrivere un libro feroce e appassionato, un libro che fosse consapevole di sé in quanto prodotto culturale (anzi, in quanto *arma* culturale)"<sup>568</sup>. La scrittura romanzesca dei Wu Ming, fortemente influenzata dalla loro visione politica, ci sembra essersi affrancata solo gradualmente da un'impostazione ideologica in cui la letteratura era intesa come strumento per diffondere convincimenti e principi; che abbia rifiutato col tempo di produrre "manuali di istruzioni sovversive in forma di romanzi"<sup>569</sup>.

Riteniamo che il cambiamento compiuto dagli autori sotto questo aspetto possa essere esemplificato dal loro uso degli slogan all'interno dei romanzi, su cui intendiamo soffermarci. È inizialmente utile precisare che il termine *slogan* compare raramente fra i testi del corpus<sup>570</sup>. Del resto, trattandosi di una parola la cui introduzione nella lingua italiana è relativamente recente – compare infatti per la prima volta nell'edizione del 1935 del *Dizionario moderno* del Panzini<sup>571</sup> – il suo utilizzo sarebbe stato antimimetico in riferimento a molti dei contesti storici in cui sono ambientate le vicende. Sebbene dunque nei romanzi non si parli di slogan, è però possibile riscontrarvi la presenza

---

<sup>566</sup> ALBERTO CASADEI, "Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea", in HANNA SERKOWSKA, (a cura di), *Finzione cronaca realtà*, op. cit., p. 15.

<sup>567</sup> WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. 162.

<sup>568</sup> ID., *Dieci anni fa usciva Q*, art. cit; corsivo nostro.

<sup>569</sup> MICHELE SMARGIASSI, *Noi Wu Ming diciamo addio alla Storia*, art. cit.

<sup>570</sup> Il termine è utilizzato in *Proletkult* (p. 251 e p. 289) ritorna poi in alcuni *oggetti narrativi non-identificati*, ad esempio in WU MING 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 21 e in WU MING-VITALIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit., p. 216 e p. 219.

<sup>571</sup> Cfr. MANILO CORTELLAZZO-PAOLO ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1999.

frequente di “brevi frasi che esprimono in modo sintetico ed efficace un concetto”<sup>572</sup>.  
Ne troviamo a partire dal primo “capitolo” di *Q*, in cui il protagonista assiste frastornato all’esecuzione del compagno Elias:

Da dietro: un galoppo lento, pesante, il cavaliere carica alle spalle. Il colpo ribalta Elias.  
È finito.

No, si rialza: maschera di sangue e furore. La spada ancora in mano. Nessuno si avvicina. Lo sento ansimare. Strattone alle redini, il cavallo si gira. La scure si alza. Di nuovo al galoppo. Elias allarga le gambe, due radici. Braccia e testa verso il cielo, lascia cadere la spada.

L’ultimo colpo: - Omnia sunt communia, figli di cane!

La testa vola nella polvere (*Q*, p. 7).

Gli autori si appropriano qui del motto effettivamente usato da Thomas Müntzer e dai suoi discepoli<sup>573</sup>. “Omnia sunt communia” compare per la prima volta nel romanzo in un contesto emotivo fortemente connotato, in cui la drammaticità della situazione è scandita dall’estrema brevità dei periodi. Le tre parole risuonano con molta incisività, per via della loro posizione nel periodo, dell’imprecazione a cui si accompagnano, della frase che strutturano. In particolare, infatti, “uno slogan deve essere corto, cortissimo. Deve potersi pronunciare tutto d’un fiato, e non contare più di sei, al massimo otto sillabe. [...] Deve squillare come un suono di tromba, garrire come una bandiera o tuonare come un cannone. Una semplice frase o un insieme di parole non è uno slogan, ma un ritornello”<sup>574</sup>.

“Omnia sunt communia” contiene un obiettivo esatto di redistribuzione dei beni e una precisa valutazione del ruolo delle ricchezze all’interno della società. La tematica politica, che sarà di tutti i romanzi e si esprimerà attraverso l’osservazione dei giochi di potere e dei meccanismi della sua conservazione, mostra qui il suo volto più ideologico. Lo slogan risponde a un obiettivo di immediatezza ed efficacia comunicativa, sottolineando la necessità e l’urgenza di un cambiamento, spronando all’azione. Il protagonista di *Q*, soprattutto all’epoca della sua giovinezza, si lascia infatti trascinare

---

<sup>572</sup> È questa la definizione di “slogan” in NICOLA ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 2011.

<sup>573</sup> Cfr. ERNST BLOCH, *Thomas Münzer teologo della rivoluzione*, op. cit., p. 49.

<sup>574</sup> “Un slogan doit être court, très court. Il doit se prononcer d’une haleine, et ne pas compter plus de six à huit syllabes. [...] Il doit sonner comme un coup de clairon, claquer comme un drapeau ou tonner comme un canon. Un simple phrase ou un agrégat de mots baptisé slogan n’est pas un slogan, mais une rengaine”; ns. trad. ROBERT GUERIN, *La publicité*, Perrin, Parigi 1961, p. 47.

dall'entusiasmo dell'utopia e tale atteggiamento è all'origine del suo coinvolgimento nei moti di rivolta.

“Omnia sunt communia” non è l'unica frase breve ripetuta nel romanzo. Sin dall'inizio, infatti, il personaggio principale scandisce il suo discorso ripetendo con insistenza: “quello che devo fare”<sup>575</sup>. L'espressione mette a fuoco il livello di implicazione di chi racconta la vicenda: il narratore la usa per scandire e sottolineare al tempo stesso i momenti più complicati che affronta, come quando da comandante si prepara a difendere Münster assediata o, ancora, al momento di far valere la propria autorità di tenentario a Venezia. Le ripetizioni suscitano l'attenzione del lettore, “consentono all'orecchio, all'occhio e alla mente di istituire delle connessioni, consapevoli o meno, fra i diversi momenti del testo stesso; di vedere collegati presente e passato e di ipotizzare un futuro che si noterà per le variazioni presentate rispetto allo schema”<sup>576</sup>. La frase, reiterata, si offre nel testo come un ritornello; permette al tempo stesso di percepire e di valutare elementi costanti e cambiamenti.

Tuttavia, “omnia sunt communia” e “quello che devo fare” assumono due significati ben diversi. Infatti la seconda espressione ha un valore individuale, mette in luce una necessità specifica e contingente: la prima frase, al contrario, si pone come un discorso volutamente generale e inclusivo. Per questo, solo “omnia sunt communia” costituisce uno slogan: qui le parole non restringono il campo, ma tendono piuttosto ad ampliarlo, costituendo un discorso in linea di principio applicabile a situazioni diversificate e molteplici.

Tale funzione è stata effettivamente realizzata anche al di fuori dalla finzione romanzesca. Lo slogan di *Q* è stato estrapolato dal suo contesto originale e piegato a esigenze comunicative diverse, in particolare nei movimenti di protesta che hanno preceduto e accompagnato il G8 di Genova del 2001: “Durante il periodo in cui le proteste di Genova vengono preparate, nei cortei e nelle discussioni in rete, il romanzo di Luther Blissett viene citato sempre più spesso e cominciano a comparire riferimenti

---

<sup>575</sup> La frase compare sin dall'esordio del “capitolo I”: “Quasi alla cieca. Quello che devo fare” (*Q*, p. 5) “Lo lascio solo con l'angoscia che gli piega la schiena a sussurrare invocazioni che non troveranno ascolto. Quello che devo fare” (*Q*, p. 304). “Non ho detto niente. Credo davvero di non aver detto una parola. Ho incrociato gli occhi di Demetra e mi è bastato. Quello che devo fare” (*Q*, p. 498). “Una quiete che mi porta oltre questo inverno, oltre tutti gli inverni. Non ciò che devo fare, ma ciò che potrebbe essere” (*Q*, p. 514). “L'ultima cosa che resta da fare” (*Q*, p. 542). “Cerca Tiziano. Quèlet. Ci siamo. Quello che devo fare” (*Q*, p. 600).

<sup>576</sup> PETER BROOKS, *Trame*, op. cit., p. 109.

ai personaggi che lo animano. Molti dei partecipanti alle newsletter e ai forum del movimento si nascondono dietro nickname che rimandano esplicitamente agli eroi di *Q*, e fanno propri gli slogan e le parole d'ordine lanciate dagli autori del romanzo<sup>577</sup>. Ne rendono conto gli stessi Wu Ming, che, raccontando quei fatti retrospettivamente, ammettono: “Grazie al passaparola e a Internet, il romanzo stava diventando un best-seller internazionale. Iniziammo a vedere il motto ‘*Omnia sunt communia*’ su pareti e striscioni. Iniziammo a vedere citazioni da *Q* usate come ‘firme’ nelle e-mail di svariati attivisti”<sup>578</sup>. Considerando la situazione a posteriori, gli scrittori riferiscono “una strana, controversa, tormentata relazione tra il [loro] lavoro letterario e le lotte in corso”<sup>579</sup>; assumono la responsabilità di aver autorizzato a forzare la materia romanzesca fuori dall’ambito che le era proprio. Quest’occasione ha probabilmente contribuito a mostrare loro i limiti degli slogan, che è facile fraintendere o sottrarre alle intenzioni con cui erano stati originariamente impiegati.

Nei romanzi successivi, sono stati dunque sottoposti a un utilizzo meno superficiale. Gli autori ne hanno voluto sottolineare la natura artificiale, mostrando lo studio e l’attenzione necessari a produrre frasi efficaci, insieme alla diversità degli atteggiamenti con cui possono essere accolte e recepite. In *54*, in occasione della manifestazione per la festa dei lavoratori, “accanto alle bandiere, via via sempre più numerosi, spuntavano anche cartelli e striscioni” (*54*, p. 332). Il contenuto di questi ultimi diventa l’oggetto di osservazioni da parte degli avventori del bar Auora:

- Garibaldi, te che c'hai ancora la vista buona, riesci a leggere cosa c'è scritto, lì sopra? Garibaldi si tirò l'orlo degli occhi con le dita, per facilitare la messa a fuoco.
- Pultloppo, onolevole compagno, io cinese, io non capile niente. Bottone lo invitò senza mezzi termini a dedicarsi alla sodomia.
- C'è scritto: ‘No all'Italia nella Ced’, ‘Ced = Ss’, ‘Dollari & Bombe: Ricetta per nuovi nazisti’.
- Oh, bene, - si fregò le mani Bottone in gran *sverzura*, - vediamo di trovare in fretta gli altri, che qua tra un po' comincia la rumba.
- Be', Bottone, *'sa dit'*?
- Non lo sai? La polizia ha proibito i cartelli contro il Governo, l'atomica e compagnia bella. È la Festa del lavoro, han detto, parlate ben di lavoro e non rompete i maroni sul resto. Be', sta' a vedere che adesso parte la *busseria* (*54*, pp. 332-333; corsivo nel testo).

<sup>577</sup> GIULIANA BENVENUTI-REMO CESERANI, “Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming”, op. cit., p. 6.

<sup>578</sup> WU MING, *Dieci anni fa usciva Q*, art. cit.

<sup>579</sup> *Ibidem*.

I protagonisti della scena partecipano con convinzione alla manifestazione, tuttavia il loro sguardo sui messaggi lanciati dai cartelli è piuttosto distaccato: più del valore ideologico ne colgono il potenziale nell'aizzare le controversie.

In *Manituana*, il romanzo che più di tutti si sofferma sul funzionamento del linguaggio e dei processi comunicativi, la creazione di slogan diventa oggetto di un metadiscorso. Ethan Allen, il comandante ribelle portato prigioniero a Londra, viene ritratto alla ricerca di “una frase memorabile, un discorso, qualcosa che potesse viaggiare di bocca in bocca, incendiare le polveri” (*Man*, p. 206). Il personaggio si chiede:

Chissà se Cesare l'aveva detta subito, la frase più celebre. Era nata spiccando il volo dalle labbra o era stata pensata a lungo, modellata dal condottiero, la lingua a tirare di scherma coi denti? *Il dado è tratto*<sup>580</sup>. Perfetta, lucente, immortale (*Man*, p. 177; corsivo nel testo).

La riflessione degli autori sullo slogan arriva a maturazione ne *L'armata*, con le frasi disposte sui muri della Parigi rivoluzionaria<sup>581</sup>. Al contrario di quanto ci si potrebbe aspettare, queste sono discordanti rispetto al clima di agitazione presente in città. “Vive la Trance” (*Arm*, p. 176), ecco quello che Léo vede scritto e che lo lascia inizialmente perplesso:

Un barbaglio della fiamma illuminò una porzione di muro. C'era scritto ‘...epubblica’ e ‘Vive la Trance’. Léo aguzzò gli occhi e se non fosse stato così stanco si sarebbe mosso per controllare la scritta più da vicino. Sembrava proprio ‘Vive la Trance’. Léo si convinse che doveva essere un'illusione ottica dovuta al riflesso dei lampioni sull'acqua, magari con il concorso di occhi stanchi e mente angustiata. Si convinse che doveva esserci scritto ‘Vive la France’, anche se l'ultima occhiata verso il muro gli disse il contrario (*Arm*, pp. 176-177).

---

<sup>580</sup> Il motto attribuito a Cesare ricompare anche in *Altai*: “-El dado fue lanzado, - fu il primo commento di Nasi” (*Alt*, p. 170).

<sup>581</sup> Anche l'iniziativa “Tifiamo Scaramouche”, che proponeva ai lettori di redigere racconti ispirati a *L'Armata* con Scaramouche come protagonista prevedeva, fra le quattro condizioni necessarie, che nei testi comparisse una scritta su un muro. Cfr. WU MING, *Tifiamo Scaramouche. Storie di guerra di classe nello spiRito di MaRat*, 15.09.2014, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2014/09/tifiamoscaramouche-storie-di-guerra-di-classe-nello-spirito-di-marat/>.

Il gioco di parole si riferisce chiaramente ai temi del magnetismo e dell'ipnosi, che tanta parte svolgono nel romanzo. Al contempo però comporta "una doppia lettura"<sup>582</sup>, continua a includere un accenno al più comune motto da cui si è allontanato modificando una sola lettera. La breve frase "è un insieme di segni fra gli altri segni capace di infrangere il muro dell'ovvietà e di consegnarci un percorso di senso che fugge da ciò che è banale"<sup>583</sup>. Questo slogan, mentre indica aspetti rilevanti nel romanzo, segna allo stesso tempo un ripiegamento ironico nei confronti di un motto altamente conosciuto, utilizzato e ricco di valori. Le implicazioni presenti nel gioco di parole sono destinate a rimanere almeno in parte oscure se estrapolate dal contesto narrativo originario. Qualcosa di simile troviamo inoltre nella scena finale:

Si incamminarono nella notte, costeggiando il muro. Quando entrarono nel fascio di luce, Bastien si fermò. Tirò fuori dalla tasca il pezzo di carboncino e tracciò una scritta sbilenca. La contemplò soddisfatto, appena un'occhiata prima di raggiungere gli altri.  
VIVA SCARAMOUCHE (*Arm*, p. 757).

Solamente chi è al corrente della trama e dei suoi sviluppi, chi ha seguito le vicissitudini dei personaggi, può comprendere il significato di queste espressioni.

In *Proletkult* compaiono riflessioni esplicite e consapevoli sulla banalizzazione operate dagli slogan e dalle forze politiche che se ne servono. A un tornitore che lo interrogava sulle dichiarazioni di Lenin, Bogdanov risponde: "Penso che 'Tutto il potere ai soviet' sia un bellissimo slogan, ma senza basi scientifiche" (*Pro*, p. 251). Prosegue poi argomentando:

Lo zar è stato deposto da una rivolta di popolo. I soviet ne rappresentano una minoranza, con un meccanismo di delega inappropriato. Se anche riuscissero a prendere il potere, troppi cittadini si sentirebbero esclusi e si ribellerebbero. La scienza politica e dei rapporti sociali ci suggerisce di partecipare al governo provvisorio. Tenerlo sotto pressione, influenzarlo (*Pro*, p. 251).

Del resto, viene fatto notare a poche righe di distanza, "i soviet erano molto incerti se prendersi quel potere" (*Pro*, p. 252) e l'auspicio contenuto nel motto viene indebolito dal confronto con il dato di realtà.

---

<sup>582</sup> FRANCO BONAZZI (a cura di), *Il calembour: frammenti di un universo in controluce*, FrancoAngeli, Milano 2013, p. 81.

<sup>583</sup> *Ivi*, p. 89.

È quindi possibile distinguere le tappe della riflessione teorica che ha accompagnato l'utilizzo dello slogan nei romanzi. Una volta che questo è stato colto e analizzato nella sua cedevolezza a interpretazioni fuorvianti, vengono dapprima esternati i rischi legati alla sua natura artificiale; in seguito, esso viene vincolato a una finzione narrativa da cui non può essere scisso senza perdere significati.

Gli autori sono stati probabilmente incoraggiati ad affrontare un simile approfondimento dalle molteplici valenze che questo elemento linguistico riveste. Lo slogan appartiene infatti a numerosi contesti della vita quotidiana, tanto alla dimensione politica quanto all'ambito sociale e culturale. Il collettivo, utilizzandolo, attribuisce ai romanzi la responsabilità di parlare del funzionamento della vita comunitaria; dispone una componente testuale tesa ad opporsi a un utilizzo banalizzante del linguaggio e delle idee.

Riferendosi al proprio percorso culturale, i Wu Ming hanno fatto riferimento al concetto di mito così come viene inteso da Furio Jesi. Quest'ultimo ha infatti riflettuto sulla differenza fra mito genuino e mito tecnicizzato: se il primo “sgorga spontaneamente dalla profondità della psiche”<sup>584</sup>, il secondo è stato manipolato “con determinate finalità”, “deformato da chi vi proietta le proprie malattie o le proprie colpe”<sup>585</sup>. Chiaramente il collettivo adatta il concetto alla propria operazione culturale, consapevole e tutt'altro che ingenua: la sua aspirazione a un mito genuino deve piuttosto essere intesa come rifiuto di un procedimento tecnicizzato che, “sopprimendo il valore collettivo e oggettivo del processo conoscitivo e linguistico, riconduce l'uomo allo ‘stato di sonno’ e apre la via al predominio dell'inconscio”<sup>586</sup>. L'itinerario percorso dagli autori, partendo dalla volontà di suggerire azioni, comportamenti e atteggiamenti utili e anzi doverosi da adottare, sembra giungere a un esito in cui si aspira piuttosto a presentare la varietà degli elementi che entrano in campo nel condizionare i percorsi esistenziali e le adesioni politiche.

A conferma di quanto detto è possibile notare che, dopo *Q*, le lotte intraprese dai personaggi sono condizionate sia da motivazioni ideologiche sia da altre più personali, legate all'indole e alle modalità particolari di interagire con il contesto di appartenenza.

---

<sup>584</sup> FURIO JESI, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1981 (1968), p. 35.

<sup>585</sup> *Ibidem*.

<sup>586</sup> *Ivi*, p. 37.

Il binomio ideologia/soggettività può anzi propendere nettamente verso il secondo elemento, come avviene per Guy Johnson in *Manituana*:

Non c'entravano la politica, la diplomazia, gli indiani. Il fatto era che di tutte le cose, quella che più lo opprimeva non poteva confessarla né mostrarla a nessuno. Il colonnello Guy Johnson aveva paura (*Man*, p. 335).

O ancora, ad esempio, la decisione di Cary Grant di prendere parte al piano propostogli dai servizi segreti è legata a ragioni personali, come sottolinea apertamente anche un commento di sua moglie: “Sì, caro, forse la missione è assurda, ma tutte le questioni politiche, in fondo, lo sono. Possiamo capirle solo fino a un certo punto. D'altra parte, non ti servirebbe un diversivo? Qualcosa che non sia recitare ma neanche star qui a roderti tutto il santo giorno” (54, p. 124).

Lo stesso protagonista di *Q*, quando ricompare in *Altai*, viene connotato in base a una duplice caratteristica, in cui la componente politica viene bilanciata da quella affettiva: “Di fronte a due cose *el Alemán* non si è mai tirato indietro: i favori agli amici e le beffe ai potenti” (*Alt*, p. 209).

La scrittura dei Wu Ming è sempre stata animata da convincimenti politici solidi<sup>587</sup>; tuttavia la loro narrativa si è configurata sempre più chiaramente come uno spazio deputato non alla predicazione o all'argomentazione, ma all'illustrazione della complessità di esperienze, in cui pure la componente politica è importante.

Secondo la nostra analisi, la narrativa del collettivo cerca di presentare, rinunciando via via a un atteggiamento dogmatico, la totalità del comportamento umano alle prese con congiunture complesse che richiedono decisioni; in questo quadro, l'ambito politico rappresenta un elemento importante ma non esclusivo. Questa rinnovata e più matura consapevolezza è stata ribadita dagli autori: “Non c'è intento morale o pedagogico nelle intenzioni del libro. Il nostro impegno, quando scriviamo, è prima di tutto liberare la narrazione”<sup>588</sup>. Se il significato del verbo *liberare* associato al

---

<sup>587</sup> “Le categorie di ‘destra’ e ‘sinistra’, nate durante la Rivoluzione francese, furono date per morte già sotto il Direttorio, nel periodo 1795-1799. Non si contano le volte in cui si è detto che i due concetti erano superati, eppure, nonostante queste litanie, si sono sempre riaffermati come polarità dei discorsi e del pensiero politico. Con maggior foga li si nega e rimuove, con maggiore violenza ritornano”; WU MING, *Consigli per riconoscere la destra sotto qualunque maschera*, 20.02.2013, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/02/come-riconoscere-chi-e-di-destra-e-accorgersi-del-pericolo/>.

<sup>588</sup> MICHELE SMARGIASSI, *Noi Wu Ming diciamo addio alla Storia*, art. cit.



concetto di narrazione può risultare ambiguo, ci sembra comunque alludere a una scrittura che vuole essere sempre meno ideologica e parziale, non riducibile a un valore strumentale:

Noi siamo scrittori. Le nostre creazioni e le nostre storie non possono sostituirsi a un movimento reale. Non possono nemmeno dirigerlo. Nel 2000-2001, il nostro errore è stato proprio quello di ‘dare la linea’ mitopoietica. Noi stessi avevamo ridotto la complessità e la ricchezza del nostro lavoro blissettiano per ricercare la narrazione più ‘aerodinamica’ e acuminata possibile. In inglese si utilizza il verbo ‘*to weaponize*’, trasformare qualcosa in arma. Noi abbiamo *weaponizzato* la mitopoiesi<sup>589</sup>.

La letteratura dei Wu Ming abdica così progressivamente a un’iniziale pretesa di presentarsi come arma, ma cerca il più possibile di offrirsi come stimolo alla riflessione sulla complessità:

In seguito, abbiamo reintrodotta tutta la complessità, eliminato gli aspetti guerreschi e prometeici, e scommesso nuovamente sulla creazione di comunità, sull’estensione delle reti di collaborazione, sulla ‘biodiversità’ delle strategie, sullo smantellamento di ciò che chiamiamo ‘narrazioni tossiche’.

Lo smantellamento, detto questo, non è sufficiente, deve essere accompagnato da narrazioni ulteriori, diverse, che non possono in nessun caso essere *weaponizzate* a loro volta<sup>590</sup>.

---

<sup>589</sup> “Nous sommes écrivains. Nos créations et nos histoires ne peuvent pas se substituer au mouvement réel. Elles ne peuvent pas non plus le diriger. En 2000-2001, notre erreur a justement été d’essayer de ‘donner la ligne’ mythopoétique. Nous-mêmes, nous avons réduit la complexité et la richesse de notre travail blissettien pour rechercher la narration la plus ‘aérodynamique’ et la plus aiguisée qui soit. En anglais, on utilise le verbe ‘*to weaponize*’, transformer quelque chose en arme. Nous, nous avons *weaponisé la mythopoiesis*”, ns. trad.; THOMAS LEMAHIEU, *Puissance de la fiction. ‘Si un roman crée un tel tsunami, la littérature compte encore*’, in “L’Humanité”, 14.08.2018, <https://www.humanite.fr/puissance-de-la-fiction-si-un-roman-cree-un-tel-tsunami-la-litterature-compte-encore-659265>.

<sup>590</sup> “Par la suite, nous avons réintroduit toute la complexité, éliminé les aspects guerriers ou prométhéens, et parié de nouveau sur la création de communautés, sur l’extension des réseaux de collaboration, sur la ‘biodiversité’ des stratégies, sur le démontage de ce que nous appelons les ‘narrations toxiques’. Le démontage, ceci dit, n’est pas suffisant, il doit être accompagné de narrations autres, différentes, qui ne peuvent en aucun cas être *weaponisées* à leur tour”, ns. trad., *ibidem*.

## 1.2. Le peculiarità dei romanzi

Al momento di individuare il corpus da analizzare nella tesi, come chiarito nell'introduzione, abbiamo stabilito una distinzione fra i romanzi e la restante produzione. Intendiamo ora ritornare su questo aspetto e in particolare sulla differenza con quelli che gli autori definiscono *oggetti narrativi non-identificati*, perché riteniamo che, a questo punto del lavoro, il confronto con le tecniche, le tematiche e le esigenze narrative di opere diverse dei Wu Ming possa chiarire, per opposizione, alcuni tratti fondamentali dei testi che compongono il nostro corpus principale.

Sia i romanzi che gli *oggetti narrativi non-identificati* sono contrassegnati da una caratteristica più volte evidenziata dal collettivo, l'*ibridazione*. Si tratta di un elemento ideologicamente coerente con la prospettiva degli autori, che apprezzano la “valorizzazione di ciò che nasce da contaminazioni, intersezioni, ibridismi”<sup>591</sup>, con un notevole riscontro sul piano pratico. “La chiave che usiamo noi Wu Ming per ibridare i generi e le possibilità espressive è raccontare una storia con ogni mezzo necessario”, ha dichiarato Wu Ming 1 in un'intervista dell'aprile 2017<sup>592</sup>. Ai fini della nostra indagine, ci interessa dunque valutare quali tipi di ibridazione vengono realizzati tanto nei romanzi che negli altri testi.

Quasi tutte le opere possono considerarsi un intreccio di verità e finzione di manzoniana memoria. Nel sondare gli elementi storici e quelli immaginari che confluiscono nei romanzi, abbiamo già visto che, in ognuno, personaggi realmente esistiti ed eventi storici effettivamente verificatisi sono intessuti con altri frutto della fantasia autoriale. Qualcosa di molto simile può dirsi per la gran parte degli *oggetti narrativi non-identificati*. In *Asce di guerra* l'esperienza biografica del coautore si unisce all'esperienza di “un personaggio immaginario [che] in cerca di un personaggio

---

<sup>591</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 105.

<sup>592</sup> “Zerocalcare e Wu Ming 1: nuove frontiere del reportage narrativo”, incontro svoltosi il 9 aprile 2017 nell'ambito dell'International Journalism Festival di Perugia; la registrazione è disponibile all'indirizzo <https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/04/zerocalcare-e-wu-ming-1/#more-28868>.

reale s’imbatte in storie vere”<sup>593</sup>. Nella “Nota dell’autore” con cui apre *Il sentiero degli dei*, inoltre, Wu Ming 2 specifica: “Una buona parte di questo libro ha per protagonista un personaggio fittizio, con i suoi pensieri e le sue motivazioni. Alcune avventure che gli accadono sono frutto di invenzione, altre – le più numerose – si basano su fatti realmente accaduti”<sup>594</sup>.

Un’ulteriore ibridazione, quella dei generi, è considerata dagli autori una caratteristica portante del proprio lavoro - “Da diversi anni esploriamo i territori delle narrazioni ibride, della non-fiction scritta con tecniche letterarie, tra inchiesta, letteratura di viaggio, storia”<sup>595</sup> - e spesso viene esibita. Ecco ad esempio cosa leggiamo nella “Premessa” aggiunta alla seconda edizione di *Asce di guerra*:

*Asce di guerra* non è un romanzo. È il primo dei nostri libri per cui abbiamo usato l’espressione ‘oggetto narrativo’ (a volte aggiungendo: ‘non identificato’). [...] È per un terzo l’autobiografia di Vitaliano Ravagli, per un terzo una miscela di fiction e non-fiction [...] e per un terzo saggio (ancorché ‘disinvolto’) sulle guerre d’Indocina, sorta di reportage epico che rimbalza continuamente tra Laos e Vietnam. Non vi è alcun equilibrio fra queste tre parti, né vi è lo sforzo di produrre una sintesi. Gli accostamenti sono eccessivi, ‘strillati’, il libro corre sempre il rischio di sfaldarsi e sfarinarsi<sup>596</sup>.

Il collettivo ritorna sulla natura ibrida del testo nella “Postfazione 2005”: “*Asce di guerra* è una narrazione che sfugge da tutte le parti, che forza costantemente la griglia in cui avevamo pensato di costringerla, mettendo a dura prova - e a tratti anche travolgendo - le nostre capacità”<sup>597</sup>. Nonostante l’opera contenga numerose criticità, gli autori non smettono di sperimentare nuove forme di ibridazione: “L’insoddisfazione per il risultato innescò una riflessione autocritica durata anni, e ci spinse a mettere in cantiere nuovi progetti”<sup>598</sup>.

In *Timira*, ad esempio, “sono riprodotti documenti di identità, altri documenti ufficiali di epoca coloniale o postcoloniale (del periodo del ‘protettorato’ italiano in Somalia o dell’Italia contemporanea), lacerti di articoli giornalistici, fotografie e fotogrammi”<sup>599</sup>. Gli atti autentici supportano l’incedere narrativo. Infatti, come mette in luce Giuliana Benvenuti, “il ricorso frequente a prove documentali attesta la

<sup>593</sup> WU MING, “Premessa 2005”, WU MING-VITALIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit., p. 3.

<sup>594</sup> WU MING 2, *Il sentiero degli dei*, op. cit., p. 7.

<sup>595</sup> WU MING, *Che cos’è la Wu Ming foundation*, art. cit.

<sup>596</sup> ID., “Premessa 2005”, WU MING-VITALIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit., p. 3.

<sup>597</sup> ID., “Postfazione 2005” in *ivi*, p. 249.

<sup>598</sup> ID., *Che cos’è la Wu Ming foundation*, art. cit.

<sup>599</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 103.

provenienza da una storia vera del materiale narrativo, sottoposto però a una romanizzazione volta a rendere appetibile la vicenda per un pubblico potenzialmente ampio, sicuramente più ampio di quello interessato a testimonianze e autobiografie di migranti”<sup>600</sup>.

Ancora, la “Nota dell’autore” serve a Wu Ming 2 per chiarire che *Il sentiero degli dei*, portando in sé traccia di generi diversi, non si limita a nessuno di essi: “Sarebbe dunque molto difficile sostenere che questo è un romanzo. Di certo, non è letteratura. [...] Sarebbe dunque difficile sostenere che questo è un diario di bordo. [...] Sarebbe dunque difficile affermare che questo è un saggio, un reportage o un’inchiesta”<sup>601</sup>.

Narrazione ibrida può anche considerarsi *L’invisibile ovunque*, così definito dagli autori:

Qui ci sono quattro racconti, che sono poi quattro spostamenti progressivi della forma narrativa. Il primo è nello stile del romanzo storico classico: un individuo alle prese con la grande storia, un racconto immaginario ispirato a racconti familiari e storie orali. Il secondo è una sorta di docufiction che fonde in una storia virtuale vicende reali tratte da diari e memorie di persone reali. Il terzo è un anti-romanzo di taglio surrealista, del resto il suo protagonista è André Breton. Il quarto è quello che gli anglosassoni hanno chiamato mockumentary, e funziona al contrario del secondo: vicende largamente immaginarie vengono proposte nello stile del saggio storico. Nell’insieme, è un po’ come offrire ai lettori la tastiera più vasta delle cose che ci piace scrivere ora<sup>602</sup>.

L’ibridazione è valutata come una forma consona a riprodurre in maniera quanto più completa possibile situazioni complesse e sfaccettate:

I No Tav. Ne andavo scrivendo la storia, ed era difficile raccontare un movimento dalle molte anime e voci, cresciuto in un territorio di bizzarrie e meraviglie, all’incrocio di diverse tradizioni, dotato di grande intelligenza strategica (più Temistocle che Leonida), che da anni sperimentava forme inedite di partecipazione, autogestione e politica dal basso. Un movimento che aveva riempito migliaia di pagine di giornali, innumerevoli ore di programmi tv e un intero scaffale di libri, pubblicati ‘a botta calda’ per compendiare fasi importanti della lotta o dedicati agli aspetti tecnici, economici, ambientali. Un movimento del quale si erano azzardate molte letture, indovinandone quasi nessuna<sup>603</sup>.

---

<sup>600</sup> *Ibidem*.

<sup>601</sup> WU MING 2, *Il sentiero degli dei*, op. cit., pp. 7-8.

<sup>602</sup> MICHELE SMARGIASSI, *Noi Wu Ming diciamo addio alla Storia*, art. cit.

<sup>603</sup> WU MING 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 13.

L'estrema ibridazione è sostenibile, secondo i Wu Ming, soltanto quando lo slittamento e l'alternanza fra i generi sono chiariti da cesure o dichiarazioni che consentano la leggibilità: "Lo scrittore o scrittrice dovrebbe [...] soprattutto, *dichiarare le proprie scelte*, esplicitamente oppure inserendo nel testo alcuni *marcatori*, elementi che permettano a chi legge di capire il lavoro fatto, di cogliere e seguire i cambi di passo e di registro"<sup>604</sup>. Numerose dichiarazioni degli autori intervengono a sottolineare l'importanza di "mostrare la struttura", ovvero "tematizzare le tecniche usate anziché nasconderle"<sup>605</sup> ripercorrendo anche le vicende attraverso le quali le opere sono state concepite e prodotte.

Ad esempio, può essere precisato il margine di intervento dei singoli autori o collaboratori che partecipano alla scrittura:

È tempo di rendere giustizia alla natura collettiva dell'autobiografia.

Più si scrive e meno si appartiene a se stessi.

Per questo motivo abbiamo deciso di mettere a nudo le collaborazioni (spesso involontarie) che ci hanno permesso di modellare e arricchire le memorie di Isabella. È un omaggio doveroso a tutti i coautori di questo racconto, quelli che nella convenzione cinematografica troverebbero spazio almeno nei titoli di coda, mentre in quella romanzesca vengono semplicemente taciuti, con la scusa che il lettore dev'essere lasciato libero di giocare col testo e di trovare da solo citazioni e rimandi<sup>606</sup>.

In *Timira* è particolarmente degna di nota la "Lettera intermittente n. 2" che Wu Ming 2, in fase di revisione dell'opera, indirizza idealmente a Isabella Marincola, ispiratrice e iniziale co-autrice, salvo poi essere sostituita dopo la morte dal figlio Antar. Lo scrittore ripercorre i propri tentativi di rispondere a una domanda della donna che lo metteva in difficoltà: "Che cosa vuoi fare di me?".

'Non devi domandarmi: 'Cosa vuoi fare di me?' ma piuttosto: 'Cosa vogliamo fare della nostra amicizia?'. E allora io potrei risponderti: facciamoci un romanzo. Un romanzo che abbia per protagonista 'Isabella Marincola'. Cioè, non proprio tu in carne ed ossa, è chiaro, ma una specie di ritratto, diciamo un collage dove alcuni pezzi sono presi dalle tue fotografie, altri invece sono disegnati o dipinti in stili diversi: carboncino, caricatura, puntinismo'<sup>607</sup>.

Lo stesso uso del termine *romanzo* è tuttavia vagliato e sottoposto a interrogativi, all'interno di un'opera che vede la luce con il sottotitolo di *Romanzo meticcio*: "Quel

---

<sup>604</sup> ID., *Dopo la lettura di 108metri di Alberto Prunetti*, art. cit.

<sup>605</sup> *Ibidem*; corsivo nel testo.

<sup>606</sup> WU MING 2-ANTHAR MOHAMED, *Timira*, op. cit., p. 504.

<sup>607</sup> *Ivi*, pp. 159-160.

giorno ho pensato che il problema stesse nella parola ‘romanzo’. ‘Facciamo un romanzo’ è come dire: ‘Facciamo una passeggiata’. Ma tra camminare in montagna e camminare su e giù per un centro commerciale c’è la stessa differenza che passa tra una poesia di Baudelaire e lo scontrino del salumiere”<sup>608</sup>. La scrittura rende conto di quanto la questione del genere sia centrale e, al tempo stesso, irrisolvibile nell’alveo delle soluzioni canoniche. Il confronto con Isabella Marincola serve a Wu Ming 2, stando a quanto scritto, per comprendere l’importanza di ancorare la ricerca sperimentale sul genere ai contenuti del testo:

Allora ho creduto che per superare l’ostacolo fosse necessario prestarti un po’ di romanzi recenti, che mi sono piaciuti e che sento vicini. [...] ‘Elenchi telefonici’, me li hai recensiti qualche settimana dopo, e da allora ho evitato di parlarne, cercando di nutrire la nostra amicizia con il mio pane fatto in casa, i peperoncini ripieni di tonno, le melanzane sott’olio e la conserva di pomodoro<sup>609</sup>.

Per gli autori “lo sperimentalismo è accettabile solo ed esclusivamente se aiuta a raccontare meglio”<sup>610</sup>; l’ibridazione dei generi negli *oggetti narrativi non-identificati*, in questo senso, ha una precisa volontà di analisi del vissuto, di “fare inchiesta e ricerca usando tecniche narrative e letterarie”<sup>611</sup>.

Nei romanzi, la presenza di forme testuali diverse (riassunti, dialoghi, documenti) contribuisce a configurare opere varie al loro interno, che rendano più accattivante la lettura e riproducano con maggiore efficacia la natura intricata delle situazioni riferite. Tuttavia, ci sembra, i sei testi rimangono omogenei nel riprodurre un universo di finzione al cui interno il lettore non riceve indicazioni per distinguere ciò che è vero da ciò che è falso e i procedimenti di realizzazione permangono in ombra.

La differenza compositiva fra i romanzi e le altre opere è giustificata, vorremmo dire, nell’obiettivo principale dei testi. Gli *oggetti narrativi non-identificati* intendono infatti, prevalentemente, colmare una lacuna di conoscenza, che riguardi il passato o l’attualità. La scrittura di *Asce di guerra* ha significato, ad esempio, “documentarsi (prima) e rendere edotti i lettori (poi) su uno scenario bellico di cui erano noti, e nemmeno a tanti, solo i contorni della fase ‘vietnamita’. Niente sui manuali di storia;

---

<sup>608</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>609</sup> *Ibidem*.

<sup>610</sup> WU MING, Dichiarazione d’intenti, art. cit.

<sup>611</sup> WU MING 1, *Dopo la lettura di 108metri di Alberto Prunetti*, art. cit.

poche reminiscenze nella memoria pubblica, per lo più appannaggio di militanti politici di qualche decennio fa; poche o inesistenti, negli ultimi anni, le pubblicazioni in italiano”<sup>612</sup>.

Altri *oggetti narrativi non-identificati* partono invece dall’esigenza di descrivere un determinato fenomeno del presente, spiegandolo e portandolo alla luce: i temi al centro dell’attenzione possono essere le forme di razzismo e di intransigenza, o la sprovvedutezza di certe grandi opere. I testi, in questo caso, rispondono direttamente ad allarmi e preoccupazioni dettati dall’attualità; “a dirla tutta, - questo è il parere di Wu Ming 1 - penso si possa parlare di ‘UNO’<sup>613</sup> solo ed esclusivamente quando la scrittura *include* queste preoccupazioni, le fa proprie e si adopera per affrontarle. Altrimenti non sono ‘UNO’, ma libri che raccontano frottole”<sup>614</sup>.

In quest’ottica, un movimento continuo fra passato e presente serve a contestualizzare e analizzare in profondità il fenomeno descritto, valutandone l’origine e l’evoluzione, cogliendo il legame fra le manifestazioni che sono avvenute prima e le loro conseguenze nell’oggi. Così, in *Timira*,

la narrazione di una storia singolare, e in sé, per così dire, già romanzesca, è anche in questo caso funzionale al recupero di memorie obliate dalla storia: decisione, cioè, anche nella scelta della scrittura a più mani, di dare voce a chi difficilmente avrebbe altrimenti preso la parola; modo per far conoscere, attraverso un racconto avvincente, una vita avventurosa, e insieme per far riflettere il lettore sulla violenza coloniale, sulle diverse forme di razzismo, di ieri e di oggi. E soprattutto si cerca di far riflettere il lettore sulle contraddizioni di una contemporaneità sempre più transazionale, nella quale tuttavia la legge fissa barriere, reali e simboliche<sup>615</sup>.

Negli *oggetti narrativi non-identificati* un ruolo importante è così svolto dalla cronaca o dall’esperienza in prima persona degli autori, da cui essi si muovono “cercando parallelismi”<sup>616</sup>. Le sezioni storiche o più fantasiose dialogano costantemente con quest’attualità, come i Wu Ming mettono in evidenza esplicitando le motivazioni e gli

---

<sup>612</sup> WU MING, “Postfazione 2005”, in WU MING-VITALIANO-RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit., p. 257.

<sup>613</sup> “La definizione nasconde un gioco di parole, anzi, un acrostico: le iniziali di ‘Unidentified Narrative Object’ formano la parola UNO; ciascuno di questi oggetti è *uno*, irriducibile a categorie pre-esistenti”, in WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. 12.

<sup>614</sup> WU MING 1, *Dopo la lettura di 108metri di Alberto Prunetti*, art. cit; corsivo nel testo.

<sup>615</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 103.

<sup>616</sup> WU MING, *Un viaggio nel paese dei trabocchetti. L’influenza della pittura e del cinema surrealista ne L’Invisibile Ovunque*, 25.05.2018, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/05/un-viaggio-nel-paese-dei-trabocchetti-linfluenza-della-pittura-e-del-cinema-surrealista-ne-linvisibile-ovunque/#more-33730>.

obiettivi che hanno animato la stesura di *Asce di guerra*: “Sentivamo l’esigenza di sottolineare l’aggancio tra ieri e oggi, in un gioco di rimandi tra esperienze ed epoche diverse. Far precipitare sul presente l’antico dibattito sulla ‘Resistenza tradita’, cioè lo scollamento tra movimenti sociali e vertici politici, fotografandolo nella sua versione contemporanea”<sup>617</sup>. Il collettivo dichiara inoltre di non essersi voluto limitare “a raccontare il passato, lasciando ai lettori i paralleli con il presente”:

Abbiamo deciso di inserire nell’oggetto narrativo un filone contemporaneo, quasi giornalistico. Nasceva così l’*alter ego* degli autori, il giovane avvocato Daniele Zani, per ripercorrere non solo le tappe della nostra indagine, con lo stesso stupore che provavamo noi scavando tra le macerie della storia, ma anche episodi ed esperienze ‘di piazza’ che ci trovavamo a vivere in prima persona<sup>618</sup>.

“Cara Isabella, - scrive Wu Ming 2 in *Timira* – mentre rileggevo i capitoli delle tue avventure lavorative sono morte Marina Doronzo, Giovanna Sardaro, Antonella Zaza e Tina Ceci. Avevano tutte una trentina d’anni e lavoravano in nero, per quattro euro all’ora, in una maglieria di Barletta. Il soffitto del laboratorio è venuto giù e le ha schiacciate”<sup>619</sup>. L’attualità, in questo caso la condizione precaria di numerosi lavoratori, viene messa in risonanza dal racconto del passato. La scrittura si sofferma a sottolineare il legame fra le due dimensioni temporali, ad esempio: “Il Colonialismo con la C maiuscola è uscito dalla porta della Storia solo per rientrare dalla finestra mascherato di carta velina. Il piccolo colonialista occupa in pianta stabile i crani occidentali”<sup>620</sup>. Negli *oggetti narrativi non-identificati*, spesso, gli autori indagano il passato per far emergere “le rimozioni storiche e le mitologie tossiche che non cessano di plasmare il presente”<sup>621</sup>; mettono dunque in luce un rapporto di causa-effetto che vuole spiegare caratteristiche ricorrenti della società di oggi.

L’intenzione degli autori nel momento in cui compongono gli *oggetti narrativi non-identificati* è di “smontare degli enunciati ormai fossilizzati e cristallizzati nell’immaginario nazionale”<sup>622</sup>, primi fra tutti quelli che riguardano la Resistenza: questa, infatti, è considerata “in gran parte ridotta a vulgata di corto respiro. Nemmeno

---

<sup>617</sup> ID., “Postfazione 2005” in WU MING-VITALIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit., p. 248.

<sup>618</sup> *Ibidem*.

<sup>619</sup> WU MING 2-ANTHAR MOHAMED, *Timira*, op. cit., p. 342.

<sup>620</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>621</sup> WU MING 1, *Cent’anni a Nordest*, op. cit., p. 45.

<sup>622</sup> “Zerocalcare e Wu Ming 1”, incontro cit.



chi ne rivendica l'eredità conosce le sfaccettature, la complessità del fenomeno, i fatti salienti. Spesso si accettano come premesse le falsificazioni e i *clichés* diffusi dalla parte avversaria. Ci si limita - quando va bene - a pochi distinguo su questioni marginali”<sup>623</sup>. Il saldo radicamento nel presente delle tematiche trattate nelle opere è confermato, ad esempio, dall'ammissione dei Wu Ming di essersi imbattuti in un'abbondante quantità di vicende simili o complementari a quelle raccontate in *Asce di guerra*:

Sotto lo strato di reperti portati in superficie ne esistono altri, un deposito sepolto di asce di guerra. Continuiamo a scovarne mentre andavamo in giro per l'Italia insieme a Vitaliano. Ogni volta il libro si sarebbe potuto ampliare, trasformare, come il codice-sorgente di un software libero.

Si potrebbe dire che a tutt'oggi esistono molte versioni di *Asce di guerra*, pubbliche o personalizzate, a seconda del grado di condivisione che hanno raggiunto<sup>624</sup>.

Nei romanzi, al contrario, il parallelismo fra presente e vicende narrate non viene mai esplicitato. Il riferimento a fenomeni specifici collocabili storicamente e geograficamente, che pure è presente (si pensi al tema delle Foibe affrontato in 54), non riveste un'importanza preponderante. Gli eventi delle guerre di religione o della rivoluzione francese non assumono importanza in sé, per fornire una specifica consapevolezza al lettore, ma vengono eletti a fulcro narrativo per la possibilità insita in essi di trattare tematiche universali, che potrebbero riguardare contesti disparati.

Inoltre, trattandosi di opere che hanno in parte un'impostazione saggistica, gli *oggetti narrativi non-identificati* contengono ricostruzioni storiche e spiegazioni rigorose: “Sarei riuscito a spiegare anche questioni molto tecniche, a parlare di appalti, *project financing*, politiche dei trasporti, senza rinunciare a tecniche narrative e lingua letteraria?, – si chiede Wu Ming 1 -. Sarei riuscito a raccontare tutto quello che ritenevo imprescindibile? Soprattutto, sarei riuscito, con tutto quello che si era già scritto sui No Tav, a scrivere un libro *necessario*?”<sup>625</sup>. In tutta la propria produzione, lo si è visto, i Wu Ming intendono essere utili, intervenire attivamente nella società; in questo caso, tuttavia, l'aggettivo *necessario* riveste probabilmente il valore ulteriore di *tale da fornire delle informazioni non reperibili altrove*. E la forma narrativa ibridata di

---

<sup>623</sup> WU MING, “Postfazione 2005” in WU MING-VITALIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit., p. 253.

<sup>624</sup> *Ivi*, p. 249.

<sup>625</sup> WU MING 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 34, corsivo nostro.

reportage permette complessivamente agli autori di restituire “l’atmosfera di certe situazioni collettive”<sup>626</sup> con maggiore completezza e vivacità di quanto non possa fare un modello esclusivamente letterario.

La riflessione argomentativa sul presente assume negli *oggetti narrativi non-identificati* un ruolo centrale:

Invece di limitarci a raccontare il passato, lasciando ai lettori i paralleli con il presente, abbiamo deciso di inserire nell’oggetto narrativo un filone contemporaneo. [...] È proprio questo il punto debole di *Asce di guerra*. Forse perché (almeno per noi) è più facile raccontare il presente attraverso il passato, che trasformare il presente stesso in narrazione epica. Quello che nella forma del reportage funziona e restituisce l’atmosfera di certe situazioni collettive, trasferito in un modello più letterario rischia di risultare piatto o didascalico<sup>627</sup>.

Nei romanzi sono invece presentate esperienze soggettive cangianti, la cui evoluzione si riflette nei sentimenti dei personaggi, nei loro atteggiamenti e comportamenti, negli scambi con i loro interlocutori e con gli ambienti circostanti. Non per questo i sei testi possono essere considerati meno strettamente legati alla contemporaneità. Ci sembra in questo illuminante una riflessione di Agamben, secondo il quale “appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo”<sup>628</sup>. Nei romanzi la vocazione testimoniale a parlare del presente è modulata in maniera più indiretta di quanto non avvenga negli *oggetti narrativi non-identificati*, ma intende con decisione riprodurre la varietà che gli autori riconoscono come peculiare della propria epoca.

## 2.2. Molteplicità degli atteggiamenti

I Wu Ming hanno sempre considerato fondamentale “l’attività dei cantastorie”, perché può adattare i miti “alla contingenza del presente”<sup>629</sup>. Come asserisce Steiner, “la

---

<sup>626</sup> WU MING, “Postfazione 2005” in WU MING-VITALIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit., p. 248.

<sup>627</sup> *Ibidem*.

<sup>628</sup> GIORGIO AGAMBEN, *Che cos’è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008, pp. 8-9.

<sup>629</sup> AMADOR FERNANDEZ-SAVATER, *Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica*, art. cit.

fantasia obbedisce allo stimolo del fatto”<sup>630</sup> e viene in seguito declinata attraverso approcci specifici. Questo è evidente in particolare per quanto riguarda la materia bellica, che abbiamo visto essere uno degli interessi peculiari degli autori: riconosciuta come criticità del presente e affrontata come tema narrativo. Nei sei romanzi, la complessità dei momenti di lotta viene frammentata, a mostrare diversi atteggiamenti e posizioni presenti all’interno di un conflitto.

Su “Giap” vengono formulate a riguardo principalmente domande e analisi di carattere generale: “Se il sistema è questo e può soltanto essere questo, se tutto ciò che è reale è razionale e viceversa, dov’è il margine della politica? Dov’è la scelta dei cittadini? Gli esseri umani che vivono in questo Paese e, nella fattispecie, in questa città, hanno ancora la possibilità di optare per un destino diverso o possono solo essere conculcati e guidati verso l’ineluttabile futuro che li aspetta?”<sup>631</sup>. Nei romanzi, domande simili vengono declinate secondo la singolarità dei comportamenti e delle soluzioni individuali. “Le tappe di una vita o di tante vite, messe una in fila all’altra, contengono [...] nuclei di riflessione esistenziale in forma di ‘Che fare?’”<sup>632</sup> e i romanzi cercano di presentane la varietà e la disparità, per offrire un affresco quanto più vasto possibile delle diverse risposte.

Il contesto bellico, su cui intendiamo soffermarci, permette di esemplificare bene il groviglio di sensazioni e atteggiamenti possibili davanti a situazioni complesse:

Da che altro prendere spunto se non dal conflitto? La realtà è conflitto, non è mai pacificata, questa intervista è conflitto, unità e lotta dei contrari, dialettiche che funzionano e dialettiche che si inceppano. È così l’amore, è così l’odio. Le guerre sono vicissitudini umane come le carestie e le malattie, gli esodi e i nuovi insediamenti, i naufragi e le fondazioni di nuove comunità, le invenzioni e le amnesie. Un cantastorie deve cantare tutto questo o una significativa parte di esso, altrimenti la comunità ha mille modi per revocargli il ‘mandato’<sup>633</sup>.

Nei romanzi vengono mostrate ad esempio le posizioni disorientate di chi in guerra fatica a scegliere uno schieramento. Nella prima parte abbiamo visto che i protagonisti, in alcuni frangenti, non riescono a prendere una decisione: si tratta però di una caratteristica generale, propria anche dei personaggi marginali e delle masse. Negli

---

<sup>630</sup> GEORGE STEINER, *Linguaggio e silenzio*, op. cit., p. 21.

<sup>631</sup> WU MING 4, *Bologna: il referendum che verrà*, 09.01.2013, art. cit.

<sup>632</sup> GIUSEPPE IANNOZZI, *Giap!: intervista al collettivo Wu Ming*, in “Carmilla online”, 18.06.2003, <https://www.carmillaonline.com/2003/06/18/giap-intervista-al-collettivo-wu-ming/>.

<sup>633</sup> *Ibidem*.

“antefatti” di 54 compaiono i due fronti contrapposti del comandante italiano e dei suoi compatrioti ribelli, schieratisi dalla parte dei prigionieri jugoslavi. Nel mezzo, estraneo alla connotazione ideologica dell’uno e degli altri, si trova l’insieme dei commilitoni, attoniti ed esitanti: “Gli sguardi si incrociarono senza trovare appiglio. Niente che suggerisse il da farsi. Sapevano solo che se avessero disarmato i compagni, avrebbero dovuto fucilarli con gli altri. La fila sbandò, rimasero un po’ scostati, incerti su cosa sarebbe successo” (54, p. 11). Una peculiarità dei soldati, nel breve spazio dedicato loro, sembra racchiusa nel loro silenzio<sup>634</sup>, che rimane intatto anche quando scelgono di seguire i ribelli: “Gli altri non dissero niente. Gesti sconsolati. Infine uno alla volta presero gli zaini e si incamminarono in fila indiana dietro i primi” (54, p. 13). I soldati si trovano in balia di una condizione che non riescono a interpretare, di cui faticano a cogliere le implicazioni più profonde. I loro gesti sono quasi istintivi, concentrati sull’immediatezza del tempo presente.

La guerra, inoltre, può incidere in maniera talmente dura sul morale degli individui da renderli incapaci persino di guardare il mondo circostante, di confrontarsi con le sue esigenze e di chiedersi come sarebbe giusto comportarsi. Si prenda ad esempio il comportamento del protagonista di *Q*, in fuga dopo la disfatta di Frankenhausem; egli incontra una “colonna di umanità massacrata” che “strisciava, inerme, schiacciata dall’orma gigantesca del Cielo” (*Q*, p. 20). Tuttavia, l’uomo non riesce a reagire nemmeno davanti a una donna che, fra quei derelitti, avanza per chiedergli aiuto:

Non ho trovato parole, a lenire il rimorso per l’impotenza e la colpa di essere vivo, di fronte a quegli occhi fieri, chiodi conficcati nella carne. Dovevo scendere da cavallo, raccogliere i suoi figli, darle denaro e aiuto. Soccorrere la mia gente, la schiera degli eletti rovinata nel fango da cui voleva affrancarsi. Scendere e rimanere.  
Ho colpito con forza i fianchi del cavallo. Quasi alla cieca (*Q*, p. 21).

O, ancora, i personaggi vivono passivamente il contesto di guerra perché la formazione che hanno ricevuto ne ha fatto degli esecutori privi di scrupoli. Così è ad esempio per Manuel Cardoso, all’inizio della vicenda che lo vede partecipare: “Il Consigliere mi aveva tradito, mi aveva considerato sacrificabile alla maggior gloria della Serenissima, eppure non provavo il desiderio di vendicarmi. Non mi avevano forse addestrato per quello?”

---

<sup>634</sup> “Nessuno rispose”, 54, p. 11.

Per sacrificare tutto alla causa, finanche me stesso? Nessuno lo aveva detto in modo esplicito, ma noi del servizio segreto lo avevamo sempre saputo” (*Alt*, p. 82).

C’è poi la frustrazione di figure che sono respinte dal fronte per cui si sono spese. Bogdanov, ad esempio, appare in *Proletkult* come un esiliato dal partito che aveva sostenuto sin dai tempi della clandestinità e che aveva fecondato con il proprio agire e i propri pensieri; isolato dai compagni di un tempo rimane spesso in balia dell’interrogativo più pesante: “*Perché abbiamo fallito?*” (*Pro*, pp. 64-6; corsivo nel testo).

In *54*, poi, la riflessione sull’esclusione è affidata a Ettore, il cui pensiero ritorna spesso all’esperienza avuta come partigiano: “a Porta Lame era stato difficile. C’era la nebbia. C’erano i fumogeni. Ettore era sicuro di averne uccisi almeno quindici, sparando col Thompson e lanciando due bombe a mano” (*54*, p. 594). Il ricordo degli anni della guerra porta con sé l’amara considerazione di non essere fra i combattenti i cui nomi erano stati conosciuti e celebrati:

Se morivo a Porta Lame, o su in montagna, a quest'ora la mia faccia era là al sacrario, in piazza del Nettuno. Coi miei amici, per sempre. Coi caduti del gruppo Valanga, con Dubat, che si suicidò in una caverna per non farsi prendere dai tedeschi, con Carioca, Ettore Bruni, Edoardo, Ribino, Aldo, Ferro, Silenzio, Renato. Con Stelio, torturato per trentasei ore in via Siepelunga, come Irma Bandiera, come Sante Vincenzi la notte prima della Liberazione. Stelio sfigurato, straziato, impiccato in via Venezian. ‘Giustizia è fatta’, titolò il ‘Carlino’.

Se invece muoio stanotte, cosa si ricorderà di me? Che ero un contrabbandiere, un malfattore. Mi hanno espulso da tutto, non ho diritto a essere ricordato da partigiano. Chissà cosa scrive il ‘Carlino’, se muoio stanotte (*54*, pp. 595-596).

Il timore dell’uomo finisce per avverarsi: morto in un’azione di contrabbando, viene ricordato solo per le sue gesta sleali e irresponsabili. Nicola Capponi lo comunica al fratello Pierre: “Sul ‘Carlino’ c’è un articolo, Pierre. Prima pagina. [...] Ci son stati dei morti, vicino al confine con la Francia. Dieci, quindici morti. Uno era un contrabbandiere bolognese, Ettore Bergamini, ‘ex partigiano datosi alla delinquenza’, scrive il giornale. Uno che è stato espulso dal Partito e dall’Anpi, anni fa” (*54*, pp. 610-611). Un’analogia condizione di rammarico, nello stesso romanzo, è quella di Vittorio Capponi:

Ho fatto quello che pensavo era giusto fare. Aiutare questo popolo a costruire il socialismo. È per questo che ho combattuto. E adesso penso che forse non valeva la

pena. Adesso tutto crolla. Sono come esulato. Milena non c'è più e io resto solo come un cane, senza figli, senza compagna, senza paese e senza socialismo (54, p. 325).

I due personaggi non rimpiangono le scelte fatte e le azioni compiute – “Non ce la faccio a pentirmi. Non riesco a pensare che era sbagliato” (54, p. 325) -. Le prospettive di Ettore e Vittorio Capponi, tuttavia, contribuiscono ad avanzare dubbi sulla legittimità e la correttezza di procedimenti che incensano o avviliscono.

Lo stesso Cary Grant, dall'alto della sua fama internazionale, guarda con disappunto il fatto che i servizi da lui resi al governo britannico durante il secondo conflitto mondiale fossero stati ricompensati in maniera inadeguata e “con svariati anni di ritardo”: “Aveva ricevuto la King's Medal solo nel 1946, ufficialmente per aver donato alla madrepatria in guerra l'intero salario di *The Philadelphia Story* e *Arsenic and Old Laces*” (54, p. 90).

I combattimenti possono però essere intesi anche come una possibilità di affrancamento dalla malattia e da una vecchiaia impotente. In 54, ad esempio, il gangster Toni il lionese, affetto da una grave forma di tisi, ambisce a una morte che possa riscattarlo dalla frustrazione: “Non ho quasi più i polmoni e ho la bocca piena di sangue. Il male mi sta consumando, e io non voglio morire così. Voglio morire in azione” (54, p. 482). Il suo voto rimarrà insoddisfatto, dato che si suiciderà; la morte è al contrario un momento di rivincita, nello stesso romanzo, per Ettore Bergamini. Egli affronta un'imboscata di trafficanti con la dignità che aveva speso nella guerra di Liberazione. Ecco infatti i pensieri che lo animano mentre esce “allo scoperto” e corre “all'impazzata” verso i nemici (54, p. 601), subito prima di essere colpito:

- Stella rossa viiiiiinceeeeeeeee!

Maggiore Mario, guardami adesso. Sugano, se fossi qui a vedermi! L'urlo e la rincorsa li colgono di sorpresa più del bengala. Si chiedono che cazzo sto facendo. Un paio di secondi. I due secondi che mi servono.

VialaspolettadallabombaunoduelancioemituffoaterraBOOOOOM!

Frammenti di mattone, sangue, un paio di occhiali mi cade sulla mano.

Ora sparano da un altro punto, sulla destra. Rotolo in avanti. La brigata nera esce allo scoperto, bang!, cade. Gli ha sparato il compagno ferito, o forse uno dei ragazzi.

Bisbigliare concitato, passi di corsa nel buio. Devo agire per primo. Stella rossa vince. Stacco la spoletta, mi alzo sulle ginocchia, unoduelancioBOOOOOM! Li sento urlare... (54, pp. 601-602).

Un simile desiderio di riscatto anima Qoèlet quando propone un patto al suo storico rivale: “Nemmeno io ho più quel fuoco nelle vene, Gert. Io sono già morto. Che sia tu o

un sicario di Carafa, non fa molta differenza. Ho eseguito ordini per tutta la vita. Posso concedermi un finale diverso da quello che è in serbo per me dietro al prossimo angolo. Posso concederlo a te, al capitano Gert, all'avversario di tutta una vita" (*Q*, pp. 621-622). Indipendentemente dall'esito cui andranno incontro, più personaggi contano su un ultimo attacco per bilanciare un'esistenza troppo poco gratificante.

La guerra, leggiamo nei romanzi, può annullare completamente l'umanità degli uomini, portandoli a compiere eccessi riprovevoli. Nel "prologo" di *Manituana*, infatti, la mancanza di scrupoli dei guerrieri porta Molly Brant e rivolgersi loro così: "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?" (*Man*, p. 10). Nell'ultima parte del romanzo le torture, le violenze fratricide e le rappresaglie saranno indice della bestialità cui gli uomini possono giungere.

Una situazione di questo tipo, inoltre, viene descritta approfonditamente in *Altai*, quando l'assedio di Famagosta si conclude con la capitolazione dei veneziani assediati. Il generale vincitore, Lala Mustafa, si prepara ad accogliere gli sconfitti come se si trattasse della "resa di Vercingetorige al cospetto di Cesare" (*Alt*, p. 337); decide di ignorare l'accordo di pace appena siglato, perpetrando un massacro: "Lanciò la testa mozzata di Baglioni alla soldataglia che si assiepava intorno. Poi con un altro gesto scatenò la loro furia contro i fanti italiani, che vennero sopraffatti e gettati nella polvere. Teste mozzate rotolarono in ogni direzione, calciate lontano nel parapiglia generale. La terra si fece rossa e poi nera, tanto era il sangue che sgorgava a fiotti" (*Alt*, p. 342). Nei vari passaggi dell'episodio, la voce narrante indugia particolarmente nella descrizione dell'atteggiamento del generale turco. Allude inizialmente al "sorrisetto" ambiguo con cui l'uomo si prepara a sancire l'atto di pace (*Alt*, p. 337); di lui vengono messi in evidenza lo "sguardo di fuoco" (*Alt*, p. 340), l'umore "tetro" e l'espressione "scura" davanti al contegno del nemico venuto ad arrendersi (*Alt*, p. 338); è lui in prima persona a orchestrare e scatenare la vendetta. A lui si appellano invano Manuel Cardoso e l'*Alemán* per tentare di arginare il massacro: "Lala Mustafa Pasha, ascoltami" (*Alt*, p. 343) è l'esordio dell'intervento che gli rivolge il più anziano dei due. Grazie a questi accorgimenti narrativi, dunque, la strage non risulta il frutto di strategie belliche condivise, ma si configura nettamente come esito di una deliberata responsabilità individuale.

Allo scompiglio originato dalla guerra alcuni rispondono con risolutezza, come i Sefarditi presenti in *Q*, “una grande famiglia, i cui membri sono abituati a darsi man forte l’un l’altro, per resistere alla difficoltà d’esser da sempre stranieri in terra straniera” (*Q*, p. 453). Gli ebrei che compaiono nei romanzi fanno fronte con determinazione agli ostacoli: “Bisogna muoversi velocissimi. Più veloci di loro. Confondersi tra i molti, blandire i nemici e avere sempre un bagaglio leggero” (*Q*, p. 458). Chiarezza di intenti e spregiudicatezza mostra inoltre Yossef Nasi nel tramare il proprio progetto politico e militare verso Cipro, convinto che “non vi è regno che non nasca dal sangue dei vinti” (*Alt*, p. 356). In questi casi i personaggi tengono presenti essenzialmente le proprie esigenze personali, di sopravvivenza e benessere, e si destreggiano negli ambigui scenari bellici per assecondarle.

La gravità delle situazioni esterne può anche permettere agli individui di compiere azioni risolutive per la salvezza altrui. È il caso del *sachem* indiano Tekarihoga che in *Manituana* interviene con fermezza, nonostante la propria vecchiaia e debolezza, per mettere Molly Brant al sicuro dai ribelli (*Man*, pp.490-492). Nello stesso romanzo, l’irremovibilità e la lungimiranza di Philip Lacroix consentono di salvare più vite umane.

In un momento della sua avventura, Manuel Cardoso ha l’impressione di trovarsi in uno scherzo, “come quando si è bambini e si gioca a inventare una favola aggiungendo un personaggio dopo l’altro” (*Alt*, p. 207). Questa frase può probabilmente riassumere il modo di procedere degli autori. E i Wu Ming non si limitano a riprodurre scenari affollati. Attribuiscono anche ai loro molteplici personaggi atteggiamenti quanto più variegati e cangianti. Se i protagonisti non adottano mai un comportamento univoco e coerente, le numerose figure che li circondano contribuiscono a rendere diversificato il ventaglio dei comportamenti con cui vengono affrontate le vicende, e in particolare i complessi contesti bellici.

Raramente, dunque, le idee centrali nell’ideologia degli autori vengono espresse nei romanzi attraverso astrazioni o generalizzazioni; ne viene piuttosto mostrata la rilevanza nell’evolversi di esperienze complesse. Infatti, mentre l’informazione è una “forma comunicativa irrimediabilmente schiacciata sul presente”, la scrittura narrativa



esplora la “possibilità che dal racconto si diramino altri racconti, e che così il racconto si riempia di altre intenzioni e offra nuove spiegazioni”<sup>635</sup>.

I Wu Ming scelgono di “ritirarsi dal testo [con i propri giudizi] perché il vuoto della voce d’autore sia riempito da una molteplicità di storie oppostiva rispetto al discorso fonologico, monolinguistico, univoco, normalizzante del potere”<sup>636</sup>. I temi e i problemi urgenti della contemporaneità compaiono nei romanzi frammentati e rarefatti: “L’immediatezza è esclusa, occorre un lungo itinerario, un paziente addestramento letterario e umanistico per poter ritrovare ciò che ci lega al passato, per resistere alla cultura di massa, demistificarne il funzionamento e tentare di ristabilire un dialogo con la tradizione che dischiuda una speranza di futuro”<sup>637</sup>.

L’operazione compiuta nei romanzi è opposta a quella di certi articoli in cui il collettivo realizza recensioni che estrapolano da opere artistiche riflessioni dirette al presente. Vogliamo a questo proposito prendere un esempio eloquente sin dal titolo: *It’s Not Fair. Note su Dunkirk di Christopher Nolan e su dove siamo adesso*<sup>638</sup>. In questo brano Wu Ming 4 esamina la pellicola *Dunkirk* sottolineando che questa “spinge a una riflessione su quello che accade oggi in Europa”<sup>639</sup>. L’articolo mette in evidenza e approfondisce il parallelo fra il film, ambientato durante la seconda guerra mondiale, e l’attuale situazione politica, tanto britannica -“*Dunkirk* per un verso potrebbe raccontare la Gran Bretagna ai tempi degli attentati terroristici dell’ISIS” -, quanto italiana: “il film parla anche dell’Italia di oggi e di tutto l’Occidente ‘assediato’ dai profughi e minacciato dai nazislamisti, cioè dai propri stessi spettri”<sup>640</sup>. L’opera artistica viene ricondotta alla contemporaneità; si tratta di una forzatura, per quanto non arbitraria, che coglie nel film riferimenti specifici a sostenere una particolare argomentazione. Nei romanzi del collettivo avviene invece il processo inverso: le idee principali vengono sottese al testo, messe in secondo piano, vi si allude tramite diramazioni molteplici.

“La narrativa può fornire una via di mezzo tra la particolarità dei personaggi e l’universalità dei significati”<sup>641</sup>: se anche gli autori intendono sottolineare come

---

<sup>635</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 59.

<sup>636</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>637</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>638</sup> WU MING 4, *It’s Not Fair. Note su #Dunkirk di Christopher Nolan e su dove siamo adesso*, art. cit.

<sup>639</sup> *Ibidem*.

<sup>640</sup> *Ibid.em*

<sup>641</sup> WU MING, *Raccontare altrimenti*, art. cit.

messaggio finale che è “possibile e necessario dirsi l’un l’altro – e far sapere al nemico – che non ci arrenderemo mai”<sup>642</sup>, nei romanzi, tuttavia, il raggiungimento di tale convinzione viene presentato in diverse e altalenanti tappe propedeutiche.

Ne *Il sentiero degli dei* di Wu Ming 2 leggiamo: “Per fare la pace non è necessario essere tutti d’accordo. Basta aprire le finestre, dare ossigeno agli archivi, e non cercare *la* storia giusta, quanto la giusta voce per raccontarle tutte”<sup>643</sup>. Probabilmente è quello che il collettivo cerca di fare nei romanzi: raccontare prospettive e posizioni quanto più diverse possibile e compresenti all’interno dello stesso scenario; sottolineare che non è facile comprendere se si restringe il campo e non si prendono in considerazione sfaccettature complementari.

Riferendosi alla letteratura degli ultimi anni del Novecento e di inizio Duemila, Stefano Calabrese ha evidenziato che

smarrendo la sua ‘moderna’ funzione di produrre ordine a spese dell’individuo e di elaborare regole in un sistema integrato – ciò che consentiva di fare della ‘comprensione’ un processo di adattamento dell’ignoto al noto, la ricerca di parentele tra la percezione del nuovo e gli elementi di *routine* -, la cultura e in particolare il discorso letterario sono un collettore di dati frammentari e di diversa provenienza, in base ai quali è assai difficile estrapolare un ‘canone’ delle possibilità normalmente previste per ciascun individuo<sup>644</sup>.

Allo stesso modo, ci sembra che i Wu Ming raccolgano frammenti di esperienze diverse e inconciliabili; ci sembra tuttavia che il lavoro del collettivo, date le sue motivazioni, voglia essere qualcosa in più di un collage di possibilità casuali, ma aspiri a esemplificare quanto più possibile la globalità degli atteggiamenti e delle esperienze con cui l’individuo contemporaneo può avere a che fare.

### 2.3. Attenzione alle forme di comunicazione

I Wu Ming prestano inoltre nei romanzi attenzione ai processi di comunicazione, inserendo una riflessione sul potenziale costruttivo di elementi che consentono la trasmissione dei significati.

---

<sup>642</sup> WU MING 4, *It’s Not Fair. Note su Dunkirk di Christopher Nolan e su dove siamo adesso*, art. cit.

<sup>643</sup> WU MING 2, *Il sentiero degli dei*, op. cit., p. 41; corsivo nel testo.

<sup>644</sup> STEFANO CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005, p. 51.

È particolarmente intensa e approfondita la presenza di un livello di comunicazione popolare. Si racconta che “passando di bocca in bocca, le notizie si tramutano in dicerie incontrollate” (*Arm*, p. 209). Le azioni vengono progressivamente “riferite, commentate, fornite di glosse come si fa coi poemi antichi, e quelle glosse si collegavano e riversavano l’una nell’altra, prendevano nuove forme e consistenze” (*Alt*, p. 189).

I fatti eclatanti che determinano le vicende contribuiscono a destare l’attenzione e la curiosità collettive. Ne *L’Armata*, ad esempio, “i dettagli sul rogo della Gran Pinta volavano intorno a D’Amblanc come coriandoli nel vento” (*Arm*, p. 662).

Il flusso delle dicerie viene esplicitamente annoverato fra le fonti del racconto. In particolare, la *vox populi* del *foborgo* introduce spesso il suo intervento con le parole “dice che” (*Arm*, p. 394, 633), “dicono che” (*Arm*, p. 129, 205), “dicevano che” (*Arm*, p. 113, 128, 633) o “qualcuna dice che” (*Arm*, p. 396). La stessa voce ammette di riferire fatti solamente sentiti dire: “Noi te lo si conta, ma mica c’eravamo. Lo si è orecchiato, come quasi tutti, da qualcheduno giù al foborgo” (*Arm*, p. 128).

È spiccato il carattere fantasioso con cui i personaggi ricostruiscono eventi e vite di persone non conosciute direttamente. Nei giorni successivi all’attentato all’Arsenale, ad esempio, Emanuele de Zante si trova ad ascoltare “mille storie intorno a quella notte” e in ogni versione vengono identificati oggetti volanti diversi: “tronchi di rovere scendevano in picchiata, macine da salnitro, secchi di pece, cadaveri arrostiti di uomini e cavalli, poi draghi, comete, esplosioni di stelle, la Madonna e Lucifero, Cristo crocifisso e Cristo risorto” (*Alt*, p. 10). Analogamente, dopo l’assalto al carro portavalori di *Proletkult*, “c’era chi parlava di un attentato anarchico, chi di cannoni, valanghe, terremoti e guerra” (*Pro*, p. 8).

Gli abitanti del *foborgo* si sbizzarriscono a cercare di ipotizzare chi abbia acceso la miccia del cannone sul Ponte Nuovo, dando vita a strampalate congetture in cui le diverse opinioni e testimonianze si contraddicono e si influenzano: “Son tre giorni che ce lo chiediamo. E pare che i fratelli Machard hanno uno zio che conosce bene una delle guardie del cannone medesimo, e questa guardia qui dice che lui l’ha visto quello che ha acceso la miccia” (*Arm*, p. 208).

L’attenzione pubblica si rivolge tanto a eventi di rilievo politico quanto a episodi che interessano più strettamente la vita dei quartieri. Ad esempio, tre giorni dopo il

primo intervento di Scaramouche, “al mercato di Sant’Antonio, le merci più ambite non erano quelle stivate dagli accaparratori nei loro magazzini, bensì le notizie circa la sorte di uno di essi” (*Arm*, p. 252). L’estrema curiosità collettiva è legata al fatto che “a differenza di quanto accadeva nel vecchio teatro, la pièce era andata in scena senza un pubblico. Quest’ultimo, per paradosso, andava radunandosi a spettacolo concluso, e cercava di ricostruire, sulla base di voci e di indizi, quel che era accaduto, per goderselo nel teatro della mente” (*Arm*, p. 252). Sulla scorta delle ricostruzioni fantasiose di chi sente riferire il racconto, assume aspetti diversi l’arma usata da Scaramouche: “So quanti dicono che era una sbarra di ferro, qualchedun altro ricorda che era un femore d’uomo, un femore placcato d’argento. Qualcheduno lo ha pure visto nella bottega di un trovarobe” (*Arm*, p. 632).

Nel caso de *L’Armata* un’intera città ripete, amplifica e modifica informazioni riferite agli stessi eventi: anche se il *foborgo* si mantiene per tutta la durata della vicenda interlocutore e al tempo stesso scenario privilegiato di azioni eclatanti, viene dichiarato che “altre notizie giungevano dal resto della città” (*Arm*, p. 198). Le dicerie, tuttavia, possono anche interessare una cerchia più ristretta, come quella del bar Aurora di *54*:

Il tempo, sia quello passato che la temperatura, è argomento da vecchi, quelli che al bar Aurora ci stanno come *in una seconda casa*: tarocchino e *chiacchiere*. [...] Ma non è tanto importante di cosa si discute, o chi lo fa, basta rispettare sempre la Regola: non si parla sottovoce, se devi bisbigliare in un angolo vai a confessarti dal prete, non vieni qui, che non interessa a nessuno. Qui si parla a tre, a quattro, a volte il bar intero, perché ci sono questioni come il ciclismo o la politica che scaldano gli animi e fanno alzar la voce (*54*, p. 40, corsivo nostro).

Qui le chiacchiere procedono secondo una consuetudine che assume i tratti di una routine bonaria: “Capita poi a tutti di avere un amico con dei problemi e quando succede, è normale che se ne parla, magari c’entra anche il pettegolezzo, ma di solito si fa per trovare il modo di aiutarlo” (*54*, p. 392).

Persino negli ambienti più abitudinari, tuttavia, possono comparire discorsi dai toni inconsueti. È quanto avviene, ancora nel bar Aurora, a causa della presenza di due poliziotti: “Il bar si era svuotato. Dal cortile sul retro saliva un vociare fitto. Opinioni e commenti scavalcavano schiere di panni stesi, arrampicavano palazzi e balconi, rimbalzavano in strada, salivano e scendevano le scale di cantina, volavano da un

portone all'altro sulle gambe dei ragazzini, innaffiavano cavolfiori e meloni del mercato rionale" (54, p. 514).

Nei romanzi, seguire il flusso delle voci popolari, istintive e non sottoposte a un rigido controllo, permette di osservarne la componente volubile e sconclusionata. Si prenda un dialogo dell'"ouverture" de *L'Armata*:

- A morte il re!
- Traditore succhiasangue!
- Baciachiappe degli Austriachi!
- Etcìù!
- Salute.
- Grazie, colpa di 'sto freddo bastardo, ci manca solo che per vedere crepare Luigino mi ammalo e ci vado pure io, al camposanto (*Arm*, p. 14).

Neanche un momento estremo come l'esecuzione del sovrano deposto può trattenere i cittadini dal distrarsi temporaneamente dall'oggetto della loro adunata per seguire gli spunti dispersivi offerti dai vari discorsi. Si mischiano notizie corrispondenti al vero e fittizie, verosimili e incredibili, in un processo comunicativo collettivo e imprevedibile, in cui "si comincia col più e col meno e si arriva a parlare *urbietorbi* anche delle cose gravi, e alla fine non sai più da dove eri partito" (54, p. 64; corsivo nel testo).

Può succedere che il flusso delle chiacchiere esca da una dimensione di comunità, dove chi parla conosce di frequente l'oggetto del proprio discorso. La fama di un individuo può precederlo: "Il tuo nome viaggia sulle ali del vento": dice il protagonista di *Q* al predicatore Barnhard Rothmann (*Q*, p. 239). E soggiunge poco dopo: "Il nome di Matthys ha fatto altrettanta strada, se non di più" (*Q*, p. 240).

Lo stesso personaggio, quando ricompare in *Altai*, trova che "Palazzo Belvedere sfrigolava di voci" bizzarre riferite a lui (*Alt*, p. 187): "Il vecchio compariva ora in un paese ora in un altro, era stato in Africa e in Francia, nel Cipango e nel Catai. Aveva conosciuto Martin Lutero, stava dicendo una cuoca a una giovane sguattera, sull'uscio dell'anticucina" (*Alt*, p. 189). Quanto più la conoscenza diretta dei fatti riferiti diminuisce, tanto più le ricostruzioni si fanno fantasiose e assurde, come mostra il seguito della chiacchiera che riguarda l'*Alemán*:

La voce salmodiava la storia di Ismail e di Lutero, mentre un brusio faceva da bordone e nuove persone si fermavano a sentire. Non soltanto il vecchio ha conosciuto Lutero: era insieme a lui quel giorno, quando inchiodarono al portale di una chiesa di Vienna un grande foglio, che venne letto da tanti e fece infuriare il papa. E cosa ci avevano scritto

sopra? Che le reliquie dei santi sono solo immondizia, ossi da gettare ai cani. Che coraggio! Già, ma che incoscienza! Certo, ma che amore per la verità! Ma Lutero quando è morto? Fioccarono le risposte: guardate che Lutero è ancora vivo. Ma no, che dici, è morto vent'anni fa e aveva più di cent'anni, *el Alemán* è vecchio, certo, ma non *così* vecchio, non prestate ascolto a queste sciocchezze. È vero però che i papisti lo hanno inseguito per mezzo mondo, perché è un eretico di prima levatura. Sul suo conto ne ho sentite di cotte e di crude. E chi te le ha raccontate? Molte persone (*Alt*, p. 189-190).

Anche nella “folla vociante” londinese si distinguono voci e pareri contrastanti: “*qualche ben informato* giurava che gli indiani non si sarebbero visti”; “*altri* sostenevano che un fratello, un cugino, un amico, aveva già avuto il privilegio di osservare da vicino i selvaggi e garantiva che non c’era nulla da vedere”; “*qualcuno* si faceva beffe di tutti” (*Man*, p. 289; corsivo nostro). Le diverse opinioni spesso non hanno alcun collegamento all’infuori del fatto di essere tutte riferite allo stesso oggetto di curiosità, gli indiani: danno dimostrazione dell’accozzaglia di idee e di parole che circolano intorno ai personaggi del momento.

L’importanza delle chiacchiere nella sfera sociale è data nei romanzi dal fatto che queste condizionano in più di un’occasione l’agire dei personaggi. Ad esempio Léo/Scaramouche, per punire gli accaparratori del *foborgo*, si affida a quanto gli capitava di udire. In particolare, il nome di un tale Derobigny “glielo aveva passato un gruppo di lavandaie”; quanto a lui “non aveva indagato sulle reali colpe di Derobigny. Mettersi a fare lo sbirro non rientrava nelle sue mansioni” (*Arm*, p. 410).

Oltre a presentare il lato scanzonato e innocuo implicato dalla costante presenza delle dicerie, i Wu Ming mettono in evidenza che queste contribuiscono a “depositare dettagli importanti” (*Alt*, p. 302) nel sentire comune e a influenzare i criteri con cui verranno valutati gli eventi. Il collettivo si concentra in molti casi anche sul peso politico che certe chiacchiere possono assumere. I processi di propagazione delle dicerie descritti nei romanzi mostrano che “le voci inverano sé stesse [...] e forse qualcheduno le mette in giro a bella posta” (*Arm*, p. 190).

Il racconto dà inoltre voce a veri pettegolezzi. Riferendosi a Rothmann, il narratore di *Q* riferisce: “dicono che più d’un marito vorrebbe vederlo penzolare da una forca, e non per questioni di fede. Pare che le mogli trovino proprio irresistibili i suoi sermoni e si trattengano a lungo, dopo le funzioni, per discuterli in privato con il predicatore” (*Q*, pp. 239-240).

Capita che l'indiscrezione diventi maldicenza, si radichi come stereotipo e finisca per suscitare solida diffidenza. Le donne del *foborgo* ripetono con cattiveria le calunnie intorno a Théroigne de Méricourt: "La puttana di Brissot. Scalda il letto a lui e a parecchi altri della Gironda. In cambio ha un posto riservato là davanti" (*Arm*, p. 122). La *vox populi* ne parla come di una di quelle *saloppe* "che avevano la vocazione": "Mica sgobbavano per strada, no, si facevano pagare begli appartamenti e bella vita dalla riccaglia che le insifiliva, meglio se nobiliardi e pierculi, ché avevano più grasso da ungere. Arrivavano infino a cambiarsi nome per sembrare le grandame che non erano e alzare il tariffario" (*Arm*, p. 129). L'opinione che le *magliare* hanno della Méricourt, l'astio esacerbato nel vederla come nemica, sfociano in una vera e propria aggressione.

I preconcetti possono essere acuiti dalla distanza geografica o culturale; è così che i nobili londinesi, trovandosi di fronte gli indiani mohawk "sono a dir poco spaesati. Si immaginavano esotici guerrieri, scalzi, il volto dipinto, coperti di penne e di piume. Sulle prime sono rimasti delusi nel veder[e un] gentiluomo" (*Man*, p. 234).

Ma i pregiudizi possono sorgere anche all'interno di una stessa comunità. Esther Johnson si trova a viaggiare nella comitiva di Philip Lacroix; inizialmente contribuisce lei stessa a dar voce alle dicerie sul guerriero: "Una sera, per farle paura, aveva raccontato [alla sorellina] che quell'indiano era davvero Satana ed era venuto per portarle all'Inferno" (*Man*, p. 193). La ragazzina si mostra diffidente nei suoi confronti, tanto che, vedendolo avvicinarsi "d'istinto si abbracciò le ginocchia, come per ripararsi da un vento gelido" (*Man*, p. 194). Tuttavia, incuriosita da quell'uomo che sembra capirla più della sua stessa famiglia, si accorge infine di quanto sia sorprendentemente diverso dalla fama che aveva. In particolare, Esther è colpita dal modo in cui Lacroix interviene a calmare il pianto di sua sorella:

Lo sentì sussurrare qualcosa, mentre i singhiozzi si facevano più radi. Doveva essere una canzone per dormire, di quelle che conosceva la mamma e che anche Esther avrebbe voluto ascoltare.

La voce del Diavolo si spense. [...] Esther non fu sicura di vedere bene, le parve di intuire un gesto, le dita di una mano che sfioravano l'occhio.

Si sentì confusa.

Che il Diavolo fosse forte lo aveva sempre saputo.

Poteva anche essere bello e gentile, per lusingare gli uomini.

Ma che potesse piangere, questo davvero non lo aveva mai sentito (*Man*, p. 195).

La ragazza prova inizialmente un timore simile nei confronti di Molly Brant, “la donna che molti chiamano strega” e che lei stessa ammette di aver considerato come tale: “È stata una strega anche per me, lo so bene. Ricordo la diffidenza, l’angoscia” (*Man*, p. 519). Sulla donna girano infatti le voci più disparate: “Dicono che può fermare le rapide, deviare i fiumi, incenerire i nemici. Che può guarire i malati, favorire i raccolti, propiziare la fertilità. Richiamare i morti, trasformarsi in animale” (*Man*, p. 519). Ma quando Esther riesce finalmente a vincere la propria ritrosia e ad avvicinarsi a Molly, trova in lei solo comprensione e sostegno.

I romanzi, affrontando i pregiudizi, contribuiscono a metterne in evidenza la duplice natura di elementi che guidano la capacità di giudizio e al tempo stesso la vincolano, limitandola<sup>645</sup>.

È possibile, anche se non immediato, sfuggire al pregiudizio caratteristico di un approccio popolare e superficiale alla realtà. In *Q* lo fa Eloi che, subito dopo aver salvato il protagonista, gli chiede conferma sulle voci che circondano i personaggi a cui quest’ultimo si era legato: “Dicono che Batenburg mangiasse il cuore delle sue vittime. È vero?”; in mancanza di conferma o smentita da parte dell’interlocutore, Eloi provvede a fornire una risposta alla propria domanda: “La fantasia della gente non ha limiti” (*Q*, p. 149).

L’esperienza di Marie Nozière incarna la possibilità di sottrarsi allo stereotipo veicolato dalle dicerie: la donna aveva condiviso l’opinione negativa delle *magliare* nei confronti delle donne che parteggiavano per Théophile Leclerc: tuttavia, una volta conosciuta Claire Lacombe, e avuta persino la “conferma che le voci sulla promiscuità delle amazzoni erano vere” (*Arm*, p. 270), “sorrise [...] al pensiero che avrebbe dovuto scandalizzarsi e invece non ci riusciva” (*Arm*, p. 273).

I Wu Ming si soffermano inoltre sul ruolo politico della parola tesa a convincere. Un brano di *Proletkult* sintetizza le dimensioni del fenomeno:

---

<sup>645</sup> Nei romanzi viene illustrato il principio espresso da Gadamer, secondo cui “Molto prima di arrivare ad una auto-comprensione esplicita, noi ci comprendiamo secondo schemi irriflessi nella famiglia, nella società, nello stato in cui viviamo. La soggettività è solo uno specchio frammentario, l’autoriflessione dell’individuo non è che un barlume nel compatto fluire della vita storica. Per questo i pregiudizi dell’individuo sono costitutivi della sua realtà storica, più di quanto non lo siano i suoi giudizi”, HANS-GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, Fabbri, Milano 1972 (*Wahrheit und Methode*, 1960), pp. 324-325.



La città è coperta di parole. Gli altoparlanti sporgono dai lampioni come fiori in cima a uno stelo. Chiamano a raccolta il popolo sovietico, con inni e inviti all'adunata. Ogni finestra è una bocca, ogni palazzo un palco di drappi rossi e caratteri maiuscoli. Non c'è mezzo di trasporto che non abbia un aforisma sulla fiancata, una massima sul tetto in forma di bandiera (*Pro*, p. 290).

Parallelamente, molte sono nei romanzi le osservazioni sugli strumenti necessari a una buona comunicazione e sull'equilibrio con cui occorre dosarli. La cura per le frasi e la ricerca delle "parole giuste" (*Man*, p. 131) sono tanto più approfondite quanto alta è l'aspettativa che si ripone nel loro effetto. In *Manituana*, in particolare, l'abilità oratoria viene descritta come un'arte capace di dar vita a "sciami di farfalle svolazzanti, dalle ali di mille colori" (*Man*, p. 416). I termini vengono soppesati dai personaggi in base alla loro espressività e vengono cercati quando si nascondono "in un anfratto della mente" (*Man*, p. 361). Le espressioni vengono scelte in base alle immagini che sono in grado di evocare, per la loro sonorità e per la capacità di "conciliare" posizioni ed esigenze diverse (*Man*, p. 51).

Anche la selezione degli argomenti viene fatta con attenzione, all'interno delle vicende narrate, sulla base dell'attrattiva e della motivazione che ognuno può esercitare su un determinato uditorio. Muovendosi con l'intento di radunare un esercito, ad esempio, Joseph Brant "ai vecchi raccontava del Saggio Padre Bianco che gli aveva affidato il compito di combattere in suo nome. Ai giovani raccontava dell'esercito più forte del mondo. Ai bambini, dei fuochi d'artificio" (*Man*, pp. 424-425). L'abilità oratoria viene colta nel suo aspetto tecnico, come dimostrano altrove i suggerimenti a utilizzare "meno iperboli, più accenti sentiti e sinceri", un minore ricorso all'"enfasi" (*Arm*, p. 43).

La parola artefatta può servire a perseguire scopi di pubblico interesse o ritenuti importanti per una collettività. Allo stesso tempo, però, può mirare ad assecondare un personalissimo "piacere di ascoltare le proprie parole" (*Man*, p. 98) o scopi individuali, per ottenere approvazione, successo e persino notorietà.

Un esempio consistente di retorica viene dato dai predicatori anabattisti, capaci di incantare e influenzare gli abitanti di Münster a parole, prima ancora di conquistare la città grazie allo scontro militare. La voce di Jan Matthys "è una danza, è una musica prorompente, è un tuono che comincia da lontano, rimbalza nello stomaco e si placa all'improvviso" (*Q*, p. 209).

L'efficacia dei discorsi risiede nella capacità dell'oratore di coinvolgere mostrandosi facilmente comprensibile e toccando la sensibilità del pubblico. Bernhard Rothmann, durante uno dei suoi "sermoni incendiari" (*Q*, p. 578) rivolti alla folla, ricorre ad esempio all'immagine della statua per far comprendere anche agli strati più modesti della popolazione le colpe della Chiesa di Roma:

Ieri ho domandato a un pargolo di cinque anni chi fosse Gesù. Sapete cosa mi ha risposto? Una statua. Questo ha detto: una statua. Per la sua piccola mente Gesù Cristo non è altro che l'idolo davanti al quale i genitori lo costringono a dire le preghiere prima di dormire! Per i papisti questa è la fede! Prima imparare a venerare e ubbidire, poi capire e credere! (*Q*, pp. 235-236).

L'idea utilizzata da Rothmann consente di visualizzare un principio astratto; risulta facilmente assimilabile dalle folle perché appartiene alla loro esperienza diretta; è, infine, facile da ricordare.

Il racconto permette di cogliere la differenza tra approcci comunicativi diversi, lasciando spazio agli interventi di vari predicatori. Fra questi, Jan di Leida si esprime con "posa d'attore, come al solito eccessiva, ridicola, vomita fuori parole assurde che acquistano senso poco alla volta nella mente, e trovano una sequenza particolare, colpiscono nel segno" (*Q*, p. 237). Nonostante l'esagerazione dei concetti e dei toni, quindi, il sermone raggiunge lo scopo prefissato: "Saranno i movimenti, i gesti, gli occhi strabuzzati e un istante dopo ammaliati, sarà la bellezza, la giovinezza, che ne so. So che funziona" (*Q*, p. 237).

Un grande dispiegamento di retorica avviene inoltre in occasione dell'udienza alla corte di re Giorgio III, in *Manituana*. Il conte di Warwick, spettatore dell'evento, registra le modalità con cui gli oratori cercano di attirare e mantenere l'attenzione del pubblico regale. Gli accorgimenti di chi parla davanti ai sovrani sono in parte legati all'aspetto e alla compostezza nel compiere i gesti prescritti. Così, ad esempio, Guy Johnson "fece subito un primo inchino, un secondo al centro della stanza, il terzo a destinazione, sfiorando con le labbra l'anello di Sua Maestà e la mano della regina. Movenze non proprio da ballerino, leggera incertezza sugli ultimi passi, ma tutto sommato una buona prova, che non tradiva emozioni, ma scontava l'inesperienza" (*Man*, p. 293). L'uomo sa sfruttare il tempo concesso, dosando con abilità ossequio all'etichetta e spunti innovativi. Interrompe infatti sorprendentemente il cerimoniere, ma

la “giocata rischiosa”, la volontà di provocare “l’errore solo per correggerlo”, si rivela vincente (*Man*, p. 294). La rottura della ritualità non disturba, ma non riesce ancora a suscitare l’interesse sperato nella coppia regale.

Quando è il turno di Joseph Brant, questi si fa avanti a baciare l’anello della regina, senza tuttavia rispettare il cerimoniale che richiedeva di fare lo stesso con il re; quello che sembra “un errore banale”, capace di mandare “in vacca tutto il lavoro” di preparazione all’udienza (*Man*, p. 295), si rivela però ancora una volta frutto di una sapiente strategia. La scelta di non compiere il gesto prescritto voleva deliberatamente sottolineare la reciprocità auspicata fra la corona britannica e i nativi d’America. Infatti “il bacio dell’anello era l’omaggio richiesto ai sudditi. I ministri stranieri si limitavano all’inchino. Parlare di alleanza e fare un gesto di sottomissione sarebbe stato contraddittorio. Il principe aveva evitato il dilemma. Non c’era un punteggio previsto, per una simile genialità, ma poco importava. Tutta Londra ne avrebbe parlato” (*Man*, p. 296).

Quando è il turno di Peter Johnson, gli tocca inizialmente raccontare come era avvenuta la cattura di Ethan Allen e “il ragazzo si produsse in un resoconto avvincente. Né troppo lungo, né troppo succinto. Re Giorgio annuiva compiaciuto” (*Man*, p. 297). Rispondendo a una successiva richiesta sul perché riponesse tanta fede nell’alleanza fra la Corona d’Inghilterra e le Sei Nazioni irochesi, Peter dà ancora prova di abilità. Fa confluire in un unico pensiero l’umiltà nei confronti della monarchia britannica e la fierezza di appartenere alla propria stirpe, dichiarando:

Non saprei rispondere, Maestà. [...] Nessun pesce, infatti, saprebbe dirvi perché il mare è superiore alla terraferma. Esso è il suo mondo ed egli non può tradirlo né spiegarlo. Così è per me l’alleanza tra l’Inghilterra e le Sei Nazioni. Sono un suddito di Vostra Maestà, come lo era mio padre, e sono un Mohawk del clan del Lupo, il clan di mia madre e di mio zio Joseph Brant (*Man*, p. 298).

L’efficacia degli interventi del contingente di Irochirlanda è testimoniata dalle reazioni del loro pubblico, minuziosamente registrate. I sorrisi del re e della regina, le domande che essi pronunciano e il gesto conclusivo del sovrano, che restituisce un omaggio ricevuto in segno di rispetto, scandiscono il crescere dell’attenzione e della considerazione rivolta ai visitatori.

Quando una delegazione del *foborgo* si reca alla Convenzione nazionale, Marie può registrare i vari atti della “pantomima” che vi si svolge (*Arm*, p. 124); nota la diversità fra i personaggi che prendono la parola: Brissot con “l’aria di chi si accinge a parlare per lunga pezza, sicuro delle proprie abilità oratorie” (*Arm*, p. 123), Danton con “il tono dell’avvocato che sa già di avere vinto la causa” (*Arm*, p. 126), fino a Robespierre:

A Marie parve circondato di luce, o forse era soltanto l’effetto dei tanti volti che lo fissavano. Lo osservò spostarsi fino alla tribuna. Quando l’ebbe raggiunta, lo sguardo non andò sui colleghi, né sul presidente. Era come se non esistessero. Robespierre guardava loro, la delegazione di Sant’Antonio. Anzi, Marie avrebbe giurato che guardava proprio lei, dritto negli occhi (*Arm*, p. 127).

Il commento che segue le parole del rivoluzionario ne sancisce in maniera sintetica l’autorevolezza: “In meno di un minuto aveva cancellato due ore di capriole inutili, fissando la scadenza che i sanculotti domandavano da mesi” (*Arm*, p. 128).

Chi parla valuta attentamente il peso delle parole, sulla base del risultato che vuole ottenere tra gli astanti. L’artificio e il calcolo con cui vengono animati i discorsi possono far presa tanto su folle ignoranti e sprovviste di mezzi, quanto su figure più esperte e istruite. I romanzi riproducono quindi con lucidità i meccanismi attraverso cui vengono realizzate azioni di convincimento.

Uno spazio significativo è poi occupato dall’atto di narrare. L’abilità e la pratica nel raccontare possono diventare nei romanzi veri e propri segni di riconoscimento dei personaggi - “A occhio e croce dovevano avere una storia interessante da raccontare” (54, p. 655) -, o addirittura lasciarsi passare di cui essi possono servirsi: “in questo posto c’è una regola non scritta: tutti quelli che passano da qui hanno una storia da raccontare. A volte è vera, altre volte è pura fantasia. Non fa molta differenza, se è una buona storia” (54, p. 655). Le testimonianze di Pierre e Vittorio Capponi in Messico diventano quindi il loro modo di presentarsi: “Il più anziano dei due aveva parlato di un’altra rivoluzione. Jugoslavia, i Balcani. Un altro pianeta. Il giovane aveva parlato di una rivoluzione mancata” (54, p. 655). In *Altai*, la domanda su chi fosse l’*Alemán* riceve la risposta: “è le storie che racconta. Quando ne ha voglia, il che accade di rado. Di solito preferisce scriverle” (*Alt*, p. 105).

La capacità di narrare, così come viene presentata nei romanzi, si dimostra efficace nel “creare attesa, interesse” (*Q*, p. 185) e nel produrre giovamento. L’esempio più significativo è molto probabilmente quello contenuto in *Q*. Quando il protagonista arriva ad Anversa, infatti, è un uomo traumatizzato dalle sconfitte subite, risoluto a non lasciar spazio ai ricordi e tuttavia assediato da essi: “La guerra ha cancellato tutto, la gloria di Dio, la follia, la mattanza: ho dimenticato. Eppure è ancora tutto lì e non può essere cancellato, nebuloso e presente, in agguato dietro ogni anfratto della mente” (*Q*, p. 155).

Il racconto delle sconsiderate imprese di Münster, prima doloroso e poi più naturale, trae forza dalla cooperazione fra il protagonista ed Eloi, suo interlocutore. Quest’ultimo, infatti, subito dopo aver accolto il nuovo ospite in casa propria, sceglie di metterlo alla prova attraverso il resoconto che saprà fare del proprio passato: “Non so se sei la persona giusta. Quella che cerco da tempo, intendo. Vorrei sentire la tua storia prima di giudicare” (*Q*, p. 153). La richiesta ottiene inizialmente un secco rifiuto: “Perché dovrei raccontarti la mia storia? [...] Voglio solo crepare in pace” (*Q*, p. 154). Successivamente non è necessario insistere, ma a Eloi basta predisporre le condizioni adatte a far fluire le parole; e così “offre liquore e attenzione silenziosa” (*Q*, p. 161), sa porre domande e aspettare risposte. Quando interviene interrompendo il racconto del protagonista “parla adagio e a voce bassa: sa rispettare una storia” (*Q*, p. 162). In altri tratti del racconto invece, semplicemente, “non apre bocca, assapora ogni parola silenzioso” (*Q*, p. 183), oppure “incalza gentilmente, vuole il seguito della storia” (*Q*, p. 193). L’apporto dell’interlocutore è dunque fondamentale: “Eloi sa concedere il tempo necessario, non è facile incontrare un uomo che sappia ascoltare una storia raccontata davanti al fuoco” (*Q*, p. 345).

Nonostante egli abbia vissuto in prima persona le contraddizioni dell’epoca, i discorsi del protagonista riescono a sorprenderlo, strappandogli reazioni diverse e improvvise: gli capita di avere “un attimo di esitazione” (*Q*, p. 153), “rabbrivire” (*Q*, p. 199) e in alcuni casi “il suo sguardo si riempie di orrore” (*Q*, p. 154); prova “incredulità” (*Q*, p. 161), ma “ride” (*Q*, p. 185), ed è “rapito dal racconto, [...] a bocca aperta” (*Q*, p. 196).

L’atto di narrare diventa per il protagonista progressivamente più fluido; egli stesso ammette di iniziare “a provare gusto nel raccontare” (*Q*, p. 185). Eloi, dal canto

suo, comprova il graduale recupero dell'abilità espositiva da parte del suo ospite dal passato burrascoso:

Il tuo racconto, l'incredibile storia di Gert Su e Giù dal Pozzo, mi ha mozzato il fiato. Non riesco neanche a dormire dopo che ci eravamo congedati a notte alta. Ecco perché amo coloro che sanno raccontare una storia, con le parole, il pennello o la penna. Hai affrescato Münster con la maestria dei Bruegel, e ora quella storia l'ho vissuta anch'io, e tu due volte (*Q*, p. 361).

Richiamare alla mente le vicende trascorse costituisce il momento iniziale di un vero e proprio processo terapeutico, su cui il romanzo si sofferma. Ripercorrere davanti a un uditorio i gesti compiuti permette di portarvi ordine, comprendendoli meglio e attribuendo il giusto valore alla "memoria", "sacca piena di cianfrusaglie che rotolano fuori per caso e finiscono col meravigliarti, come se non fossi stato tu a raccoglierle, a trasformarle in oggetti preziosi" (*Q*, p. 345).

Le storie raccontate, inoltre, creano legami perché permettono di mettere in comune esperienze e significati. Nella conclusione della vicenda che lo vede partecipare, il protagonista di *Q* riceve un "piccolo taccuino" di "fogli gialli, avvolti dentro una striscia di cuoio chiusa da un laccio" (*Q*, p. 628). "Nella cassaforte dei Fugger c'era anche questo. È l'unica traccia del mio passaggio. Tienilo, Capitano, è tuo" (*Q*, p. 629): queste parole accompagnano la trasmissione del manufatto, carico di numerosi contenuti. Il diario di Qoèlet assume importanza quando giunge fra le mani del suo rivale: "Date, nomi, luoghi" e "riflessioni" soggettive (*Q*, p. 636) acquistano un valore ulteriore perché intervengono ad accrescere e a completare la conoscenza parziale che il protagonista aveva della vicenda; gli permettono inoltre di ricostruire e ripercorrere quella posizione esistenziale che gli era stata nemica.

Quando l'uomo ricompare in *Altai*, è ancora assillato dalle avventure intraprese da giovane; le esperienze vissute in Europa lo accompagnano come un "fardello" (*Alt*, p. 312), finché egli non riesce a completare la stesura delle sue memorie. Nel consegnare il libro ultimato a Yossef Nasi, l'*Alemán* sentenzia: "Ecco la mia storia, che è anche la nostra. Affinché nessuno dimentichi che siamo stati amici" (*Alt*, p. 409; corsivo nel testo). Manuel Cardoso si compiace di vedere che il volume finalmente realizzato ha trovato posto nella biblioteca di Palazzo Belvedere, dove può essere letto e conosciuto da terze persone: "riconobbi il fagotto che Ismail aveva sottobraccio al

momento di dire addio. Con prudenza lo aprì. Conteneva un manoscritto. Alla fine il vecchio aveva deciso di non affidare quei fogli al vento. Non potevo che compiacermi della sua scelta: li aveva portati nel posto giusto” (*Alt*, p. 380). Si può trovare in questo un’ulteriore corrispondenza fra *Q* e *Altai*: in entrambi i casi, nel finale compare un libro. Ben lungi dall’essere un semplice oggetto, assume rilevanza proprio perché è in grado di rinsaldare legami, grazie alle vicende che racconta.

L’atto di raccontare storie può inoltre creare rapporti inediti e sottolineare momenti intensi e delicati, come avviene al momento della partenza dell’*Alemán*. Questi esprime il suo commiato in un commento laconico. Tuttavia la situazione è vissuta dai personaggi presenti con una particolare emozione, racchiusa in un’ulteriore narrazione di secondo grado:

Zoppicando, il vecchio si diresse verso i bagagli. [...] Rimasi solo accanto ad Ali. Hafiz e Mukhtar ci guardarono in silenzio.

Poi Mukhtar parlò. In turco, perché anch’io capissi.

– Ali, raccontagli la storia del khalifa e dei parassiti.

– Sì, raccontala, – si associò il fratello.

Ali guardò la ragazza. – Puoi farlo tu, Mukhtar. Il nostro amico ha sentito fin troppo il suono della mia voce (*Alt*, p. 364).

Anche in quest’occasione, come in *Q*, il processo narrativo è tanto più importante in quanto procede da un’iniziale difficoltà. Infatti la ragazza che se ne incarica aveva, fino a quel momento, preso la parola molto raramente:

La guerriera esitò: – Però io non sono tanto brava a raccontare.

– È come dire che non sei brava a respirare.

– Tu hai una bella voce, Mukhtar, – le disse il fratello. Mukhtar arrossì un poco e le sbocciò in viso un sorriso gaio. Raccolse il fiato, e nel minuto che seguì assistetti a una trasformazione. La creatura che avevo visto danzare e uccidere, ma dalle cui labbra avevo udito solo poche sillabe, iniziò a raccontare, aiutandosi con ampi gesti (*Alt*, pp. 364-365).

Dopo un primo disagio, tuttavia, la narrazione procede con linearità e contribuisce a suscitare un’immediata reazione negli astanti:

– Un bel giorno, un khalifa si imbatte in un gruppo di uomini, tutti seduti a fare niente. Chiede a loro chi sono, ed essi rispondono: ‘Siamo quelli che si affidano al volere di Dio. Ci penserà il Clemente e Misericordioso a sostentarci, perché noi abbiamo fede in Lui’. ‘Siete solo pigri parassiti!’ – dice allora il khalifa, e intanto scuote il pugno davanti alla faccia di quello che aveva parlato. – Per quelli come voi, io provo solo disgusto’. ‘Ma perché ci parli in modo tanto duro?’ chiede quello che aveva parlato. ‘Chi ha

davvero la fede in Dio, – spiega il khalifa, – prima pianta semi nella terra, e solamente dopo si affida al Suo volere’.

L’ultima frase la esclamò accennando una genuflessione, poi rialzò la testa. – È qui che finisce la storia.

– Ti ringrazio, Mukhtar, – le dissi.

L’idea si manifestò d’impulso. Mi rovistai in tasca e li presi, i meno attesi tra gli oggetti. I dadi intagliati alle foci del Po. Li posai nella mano di Mukhtar, incongrua destinazione (*Alt*, p. 365).

In sostanza l’atto di raccontare storie, così come è presentato nei romanzi, rafforza la vita in comune in quanto abitua alla “capacità di pensarsi nei panni di un’altra persona, di essere un lettore intelligente della sua storia, di comprenderne le emozioni, le aspettative e i desideri”<sup>646</sup>.

In *Manituana*, Molly Brant riferisce leggende tradizionali indiane, come quella dei nipoti di Donna del Cielo, Gemello Destro e Gemello Sinistro: i due “continuarono a sfidarsi. Destro creò le belle colline, i laghi, i fiori e le creature gentili. Sinistro le gole scoscese e le rapide, le spine e i predatori. Destro era sincero, ragionevole, di buon cuore. Sinistro mentiva, amava combattere, aveva un carattere ribelle e percorreva sentieri intricati” (*Man*, pp. 81-82). Il racconto avviene in un momento particolarmente significativo, mentre i capelli di Peter Johnson vengono acconciati alla maniera tradizionale in occasione del suo primo concilio. L’esposizione della leggenda viene intervallata dalla descrizione della preparazione di Peter e, per di più, è seguita dalle domande e dalle riflessioni che egli formula insieme alla sorellina Ann.

La competenza nell’espore miti viene trasmessa all’interno delle famiglie e più avanti è lo stesso Peter a narrare l’origine di Manituana, spiegandola ai compagni e riflettendo intorno ai significati che quelle parole rappresentavano per lui: “le storie parlavano tutte di guerra e gli ricordavano che presto avrebbe combattuto, al fianco di grandi guerrieri” (*Man*, p. 138). Le leggende indiane inserite nel romanzo non si limitano quindi a portare colore tradizionale, ma sono strettamente legate alla vita quotidiana della comunità: ne scandiscono i momenti salienti, ne formano i membri e allo stesso tempo vengono sottoposte agli interrogativi risvegliati da fatti d’attualità. Le storie, permettendo ai componenti della tribù di comprendere meglio il proprio ruolo, assolvono “funzioni teoretiche e pratiche di orientamento e di collocazione nel tempo e

---

<sup>646</sup> MARTHA C. NUSSBAUM, *Non per profitto*, op. cit., p. 111.



nello spazio inserendo un soggetto all'interno di una grande storia dotata di senso, [...] funzioni coesive e di integrazione per un gruppo che si fa 'comunità'»<sup>647</sup>.

Alberto Casadei ha messo in evidenza che “l'epica che viene idealizzata allegoricamente in *Manituana*”, quella espressa nei racconti mitologici pronunciati dai personaggi, “è in sostanza ancora basata sull'assunto che esista il Male come forza storica e metastorica, mentre [...] il romanzo non può non superare questa posizione manichea per continuare l'indagine del Vuoto nascosto dall'ipotesi del Male assoluto”<sup>648</sup>. È evidente che la realtà presentata nei racconti contenuti all'interno dei testi non è la stessa espressa complessivamente dall'opera. Tuttavia le storie e i miti, offrendo una visione semplificata e schematizzata delle polarità che agiscono nella vita di tutti i giorni, contribuiscono ad avvicinare i personaggi alle grandi questioni che li riguardano: le diversità, le conseguenze delle proprie azioni, l'importanza di assumersi responsabilità.

*Proletkult*, infine, è opera compiutamente metaletteraria, che erige a suo oggetto le conseguenze del raccontare storie e osserva con attenzione esempi di “letteratura che prosegue nella vita” (*Pro*, p. 247). Bogdanov infatti viene presentato come “uno scrittore di romanzi fantastici, più che [...] un medico di professione” (*Pro*, p. 45) e il testo ripercorre l'origine della trama della sua opera più famosa, *Stella rossa*. L'uomo, a Capri, era stato incaricato di giudicare Leonid Voloch, sparito per mesi dopo l'attacco di Tiflis e sospettato di tradimento. Così il futuro scrittore viene in contatto con lo strampalato racconto interplanetario del compagno, che ammette: “Per raccontarti tutto non basta una settimana. [...] Perché il mio non è un vuoto di memoria, è un pieno. Io ricordo, ma è un ricordo così strano che non posso crederci. Allucinazioni, mi dico, per lo scoppio della bomba vicino alla mia testa” (*Pro*, pp. 113-114). Il valore dell'assurdo resoconto appena ascoltato, si rivela determinante nella decisione finale di Bogdanov di non giustiziare Leonid: “Le storie di Leonid Voloch sarebbero andate perdute per sempre in fondo al golfo. Il suo viaggio sul pianeta socialista sarebbe morto con lui. Un

---

<sup>647</sup> ENRICO MANERO, *‘Tutto è pieno di miti’: a cosa servono? ‘Tutto è pieno di storie’: chi le racconta? Anzi, cosa le racconta?’, 23.01.2018, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/01/mito/#more-32833>.*

<sup>648</sup> ALBERO CASADEI, “Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea”, op. cit., p. 16.

viaggio politico. Un racconto filosofico. [...] Un romanzo di scienza e di fantasia che nessuno avrebbe mai letto. Perduto ai pesci” (*Pro*, p. 117).

Bogdanov trova poi in Denni un curioso esempio in cui la storia divenuta romanzo si concretizzava nell’esperienza di un essere vivente; la spiegazione che la ragazza dà della propria vita, pur inverosimile, “è talmente vera che meriterebbe d’essere trascritta. Sono le storie dei suoi romanzi [di Bogdanov], ma riviste, ampliate e interpreta teda un’ammiratrice. Dal vivo e senza palcoscenico. Cos’altro può desiderare uno scrittore?” (*Pro*, p. 100).

Così come Eloi aveva fatto con il protagonista di *Q*, Bogdanov si premura che Denni possa raccontargli tutto: l’uomo “si informa del suo stato di salute, le indica la solita sedia e si accomoda dall’altra parte della scrivania” (*Pro*, p. 118); la ragazza, dal canto suo, “prende un profondo respiro, come per affrontare un discorso complesso” (*Pro*, p. 121). Le parole di Denni, la coerenza linguistica, tecnica e politica delle sue invenzioni lasciano lo scrittore “a bocca aperta” (*Pro*, p. 121). La nuova versione della vicenda nota desta in lui la strana sensazione di non saper risalire alla fonte di un’informazione: “quel particolare glielo raccontò Leonid? O fu lui stesso, a metterlo nel romanzo? Non sa rispondere. Ma non per colpa degli anni trascorsi” (*Pro*, p. 122). Trova qui esplicita espressione narrativa il punto di vista autoriale, su cui ritorneremo più avanti, che privilegia e incentiva “narrazioni che si espandono”, influenzando e promuovendo la nascita di nuovi racconti<sup>649</sup>. Confrontandosi con Denni, verificando che “le storie di Nacun hanno continuato a viaggiare, attraverso il tempo e lo spazio” (*Pro*, p. 235), Bogdanov si convince infatti che

è impossibile risalire alla sorgente di una storia. Come un fiume che nasce dall’incontro di molti ruscelli, e solo per convenzione si può stabilire qual è il corso principale. Chi racconta non è mai soltanto un narratore. Anche a lui capita di ascoltare. Chi adesso ascolta, più tardi narrerà. La storia passa di bocca in bocca, non si può distinguere il contributo di ciascuno. E quando si tratta di un libro, quanto la sua storia è già nelle pagine e quanto viene dal lettore? (*Pro*, p. 122).

La scrittura ribadisce l’importanza del tema, introducendo rimandi ad opere letterarie ed evidenziando quanto hanno segnato diversi personaggi. Anche Denni, cercando il padre, ritrova la casa dove egli aveva vissuto vent’anni prima e, lì, in particolare, i suoi libri:

---

<sup>649</sup> WU MING, *Cantastorie (con ogni mezzo necessario)*, 13.07.2012, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2012/07/cantastorie-con-ogni-mezzo-necessario/>.

*La madre*, di M. Gor'kij; *I primi uomini sulla Luna*, di H. G. Wells; *Stella rossa* di A. Bogdanov (*Pro*, p. 57). Quest'ultimo viene presentato rapidamente della caposcala: "Questo l'ho letto [...]. È divertente. Parla di un uomo che va su Marte e ci trova il socialismo" (*Pro*, p. 57).

Persino l'estrema testimonianza di Bogdanov, ormai preda della malattia e del delirio, esprime con fiducia, in una sorta di testamento morale, l'efficacia ineguagliabile dei racconti, e più in generale nella scrittura, nel creare e mettere in comune un bagaglio di significati:

*Per fortuna ho sempre scritto tutto quello che potevo, perché la scrittura ci proietta oltre noi stessi. Antichi codici di re mesopotamici, poemi, canzoni di gesta, romanzi, trattati filosofici o scientifici. La Storia dell'umanità è racchiusa nella scrittura. Anche la mia storia. I miei saggi, romanzi, articoli, un fiume d'inchiostro per chi seguirà il cammino su questa terra* (*Pro*, p. 330, corsivo nel testo).

I Wu Ming intervengono in definitiva nei vari romanzi a sottolineare con insistenza l'importanza che il racconto può rivestire, "quali cioè siano le sue funzioni e in quali condizioni esso si dispieghi. Ieri come oggi"<sup>650</sup>. Le narrazioni di secondo livello presenti nei testi sono inoltre di tipologie diverse: vengono riferiti episodi autobiografici, brani edificanti, leggende. A tutte le storie, però, le opere attribuiscono grande rilievo.

Il collettivo sa di operare in un contesto in cui il concetto di *storytelling* è diventato un patrimonio condiviso all'esterno dell'ambiente letterario, "dal marketing alla comunicazione politica, dalla gestione delle risorse umane alle strategie d'impresa, dalla formazione dei leader alla motivazione di clienti, dipendenti ed elettori"<sup>651</sup>. Negli ambienti più disparati è infatti diffusa la convinzione che saper padroneggiare le tecniche narrative equivale a saper trasformare, coinvolgere, gestire il cambiamento e aggiungere valore a un sistema di conoscenze. Tuttavia i Wu Ming si mostrano consapevoli che "non è mai esistita un'età del mondo in cui la comunicazione fosse sganciata dal racconto e dalle mitologie depositate nel linguaggio. La narrazione non occupa un campo specifico (di mero intrattenimento) e non esiste un discorso logico-razionale 'puro'"<sup>652</sup>. In qualsiasi tempo, del resto, l'attitudine al racconto, se gestita

---

<sup>650</sup> ENRICO MANERO, *Tutto è pieno di miti*, art. cit.

<sup>651</sup> DANIELE GIGLIOLI, *Critica della vittima*, op. cit., p. 99.

<sup>652</sup> WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. 135.

dalla politica o dagli esponenti del sistema produttivo, può ricorrere a “storie semplici, in cui tutti possono riconoscersi” con l’obiettivo di persuadere banalizzando, di “far ingoiare l’inaccettabile”<sup>653</sup>. Per questo le storie inserite nei romanzi del collettivo sono sempre profondamente legate all’occasione in cui vengono pronunciate, all’atteggiamento e alle intenzioni che le animano, al rapporto fra gli interlocutori. Senza essere radicate in un contesto specifico e approfondito, le varie narrazioni di secondo grado sarebbero un elemento irrisorio, che si caricherebbe di interpretazioni e allegorie facilmente contestabili.

I Wu Ming presentano racconti di secondo grado che non si limitano a spiegare un fenomeno o a veicolare la comprensione diretta di un elemento, ma che agiscono contemporaneamente su più livelli. Il collettivo vuole quindi portare al centro del proprio discorso storie “efficaci proprio perché non si rivolgono solo a una parte della ragione, ma connettono emozioni e visioni del mondo, fatti e sentimenti”<sup>654</sup>. Tali racconti, infatti, al contempo emozionano gli individui che li ascoltano nella finzione romanzesca e forniscono loro delle spiegazioni; permettono di ordinare conoscenze pregresse e offrono schemi interpretativi da utilizzare in altri ambiti della loro esperienza. Rendono le loro facoltà intellettive “più inclin[i] alla complessità”<sup>655</sup>.

Per di più, e questo ci sembra il punto di maggior interesse, il collettivo è interessato a cogliere il potenziale generativo delle storie, la capacità in esse racchiusa di far scaturire momenti di riflessione e di comprensione, capaci di avvicinare i membri di una comunità, di trasmettere significati condivisi e di attivare un processo destinato a continuare. In *Proletkult*, Bogdanov riflette sul fatto che “belle sono le opere che tengono insieme una comunità, le storie che le rafforzano, la musica che congiunge le mozioni, il cinema che affratella un’intera sala” (*Pro*, p. 28), dando voce al pensiero degli autori:

I miti, le storie, mantengono il senso di una comunità e a sua volta la comunità mantiene vivi i miti, rispecchiandosi in essi e producendone di nuovi. Nel momento in cui la comunità si irrigidisce, anche i miti cominciano a sclerotizzarsi e retroagiscono negativamente su di essa in un circolo vizioso pericolosissimo. Allora è il momento di cercarne altri.

---

<sup>653</sup> CHRISTIAN SALMON, *Storytelling: la fabbrica delle storie*, Fazi, Roma 2008 (*Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, 2007), p. 179.

<sup>654</sup> WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. 145.

<sup>655</sup> *Ivi*, p. 165.

Le storie sono il carburante ecologico delle comunità in cammino. Ma possono anche diventare strumenti oppressivi e paralizzanti. Il patrimonio di storie condivise e di prospettive, l'immaginario, forniscono una base di coesione comunitaria, ma basta poco perché dalla coesione, dal senso del percorso che si sta compiendo, si passi alla costruzione di un'identità fissa, da mantenere e preservare dalle contaminazioni esterne<sup>656</sup>.

E le storie contenute nei romanzi hanno un'importante finalità costruttiva, contribuendo a mettere in luce margini d'azione e principi in base ai quali può essere doveroso adoperarsi.

Prestando attenzione alle forme di comunicazione, descrivendo il propagarsi e gli effetti delle chiacchiere, dei discorsi caratterizzati da una forte impronta retorica e delle storie, i Wu Ming rinsaldano il legame dei propri romanzi con la contemporaneità. Si soffermano a dettagliare i procedimenti, antichi e attualissimi, attraverso i quali la conoscenza degli individui viene formata e il loro agire viene determinato. Mostrano l'importanza dell'atteggiamento con cui si recepisce un flusso comunicativo potente e ininterrotto. Introducono la riflessione sul fatto che accogliere un messaggio "significa 'farci qualcosa'"<sup>657</sup> e che la responsabilità del singolo può declinarsi anche nel suo modo di intendere il rapporto fra comunicazione ricevuta e azione.

---

<sup>656</sup> AMADOR FERNANDEZ-SAVATER, *Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica*, art. cit.

<sup>657</sup> WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. 138.

## CAPITOLO TERZO – INFLUENZARE I CONTESTI: I VALORI MESSI AL CENTRO

### 3.1. Comunità

Gli autori hanno più volte sottolineato l'importanza, ai loro occhi, di agire per una comunità. Intervenendo al dibattito “La produzione culturale a Bologna: progettare spazi tra mercato e libertà” nell'aprile 2013, Wu Ming 4 ha per esempio ribadito la necessità di relazioni e supporto fra gli individui, in un periodo di crisi economica e sociale come quello in corso:

Il problema è che quello che ci aspetta è durissimo. Gli scricchiolii diventeranno dei bei crac e noi dobbiamo attrezzarci in maniera completamente diversa. Innanzitutto dovremmo cominciare a capire che tutte le forme di mutualismo, di associazionismo gratuito, le relazioni non commerciali, tutto ciò che ci tiene uniti e che ci aiuta a salvarci in modo collettivamente possibile... tutte quelle forme dovranno essere recuperate; sorgeranno, secondo me, spontaneamente come sempre succede nei momenti di crisi nera. Saranno l'unico argine alla guerra tra poveri. Quindi sarà necessario dal mio punto di vista premiarle, queste esperienze, senza reprimerle<sup>658</sup>.

L'agire politico degli individui non può essere radicato su convinzioni e principi astratti. La spinta a compiere azioni collettivamente rilevanti può essere portata avanti legittimamente solo se la necessità di compierle matura in un ambiente carico di relazioni. Per questo, agli occhi dei Wu Ming, è centrale la dimensione comunitaria. Nella loro posizione di membri e osservatori della vita culturale bolognese, quindi, prendono la parola per sottolineare l'esigenza di una dimensione collettiva che abbia un ruolo attivo nella vita dei singoli. Hanno fatto propria l'idea di “impegno postmoderno come una ‘relazione densa’, al cui interno l'individuo stabilisce, in primo luogo, un impegno con l'altro”<sup>659</sup>; hanno riconosciuto il valore di “relazioni dense” che

---

<sup>658</sup> Intervento di Wu Ming 4 al dibattito (organizzato da *Il manifesto*) “La produzione culturale a Bologna: progettare spazi tra mercato e libertà” dell'11.04.2013; la registrazione dell'intervento è disponibile all'indirizzo <https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/04/radio-giap-rebelde-bologna-ieri-e-oggi-miavaldi-presenta-il-libro-sui-duemaro/>.

<sup>659</sup> “Postmodern *impegno* as a ‘thick relationship’, in which the individual establishes, first of all, an engagement with the ‘other’”, PIERPAOLO ANTONELLO-FLORIAN MUSSGUG, “Introduction”, in ID. (a cura di), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, op. cit., p. 11.

“dipendono dall’etica e non dalla morale, da scambi relazionali e passionali, piuttosto che da norme astratte”<sup>660</sup>.

Per primi hanno fatto in modo di essere presenti in quelle realtà in cui si verificavano “vitalità” e “capacità di aggregazione”<sup>661</sup>. Attribuiscono poi un posto di rilievo, nella creazione di comunità, alla scrittura stessa. Hanno infatti dichiarato che “fin dalla sua nascita, tra le ragioni sociali della Wu Ming Foundation, c’è il ‘raccontare storie con ogni mezzo necessario’, coinvolgendo nel processo una vasta comunità, poiché raccontare, per noi, è un verbo che si coniuga al plurale”<sup>662</sup>. E la collettività che il collettivo ha inteso richiamare e legare a sé in un rapporto di fiducia è “quella che interferisce positivamente col nostro modo di scrivere e di narrare offrendoci continuamente nuovi spunti, dubbi, motivi di trionfo o di perplessità, filamenti di storie, echi di conversazioni lontane nel tempo”<sup>663</sup>.

A questa comunità unita sul piano culturale sono state date occasioni ulteriori di riflessione intorno al testo narrativo. I lettori vengono così coinvolti e inglobati in un processo di approfondimento e produzione artistica, come dichiarano i Wu Ming:

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<sup>664</sup>.

Le modalità con cui il collettivo si è abituato a lavorare sono finalizzate a lasciare spazio a interventi altrui: “soprattutto grazie al nostro blog - è molto *vintage* oggi avere un blog, me ne rendo conto, ma siamo uomini del secolo scorso - abbiamo costruito intorno a noi una sorta di comunità: ci sono altri collettivi che si occupano di varie cose, che fanno ricerca o indagine su vari aspetti”<sup>665</sup>.

I contributi su “Giap” vogliono dichiaratamente offrirsi come fonte di riflessione da portarsi avanti insieme, in cui i diversi interventi possono essere le tappe di

---

<sup>660</sup> “Thick relationships, in other words, depend on the ethics and not on the morality, on passion and relational exchange rather than on abstract norms”, *ivi*, p. 12.

<sup>661</sup> WU MING, “*Bartleby deve morire!*”, 23.11.2011, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2011/11/%C2%ABbartleby-deve-morire%C2%BB/>.

<sup>662</sup> WU MING, *Wu Ming Lab, la nostra officina di narrazioni*, 11.11.2013, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/11/wu-ming-lab-la-nostra-officina-di-narrazioni/>.

<sup>663</sup> GIUSEPPE IANNOZZI, *Giap! intervista al collettivo Wu Ming*, art. cit.

<sup>664</sup> WU MING, *Wu Ming Lab, la nostra officina di narrazioni*, art. cit.

<sup>665</sup> Intervista personale.

un'elaborazione collettiva. Si legga a questo proposito una "raccomandazione" aggiunta dai Wu Ming in calce a un articolo riferito ai fatti di Genova:

negli eventuali commenti, cerchiamo di andare oltre affermazioni tautologiche come 'Sbirri assassini!'. Ci piacerebbe riflettere insieme su come si impongono le verità ufficiali, su quali meccanismi e automatismi si basa la loro costruzione, sugli effetti prodotti dal restringimento dell'inquadratura etc. Ci interessa smontare le 'narrazioni tossiche'<sup>666</sup>.

Parlare a una comunità significa però considerarne i limiti e la volubilità. Si tenga presente il monito di Bauman:

L'occasione per liberare la socialità è fornita talvolta da orge di compassione e carità; talaltra da scoppi di aggressività smisurata contro un nemico pubblico appena scoperto (cioè, contro qualcuno che la maggior parte degli abitanti della sfera pubblica può riconoscere come nemico privato); altre volte ancora da un evento cui moltissime persone reagiscono intensamente nello stesso momento, sincronizzando la propria gioia, come nel caso della vittoria della Nazionale ai mondiali di calcio, o il proprio dolore, come nel caso della tragica morte della principessa Diana. Il guaio di tutte queste occasioni è che si consumano rapidamente: una volta tornati alle nostre faccende quotidiane tutto riprende a funzionare come prima, come se nulla fosse successo<sup>667</sup>.

Consapevoli della difficoltà di mantenere il favore di un gruppo eterogeneo di lettori fedeli, gli autori ambiscono tuttavia a radunare una comunità efficacemente, senza limitarsi a condizionarla emotivamente.

Per i Wu Ming, che identificano la propria attività letteraria con una prassi mitopoietica, uno degli obiettivi più alti della scrittura risiede nella creazione di un senso di consonanza: "il mito assolve funzioni teoretiche e pratiche di orientamento e di collocazione nel tempo e nello spazio inserendo un soggetto all'interno di una grande storia dotata di senso, e nel fare questo svolge funzioni coesive e di integrazioni per un gruppo che si fa 'comunità': il mito, in sintesi, crea identità"<sup>668</sup>.

Se questa panoramica ci permette di cogliere l'importanza dell'idea di comunità nella vasta azione e produzione culturale dei Wu Ming, ci interessa però più specificamente valutare quale rilevanza questa assume nei romanzi, dove è sicuramente un tema ricorrente. In alcuni casi vi compare un gruppo ben definito, come la "nazione" Mohawk di *Manituana*, i cui vincoli intervengono con forza nell'esperienza dei

---

<sup>666</sup> WU MING, *Tu che straparli di Carlo Giuliani,osci l'orrore di Piazza Alimonda?*, art. cit.

<sup>667</sup> ZYGMUNT BAUMAN, *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano 2000 (*In Search of Politics*, 1999), p. 11.

<sup>668</sup> ENRICO MANERO, *Tutto è pieno di miti*, art. cit.



protagonisti. In particolare, il legame con il clan viene esplicitato in riferimento alla vicenda di Philip Lacroix, tenuto a onorare il legame creato con l'adozione:

Dopo alcuni minuti di silenzio, Molly parlò.

– Non sono stata io a convocarti, Ronaterihonte. È la nazione a chiamarti, lo dicono i sogni. Philip bevve un altro sorso. La tazza scaldava le mani. – La nazione ti ha adottato e restituito alla vita, – continuò Molly. – Ora ha bisogno di te. Nei sogni sei di nuovo al fianco di mio fratello.

– Come posso essere di aiuto alla nazione? – domandò l'uomo dei boschi.

– Il sogno non si è ancora dischiuso, qualcosa rimane nell'ombra. Posso solo dirti questo: devi andare a Oswego con Joseph e i guerrieri.

– Io non sono più un guerriero, Molly Brant. Non sono più niente.

– Tu sei un Mohawk, e i Mohawk stanno soffrendo (*Man*, pp. 78-79).

L'importanza del vincolo con il clan e il ruolo centrale da esso svolto nel determinare l'agire dei personaggi vengono ribaditi in occasione della morte di Philip:

La nazione ti ha dato un padre e una madre. Sei stato un grande guerriero. Hai superato prove. Camminavi coi Mohawk.

Poi la nazione ti ha perso, e tu hai perso la nazione. L'incompiutezza del tuo ciclo sbilanciava il mondo, il Padrone della Vita lo sapeva.

Dovevi tornare al mondo, Ronaterihonte, per poter morire, per illuminare il destino della Lunga Casa (*Man*, p. 595).

L'appartenenza a una comunità non esclude rapporti che vadano in altre direzioni. Molti fra gli stessi membri del clan fanno coesistere in sé origini e appartenenze diverse, come sottolinea Philip Lacroix: “Appartengo al Popolo della Selce, custode della porta orientale della Lunga Casa. Sono figlio del clan del Lupo. Prego Dio alla maniera dei papisti francesi e ho combattuto per il re d'Inghilterra” (*Man*, p. 248). Lo stesso principio viene incarnato ed espresso dal giovane Peter Johnson: “Sono un suddito di Vostra Maestà, come lo era mio padre, e sono un Mohawk del clan del Lupo, il clan di mia madre e di mio zio Joseph Brant” (*Man*, p. 298). In *54*, Cary Grant “è inglese, americano, cittadino del mondo” (*54*, p. 387).

Ugualmente, il clan Mohawk può aprirsi a contatti con gruppi rivali a causa di un nemico comune, come avviene in seguito all'epidemia di vaiolo. Ecco come si sollevano e vengono arginate le polemiche sorte in quell'occasione:

– Degonwadonti ha sbagliato ad avvertire Herkimer del vaiolo. La cosa giusta da fare era portare le macchie tra i ribelli, per distruggerli. I bianchi lo hanno fatto, nei tempi andati. Perché non farlo anche noi?

Philip rabbrividi: – Il vaiolo non cerca alleati. Non distingue le vittime. Se il male si fosse sparso nella valle, avrebbe ucciso tutti, senza ostilità né amicizia per nessuno. Molly Brant lo ha fermato. Ha avvertito il comandante dei ribelli per poter curare la nostra gente senza provocare reazioni (*Man*, p. 417).

Negli altri romanzi, seppure con tratti e caratteristiche diverse, non sono assenti comunità e i personaggi si ritrovano a compiere lo sforzo di comprendere esigenze altrui e adattarvisi. Persino al protagonista di *Q*, nella solitudine che generalmente lo caratterizza, capita di sentirsi accolto e di voler partecipare al senso di inclusione, per quanto questo sia nuovo e inatteso: “Non so come sia successo, naturalmente, senza che nessuno mi dicesse niente, mi sono scoperto ad affilare i paletti per la recinzione dell’orto. Ho cominciato a rispondere ai saluti di tutti, e un giovane cardatore mi ha persino chiesto un consiglio sul modo migliore di aggiustare un telaio” (*Q*, p. 158). L’integrazione è al tempo stesso un’accoglienza dell’individuo da parte del gruppo e un adattamento che egli si sforza di compiere: “L’orto è pronto. Tutti si complimentano con me. Nessuno fa domande; chi sono veramente, cosa ho fatto prima di capitare qui... Sono dei loro: un fratello fra gli altri. Magda, la figlia di Kathleen, continua a farmi regali; Balthasar mi chiede come sto almeno due volte al giorno” (*Q*, p. 193).

L’appartenenza a una comunità è, per i protagonisti dei romanzi, spesso turbolenta; può essere segnata da fratture e persino traumi, come avviene per Manuel Cardoso:

Hai voluto fare di me un buon giudeo, perché vivessi nel Ghetto, in mezzo alla gente che ti biasimava per avermi dato la vita.

Oggi il mio biasimo non è molto diverso dal loro. Io disprezzo la vita che mi hai dato [...].

Nonna Raquel ha voluto che tu fossi una brava giudea, e non lo sei stata, puttana dei gentili. Eppure, hai voluto per me la stessa cosa, e guarda caso, nemmeno io ci sono riuscito.

Ho rinnegato te. Ho rinnegato il Tuota. Ho tradito il Consigliere Nordio e mi sono fatto tradire.

Abiura e tradimento: ecco i miei veri genitori, gli unici che non ho mai sconfessato. (*Alt*, pp. 52-53).

Il distacco dalla cultura ebraica riguarda però principalmente un tempo precedente rispetto a quello della storia, rievocato in analesi. La vicenda principale, al contrario, ha come oggetto il riavvicinamento di Manuel Cardoso a quelle origini che erano state “prima nascoste, poi abilmente cancellate” (*Alt*, p. 65). La rinnovata sensazione di familiarità viene inizialmente percepita con stupore: “Faticavo a credere a quel che

vedevo e sentivo. Giudeo mascherato da cristiano travestito da giudeo, l'anima più volte rigirata come un paio di brache, camminavo in una piccola Spagna d'Oriente che ricordava, senza esserlo, il mondo della mia infanzia. [...] Non avevo mai udito quella lingua parlata da tanti uomini e donne tutti insieme" (*Alt*, p. 74). Il ricongiungimento definitivo con la comunità avviene in maniera improvvisa e inaspettata, tramite il recupero della lingua parlata in gioventù:

Tra gli ultimi a scendere, il piccolo, sei o sette anni, attaccato alle sottane della madre. [...] Sull'ultimo passo, prima di giungere a terra, barcollarono.

Mi slanciai in avanti e sorressi la donna per un braccio. [...].

Le parole vennero alle labbra senza sforzo.

– *No tened miedo, estad salvos*.

La donna ringraziò e venne aiutata a proseguire. Rimasi immobile, guardando in direzione del mare, colpito da un'ondata di piena che gonfiava il petto e le vene. Avevo assistito a una scena antica. Avevo partecipato a una rappresentazione che proseguiva da secoli, da ben più di mille anni.

Sentii le lacrime solcare le gote, fino alle labbra, e il gusto amaro.

Una mano si poggiò sulla mia spalla. Ricordo ancora il suono della voce di Nasi, che mi riportò al presente, nel frastuono dell'approdo.

– Bentornato, Manuel Cardoso (*Alt*, pp. 139-140; corsivo nel testo).

Anche più avanti, il tramite linguistico rafforza la sensazione della recuperata appartenenza ebraica:

*Shemà, Israel*. Ascolta, Israele. La nostra preghiera quotidiana invita ad accogliere le parole del Signore.

Avevo ripreso a recitarla, due volte al giorno, ma ora nessuno mi costringeva. Ed ecco, la mia voce era cambiata. La sentivo vibrare sonora, come uno strumento ben accordato, e non capivo se fosse per effetto dell'ebraico, delle sue consonanti di gola, o per via della mia anima, che esprimeva così la sua mutazione (*Alt*, p. 149; corsivo nel testo).

Il gruppo di appartenenza è del resto il luogo dove sorgono i legami. Anche per l'*Alemán*, "un errante per scelta" (*Alt*, p. 194), il rapporto di amicizia condiziona decisioni e cambiamenti.

Una comunità allargata, nei confronti della quale viene sondata l'appartenenza, è quella della nazione. In 54 è il poeta triestino Rizzi a sostenere un atteggiamento nazionalista, con la propria presenza a manifestazioni e i versi da lui scritti: "*Povera Patria, piegata dagli abusi di potere / di gente infame che non sa cos'è il pudore*" (54, p. 20, corsivo nel testo). Alle sue motivazioni se ne oppongono tuttavia altre di segno opposto: "Grazioso, ma io non sono sceso in piazza per la 'patria', per quanto possa sembrarvi strano. Io sono internazionalista, non credo nelle patrie" (54, p. 20).

L'interlocutore prosegue così: "Caro Rizzi, io non dubito della vostra onestà, ma la patria che volete riunificare è quella della borghesia, dei democristiani e dei padroni, che ieri erano tutti fascisti, poi si sono riverniciati di democrazia" (54, p. 21). Il confronto fra due posizioni contrarie permette dunque di scavare dentro al concetto di patria, mettendone in luce la complessità.

A cosa è legato il sentimento di appartenenza a una nazione? All'abitudine? A una convenzione? Sicuramente è quanto viene suggerito da un'allusione presente in *Manituana*: "Joseph Brant era stato educato ad amare gli Inglesi. Ora che i ribelli si facevano chiamare *Americani*, si sentiva sollevato" (*Man*, p. 400).

Ci sono poi le comunità ristrette, come quella di cui fanno parte Pierre, Brando, Gigi e Sticleina in 54: "Era più di un'amicizia. Era un'alleanza negli intenti, rafforzata dalla consuetudine. Loro quattro erano una squadra" (54, p. 50). Basta poco, però, perché il senso di fratellanza e la routine si allentino, tracciando un solco fra il personaggio principale e i suoi comparì.

I tratti con cui le comunità vengono delineate nei romanzi permettono di individuare come i Wu Ming le intendono: insieme fondamentali nella crescita di un individuo e capaci di costituire un punto di forza nei momenti di difficoltà, ma anche gruppi eterogenei, attraversati da rivalità, incomprensioni, abitudini sterili e a volte persino dannose. L'efficacia dei gesti politici compiuti dai personaggi dipende anche dalla loro capacità di portare a maturazione in maniera coerente le lezioni e le esigenze comprese all'interno del gruppo di appartenenza. Per i protagonisti dei romanzi, così come per qualsiasi soggetto contemporaneo, "l'individualità, in quanto atto di emancipazione personale e di autoaffermazione, appare gravata da una *aporia* congenita, da una contraddizione *insanabile*. Essa ha bisogno della società sia come culla che come punto d'arrivo"<sup>669</sup>. Emergono inoltre le controindicazioni, i rischi e gli eccessi a cui il muoversi collettivamente può portare.

In *Proletkult*, per finire, un'ulteriore implicazione si associa al concetto di comunità tramite il ricorso al tema della malattia. Quest'ultimo è preponderante nel romanzo ed emerge attraverso la descrizione di un sistema sociale estenuato dalla recente rivoluzione:

---

<sup>669</sup> ZYGMUNT BAUMAN, *Vita liquida*, op. cit., p. 98; corsivo nel testo.

Cambiare vita è faticoso, anche quando si tratta di migliorarla. La rivoluzione mette alla prova i nervi. Scatena crisi d'identità. Agli operai si chiede di studiare. Alle donne di lavorare come gli uomini. Ai sottoposti di assumersi responsabilità. Ai ribelli di andare al governo. I pezzi grossi del partito sono stremati dal potere. Chiedono vacanze che non li ristorano. Accusano una stanchezza cronica. Hanno bisogno di sangue fresco (*Pro*, pp. 39-40).

Bogdanov, poi, vive sulla propria pelle il disagio del suo tempo: “Le persone cadono come foglie al fronte, il vecchio mondo brucia. E io... sono nevristenico. Non ho compagni. Non riesco a lavorare” (*Pro*, p. 247). Nella malattia e nell'estremo disorientamento, tuttavia, i protagonisti riescono a farsi carico della sofferenza altrui. Denni, cui viene riconosciuto “il dono di coinvolgere le persone in quello che le sta a cuore” (*Pro*, p. 245), è promotrice di questo atteggiamento terapeutico; Bogdanov, grazie a lei, recupera fiducia nelle teorie del collettivismo fisiologico che avevano animato la sua attività nel campo delle trasfusioni. Secondo questi principi “il collettivo [...] diventerà immortale grazie al contributo degli individui. La vita eterna si coniuga alla prima persona plurale. Al singolare è un ossimoro” (*Pro*, p. 263). La messa in pratica di questi concetti è evidente nel momento in cui il medico sceglie di sottoporsi a una trasfusione con il sangue infetto di Denni, nel tentativo di salvare “la sola persona, l'unico organismo, che abbia ancora bisogno di lui” (*Pro*, p. 322).

I Wu Ming mostrano dunque, complessivamente, che rivolgersi a una comunità significa mettere in campo serietà e responsabilità:

L'immaginario è una palude, un universo anfibio. Chiamiamo realtà l'affiorare di un'isola. Dove alcuni vedono un lago, altri passano con l'acqua alla caviglia. Dove alcuni vedono terra, altri affondano nel fango. Le storie sono pietre di fiume. Anche le più solide sono fatte di sabbia, e se le metti nel fuoco scoppiano come bombe, perché hanno dentro l'umidità. Si possono lanciare come armi o come attrezzi da giocoliere. Ci si può costruire un rifugio o una diga. Si possono buttare nell'acqua per vedere gli spruzzi o far emergere un guado. A noi la scelta, purché teniamo conto che c'è una comunità di persone che deve muoversi nella palude, e noi ne facciamo parte. In certi momenti, sarà bello sollevare gli animi di qualcuno, facendo il saltimbanco con una pietra in testa. Ma il problema di attraversare il pantano resterà irrisolto<sup>670</sup>.

A fronte di questa diversità, un contributo sostanziale dei romanzi alla comunità di cui si vogliono fondatori è da ricercarsi in valori ricorrenti, sulla cui importanza viene

---

<sup>670</sup> WU MING, *New Italian Epic*, op. cit., p. 162.

messo l'accento, attraverso i quali la narrazione "tenta una via per iscriversi nuovamente nella prassi"<sup>671</sup>.

Riferendosi al "romanzo neostorico" all'inizio del decennio che vedrà l'uscita di *Q*, Giovanna Rosa sostiene che in alcuni testi "la fantasia inventiva si inoltra nelle epoche passate per denunciare con forza di stile lo smarrimento di valori e il disagio esistenziale che dominano la nostra civiltà"<sup>672</sup>. Ci sembra di poter ribaltare almeno in parte quest'enunciato, per riferirlo all'operazione realizzata dai Wu Ming. Partendo dalla constatazione del disagio e del disorientamento presenti nella società, infatti, il collettivo racconta esperienze che riaffermano principi significativi laddove potevano essere smarriti.

L'abbondanza e la varietà delle esperienze affrontate, messe in luce nelle pagine precedenti, conducono all'interrogativo su quale soluzione risulti più adatta e pertinente ai diversi contesti. A fronte di ciò, tuttavia, nei lavori letterari dei Wu Ming compaiono valori imprescindibili, di cui i testi contribuiscono a mostrare la centralità, presentandoli come risposte adeguate alla disparità delle domande; si tratta di punti tali da generare la coerenza delle opere di cui parla Stefano Calabrese:

I testi, e in particolare quelli letterari, sono diventate dimore 'pertinenti', *cosmografie* da cui possiamo osservare il mondo. In un contesto di avanzata globalizzazione, infatti, la diretta esperienza percettiva o l'uso delle parole non ci consentirebbero altro che descrizioni incomplete e discontinue: solo il testo – con la sua *olofilia*, le sue coerenti procedure narrative, descrittive, argomentative – opera l'immagazzinamento centripeto della realtà e protegge dal saccheggio di quella coerenza da cui non possiamo prescindere<sup>673</sup>.

Se "la vita quotidiana è tornata ad essere lo scenario su cui si misura, in modo problematico e senza garanzie, la ricerca dei valori collettivi e il senso dei destini individuali"<sup>674</sup>, per i Wu Ming il contributo della narrativa deve intervenire su questo stesso piano.

Gli autori concordano sul fatto che "raccontare serve a porre (molte) domande e dare (qualche) risposta usando vicende emblematiche"<sup>675</sup>. Fra queste risposte, ci

---

<sup>671</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 71.

<sup>672</sup> GIOVANNA ROSA, "Di storia in storia", in VITTORIO SPINAZZOLA, *Tirature '91*, op. cit., p. 11.

<sup>673</sup> STEFANO CALABRESE, *www.letteratura.global*, op. cit., pp. 47-48; corsivo nel testo.

<sup>674</sup> RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, op. cit., pp. 61-62

<sup>675</sup> GIUSEPPE IANNOZZI, *Giap! : intervista al collettivo Wu Ming*, art. cit.

sembra di poter ascrivere l'inalienabilità di principi quali il coraggio, la libertà, la conoscenza.

### 3.2. Coraggio

I personaggi, nonostante l'oppressione dei dubbi e del disagio su cui ci siamo già soffermati, finiscono per farsi carico delle situazioni che li vedono coinvolti e per prendere le proprie decisioni; si danno da fare per trovare “una via d'uscita”, “un modo per risollevar[si] dal pantano; o forse un motivo per farlo” (*Alt*, p. 82). Raggiungono la consapevolezza che “non si può sempre stare a guardare” (*54*, p. 164), ormai “decisi a non stare con le mani in mano” (*Q*, p. 455); si risolvono a “trasformare la fantasia in un piano” (*Alt*, p. 133) o comunque ammettono che “osare era diventato necessario” (*Man*, p. 189). Le vicende di tutti i romanzi mostrano che, nell'incertezza, matura il “momento delle scelte” (*Man*, p. 317).

In alcuni casi la decisione migliore può essere individuata con relativa facilità, “ma solo perché era l'unica possibile. Il fiume doveva aprirsi la via fino al mare, per non finire in secca e morire” (*Man*, p. 201). Tuttavia, in questo caso, la scelta non smette di gravare su chi l'ha presa, che si sente “più leggero”, ma “non certo migliore” (*Man*, p. 439). Spesso si tratta di una risoluzione che lascia aperte numerose incognite e di cui è impossibile prevedere l'esito definitivo, come per Treignac quando si avventura da solo e disarmato in un palazzo dove erano asserragliati uomini in armi, per D'Amblanc in missione in Alvernia, per Pierre che attraversa l'Adriatico in compagnia di contrabbandieri o per il protagonista di *Q* e Manuel Cardoso, quando sono costretti alla fuga.

Si tratta poi, sovente, di decisioni prese “rispondendo all'istinto”, magari con “quella sensazione di avere tralasciato qualcosa, di avere commesso un irrimediabile errore” (*Arm*, p. 205): è così, ad esempio, che Marie Nozière si presenta a Claire Lacombe, determinando una svolta significativa nel proprio destino; ed è nello stesso modo che interviene ad aiutare Théroigne de Méricourt, rendendosi conto “solo in un secondo momento” di aver agito contro le altre donne del *foborgo* (*Arm*, p. 366). “D'istinto” si muove Bastien quando decide di seguire la madre nella confusione parigina (*Arm*, p. 726); lo stesso vale per Léo quando accende la miccia del cannone sul

Ponte Nuovo, o quando approfitta del naso della propria maschera per avere la meglio in un combattimento difficoltoso, affidandosi al “suo fiuto per l’improvvisazione” (*Arm*, pp. 253-254). Anche Quèlet, pur nell’incedere controllato che caratterizza il suo operato, ammette “di aver dovuto agire assai precipitosamente, rischiando finanche di mettere a repentaglio i mesi di lavoro e di sforzi concentrati nel tentativo di procurar[si] la fiducia del focoso predicatore di contadini” (*Q*, p. 123). E ancora si ripropone di “seguire l’istinto” (*Q*, p. 485; 502).

I personaggi possono beneficiare dell’accelerazione impressa al proprio destino dalla decisione presa. Così Pierre diretto in Jugoslavia

era agitato ma soddisfatto. Tentava l’impresa più azzardata della sua vita. Lasciare il paese, andare in un luogo sconosciuto, tra gente sconosciuta, ma con un obiettivo. Comunque fosse andata, quel viaggio avrebbe significato qualcosa. Fanti diceva che i viaggi sono cambiamenti. E se lo diceva lui che aveva viaggiato tanto... (*54*, pp. 224-225).

In altri casi i protagonisti finiscono per rispondere alla situazione di incertezza dando prova di determinazione. Questo termine ricorre ad identificare momenti ben diversi fra loro, spaziando dall’atteggiamento di Ettore che guida fino al confine francese dove troverà la morte (*54*, p. 591), ai sentimenti con cui il giovane Johnson si prepara alla battaglia: “Peter scopri che dietro la paura c’era dell’altro. Eccitazione e un sentimento nuovo, solido, inaspettato. Determinazione” (*Man*, p. 179). Compagno nei romanzi “volti, espressioni decise” (*Man*, p. 447). E si ripetono ferme dichiarazioni di intenti: “quello che devo fare”, “quello che dovevo fare”, “l’ultima cosa che mi resta da fare” (*Q*, p. 304; 498; 542), “la cosa giusta da fare” (*Man*, p. 581). In personaggi diversi traspare una risolutezza simile, attraverso formule che comunicano la solidità del proposito, la sicurezza di riuscire: “avrebbe cercato vendetta e messo sotto i suoi nemici” (*Arm*, p. 624); “avrebbe eseguito l’ordine ricevuto”; “si sarebbe dimostrato all’altezza” (*Man* p. 88).

Uno dei personaggi più determinati, in parte per via della sua giovane età, è Peter Johnson. Il ragazzo “fissava il guerriero accanto a sé. *Le Grand Diable*. Pensò: qualunque cosa accada, lo seguirò” (*Man*, p. 179). È ancora Peter a offrire la migliore sintesi dell’incontro fra una necessità esterna e la scelta personale di farsene carico: “Era tempo di tornare indietro. Bisognava combattere quella gente, ricacciarla nel



pantano da cui era uscita, impedire a ogni costo che distruggesse quello che suo padre aveva costruito. [...] Doveva sparare diritto. Difendere il suo paese” (*Man*, p. 342).

Occorre sottolineare che la risolutezza non costituisce di per sé un elemento umanamente positivo. Le scelte dei personaggi, soprattutto quando nette e inappellabili, possono essere fonte di sofferenze, per chi ne è protagonista come per chi ne subisce le conseguenze. Dalle decisioni prese derivano tanto successi, incontri e ricongiungimenti quanto lutti, rimorsi e dolori. L’ostinazione nel perseguire degli obiettivi può sfociare nell’intransigenza religiosa o nell’assenza di lungimiranza civile.

Ma alla capacità di autodeterminazione, soprattutto dei personaggi giovani, è rivolto uno sguardo fiducioso. Le situazioni esperite non comprimono “quella forza disordinata e propulsiva” tipica dei ragazzi, ma si pongono “al suo servizio per consentirle un’espressione più articolata in termini di scenari, progetti, investimenti, interessi”<sup>676</sup>. I protagonisti creati dai Wu Ming si impegnano “nel realizzare il movimento singolare di conquista del proprio avvenire, della propria eredità”<sup>677</sup> e questo procedimento acquista particolare importanza perché avviene in occasioni in cui lo sostengono poche garanzie.

Gli autori scelgono quindi di riscattare con momenti di coraggio l’impotenza di figure imbrigliate. Si prenda Angela in 54: “Per tutta la vita non ho mai potuto scegliere. Qualcuno, qualcosa ha sempre scelto per me. Il bisogno, la sfortuna” (54, p. 566). I gesti di riabilitazione, a ben vedere, sono spesso inconsulti, a volte improvvisati (nella prima parte abbiamo sottolineato la frequenza con cui viene utilizzato il sintagma “alla cieca”), ma sempre efficaci nel produrre mutamenti.

Così Fefe, “troppo debole per ribellarsi” (54, p. 566), sceglie la strada del suicidio per rendere felice la sorella:

Fefe aveva capito.

Il gioco sporco di Montroni. Fefe *non poteva* dirlo. Fefe era *matto*. Fefe non era credibile. Fefe era incastrato. Anzi, era incastrata Angela. Fefe era l’arma in mano al marito becco.

Fefe non poteva accettarlo. Amava sua sorella. Non voleva essere la causa della sua infelicità. [...] Fefe non aveva voluto *starci*.

Fefe non aveva retto.

Fefe aveva *deciso* di vendicarsi del cognato.

---

<sup>676</sup> UMBERTO GALIMBERTI, *L’ospite inquietante*, op. cit., p. 38.3

<sup>677</sup> MASSIMO RECALCATI, *Il complesso di Telemaco*, op. cit., p. 13.

Nell'unico modo possibile.  
Togliendogli l'arma dalle mani (54, p. 528; corsivo nel testo).

La mancanza di certezze e di soluzioni lineari può essere per i personaggi fonte di audacia, come avviene per la partenza di Pierre verso l'Albania: "Forse adesso tutto sarebbe cambiato. Dopo il viaggio sarebbe stato una persona diversa. Più forte. Forse avrebbe trovato anche la forza di dire addio ad Angela. Mentre si agitava su quella barca sudicia, Pierre pensava che quel viaggio gli avrebbe dato la forza di sbloccare la situazione" (54, p. 225). Il tentativo di ottenere gratificazioni attraverso gesti innovativi si muove attraverso numerosi rischi:

- Un viaggio, anche da clandestino.
- Esatto.
- È rischioso. Se ti beccano finisci in galera qualche anno.
- Solo gli stupidi finiscono dentro, - sentenziò Pierre con aria da duro.
- Allora forse stai per fare una stupidaggine.
- Va bene -. Pierre provò a sorridere, ma riuscì a sollevare solo un angolo della bocca. - Diciamo allora che ne vale la pena. Come valeva la pena che te, mio fratello, mio padre e tutti gli altri facevate il vostro dovere quand'era il momento. Certe volte, vale la pena (54, p. 177).

Anche una volta tornato a Bologna, tuttavia, il ragazzo deve dare prova di sangue freddo, per assistere Angela nella sua ricerca della verità intorno alla morte del fratello:

Niente lacrime. Niente voce spezzata. Essere all'altezza delle situazioni.  
Strinse i denti, la raggiunse e le mise in mano un foglietto.  
Angela lo fissò perplessa.  
- È il recapito di una famiglia inglese. Me l'ha dato Fanti, di lui mi fido: è brava gente. Fanti gli scriverà, ti aiuteranno. Vai da loro, Angela.  
Per un istante vide brillarle negli occhi la stessa luce che l'aveva fatto innamorare.  
Capì che gli sarebbe bastato, per tutta la vita se necessario (54, p. 568).

I Wu Ming, consapevoli delle debolezze dei loro personaggi, li animano di un coraggio che possa a tratti aiutarli a superarle. Gli autori riconoscono quanto umani e viscerali siano i timori, i vincoli e i limiti che condizionano gli individui. Al tempo stesso, tuttavia, sottolineano quanto sia vitale non farsi bloccare da essi. Potremmo riassumere l'atteggiamento che cercano di trasmettere con alcune parole di Natalia Ginzburg:

Sostenere che il coraggio è oggi una melensaggine inutile, vestire le nostre paure delle insegne della legittimità e dell'onorabilità, dichiararle non spregevoli, non indegne, non umilianti, definire un modo di vivere nuovo, spregiudicato e moderno, questo rende il

nostro paesaggio interiore miserabile e ci induce a pensare alla nostra esistenza su questa terra come a una savia e giudiziosa passeggiata in un pollaio<sup>678</sup>.

Le scelte coraggiose compiute dai personaggi non sono buone in assoluto, ma sono adeguate all'esperienza di uno specifico individuo. In tale ottica va interpretata la decisione finale di Nicola Capponi, che preferisce restare a Bologna, mentre il padre e il fratello partono per il Sud America: "La nostra resistenza non è finita quando siamo scesi dalle montagne, continua anche adesso. E se non ci fossimo noi, se ce ne fossimo andati tutti come hai fatto tu, a quest'ora questo paese chissà cosa sarebbe. No, *qualcuno* deve rimanere al suo posto" (54, p. 614; corsivo nostro). Il verbo dovere viene in definitiva coniugato al singolare, a mostrare la diversità dei compiti adeguati a ciascuno.

Parlando di 54 in un'intervista, gli autori definiscono il romanzo "un canto in favore delle possibilità infinite della Storia, addirittura delle coincidenze e delle casualità che possono cambiarne il corso. Incluso il corso delle nostre storie personali"<sup>679</sup>. E i romanzi mostrano complessivamente quanto varie siano le possibilità di affrontare con audacia le situazioni complesse offerte dalle congiunture storiche: i tratti caratteriali, le relazioni, le opinioni e le specificità del contesto danno luogo a modalità diverse di agire con coraggio, parimenti in grado di rivelarsi incisive.

### 3.3. Libertà

Nei romanzi, inoltre, è evocato a più riprese il concetto di *libertà*. Basta un rapido esame per accorgersi della varietà di sfaccettature cui il termine rimanda, nei suoi diversi utilizzi.

La libertà è legata a una speranza di riscatto, a un desiderio di rottura con la condizione presente. Gran parte della vicenda raccontata in *Altai*, ad esempio, ruota attorno al progetto di Yossef Nasi di porre un argine alla secolare sottomissione del popolo ebraico: "Nasi non si stava soltanto affidando all'esercito più potente del mondo: lo stava finanziando. Forse era questa la sua speranza: riscuotere il credito in

---

<sup>678</sup> NATALIA GINZBURG, *Intellettuali, tutti a casa per parlare di coraggio*, in "Corriere della Sera", 24.06.1977.

<sup>679</sup> MASSIMO MERLETTI, *Wu Ming. Poetica d'un anonimo*, art. cit.

una moneta ben più sonante dell'oro e dell'argento. Comprare la libertà del futuro regno. Non sarebbero stati gli israeliti a conquistare Gerico, ma il denaro di un ebreo lo avrebbe reso possibile" (*Alt*, p. 245). La strategia dell'uomo si fonda sulla convinzione che "un regno non può dirsi libero finché non è in grado di difendere da sé la propria libertà" (*Alt*, p. 281); in base a questa consapevolezza egli tesse le trame che finiscono per coinvolgere il protagonista.

La libertà può apparire anche come una condizione conquistata, frutto di un lavoro abile e intelligente. Accogliendo il protagonista di *Q* nella propria comunità, Eloi può compiacersi del risultato delle proprie fatiche: "Noi non siamo poveri, Lot. Siamo liberi" (*Q*, p. 151). I membri del gruppo da lui capeggiato vengono anche in seguito definiti come "spiriti liberi", che "hanno conquistato la purezza, decretando la menzogna del peccato e la libertà dei loro desideri, la propria felicità" (*Q*, p. 157).

La libertà appare però, spesso, anche come un valore per cui è necessario pagare un prezzo troppo alto rispetto ai vantaggi ottenuti. Ne *L'Armata*, dove si racconta quella rivoluzione che aveva fatto della libertà uno dei suoi tre pilastri, si riflette ad esempio amaramente sul fatto che "la detta Libertà mica te la regalano e se te la regalano ti chiedono in cambio qualcosa che vale pure di più. Se sei morto di fame che te ne fai della libertà?" (*Arm*, p. 60). L'intera nazione francese viene presentata come "terra della libertà", salvo riconoscere che questa condizione non serve a mettere il popolo al riparo dal crimine, dalla disperazione, dalla giustizia sommaria (*Arm*, pp. 47-48). I dibattiti all'interno della Convenzione si articolano anche intorno alla critica che questa "non ha fatto nulla per la libertà" (*Arm*, p. 126).

In molti casi la libertà appare come un frutto precario, i cui effetti benefici possono essere revocati molto rapidamente. In *Manituana*, ad esempio, Guy Johnson apostrofa così i rivoltosi indipendentisti: "La pace vi ha reso arroganti e stupidi al punto da desiderare un'altra guerra. Fate molta attenzione, ai morti la libertà non serve" (*Man*, p. 15). A riprova della labilità dei concetti interviene ne *L'Armata* un accenno a come "la solita, insulsa danza di nomi" aveva modificato il modo di riferirsi al monastero dei domenicani: "Anche il luogo che ora [Yvers] contemplava aveva cambiato il suo: non più 'Società dei giacobini, amici della libertà e dell'uguaglianza'. Qualcuno adesso lo chiamava il *fu* club dei giacobini, qualcun altro il club dei *fu* giacobini, a indicare che quelli, oramai, potevano considerarsi morti. Il cavaliere d'Yvers preferiva il vecchio

nome religioso” (*Arm*, p. 716; corsivo nel testo). La parola *libertà*, al pari di altre cardine del pensiero rivoluzionario, può venire utilizzata e poi dismessa senza lasciare una traccia evidente.

Nei romanzi, inoltre, sono numerose le occasioni in cui viene esibito il vuoto che si nasconde dietro l'utilizzo del termine. In particolare, nelle righe poste in apertura di *54* viene denunciata una condizione in cui “gli stolti gonfiavano il petto, parlavano di ‘libertà’, ‘democrazia’, ‘qui da noi’, mangiando i frutti di razzie e saccheggi” (*54*, p. 3). Ritroviamo la libertà fra quei valori effimeri, relativi, che l'azione degli uomini può offuscare e privare di consistenza:

la libertà non è che un vano fantasma quando una classe d'uomini può affamare l'altra impunemente. L'uguaglianza non è che un vano fantasma quando il ricco, grazie al monopolio, esercita un diritto di vita e di morte sul suo simile. La Repubblica non è che un vano fantasma quando la contro-rivoluzione opera, di giorno in giorno, attraverso il prezzo delle derrate, che tre quarti dei cittadini non possono permettersi senza versare lacrime (*Arm*, p. 225).

Il concetto di libertà appare come un campo vasto, al cui interno è possibile adottare prospettive e interpretazioni fra loro contrastanti, come quelle di Manuel Cardoso e del Touta:

Il Touta sibilò tra i denti.

– Libertà. Più la esibiscono sugli scudi e meno la vogliono. La mia è una stirpe di pirati che non si sono mai piegati a nessuno. I miei antenati erano già nemici di Giulio Cesare. I nobili di questa città sono despoti quanto i tuoi padroni veneziani, soltanto un po' più piccoli.

– La vecchiaia ti rende amaro, Touta. Un tempo eri fiero dell'indipendenza di Ragusa. Sei stato tu a portarmi al castello di San Lorenzo per leggere il motto scolpito sulla porta. Ti ricordi? C'è scritto che la libertà non si vende per tutto l'oro del mondo.

– E tu l'hai imparato a memoria solo per sputarci sopra.

Non potei trattenere la lingua. – Non sei mai riuscito a vedere le cose da un piano più alto del mare, eh, Touta? Credi che Venezia non lotti per la libertà? È una piccola repubblica schiacciata fra colossi che la vorrebbero soggiogata. Da una parte il Gran Turco, dall'altra il Sacro Romano Impero, poi la Chiesa di Roma che ordisce ogni trama per imporle il suo potere. Eppure Venezia resiste. Libera.

– Potevi rimanerci, allora, – disse lui, e fu una pietra tombale (*Alt*, p. 41).

L'idea risulta talmente ambigua da permettere interpretazioni e letture discordanti e persino opposte. Si vedano a questo proposito le parole che ne *L'Armata* il funzionario Nogaret rivolge a Léo, incriminato a causa del suo elogio funebre a Goldoni “pars[o] a molti una chiara allusione alla caduta della monarchia”: “Il potere rivoluzionario

rispetta la libertà d'opinione, ma attenzione a quel che si dice: se io vi trovassi colpevole di propaganda monarchica ne andrebbe della vostra libertà, se non della vita” (*Arm*, p. 41). E ancora, in *Manituana*, Ethan Allen, presentato come nemico della monarchia e dei protagonisti, è convinto di perseguire un nobile fine: “Quando l’avessero processato per tradimento, si sarebbe difeso pronunciando un discorso sulla libertà del popolo. Chi si ribella al tiranno non tradisce, ma serve la libertà. L’avrebbero trascritto e stampato in migliaia di copie. Ethan Allen, *Della libertà*. Un titolo che avrebbe fatto il giro del mondo” (*Man*, p. 206). Ancora una riflessione sulla libertà aveva spinto il colonnello Herkimer a schierarsi a fianco degli indipendentisti:

Proprio per questo si era schierato dalla parte giusta. I motivi erano ideali, oltre che concreti. La libertà era quello che aveva sempre contraddistinto i sudditi del re d’Inghilterra. Da anni, invece, Giorgio III si comportava da tiranno, applicando tasse infami e balzelli umilianti, tenendo in spregio ogni richiesta di rappresentanza da parte delle colonie d’America. I sudditi, dunque, non erano più tali. Non avevano più alcun obbligo. [...] Da quel momento non c’erano più sudditi. C’erano cittadini (*Man*, pp. 381-382).

La sete di libertà può anche avere effetti nefasti, essere “desiderio insaziabile” in cui “non c’è [...] alcuna liberazione, ma solo coazione, [...] dipendenza patologica” che “genera solo schiavitù”<sup>680</sup>. Si pensi agli eccessi cui giungono i predicatori anabattisti di Münster.

Nel sottolineare l’importanza del concetto di libertà, i romanzi introducono dunque una riflessione sul senso che può assumere a seconda della prospettiva da cui la si ricerca. Le parole più significative a questo proposito sono probabilmente quelle spese dall’*Alemán* nel commentare il progetto di Yossef Nasi:

– Non lo disapprovo affatto, – disse con la testa già posata sulla sacca. – Però, vedete, se voi desiderate prendere una lepre, che le diate la caccia con i cani o col falco, a piedi o a cavallo, resterà sempre una lepre. La libertà, invece, non rimane mai la stessa, cambia a seconda della caccia. E se addestrate dei cani a catturarla per voi, è facile che vi riportino una libertà da cani. [...] Con gli anni, ho [...] imparato che i mezzi cambiano il fine (*Alt*, p. 229).

Gli esempi che abbiamo qui proposto mostrano come i Wu Ming tendono, nei loro romanzi, a evidenziare la profondità di “una parola abusata e spesso ornata di

---

<sup>680</sup> MASSIMO RECALCATI, *Il complesso di Telemaco*, op. cit., p. 51.

maiuscola”<sup>681</sup>; si adoperano a illustrare “cosa ha significato e cosa può significare, come può potenziarsi e logorarsi, soprattutto come gli si può restituire senso, vitalità”<sup>682</sup>.

Gli autori calano i propri approfondimenti in contesti storico-politici in cui l’esigenza di libertà è stata con tutta probabilità più viva di oggi, perché “certamente, noi consideriamo la libertà umana, almeno nella ‘nostra parte’ del mondo, un fatto ovvio e (salvo qualche lieve correzione da portare qua e là) una questione risolta nel modo più soddisfacente possibile”<sup>683</sup>. Tuttavia, nel fare questo, contribuiscono a ribadire l’attualità e l’urgenza politica del concetto. La responsabilità della cooperazione fra gli individui, infatti, sostiene Bauman, “non può essere assunta seriamente se gli attori non sono liberi di scegliere il modo di procedere”<sup>684</sup>.

La casistica proposta dal collettivo sembra esprimere che il concetto di libertà può situarsi “sul confine fra l’esigenza concretizzabile che le parole corrispondano ai fatti e il desiderio, più difficile da realizzare, che le parole politiche abbiano un significato condiviso”<sup>685</sup>. Le riflessioni intraprese nei romanzi adottano un linguaggio “che rivendichi la nobiltà del suo statuto retorico, dunque la sua parzialità”<sup>686</sup>, consapevole della diversità di valutazioni e di letture che possono essere date di uno stesso termine, delle esperienze molteplici e fra loro incongrue che possono riassumersi. Gli autori contribuiscono a ribadire l’importanza della “pluralità della parola” politica<sup>687</sup>. Infatti

è plurale quella parola politica consapevole della sua natura retorica, la cui ‘verità’ non è oggettiva, vale non per tutti e non sempre: al contrario, quando tale parola pretende di essere ‘vera’ universalmente, da retorica diventa adulatrice e nasconde desideri esclusi vidi autocompiacimento e di compiacimento, e quando pretende di esprimere un significato eterno restringe le proprie potenzialità fino a svuotarsi, rischio che coinvolge soprattutto le grandi parole. Che la definizione positiva di queste parole sia rischiosa lo si è visto a proposito del termine ‘libertà’, oggi inconsistente come raramente è accaduto: le grandi parole sono, o dovrebbero essere, semplicemente l’orizzonte, che cambia nel tempo e nello spazio, entro cui situare il proprio agire, la linea di confine sempre mobile da difendere quando viene violata<sup>688</sup>.

---

<sup>681</sup> VITTORIO FOA-FEDERICA MONTEVECCHI, *Le parole della politica*, Einaudi, Torino 2008, p. 54.

<sup>682</sup> *Ivi*, pp. 54-55.

<sup>683</sup> ZYGMUNT BAUMAN, *La solitudine del cittadino globale*, op. cit., p. 9.

<sup>684</sup> *Id.*, *Vita liquida*, op. cit., pp. 10-11.

<sup>685</sup> VITTORIO FOA-FEDERICA MONTEVECCHI, *Le parole della politica*, op. cit., p. 60.

<sup>686</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>687</sup> *Ibidem*.

<sup>688</sup> *Ivi*, p. 62.

Il collettivo esprime dunque la volontà di riaffermare il valore più profondo del concetto di libertà, nella consapevolezza che ne sono state fatte (e possono esserne fatte) letture e interpretazioni fortemente discordanti. Per questo i Wu Ming intessono tutti i loro romanzi di riflessioni linguistiche che delineano il concetto di libertà e le caratteristiche che questo dovrebbe assumere.

Tuttavia, è possibile chiedersi quale approccio alla libertà è suggerito in definitiva dalle vicende romanzesche. Gli *oggetti narrativi non-identificati* – il confronto con questi ultimi ci viene ancora in aiuto - presentano spesso chiaramente gesti di libertà e liberazione che assumono i tratti di atti di resistenza. *Asce di guerra* contribuisce a mettere in luce che

la pepita più grossa e meno conosciuta della Resistenza è la forza-invenzione dei suoi protagonisti, la fantasia che si esprime in azioni di guerra psichica, beffe, sabotaggio culturale organizzato dal basso, senza i mezzi a disposizione degli uffici di propaganda dell'intelligence alleata. Questa resistenza diffusa c'era anche durante il Ventennio, ma la disfatta nella guerra fascista la porta a livelli mai registrati in precedenza<sup>689</sup>.

Un'altra forma di resistenza viene presentata nell'ultima sezione de *L'invisibile ovunque* con l'ipotesi di una vittoria bellica conquistata attraverso l'inganno e il *camouflage*. La Compagnia "Camaleonte", distaccamento del 1° reggimento Genio Zappatori, sarebbe stata istituita nel gennaio 1918 con l'incarico di sviluppare tecniche per mimetizzare soldati e macchinari bellici, contribuendo sia a salvare vite umane che ad ottenere vittorie sul campo grazie all'effetto sorpresa.

Se qualcuno fosse riuscito – 'senza sparare un colpo' – laddove gli arditi avevano trovato soltanto la morte gloriosa? Qualcuno che fosse rimasto un giorno e una notte allo scoperto, non visto, e poi avesse raggiunto strisciando le trincee austriache, 'spuntato dalla terra', invadendole senza nemmeno il bisogno di combattere, come un gas che soffoca il morale del nemico<sup>690</sup>.

La vicenda surreale descritta è senz'altro frutto della fantasia degli autori. Essi tuttavia, nel raccontare questo come altri episodi inverosimili, hanno cercato di "mantenere quest'equilibrio, quest'aspetto educativo, questo senso di un'intenzione comune, e la

---

<sup>689</sup> WU MING, "Postfazione 2005", in WU MING-VITALIANO-RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit., p. 256.

<sup>690</sup> ID., *L'invisibile ovunque*, op. cit., p. 200.



fiducia in un pensiero critico che non è nemico dello stupore, e viceversa”<sup>691</sup>. Nella strategia bellica creativa e non violenta, i Wu Ming individuano una profonda possibilità di riscatto. Ecco le considerazioni messe in evidenza in conclusione del volume:

Piace pensare che Bonamore abbia trovato il modo di compiere il suo gesto artistico, trasformando l’arte in vita salvata, strategia di fuga non già indietro, verso la fucilazione, ma in avanti, verso una vittoria paradossale, senza morti<sup>692</sup>.

Si tratta, la voce narrante ne è consapevole, di una possibilità tanto più assurda quanto distante dal senso comune delle gerarchie e della dottrina militare: “Una vittoria che nessuno gli avrebbe mai riconosciuto, perché ingloriosa, storta, con la vita come unico premio”<sup>693</sup>.

*L’invisibile ovunque* si chiude con l’auspicio di indagare storture e incongruenze messe a tacere nei racconti ufficiali: “Affinché la storia facesse il suo giro nella direzione voluta doveva essere scritta con il sangue dei nemici e degli eroi sepolti nei sacrari monumentali, non con l’inchiostro simpatico di invisibili artisti-guerrieri. Un buon motivo per augurarsi che prima o poi il calore di una candela si avvicini al punto giusto e renda il mistero ancora più intrigante”<sup>694</sup>.

Questa breve digressione nel merito di altre opere del collettivo ci permette di individuare con maggiore chiarezza un atteggiamento narrativo adoperato nei romanzi. Qui gli autori mettono spesso a fuoco figure che, quando si avvicinano a ottenere la propria vittoria esistenziale, lo fanno mantenendosi lontani dalle movenze e dalle azioni consuete dell’epoca in cui si destreggiano. Gli itinerari compiuti da molti dei personaggi dei romanzi possono essere considerati come atti di resistenza nei confronti dei vincoli in cui si trovano a vivere, dei condizionamenti ricevuti, dello schieramento cui appartengono.

In precedenza abbiamo evidenziato che l’incertezza è un tema centrale in tutti i romanzi del corpus. Incertezza e libertà, lo ha messo in evidenza Bauman, difficilmente

---

<sup>691</sup> “Tenir cet équilibre, cet aspect éducatif, ce sens d’une intention commune, et la confiance en une pensée critique qui n’est pas l’ennemie de l’émerveillement, et vice versa”, ns. trad.; THOMAS LEMAHIEU, *Puissance de la fiction*. ‘Si un roman crée un tel tsunami, la littérature compte encore’, art. cit.

<sup>692</sup> WU MING, *L’invisibile ovunque*, op. cit., p. 200.

<sup>693</sup> *Ibid.*

<sup>694</sup> *Ivi*, p. 201.

possono trovare una sintesi congeniale: “Le persone che si sentono insicure, che diffidano di ciò che il futuro potrebbe riservare loro e che temono per la propria sicurezza personale, non sono veramente libere di assumersi i rischi che l’azione collettiva comporta”<sup>695</sup>. Eppure, molte delle vicende principali dei cinque romanzi compiono l’itinerario della rivendicazione di una libertà esistenziale a partire da una condizione di incertezza. Ci sembra che anche i romanzi siano accomunati dal proporre atteggiamenti che ottengono, per usare le parole degli stessi Wu Ming, una vittoria non canonica e difficilmente apprezzabile all’esterno, “ingloriosa, storta, con la vita come unico premio”<sup>696</sup>.

In quest’ottica possono essere intese l’autonomia di Esther Johnson rispetto al volere del padre e quella di Philip Lacroix verso le strategie belliche propuginate da Joseph Brant; l’insofferenza di Pierre Capponi alle direttive del partito e alle abitudini dei compagni, che lo porta a trovare per sé e per il padre un’esperienza alternativa in Sud America; il distacco meditabondo dell’*Alemán* nei confronti del piano di Yossef Nasi; l’atteggiamento con cui i protagonisti de *L’Armata* partecipano alle sorti della rivoluzione. In tutti i casi, per insofferenza, intuizione o lungimiranza, i protagonisti non si limitano ad adempiere quanto viene loro consigliato o prescritto; non si confanno ai comportamenti comunemente attuati da chi li circonda.

“Sconfitta, Ludovico? Lo credi davvero? Non siamo forse ancora vivi e liberi di solcare il mare?” (*Q*, p. 633), così donna Beatrice sottolinea con il protagonista di *Q* il valore dell’esperienza trascorsa, per quanto incongrua e umanamente estrema. Egli, a breve distanza, fa proprie le parole della donna, ammettendo che le battaglie intraprese e perse non siano state un errore definitivo, bensì un mezzo per appropriarsi di uno spazio autonomo:

Sconfitta dopo sconfitta abbiamo saggiato la forza del piano. Abbiamo perso tutto ogni volta, per ostacolarne il cammino. A mani nude, senza altra scelta.

Passo in rassegna i volti a uno a uno, la piazza universale degli uomini che porto con me verso un altro mondo.

Un singulto squassa il petto, sputo fuori il groviglio.

Fratelli miei, non ci hanno vinti. Siamo ancora liberi di solcare il mare (*Q*, p. 635).

---

<sup>695</sup> ZYGMUNT BAUMAN, *La solitudine del cittadino globale*, op. cit., p. 13.

<sup>696</sup> WU MING, *L’invisibile ovunque*, op. cit., p. 201.

Come leggiamo nella lettera indirizzata a Carafa e invece rinvenuta dal protagonista, persino Quèlet rivendica una decisione autonoma e inaspettata, alla fine di “una vita scivolata via anch’essa insieme alle migliaia, decennio dopo decennio, soffocata nel sangue, e che scelgo di finire a modo mio” (*Q*, p. 363).

L’atteggiamento fabulatorio di Denni viene inizialmente interpretato come frutto della “capacità della sua mente di volgere la sofferenza verso l’invenzione fantastica” (*Pro*, p. 235). La riflessione di Bogdanov sulla ragazza porta però poi traccia di una considerazione ulteriore:

- Se la realtà è una prigione, è così sbagliato cercare di evadere? – domanda Bogdanov.
- Compito dell’umanità è distruggere la prigione, - risponde Vlados diligente. – Cambiare la realtà.
- Sì, è vero, - conviene Bogdanov. – È quanto ci dice il nostro buon marxismo. Ma per farlo bisogna essere capaci di immaginare un mondo senza prigionieri. E Denni lo immagina eccome. Quanti di noi possono dire lo stesso? (*Pro*, pp. 234-235).

Potremmo riassumere dicendo che le vicende romanzesche contribuiscono a sottolineare il valore di esperienze i cui protagonisti ricercano con passione la modalità più adatta alle loro personalità per essere agenti attivi del tempo in cui vivono.

### **3.4. Conoscenza**

Le vicende romanzesche raccontano il farsi di destini il cui “percorso intricato” (*Alt*, p. 144) è reso ancora più complesso dall’inesperienza dei personaggi. Il loro bisogno di comprendere quanto sta accadendo si scontra molto di frequente con la constatazione che “le cause sono complesse, difficili da discernere” (*Alt*, p. 220).

All’inizio della vicenda il senso di disorientamento e frustrazione di Pierre viene, ad esempio, dalla percezione del forte contrasto fra il suo desiderio del nuovo e la sua incapacità di sapere cosa aspettarsi: “Così se ne stava lì in poltrona, a [...] pensare dove sarebbe potuto andare, senza una lira, senza passaporto, e con una conoscenza del mondo che andava da Modena a Marina di Ravenna” (*54*, p. 55). La stessa Molly Brant, nella sua lucidità veggente, apostrofa così Philip Lacroix: “Ti ho chiamato perché ogni cerchio va chiuso. Cosa questo significhi per ciascuno di noi non possiamo saperlo dall’inizio” (*Man*, p. 397).

Tuttavia, nei protagonisti rimane prevalentemente salda “la voglia improvvisa di sapere cosa c’è dietro la prossima porta, di arrivare fino alla fine” (*Q*, p. 150). In questo senso, ad esempio, è espresso “il consiglio di un vecchio amico” (*Q*, p. 418) che Pietro Perna rivolge al protagonista di *Q*:

Di questo sto parlando, capito? Dell’impossibilità di fermarsi. Non è giusto. Non lo è mai. Avremmo dovuto fare altre scelte, tanto tempo fa, oggi è troppo tardi. La curiosità, quella insolente, caparbia curiosità di vedere come va a finire la storia, come si concluderà la vita. Di questo, di nient’altro si tratta. Non sono mai soltanto i guadagni a menarci per il mondo, non è mai soltanto la speranza, la guerra... o le donne. C’è qualcos’altro. Qualcosa che né io né voi potremmo mai descrivere, ma che conosciamo bene. Anche adesso, nel momento in cui vi sembra di esservi allontanato troppo dalle cose, in voi cova la voglia di conoscere il finale. Di vedere ancora (*Q*, p. 418).

Una prima forma di conoscenza che i personaggi ottengono attraverso le loro peripezie è data dal riconoscimento e dall’approfondimento di corrispondenze. Più volte, nel corso delle vicende romanzesche, ai protagonisti capita di istituire dei paragoni: con altri individui, con figure storiche, mitologiche, religiose. In precedenza abbiamo già visto, ad esempio, che Pierre si sente Telemaco sulle tracce di Ulisse, salvo poi, una volta ritrovato il padre Vittorio, rendersi conto che “non se l’era immaginato così, l’incontro fra Telemaco e Ulisse” (*54*, p. 255).

In *Altai*, il paragone viene istituito fra Yossef Nasi e la figura biblica di Giuseppe. Traendo spunto da un commento dell’amante Dana – “Fu a causa dei suoi sogni che i fratelli vendettero Giuseppe agli ismaeliti” (*Alt*, p. 184) –, Manuel Cardoso riflette sulla solitudine che accomuna i due: “La frase mi colpì. Le somiglianze fra Giuseppe e Giuseppe Nasi mi apparvero evidenti. Entrambi si erano accattivati i favori di un sovrano straniero. Avevano ottenuto incarichi di governo, titoli nobiliari, enormi ricchezze. Ma non la fiducia dei famigliari” (*Alt*, p. 184). Più avanti è lo stesso Yossef Nasi a rievocare il patriarca, sottolineandone però un aspetto diverso, vale a dire il ruolo avuto nella schiavitù ebraica in Egitto: “Il riferimento a Giuseppe mi colpì come uno schiaffo – ammette Manuel Cardoso –. Io stesso, pochi giorni prima, lo avevo sovrapposto a don Yossef, come una griglia su una missiva cifrata, ma mi ero fermato alle prime righe, e il messaggio che ne avevo tratto era del tutto differente” (*Alt*, p. 213).

Nello stesso romanzo, come già abbiamo accennato, il generale turco Lala Mustafa pensa la sconfitta del rivale Marcantonio Bragadin come la “resa di

Vercingetorige al cospetto di Cesare” (Alt, p. 337). Il riferimento viene ripreso e contestato a breve distanza, nel diverbio con l’*Alemán*:

– Uccidi quest’uomo e non diventerà Vercingetorige, ma Leonida, – disse. – Vuoi che Famagosta sia le Termopili per l’esercito del Sultano? Ricorda che la flotta cristiana potrebbe essere già diretta qui. Non sfidare la sorte. Rimanda indietro questo miserabile e fai salpare le navi. La gloria è già tua.

Mustafa rimase a lungo in silenzio, meditando su quelle parole, e io mi convinsi che ce l’avremmo fatta [...].

– Fermateli, mio signore, – lo implorai. – Voi potete farlo. Sarà una strage [...].

– Una strage, dite? Guardate laggiù. Cinquantamila turchi giacciono sul campo di battaglia a causa dell’orgoglio di quest’uomo –. Indicò Bragadin, genuflesso a terra, lordo di sangue. – Sua è la colpa di tutto –. Si rivolse a Ismail. – Avete ragione. Non lo ucciderò. Continuerò a farlo morire. Non sarà mai un Leonida, perché farò di lui un fantoccio di cui tutti potranno ridere (Alt, pp.343-344).

In un episodio successivo Manuel Cardoso rievoca queste suggestioni, dicendo che “fu come un urto, i pensieri si ricombinarono e incanalarono per un nuovo verso” (Alt, p. 369):

A Famagosta, Ismail aveva paragonato Bragadin a Leonida.

Dopo il sovrano di Sparta, i persiani avevano affrontato l’ateniese Temistocle. Alle Termopili era seguita la battaglia di Salamina. Da quel braccio di mare, la flotta di Serse era uscita distrutta. Temistocle l’aveva attirata nello stretto, dove l’abilità dei timonieri persiani e fenici era risultata inutile. Si era fatto rincorrere, fingendo di abbandonare il campo, poi aveva colpito all’improvviso. L’inganno era stato la chiave della vittoria. Le *mura di legno* di Atene avevano resistito, come prefetto dall’oracolo di Apollo per bocca della Pizia.

Mi chiesi quale oracolo avesse consultato Sokollu (Alt, pp. 369-370).

Gli spunti ricevuti nel passato vengono coinvolti in riflessioni che forniscono avvertimenti sul possibile evolversi delle circostanze.

Al bar Aurora di 54, poi, tutti chiamano Walterún un operaio di origine pugliese che ha lavorato per trent’anni a Milano, perché “da giovane [...] attraversa la borgata in bicicletta per andare a lavorare e gli altri ragazzi lo salutavano urlando ‘Walterùn, Walterùn’”. Il soprannome viene recuperato così dai compagni bolognesi di partite a carte, anche se con motivazioni meno chiare: “noi pensiamo che voglia dire qualcosa come Walterone, perché Walter Santagata ha due spalle così e sarà alto almeno uno e ottanta. Però, quando lo racconta, al nostro Walterùn gli viene come un’amarezza, e noi non capiamo se è la nostalgia o qualcosa d’altro” (54, p. 40). Soltanto nel finale emerge

la spiegazione sull'origine di un nome che è stato usato con leggerezza inconsapevole per tutto il corso della vicenda:

- Sentite, forse è meglio che a Walterùn ci troviamo un altro nome, sapete? - Facce stupite, sguardi, qualche 'perché?' buttato nel mezzo. - L'altro giorno è venuto a portarmi delle ciabatte da aggiustare. Era in vena di confidenze, e mi ha raccontato bene quella storia di lui, a Milano, e la gente che lo saluta, 'Walterùn, Walterùn', e lui che ci resta male. Dico: ma perché te la prendevi? E lui, insomma, m'ha spiegato che in milanese, Walterùn non vuol dire proprio Walterone, come credevamo noi.

- E cosa vuol dire, scusa?

- Vuol dire 'Guarda il terrone', il marocchino, il meridionale, come diremmo qui, e a lui questa cosa non è mai piaciuta, era una presa in giro, capito? Allora, non so, magari se lo chiamiamo 'Walterone', è più contento, così, senza farglielo tanto notare (54, p. 642-643).

Ne *L'Armata*, Léo Modonesi dichiara a più riprese di essersi recato a Parigi "sulle orme di Goldoni" (*Arm*, p. 106), verso il quale nutre una vera e propria venerazione. L'attore scapestrato rievoca con orgoglio, in numerose occasioni, i due incontri avuti con il commediografo: "Quella grande anima, quel grande genio, novatore di tutta l'arte nostra mi prese sulle ginocchia quando ero bimbo. E quando lo incontrai di nuovo qui a Parigi mi rivolse parole che furono un'autentica lezione di vita" (*Arm*, p. 42). Cosa Goldoni gli avesse detto viene chiarito in un secondo momento:

Infine, aveva pronunciato una frase accompagnandola con un gesto dell'indice artritico, come a voler sottolineare un momento.

'Un òmo de importansa se conosse dal codasso de mone che 'l se tira drio'.

Folgorante. Con gli occhi della mente, Léo aveva visto una processione, una vera *parata di fighe* seguire un grand'uomo, e quel grand'uomo era lui (*Arm*, pp. 325-326; corsivo nel testo).

Léo però è portato a rivedere completamente le proprie valutazioni su quelle parole, ad anni di distanza, a causa del commento del *bouquiniste* bergamasco Rota:

- Mi sa che ti ha dato del coglione.

All'improvviso, il mondo di Léo si affollò di punti di domanda. Fluttuavano nell'aria a sciami, come tafani.

- Come sarebbe a dire?

- Sarebbe a dire che in veneziano *mona* vuol dire anche idiota, imbecille, mentecatto... Goldoni ti ha detto che un uomo importante si porta sempre dietro un codazzo di idioti. Tu hai idea di quante persone lo fermavano ogni giorno per chiedergli qualcosa, un favore, una spintarella, e magari gli raccontavano la loro storia? Soprattutto italiani come noi. Io stesso ne ho conosciuti un paio. Tu eri uno dei tanti... Ma guarda che sei fortunato, almeno ti ha dedicato un motto di spirito!

Tutti i punti di domanda caddero a terra con strepito di vetri infranti (*Arm*, p. 623).

Viene delineato un graduale e accidentato itinerario per mettere alla prova, smentire o avvalorare la validità dei propri riferimenti culturali, civili e religiosi. Il più delle volte un termine di paragone proposto inizialmente non viene del tutto accantonato, ma finisce per essere inquadrato con una consapevolezza maggiore, ottenuta grazie al susseguirsi degli eventi che stimolano riflessioni.

Il moto di conoscenza descritto dai romanzi è spesso altalenante, incompleto o tardivo. Per il protagonista di *Q*, mutevole nell'indole – e attivo in scenari altrettanto cangianti – conoscere significa tenere insieme le incongrue tappe della propria esperienza pregressa. Egli, lo abbiamo visto, invoca a più riprese l'oblio sui lutti e i dolori trascorsi: “Ho visto cose che soltanto io posso ancora raccontare. Ma non voglio. Voglio allontanarle per sempre” (*Q*, p. 145). La conoscenza viene garantita dalla dialettica ricordare/dimenticare, riproposta nel romanzo in numerose occasioni: “Ho dimenticato. La guerra ha cancellato tutto, la gloria di Dio, la follia, la mattanza: ho dimenticato. Eppure è ancora tutto lì e non può essere cancellato, nebuloso e presente, in agguato dietro ogni angolo della mente” (*Q*, p. 155); “la memoria a volte viene meno” (*Q*, p. 160). La dichiarazione proemiale, attribuita al personaggio/narratore sul finire la vicenda, è però di tutt'altro segno: “Voglio tenere tutto stretto, fin dal principio, i dettagli, il caso, il fluire degli eventi. Prima che la distanza offuschi lo sguardo che si volge indietro, attutendo il frastuono delle voci, delle armi, degli eserciti, il riso, le grida” (*Q*, p. VII). Al contempo la conoscenza è qualcosa che si ottiene anche collettivamente, grazie al concorso di figure altre: “È buffo, ridicolo, che più di tutto io provi il desiderio di chiedergli di ricordare il passato, di far riemergere ancora tutti quei volti. L'unico che conosce davvero la mia storia, che può parlarmi ancora di quella passione, di quella speranza” (*Q*, p. 611).

*Q* sembra concludersi con l'impossibilità di diffondere una conoscenza sui meccanismi di potere attivi all'interno del papato: “La confessione di Manelfi è bruciata. Gli uomini non sapranno mai che quelle poche pagine avrebbero potuto cambiare per sempre il corso degli eventi. I dettagli sfuggono, le ombre minori che hanno popolato la storia scivolano via dimenticate” (*Q*, p. 635). Subito dopo aver formulato queste riflessioni, tuttavia, il protagonista ritrova nel taccuino di Qoèlet la

testimonianza delle scelte del suo rivale: almeno a livello individuale, può essere colmato un vuoto sui fatti che si sono verificati e sulle motivazioni che li hanno determinati.

Il procedimento di apprendimento inoltre non è lineare e la consapevolezza rischia di arrivare troppo tardi. Si prendano, in *Altai*, le ragioni del ritorno dell'*Alemán*. Nessuno ha le idee chiare sul perché donna Gracia lo avesse convocato prima di morire: “Gli ha chiesto di aiutarmi in un’ultima impresa. Non ha aggiunto altro, e non è più qui per chiarire i nostri dubbi”, (*Alt*, p. 208) spiega Yossef Nasi dando contezza “dubbioso” della strana richiesta: “Ismail odia regni, sovrani e principi. Gracia lo sapeva meglio di chiunque altro. Gli ho illustrato il nostro progetto, ma il suo cuore è rimasto freddo” (*Alt*, p. 209). Più avanti, rivolgendosi all'*Alemán* stesso, Nasi tenta una maldestra spiegazione della chiamata: “Oggi viviamo in un altro tempo [...]. Gracia aveva capito, per questo ti ha scritto. Per questo sono qui” (*Alt*, p. 314). L’enigma, però, viene sciolto dal vecchio viaggiatore solo poco prima di prendere congedo, come apprendiamo nella conclusione del romanzo: “*Ora so perché Gracia ha voluto che fossi al tuo fianco. Non per aiutarti a fare ciò che hai fatto, ma per impedirtelo. L’ho capito troppo tardi, Yossef, e questa è solo l’ultima delle mie sconfitte*” (*Alt*, p. 409; corsivo nel testo).

Le vicende ruotano quindi intorno a “sintesi temporanee, precarie”<sup>697</sup>, o a consapevolezze definitive che apparentemente non possono più condizionare le azioni di chi le raggiunge. I Wu Ming, citando Calude Grenié<sup>698</sup>, esprimono la volontà che la loro operazione culturale e narrativa proceda “passo per passo, anno per anno, vedendo come si evolve la situazione e cercando non di correggere, ma di capire, di inserirsi in questa evoluzione”<sup>699</sup>: esigenze simili ci sembrano animare tutti i romanzi. Il processo di conoscenza messo in luce dai testi è quello di “individui ormai abituati a non avere più solide abitudini, adusi al mutamento repentino, esposti all’inconsueto e all’imprevisto”<sup>700</sup>; al suo interno “si ha a che fare, sempre e comunque, con una realtà già innovata a più riprese”<sup>701</sup>. Il ruolo ultimo svolto dai romanzi può essere quello di

---

<sup>697</sup> GIUSEPPE IANNOZZI, *Giap! : intervista al collettivo Wu Ming*, art. cit.

<sup>698</sup> CLAUDE GRENIÉ, *Conversazioni con Henri Laborit: la libertà come fuga*, Eleuthera, Milano 1997.

<sup>699</sup> WU MING, *Siamo ancora vivi, bastardi*, art. cit.

<sup>700</sup> PAOLO VIRNO, *Grammatica della moltitudine*, op. cit., p. 13.

<sup>701</sup> *Ibidem*.



proporre ai lettori un esercizio di conoscenza che tenga il passo della società liquida contemporanea<sup>702</sup>, che affronti i nuovi inevitabili inizi imposti all'individuo.

Anche gli *oggetti narrativi non-identificati* intendono sottolineare l'importanza della conoscenza e del sapere, ambiscono a rintracciare un "punto d'origine [...] uno qualsiasi, che aiuti a capire"<sup>703</sup> il groviglio dei fatti raccontati, che restituisca vitalità e spessore a "un'immagine piatta, lontana, distorta"<sup>704</sup> di ciò che è successo. Si prenda inoltre una riflessione di Wu Ming 1 in riferimento al volume *Un viaggio che non promettiamo breve*; il testo, di oltre seicento pagine, ripercorre le diverse fasi del movimento No Tav, ricercandone le origini e le diverse manifestazioni. Anche in questo caso, l'autore sente di poter affermare che il compito di conoscenza non è minimamente esaurito dal libro, che anzi vuole essere lo sprone ad intraprendere lo studio di realtà geografiche diverse con altrettanta curiosità e volontà di smascherare la vulgata comunemente diffusa: "Noi, ciascuno nei nostri territori, dobbiamo conoscere le caratteristiche, la storia, le spinte che li hanno plasmati, dobbiamo tornare a studiare i nostri territori, perché delle lotte che funzionano si basano sul sapere, sulla consapevolezza di dove si vive"<sup>705</sup>.

Nei romanzi, però, il compito quotidiano di studio e scoperta delle realtà circostanti, con le dinamiche umane, economiche e sociali che le animano, è demandato completamente al lettore: le opere si limitano a mettere in evidenza l'importanza di un processo conoscitivo quanto più possibile accurato e libero da pregiudizi, senza però accompagnare oltre.

Francesco Piccolo, ne *Il desiderio di essere come tutti*, evidenzia le caratteristiche di un'operazione culturale tesa a stabilire delimitazioni nette:

La nostra occupazione principale, in tutti questi anni, è stata quella di tracciare confini. Avendo anche la flessibilità di spostarli, quando era il caso, ma comunque tenendo ferma una linea semplificatrice che dicesse: di qua siamo noi, di là stanno gli altri. Tu puoi venire qua, tu adesso devi andare al di là della linea. Spostiamola un po' per fare entrare una parte di moderati in più; non tanti, però.

Cosa porta questo confine? Porta sicurezza, chiarezza. Riconoscibilità. Tutti quelli che stanno di qua stanno con noi, tutti quelli che stanno di là stanno contro di noi. Noi siamo i buoni, loro i cattivi. In realtà, la differenza con i film è che spesso i buoni vincono,

---

<sup>702</sup> Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002 (*Liquid Modernity*, 2000).

<sup>703</sup> WU MING-VIATLIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit., p. 24.

<sup>704</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>705</sup> "Zerocalcare e Wu Ming 1", incontro cit.

mentre noi spesso perdiamo. Ma il fatto che perdiamo non ci dà nessun senso di debolezza, anzi. Il fatto di stare dalla parte giusta ci basta, ci rende solidi. E anzi, se dobbiamo dirla tutta, ci piace essere dalla parte giusta e perdere. Perché nella sconfitta si è più uniti, mentre quelli che vincono diventano sempre un po' arroganti. Perché la sconfitta non mette in gioco la quantità di problemi che mette in gioco la vittoria. È come se fossimo in un gigantesco spogliatoio, dopo la partita, e noi che abbiamo perso ci guardassimo tutti con soddisfazione, perché sappiamo di giocare meglio, in modo più elegante; gli avversari hanno vinto, ma sudano troppo.

Cosa fa, soprattutto, la linea di confine? Costringe a usare dei criteri. Questi criteri sono, piano piano, sempre più pregiudiziali. Sempre più, con il passare del tempo, sappiamo scegliere con rapidità ciò che ci piace e ciò che non ci piace – meglio: ciò che ci piacerebbe e ciò che non ci piacerebbe<sup>706</sup>.

I Wu Ming, al contrario, nei romanzi sembrano voler mettere in evidenza i limiti di una conoscenza definitiva, persino la sua impossibilità in contesti complessi. In questo senso va la disputa filosofica raccontata in *Proletkult*: contrariamente all'“idea passiva della conoscenza” (*Pro*, p. 128) attribuita a Lenin, secondo cui “per capire il mondo bisogna scattargli una fotografia, quanto più precisa possibile” (*Pro*, p. 125), Bogdanov paragona la conoscenza al cinematografo. Infatti

un film non si fa senza un regista, che scelga le immagini, tagli la pellicola, ne prenda un pezzo e lo incolli a un altro. Dalla stessa bobina possono uscire cento film diversi, dove la stessa scena acquista cento diversi significati, a seconda del punto in cui viene inserita. Per capirla, devi considerare l'intera sequenza (*Pro*, pp. 128-129).

Viene ribadita a più riprese la convinzione che “ogni cambiamento modifica l'equilibrio tra un sistema e il suo ambiente” (*Pro*, p. 40) e ne complica la comprensione; anche l'insistenza sul gioco degli scacchi costituisce nel testo l'occasione per riflettere sul fatto che “i pezzi non hanno sempre lo stesso valore, ma dipende da dove stanno rispetto agli altri” (*Pro*, p. 131).

Le convinzioni di Bogdanov insistono sulla complessità del processo conoscitivo:

Il mondo non è un bel panorama in attesa di una fotografia. Cambia come cambiamo noi, mentre lo conosciamo e resiste al nostro lavoro. Se vuoi misurare la temperatura di una goccia d'acqua, ci immergi un termometro, ma appena lo fai, il liquido si riscalda o si raffredda, perché scambia calore con la punta dello strumento. Succede così con qualunque attrezzo, idea o parola che ti serve per indagare la realtà (*Pro*, p. 129).

In questo senso possono essere interpretati, secondo noi, i numerosi richiami all'apocalisse presenti nei testi. In *Q*, in particolare, molti personaggi sono spinti

---

<sup>706</sup> FRANCESCO PICCOLO, *Il desiderio di essere come tutti*, op. cit., pp. 181-182.

dall'idea che "l'Apocalisse è ormai prossima" (*Q*, p. 167), salvo poi constatare che "l'Apocalisse non è arrivata" (*Q*, p. 149). I personaggi si interrogano fra di loro su come favorirne l'avvento e su come avrebbe dovuto essere questo momento atteso e invocato:

- Non parlarmi della fine del mondo, amico. Ho conosciuto un sacco di profeti qui dentro e sono tutti iettatori.
- Lo credo bene, - rispondo di getto, - attendere immobili l'Apocalisse porta rognà. La Rivelazione giunge soltanto dal basso. Da noi.
- Si volta con un ghigno. Difficile capire se è ironico o illuminato.
- Capisco. [...] Si tratta né più né meno che di *fare* l'Apocalisse.
- L'enfasi con cui riesce a pronunciare la parola *fare* mi colpisce davvero. Con la vecchia passione per il greco e per l'etimologia mi sforzo di trovare un nuovo nome all'impresa finale. 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 (*Q*, p. 213; corsivo nel testo).

Un'iniziale perplessità del protagonista lascia però brevemente spazio all'entusiasmo: "Per dio, questa vostra Apocalisse è lo spettacolo che ho sempre sognato. Accetto la parte, se è questo che cercate; da oggi avete un apostolo in più!" (*Q*, p. 214). A breve, però, si scopre il baratro cui l'ottimismo aveva portato: "Tremo. Volevamo la città. Ci hai messo davanti il Regno. Volevamo il carnevale della libertà. Ci ha regalato l'Apocalisse" (*Q*, p. 295);

Il nostro compito è esaurito: il tempo è finito, l'Onnipotente Dio penserà a tutto il resto. L'Apocalisse, la Rivelazione, giunge dall'alto, ci cattura in una pantomima tragica e terribile a cui non è possibile sottrarsi, a meno di non voler rinunciare a tutto quello per cui si è lottato, perdendo il senso stesso del nostro stare qui, a sfidare il mondo (*Q*, p. 297).

Retrospectivamente, l'Apocalisse auspicata diventa una "mancata Apocalisse" (*Q*, pp. 313; 324), della cui assenza in molti faticano a rassegnarsi: "Meglio crederci fino in fondo allora, meglio continuare a sognare piuttosto che prendere atto della follia collettiva. Lo leggo nei loro occhi, nelle espressioni stravolte di quei volti: meglio un pappone saltimbanco, sì, sì, il figlio di Matthys, meglio lui, ma ridateci l'Apocalisse, ridateci la fede. Ridateci Dio" (*Q*, p. 319). Ma la sregolata esaltazione finisce in *Q* per lasciare spazio al disincanto: "Non ci aspettavamo più niente, eravamo già oltre l'Apocalisse" (*Q*, pp. 347-348).

Il concetto ritorna in *Altai*, dove, già a partire dall'attacco all'Arsenale "i più audaci sussurravano i nomi di Terremoto e Apocalisse" (*Alt*, p. 9). Yossef Nasi, a

dialogo con l'*Alemán*, ha poi occasione di rievocare le follie perpetrate a Münster ed enunciare la differenza tra quanto stava accadendo nel presente e quegli eventi: “Oggi viviamo in un altro tempo [...] e io non cerco l’apocalisse” (*Alt*, p. 314). Il massacro di Famagosta appare poi agli occhi di Manuel Cardoso come una “visione d’apocalisse” (*Alt*, p. 330). I protagonisti si rifanno dunque all’apocalisse cogliendone le ambivalenti sfaccettature: questa viene considerata ora di natura divina (“L’Apocalisse [...] giunge dall’alto”), ora di natura umana (“fare l’Apocalisse”); appare raggiungibile, salvo poi sembrare preclusa. Nei romanzi, a ben vedere l’apocalisse può essere smentita senza essere sconfessata, dimostrandosi fenomeno flessibile e in grado di assorbire interessi cangianti e apocalissi rivali<sup>707</sup>.

L’attenzione al concetto di apocalisse può però anche spingerci a considerare il significato etimologico del termine, quello di rivelazione. In quest’ottica, dunque, verrebbe evidenziato che non solo i protagonisti sono coinvolti in una fine del mondo incerta e incompleta, ma partecipano a un altrettanto altalenante movimento di scoperta.

Le esperienze oggetto delle narrazioni risentono necessariamente della frammentarietà degli scenari in cui sono calate. A riprodurla intervengono incoerenze cronologiche e prospettive, che diventano elementi strutturali dei diversi testi. I racconti sulla difficoltà ad interpretare un mondo turbolento esibiscono la propria parzialità e soggettività, mostrano di poter facilmente essere contraddetti e sminuiti da punti di vista divergenti. Eppure, dalla propria angolatura, si offrono come strumenti per interpretare, comprendere e valutare il ribollire degli eventi. Così strutturate, le narrazioni sembrerebbero opporsi a una modalità di conoscenza che trasmetta “una versione postuma e lineare della storia”, poiché “la linearità e l’agiografia non servono a capire le cose. Le frasi fatte e le formule ripetute dai palchi, come dai pulpiti, coprono la rabbia, lo sporco e la dinamite, consegnando al presente quello che chiede”<sup>708</sup>.

Nella valorizzazione di una conoscenza nella frammentarietà riteniamo che risieda l’esito principale di una letteratura che evoca il passato “per fornire di senso un presente disorientato”<sup>709</sup>. Fra i membri del collettivo, Wu Ming 2 esprime l’importanza di questa finalità, adottata e al tempo stesso suggerita dai romanzi. Infatti, in una società

---

<sup>707</sup> Cfr. FRANK KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Sansoni, Firenze 2004 (*The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, 1968).

<sup>708</sup> WU MING-VITALIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, op. cit., p. 5.

<sup>709</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit., p. 84.

nella quale “inciampare nei frammenti di vicende dimenticate è molto più facile di un tempo”, “quell’inciampo genera frustrazione, perché il frammento ritrovato non trova a sua volta un quadro di riferimento”: “la fiction si propone di mettere insieme i frammenti, di cucirli in una trama che fornisca loro un senso, una verità narrativa abbastanza solida da opporsi alla master fiction. [...] In questo suo ruolo, direi epistemologico, sta la sua funzione sociale, e dunque la sua responsabilità politica”<sup>710</sup>.

Questo permette di configurare una conoscenza che non sia compiuta, ma che si declini come una tappa di un movimento più ampio, poiché “nessuna società che dimentichi l’arte del porsi domande o che permetta a quest’arte di cadere in disuso può sperare di trovare risposte ai problemi che l’assillano”<sup>711</sup>.

In un loro articolo i Wu Ming citano Tzvetan Todorov e la sua convinzione che la letteratura possa

trasmetterci verità, non nel senso di enunciati che corrispondono alla realtà, ma piuttosto di descrizioni veritiere, significative, di quel che accade nel mondo. Non è nel loro additarci i fatti che risiede la loro verità, ma nel modo in cui ce li additano, nel sentiero che intraprendono per arrivare al riferimento, e che alla lunga può diventare un sentiero comune, che tutti percorrono e mantengono<sup>712</sup>.

Con modalità analoghe il collettivo sembra proporre un itinerario di conoscenza, mettendo in guardia contro i rischi che lo costelleranno e invitando al tempo stesso con convinzione a percorrerlo nei tratti incongrui che lo caratterizzano.

---

<sup>710</sup> WU MING, *Raccontare altrimenti*, art. cit.

<sup>711</sup> ZYGMUNT BAUMAN, *La solitudine del cittadino globale*, op. cit., p. 14.

<sup>712</sup> WU MING, *Chi non ha futuro, non ha memoria. Grande guerra, intrupamento dei ricordi e diserzioni necessarie*, 24.06.2016, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/06/chi-non-ha-futuro-non-ha-memoria-grande-guerra-intrupamento-dei-ricordi-e-diserzioni-necessarie/>.

## *Conclusione*

Abbiamo visto che, nei romanzi, i Wu Ming svolgono un dialogo costante con il contesto storico, politico e culturale di appartenenza, interrogandosi su come comunicare le ambiguità e gli interrogativi della propria epoca. In particolare gli autori compiono un ampio processo di decostruzione e ricostruzione dei contenuti che sembrano loro salienti.

Il collettivo attribuisce alla contemporaneità, come emerge nelle varie tappe della sua scrittura, le contraddizioni di società non pacificate, la presenza di molte letture e soluzioni superficiali, gli eccessi determinati dalle ideologie. Questi aspetti vengono presentati nei romanzi attraverso una parcellizzazione in numerosi punti di vista ed esperienze in comunicazione fra loro, il cui insieme contribuisce a esprimere la ricchezza del contesto stesso e degli atteggiamenti che sono presenti al suo interno.

Gli elementi evidenziati si compongono a consegnare un invito che agisca su più piani. Si tratta innanzitutto di un approccio possibile per valutare il reale: tenendo presente la molteplicità e la complessità che lo caratterizzano. Ma i romanzi contengono anche suggerimenti sul piano delle prassi. Propongono infatti di attribuire valore e aspirare a una dimensione comunitaria con cui confrontarsi e al cui interno individuare strategie condivise. Sottolineano inoltre l'importanza di azioni che siano sostenute da valori quali coraggio, libertà e conoscenza.

## CONCLUSIONE

Condurre un'analisi sui romanzi dei Wu Ming ha voluto dire orientarsi in un panorama in cui l'opera letteraria è al centro di una fitta rete di interdipendenze. Le trame esprimono infatti la difficoltà dell'individuo nell'adeguare i propri comportamenti ai contesti, in modo che i primi riescano a incidere sui secondi, rendendoli più giusti e conformi alle aspettative di chi li abita.

Lo studio dei contesti diventava quindi necessario per la nostra ricerca e, affinché questa fosse completa, ci è sembrato doveroso considerarli in primo luogo come elemento immediatamente fruibile con la lettura. Abbiamo quindi presentato le congiunture storiche, politiche e culturali che ospitano le vicende, osservando i significati che racchiudono e comunicano ai romanzi, oltre che gli accorgimenti tecnici messi in atto per raccontarle.

In secondo luogo abbiamo voluto esaminare i processi che hanno portato gli scrittori a interessarsi a certi accadimenti ed epoche. Indagare i contesti ha così implicato abbracciare e valorizzare la dimensione autoriale; ha comportato il tentativo di rintracciare e ripercorrere le idee, i pensieri e le strategie che avevano impostato la scrittura letteraria come un atto di riflessione sulla società.

Il campo del lavoro che andava delineandosi poteva così assumere dimensioni e prendere direzioni disparate, sospinte dagli interessi e interventi multidisciplinari ed eterogenei cui i Wu Ming hanno dato voce.

Per gestire questa disamina con coerenza ci siamo affidati alla centralità dell'analisi del testo letterario, supportata dagli strumenti critici che più ci sono propri; oltre a questo, volendo accogliere e approfondire correttamente la ricchezza del materiale narrativo, abbiamo condotto continue valutazioni sui limiti da rispettare e, al contempo, sulle connessioni e sui collegamenti da seguire.

La prima scelta ha riguardato le opere da includere. Al corpus principale si affiancano altri testi coevi, firmati in parte dagli stessi autori, in cui riecheggiano le tematiche proposte nei romanzi: abbiamo voluto accedervi nella misura in cui fornivano idee che arricchivano e precisavano quanto espresso in questi ultimi. Abbiamo così raccolto esempi in cui ricorrevano le stesse immagini o le stesse espressioni che

compaiono nel corpus principale; questo ci ha permesso di distinguere ed evidenziare con maggiore consapevolezza passaggi significativi dei testi. Abbiamo inoltre riscontrato forme discorsive e posture espressive ben distinte da quelle oggetto centrale del nostro esame, e abbiamo potuto misurare in queste ultime la distanza dal termine di paragone.

Anche per le opere di altri autori, numerosi potevano essere i modelli da ripercorrere o i testi contemporanei che esprimono sensibilità vicine a quelle del collettivo, affrontando interessi comuni. Nello spingerci alla ricerca di somiglianze abbiamo inizialmente seguito le indicazioni degli stessi Wu Ming. Abbiamo poi selezionato i confronti da valutare sulla base del contributo che potevano dare al nostro impianto argomentativo e agli spunti critici individuati: piuttosto che fornire un quadro esaustivo dei rimandi che intercorrono fra i vari testi, difficilmente delimitabile, ci interessava che il nostro discorso fosse sostenuto da esempi coerenti ed efficaci nel mostrare le strategie comunicative dei testi. Abbiamo così illustrato le scelte del collettivo mettendo in luce la peculiare modalità di reinterpretare e fare propri stilemi tipici dei modelli o esigenze espressive di altre opere contemporanee; questo ci ha permesso di sottolineare al tempo stesso la consapevolezza del panorama letterario propria degli scrittori e l'originalità delle loro scelte narrative.

Per quanto riguarda le dichiarazioni autoriali e gli articoli di "Giap" è stato ulteriormente necessario scegliere con attenzione come utilizzare l'abbondante materiale disponibile, che spazia dalla critica letteraria e cinematografica alla denuncia politica, dai racconti di avvenimenti cittadini agli interrogativi su fatti storici. L'impostazione prescelta ha privilegiato, ancora una volta, l'elezione di un termine di paragone, che mostrasse la compiutezza delle scelte narrative attraverso il confronto con altre modalità espressive. La concezione che il collettivo ha della propria opera è stata accolta senza comportare un vincolo per la nostra linea critica e analitica; vi abbiamo ad esempio ricavato indicazioni sul modificarsi delle accortezze messe in atto nella scrittura dei diversi romanzi, utili a impostare uno studio diacronico. Considerando gli articoli, abbiamo voluto osservare da un'altra prospettiva i temi e gli atteggiamenti cari ai Wu Ming, raccogliendo indizi sulla loro concezione del lavoro intellettuale, della verità storica, delle influenze attive all'interno di una comunità.



La ricerca di rimandi e connessioni ha svolto su più piani un ruolo importante. Le strategie narrative messe in atto dal collettivo sono state sicuramente declinate di volta in volta in maniera diversa, adattate a descrivere contingenze distinte, sulla base di mutate esigenze comunicative. Tuttavia, nel valutarle, abbiamo riscontrato il ripetersi di motivi e stilemi, la ripresa di quanto era già stato utilizzato in narrazioni precedenti, il gioco dei rimandi intertestuali.

Inoltre, come abbiamo mostrato, la presenza di corrispondenze diventa un tema esposto dai romanzi, dove le voci narranti si soffermano a riflettere sulla vicinanza di personaggi, comportamenti, congiunture storiche, situazioni diverse in cui ricorrono caratteristiche analoghe.

Al fine di presentare ed esplorare la ricchezza delle opere, abbiamo impostato un esame che ne vagliasse i diversi livelli e componenti. La nostra analisi ha riguardato le soluzioni adottate per la costruzione dei personaggi e la strutturazione delle voci narranti; ha ripercorso le spinte che muovono le vicende e le strutture formali che le riproducono; ha sondato le diverse impronte linguistiche e stilistiche che sono state date ai testi, e la loro relazione con gli argomenti e le tematiche trattate.

Di ogni piano abbiamo voluto cogliere le svariate declinazioni, dando rilievo ai dettagli e alle specificità che compongono e rendono singolare il quadro d'insieme; affinché il nostro discorso ottenesse concretezza e solidità, i diversi aspetti sono stati presentati in maniera capillare; le nostre argomentazioni sono state sostenute da un repertorio minuzioso e variegato di immagini e citazioni tratte dalle opere.

Lo studio di questi elementi è stato arricchito e approfondito, come si è visto, dal confronto con altre opere, con le dichiarazioni degli autori e con considerazioni sul contesto a cui questi appartengono.

Un lavoro così strutturato ha comportato per chi scrive uno sforzo di precisione nel far sì che la disamina di ogni livello fosse chiara in sé e che i raffronti fra piani diversi fossero espliciti e lineari. Abbiamo altresì inteso rispecchiare nella nostra critica la complessità dei testi, dove l'effetto d'insieme è prodotto di volta in volta dalla consonanza, dal parziale disallineamento o dalla completa divergenza di quanto comunicato su livelli distinti.

Fra questi abbiamo spesso rintracciato armonia. In più di un'occasione, ad esempio, per esaminare aspetti tematici ci è stato utile affidarci alla guida dell'utilizzo

lessicale adottato nei testi. Ci siamo così soffermati su termini ricchi di implicazioni, incontrati con frequenza nei romanzi: ci siamo chiesti quale valore avessero dato gli autori – e quale dare a nostra volta – a parole come “eroe”, “cambiamento”, “libertà”. Certe idee cardine, enfatizzate nella scrittura, sono risultate consonanti alle azioni dei protagonisti e ai movimenti delle trame, e si sono prestate ad essere usate come chiavi interpretative.

Anche con le sue costruzioni a volte spontanee e sgrammaticate, a volte decise e persino solenni, il linguaggio rispecchia le posture dei personaggi. Abbiamo quindi ripercorso le modalità con cui ne riproduce gli atteggiamenti, i pensieri e le valutazioni sugli avvenimenti in atto. Questo ci ha permesso, di volta in volta, di notare il contributo dell'uso linguistico a descrivere gli effetti del sincretismo culturale, le condizioni delle periferie, le percezioni degli individui sui fenomeni in atto. Negli inserti di lingue straniere abbiamo rintracciato un ulteriore richiamo alla diversità delle estrazioni etniche e culturali dei soggetti coinvolti nelle vicende.

Un'ampia riflessione si è strutturata attorno all'elemento onomastico e alla singolarità con cui i Wu Ming se ne servono, attribuendo continuamente ai propri personaggi nuovi pseudonimi e denominazioni. L'utilizzo dei nomi si è così rivelato un'altra occasione di risonanza per le tematiche trattate: dalla varietà delle esperienze all'importanza dei legami, dal peso della tradizione alla possibilità di riscattarlo con gesti e momenti significativi per sé e per gli altri.

Nel gioco di alternanza delle voci narranti, ne abbiamo reperite alcune difficili da identificare e distinguere; questa scelta narrativa è inquadrabile nell'attenzione a ritrarre una condizione di indefinitezza in cui le sorti individuali si confondono e sovrappongono.

Anche le descrizioni, suggerendo abbondanza e dispersività, intervengono a ribadire alcuni motivi presenti nelle trame, come l'incertezza delle figure coinvolte, il rischio a cui sono esposte le condizioni di vita e, in particolare, la complessità e la natura composita dei fenomeni in atto. Altrove, invece, la presenza di elementi descrittivi distintivi e specifici rispecchia la possibilità di focalizzare soluzioni e decisioni importanti nella loro singolarità, costituendo un richiamo altrettanto valido a quanto caratteristico delle avventure narrate.

L'esame delle strutture ha rivelato in alcuni romanzi un particolare richiamo alle fasi storiche in cui hanno luogo le vicende: le forme testuali riproducono infatti quelle di generi artistici emblematici di quelle epoche, come il cinema in *54* o il teatro ne *L'Armata dei Sonnambuli*. Questa consonanza è ancora più rilevante se si pensa alla centralità che queste forme d'arte assumono nelle trame, dove fra i protagonisti troviamo attori rispettivamente cinematografici e teatrali, che si esprimono con linguaggi e tecnicismi propri del loro mestiere.

Abbiamo formulato valutazioni analoghe riguardo al rapporto fra alcune dichiarazioni degli autori e le tematiche affrontate nei testi. La fiducia nel potere delle opere letterarie, ad esempio, che traspare nei commenti del collettivo, emerge anche nelle vicende stesse: qui la trasmissione di una storia o di un racconto riesce in più di un'occasione a infondere coraggio, ricongiungere rapporti compromessi, persino rafforzare il senso di un'esistenza.

In altri frangenti, al contrario, è stato necessario costatare l'emergere di elementi stridenti e contraddittori fra i diversi livelli del panorama preso in considerazione.

Abbiamo in particolare rilevato discordanze nel rapporto complesso che intercorre fra i contenuti romanzeschi e l'ideologia che li sostiene e che ne è all'origine. Un interrogativo è stato destato, ad esempio, dalla solitudine di personaggi creati da chi scrive in gruppo ed esprime con convinzione il valore delle comunità di individui; o, ancora, è risultata vistosa l'incongruenza insita nei fallimenti descritti da autori che in molte occasioni raffigurano l'agire politico come una possibilità costruttiva dell'uomo contemporaneo.

Riflettendo sulla presenza dell'ideologia all'interno della prosa, abbiamo mostrato che le opere rappresentano situazioni in cui le certezze vengono sottoposte al vaglio dell'esperienza, modellate attraverso il dubbio, le speranze e le difficoltà. I convincimenti degli scrittori vengono così declinati in vicende romanzesche imperfette e sfaccettate, e questo è uno degli aspetti in cui abbiamo rintracciato la postura dialettica delle opere letterarie.

L'operazione artistica dei Wu Ming si basa infatti sulla continua combinazione di elementi discordanti. Fra questi spiccano novità e permanenza, continuamente intersecate e fatte convergere.

Ciò è vero senz'altro a livello delle trame, nel cui esame abbiamo riscontrato con chiarezza le forti spinte rivoluzionarie che intervengono a sconvolgere le esistenze, scontrandosi con la tendenza al mantenimento imposta dall'abitudine e dalla tradizione. Molto spesso i fenomeni che muovono i personaggi sono improntati alla commistione fra la necessità di realizzare il nuovo e la tendenza a gestirlo servendosi di schemi cognitivi e comportamentali già padroneggiati.

Le descrizioni indugiano sui segni di un cambiamento spesso stridente, abbracciando tanto gli oggetti e gli scenari retaggio del passato, quanto quelli che rappresentano la novità, osservando l'evolvere irregolare delle mode e degli assetti urbani. Monete, stemmi, libri, acconciature e tagli degli abiti, interni domestici e scorci cittadini risultano centrali nei romanzi, ad indicare l'incedere lento e contraddittorio con cui le modifiche agli stili di vita arrivano ad affermarsi.

Un analogo movimento di fondo è rintracciabile anche nella scrittura. Passando in rassegna e confrontando le caratteristiche variegiate del tessuto linguistico, è stato possibile mettere in evidenza la commistione di termini classicheggianti e desunti dalle usanze di popoli diversi, con neologismi e forme sperimentali.

Questa caratteristica dei testi ci è apparsa rispecchiare da vicino la stessa idea di cultura letteraria proposta e realizzata dal collettivo: questo, infatti, nei diversi generi di scrittura praticati, attinge ai modelli della tradizione e, al contempo, professa l'ibridazione e la contaminazione fra modalità comunicative diverse e fortemente segnate dallo sviluppo tecnologico.

L'analisi che ora concludiamo, in particolare, ci ha portato a riconoscere la postura dialettica dei sei romanzi nella specifica capacità di condurre simmetricamente, gestire e conciliare due azioni principali fortemente distinte.

La prima è la dispersione, in base alla quale i testi compiono su più livelli una costante opera di frammentazione e moltiplicazione.

Diverse sono le ambientazioni geografiche abitate, visitate, raggiunte o lambite dai protagonisti. Gli itinerari che abbiamo ripercorso si snodano in maniera tale da coinvolgere mondi dalle caratteristiche, le culture e gli stili di vita diversificati e spesso inconciliabili, producendo straniamento o comunque invitando a riflettere su ciò che è diverso.

Le varie epoche interessate da ogni vicenda sono riprodotte con cura particolareggiata e singolare è la gestione della temporalità dei romanzi: le linee narrative sono spezzate in frequenti analessi e prolessi, che collegano e al tempo stesso separano le fasi cronologiche. Esaminando gli artifici che mettono in relazione tempi delle storie e tempi dei discorsi, approfondendo le motivazioni che vi sono sottese, abbiamo rintracciato l'indicazione a non sottovalutare la complessità dei processi e dei nessi di causa-effetto.

L'osservazione dei molteplici personaggi ha mostrato che nessuno occupa la scena incontrastato, senza che l'attenzione del lettore si sposti su altri attori. Per di più, solo rarissime figure esprimono un atteggiamento coerente nel tempo: numerosi fattori esogeni ed endogeni intervengono a frastagliare le azioni e le decisioni dei protagonisti, portando incertezze e novità; una dinamica complessa è animata dal gioco continuo e imperfetto dei condizionamenti reciproci.

Toni e linguaggi variegati, indice di sperimentazioni e innovazioni progressivamente adottate dai Wu Ming, sono pertinenti nel contrassegnare la specificità mutevole dei contesti e delle situazioni.

Le vicende sono determinate dalle accelerazioni e dai cambiamenti imposti dalla Storia, che sconvolge e sottopone a modifiche continue i ritmi e le abitudini di vita, le opinioni e le sicurezze, gli ambienti fisici e persino i nomi; inoltre, il raggiungimento di uno stato di equilibrio è spesso precluso, o comunque demandato a una fase successiva, esterna al tempo della storia.

Nelle azioni dei personaggi si riscontra l'assenza di un filo conduttore lineare e definitivo: i numerosi imprevisti e convincimenti inattesi complicano le esistenze individuali, creando discontinuità e persino ribaltamenti, introducendo obiettivi nuovi e desideri contrastanti con quanto era prevalso in un primo momento.

Abbiamo inoltre riscontrato l'assenza di un atteggiamento univoco a contrassegnare i finali. Nel concludersi delle vicende si affiancano infatti speranza e rassegnazione, ostinazione e curiosità, ulteriore incertezza o rinnovata determinazione, fallimento e possibilità di riscatto, a mostrare il protrarsi dell'ambivalenza di quanto narrato.

Osservando le posture con cui vengono presentati fenomeni sociali dalla natura composita e articolata, sono rintracciabili spiegazioni solo in parte coerenti, affidate a

soggettività che faticano a comprendere pienamente l'entità degli sconvolgimenti in atto; la generale mancanza di interpretazioni costituisce l'indice di una complessità difficile da circoscrivere e riassumere.

La nostra curiosità è stata attirata dalla breve durata che hanno molti dei rapporti umani dei protagonisti. Il motivo ricorrente dei legami interpersonali che si incrinano e si ridefiniscono è stato infine inquadrato come rinuncia degli autori a includere elementi consolatori; ci è sembrato iscrivibile nella volontà di presentare un cambiamento che investa con la propria potenza anche le sfere più personali e intime dell'esistenza umana, e che quindi sia percepito nella sua natura pervasiva.

Le masse che partecipano agli eventi rivoluzionari narrati hanno una fisionomia multiforme e variopinta: osservarne le caratteristiche ha significato cogliere l'accuratezza degli scrittori nel riprodurre, anche all'interno di fenomeni collettivi, differenze di aspetto, di comportamento e di intenti.

La frammentazione e la pluralità ricorrono nella scrittura, rischiando quasi di presentare oggetti dispersivi, confusi e quindi difficili da apprezzare. In questa costante moltiplicazione abbiamo individuato una sfida cognitiva rivolta al lettore, chiamato a destreggiarsi fra nomi molteplici e cangianti e voci non sempre identificabili, a ricostruire le vicende al di là delle interruzioni formali che le segmentano, a seguire le indagini descritte pur nella difficoltà di tenere a mente tutti gli elementi del quadro d'insieme. Nella mancanza dei punti di riferimento e nella labilità delle categorie interpretative proposte nei romanzi abbiamo reperito la raffigurazione efficace di paradigmi che vengono soppiantati.

Valorizzando queste molteplici differenze, i romanzi propongono innanzitutto un'accurata problematizzazione degli elementi trattati, scelgono di ritrarre i fenomeni nel gioco di luci e ombre che li contraddistingue, invitano ad assumere prospettive diverse sugli oggetti del proprio interesse. Ogni passato diventa sulla pagina una "piazzaforte sotto cui scavare cunicoli, una guerra di mina, un tentativo di far evadere e riportare alla luce possibilità tenute prigioniere dalla storia dei vincitori"<sup>713</sup>.

Abbiamo potuto così verificare che i testi, rifiutando visioni compatte e monolitiche, contribuiscono a mettere in guardia contro ciò che potrebbe essere

---

<sup>713</sup> DANIELE GIGLIOLI, *Ermes e Atena antifascisti a Ventotene*, in "La Lettura" n. 395, 23 giugno 2019, p. 31.

considerato scontato e automatico; realizzano la propria opposizione nei confronti di qualsiasi potere che tenda a

imprigionare il tempo nello spazio. Confini, reticolati, limiti: più oltre di qui non puoi andare, oltre questa linea non ti è nemmeno lecito pensare. Il potere vince ogni qualvolta riesce a convincersi di coincidere ipso facto con la realtà, e che tutto il resto sono miti, favole, fantasticherie. Ogni potere è una forma di appropriazione, di espropriazione del possibile: il futuro non potrà che assomigliare al presente, e anche il passato si dovrà adeguare<sup>714</sup>.

I romanzi, al contrario, suggeriscono che versioni alternative e complementari possano coesistere e determinare il pregio del quadro d'insieme.

Studiando opere che raccontano e descrivono il cambiamento, riproducendo formalmente lo stordimento e la dispersione che ne sono effetto, siamo approdati a ragionare delle persistenze, di quanto sopravvive e continua ad esprimersi come elemento distintivo. La nostra analisi si è così soffermata su atteggiamenti, comportamenti e principi che nei romanzi mantengono la propria solidità pur messi alla prova, e anzi si rafforzano attraverso le vicissitudini.

Le opere, laddove frammentano e separano, evidenziano anche possibilità inedite e inaspettate di ricongiunzione, e in questo è riconoscibile la loro seconda azione fondamentale.

Una traccia in questo senso è emersa, all'esame dei testi, nei comportamenti e nelle modalità in base ai quali, anche senza riuscire a risolvere situazioni estreme e complesse, è possibile introdurre dei miglioramenti che le rendano più ospitali e gestibili.

Abbiamo ripercorso gli itinerari che, pur attraverso il disorientamento e l'impossibilità di comprendere, o proprio grazie ad essi, portano a una conoscenza ancorata su elementi specifici: magari provvisoria e imperfetta, ma determinante per riuscire a valutare le azioni da compiere e la parte da cui schierarsi. In questa conoscenza abbiamo scorto, ad esempio, la possibilità di incrinare e ridefinire pregiudizi che pure potevano essere diffusi, solidi e radicati.

La natura singolare delle relazioni interpersonali, approfondita, ha mostrato un risvolto in cui la solitudine e l'abbandono sono continuamente riscattati dalla possibilità

---

<sup>714</sup> *Ibidem.*

di istituire legami fuori dall'ordinario, che addolciscono l'egoismo e la frustrazione, dando vita a comunità basate sulla volontà di prendersi cura.

Le vicende romanzesche delineano dei contraltari costruttivi alle condizioni di spaesamento e incertezza provocate dal cambiamento: gli itinerari esistenziali presi in esame dichiarano infatti che è possibile gestire queste condizioni assumendo su di sé la responsabilità di scelte e comportamenti autonomi. Nei testi abbiamo individuato il messaggio secondo il quale, quanto più il contesto rifugge dagli schemi comprovati dall'abitudine, tanto più è possibile dispiegare la propria libertà nel decidere, ricorrere al proprio coraggio di agire perché lo si ritiene giusto e non perché si intravedono garanzie di successo o dell'approvazione altrui.

Infine, seguendo i numerosi spunti offerti dai testi sul piano metaletterario, abbiamo raccolto le indicazioni del ruolo al tempo stesso discreto e definitivo che hanno le storie nel suggerire riflessioni e proporre nuove chiavi interpretative. Attraverso i diversi esempi forniti, emerge nei testi la solida concezione autoriale in base alla quale i racconti sono capaci di rafforzare la vicinanza fra gli individui e creare legami che durino nel tempo, possono promuovere l'iniziativa e invitare a prendere posizione.

Dopo esserci a lungo interrogati sulle modalità con cui gli scrittori perseguono il rinnovamento auspicato per la letteratura in generale e, nello specifico, per le proprie opere, in chiusura possiamo affermare che i Wu Ming compiono il proprio mandato culturale e sociale mostrando l'insufficienza della logica della giustapposizione. Non si limitano infatti a decostruire ed innovare, riproducendo la natura oltremodo caotica del contesto a cui appartengono. Volendo superare le destabilizzazioni momentanee, essi propongono un assetto valoriale radicato nella disponibilità dei singoli alla conoscenza e a farsi interpreti attivi dei propri contesti di appartenenza. Ritraggono l'importanza di svolgere il proprio ruolo a favore e all'interno di comunità che siano legate da criteri ben più labili e transitori di quelli tradizionali, ma la cui influenza positiva costituisce a maggior ragione un punto di forza per coloro che ne fanno parte.

Possiamo così affermare che il collettivo dispone compiutamente la pratica letteraria come proposta di possibilità e di valori persistenti alla perdita di punti di riferimento; possiamo individuare nei romanzi un messaggio di resistenza all'accettazione passiva di una realtà profondamente instabile e cangiante.



Le conclusioni solide raggiunte si basano tuttavia sulla consapevolezza di rispecchiare un panorama letterario in evoluzione. Sappiamo che le tendenze e le caratteristiche descritte in questa tesi potranno infatti venir reiterate nei prossimi testi che il collettivo darà alle stampe, ma che probabilmente saranno corrette o interrotte almeno in parte, per lasciar posto a nuove forme di sperimentazione ed esigenze comunicative. Abbiamo così voluto predisporre un impianto analitico e argomentativo che si prestasse, per la sua flessibilità, ad essere ampliato, permettendo di includere la disamina di altri testi, stabilendo un confronto proficuo con quanto già messo in luce.

Lo dimostra l'esame di *Proletkult*, confluito nella tesi quando la redazione era già avanzata. Quest'opera più tarda si allontana sotto numerosi aspetti dalle precedenti, e le distinzioni includono tanto le forme del racconto quanto i motivi che contrassegnano la vicenda. Ciononostante il suo inserimento non ha comportato una cesura all'interno di uno studio che aveva sempre voluto distinguere e valorizzare l'evolvere diacronico delle caratteristiche dei romanzi.

Inoltre, l'approccio utilizzato, volto non solo a recepire gli elementi di evidente coerenza, ma a rintracciare le istanze comunicative di fondo, sottese alle diverse declinazioni formali, può consentire di reperire somiglianze meno eclatanti e tuttavia centrali. Un esempio di ciò è costituito dall'individuazione di analogie sulla portata rivoluzionaria dei fenomeni in atto, anche in un testo apparentemente distante dagli altri come *54*, in cui vengono raffigurati prevalentemente scenari postbellici e pacificati. In questo caso, infatti, la metodologia seguita ci ha portati a riconoscere l'importanza narrativa dell'innovazione tecnologica descritta, la cui influenza ha risvolti notevoli anche sul piano culturale e sociale.

L'impianto così strutturato può prestarsi come base per un confronto rinnovato con romanzi successivi degli stessi Wu Ming, con loro opere soliste e con testi di scrittori contemporanei vicini quanto a sensibilità ed esigenze espressive. Potrà anzi essere valorizzato da innesti critici successivi.

Riferendosi ad autori che si pongono come interpreti accurati e consapevoli del panorama narrativo contemporaneo e del suo rinnovamento, la nostra ricerca ha voluto compiere un bilancio, per quanto provvisorio, dei risultati che costoro hanno realizzato. Ha permesso di focalizzare in maniera sistematica i termini chiave delle loro opere, la pregnanza dei temi affrontati e l'entità dei messaggi trasmessi. Ci auguriamo che possa

fornire uno spunto e un utile termine di paragone per studi rivolti alla creatività e alla vitalità della letteratura italiana più recente.

## INTERVISTA A WU MING 4

Bologna, 24 maggio 2017

*I diversi stili che caratterizzano nei romanzi certi personaggi o ambienti riflettono la penna di chi li ha creati o risentono dello studio collettivo che c'è dietro?*

Innanzitutto bisogna considerare che il collettivo ha cambiato formazione nel corso degli anni, quindi non sempre il numero dei partecipanti è stato identico tra un romanzo e un altro; poi c'è da dire che l'alchimia tra le persone che scrivono non è sempre identica, cambia a seconda del momento, quindi va ritrovata ogni volta. E per ritrovarla, ovviamente, quando si lavora con una trama complessa, con tanti personaggi e molte sottotrame, c'è bisogno di trovare non solo il tono generale, ma anche lo stile e il tono di ogni personaggio, di ogni sottotrama. L'apporto del singolo dentro la scrittura collettiva dal punto di vista creativo può essere quello di riuscire a trovare la cifra stilistica del singolo personaggio, senza dubbio. Ma è necessario che poi questa cifra venga condivisa e assunta dagli altri. Perché noi non scriviamo come un gioco di ruolo: cioè non c'è uno di noi che tiene un personaggio solo. Di conseguenza tutti devono sintonizzarsi sulla lunghezza d'onda del personaggio, per poter farlo agire, per poter scrivere le pagine che lo riguardano. Quindi a prescindere da chi ha trovato la chiave giusta all'inizio, poi è necessario che la chiave venga condivisa e così tutti facciano tutto. Altrimenti la scrittura collettiva diventa un'altra cosa: ognuno tiene il suo personaggio e interagisce con gli altri. Ecco, ho usato l'espressione gioco di ruolo che potrebbe ricordarlo un po', ma non è mai stato il nostro modo di scrivere.

*Ben Blatt parla di "parole-cannella" per indicare quei termini inconsueti particolarmente ricorrenti nella produzione di un autore (Ben Blatt, Nabokov's favourite word is mauve, Simon & Schuster, New York 2017); ci sono parole preferite di alcuni di voi che entrano a far parte dei romanzi? Questo come si concilia con la scrittura collettiva?*

Da questo punto di vista forse bisognerebbe fare una ricerca sulle occorrenze, e sarebbe interessante. Posso dire che quello che noi cerchiamo di fare nella fase di post-scrittura - che è piuttosto lunga ed elaborata perché insieme leggiamo a voce tutto quanto per sentire come suona, per renderci conto di una serie di tic linguistici - in realtà è cercare di abolirli. Quindi siamo molto controllati su questo. Poi è chiaro che l'inconscio non lo controlli fino in fondo e l'inconscio di più persone magari lo controlli ancora meno. Però noi cerchiamo di razionalizzare molto. E quindi ogni volta che ci accorgiamo che magari uno di noi in particolare ha una predilezione per determinate parole o ricorrenze - ti faccio un esempio: se ci accorgiamo che per intervallare le battute di dialogo qualcuno si fissa troppo sugli sguardi e i sorrisi dei personaggi, sulla mimica e l'espressione facciale, questa cosa è ripetuta e c'è un rischio di stucchevolezza, di automatismo - lì si interviene e si taglia. Alle volte può succedere che vengano rielaborate queste parti, oppure anche semplicemente che si lavori per sottrazione, anche lasciando delle battute di dialogo più secche. Di soluzioni se ne possono trovare tante, però noi cerchiamo sempre, con una certa meticolosità, di sterminare i tic.

*Ci sono invece termini o strutture che avete escluso in maniera programmatica?*

Noi cerchiamo con una certa sistematicità di sterminare gli avverbi. L'avverbio è una scorciatoia. Credo che lo facciano moltissimi scrittori ed editor, quindi non è una cosa particolarmente originale. Però l'avverbio è sempre una scorciatoia per uno scrittore, e abbastanza puerile, l'avverbio di modo soprattutto. È una cosa che invece di spingerti a descrivere, sintetizza, è un sintomo di pigrizia. Non te la puoi concedere la pigrizia quando scrivi. Anche questo rientra nella casistica di cui sopra: se in fase di lettura poi ti accorgi che ti sono scappati degli avverbi, matita rossa e dici: "no, non te la cavi così". O scrivi, o non scrivi, non puoi trovare la scorciatoia. Questo è abbastanza tipico per noi. Possono sorgere anche delle diatribe: per esempio c'è uno di noi che è tendenzialmente contrario alle frasi passive, viceversa io non lo sono. Anzi, delle volte trovo efficace girare una frase e mettere al centro della frase un soggetto che subisce l'azione, anche se magari può sembrare un po' artificioso, un po' macchinoso. La porta venne chiusa, anziché lui o lei chiuse la porta. È una questione di immagini, di cosa visualizzo prima: la persona che chiude la porta o la porta che si chiude. Possono

sembrare sciocchezze, ma non lo sono, perché in definitiva l'effetto della frase cambia. Però per qualcuno è sbagliato, per qualcuno suona un po' artificioso il fatto che tu la metta al passivo e non all'attivo. Quindi può succedere tra di noi che alle volte cerchiamo in qualche modo una mediazione: troppe frasi al passivo forse effettivamente sono pesanti, ma qualcuna invece, se messa nei momenti giusti, può cambiare l'effetto desiderato. In questo caso ci bilanciamo e andiamo bene, ecco.

*Ci sono stati casi in cui, rilegendovi, vi siete trovati davanti a un effetto contrario a quello desiderato? Come vi siete comportati?*

Posso parlarti del caso più eclatante. Durante la stesura di *Altai*, quindi parliamo di otto – nove anni fa, ci imbattemmo, nella scaletta che avevamo scritto prima di iniziare la stesura, nella scena che consisteva nell'incontro di due personaggi, che non si vedevano da molti anni e che avevano anche delle cose in sospeso fra loro. Due personaggi, per altro, che rientravano, erano già stati personaggi del nostro primo romanzo, *Q*: *Altai* in qualche modo era la prosecuzione di quel romanzo. E quindi era una scena che noi immaginavamo carica di pathos, non solo per noi ma anche eventualmente per i lettori. In questa scena doveva esserci un dialogo: un dialogo di quelli importanti, pesanti, tra questi due personaggi. Una sorta di scena madre, circa a metà del romanzo. Uno di noi si incaricò di scrivere la prima stesura, ma ci accorgemmo che il risultato non era quello che ci aspettavamo; il dialogo era lento, farraginoso, quindi gli suggerimmo di provare una riscrittura con una serie di accorgimenti. Ma nemmeno la riscrittura ci convinse; a quel punto il capitolo passò di mano, ci provò un altro, cercando di lavorare più sui non detti, togliendo battute, facendo un lavoro quasi da partitura teatrale. Non mi ricordo alla fine quanti furono i tentativi che vennero fatti, però parecchi. A quel punto, siccome nessuno di noi era pienamente convinto di queste prove, ci rendemmo conto che forse stavamo sbagliando l'impostazione: ci stavamo incaponendo a scrivere una scena che non ci veniva. Ma se non ci veniva dopo tante riscritture, il motivo forse era a monte e in realtà quella scena non era necessaria. Proviamo a immaginare il romanzo *senza* quella scena, allora, ribaltiamo tutto. Quella che pensavamo dovesse essere *la* scena proviamo a toglierla. Ovvero: proviamo a non descriverla: la scena nel romanzo c'è, ma non è raccontata. Questi due personaggi si incontrano, c'è la rimpatriata, ma tutto quello

che si dicono è implicito. Ci siamo accorti che era talmente carica l'aspettativa che si poteva creare su quest'incontro, che non c'era quasi bisogno di raccontarlo: ognuno, ogni lettore, poteva immaginare senza troppi problemi cosa si sarebbero detti quei due personaggi. Che tanto comunque rimanevano in scena per tutto il romanzo, quindi il loro rapporto, anche conflittuale, contraddittorio, si sarebbe dipanato poi tranquillamente nel corso della trama. C'è un non detto, c'è una sospensione del racconto. E funziona: ci siamo accorti che così funzionava. Perché non c'era ridondanza, non c'era retorica, non c'era pesantezza. Tu sapevi che loro si erano dette delle cose, potevi anche immaginarle se volevi, la storia andava avanti lo stesso. Poi il vantaggio era che il protagonista era un altro quindi non stavamo celando niente con dei mezzucci, stavamo utilizzando una retorica che ci aiutava a creare un effetto giusto, migliore di quello che poteva creare il grande dialogo con tanto pathos. Questo è un caso che c'è sempre rimasto in mente e spesso ce lo citiamo tra di noi quando ci capita di arrivare in un vicolo cieco, su una scena che ci manca. Ci vuole la necessaria apertura mentale per capire che forse non è quella la strada e provare a immaginare da fuori la storia, perché non sempre è buona la prima. Questo è, per dirti, un caso esemplare.

*Quale lavoro preparatorio c'è dietro ai romanzi?*

Quando lavori in collettivo devi progettare. Se sei da solo puoi anche decidere di scrivere come ti pare e quando ti pare, ma se sei in più ovviamente una pianificazione la devi fare; tra l'altro devi farla contando che devi combinare più biografie, più vite, e quindi non è semplice. Anche perché crescendo le vite si complicano, le incombenze aumentano; e quindi in realtà, come dicevo, non solo a ogni romanzo devi ritrovare la cifra stilistica, a ogni romanzo devi ritrovare il sentire, la possibilità e la capacità di coordinarsi. Tanto è vero che noi sperimentiamo anche una scrittura solista, una scrittura a quattro mani, cioè ci ricombiniamo, proprio perché il lavoro collettivo non diventi una gabbia, in cui bisogna essere in batteria. Ora, la progettazione di solito consiste nel fare delle riunioni in cui si buttano sul tavolo delle idee che riguardano tendenzialmente dei momenti storici, perché la prima cosa da scegliere è dove diavolo ambienti: nel passato, nel presente, nel futuro. È chiaro che se parliamo dei nostri romanzi collettivi sono romanzi storici, e la scelta dell'epoca è fondamentale. Noi

tendenzialmente andiamo a caccia di momenti di svincolo nella Storia, in cui certe cose sarebbero potute essere. Quando più o meno abbiamo individuato quale può essere il momento, l'evento, andiamo a leggere i libri per cercare delle storie che si svolgono a ridosso di quell'evento storico. Facciamo un esempio abbastanza recente: quando abbiamo deciso che avremmo affrontato la rivoluzione francese, una delle decisioni è stata quella di non raccontarla tutta, perché sarebbe stato quasi pretenzioso, dall' '89 al '96. Abbiamo deciso che avremmo raccontato solo la parte centrale, solo il Terrore, e che quindi la trama si sarebbe svolta nell'arco di due anni. Poi ovviamente ci sarebbero stati dei *flashback* e dei *flashforward*, infatti c'è il "quinto atto" che sposta il racconto in avanti, però la parte centrale del romanzo sarebbe stata quella lì. E lì quindi, una volta che hai delimitato il periodo, vai a cercare le storie che ti interessano. Perché è sempre partendo dagli eventi che noi poi ricamiamo e intrecciamo le trame: cominci a immaginare i personaggi, che spesso sono ricalcati su personaggi che hai incontrato nelle cronache, nelle fonti. Altri puoi decidere anche che siano i personaggi delle fonti: li adatti alla tua narrazione, te li immagini tu come li vuoi mettere in scena. Tutto questo lavoro precede la scrittura, poi piano piano cominci a costruire una trama: quando sai qual è l'arco temporale, quali sono i personaggi e più o meno qual è la storia, allora ragioni sulla scaletta, capitolo per capitolo. Metti in fila tutti i capitoli, specificando cosa accade in ognuno; ovviamente è una scaletta che sarà soggetta a modifiche nel corso della stesura, inevitabilmente. Può darsi che da un capitolo ne nascano due, o che uno venga eliminato: di questo te ne accorgi soltanto scrivendo. Però questo lavoro preliminare è fondamentale perché, dovendo scrivere in tanti, quella è la bussola per tutti: tutti sanno esattamente dove si trovano quando scrivono. Si può anche decidere, in questo modo, di scrivere parallelamente quattro capitoli, perché tanto io so cosa accade prima e posso provare a scrivere il capitolo dopo. Ognuno di noi scrive la prima stesura di un capitolo e questa prima stesura viene fatta girare. Tutti dicono la loro ed eventualmente suggeriscono modifiche di riscrittura. Tendenzialmente la regola di fondo è che chi fa più critiche a un capitolo è quello che si incarica anche di modificarlo, in certi casi di riscriverlo: questa è una regola aurea, per unire la parte critica alla parte propositiva. Alla fine il risultato è che quel capitolo è comunque la somma degli interventi di tutti. Una cosa importante, quando ci si trova in momenti di disaccordo, è avere molta pazienza, ovviamente, ma soprattutto non cercare delle

mediazioni al ribasso. Questa è un'altra nostra regola aurea: il punto non è accontentarsi, cercare di ridurre la conflittualità con una soluzione narrativa più semplice, perché questo abbasserebbe le pretese del romanzo che invece devono sempre essere alte. Il romanzo deve sempre puntare in alto, poi arriva dove arriva, però noi cerchiamo la mediazione al rialzo, la definiamo così, cioè un'ulteriore soluzione. Non quello che dico io, né quello che dice lui, ma una terza soluzione che comunque rilanci la narrazione su un livello ulteriore. In un certo senso l'esempio che ho fatto del capitolo che venne tolto, del dialogo che non venne scritto, è una soluzione di questo tipo. Perché il rialzo può essere anche questo: decidere che forse, se lì ci scontriamo, può darsi che in realtà appunto si debba andare da un'altra parte. E quindi ci vuole anche una certa elasticità e umiltà, inevitabilmente, se no è chiaro che non scrivi collettivamente, non ce la fai. Devi essere molto disposto ad accettare le critiche, devi renderti conto di aver scritto delle boiate, succede a tutti, e in questo modo si superano gli ostacoli e i disaccordi possibili. E si procede: di solito il finale rimane aperto: hai una vaga idea di come andrà a finire ma quasi mai il finale è come te lo immaginavi, scrivendo ti rendi conto di una serie di cose, che in fase di pianificazione non potevi sapere. Quando arrivi in fondo comincia quella fase che dicevo di rilettura a voce, perché ci siamo accorti che con la lettura a voce ti rendi conto di una serie di cose che non rilevi con la lettura mentale, il suono ad esempio: assonanze, ripetizioni, tic linguistici, a voce li senti, soprattutto se legge un altro e non tu con la tua voce mentale. Questo è utilissimo, fin dall'inizio ci ha sempre dato un grande aiuto. E in questo modo alla fine riesci ad avere un testo che, nonostante le diversità di registri e di stili che ci abbiamo messo dentro, ha una sua omogeneità, così funziona.



## **RÉSUMÉ EN FRANÇAIS**



## INTRODUCTION

Lorsque nous avons présenté le projet à la base de cette thèse, en juin 2015, la production du groupe d'écrivains connus auparavant avec le pseudonyme de Luther Blissett et ensuite avec celui de Wu Ming comprenait les romans collectifs *Q* (1999), *54* (2002), *Manituana* (2007), *Altai* (2009) et *L'Armata dei Sonnambuli* (2014) ; le texte écrit avec Vitaliano Ravagli *Asce di Guerra* (2000, republié en 2005) ; les œuvres dites « solistes » *Havana Glam* (2001), *Ti chiamerò Russell. Romanzo totale* (2002), *New Thing* (2004), *Free karma food* (2006), *Guerra agli umani* (2008), *Stella del mattino* (2008), *Grand river. Un viaggio* (2008), *Previsioni del tempo* (2010), *Il sentiero degli dei* (2015) ; les œuvres « solistes » écrites en collaboration avec d'autres auteurs *Timira. Romanzo meticcio* (2012, avec Antar Mohamed) et *Point Lenana* (2013, avec Roberto Santachiara) ; le recueil d'articles *Giap!* (2003), le recueil de récits *Anatra all'arancia meccanica* (2011), les essais *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro* (2009), *The Old New Thing: A Free Jazz Anthology* (2007), *L'eroe imperfetto* (2010), *Difendere la terra di mezzo. Scritti su J. R. R. Tolkien* (2013). Pendant la rédaction de la thèse, de plus, ont paru le roman collectif *Proletkult* (2018) ; le recueil de récits *L'invisibile ovunque* (2015) ; les œuvres « solistes » *Cent'anni a Nordest. Viaggio tra i fantasmi della guerra grande* (2015), *Un viaggio che non promettiamo bene: venticinque anni di lotte No Tav* (2016), *Il sentiero luminoso* (2015) et *La macchina del vento* (2019) ; les textes pour enfants *Cantalamappa: atlante bizzarro di storie e luoghi curiosi* (2015), *Il ritorno dei Cantalamappa* (2016) et *Il piccolo regno* (2016)<sup>715</sup>.

Par ailleurs, les écrivains publient « Giap », qu'ils définissent « notre prise de parole publique »<sup>716</sup> : newsletter entre 2000 et 2009, blog depuis 2010.

La production du collectif est plébiscitée aussi bien en Italie qu'à l'étranger depuis la parution de *Q*, qui obtient « tout de suite un succès extraordinaire qui

---

<sup>715</sup> Traductions en français : *L'œil de Carafa*, trad. Nathalie Bauer, Seuil, Paris 2001 (*Q*) ; *Manituana*, trad. Serge Quadruppani, Métailié, Paris 2009 ; *New Thing*, trad. Serge Quadruppani, Métailié, Paris 2007 ; *Guerre aux humains*, trad. Serge Quadruppani, Métailié, Paris 2007 (*Guerra agli umani*) ; *L'étoile du matin*, trad. Leila Pailhes, Métailié, Paris 2012 (*Stella del mattino*).

<sup>716</sup> « La nostra presa di parola pubblica » ; traduit par nous. WU MING 4, *Bologna: il referendum che verrà*, art. cit. Sauf précision contraire, toutes les traductions sont les nôtres.

conduira, au cours des années suivantes, aux traductions en anglais, espagnol, allemand, hollandais, français, portugais, danois, polonais, grec, russe, tchèque, basque et coréen »<sup>717</sup>.

Notre intérêt pour les œuvres des Wu Ming est fondé sur deux raisons : d'un côté, l'habileté audacieuse avec laquelle les auteurs gèrent le matériel narratif en expérimentant et innovant les modèles ; de l'autre côté, la haute conception qu'ils ont du rôle social de la littérature. L'opération culturelle qu'ils mènent vise en effet, ouvertement, à revendiquer la valeur politique de la pratique littéraire ; elle « cherche à 'engager' tout le processus d'existence de l'œuvre : de sa création à sa diffusion, de son accueil à son ultérieure, potentielle transformation par les lecteurs »<sup>718</sup>.

L'objet principal de notre recherche sont les romans collectifs qui nous semblent constituer un corpus compact tant en termes de caractéristiques formelles que de messages transmis par les intrigues. De plus, ils nous permettent d'organiser un travail évaluant aussi bien la persistance des ressemblances que l'évolution diachronique des différences.

Les auteurs, d'ailleurs, ont explicité à plusieurs reprises le sens de la proximité des six romans, même si une précision s'impose sur cet aspect. Les Wu Ming eux-mêmes ont déclaré au départ que la production de romans lancée avec *Q* se conclurait avec *L'Armata dei Sonnambuli* ; puis ils ont indiqué comme phase bien délimitée « la période de vingt ans »<sup>719</sup> qui avait été occupée par l'idéation, la rédaction et la parution de ces ouvrages. Après avoir exploré les possibilités du « roman historique », ils se consacraient à d'autres genres narratifs<sup>720</sup>.

Ensuite, en présentant en août 2017 le travail préparatoire de *Proletkult*, le collectif a admis que l'œuvre à venir constituerait une nouveauté bien que dans la continuité avec la production précédente :

---

<sup>717</sup> « Immediatamente uno straordinario successo che lo porterà, negli anni successivi, a essere tradotto in inglese, spagnolo, tedesco, olandese, francese, portoghese, danese, polacco, greco, russo, ceco, turco, basco e coreano » ; GIULIANA BENVENUTI-REMO CESERANI, « Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming », op. cit., p. 4.

<sup>718</sup> ADA TOSATTI, *Du mouvement de 1977 à la mythopoièse de Wu Ming : engagement et écriture collective*, op. cit., p. 78.

<sup>719</sup> « Arco ventennale » ; WU MING, *L'invisibile ovunque*, op. cit., couverture arrière.

<sup>720</sup> MICHELE SMARGIASSI, *Noi Wu Ming diciamo addio alla Storia*, art. cit.

Nous avons dit que nous n'écririons plus de romans historiques tels que ceux qui sont compris entre *Q* et *L'Armata dei sonnambuli*. Cette phase est achevée.

Certes, il serait plus facile de dire : 'Contrordre, camarades ! Nous avons oublié une révolution, et nous sommes bien au centenaire, vous comprenez...'. Mais non. Parce qu'en effet le nouveau roman de Wu Ming correspondra à nos intentions. C'est ça, notre défi<sup>721</sup>.

Nous souhaitons donc inclure le dernier roman collectif dans notre corpus, afin de mettre en évidence le rapport de continuité et les innovations que ce texte réalise.

Les six œuvres, dans l'ensemble, fournissent au lecteur et au critique une vaste palette de références et d'occasions d'approfondissement : en observant leur morphologie, en évaluant leur potentiel expressif, on parvient à comprendre que les romans sont structurés comme un réseau de rapports entre les faits et les personnes.

Parmi les critiques attentifs aux travaux de Wu Ming, Giuliana Benvenuti et Remo Ceserani ont valorisé les étapes de l'évolution qui a progressivement configuré l'identité intellectuelle des auteurs. Les exigences du présent, vécu et interprété par le collectif, sont identifiées en tant que points de repère conduisant à l'écriture<sup>722</sup>. Grâce à ces prémisses, nous comprenons à quel point il est important de lire l'expérience artistique des Wu Ming dans ses liens profonds avec le contexte auquel elle appartient.

En retraçant l'origine de leur pratique d'écriture, Luca Muchetti a notamment enquêté sur la précise volonté provocatrice qui est à la base du Luther Blissett Project, la première expérience politique et culturelle des écrivains. En intervenant dans le flux d'informations diffusées par les médias, en jouant « sur ce mince fil qui sépare le vrai du faux »<sup>723</sup>, les participants au projet dénonçaient les préjugés et la paresse qui caractérisaient les processus de communication pendant les années 1990. Dans notre analyse des textes nous tiendrons compte de cet héritage particulier pour lequel le mélange entre réalité et imagination créatrice devient pour les auteurs la continuation diversifiée de leur activité précédente.

---

<sup>721</sup> « Abbiamo detto che non scriveremo più romanzi storici come quelli che vanno da *Q* a *L'Armata dei sonnambuli*. Quella fase è finita. / Certo, senz'altro sarebbe più semplice dire: 'Contrordine compagni, ci eravamo dimenticati una rivoluzione, e siamo proprio nel centenario, sapete com'è...'. Invece no. Perché in effetti il nuovo romanzo di Wu Ming manterrà quanto ci eravamo ripromessi. La sfida per noi è proprio questa » ; WU MING, *Stiamo scrivendo un romanzo russo*, art. cit.

<sup>722</sup> GIULIANA BENVENUTI-REMO CESERANI, « Autori collettivi e creazione di comunità », op. cit., p. 9.

<sup>723</sup> « Sul filo sottile fra ciò che è vero e ciò che è falso » ; LUCA MUCHETTI, *Storytelling. L'informazione secondo Luther Blissett*, op. cit., p. 22.

De plus, l'intérêt de la critique a mis l'accent sur l'attitude transmédia inhérente à l'opération intellectuelle des Wu Ming. Selon Emanuela Piga, ils identifient un interlocuteur privilégié dans « l'intelligence collective d'une communauté télématique »<sup>724</sup>, avec laquelle ils retravaillent des suggestions, dans un échange continu et renforcé avec des participants multiples. Cette dynamique externe à l'œuvre littéraire nous encourage à rechercher et évaluer des pratiques de collaboration et interdépendance présentes dans les romans en guise de thématiques.

En analysant les stratégies mises en place par le collectif afin de raconter l'Histoire, Giuliana Benvenuti observe encore que l'écriture creuse dans les « béances » creusées par les récits officiels des événements du passé. La narration des scénarios historiques engendre « une écriture qui est populaire sans être standardisée », dans « des romans qui sont de potentiels best-sellers sans perdre la possibilité de 'diverger' par rapport à des modèles dominés par la consommation »<sup>725</sup>. Les manières spécifiques de raconter le passé sur lesquelles les auteurs interviennent en conjuguant connaissance de la tradition et volonté expérimentale, deviennent pour nous un cadre privilégié pour évaluer l'ampleur des innovations qu'ils ont réalisées.

D'ailleurs, l'idée d'engagement du collectif a été largement approfondie. Marco Amici reconnaît par exemple dans la vocation des Wu Ming pour l'écriture – « *mouvement* [...] dans la sphère du mythe, dans la dimension des symboles, à l'intérieur de l'imaginaire collectif » - un outil pour s'opposer au « chœur assourdissant » où convergent et se renforcent les voix des médias, des pouvoirs économiques et politiques<sup>726</sup>. Nous avons l'intentions d'examiner la variété des outils narratifs utilisés pour atteindre ce but, l'affinement progressif des techniques et de la sensibilité des auteurs.

---

<sup>724</sup> « Intelligenza collettiva di una comunità telematica » ; EMANUELA PIGA, « Comunità, intelligenza connettiva e letteratura: dall'open source all'opera aperta in Wu Ming », in CLODAGH BROOK-EMANUELA PATTI (sous la direction de), *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*, op. cit., p. 61.

<sup>725</sup> « Una scrittura che sia popolare senza essere standardizzata » ; « romanzi che siano potenziali best seller senza perdere la possibilità di 'divergenza' rispetto ai modelli domanti del consumo » ; GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, op. cit., p. 73.

<sup>726</sup> « *Movimento* [...] nella sfera propria del mito, nella dimensione dei simboli, all'interno dell'immaginario collettivo » ; « assordante coro » ; MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, op. cit., p. 18.

D'après Ada Tosatti, la vocation politique est le point de convergence qui unit tous les niveaux constitutifs des œuvres du collectif. Cette vocation politique se traduit dans le refus de diffuser une forme de propagande, dans le but d'impliquer les lecteurs dans un processus de construction de mondes possibles<sup>727</sup>. Par conséquent, l'enquête sur la nature politique des textes est à conduire à des niveaux différents, en recherchant également des manifestations dialogiques et dont le sens n'est pas immédiat.

Grâce à Hanna Serwowska, nous savons également qu'il est possible d'apercevoir dans la production du collectif « en même temps continuité et rupture »<sup>728</sup> et nous souhaitons par conséquent considérer les textes comme des produits d'attitudes hétérogènes, en saisissant les contradictions qu'ils proposent.

Les écrivains ont pris la parole dans des colloques et des séminaires de littérature italienne et comparée ; de nombreuses critiques à leurs livres ont paru dans les journaux de plusieurs pays et beaucoup de leurs interviews ont été diffusés dans des blogs et des sites web. La grande quantité de matériel qu'ils ont produit nous sollicite à conjuguer un système argumentatif valorisant les contributions déjà existantes avec une vision cohérente et approfondie.

Comme chacun sait, l'étude de la production d'auteurs vivants, qui plus est extrêmement prolifiques, conduit sur un terrain glissant et permet de disposer de peu de définitions et de classifications stables. À ce propos, Wu Ming eux-mêmes affirment que « le temps que l'on habite n'a pas encore d'étiquette »<sup>729</sup>. Enquêter sur ce temps veut dire se trouver face à « une histoire que nous pouvons commencer à raconter précisément parce qu'il nous semble possible de commencer à l'interpréter, de reconnaître ses mouvements profonds, qui nous permettent d'éliminer ce qui a été occasionnel et de conserver ce qui a été essentiel »<sup>730</sup>.

Mais qui sont les Wu Ming ? Les auteurs qui ont donné une spécifique déclinaison littéraire à l'opération culturelle et provocatrice du Luther Blissett Project,

---

<sup>727</sup> ADA TOSATTI, *Du mouvement de 1977 à la mythopoïèse de Wu Ming*, op. cit., pp. 78-89.

<sup>728</sup> « Continuità e rottura al contempo » ; HANNA SERKOWSKA, (sous la direction de), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, op. cit., p. XI.

<sup>729</sup> « Il tempo che viviamo ora non ha ancora un'etichetta » ; traduit par nos soins. WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo oblique, ritorno al futuro*, op. cit., p. 68.

<sup>730</sup> « Una storia che possiamo incominciare a raccontare, proprio perché ci pare che possiamo cominciare a interpretarla, a riconoscerne i movimenti di fondo, che ci permettono di sfronarla di quanto è stato episodico e di conservare quanto è stato decisivo » ; GIACOMO DEBENDETTI, *Il romanzo del Novecento*, op. cit., p. 283.

active au niveau international aux années Quatre-vingt-dix n'étaient que quatre ; à cinq, ils ont ensuite choisi le pseudonyme Wu Ming, expression qui, en mandarin, signifie « aucun nom » et qui en Chine est utilisée pour signer des documents dissidents<sup>731</sup>. Par la suite, les membres du collectif sont redevenus quatre et, finalement, trois. Bien que le groupe d'auteurs qui a écrit les différents romans n'ait pas toujours été le même, nous croyons pouvoir repérer dans les textes écrits à plusieurs l'expression d'une poétique homogène. À ce propos nous parlerons des Wu Ming en nous référant aux auteurs de l'ensemble de la production. En utilisant l'article défini avec le nom du groupe nous contrevenons sciemment à une indications des écrivains, qui considèrent « Wu Ming en tant que projet axé sur un collectif d'écrivains, mais plus ample, avec des implications majeures », une communauté d'« autres collectifs qui s'occupent de différentes choses, qui mènent des recherches ou des enquêtes sur plusieurs aspects »<sup>732</sup>. Cependant, il nous semble que l'article défini rend justice à la nature plurielle et aux subjectivités multiples qui convergent dans l'identité poétique.

Sans dissimuler leurs données personnelles, les écrivains ont toujours évité de donner du relief, dans leur production, à des informations qui les concernent personnellement : nous en ferons de même, sans trop mettre l'accent sur des éléments biographiques, en cherchant plutôt à approfondir les contextes sociaux, politiques et culturels où évoluent les Wu Ming et auxquels ils essaient de donner une voix grâce à leur production littéraire.

Ce travail reflètera la conscience du rôle particulier que les écrivains se sont construit, à la fois en participant et en se soustrayant au parcours médiatique qui a accompagné la parution de leurs œuvres. Les membres du collectif participent par exemple à des rencontres culturelles telles que colloques ou présentations d'ouvrages, mais ils refusent que leurs images soient diffusées par les médias. Tout en exprimant souvent leurs positions, ils se disent « convaincus qu'il est bien mieux de ne déclarer aucune intention, que, encore une fois ce sont les œuvres et la pratique qui doivent occuper la scène entière, et non les visages, les idiosyncrasies, ou les intentions de

---

<sup>731</sup> WU MING, *Dichiarazione d'intenti*, art. cit.

<sup>732</sup> « Wu Ming come un progetto che ruotava intorno a un collettivo di scrittori, ma più ampio, con delle implicazioni maggiori » ; « altri collettivi che si occupano di varie cose, che fanno ricerca o indagine su vari aspetti » (entretien réalisé par nos soins).



l'auteur »<sup>733</sup>. Dans notre étude nous considérerons donc avec prudence les assertions des Wu Ming, en exploitant notamment les articles de « Giap » en tant qu'outil important pour préciser les intérêts et les attitudes des écrivains. Cependant, ce matériel sera toujours évalué sur la base des sujets proposés dans les romans. Ainsi, dans une interview à Wu Ming 4, présentée en annexe, on lira des questions portant sur les modalités et les techniques de l'écriture à plusieurs, mais le volet des motivations et des interprétations sera relégué au second plan.

Un point d'interrogation concernera le rôle à attribuer au reste de la production signée par Wu Ming<sup>734</sup>, « souvent élaborée en couple par l'un des membres du collectif et un autre auteur, dont la classification est difficile, à mi-chemin entre fiction, reportage, rapport historique et documentaire, que l'on peut nommer *objet narratif non-identifié* »<sup>735</sup>.

Il s'agit d'ouvrages distants de notre corpus principal en termes d'objet et de stratégies narratives, et qui sont caractérisés par la « nécessité d'utiliser tous les moyens (fiction, essais, archive, etc.) que le texte met à disposition »<sup>736</sup>. Souligner les diversités qui séparent ces textes des romans nous permettra de saisir avec davantage de précision les traits distinctifs de ces derniers : en plusieurs occasions, donc, la variété de la production du collectif nous met à disposition du matériel pour enrichir et approfondir nos hypothèses interprétatives.

De plus, les différentes expressions artistiques et culturelles des Wu Ming sont fondées sur la conviction que « toute narration est une œuvre collective, même quand un seul individu la transforme en texte et la signe de ses nom et prénom »<sup>737</sup> :

---

<sup>733</sup> « Convinti che è molto meglio non dichiarare alcun intento, che ancora una volta sono le opere e la prassi a dover occupare tutta la scena, non le facce né le idiosincrasie né le intenzioni dell'autore » ; WU MING, *Siamo ancora vivi, bastardi*, art. cit.

<sup>734</sup> Ouvrages signés par le nom Wu Ming et un nombre cardinal indiquant chacun des membres du groupe.

<sup>735</sup> « Spesso elaborata in coppia fra uno dei membri del collettivo e un altro autore, di difficile classificazione, a metà strada tra finzione, reportage, resoconto storico e documentario, alla quale viene dato il nome di *oggetto narrativo non-identificato* » ; GIULIANA BENVENUTI-REMO CESERANI, *Autori collettivi e creazione di comunità*, op. cit., p. 9.

<sup>736</sup> « Necessità di utilizzare tutti i mezzi (fanzionali, saggistici, archivistici ecc.) che il testo mette a disposizione » ; *ibidem*.

<sup>737</sup> « Qualsiasi narrazione è un'opera collettiva, anche quando un solo individuo la traduce in testo e la firma con il suo nome e cognome » ; WU MING 2-ANTHAR MOHAMED, *Timira. Romanzo meticcio*, op. cit., p. 503.

Tout d'abord, parce tout écrivain coud des bouts de phrases découpées de différents contextes : d'autres pages, d'autres voix, les tables d'un café, l'écran d'un cinéma, la rue, un journal.

Deuxièmement, parce que le scénario de chaque chapitre – surtout quand il s'agit de raconter ce qu'on n'a pas vécu soi-même – a une dette envers des cartes postales, des photographies, des documentaires, des lettres, des cartes, des mémoires, des archives, des tableaux.

Troisièmement, parce que l'auteur, bien que solitaire, a souvent la chance de ne pas être le seul qui travaille sur le texte : des amis, de la famille, des éditeurs et des correcteurs d'épreuves lui donnent un coup de main pour balayer les idioties.

Quatrièmement, parce que si le texte prend la forme d'un livre, sa couverture, ses barres, sa quatrième de couverture contribuent tout autant à sa signification. Et il y a des figures professionnels qui s'occupent de ces détails et, plus généralement, de l'objet en papier : le graphiste, le metteur en page, l'imprimeur<sup>738</sup>.

Ainsi, en considérant les résultats obtenus par le principe selon lequel « les histoires appartiennent à tous, naissent d'une communauté et reviennent à la communauté »<sup>739</sup>, nous vérifierons l'importance accordée à l'idée de communauté et à la transmission du savoir au sein de celle-ci. De plus, nous chercherons à vérifier la cohérence entre la substance des textes et les propositions de réflexion dont les auteurs voudraient se faire promoteurs auprès de la communauté de leurs lecteurs.

Dans l'écriture des Wu Ming, comme nous l'avons dit, se trouvent « des éléments contradictoires, des tendances opposées, des nouveautés et des persistances, des forces innovantes et des forces conservatrices »<sup>740</sup>. Dans l'intention d'en saisir les spécificités, nous utiliserons une méthodologie permettant de donner le jour à une étude confrontée à des facettes différentes des romans, afin d'en saisir la richesse.

Franco Moretti a appelé « œuvres monde » des textes réalisés dans plusieurs phases et dans des lieux différents et composés grâce à des techniques variées, qui cependant peuvent être rapprochés par leur capacité commune de concilier l'expression de la « réalité divisée », fragmentée et complexe, avec l'« envie totalisante de

---

<sup>738</sup> « Prima di tutto, perché qualunque scrittore cuce scampoli di frasi ritagliate da diversi contesti: altre pagine, altre voci, i tavolini di un bar, lo schermo di un cinema, la strada, un giornale. / Secondo, perché lo scenario dei singoli capitoli – specie quando si tratta di raccontare ciò che non si è vissuto in prima persona – ha un debito di cartoline, fotografie, documentari, lettere, mappe, memoriali, archivi, dipinti. / Terzo, perché l'autore, per quanto solitario, ha spesso la fortuna di non essere l'unico a lavorare sul testo: amici e parenti, editor e correttori di bozze gli danno una mano a ripulirlo da idiozie. / Quarto, perché se lo scritto ha la forma di un libro, allora contribuiscono al suo significato anche la copertina, le bandelle, la quarta di copertina. E ci sono figure professionali che si occupano di questi dettagli e più in generale dell'oggetto cartaceo: grafico, impaginatore, tipografo » ; *ibidem*.

<sup>739</sup> « Le storie sono di tutti, nascono da una comunità e alla comunità ritornano » ; *ibidem*.

<sup>740</sup> « Elementi tra loro contraddittori, tendenze contrastanti, novità e persistenze, forze innovative e conservatrici » ; REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., p. 104.

l'épopée »<sup>741</sup>. Les « œuvres monde », en utilisant des matériaux narratifs spécifiques, arriveraient à exprimer des significations multiples et, même loin de leur contexte d'origine, ils seraient quand même capables de parler aux gens.

L'idée d'« œuvre monde » contient en soi un principe d'ouverture et de multiplicité qui nous incitera à enquêter sur des aspects moins évidents ; nous conduira à considérer les textes et les intentions des auteurs, en saisissant autant que possible la « dense et enchevêtrée stratification de significations »<sup>742</sup> qui les caractérise, dans les espaces où réside la complexité.

Afin de vérifier la richesse des messages et des intentions des romans, nous conduirons notre étude à plusieurs niveaux. Elle sera d'abord consacrée à la morphologie des textes, aux éléments de la structure narrative ; ensuite, elle sera approfondie par l'analyse de correspondances significatives avec d'autres œuvres ; elle sera enfin orientée à saisir la signification spécifique des romans en relation avec les exigences et les caractéristiques du milieu culturel où ils sont produits.

La première partie sera ainsi consacrée à montrer la pluralité qui façonne les textes : l'intersection de lignes narratives, d'époques historiques, de choix linguistiques. Nous réfléchirons sur l'effet créé par la présence de nombreux personnages et héros, sur leurs interactions, sur les significations qu'ils diffusent à travers leurs actions et leurs noms. Nous observerons de plus les formes des romans, en évaluant le mélange et les messages dont elles se font promotrices.

Dans la deuxième partie, nous examinerons le travail des Wu Ming par le biais d'une comparaison avec d'autres textes. En relevant des ressemblances et des différences par rapport à des classiques de la tradition narrative italienne que les auteurs ont explicitement pris pour modèle, nous établirons ensuite une comparaison avec des textes contemporains. Cela nous permettra de souligner comment le collectif parvient à faire dialoguer des attitudes différentes et contrastées, afin de mettre en évidence la variété de paradigmes qui s'opposent. Dans de tels scénarios, s'imposera la responsabilité confiée aux personnages ; nous sonderons les modalités selon lesquelles ils l'assument, les liens et les outils qu'ils exploitent.

---

<sup>741</sup> « Realtà suddivisa » ; « voglia totalizzante dell'epica » ; FRANCO MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica da Faust a Cent'anni di solitudine*, op. cit., p. 7.

<sup>742</sup> « Densa e intricata stratificazione di significati » ; GIULIANA BENVENUTI-REMO CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, op. cit., p. 11.

Dans la troisième partie, le matériel narratif sera évalué au vu du contexte auquel appartiennent les auteurs. Face à l'urgence des difficultés et des défis sociaux qu'ils décrivent, nous nous interrogerons sur la variété des possibilités d'y faire face proposées par les romans.

Si la critique la plus récente nous aidera à contextualiser l'objet de notre réflexion, notre travail sera enrichi par des études appartenant à d'autres secteurs de la prose littéraire, tout d'abord italienne. Les outils narratologiques nous soutiendront pour saisir la richesse du corpus : les structures narratives, la valeur des temps verbaux, le jeu des voix, la construction des personnages.

La complexité qui caractérise l'œuvre du collectif requiert aussi, pour réaliser un examen judicieux, l'utilisation d'autres disciplines. À ce propos, par exemple, les recherches historiographiques de Guido Crainz, Franco De Felice et Paul Ginsborg nous aideront à mieux comprendre l'Italie de l'après-guerre où se situe <sup>54</sup>. Les textes de Albert Mathiez, François Furet et Denis Richet nous permettront de nous orienter dans les replis de la révolution française, scénario de *L'Armata dei Sonnambuli* ; la leçon de Luciano Canfora fera référence pour la situation russe où a lieu *Proletkult* et celle de Guido Abbattista pour la révolution américaine qui est toile de fond de *Manituana*. Grâce à l'étude de Giovanni Filoramo et Daniele Menozzi nous comprendrons mieux les phases de l'histoire religieuse essentielle dans les intrigues de *Q* et *Altai*<sup>743</sup>.

La pensée philosophique de Hans-Georg Gadamer et Paul Ricœur, notamment, nous permettra de nous orienter autour des notions de temps et de connaissance<sup>744</sup>. L'approfondissement du concept de témoignage sera réalisé de façon multidisciplinaire, grâce aux œuvres de Shoshana Felman et Dori Laub, Massimo Lollini, Annette

---

<sup>743</sup> GUIDO CRAINZ, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, op. cit. ; ID., *Autobiografia di una repubblica. Le radici dell'Italia attuale*, op. cit. ; FRANCO DE FELICE, *Doppia lealtà e doppio stato*, op. cit. ; PAUL GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, op. cit. ; ALBERT MATHIEZ, *La rivoluzione francese*, volume 3, *Il terrore*, op. cit. ; FRANÇOIS FURET-DENIS RICHET, *La rivoluzione francese*, op. cit. ; LUCIANO CANFORA, *Pensare la rivoluzione russa*, op. cit. ; GUIDO ABBATTISTA, *La rivoluzione americana*, op. cit. ; GIOVANNI FILORAMO-DANIELE MENOZZI (sous la direction de), *Storia del cristianesimo. L'età moderna*, op. cit.

<sup>744</sup> HANS-GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, op. cit. ; PAUL RICŒUR, *Tempo e racconto. Il tempo raccontato*, op. cit. ; ID., *La memoria, la storia, l'oblio*, op. cit.

Wieviorka<sup>745</sup>. L'attention du collectif aux aspects relationnels et aux thèmes sociaux nous portera à exploiter les contributions de spécialistes tels que Miguel Benasayag et Gérard Schmit, Umberta Telfener, Zygmunt Bauman et Umberto Galimberti, qui font autorité dans les domaines des sciences sociologiques et psychologiques<sup>746</sup>.

---

<sup>745</sup> SHOSHANA FELMAN-DORI LAUB, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, op. cit. ; MASSIMO LOLLINI, *Il vuoto della forma. Scrittura, testimonianza e verità*, op. cit. ; ANNETTE WIEVIORKA, *L'ère di témoin*, op. cit.

<sup>746</sup> MIGUEL BENASAYAG-GÉRARD SCHMIT, *L'epoca delle passioni tristi*, op. cit. ; UMBERTA TELFENER, *Apprendere i contesti. Strategie per inserirsi in nuovi ambiti di lavoro*, op. cit. ; ZYGMUNT BAUMAN, *La solitudine del cittadino globale*, op. cit. ; ID., *Modernità liquida*, op. cit. ; ID., *Vita liquida*, Laterza, op. cit. ; UMBERTO GALIMBERTI, *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*, op. cit.

## PREMIÈRE PARTIE – LES TEXTES

Notre travail s'ouvre avec l'étude des éléments textuels caractéristiques de *Q*, *54*, *Manituana*, *Altai*, *L'Armata dei Sonnambuli* et *Proletkult*. Afin de réaliser une analyse autant que possible approfondie, nous voudrions considérer notre approche aux romans comme

un exercice qui ne peut pas consister en l'invention ou l'obtention de quelque chose d'extérieur, mais en l'écoute patiente, en la recherche et en l'épiphanie de quelque chose qui est au centre de l'œuvre et qui en constitue le noyau vital, qui a les caractéristiques d'un dispositif plus ou moins sophistiqué et occulte, peut-être introuvable, mais vers lequel doit se diriger chaque pas, et chaque 'faux pas' du critique<sup>747</sup>.

Notre analyse ne va pas « se borner à décrire et cataloguer », mais a pour but de saisir « le fonctionnement »<sup>748</sup> des structures narratives.

Dans le premier chapitre nous examinons les intrigues, en commençant par le résumé des événements racontés. Dans un souci de clarté, nous présentons les lignes du récit dans leur unité chronologique et non dans l'ordre où elles apparaissent dans les textes. S'agissant de romans qui s'interrogent sur la manière de raconter l'Histoire, nous évaluons les éléments de réalité qui s'entrelacent aux inventions des auteurs ; nous réfléchissons sur les modalités utilisées par l'écriture pour gérer le matériel historiographique. Comme les traits distinctifs des scénarios historico-géographiques déterminent dans chaque roman l'utilisation d'un langage spécifique, nous observons les différentes caractéristiques stylistiques et lexicales des textes. Ceux-ci mettent en évidence des aspects culturels particuliers des époques où se déroulent les faits : nous voyons de quels aspects il s'agit et quel espace ils occupent dans les récits. De plus, nous approfondissons des thèmes et des motifs récurrents.

---

<sup>747</sup> « Un esercizio che non può consistere nell'invenzione o nel reperimento di qualcosa di esterno, ma nell'ascolto paziente, nella ricerca e nella provvisoria epifanizzazione di qualcosa che è al centro dell'opera e ne costituisce un nucleo vitale, che ha le caratteristiche di un dispositivo più o meno sofisticato e occulto, forse irreperibile ma verso il quale deve tendere ogni passo, e ogni 'passo falso', del critico » ; MARIO LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, op. cit., p. 69.

<sup>748</sup> « Limitarsi a descrivere e a catalogare » ; « il funzionamento » ; *ivi*, p. 71.

Nous consacrons le deuxième chapitre à l'analyse des personnages, en présentant la variété des solutions proposées par les écrivains. Nous distinguons les cas où la narration identifie clairement un héros et les cas où il y a plusieurs personnages au centre de l'intrigue. Confrontée à la richesse des rôles marginaux qui interviennent dans les récits, nous examinons leurs fonctionnalités et leur concours à l'action. Nous suivons également un aspect dans lequel les Wu Ming ont réalisé des résultats progressivement plus aboutis, c'est-à-dire la construction des personnages féminins : nous observons que les auteurs commencent, avec leur premier roman, par la présentation de femmes éthérées et irréelles, en atteignant ensuite des résultats plus convaincants et concrets. Un point ultérieur d'approfondissement est consacré à la vocation historique des romans : nous évaluons les personnages qui ont existés réellement et ceux qui sont le produit de l'imagination des écrivains. L'analyse des personnages continue en abordant deux thèmes transversaux plus vastes. Beaucoup d'entre eux n'ont pas d'identité clairement déclinée, on utilise souvent des pseudonymes et des surnoms : nous évaluons donc la particularité de l'élément onomastique, en observant les problèmes sociaux et identitaires auxquels celui-ci se réfère. L'examen des personnages se conclut avec une analyse qualitative. En effet à plusieurs reprises, dans les romans et dans la critique, on utilise le mot « héros » : en nous inspirant de cela, nous évaluons la signification de la catégorie de l'héroïsme par rapport aux textes des Wu Ming.

Le troisième chapitre est focalisé sur les formes des romans dont nous étudions les entrelacements. La complication au niveau de la structure conduit à une réflexion spécifique : dans chaque texte se superposent les récits de plusieurs points de vue, phases chronologiques et scénarios géographiques. Nous abordons ensuite la question des genres narratifs et observons la convergence dans les six romans de motifs et formes caractérisant des genres différents. Nous nous occupons pour terminer du potentiel expressif des conclusions des romans, parce que celles-ci sont composées grâce à des techniques les rendant particulièrement efficaces.

Dans les trois chapitres nous conduisons notre étude à des niveaux multiples : nous décrivons les contenus des romans et, en même temps, nous envisageons autant que possible les procédés utilisés pour les structurer. En relation à certains thèmes, nous analysons systématiquement chaque texte, en suivant l'ordre de parution. Ailleurs nous

réalisons des analyses plus générales, en donnant à chaque fois des exemples significatifs. Nous nous efforçons toujours de repérer l'évolution de la perspective des auteurs d'une œuvre à la suivante.

L'analyse réalisée dans cette première partie nous permet de souligner des aspects distinctifs des romans et de montrer à quel point tous les éléments textuels sont caractérisés par une grande complexité. Les événements sont bien enchevêtrés ; dans des scénarios de changement souvent révolutionnaire trouvent leur place des personnages désorientés et hésitants. À l'intérieur de chaque texte, cette dynamique est démultipliée, car confiée à plusieurs perspectives individuelles et scénarios historico-géographiques : un même aspect est présenté à travers des points de vue différents et changeants. Cherchant à ramener aux justes proportions la valeur des dates, les auteurs reproduisent des phénomènes historiques par le biais des relectures hétérogènes et parfois discordantes. Beaucoup de personnages interviennent ; ils ont souvent des noms étrangers difficiles à scander et à retenir un le public italien ; les appellatifs qui les identifient, d'ailleurs, changent tout au long des récits. Les lignes narratives sont multiples et complexes : les choses sont constamment interrompues, reprises, entremêlées. Les romans proposent donc aux lecteurs un défi cognitif constant.

Cependant, bien qu'en compliquant les textes, les auteurs fournissent des éléments qui les rendent lisibles. Les dates présentes en abondance et l'utilisation ciblée des temps verbaux constituent un soutien pour comprendre la chronologie des événements. Les structures narratives constituent au final des architectures cohérentes et raffinées. Celles-ci ravivent l'attention et la curiosité du lecteur, en réinterprétant des facettes bien connues de la littérature d'aventure et du roman à énigme, sans s'aligner sur un seul genre.

De multiples significations sont visibles dans les textes : il y a des thèmes centraux et récurrents tels que la capacité à identifier son propre rôle, la difficulté à interpréter les situations auxquelles on prend part et à faire ses choix. Les noms attribués aux personnages sont à leur tour éloquentes : l'utilisation fréquente des surnoms et la présence d'identités fictives évoquent l'aspect conventionnel des interactions sociales, mais également les façons dont la politique intervient en forçant les destins individuels. L'incertitude et la nature contradictoire qui caractérisent de nombreux personnages font converger l'attention sur l'importance de se laisser interroger par les



nouveautés, par ce qui est *extérieur*. Les textes contiennent aussi des références à la guerre et des avis sur son caractère destructif ; ils tendent à affirmer que les combats ne concernent pas uniquement des périodes délimitées, mais qu'ils peuvent toujours affecter la collectivité de façon moins explicite mais tout aussi envahissante. Les conclusions, grâce à leurs configurations, sous-tendent qu'un même événement peut ne pas être de manière univoque, mais qu'il peut susciter des réponses et des réactions différentes et énigmatiques.

Les résultats de la réflexion des auteurs ayant lieu pendant la période de production et de parution des romans se manifestent dans les textes à différents niveaux. Le collectif a travaillé pour tisser dans ses romans un multilinguisme expressif qui s'exprime de manière spécifique selon les intrigues et qui permet de construire au fur et à mesure des personnages et des discours de moins en moins schématiques.

## DEUXIÈME PARTIE – LES CONFRONTATIONS

Nous établissons dans la deuxième partie une série de comparaisons entre le corpus principal et d'autres œuvres, qui s'interrogent elles aussi sur la façon de raconter l'Histoire. Ce procédé ne vise pas à repérer le réseau des sources, pourtant identifiables et parfois indiquées par les auteurs. En mettant en évidence des points de contact et de divergence, nous cherchons plutôt à souligner les spécificités des textes du collectif.

Afin d'approfondir des aspects variés de la production des Wu Ming, notre analyse aborde initialement des romans faisant partie de la tradition littéraire italienne du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle et qui représentent de véritables classiques de la prose italienne, que le collectif désigne comme son propre modèle. Ensuite nous considérons des textes plus récents, contemporains de ceux des Wu Ming. Là encore, le choix des œuvres à comparer est tributaire des déclarations du collectif.

Dans le premier chapitre, nous considérons le rapport avec *I promessi sposi* de Alessandro Manzoni, *I viceré* de Federico De Roberto, *Confessioni di un italiano* de Ippolito Nievo, *I vecchi e i giovani* de Luigi Pirandello, *Metello* de Vasco Pratolini, *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Nous évaluons d'abord la conscience historique des personnages par rapport à l'ampleur des changements auxquels ils participent ; nous nous demandons jusqu'à quel point ces phénomènes essentiels sont expliqués et contextualisés dans les récits. Nous voyons ensuite que les situations abordées dans les intrigues montrent des paradigmes qui s'opposent les uns aux autres, où des postures différentes et inconciliables en termes d'idéologies, d'attitudes et d'évaluations entrent en conflit. La variété du cadre conceptuel est confirmée par les descriptions présentes dans les romans. Dans chaque section de notre analyse il est possible de mesurer la dette des Wu Ming envers leurs modèles ; mais il est également important de souligner l'attitude innovante grâce à laquelle le collectif actualise constamment les nombreux éléments repris de la tradition.

Le deuxième chapitre est focalisé sur la comparaison avec des textes plus récents, tels que *Romanzo Criminale* et *Nelle mani giuste* de Giancarlo De Cataldo et *Canale Mussolini* de Andrea Pennacchi. Dans ce chapitre nous avons repéré une caractéristique commune : la disparition de l'autorité. En effet, dans chacun des textes le

personnage influent meurt et ses successeurs possibles ne sont pas à l' hauteur de la tâche qui les attend. Dans de telles conditions, les actions des individus ne sont pas guidées par des critères solides et fiables. Si les obligations diminuent, la responsabilité dont les personnages font preuve est plus importante. Nous voyons ainsi dans quels domaines elle se décline et mesurons ses limites, opposées par des forces externes. Nous remarquons notamment que, dans de nombreux romans, l'autonomie des héros est réduite par des acteurs agissant dans l'ombre : nous nous demandons jusqu'à quel point ceux-ci conditionnent la liberté d'action. Finalement, face à de nombreux éléments partagés, nous réfléchissons sur la divergence qui sépare les romans des Wu Ming et les autres textes auxquels nous les comparons : nous approfondissons la question de la grande solitude des personnages créés par le collectif et l'impact du thème même de la solitude.

Cette comparaison permet de mettre en évidence d'autres aspects importants de la production du collectif. En prenant comme modèle les classiques, les auteurs composent des textes où les événements historiques influencent de façon décisive les expériences des personnages, qui sont conscients de participer à des changements de taille. Les textes abordent les faits sans en approfondir ou en expliquer les origines. Les phases de changement portent les personnes et les idées à s'opposer. Les Wu Ming expriment ainsi des tensions et des doutes qui traversent les partis et les idéologies ; ils soulignent les exceptions et les imprévus pouvant intervenir dans un projet, y compris lorsqu'il est soigneusement agencé ; ils décrivent un équilibre entre confiance et déception, sans donner à cette dernière une place prépondérante. Tout comme ses modèles, le collectif décrit des milieux caractérisés par une pluralité d'éléments ; cependant, en faisant cela, il introduit des détails singuliers, faciles à reconnaître, qui s'opposent à la dispersion que pourrait engendrer la multiplicité.

De plus, les Wu Ming expriment des problèmes exposés par d'autres auteurs de leur époque. À l'instar de De Cataldo et Pennacchi, ils représentent une société où l'autorité politique et morale chancelle ou disparaît sans être remplacée. La responsabilité retombe sur l'individu, qui choisit ou accepte d'en supporter le fardeau : les héros créés par le collectif assument des tâches ne correspondant pas uniquement à leurs exigences personnelles, mais poursuivant l'intérêt général. Les Wu Ming, en outre, à la différence des deux autres écrivains contemporains, mettent en évidence la solitude

des personnages. Ceux-ci, ne pouvant pas compter sur leur famille, choisissent souvent des pères adoptifs ; rarement ils vivent des relations satisfaisantes et durables. La question des rapports interpersonnels est donc mis en évidence de façon particulière, de manière à permettre aux écrivains d'entrer le domaine des désirs les plus essentiels et des ambitions que chacun voudrait réaliser.

## TROISIÈME PARTIE – LES CONTEXTES

Dans la troisième partie nous approfondissons la relation des romans aux contextes historiques, politiques et culturels où ils ont été réalisés et diffusés. Par le mot « contexte » nous faisons référence à une construction qui comprend plusieurs aspects fondamentaux :

1) *lieu social* où se vérifie une relation donnée, comme qui dirait que les comportements changent de sens selon les circonstances ; 2) *signification* produite par la relation entre comportements et systèmes sociaux (on pense par histoires et, pensant ainsi, on communique et on crée, on transforme et on contrôle des contextes) ; 3) *contexte d'apprentissage* où un comportement ou phénomène donné s'est développé<sup>749</sup>.

Ainsi, notre objectif est de saisir les réponses des auteurs aux questions de leur milieu d'appartenance, d'approfondir les messages que le texte nous propose pour affronter la vie réelle.

Dans le premier chapitre nous observons de quelle manière ce qui est contemporain influence les auteurs. Nous commençons par observer les prémisses et les ambitions qui animent l'activité littéraire : le collectif, conscient d'évoluer à une époque riche en événements significatifs sollicitant une interprétation (songeons au G8 de Gênes et au 11 septembre), fait largement confiance à son propre travail d'écriture pour parvenir à cette interprétation ; il vise à produire des œuvres populaires et en même temps engagées, qui affrontent des incohérences et des contradictions sociales. Cette opération culturelle réalisée par les Wu Ming grâce à leurs romans est comparable à un témoignage : comme ce dernier, elle est urgente, personnelle, et établit un dialogue avec ses destinataires. Le témoignage du collectif concerne notamment certains phénomènes et comportements du présent. De plus, nous observons comment les auteurs ont accueilli les réponses et les messages provenant de l'extérieur, en réduisant la

---

<sup>749</sup> « 1) *luogo sociale* in cui si verifica una certa relazione, come a dire che i comportamenti assumono significato in rapporto alle circostanze in cui hanno luogo; 2) *significato* che emerge dal rapporto tra comportamenti e sistemi sociali (pensiamo per storie e, pensando così, comunichiamo e creiamo, trasformiamo e controlliamo contesti); 3) *contesto di apprendimento* in cui un certo comportamento o fenomeno si è sviluppato » ; UMBERTA TELFENER, *Apprendere i contesti. Strategie per inserirsi in nuovi ambiti di lavoro*, op. cit., pp.33-34.

composante idéologique des textes et déterminant ainsi une évolution de leur propre production.

Dans le deuxième chapitre nous nous occupons des choix narratifs qu'ont faits les écrivains afin d'exprimer les traits les plus marquants de leur contexte d'appartenance. L'objectif de fond des romans est aussi le résultat d'une confrontation avec d'autres textes du collectif, *les objets narratifs non-identifiés*, comme les auteurs eux-mêmes les ont nommés, des *objets* réalisés collectivement ou en solo : si ces derniers visent à fournir une connaissance directe du présent, les premiers veulent plutôt montrer des facettes du comportement humain. De plus, afin de reproduire de manière exhaustive les traits caractéristiques d'une société contemporaine non pacifiée et traversée de conflits, les auteurs approfondissent les différents comportements permettant de faire face au contexte belliqueux : nous considérons la multiplicité des solutions qu'ils proposent. Les romans, en outre, évoquent une attitude constructive et s'intéressent aux formes de communication susceptibles d'influencer la réalité environnante. Dans les romans, une place de choix est consacrée aux conversations ingénues, aux discours chargés de rhétorique et aux histoires. Celles-ci, notamment, sont présentées comme un puissant moyen de transmission de significations, pouvant créer et renforcer des liens entre individus et mettre en évidence les circonstances où il est possible d'intervenir.

Dans le troisième chapitre nous analysons ce qui, de notre point de vue, serait le legs des romans que nous avons analysés. Ceux-ci soulignent l'importance de la redécouverte et de la reconstruction de communautés hétérogènes et transversales, constituant un lieu dédié à la transmission de significations et au partage de valeurs. Les œuvres mettent en avant trois valeurs essentielles. D'abord, le courage de faire son choix car même dangereux, le choix constitue une solution positive. Ensuite la liberté en tant qu'acte de résistance par rapport aux situations habituelles, aux contraintes reçues, à l'alignement imposé, pour repérer la façon la plus authentique de se conduire. Enfin, la connaissance comme moyen de se repérer dans un contexte fragmenté, en complétant et en enrichissant les informations dont on dispose.

Le dialogue constant que les Wu Ming mènent avec leur contexte historique, politique et culturel d'appartenance concerne les façons de communiquer les ambiguïtés

et les questions de leur époque. Les auteurs gèrent notamment un vaste processus de déconstruction et reconstruction des contenus qu'ils considèrent importants.

Le collectif attribue au temps présent, comme cela se remarque à différents niveaux de son écriture, les contradictions qui caractérisent les sociétés non pacifiées, la présence de beaucoup de lectures et solutions superficielles, les excès provoqués par des idéologies. Ces aspects se manifestent dans les romans à travers la fragmentation en de nombreux points de vue et expériences communiquant entre elles, dont l'ensemble contribue à exprimer la richesse du contexte lui-même et les comportements visibles en son sein.

Les éléments que nous avons mis en évidence sont réunis pour offrir aux lecteurs une invitation déployée sur plusieurs niveaux. Il s'agit d'une posture adaptée à évaluer le réel, tenant compte de la multiplicité et de la complexité qui le caractérisent. Mais les romans contiennent en même temps des suggestions pratiques. Ils proposent en effet d'attribuer de la valeur et d'aspirer à une dimension communautaire où il est possible de se confronter et de repérer des stratégies partagées. Ils soulignent également l'importance d'actions soutenues et encouragées par des valeurs telles que le courage, la liberté et la connaissance.

## CONCLUSION

La réalisation d'une analyse détaillée des romans des Wu Ming a supposé que l'on s'oriente dans un paysage où l'œuvre littéraire est au centre d'un vaste réseau. Les intrigues expriment en effet la difficulté qu'éprouve l'individu à adapter ses comportements aux contextes, pour que les premiers puissent affecter les seconds en les rendant plus justes et conformes aux attentes de ceux qui les habitent.

L'étude des contextes a donc été nécessaire pour notre recherche et, pour que celle-ci soit complète, il nous a semblé indispensable de les envisager d'abord comme un élément directement accessible à la lecture. Nous avons donc présenté les conjonctures historiques, politiques et culturelles accueillant les récits, en observant les significations qu'elles contiennent et communiquent aux romans, ainsi que les moyens techniques qu'utilisent les écrivains pour les raconter.

Ensuite nous avons souhaité examiner les processus qui ont conduit les écrivains à s'intéresser à des événements et des époques donnés. L'exploration des contextes a ainsi entraîné une valorisation de la perspective des auteurs qui nous a encouragé à retracer les idées, les pensées et les stratégies qui ont fait de l'écriture littéraire un acte de réflexion sur la société.

Le travail a donc pris de l'ampleur et nous l'avons orienté dans de multiples directions, selon les intérêts et les interventions multidisciplinaires et hétérogènes proposés par les Wu Ming.

Afin de gérer cette recherche avec cohérence nous avons placé au centre l'analyse du texte littéraire, et nous l'avons réalisée avec les moyens critiques qui nous sont propres. De plus, en voulant affronter correctement la richesse du matériel narratif, nous avons conduit de fréquentes évaluations des limites à respecter et, parallèlement, des connections et des confrontations à poursuivre.

Le premier choix a concerné les œuvres à examiner. Le corpus principal a été complété par d'autres textes contemporains, signés par les mêmes auteurs, où reviennent les thèmes abordés dans les romans : nous avons voulu accéder à ces ouvrages en raison du fait qu'ils fournissaient des idées précisant et enrichissant les objets des romans. Nous avons ainsi sélectionné des passages où se répétaient les



mêmes exemples et les mêmes expressions repérées dans le corpus principal ; cela nous a permis de distinguer et souligner avec davantage de précision des étapes significatives des textes. Nous avons aussi relevé des formes du discours et des postures expressives bien distantes de l'objet central de notre examen, et avons pu mesurer cette distance.

S'agissant des œuvres d'autres auteurs, il pouvait y avoir de nombreux modèles à identifier ou d'ouvrages contemporains montrant une sensibilité proche de celle du collectif et envisageant des intérêts partagés. En recherchant des similitudes, nous avons initialement suivi les indications des Wu Ming eux-mêmes. Nous avons ensuite sélectionné les points de comparaison à évaluer sur la base de la contribution qu'ils pourraient apporter à notre système argumentatif : plutôt que de fournir une vue complète des rapports entre les textes, difficile à cerner, nous avons préféré consolider notre discours par des exemples concrets et efficaces montrant les stratégies communicatives des romans. Nous avons ainsi illustré les choix du collectif en mettant en évidence leur façon spécifique d'interpréter et adapter des tournures et des thèmes typiques de leurs modèles ou des exigences expressives partagées par d'autres œuvres contemporaines ; cela nous a permis de souligner en même temps la conscience du paysage littéraire et l'originalité narrative des Wu Ming.

En ce qui concerne les déclarations des auteurs et les articles parus dans « Giap », il a été nécessaire de décider comment utiliser le vaste matériel disponible, comprenant de la critique littéraire et cinématographique, des textes de polémique politique, des questionnements sur des faits historiques. L'approche que nous avons choisie a privilégié, une fois encore, l'identification d'un terme de comparaison. Par la prise en compte d'autres modalités d'expression, nous avons pu mettre en évidence les résultats de choix narratifs particuliers. Nous avons tenu compte de la conception qu'a le collectif de sa propre œuvre sans imposer de limites à notre perspective critique et analytique ; nous y avons par exemple repéré des indications sur les changements d'attitude qui ont accompagné la rédaction de différents romans, des indications précieuses pour une étude diachronique. S'agissant des articles, nous avons utilisé des perspectives variées pour observer les thèmes et les postures utilisés par les Wu Ming, en recueillant des indices sur leur conception du travail intellectuel, de la vérité historique, des influences actives au sein d'une communauté.

La recherche de correspondances et connections a joué un rôle important à de nombreux niveaux. Les stratégies narratives du collectif ont à chaque fois des déclinaisons différentes, adaptées à décrire des contingences distinctes, sur la base d'exigences communicatives renouvelées. Cependant, en les évaluant, nous avons repéré la répétition de motifs, la reprise de ce qui avait été utilisé dans des narrations précédentes, le jeu des renvois intertextuels.

De plus, comme nous l'avons montré, la présence de correspondances devient un véritable thème dans les différents romans, où les narrateurs réfléchissent sur la proximité de personnages, comportements, moments historiques, situations différentes où se répètent des caractéristiques analogues.

Afin de présenter et explorer la richesse des œuvres, nous avons organisé une analyse envisageant leurs différents niveaux et composants. Notre analyse a concerné les solutions adoptées pour la construction des personnages et la structuration des narrateurs ; a retracé le mouvement des intrigues et des structures qui les accueillent ; a évalué les différents langages et styles caractérisant les textes et leur rapport avec les thèmes abordés.

À chaque niveau nous avons voulu saisir de multiples déclinaisons, en soulignant les détails et les spécificités qui composent et rendent unique la vue d'ensemble. Pour que notre discours soit concret et solide, nos argumentations ont été accompagnées d'un répertoire minutieux et varié d'images et citations tirées des œuvres.

L'étude de ces éléments a été enrichie et approfondie, comme on l'a vu, par la confrontation avec d'autres ouvrages, avec les déclarations des auteurs et avec des considérations sur le contexte d'appartenance.

Un travail ainsi structuré a entraîné un effort de précision pour que l'examen de chaque partie soit clair et que les comparaisons entre des plans différents soient explicites et linéaires. Nous avons également voulu refléter dans notre critique la complexité des textes, où l'effet général est produit à chaque fois par la consonance, l'asymétrie partielle ou complète entre les différents niveaux.

Nous avons souvent repéré des traces d'harmonie. À plusieurs reprises, par exemple, pour examiner des aspects thématiques, il nous a été utile de nous en remettre au lexique des textes. Nous avons ainsi remarqué des mots riches d'implications,

paraissant fréquemment dans les romans : nous nous sommes demandé quelle valeur était accordée par les auteurs – et quelle valeur accorder à notre tour – à des mots tels qu'« *eroe* », « *cambiamento* », « *libertà* ». Plusieurs idées clé, soulignées par l'écriture, étaient harmonisées aux actions des personnages et aux mouvements des intrigues et sont devenues d'utiles hypothèses interprétatives.

Le langage reflète les postures des personnages y compris avec ses constructions parfois spontanées, parfois compassées et même solennelles. Nous avons donc retracé les façons dont il en reproduit les attitudes, les pensées et les évaluations. Cela nous a permis de remarquer que le langage contribue à décrire les effets du syncrétisme culturel, les conditions des périphéries, les perceptions qu'ont les individus des événements qui les concernent. Dans l'utilisation des langues étrangères nous avons identifié un rappel ultérieur à la diversité des origines ethniques et culturelles des sujets impliqués.

Une ample réflexion a été structurée autour de l'élément onomastique et de la façon singulière dont les Wu Ming l'utilisent, en attribuant continuellement à leurs personnages de nouveaux pseudonymes. L'usage des noms s'est ainsi révélé en résonance avec les thèmes abordés : de la variété des expériences à l'importance des liens, du poids de la tradition à la possibilité de la racheter avec des gestes et des moments significatifs pour autrui et pour soi.

Dans le jeu d'alternance des points de vue, il s'avère que plusieurs narrateurs sont difficiles à identifier et distinguer ; il s'agit d'un choix narratif cohérent à l'intention de reproduire une condition d'indétermination où les destinées des individus se confondent et se chevauchent.

Les descriptions, à leur tour, dès lors qu'elles proposent une idée d'abondance dispersive, interviennent en confirmant des motifs des intrigues, comme par exemple l'incertitude des personnages, le risque des conditions de vie ou la complexité et le caractère composite des phénomènes en cours. Parfois, au contraire, des éléments descriptifs distinctifs et spécifiques reflètent la possibilité de mettre en évidence des solutions et des décisions importantes et en même temps singulières, en constituant également un rappel utile des aventures narrées.

L'examen des structures a dévoilé dans plusieurs romans des allusions spécifiques aux périodes historiques pendant lesquelles se déroulent les intrigues : les

formes du texte reproduisent en effet celles de genres artistiques représentatifs de ces époques, comme le cinéma dans *54* ou le théâtre dans *L'Armata dei Sonnambuli*. Cette consonance est encore plus marquante si l'on considère la centralité de ces formes d'art dans les intrigues, où il y a des acteurs de cinéma ou de théâtre qui s'expriment avec le langage et le lexique technique de leur métier.

Nous avons proposé des évaluations analogues à propos du rapport entre des déclarations des auteurs et les thèmes qu'ils abordent dans leurs textes. La question de la confiance faite au pouvoir des œuvres littéraires, par exemple, présente dans des commentaires du collectif, apparaît également dans les romans, où la transmission d'une histoire ou d'un récit arrive souvent à donner du courage, à rétablir des rapports dégradés, même à redonner du sens à une vie.

Dans d'autres situations, au contraire, on a pu remarquer la présence d'éléments contradictoires à différents niveaux des textes du corpus.

Nous avons notamment observé des discordances dans le rapport complexe entre les contenus des romans et l'idéologie qui les soutient et qui en est l'origine. Songeons par exemple, à la solitude de personnages créés par ces auteurs écrivant en groupe et exprimant avec conviction la valeur des communautés ; ou aux situations d'échec décrites par ceux qui représentent à plusieurs reprises l'action politique comme possibilité constructive pour l'homme contemporain.

En réfléchissant sur la présence de l'idéologie, nous avons montré que les œuvres représentent des situations où les certitudes sont soumises au crible de l'expérience, modelées à travers le doute, l'espoir, la difficulté. Les convictions des auteurs sont ainsi déclinées dans des faits littéraires imparfaits et nuancés, et c'est en cela que consiste la posture dialectique des œuvres.

L'opération artistique des Wu Ming est en effet basée sur la combinaison incessante d'éléments discordants parmi lesquels se déploient, se croisent et s'entremêlent nouveauté et permanence.

Cela est vrai bien sûr au niveau des intrigues, dont l'examen a permis d'identifier les fortes poussées révolutionnaires bouleversant les existences, s'opposant à la tendance à la préservation imposée par l'habitude et la tradition. Très souvent les phénomènes qui bouleversent les personnages sont caractérisés par un mélange entre la

nécessité de réaliser le neuf et la tendance à le gérer en utilisant des modèles cognitifs et comportementaux déjà maîtrisés.

Les descriptions s'attardent sur les signes du changement strident, et concernent autant les objets et les scénarios hérités du passé, que la nouveauté, grâce à l'observation de l'évolution irrégulière des modes et des aménagements urbains. Pièces de monnaie, blasons, livres, coiffures et costumes, intérieurs domestiques et coins des villes se situent au cœur des romans, et permettent de mettre en évidence les modifications lentes et contradictoires des styles de vie.

Un mouvement similaire est visible aussi dans l'écriture : en passant en revue et en comparant les caractéristiques du tissu linguistique, il a été possible de mettre en évidence le mélange de mots classiques et tirés de l'usages de différents locuteurs et de néologismes ou de formes expérimentales.

Cet aspect des textes nous a paru représentatif de l'idée même de culture littéraire proposée et réalisée par le collectif : celui-ci, en effet, dans les différents genres d'écriture qu'il pratique, suit l'exemple des modèles de la tradition et, en même temps, professe l'hybridation et la contamination entre modalités communicatives différentes, profondément marquées par le développement technologique.

Cette analyse nous a permis de parvenir à conclusion que la posture dialectique des six romans réside dans l'habilité des auteurs à conduire parallèlement, gérer et concilier deux actions radicalement distinctes.

La première est la dispersion, sur la base de laquelle les textes accomplissent à des niveaux multiple un travail de fragmentation et multiplication.

Il y a plusieurs lieux géographiques habités, visités et atteints par les héros. Les itinéraires que nous avons retracés se déroulent de façon à impliquer des mondes aux caractéristiques, cultures et styles de vie variés et souvent inconciliables, en produisant un éloignement du lecteur et en l'invitant à réfléchir sur ce qui est différent.

Les époques sont reproduites soigneusement et la gestion de la temporalité dans les romans est singulière : les lignes narratives sont entrecoupées, avec de fréquents retours en arrière, qui relie et en même temps divisent les phases chronologiques. En examinant les artifices qui mettent en relation les temps des histoires et les temps des récits, en approfondissant les raisons conduisant à les utiliser, nous avons repéré

l'indication à ne pas sous-estimer la complexité des processus et les liens de cause à effet.

L'observation des nombreux personnages nous a montré qu'aucun n'occupe la scène sans partage, sans que l'attention du lecteur ne se déplace vers d'autres acteurs. De plus, rares sont ceux qui expriment une attitude cohérente dans le temps : de nombreux facteurs exogènes et endogènes interviennent qui dispersent les actions et les décisions des héros, en portant incertitudes et nouveautés. Il s'agit d'une dynamique complexe, animée par le jeu incessant et imparfait des conditionnements réciproques.

Des langages variés, qui sont le résultat des expériences et des innovations progressivement envisagées par les Wu Ming, signalent la spécificité changeante des contextes et des situations.

Les aventures des personnages sont produites par les accélérations et les modifications imposées par l'Histoire, qui bouleverse continuellement les rythmes de vie et les habitudes, les opinions et les certitudes, les milieux naturels et même les noms. Qui plus est, l'obtention d'un état d'équilibre est souvent empêchée, ou remise à une phase ultérieure, étrangère au temps de l'histoire.

Dans l'action des romans nous constatons l'absence d'un fil rouge linéaire et définitif : de nombreux imprévus et des persuasions inattendues compliquent les existences individuelles, en créant discontinuités et même renversements, en introduisant de nouveaux désirs en contradiction avec ceux qui existaient initialement.

De la même manière, il n'y a pas de comportements univoques marquant les conclusions. À la fin des aventures, en effet, se côtoient espoir et déception, obstination et curiosité, incertitude ultérieure et détermination renouvelée, échec et possibilité de rédemption, qui montrent bien l'ambivalence des objets des récits.

En observant les postures utilisées pour présenter des phénomènes sociaux dont le caractère est composite et articulé, on constate que les explications fournies ne sont que partiellement cohérentes, qu'elles sont confiées à des subjectivités comprenant à peine les bouleversements en cours. Le manque généralisé d'interprétations constitue l'indice d'une complexité difficile à circonscrire et résumer.

Notre attention a été attirée par la courte durée des rapports humains qu'entretiennent les protagonistes. Le motif récurrent des liens interpersonnels compromis puis redéfinis s'explique finalement par la renonciation à inclure des

éléments réconfortants : les auteurs semblent vouloir présenter un changement investissant de sa puissance même les sphères les plus intimes et personnelles de l'existence humaine, pour faire en sorte que l'on puisse en percevoir le caractère perversif.

Les masses participant aux événements révolutionnaires narrés ont une physionomie multiforme et variée : en observer les caractéristiques a permis de saisir la précision des écrivains dans la représentation des différences d'aspect, de comportement et d'intention qui sont au cœur des phénomènes collectifs.

Les auteurs font un usage très fréquent de la fragmentation et de la pluralité au risque de présenter des objets dispersifs, confus et donc difficiles à apprécier. Dans cette constante multiplication nous avons repéré un défi cognitif adressé au lecteur, appelé à s'orienter tout seul parmi des noms multiples et changeants, des voix difficiles à identifier, des événements segmentés par des interruptions formelles ; tenu de suivre de véritables enquêtes alors qu'il peut à peine se souvenir de l'ensemble des indices. Le manque de points de repère et la fragilité des catégories interprétatives représentent de manière efficace les paradigmes révolus.

En valorisant ces multiples différences, les romans proposent une problématisation soignée des éléments qu'ils abordent ; ils choisissent de reproduire les phénomènes dans un jeu d'ombres et de lumières ; ils invitent à se positionner dans des perspectives différentes. Chaque passé devient sur la page une « forteresse sous laquelle on peut creuser des tunnels, [...] une tentative de faire émerger ou de déterrer les possibilités emprisonnées par l'histoire des vainqueurs »<sup>750</sup>.

Ainsi, nous avons pu vérifier que les textes, en refusant des visions monolithiques, contribuent à mettre en garde contre ce qui pourrait être considéré comme acquis et automatique et ils réalisent leur propre opposition par rapport à tout pouvoir tendant à

emprisonner le temps dans l'espace. Frontières, grillages, limites : on ne peut aller au-delà, au-delà de cette ligne on n'a pas le droit de penser. Le pouvoir gagne à chaque fois qu'il réussit à se convaincre de coïncider *ipso facto* avec la réalité, et que tout le reste n'est que mythes, fables, rêveries. Tout pouvoir est une forme d'appropriation,

---

<sup>750</sup> « Piazzaforte sotto cui scavare cunicoli, [...] un tentativo di far evadere e riportare alla luce possibilità tenute prigioniera dalla storia dei vincitori » ; DANIELE GIGLIOLI, *Ermes e Atena antifascisti a Ventotene*, op. cit., p. 31.

d'expropriation du possible : le futur ne pourra que ressembler au présent, et le passé aussi devra s'adapter<sup>751</sup>.

Les romans, au contraire, suggèrent que des visions alternatives et complémentaires peuvent coexister et déterminer la valeur générale.

En étudiant des œuvres qui racontent et décrivent le changement par la représentation de l'étourdissement et la dispersion qui en sont l'effet, avons pu réfléchir sur des persistances, sur ce qui survit et continue de s'exprimer en tant qu'élément distinct. Nous avons donc analysé des attitudes, des comportements et des principes qui, dans les six romans, ont gardé leur propre solidité et se sont même renforcés, bien que mis à l'épreuve.

En fragmentant et en séparant, les œuvres mettent aussi en évidence des possibilités inédites et inattendues de réunification : voilà la deuxième action fondamentale qu'elles gèrent.

Cela est visible dans les comportements et les modalités grâce auxquels, même sans résoudre des situations extrêmes et complexes, il est possible d'agir en conduisant à des améliorations qui rendent les situations plus accueillantes et gérables.

Nous avons suivi les itinéraires induisant la désorientation et l'impossibilité à comprendre, permettent justement d'atteindre une connaissance ancrée à des éléments spécifiques : provisoire et imparfaite, celle-ci est essentielle pour évaluer les actions à accomplir et le parti à embrasser. Dans cette connaissance nous avons aperçu, par exemple, la possibilité de briser des préjugés répandus et solides.

Le caractère particulier, profond, des relations interpersonnelles, a montré un aspect où la solitude et l'abandon sont continuellement rachetés par l'occasion de créer des liens hors de l'ordinaire, adoucissant l'égoïsme et la frustration, donnant vie à des communautés basées sur la volonté de prendre soin les uns des autres.

Les intrigues offrent des contrepoids constructifs aux conditions de dépaysement et d'incertitude provoquées par le changement : les parcours existentiels pris en examen montrent en effet qu'il est possible de gérer ces conditions en assumant la responsabilité

---

<sup>751</sup> « Imprigionare il tempo nello spazio. Confini, reticolati, limiti: più oltre di qui non puoi andare, oltre questa linea non ti è nemmeno lecito pensare. Il potere vince ogni qualvolta riesce a convincersi di coincidere ipso facto con la realtà, e che tutto il resto sono miti, favole, fantasticherie. Ogni potere è una forma di appropriazione, di espropriazione del possibile: il futuro non potrà che assomigliare al presente, e anche il passato si dovrà adeguare » ; *ibidem*.



de choix et comportements autonomes. Dans les textes nous avons saisi le message selon lequel, si le contexte fuit les modèles validés par l'habitude, il est possible de déployer sa liberté pour décider d'utiliser son courage d'agir parce qu'on le considère adapté et non parce qu'on a des garanties de succès ou l'approbation d'autrui.

Finalement, en suivant de nombreuses traces métalittéraires, nous avons recueilli des indices sur le rôle à la fois discret et définitif joué par les histoires, qui proposent des réflexions et de nouvelles clés interprétatives. Nous avons démontré, grâce à de nombreux exemples, que dans les textes apparaît la solide conception selon laquelle les récits peuvent renforcer la proximité des individus, créer des liens durables, promouvoir l'initiative et encourager à prendre parti.

Après nous être interrogée sur les façons dont les écrivains poursuivent le renouvellement qu'ils souhaitent pour la littérature et, plus spécifiquement, pour leurs propres œuvres, en guise de conclusion nous pouvons affirmer que les Wu Ming accomplissent leur tâche culturelle et sociale en montrant l'insuffisance d'une logique de la juxtaposition. Ils ne se bornent pas à déconstruire et innover, en reproduisant la nature extrêmement chaotique du contexte qui les concerne. En voulant dépasser les déstabilisations temporaires, ils proposent un cadre de valeurs enraciné dans la disponibilité des individus à la connaissance et à devenir les interprètes des situations auxquelles ils appartiennent. Les Wu Ming représentent l'importance de jouer son rôle en faveur et à l'intérieur de communautés liées par des critères bien plus fragiles et transitoires que ceux qu'a transmis la tradition, mais dont l'influence positive constitue un point de force pour ceux qui en font partie.

Nous pouvons ainsi affirmer que le collectif fait de sa pratique littéraire une proposition de possibilités et de valeurs pouvant résister à la perte de points de repère et, de ses romans, un message de résistance contre l'acceptation passive d'une réalité profondément instable et changeante.

Cependant, les conclusions ici présentées se fondent sur la conscience de se situer dans un paysage littéraire en évolution constante. Nous savons que les tendances et les caractéristiques décrites dans cette thèse pourront être présentes dans les futurs textes du collectif, mais que elles seront sans doute corrigées ou, au moins partiellement, abandonnées, pour laisser la place à de nouvelles formes d'expérimentations et à de nouvelles exigences communicatives. Nous avons pu fournir

un système d'analyse et un argumentaire flexibles, pouvant être élargis, permettant à l'avenir d'accéder à l'étude d'autres textes.

L'examen de *Proletkult* le démontre, qui a été accueilli dans notre thèse lorsque la rédaction était déjà avancée. Cette œuvre plus récente se différencie des précédentes à bien des égards, tant au niveau des formes qu'au niveau des thèmes et motifs marquant l'intrigue. Cependant, sa présence dans notre travail n'a entraîné aucune césure puisque dès le début nous avons voulu distinguer et valoriser l'évolution diachronique des caractéristiques des romans.

De plus, l'approche que nous avons utilisée, visant aussi bien à repérer les éléments de cohérence évidente, qu'à retracer les instances communicatives de fond, sous-tendues aux différentes déclinaisons formelles, peut permettre de repérer des points de contact moins évidents mais également centraux. Un exemple en ce sens est proposé par l'individuation d'analogies sur l'ampleur révolutionnaire des phénomènes en cours, y compris dans un texte apparemment distant des autres comme *54*, où l'on décrit principalement des scénarios d'après-guerre et pacifiés. Dans ce cas, en effet, la méthodologie utilisée nous a mené à mesurer, dans le récit, l'importance de l'innovation technologique, dont l'influence a des conséquences importantes sur le plan culturel et social.

Le modèle d'analyse ainsi structuré peut être une base pour une confrontation renouvelée non seulement avec les romans ultérieurs des Wu Ming, mais aussi avec leurs œuvres solistes et avec les textes d'autres écrivains proches en termes de sensibilité et exigences expressives. Il pourra bien évidemment être enrichi par de nouveaux apports critiques.

Consacrée à des auteurs qui sont de véritables protagonistes du paysage narratif contemporain, notre analyse a souhaité réaliser un bilan, tout au moins provisoire, des résultats qu'ils ont atteints. Elle a permis de répertorier de façon systématique les mots clés de leurs œuvres, les thèmes qu'ils développent et les messages qu'ils transmettent. Nous espérons qu'elle sera utile à celles et ceux qui s'intéresseront comme nous à la créativité, à la vitalité de la littérature italienne la plus récente.

## BIBLIOGRAFIA

### **CORPUS PRINCIPALE**

- LUTHER BLISSETT, *Q*, Einaudi, Torino 1999.
- WU MING, *54*, Einaudi, Torino 2002.
- ID., *Manituana*, Einaudi, Torino 2007.
- ID., *Altai*, Einaudi, Torino 2009.
- ID., *L'Armata dei Sonnambuli*, Einaudi, Torino 2014.
- ID., *Proletkult*, Einaudi, Torino 2018.

### **ALTRE OPERE DEI WU MING**

#### **Opere collettive**

- WU MING, *Giap!*, Einaudi, Torino 2003.
- ID., *Grand river. Un viaggio*, Rizzoli, Milano 2008.
- ID., *Previsioni del tempo*, Einaudi, Torino 2010.
- ID., *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.
- ID., *L'invisibile ovunque*, Einaudi, Torino 2015.
- ID., *Cantalamappa. Atlante bizzarro di luoghi e storie curiose*, Electa, Milano 2015.
- ID., *Il ritorno dei Cantalamappa*, Electa, Milano 2016.
- WU MING-VITALIANO RAVAGLI, *Asce di guerra*, Einaudi, Torino 2005 (2000).

#### **Opere "soliste" e oggetti narrativi non-identificati**

- WU MING 1, *Ti chiamerò Russel. Romanzo totale*, Bacchilega Editore, Imola 2002.
- ID., *New Thing*, Einaudi, Torino 2004.
- ID., *The Old New Thing: A Free Jazz Anthology*, Abraxas, Sieci 2007.

ID., *Cent'anni a Nordest. Viaggio tra i fantasmi della guerra grande*, Rizzoli, Milano 2015.

ID., *Un viaggio che non promettiamo breve. Venticinque anni di lotte No Tav*, Einaudi, Torino 2016.

ID., *La macchina del vento*, Einaudi, Torino 2019.

WU MING 1-ROBERTO SANTACHIARA, *Point Lenana*, Einaudi, Torino 2013.

WU MING 2, *Guerra agli umani*, Einaudi, Torino 2008.

ID., *Il sentiero degli dei*, Ediciclo, Portogruaro 2015.

ID., *Il sentiero luminoso*, Ediciclo, Portogruaro 2016.

WU MING 2-ANTHAR MOHAMED, *Timira. Romanzo meticcio*, Einaudi, Torino 2012.

WU MING 4, *Stella del mattino*, Einaudi, Torino 2008.

ID. *L'eroe imperfetto*, Bompiani, Milano 2010.

ID., *Difendere la terra di mezzo. Scritti su J. R. R. Tolkien*, Odoja, Bologna 2013.

ID., *Il piccolo regno*, Bompiani, Milano 2016.

WU MING 5, *Havana glam*, Fanucci, Roma 2001.

ID., *Free karma food*, RCS, Milano 2006.

### **Articoli**

WU MING, *Dichiarazione d'intenti*, gennaio 2000,  
<https://www.wumingfoundation.com/italiano/presbody.htm>.

ID., *Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori*, 01.09.2000,  
<https://www.wumingfoundation.com/italiano/Diritti.htm>.

ID., *Siamo ancora vivi, bastardi*, 21.01.2003,  
[https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/Giap1\\_IVa.html#bastardi](https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/Giap1_IVa.html#bastardi).

ID., *Dieci anni fa usciva Q*, marzo 2009,  
[https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6\\_IXa.htm](https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm).

ID., *Boicotta Wu Ming*, 27.08.2010,  
<https://www.wumingfoundation.com/giap/2010/08/boicotta-wu-ming/>.

ID., *Pensando alle rivolte del 2011: Tamburi a Genova (nell'anno del decennale)*, 03.01.2011, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2011/01/pensando-alle-rivolte-del-2011-tamburi-a-genova-nellanno-del-decennale/>.

ID., *Il rogodilibri e l'apoteosi dello scrittore*, 01.02.2011,  
<https://www.wumingfoundation.com/giap/2011/02/il-rogodilibri-e-lapoteosi-dello-ID.,scrittore/>.

ID., *"Bartleby deve morire!"*, 23.11.2011,  
<https://www.wumingfoundation.com/giap/2011/11/%C2%ABbartleby-deve-morire%C2%BB/>.

ID., *Cantastorie (con ogni mezzo necessario)*, 13.07.2012,  
<https://www.wumingfoundation.com/giap/2012/07/cantastorie-con-ogni-mezzo-necessario/>.

ID., *Tu che straparli di Carlo Giuliani, conosci l'orrore di Piazza Alimonda?*, 19.07.2012, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2012/07/tu-che-straparli-di-carlo-giuliani-conosci-lorrore-di-piazza-alimonda/>.

ID., *Consigli per riconoscere la destra sotto qualunque maschera*, 20.02.2013,  
<https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/02/come-riconoscere-chi-e-di-destra-e-accorgersi-del-pericolo/>.

ID., *Wu Ming Lab, la nostra officina di narrazioni*, in Giap, 11.11.2013,  
<https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/11/wu-ming-lab-la-nostra-officina-di-narrazioni/>.

ID., *L'#ArmatadeiSonnambuli, la fiction, l'archivio, il Quinto Atto e #Bioscop 'unplugged'*, 23.06.2014,  
<http://www.wumingfoundation.com/giap/2014/06/larmatadeisonnambuli-la-fiction-larchivio-il-quinto-atto-e-bioscop-unplugged/>.

ID., *Tifiamo Scaramouche. StoRie di gueRRa di classe nello spiRito di MaRat*, 15.09.2014,

<https://www.wumingfoundation.com/giap/2014/09/tifiamoscaramouche-storie-di-guerra-di-classe-nello-spirito-di-marat/>.

ID., *Terrorismo, migranti, foibe, marò, fascismo... Appunti sul vittimismo italiano*, 08.01.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/01/terrorismo-migranti-foibe-marò-fascismo-appunti-sul-vittimismo-italiano/>.

ID., *“Resistenze in Cirenaica”, una giornata memorabile, grazie a tutte e tutti*, 28.09.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/09/resistenze-in-cirenaica-una-giornata-memorabile-grazie-a-tutte-e-tutti/>.

ID., *Ventimiglia in ogni città! La solidarietà senza confini è già opposizione alla guerra futura*, 26.08.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/08/ventimiglia-in-ogni-città-la-solidarietà-senza-confini-e-già-opposizione-alla-guerra-futura/>.

ID., *Le guerre sbagliate dell'Italia, le guerre giuste di un italiano*, 08.10.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/10/le-guerre-sbagliate-dellitalia-la-guerra-giusta-di-un-italiano/>.

ID., *Raccontare altrimenti. Cinque domande su letteratura e storia*, 15.10.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/10/raccontare-altrimenti-cinque-domande-su-letteratura-e-storia/#more-22639>.

ID., *I quattro gatti di Salvini a Bologna e i numeri del flop di Liberiamoci, metro quadro per metro quadro*, 09.11.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/11/i-quattro-gatti-di-salvini-a-bologna-e-i-numeri-del-flop-di-liberiamoci-metro-quadro-per-metro-quadro/>.

ID., *Il razzismo italiano e i fantasmi del deserto, ovvero: 20 sfondoni di Maurizio Molinari (e una nota su Dacia Maraini)*, 13.01.2016, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/01/il-razzismo-italiano-e-i-fantasmi-del-deserto-ovvero-20-sfondoni-di-maurizio-molinari-e-una-nota-su-dacia-maraini/>.

ID., *Street Artist Blu Is Erasing All The Murals He Painted in Bologna*, 12.03.2016, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/>.

ID., *Chi non ha futuro, non ha memoria. Grande guerra, intrupamento dei ricordi e diserzioni necessarie*, 24.06.2016,

<https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/06/chi-non-ha-futuro-non-ha-memoria-grande-guerra-intrupamento-dei-ricordi-e-diserzioni-necessarie/>.

ID., *Jekyll, Hyde & Wu Ming*, 23.03.2017,

<http://www.wumingfoundation.com/giap/2017/03/jekyll-hyde-wu-ming/>.

ID., *Stiamo scrivendo un romanzo russo*, 01.08.2017,

<https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/08/stiamo-scrivendo-un-romanzo-russo/>.

ID., *Un viaggio nel paese dei trabocchetti. L'influenza della pittura e del cinema surrealista ne L'Invisibile Ovunque*, 25.05.2018,

<https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/05/un-viaggio-nel-paese-dei-trabocchetti-linfluenza-della-pittura-e-del-cinema-surrealista-ne-linvisibile-ovunque/#more-33730>.

ID., *Che cos'è la Wu Ming Foundation*, ultimo aggiornamento 1.07.2018,

<https://www.wumingfoundation.com/giap/che-cose-la-wu-ming-foundation/>.

ID., *Proletkult, capitolo 1: Denni entra in scena*, 22.10.2018,

<https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/10/proletkult-capitolo-1/>.

ID., *I marziani e i titoli di coda*, 12.12.2018,

<https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/12/proletkult-titoli-di-coda/>.

WU MING 1, *Il copyleft spiegato ai bambini. Per sgombrare il campo da alcuni equivoci*, marzo 2003,

[https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/copyleft\\_booklet.html](https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/copyleft_booklet.html).

ID., *Antifascismo e anticapitalismo nell'Italia di oggi. Note sul conflitto surrogato e quello vero*, 11.11.2017,

<https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/11/antifascismo-oggi/>.

ID., *Dopo la lettura di 108metri di Alberto Prunetti: appunti su fiction e non-fiction, problemi etici e poetici*, 01.04.2018,

<https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/04/108-metri/>.

WU MING 4, *Bologna: il referendum che verrà*, 09.01.2013,

<https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/01/bologna-il-referendum-che-verra/>.

ID., *Barricati nel palazzo. Intervista a Wu Ming 4 su lotte e repressione a Bologna*, 27.05.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/05/barricati-nel-palazzo-intervista-a-wu-ming-4-su-lotte-e-repressione-a-bologna/>.

ID., *It's Not Fair. Note su #Dunkirk di Christopher Nolan e su dove siamo adesso*, 08.09.2017, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/09/dunkirk/>.

### **Contenuti video**

WU MING, *Wu Ming 4 intervista Andrea Camilleri*, 03.05.2011,

<https://www.wumingfoundation.com/giap/2011/05/wu-ming-4-intervista-andrea-camilleri/>.

WU MING 1-ZEROCALCARE, “Nuove frontiere del reportage narrativo”, 09.04.2017, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/04/zerocalcare-e-wu-ming-1/#more-28868>.

### **ALTRE OPERE DI LUTHER BLISSETT**

#### **Articoli**

LUTHER BLISSETT, *Blissett oltre Blissett. Per l'abolizione del nome proprio*, [http://www.lutherblissett.net/archive/082\\_it.html](http://www.lutherblissett.net/archive/082_it.html).

ID., *I mille nomi di Luther Blissett*, [http://www.lutherblissett.net/archive/412\\_it.html](http://www.lutherblissett.net/archive/412_it.html).

### **TRADUZIONI IN FRANCESE**

LUTHER BLISSETT, *L'œil de Carafa*, trad. Nathalie Bauer, Seuil, Parigi 2001 (Q, 1999).

WU MING, *Manituana*, trad. Serge Quadrupani, Métailié, Parigi 2009 (2007).

WU MING 1, *New Thing*, trad. Serge Quadrupani, Métailié, Parigi 2007 (2004).



WU MING 2, *Guerre aux humains*, trad. Serge Quadruppani, Métailié, Parigi 2007 (*Guerra agli umani*, 2008).

WU MING 4, *L'étoile du matin*, trad. Leila Pailhes, Métailié, Parigi 2012 (*Stella del mattino*, 2008).

#### **ARTICOLI PUBBLICATI DA ALTRI AUTORI SUL BLOG "GIAP"**

NICOLETTA BOURBAKI, *La storia intorno alle foibe*, 10.02.2017, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/02/la-storia-intorno-alle-foibe-su-internazionale-uno-speciale-sul-giornodelricordo-a-cura-di-nicoletta-bourbaki/>.

LORENZO FILIPAZ, *Foibe o esodo? Frequently asked questions per il giorno del ricordo*, 08.02.2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/02/foibe-o-esodo-frequently-asked-questions-per-il-giornodelricordo/>.

ENRICO MANERO, *'Tutto è pieno di miti': a cosa servono? 'Tutto è pieno di storie': chi le racconta? Anzi, cosa le racconta?*, 23.01.2018, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/01/mito/#more-32833>.

#### **STUDI SU LUTHER BLISSETT-WU MING**

MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, in "Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica" n.1, 2006.

GIULIANA BENVENUTI-REMO CESERANI, "Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming", in ALVARO BARBIERI-ELISA GREGORI (a cura di), *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Esedra, Padova 2015.

GAIA DE PASCALE, *Wu Ming. Non soltanto una band di scrittori*, Il Melangolo, Genova 2009.

LUCA MUCHETTI, *Storytelling. L'informazione secondo Luther Blissett*, Arcipelago, Milano 2007.

EMANUELA PIGA, "Comunità, intelligenza connettiva e letteratura: dall'open source all'opera aperta in Wu Ming", in CLODAGH BROOK-EMANUELA PATTI (a cura

di), *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*, Mimesis, Milano 2014.

ADA TOSATTI, *Du mouvement de 1977 à la mythopoïèse de Wu Ming : engagement et écriture collective*, in “Chroniques italienne”, série web n. 34, 3/2017.

## **INTERVISTE E RECENSIONI**

MARCO AMICI, *Fra narrazioni di trasformazione storica ed etica del mito: intervista a Wu Ming I*, in “La libellula” n. 2, dicembre 2010.

LUCA BARBIERI, *Quell’“11 settembre” di Venezia. Wu Ming e l’arsenale in fiamme*, in “Corriere del Veneto”, 7.12. 2009.

SALVATORE CANNAVÒ, *Wu Ming: i pifferai ci incantano ancora*, in “Il Fatto Quotidiano”, 07.07.2015.

AMADOR FERNANDEZ-SAVATER, *Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica*, aprile 2003,

[https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/entrevista\\_evt.html](https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/entrevista_evt.html).

DAVID FRATI, *Intervista a Wu Ming*, non datato,

<http://www.mangialibri.com/interviste/intervista-wu-ming>.

EMANUELA GIAMPAOLI, *Cultura, Wu Ming 5 è uscito dal gruppo: ora scrivo con Francesca*, in “Repubblica.it”, 12.05.2016,

[http://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/05/12/news/wu\\_ming\\_5\\_lascia\\_il\\_gruppo\\_or\\_a\\_scrivo\\_con\\_francesca\\_-139595379/](http://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/05/12/news/wu_ming_5_lascia_il_gruppo_or_a_scrivo_con_francesca_-139595379/).

UGO GIAN SIRACUSA, *Il mestiere d’autore: intervista a Wu Ming I*, dicembre 2002,

[http://www.girodivite.it/antenati/xxisec/wuming/wuming\\_intervista.htm](http://www.girodivite.it/antenati/xxisec/wuming/wuming_intervista.htm).

DANIELE GIGLIOLI, *Ermes e Atena antifascisti a Ventotene*, in “La Lettura” n. 395, 23 giugno 2019, p. 31.

GIUSEPPE IANNOZZI, *Giap!: intervista al collettivo Wu Ming*, in “Carmilla online”, 18.06.2003, <https://www.carmillaonline.com/2003/06/18/giap-intervista-al-collettivo-wu-ming/>.

THOMAS LEMAHIEU, *Puissance de la fiction. 'Si un roman crée un tel tsunami, la littérature compte encore'*, in "L'Humanité", 14.08.2018,  
<https://www.humanite.fr/puissance-de-la-fiction-si-un-roman-cree-un-tel-tsunami-la-litterature-compte-encore-659265>.

MASSIMO MERLETTI, *Wu Ming. Poetica d'un anonimo*, 28.03.2002,  
[https://www.wumingfoundation.com/italiano/54/kwlibri\\_54.html](https://www.wumingfoundation.com/italiano/54/kwlibri_54.html).

RICCARDO PEDRINI, *Qui non ci sono eroi*, 11 maggio 2016,  
<http://mskalashnikov.com/news/2016/05/11/qui-non-ci-sono-eroi-di-wuming-5/>.

MICHELE SMARGIASSI, *Noi Wu Ming diciamo addio alla Storia*, in "La Repubblica", 27.11.2015,  
[http://www.repubblica.it/cultura/2015/11/27/news/\\_noi\\_wu\\_ming\\_diciamo\\_addio\\_alla\\_storia\\_-128288232/](http://www.repubblica.it/cultura/2015/11/27/news/_noi_wu_ming_diciamo_addio_alla_storia_-128288232/).

#### **STUDI DI CRITICA LETTERARIA**

AA.VV., *Poétique du récit*, Seuil, Parigi 1977.

AA.VV., *Le Nom Propre*, in "Langages" n. 66, 1982.

AA.VV., *Ritorno della realtà?*, in "Allegoria" n. 57, 2008.

AA.VV., *L'immaginario politico: impegno, resistenza, ideologia*, in "Between" n. 10, 2015. <http://www.betweenjournal.it/>.

PIERPAOLO ANTONELLO-FLORIAN MUSSGNUG (a cura di), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Bern 2009.

GIAN MARIO ANSELMINI, GINO RUOZZI (a cura di), *Oggetti della letteratura italiana*, Carocci, Bologna 2008.

ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000 (*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946).

MICHAIL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979 (*Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, 1965).

ID., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001 (*Voprosy literatury i estetiki*, 1975).

ROLAND BARTHES, *S/z*, Einaudi, Torino 1981 (1970).

ID., *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2007 (*Fragments d'un discours amoureux*, 1977).

GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Bologna 2012.

GIULIANA BENVENUTI-REMO CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Il Mulino, Bologna 2010.

ALFONSO BERARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2007.

MANUELA BERTONE, *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C. E. Gadda*, Editori Riuniti, Roma 1993.

ID., *Tomasi di Lampedusa*, Palumbo, Palermo 1995.

FEDERICO BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

JOHANNE BENARD-MARTINE LEONARD-ELISABETH NARDOUT-LAFARGE, *Les noms du roman*, Département d'Etudes Françaises Université de Montréal, Montréal 1994.

MONICA BOSCOLO-STAFANO JOSSA (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Carocci, Bologna 2014.

ROLAND BOURNEUF-RÉAL OUELLET, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 2000 (*L'univers du roman*, 1972).

PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 2004 (*Reading for the Plot*, 1984).

STEFANO CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005.

ID., *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2010.

ITALO CALVINO, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980.

ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2002.

ID., Intervista in occasione della consegna del Premio Strega 1966,  
[https://www.youtube.com/watch?v=V5rLXk0vg\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=V5rLXk0vg_c).

ANDREA CAMILLERI, *Romanzo Criminale*, in “Carmilla online”,  
<https://www.carmillaonline.com/2003/07/16/camilleri-secondo-de-cataldo-e-viceversa/>.

RINO CAPUTO, *Il piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Biblioteca Universitaria di Roma, Roma 1996.

GABRIELE CATALANO (a cura di), *Da Verga a Eco. Strutture e tecniche del romanzo italiano*, Tullio Pironti, Napoli 1989.

REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.

SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Il Saggiatore, Milano 2003 (*Story and Discourse*, 1978).

ROBERTO CONTU, *Anni di piombo, penne di latta. Gli scrittori dentro gli anni complicati*, Aguaplano, Passignano 2015.

LUCIANO CURRERI-FABRIZIO BONI (a cura di), *Un po' prima della fine? Ultimi romanzi di Salgari fra novità e ripetizione*, Luca Sossella editore, Roma 2009.

GIACOMO DEBENDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1998.

GIGLIOLA DE DONATO, *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*, Schena, Fasano 1995.

RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014.

- UMBERTO ECO, Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1976.
- MICHEL ERMAN, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, Parigi 2006.
- SYD FIELD, *Sceneggiatura*, Lupetti, Milano 1991 (*Screenplay: the foundation of screenwriting*, 1979).
- MARGHERITA GANERI, Margherita, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Piero Manni, Lecce 1999.
- GÉRARD GENETTE, *Figure III*, Einaudi, Torino 1976 (1972).
- ID., *Seuils*, Seuil, Parigi 1987.
- ID. (a cura di), *Esthétique et poétique*, Seuils, Parigi 1992.
- DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.
- ID., *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Roma 2014.
- ID., *Stato di minorità*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- NATALIA GINZBURG, *Intellettuali, tutti a casa per parlare di coraggio*, in "Corriere della Sera", 24 giugno 1977.
- PHILIPPE HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche Editrice, Parma-Lucca 1977 (*Pour un statut sémiologique du personnage*, 1972).
- ID., *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Droz, Ginevra 1983.
- ID., *Texte et idéologie*, Quadrige-Presses Universitaires France, Parigi 1984.
- IRVING HOWE, *Politica e romanzo*, Lerici, Milano 1962 (*Politics and the Novel*, 1957).
- MONICA JANESN-YASMINA KHAMAL (a cura di), *Memoria in "noir": un'indagine pluridisciplinare*, Lang, Bruxelles 2010.
- FURIO JESI, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1981 (1968).
- STEFANO JOSSA, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Laterza, Roma-Bari 2013.

- FRANK KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Sansoni, Firenze 2004 (*The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, 1968).
- LEONARDO LATTARULO (a cura di), *Il romanzo storico*, Editori Riuniti, Roma 1978.
- HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969 (*Elemente der literarischen Rhetorik*, 1949).
- MARIO LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.
- GÉRARD LAVERGNE (a cura di), *Le personnage romanesque*, in “Cahiers de narratologie” n. 6, 1995.
- LUCIO LUGNANI, *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, ETS, Pisa 2003.
- GYÖRGY LUKÁCS, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965 (*Der historische Roman*, 1957).
- ID., *Teoria del romanzo*, Newton Compton, Roma 1981 (*Die Theorie des Romans*, 1920).
- ROMANO LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005
- ID., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.
- ID., *I destini generali*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- SIMONA MICALI (a cura di), *Cospirazioni, trame. Quaderni di Synapsis II*, Le Monnier, Firenze 2003.
- CHRISTINE MONTALBETTI, *Le personnage*, Flammarion, Parigi 2003.
- FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo, Volume IV, Tempi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino 2003.
- ID., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica da Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.

VLADIMIR NABOKOV, *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano 1992 (*Lectures on Literature*, 1980).

JEAN-PIERRE NAUGRETTE, *Robert Louis Stevenson: l'aventure et son double*, Presses de l'École Normale Supérieure, Parigi 1987.

VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Morfologia della fiaba*, Newton Compton, Roma 2006 (*Morfologija e skazki*, 1928).

FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1994.

ID., *L'intimità e la storia. Lettura del Gattopardo*, Einaudi, Torino 1998.

EZIO RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*, Einaudi, Torino 1974.

ID., *Letteratura e identità nazionale*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

JACQUES RANCIÈRE, *Politica della letteratura*, Sellerio, Palermo 2010 (*Politique de la littérature*, 2007).

YVES REUTER, *Il romanzo poliziesco*, Arnoldo, Roma 1998 (*Le roman policier*, 1997).

LEA RITTER SANTINI-EZIO RAIMONDI (a cura di), *Retorica e critica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1978.

ALAIN ROBBE-GRILLET, *Una via per il romanzo futuro*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961 (*Pour un nouveau roman*, 1961).

CHRISTIAN SALMON, *Storytelling: la fabbrica delle storie*, Fazi, Roma 2008 (*Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, 2007).

ANTONIO SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006.

CESARE SEGRE, *Critica e critici*, Einaudi, Torino 2012.

HANNA SERKOWSKA, (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011.



VIKTOR SKLOVSKIJ, *Una teoria della Prosa*, Garzanti, Milano 1974 (*O teorii prozy*, 1925).

VITTORIO SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, CUEM, Milano 2009.

ID., *Le metamorfosi del romanzo sociale*, ETS, Pisa 2012.

ID. (a cura di), *Tirature '91*, Einaudi, Torino 1991.

ID. (a cura di), *Tirature 2010. New Italian Realism*, Il Saggiatore, Milano 2010.

ARRIGO STARA, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004.

GEORGE STEINER, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, Rizzoli, Milano 1972 (*Language and Silence*, 1967).

ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009.

TZVETAN TODOROV, *Poétique de la prose*, Seuil, Parigi 1978.

ID. (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 2003 (*Théorie de la littérature*, 1965).

PAOLO VIRNO, *Grammatica della moltitudine. Per un'analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2003.

IAN WATT, *Le origini del romanzo Borghese*, Bompiani, Milano 2009 (*The Rise of the Novel*, 1957).

RENÉ WELLEK-AUSTIN WARREN, *Teoria della letteratura*, Il Mulino, Bologna 1973 (*Theory of Literature*, 1963).

## **STUDI DI SOCIOLOGIA, PSICOLOGIA E FILOSOFIA**

GIORGIO AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008.

HANNAH ARENDT, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2016 (*The Human Condition*, 1958).

ZYGMUNT BAUMAN, *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano 2000 (*In Search of Politics*, 1999).

ID., *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002 (*Liquid Modernity*, 2000).

- ID., *Intervista sull'identità* (a cura di Benedetto Vecchi), Laterza, Roma-Bari 2003.
- ID., *Vita liquida*, Laterza, Roma-Bari 2008 (*Liquid Life*, 2005).
- MARCO BELPOLITI-ENRICO MANERA (a cura di), *Furio Jesi*, Marcos y Marcos, Milano 2010.
- MIGUEL BENASAYAG-GÉRARD SCHMIT, *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano 2004 (*Les passions tristes. Souffrance psychique et crise sociale*, 2003).
- DAVID BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, Einaudi, Torino 2009.
- FRANCO BONAZZI (a cura di), *Il calembour: frammenti di un universo in controtuce*, FrancoAngeli, Milano 2013.
- MASSIMO CACCIARI, *Il peso dei padri. Che cosa significa ereditare il passato*, in "La Repubblica" 04.05.2011.
- ELIAS CANETTI, *Massa e Potere*, Adelphi, Milano 1981 (*Masse und Macht*, 1960).
- SHOSHANA FELMAN-DORI LAUB, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992.
- VITTORIO FOA-FEDERICA MONTEVECCHI, *Le parole della politica*, Einaudi, Torino 2008.
- HANS-GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, Fabbri, Milano 1972 (*Wahrheit und Methode*, 1960).
- UMBERTO GALIMBERTI, *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*, Feltrinelli, Milano 2007.
- ANTONIO GRAMSCI, *Il capodanno*, in "Avanti!", 01.01.1916.
- CLAUDE GRENIÉ, *Conversazioni con Henri Laborit: la libertà come fuga*, Eleuthera, Milano 1997.
- MASSIMO LOLLINI, *Il vuoto della forma. Scrittura, testimonianza e verità*, Marietti, Genova 2001.
- MARIO MIEGGE, *Che cos'è la coscienza storica?*, Feltrinelli, Milano 2004.

MARTHA C. NUSSBAUM, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Il Mulino, Bologna 2011 (*Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*, 2011).

MASSIMO RECALCATI, *Cosa resta del padre?, La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina, Milano 2011.

ID., Massimo, *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

ID., *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2014.

PAUL RICŒUR, *Tempo e racconto. Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988 (*Temps et récit. Le temps raconté*, 1985).

ID., *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003 (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000).

GEORGE STEINER, *Una certa idea d'Europa*, Garzanti, Milano 2010 (*The Idea of Europe*, 2004).

UMBERTA TELFENER, *Apprendere i contesti. Strategie per inserirsi in nuovi ambiti di lavoro*, Raffaello Cortina, Milano 2011.

ANNETTE WIEVIORKA, *L'ère di témoin*, Hachette, Parigi 2002.

## **STORIOGRAFIA**

GUIDO ABBATTISTA, *La rivoluzione americana*, Laterza, Roma-Bari 2009.

ERNST BLOCH, *Thomas Münzer teologo della rivoluzione*, Feltrinelli, Milano 2010 (*Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, 1962).

CZESLAW BOBROWSKI, *La Yougoslavie socialiste*, Armand Colin, Parigi 1956.

LUCIANO CANFORA, *1956: l'anno spartiacque*, Sellerio, Palermo 2016.

ID., *Pensare la rivoluzione russa*, Stilo Editrice, Bari 2017.

GUIDO CRAINZ, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 2005.

ID., *Autobiografia di una repubblica. Le radici dell'Italia attuale*, Donzelli, Roma 2009.

FRANCO DE FELICE, *Doppia lealtà e doppio stato*, in "Studi Storici", 1989, n. 3.

GIOVANNI FILORAMO-DANIELE MENOZZI (a cura di), *Storia del cristianesimo. L'età moderna*, Laterza, Roma- Bari 1997.

FRANÇOIS FURET-DENIS RICHEL, *La rivoluzione francese*, Laterza, Roma-Bari 2011, (*La Révolution française*, 1965).

PAUL GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006.

ROBERT GUERIN, *La publicité*, Perrin, Parigi 1961.

ALBERT MATHIEZ, *La rivoluzione francese*, volume 3, *Il terrore*, Einaudi, Torino 1995 (*La Révolution française*, 1922).

FRANCO MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 1992.

ALVISE ZORZI, *La repubblica del leone: storia di Venezia*, Rusconi, Milano 1979.

## **OPERE LETTERARIE**

ANDREA CAMILLERI, *Il giro di boa*, Sellerio, Palermo 2003.

MASSIMO CARLOTTO, *Il maestro di nodi*, E/o, Roma 2004.

GIANCARLO DE CATALDO, *Romanzo Criminale*, Einaudi, Torino 2002.

ID., *Nelle mani giuste*, Einaudi, Torino 2007.

FEDERICO DE ROBERTO, *I Viceré*, Mondadori, Milano 2015 (1894).

GRAHAM GREENE, *Il fattore umano*, Mondadori, Milano 2007 (*The Human Factor*, 1978).

ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, Mondadori, Milano 2007 (1840).

JAVIER MARIAS, *Domani nella battaglia pensa a me*, Einaudi, Torino 2000 (*Mañana en la batalla piensa en mí*, 1994).

HERMAN MELVILLE, *Bartleby lo scrivano*, Feltrinelli, Milano 2012 (*Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street*, 1853).

IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni di un italiano*, Mondadori, Milano 1994 (1867).

ANTONIO PENNACCHI, *Canale Mussolini*, Mondadori, Milano 2010.

FRANCESCO PICCOLO, *Il desiderio di essere come tutti*, Einaudi, Torino 2013.

LUIGI PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*, Rizzoli, Milano 2011 (1913).

VASCO PRATOLINI, *Metello*, Mondadori, Milano 1960 (1956).

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano 2006 (1957).

## **DIZIONARI**

*Il vocabolario Treccani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1997.

SALVATORE BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 2007.

MANILO CORTELLAZZO-PAOLO ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1999.

TULLIO DE MAURO, *Grande dizionario dell'uso*, UTET, Torino 1999.

GIACOMO DEVOTO-GIAN CARLO OLI, *Il dizionario della lingua italiana*, Mondadori, Milano 1995.

NICOLA ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 2011.

## **SITOGRAFIA**

<https://www.goodreads.com/>.

<http://www.manituana.com/>.

<http://www.einaudi.it>.

<http://wumingfoundation.com/giap/>.

## RINGRAZIAMENTI

Ringrazio la professoressa Manuela Bertone per la dedizione sollecita con cui mi ha accompagnata in questi anni di ricerca, guidando la mia curiosità, incoraggiando sempre l'approfondimento, sostenendomi, davanti a un panorama vasto e poliedrico, nel mantenere orientamento e solidità.

Ringrazio il professor Alberto Bertoni per la fiducia e per l'ascolto, per l'invito schietto a leggere nelle righe e fra le righe, interpretare, proporre, stabilire connessioni.

Ringrazio gli insegnanti della sezione di Italiano dell'Université Côte d'Azur, che mi hanno coinvolta con calore e serietà, mostrandomi le declinazioni personali di professionalità in cui convergono creatività e precisione.

Ringrazio Maria Grazia Scrimieri e Matteo Grassano per l'impegno a sperimentarci nel lavoro a più mani. Ringrazio il laboratorio di ricerca LIRCES per le opportunità di ascoltare, riflettere, confrontarsi.

E un ringraziamento va a Roberto Bui, Giovanni Cattabriga e Federico Guglielmi, per l'entusiasmo con cui ricercano la parola letteraria e per il tempo che mi hanno dedicato, durante una camminata alla riscoperta della periferia bolognese, o davanti a una tazzina di caffè.