

di Dimitri Chimenti, Massimiliano Coviello, Francesco Zucconi

L'occasione

Nell'aprile del 2008, sulle pagine della rivista telematica *Carmilla on line*, faceva la sua comparsa un breve saggio di teoria e critica letteraria: si trattava della prima versione dell'ormai celebre memorandum sul New Italian Epic scritto da Wu Ming 1¹. Da allora la discussione è cresciuta in modo esponenziale, suscitando un ampio dibattito in rete e sulla carta stampata, che sarebbe poi entrato a far parte dei topic di molti convegni internazionali di letteratura².

Dinanzi a tutto questo l'accademia italiana, almeno al suo livello più istituzionale, sembrava invece assumere un atteggiamento sospeso tra rifiuto totale e caute aperture. Non è questo il luogo più adatto per indagare i motivi di una tale accoglienza, né del resto ci interessa farlo, ma appare comunque indicativo che la prima istituzione (e per ora, forse, l'unica) ad aver ammesso le questioni sollevate dal memorandum all'interno di una programmazione didattica, non sia stata una facoltà di Lettere, ma un'accademia di belle arti: la NABA di Milano.

È stato Francesco Monico, direttore della Scuola di Media Design & Arti Multimediali, a gettare le basi per un dialogo interdisciplinare che, partendo dal memorandum sul NIE, si allargasse a quanto sta accadendo, oggi, nel mondo degli audiovisivi. Il primo passo è stato quello di invitare Wu Ming 1 a tenere una conferenza intitolata "Bisogna farlo, il molteplice"³, il secondo quello di far nascere un vero e proprio laboratorio permanente: *thepicnetwork*.

È a questo punto che entra in scena l'Associazione Level Five – Centro Studi Marco Dinoi. Pochi giorni dopo quella conferenza usciva infatti su *Carmilla* un saggio di Dimitri Chimenti che, riprendendo il concetto di "oggetto narrativo non identificato" contenuto nel saggio di Wu Ming 1⁴, mostrava i modi attraverso i quali un romanzo come *Gomorra* (2006) aggancia le *tracce* del mondo storico per produrre significati all'apparenza naturali e realistici, e tuttavia frutto di un'elaborazione

¹ La versione 3.0 del Memorandum è stata pubblicata anche in versione cartacea, Cfr. Wu Ming, *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009. Per una genealogia del Memorandum vedi la [sezione tematica del sito carmillaonline](#) che raccoglie numerosi interventi teorici sulla nuova epica apparsi in rete o sulla stampa. Per un bilancio complessivo della discussione sul Memorandum a due anni dalla sua prima versione Cfr. Wu Ming 1, "Speciale New Italian Epic – Terzo anno di dibattito", *Carmilla online*, 6 Gennaio 2010.

² Solo per nominarne alcuni: "The Italian perspective on metahistorical fiction: The New Italian Epic", Institute of Germanic and Romance Studies (University of London), 2 ottobre 2008; *Le roman épique italien*. Université de Provence – Centre d'Aix 30 marzo 2009; *Biennial conference of the Society for Italian Studies: Da Dante al 2000*, Royal Holloway University of London, 16-19 April 2009; Panel: "New Italian Epic"; Fiction, faction, reality: incontri, scambi, intrecci nella letteratura italiana dal 1990 ad oggi, Università di Varsavia e Istituto Italiano di Cultura, 9-10 Novembre 2009.

³ Conferenza tenuta alla Nuova Accademia di Belle Arti di Milano (NABA), il 4 marzo 2009. Oltre a Wu Ming 1 e Francesco Monico ha partecipato anche Derrick De Kerckhove.

⁴ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, 2009

interna al testo⁵. Tale analisi dell'opera di Roberto Saviano faceva esplicito riferimento e riarticolava in campo letterario la “tipologia empirica di tracce archeologiche del passato storico che un testo filmico può utilizzare al suo interno” proposta da Marco Dinoi in occasione del Convegno “Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo” (Siena, 7-8 Maggio 2007) e poi confluita nel suo libro *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*⁶.

A legare questo tentativo di analisi al lavoro che si stava svolgendo alla NABA, era il fatto che, per analizzare Gomorra, l'articolo ricorreva proprio alla teoria cinematografica. Insomma, se da una parte ci si muoveva dal cinema verso la letteratura, dall'altra si andava dalla letteratura verso il cinema. L'incontro tra queste due direttrici era pressoché inevitabile.

L'occasione per il dialogo prende la forma di un messaggio e-mail di Francesco Monico, che ci invitava ad organizzare un laboratorio in NABA. Scopo principale del laboratorio sarebbe stato di verificare le condizioni di applicabilità della riflessione sul fenomeno del New Italian Epic in campo audiovisivo. Si trattava, in altre parole, di cercare un'apertura, un varco che consentisse di passare dalla parola letteraria all'immagine filmica. Sfida che accettammo con entusiasmo. Non avevamo però alcuna intenzione di fare un copia-incolla concettuale delle tesi esposte da Wu Ming, perché questo avrebbe ridotto il suo saggio ad una sorta di manifesto. Ad interessarci era piuttosto la possibilità di introdurre e declinare alcuni nodi problematici inediti, con la pretesa, perché no, di integrare la discussione iniziata con il memorandum.

Oggetti narrativi non identificati

Le lezioni dunque non si sarebbero occupate di indagare l'ipotesi NIE nella sua interezza, ma piuttosto di ampliare quella parte del memorandum dedicata agli “oggetti narrativi non identificati”. Ma cos'è un oggetto narrativo?

Fiction e non-fiction, prosa e poesia, diario e inchiesta, letteratura e scienza, mitologia e pochade. Negli ultimi quindici anni molti autori italiani hanno scritto libri che non possono essere etichettati o incasellati in alcun modo, perché contengono quasi tutto. [...] Non è soltanto un'ibridazione ‘endo-letteraria’, entro i generi della letteratura, bensì l'utilizzo di qualunque cosa possa servire allo scopo⁷.

Per Wu Ming un oggetto narrativo è tale perché, pur possedendo un'articolazione ed una dinamica narrative proprie del romanzo, al suo interno raccoglie elementi che sembrano invece provenire da altre forme letterarie come il saggio, il diario o il reportage. A noi sembrava però che libri definiti oggetti narrativi, come *Gomorra* di Roberto Saviano, *Dies Irae* (2006) di Giuseppe Genna o *Asce di*

⁵ Cfr. D. Chimenti, “Innesti, prelievi e inserti in Gomorra di Roberto Saviano”, *Carmilla online*, 16 marzo 2009.

⁶ Cfr. M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 176-192.

⁷ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., p. 41.

Guerra (2000) dello stesso Wu Ming, avessero in comune anche un'ulteriore caratteristica: la continua citazione di documenti, articoli di giornale, fatti storici o eventi di cronaca rintracciabile in questi romanzi suggeriva una stretta relazione con quella dimensione conservativa della memoria che è l'“archivio”⁸. Una relazione che non si lascia esaurire nella staticità del “già visto” e del “già noto”, ma oppone una resistenza, introducendo un lavoro di tipo cognitivo da parte del lettore. All'interno di questi romanzi si può infatti notare un movimento dialettico che parte sia dalla memoria come riserva di informazioni, ma solo per investirla con un insieme di processi che la alimentano e la sfruttano, la rammemorazione⁹.

Ecco allora che ci sembrava di poter rintracciare questo doppio movimento in molte opere cinematografiche recenti, e non solo italiane: da *Un'ora sola ti vorrei* (2002) a *Vogliamo anche le rose* (2007) di Alina Marazzi, da *Buongiorno, notte* (2003) a *Vincere* (2009) di Marco Bellocchio, ma anche in *Redacted* (2007) di Brian di Palma o in *The Queen* (2006) di Stephen Frears, le immagini d'archivio entravano prepotentemente al centro della narrazione, rendendo questi film assolutamente ineticheggiabili.

La proposta di trattare le opere letterarie e i film in quanto “oggetti narrativi non identificati” non costituiva soltanto una definizione di quei lavori caratterizzati da forte contaminazione intermediale, ma anche un invito a considerare la testualità della singola opera prima di tutto. Un oggetto narrativo non identificato ci pareva fosse da intendersi anche e soprattutto come un oggetto narrativo non pre-identificato, ovvero non analizzabile attraverso setacci interpretativi precostituiti.

Un passaggio non da poco, perché ci consentiva di abbandonare una prospettiva ancora intimamente essenzialista - Che cos'è il cinema? che cos'è un film? - per concentrarci sul sistema di funzionamento delle opere stesse.

Ciò che ci pareva essenziale era innanzitutto fornire alla classe di studenti una serie di strumenti analitici per imparare a “leggere” le immagini audiovisive. Il primo aspetto operativo di tale strumentazione teorico-analitica consisteva dunque nel mettere in evidenza come le forme dell'intertestualità e dell'intermedialità assumessero un ruolo fondamentale nelle strategie di rappresentazione del reale adottate dai testi filmici che costituivano il nostro corpus.

Testualizzazione del reale

Con questo intento, ci proponevamo di riprendere il concetto di “testualizzazione del reale” – proposto da Maurizio Grande in uno studio fondamentale di teoria del cinema –, per arrivare a considerare le opere letterarie stesse in quanto oggetti testimoniali. Indipendentemente dallo stile o

⁸ Con questo termine non intendiamo un luogo fisico, ma l'insieme delle informazioni o tracce del passato depositate. Punto di riferimento, per rielaborare la nozione di archivio all'interno degli “oggetti narrativi non identificati”, è stato il metodo archeologico di Foucault. Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano 2006.

⁹ Sulla nozione di rammemorazione, opposta al semplice richiamo involontario dei ricordi, Cfr. P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna 2004.

dal tema più o meno realistico che adottano, un romanzo, un pamphlet, un film, sembrano infatti conservare la capacità di rendere manifeste le modalità e le strategie retoriche adottate per “condensare, delineare, esporre e costruire il reale nelle dimensioni che una cultura consente e stabilisce”¹⁰.

Introdurre il concetto di “testualizzazione del reale” significava, infatti, proporre di indagare i modi di costruzione di quella realtà, condivisa ed esperita, che costituisce l’orizzonte diegetico di un romanzo o di un film. Quale mondo dischiudono tali ambienti? Come lo veicolano al lettore, allo spettatore? E soprattutto, in che modo alcune opere si rendono capaci di farsi carico di una portata critica nei confronti della realtà sociale che si propongono di mettere in forma?

Il nostro tentativo di risposta sarebbe stato quello di individuare opere nelle quali la “costruzione del reale” non fosse sganciata, non dimenticasse mai l’incidenza nei confronti del mondo dell’agire e del patire. Da questo angolo prospettico, i testi filmici sui quali abbiamo lavorato non cercano un ancoraggio al reale soltanto attraverso le forme della referenzialità e dell’attestazione, ma anche a livello di edificazione del senso: l’instaurazione di un universo diegetico e di un sistema di valori non oblitera il debito nei confronti di quella realtà sociale che ne costituisce il “fuoricampo”.

Dai film di Alina Marazzi a quelli di Werner Herzog e Marco Bellocchio, si tratta sempre, in ogni caso di opere che non rappresentano semplicemente una realtà, ma che riflettono sulle forme del “senso comune” attraverso le quali la esperiamo. Qui il “reale” non è mai qualcosa di oggettivo, definitivo, ma viene restituito problematicamente come qualcosa che si declina a misura della responsabilità e competenza dei singoli nonché delle forme di negoziazione sociale¹¹.

Come pensare, del resto, di raccontare una realtà massicciamente mediatizzata senza ricorrere a competenze narrative capaci di far prendere in carico al discorso artistico uno scarto nei confronti della circolazione dei discorsi sociali attraverso i quali esperiamo la maggioranza degli eventi? Il lavoro estetico contemporaneo, nella misura in cui abborda il “reale”, non può fare a meno di inciampare nelle sclerosi del senso comune come nelle strategie retoriche adottate per veicolare il consenso: è allora a partire da una diagnosi di queste stesse, da un montaggio e da uno smontaggio delle immagini e dei clichè che ci hanno appannato la vista sul mondo, che sembrano poter ripartire l’operatività letteraria come quella cinematografica.

Innesti, prelievi e inserti

Una volta individuato il nucleo problematico che volevamo far emergere, dovevamo dare un carattere più pragmatico alle nostre analisi, segnando, in questo modo, il passaggio

¹⁰ Cfr. M. Grande, *La commedia all'italiana*, a cura di O. Caldiron, Bulzoni, Roma 2003, p. 13 .

¹¹ Sulle modalità di anestetizzazione del senso comune e sulla possibile “riqualificazione” del cinema e delle arti in chiave etica, Cfr. P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell’età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

dall'individuazione teorica di alcune strategie di rappresentazione della realtà, alla loro applicazione nella pratica registica contemporanea.

Per fare ciò ci siamo rivolti nuovamente al lavoro di Marco Dinoi che, in *Lo sguardo e l'evento*, aveva ripreso la riflessione sul concetto di testualizzazione del reale di Maurizio Grande, facendola però avanzare in una direzione più strettamente analitica.

Si potrebbe tentare di articolare una tipologia empirica delle tracce del passato storico che un testo filmico può utilizzare al suo interno; una tassonomia che avrebbe carattere modale e che aspirerebbe ad un possibile rilievo funzionale. L'ipotesi, in altre parole è la seguente: ciò che Maurizio Grande ha chiamato "testualizzazione del reale"¹² nel discorso cinematografico passa anche attraverso una serie di operazioni che attraggono all'interno del testo una molteplicità di occorrenze diverse, in relazione tra loro e necessariamente riconducibili a una dimensione culturale ampia¹³.

Come evidenzia Dinoi, occorre comprendere e valorizzare la portata di quelle forme di racconto che non si pongono tanto il problema di testimoniare la frontalità dell'evento – scadendo talvolta nella teatralizzazione - ma che lavorano piuttosto sull'orizzonte cognitivo e sui modi attraverso i quali i media della comunicazione veicolano i fatti allo spettatore. Opere nelle quali si cerchi di dislocare lo sguardo rispetto alla frontalità totemica che esaurisce ogni evento, per arrivare a valutarne l'incidenza sugli innumerevoli e imprevedibili piani dell'esperienza umana. E' in questa prospettiva che abbiamo deciso di utilizzare la tipologia elaborata da Marco Dinoi: innesti, prelievi e inserti. Poiché si tratta di termini che ritorneranno in alcuni dei saggi che queste pagine introducono, è forse bene soffermarsi brevemente sul loro significato.

- **Innesto**

Con questo termine sono da intendersi quelle situazioni narrative che ricostruiscono un evento storico documentato, e che assumono la documentazione dello stesso come schema iconografico e figurativo di riferimento. Basti pensare, per esempio, ad un film come *Underground* di Emir Kusturića: le strampalate vicende dei suoi personaggi (fanzionali) si intersecano di continuo con la guerra etnica dei Balcani (evento storicamente accaduto). Si potrebbero trarre ulteriori esempi da molti altri film, ma quel che è importante comprendere è che perché si abbia un innesto è necessario che gli eventi rappresentati non siano né ridotti ad un mero fondale scenico, né direttamente manipolati dal testo: la loro funzionalizzazione narrativa avviene piuttosto grazie allo sviluppo di vicende parallele, di elementi autobiografici, oppure mediante l'accostamento, agito però grazie ad un accordo narrativo o drammaturgico, tra eventi apparentemente distanti ed

¹² Cfr. Maurizio Grande, *La commedia all'italiana*, cit., pp. 8-20.

¹³ Cfr. M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, cit., p. 176.

autonomi. Da questo punto di vista non ha rilevanza se il materiale innestato è frutto dell'immaginazione dello scrittore, del suo vissuto personale oppure di ricerche fatte sul campo (e si sa, di solito è una miscela di tutte queste cose). E' importante invece che la narrazione di eventi ed esistenti sia piegata alla messa in forma che ne fa il testo letterario, in modo da indirizzarne il significato e narrare una storia diversa da quella ufficiale.

- **Prelievo**

Sotto questo termine vanno tutti quegli oggetti che si presentano così come essi sono nel mondo storico, autonomi dalla narrazione e immediatamente riconoscibili in quanto tali: sono le immagini di repertorio in *Vincere* e *Buongiorno, Notte* di Bellocchio, i filmati familiari e i diari in *Un'ora sola ti vorrei* della Marazzi, il filmato Zapruder in *J.F.K* (1991) di Oliver Stone. Ma se da una parte il prelievo è un documento che connette il testo letterario ad un determinato tempo storico, dall'altra esso espande il proprio significato oltre i limiti della documentalità. Si tratta, in altre parole, di una citazione capace di innescare un movimento duplice, che se da un lato segna l'uscita del testo citato dalla sua pratica originaria di utilizzo, dall'altro ne permette l'entrata in un processo di rinuncia che si definisce solo all'interno del film.

- **Inserto**

L'inserto è un oggetto i cui contenuti si richiamano parzialmente alla storia ufficiale, ma che non preesiste alla narrazione. A differenza del prelievo, l'inserto manipola pezzi del mondo storico introducendo al loro interno personaggi o elementi finzionali, che servono al testo per poter articolare il racconto: esso può assumere l'aspetto di un articolo di giornale che tra le notizie "vere" della cronaca riporta anche quelle "false" che hanno a che vedere con il film, oppure può essere una trasmissione televisiva che viene descritta come se fosse stata realmente prodotta dall'apparato mediatico, ma che al contempo introduce al suo interno un personaggio finzionale.

Redacted di Brian De Palma è forse l'esempio migliore di questo tipo di operazioni, dato che si compone quasi esclusivamente di inserti: falsi documentari, falsi notiziari, falsi comunicati terroristici, false riprese di sorveglianza, falsi video youtube e così via.

L'inserto però non solo aggancia la narrazione ad un determinato momento storico, connotandola realisticamente, ma svolge anche una funzione metalinguistica: esso è infatti presentato spesso come derivante da una sfera mediatica diversa da quella cinematografica, ed è in questo modo che esso mette "in causa il rapporto tra gli apparati di produzione, soprattutto quelli informativi e spettacolari, e i discorsi a cui essi danno luogo"¹⁴.

¹⁴ Ibidem, p. 178

Infine...

Insomma, ci pareva che da *Gomorra* di Roberto Saviano a *Vincere* di Marco Bellocchio, si potesse tracciare un filo rosso: se da una parte queste opere sbalzano il lettore/spettatore in una realtà verificabile solo nel tempo della storia e dell'esperienza, dall'altra lo inducono a guardare ai modi di costruzione di tale realtà dall'interno del testo, mettendo allo scoperto le ideologie e le strategie retoriche che presiedono alla veicolazione del significato degli eventi e alla loro contenzione e gestione sociale. Ma l'incidenza di questa tesi apriva le porte ad un paradosso: l'intertestualità cacciata dalla porta, allorché si voleva trattare del "reale" e delle sue manifestazioni più nobili, è rientrata dalla finestra; procedure una volta inquadrare come assolutamente postmoderniste autoreferenziali si manifestano oggi in tutto il loro potere testimoniale. Potere ed efficacia testimoniale che si riarticolano non tanto nei termini di ritorno ad una realtà sociale da restituire attraverso figure identificative di un processo storico sociale in atto, quanto piuttosto attraverso effetti di "presenza" e di "presa in carico etica" di quanto rappresentato.

Un ultimo problema. Come riuscire a mettere in condivisione tutto ciò all'interno di una classe di studenti iscritti al secondo anno, senza nessun tipo di formazione in campo filosofico e semiotico?

Semplice: considerandoli come interlocutori-specchio della ricerca, in modo che le nostre argomentazioni venissero poste al vaglio del loro interesse e al fuoco delle loro domande; scoprendo assieme cosa accade quando si sezionano e si scompongono le immagini; allenando reciprocamente i nostri sguardi.

Al termine del laboratorio, come verifica finale, abbiamo chiesto agli studenti di fare un esercizio di analisi testuale su un testo filmico tra quelli che avevamo visto e discusso. Tra gli oltre trenta elaborati ce n'erano alcuni che ci sono parsi subito eccezionali, e limitarci a contrassegnarli con un bel voto non ci pareva abbastanza. Ci è parso giusto rilanciare la posta in gioco, proponendo agli autori dei saggi di lavorarci ancora un po', di farne dei veri e propri articoli. Dopo due mesi di lavoro, questo è il risultato. Se l'esperimento ha avuto successo oppure no, potrà deciderlo soltanto chi avrà la pazienza di prendere in carico le pagine che seguono.

Infine alcuni ringraziamenti: agli studenti, la cui vivacità intellettuale ha saputo creare un ambiente di lavoro ideale, a Francesco Monico, che ha reso possibile questa esperienza, a Valeria Muledda e Maresa Lippolis, senza le quali le cose sarebbero state senza dubbio più difficili, a Wu Ming 1, che si è confrontato con noi a più riprese, ai colleghi e amici di PolifoNIE, "stanza virtuale" dove molte delle nostre idee hanno preso forma.