

Il primo amore

L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia

Tiziano Scarpa

Nei suoi tre saggi contenuti in *New Italian Epic*, Wu Ming 1 dice alcune cose che trovo condivisibili. Prima di lui, parecchie delle stesse cose le hanno dette Carla Benedetti in *Pasolini contro Calvino* e *L'ombra lunga dell'autore* e *Il tradimento dei critici* e in vari interventi, Alberto Casadei in *Romanzi di Finisterre*, Valerio Evangelisti in *Alla periferia di Alphaville* e *Distuggere Alphaville* e in vari interventi, Tommaso Labranca in *Andy Warhol era un coatto*, Antonio Moresco in *Lettere a Nessuno* e *Il vulcano* e *L'invasione* e in vari interventi¹, per non parlare di altre scrittrici e scrittori stranieri nelle loro riflessioni sulla letteratura.

Consapevoli o no che siano, quasi tutti questi debiti non vengono riconosciuti nei saggi di Wu Ming 1. Va bene, diciamo che non importa: l'importante è che oltre a dire quelle e altre cose, Wu Ming 1 abbia elencato caratteristiche ed esempi di alcuni romanzi pubblicati in Italia in questi ultimi quindici anni

¹ Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, 1998; *L'ombra lunga dell'autore*, Feltrinelli, 1999; *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, 2002.

Alberto Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, 2000.

Valerio Evangelisti, *Alla periferia di Alphaville*, L'Ancora del Mediterraneo, 2003; *Distuggere Alphaville*, L'Ancora del Mediterraneo, 2006.

Tommaso Labranca, *Andy Warhol era un coatto*, Castelvechi, 1994.

Antonio Moresco, *Lettere a nessuno*, Bollati Boringhieri, 1997; *Il vulcano*, Bollati Boringhieri, 1999; *L'invasione*, Rizzoli, 2002.

che possono contribuire a promuovere un'idea ambiziosa di letteratura. Il romanzo storico-guerresco e l'epopea malavitosa non sono i generi di libri che preferisco come lettore (sono molto interessato, invece, agli "oggetti narrativi non-identificati"). Però, con tutti i miei limiti umorali e di comprendonio, cerco di apprezzare ciò che c'è di buono da qualunque parte arrivi, e non ho mai escluso che anche da questo alveo nascano opere notevoli.

Cosa resterà di quegli anni Novanta?

Ci sono molte cose sostenute da Wu Ming 1 nei suoi interventi in *New Italian Epic* con cui non sono d'accordo, e qui non le analizzerò tutte². Il suo *partito preso* a favore dell'epica-popu-

² Una ricorrente controreplica di Wu Ming 1 a chi critica i suoi argomenti consiste nel dichiarare di non capire perché certi critici, autori ecc. abbiano timore delle sue analisi e si impegnino a obiettare alle sue posizioni pur non essendo interessati al tipo di letteratura epico-popular che *New Italian Epic* valorizza. Curioso argomento, dato che non dovrebbe sfuggire a Wu Ming 1 che questi suoi tre saggi, per la loro impostazione, per la rappresentazione complessiva del panorama letterario italiano e la situazione storico-politica in cui secondo il suo punto di vista la letteratura si trova ad agire, sono *in opposizione* alla restante letteratura che si fa in Italia (cfr. per esempio le pagine 125-126): attenzione, non è l'epica-popular a esserlo, ma *come la presenta* Wu Ming 1 (e suona troppo laconica e sibillina la chiusa concessiva finale del suo terzo saggio, dopo tutte le irrisioni, distorsioni, reticenze, manchevolezze, panoramiche sfuocate ecc.: "Molte cose stanno accadendo nella letteratura italiana, Il New Italian Epic è soltanto una di queste, ma è quella che mi interessa di più, e quella che mi sento spinto a esplorare", pag. 126): così, chi si mette a criticare il discorso di Wu Ming 1, viene fatto passare per oppositore dell'epica-popular, significativamente spaventato o infastidito da essa, ecc., mentre le critiche vanno semplicemente a come Wu Ming 1 ha impostato parte del suo discorso e ad alcuni suoi argomenti che giocano l'epica-popular contro il resto della letteratura. Argomenti che non si limitano a riconoscere e definire la pratica attuale di un genere, di una modalità strutturale-tematica, di un'opzione letteraria come l'epica-popular, a cui non era stato tributato il dovuto riconoscimento da parte della critica (e questo lo trovo un *indubbio merito* di Wu Ming 1), ma attraverso una strategia argomentativa diretta e indiretta sostengono che essa sia l'unica cosa all'altezza dei tempi che sia stata fatta nella narrativa italiana recente. E questo avviene in modo esplicito, come dicevo, sia in vari passi irridenti, sia con la descrizione distorta di ciò

lar in questi tre saggi gli fa palesemente sottovalutare (e smaccatamente disprezzare, irridere, distorcere e mettere in caricatura) la sostanza e il valore di tutto ciò che accade fuori da essa. Mi spiace per lui e per ciò che si perde.

Non sono d'accordo con la ricostruzione che Wu Ming 1 fa della letteratura degli anni Novanta³. È manchevole e faziosa. Cancella le tracce di molti autori e autrici che, ne fossero consci o no, in quegli anni si opponevano di fatto ai "postmodernismi da quattro soldi". Forse questa faziosità dipende dal bisogno di far spiccare, per contrasto, le opere degli anni Novanta che Wu Ming 1 indica come apripista dei romanzi epici-*popular* degli anni Duemila. Ma non è giusto, non è accettabile dipingere come un deserto di frivolezza e disimpegno quel decennio. Negli anni Novanta erano attivi in Italia autori e autrici che avevano fiducia nella parola, credevano nella scrittura, davano forma a opere di grande ambizione artistica e di respiro vasto e di particolare cura stilistica (che è una delle forme possibili di impegno

che è avvenuto nella letteratura italiana degli ultimi due decenni, attraverso rimozioni, negazioni, caricature, ricostruzioni manchevoli o generiche, come cercherò di evidenziare in questi miei appunti, note comprese. Tornando alle pagine 125-126, che chiudono il terzo saggio di Wu Ming 1 e ne suggellano gli interventi, è interessante notare il climax "noista" dell'impianto retorico di Wu Ming 1, che dapprima fa un'altra ricostruzione striminzita, faziosa e manchevole di quanto è successo negli anni Ottanta e Novanta nella narrativa italiana, per poi annettere in una poetica comune, oltre a Lucarelli, Evangelisti, De Cataldo, un non meglio definito "molti altri" (va notato: ma non si trattava di *opere* anziché di autori?), parlando a nome non si sa bene di chi, attribuendo la propria poetica a un vasto e indistinto numero di autori, e giocandola contro un bozzetto caricaturale di atteggiamenti diversi.

³ "Arte e letteratura non ebbero bisogno di saltare sul carrozzone dell'autocompiacimento, perché c'erano già salite da un pezzo, ma ebbero nuovi incentivi per crogiolarsi nell'illusione, o forse nella rassegnazione. Nulla di nuovo poteva più darsi sotto il cielo, e in molti si convinsero che l'unica cosa da fare era scaldarsi al sole tiepido del già-creato. Di conseguenza: orgia di citazioni, strizzate d'occhio, parodie, pastiches, remake, revival ironici, trash, distacco, postmodernismi da quattro soldi.", Wu Ming 1, *New Italian Epic*, pag. 7. Ma si veda anche la manchevole e faziosa ricostruzione della narrativa italiana fra anni Ottanta e Novanta alle pagine 125-126.

conoscitivo e politico), e non manifestavano alcun distacco ironico dalle loro opere. Ammesso che le tendenze dominanti fossero quelle dei “postmodernismi da quattro soldi”, a maggior ragione si fa un torto doppio, e ancora più grave (perché ora noi disponiamo del senno di poi) nel non riconoscere il merito e valorizzare chi già allora andava controcorrente, magari percorrendo sentieri solitari. È una valorizzazione che, nella pratica, non vuol mica dire inserire autori e autrici “in qualche parnaso di stronzi”⁴, ma indicare titoli che vale la pena leggere ancora oggi, opere che meritano di restare editorialmente vive nonostante, in alcuni casi, non siano più ristampate o non vengano riproposte in tascabile.

Sicuramente dimenticherò molti titoli (come quello di Wu Ming 1, anche questo mio elenco è *in fieri*), d'altronde non ho certo letto tutto quello che è stato scritto in quel decennio, ma provo ugualmente a stilare una piccola lista personale, che dipende molto (quanto a manchevolezza) dai miei gusti e dalle mie idiosincrasie.

Secondo me non si può fare finta che negli anni Novanta non siano stati scritti (in ordine alfabetico) *L'erede* e *Sarajevo, maybe* di Gianfranco Bettin, *La buona e brava gente della nazione* di Romolo Bugaro, *Fonderia Italghisa* di Giuseppe Caliceti, *Il suono del mondo* di Giampiero Comolli, *Vita agra di un anarchico* di Pino Corrias, *Colpo di lama* e *Anomalie* di Mauro Covacich, *Il ferroviere e il golden gol* di Carlo D'Amicis, *Staccando l'ombra da terra* e *Mania* di Daniele Del Giudice, *Euridice aveva un cane*, *Filologia dell'anfibio* e *Tu, sanguinosa infanzia* di Michele Mari, *Un bacio al mondo* di Raul Montanari, *Clandestinità* e *Gli esordi* di Antonio Moresco, *Questo è il giardino*, *La felicità terrena* e *Fantasmie e fughe* di Giulio Mozzi, *Il dipendente* di Sebastiano Nata, *Woobinda* e *Puerto Plata Market* di Aldo Nove, *Il mostro di Vigevano* di Piersandro Pallavicini, *XXXX! Racconti porni* di Filippo Scòzzari, *La terra dei dinosauri* di Carola Susani, *Per voce sola* di Susanna Tamaro, *La chimera e Marco e Mattio* di Sebastiano Vassalli, *Occhio per occhio* di Sandro Veronesi, *Dei bambini non si sa niente* e *In tutti i sensi*

⁴ *New Italian Epic*, p. 96.

come *l'amore* di Simona Vinci. Non pochi libri⁵ che (anche se molti di loro non sono epici), non per questo sono liquidabili come “postmodernismi da quattro soldi”.⁶

⁵ Wu Ming 1 dal canto suo ne menziona molte di meno. Infatti, se si esaminano con attenzione le pagine 10-14 di *New Italian Epic* (il paragrafo “La nebulosa”) ma anche tutto il resto dei suoi interventi, si scopre che le opere degli anni Novanta esplicitamente individuate e citate da Wu Ming 1 sono pochissime: praticamente solo *Tina*, *Puerto Escondido* – anteriori al fatidico 1993 – e *In ogni caso nessun rimorso* di Pino Cacucci, *Lezione di tenebra* di Helena Janeczek e quelle, non nominate in dettaglio, di Valerio Evangelisti (altrove, alla pag. 76, sono invece menzionati i titoli *Il corpo e il sangue di Eymerich* e *Antracite* e il resto del “Ciclo del metallo”); e poi *Q* di Luther Blissett. Perché dico questo? Perché, di Andrea Camilleri, di Carlo Lucarelli e di Massimo Carlotto, Wu Ming 1 non nomina specificamente alcuna opera degli anni Novanta: di loro afferma genericamente che “hanno lavorato sul poliziesco in modo tutto sommato ‘tradizionale’ per poi sorprendere con romanzi storici ‘mutanti’ ” (dunque le loro opere degli anni Novanta, “tutto sommato *tradizionali*” non contenevano elementi che prefigurassero questa mutazione, che non per niente è definita *sorprendente*: e va sottolineato che Wu Ming 1 nel suo saggio mette in evidenza che sta prendendo in considerazione le opere, non gli scrittori). Neanche quelle pubblicate da Giuseppe Genna e Giancarlo De Cataldo negli anni Novanta appaiono, nelle parole di Wu Ming 1 stesso, degne di essere nominate con una menzione specifica: i due autori “hanno masticato il *crime novel* con in testa l’epica antica e cavalleresca”. Tra l’altro, l’espressione è ambigua: “con in testa” potrebbe voler dire che alle intenzioni non ha corrisposto una realizzazione nei testi. Sta di fatto che anche di Genna e De Cataldo non viene menzionata con convinzione e nettezza alcuna opera degli anni Novanta che possa dimostrare che in quegli anni si stesse compiendo un lavoro in controtendenza e in contrapposizione ai “postmodernismi da quattro soldi” che abbia espresso risultati esemplari. Un’ulteriore nota a piè di pagina 13 allarga l’elenco degli autori: ancora una volta *degli autori*, non *delle opere* (come invece si proponeva Wu Ming 1) e, anche qui, non menziona esplicitamente alcun loro titolo degli anni Novanta. Se c’è stata un’epica-*popular* negli anni Novanta (e dunque, secondo l’impostazione di Wu Ming 1, un’apertura di percorsi fuori dall’ironia postmoderna), secondo Wu Ming 1 essa si è manifestata in ben pochi libri.

⁶ Parlando di *Gomorra*, quindi in un altro contesto, Wu Ming 1 è costretto a contraddirsi lasciando trasparire un’immagine di un decennio con ben altra ricchezza di apporti: “A partire dagli anni Novanta diversi romanzieri hanno percorso le strade dell’oggetto narrativo non-identificato, scrivendo inchieste come se fossero romanzi, romanzi scritti come ricerche di storia orale, automitobiografie spacciate per romanzi o reportage, commistioni di romanzo storico e saggistica, eccetera. In molti casi anziché la compiuta

Quanto costa dirsi “new”

Quanto all’aggettivo “new”, non trovo fondata in maniera convincente la discontinuità che esso designa. Per Wu Ming 1 la svolta nella letteratura italiana degli anni Novanta deriva dalla caduta del Muro di Berlino e da Tangentopoli. Ma i fenomeni artistici (e le loro etichette, le sintesi nominali che li focalizzano) non sono per forza legati a eventi storici in un vincolo di necessità stringente. Per Wu Ming 1, evidentemente sì. Il suo è uno schema storicistico, che vede l’arte e la letteratura come semplici conseguenze di eventi epocali. È un punto importante da criticare, se si vuole salvaguardare il valore allegorico delle opere letterarie, valore al quale giustamente Wu Ming 1 tiene molto (e che – aggiungo io intervenendo per così dire d’ufficio – appartiene potenzialmente a tutta la letteratura, non certo soltanto alle opere epiche-*popular*, italiane o straniere, nuove o vecchie che siano)⁷.

Il dispositivo dell’allegoria (anche per come la illustra Wu Ming 1) consiste in una forma speciale di prefigurazione. Se un’opera è allegorica, vuol dire che è anche in grado di prefigurare il futuro. L’opera non parla soltanto del passato, ma del futuro. Non dipende totalmente da ciò che è accaduto, perché contribuisce a sagomare anche ciò che accadrà (a partire dal fat-

fusione realizzata da James Ellroy, si è avuta una mera giustapposizione, o un trapianto mal eseguito, con conseguente rigetto. Aspettavamo tutti un oggetto narrativo all’altezza dell’intento. Quell’oggetto oggi è qui, e racconta i ‘luoghi oscuri’ di un intero paese” (pag. 93). Il giudizio generale è sbrigativo, non argomentato, generalizzante (“molti casi”; quindi, non tutti); ma ciò che conta è che ne traspare, sebbene sfuocatamente e con un appiattimento sullo sfondo, un ribollire di opere che persino dal giudizio insoddisfatto di Wu Ming 1 indicano tutt’altro atteggiamento verso la scrittura rispetto ai giudizi sommari sugli anni Novanta espressi altrove. La strategia argomentativa di Wu Ming 1 in *New Italian Epic* è quella di allontanare sullo sfondo, offuscare le tracce o rimuovere l’esistenza di tutto ciò che si muoveva e si muove di positivo e fruttuoso, negli anni Novanta e dopo, accanto e al di fuori dell’epica-*popular* o della letteratura di genere.

⁷ Wu Ming 1 tende ad attribuire alla narrativa epica-*popular* caratteristiche e potenzialità che sono proprie (a seconda dei casi, naturalmente) di gran parte della narrativa e della letteratura tutta: allegoria, complessità e popolarità, straniamento, sovversione dissimulata di linguaggio e stile, ecc.

to banale, ma non per questo semplice, che essa sagoma la nostra lettura e le nostre interpretazioni).

Nel 1990 viene pubblicato *Insciallah* di Oriana Fallaci, notevole esempio di “Italian Epic”, per nulla ascrivibile all’ironia postmoderna: l’unica sua pecca per non essere “new” è che è un romanzo pubblicato prima del fatidico 1993, anno sancito per decreto storicistico da Wu Ming 1. Tra l’altro, fu un libro che ebbe un enorme successo, unendo elementi complessi e *popular*. Nel 1992 esce *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini che, accettando la (non)definizione di Wu Ming 1, potrebbe essere etichettato come “oggetto narrativo non-identificato”, un libro dal respiro epico (ma è stato scritto prima! Appunto: però è stato pubblicato in quell’anno, è intervenuto storicamente in quell’anno, e ha costituito un *exemplum* per scrittori e scrittrici, un evento paradigmatico e germinativo). Anche solo limitandomi a questi due libri capitali (capitali per mole e successo di pubblico nel caso di *Insciallah*, e per mole e densità di scrittura nel caso di *Petrolio*) io non vedo discontinuità letteraria fra il prima e il dopo 1993.

Wu Ming 1, a pagina 79, ha già ribattuto a queste mie obiezioni affermando che chi porta esempi di libri pubblicati prima del 1993 fa “un’operazione che ignora la premessa”, ovvero che le opere del New Italian Epic siano “figlie del terremoto che pose fine al vecchio bipolarismo”. Ma è proprio questo il punto: è proprio *quella premessa* che non mi convince: non è che la ignoro, è che non la accetto, e il mio modo di discuterla è evidenziare che la periodizzazione di Wu Ming 1 si regge esclusivamente su fatti “storici”, su una descrizione del tempo completamente ipotecata dalla Storia, ossia dalla narrazione egemone dei “fatti di Potere”, dei fatti che contano. Ma io sono un lettore, e per me i fatti che contano sono anche le opere letterarie, vale a dire che mi interessa moltissimo come i singoli individui disarmati, armati soltanto della loro scrittura (gli autori e le autrici) hanno voluto e saputo intervenire nella Storia con le loro opere. Anche quelle per me sono eventi, per quanto apparentemente meno rilevanti degli eventi “storici” (ma anche Wu Ming 1 in *New Italian Epic* si occupa in gran parte di questo genere di eventi: i libri pubblicati). Non sto presupponendo dunque una storia letteraria separata da quella del cosiddetto Potere; la letteratura non è certo un recinto autarchico al riparo da ciò che accade.

Wu Ming 1 si basa soltanto sulla storia del Potere per fondare una periodizzazione letteraria, un Potere che, crollando, mutando forma, strutturandosi in nuove configurazioni, secondo Wu Ming 1 libera forze letterarie: la storia della letteratura secondo Wu Ming 1 è dettata dalla narrazione del Potere. Io che (come lettore) ho scelto di interessarmi alla letteratura proprio per stare ad ascoltare altre narrazioni, altre forme di discorso, altre storie (cioè le storie degli scrittori e scrittrici, dei cittadini armati della loro scrittura), prendo in considerazione un flusso più largo. Wu Ming 1 fa alcune tomografie assiali storiche dal 1989 al 1992, e vede giustamente il crollo del Muro di Berlino e Tangentopoli. Ovviamente anch'io in quegli anni ravviso le stesse cose, però allargo un poco lo sguardo e vedo anche *Insciallah* e *Petrolio*, vedo in *Insciallah* e *Petrolio* i più immediati e rilevanti precedenti formali e sostanziali, se non i capostipiti di ciò che Wu Ming 1 chiama “New” Italian Epic. La continuità dell'epica-*popular* e dei cosiddetti “oggetti narrativi non-identificati” è ininterrotta, e si potrebbe forse proseguire risalendo ulteriormente negli anni che precedono queste due opere.

Quindi, secondo me quel “new” al massimo può valere nell'accezione debole di “recente”. Ma non importa, va bene lo stesso. Chiamiamola “new”, se può servire. Però dobbiamo sapere che non è vero che è nuova, non è vero che l'epica degli anni Novanta (peraltro individuata da Wu Ming 1 in ben pochi titoli specifici) e degli anni Duemila segna una discontinuità rispetto a quello che è accaduto in letteratura a ridosso del 1993. A ridosso del 1993, negli anni Ottanta e primi anni Novanta, è lì che è importante guardare per vedere se la periodizzazione di Wu Ming 1 tiene, non tanto nei secoli e decenni distanti⁸. Chia-

⁸ La genealogia di Wu Ming 1 tende a cancellare le tracce di quanto è accaduto di buono in letteratura negli ultimi decenni anche nel riepilogare la tradizione di romanzi storici che gli autori *New Italian Epic* “hanno ben presente e [con la quale] dialogano”. Per esempio in questo passo: “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 Riccardo Bacchelli, *Metello* di Vasco Pratolini, *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Artemisia* di Anna Banti, eccetera”, pag. 16. È significativo che l'elenco sfumi nella dissolvenza di quell’“eccetera” evitando di avvicinarsi al periodo precedente il fatidico 1993.

miamola pure “new” se può servire a diffondere elenchi di libri che vale la pena leggere, e a fornire un’occasione per descrivere come sono strutturati artisticamente. Con la cartaccia che c’è in giro, con le forze pubblicitarie che ci sono in campo per promuovere libri orrendi, qualche gioco non del tutto candido può essere lecito.

Però dobbiamo sapere quanto ci costa chiamarla così. Il prezzo da pagare per quel “new” è implicare che noi scrittori e scrittrici, noi cittadini armati delle nostre parole, non siamo liberi, né disponiamo di un’autonoma forza prefigurativa: significa ammettere che conta solo la storia del Potere, e noi non possiamo che conformarci a essa, persino quando ci diamo un nome, persino quando dobbiamo scegliere che cosa fare con la nostra scrittura. Significa accettare che le storie che scriviamo, le controstorie, le ucronie, le epopee, gli sguardi sghembi eccetera, che insomma tutte le cose che esprimiamo proprio per dare il nostro contributo a sconfiggere quel Potere e correggere quella Storia, in realtà, per nostra stessa impotente ammissione, *dipendono* totalmente da quel Potere e da quella Storia (giacché noi le neominiamo a partire da come si sono neominati la Storia e il Potere).

Se io lavoro a una critica della Storia, e a un’allegoria del futuro per prefigurare altre storie, dando forma a immaginazioni di potenzialità ineffettuate, se faccio tutto questo per dare il mio contributo artistico-immaginario a cambiare la Storia e cambiare il Potere, e però poi assumo, per autonomarmi, le stesse categorie storiche che mi fornisce la Storia del Potere stesso, allora cado in una contraddizione autolesionistica: accetto il *frame* dell’avversario, assumo la *sua* impostazione del discorso.

Porgere orecchio solo all’eco di un Eco

Non mi sembra conoscitivamente utile ridurre il postmoderno a qualche frase delle *Postille a Il Nome della rosa*. Nonostante un certo qual imbarazzo e contorsionismo teorico autogiustificativo di Eco, in quegli anni, nell’aver dato alle stampe qualcosa che superava e, a detta di molti, tradiva la sua ex militanza neoavanguardista, il suo *Il nome della rosa* è un’opera serissima. È l’opera in questo caso che bisogna guardare, non le poste-

riori giustificazioni d'autore. Mi ricordo di aver letto in quegli anni una recensione su "Alfabeta", proprio la rivista degli ex neoavanguardisti, rivista di cui Eco era una delle colonne portanti. Se non mi sbaglio fu Maria Corti, oppure Renato Barilli (cercherò di controllare) a far notare a Eco che la sua non poteva essere considerata una citazione, un'operazione *en travesti*, una mossa ironica: una citazione, diceva più o meno il recensore (vado a memoria a trent'anni di distanza), per essere percepita come tale, deve durare poco, ma quando si aprono virgolette per richiuderle dopo cinquecento pagine, non si tratta più di citazione, bensì di qualcosa di completamente diverso, è un lavoro in cui l'autore si riconosce, per il fatto di essersi così zelantemente impegnato a dargli forma. E in effetti *Il nome della rosa* è uno splendido romanzo transmediale, è la prosecuzione e sviluppo con altri mezzi, con altro medium, dell'opera di Eco studioso delle estetiche medievali. "Di ciò di cui non si può parlare, si deve narrare", recitava il risvolto di copertina della prima edizione, parafrasando l'arcinoto motto wittgensteiniano. *Il nome della rosa* è uno *spin-off* delle teorie di Eco sulla storia della cultura e sull'eredità che ci ha consegnato (o meglio, sottratto) un filone del cristianesimo medioevale. Non potendo dimostrare, dati filologici alla mano, che la svalutazione culturale del comico derivava da una deliberata censura monastica di una fetta della *Poetica* di Aristotele, Eco lo ha fantasticato narrativamente.

Ma nel saggio di Wu Ming 1, a parte le generalizzazioni manchevoli e le faziose sintesi panoramiche, se si tratta di analizzare *da vicino* ciò che è stato scritto negli anni Ottanta e Novanta, tutto si riduce a qualche frase delle *Postille al Nome della rosa*. Pazienza, non pochi dei libri scritti negli anni Novanta e Duemila che Wu Ming 1 inserisce nella sua lista preferenziale sono notevoli, è opportuno promuoverli e farli leggere, di questi tempi si possono anche perdonare questi espedienti non del tutto impeccabili. E poi è bello e meritorio spiegare a chi non lo sa che cos'è l'allegoria, che cosa sono i mitologemi⁹: io ho avuto la fortuna di impararlo all'università, ma non tutti hanno fatto un certo tipo di studi. Fa piacere vedere degli scrittori che fanno agire le categorie analitiche della teoria letteraria applicandole alla lettura delle opere, dando una lezione a molti cosiddetti cri-

⁹ A proposito: "Polvere di sangue e sudore chiude la gola" è un'enallage.

tici. Mentre leggevo le pagine in cui veniva intelligentemente rivitalizzato e messo al lavoro per l'interpretazione dei testi il tecnicismo accademico "mitologema" ho provato ammirazione. Bravo Wu Ming 1.

Gomorra e l'io come arma politica

I Wu Ming insistono molto sul valore della transmedialità, sviluppato da Henry Jenkins in *Cultura convergente*¹⁰. Ma a mio parere non sfruttano a pieno le intuizioni di Jenkins non applicando questa categoria al caso *Gomorra*.

Roberto Saviano ha proseguito la scrittura di *Gomorra* con alcuni atti transmediali. Le apparizioni in televisione, il discorso in piazza a Casal di Principe nel settembre del 2006 (a cui hanno fatto seguito le minacce camorristiche, l'appello di intellettuali e politici e l'assegnazione della scorta di polizia) secondo me sono prosecuzioni transmediali di *Gomorra*, sono sviluppi del suo libro su altri media, non solo in quello televisivo, ma anche nel medium comizio (che è stato ulteriormente medializzato su giornali e televisioni, e Roberto Saviano non poteva non esserne conscio). Sono quegli atti che, per di più, hanno innescato una diffusione clamorosa del testo-*Gomorra*, che a quel punto è divenuto transmedialmente inscindibile dalla persona Roberto Saviano e dalle sue uscite pubbliche, dal vivo e sui media.

Ebbene, questi atti sono stati possibili, e sono risultati tanto più inauditi ai suoi concittadini e a tutta l'Italia e al mondo intero, perché Roberto Saviano ci ha messo il nome e cognome familiare con il quale era conosciuto in quei luoghi fin dalla nascita, ci ha messo la sua faccia, ci ha messo la sua voce e il suo corpo. Hanno avuto un peso politico e sociale impressionante perché Roberto Saviano è andato a dire quelle cose in faccia ai suoi conterranei e ai camorristi con il suo io (prima dicendone alcune con il suo libro e poi altre di persona, e le due cose transmedialmente hanno costituito un'*opera convergente*), perché era di quella terra, perché ha raccontato cose che lo coinvolgevano. Ha fatto come Diceopoli e Daniel Weinberg, i protagonisti

¹⁰ Henry Jenkins, *Cultura convergente*, prefazione di Wu Ming, Apogeo, 2008.

degli *Acarnesi* di Aristofane e di *Come mio padre ha dichiarato guerra all'America* di Nick Mamatas¹¹: si è separato dalla comunità di cui faceva parte, ha compiuto una sbalorditiva secessione individuale dalla sua comunità di appartenenza. Ha fatto un atto di *parresìa*, che, come ha analizzato Foucault negli ultimi suoi corsi al Collège de France, implica rischio, coraggio, libertà, coinvolgimento personale.¹²

Anche la teoria filosofica degli *atti linguistici* ci insegna che per “fare una cosa con le parole”, cioè per compiere un’azione parlando o scrivendo, per esempio fare una promessa, un accordo verbale su un prezzo, un matrimonio, una denuncia, non basta la forza di un enunciato astratto, separato dalla sua situazione comunicativa: bisogna metterci la faccia, la presenza, il corpo, la propria storia, il proprio nome, la propria firma. Bisogna impegnare sé stessi in quelle parole. Il nome proprio, l’io, le nostre facce non sono semplicemente vanità, esibizione, narcisismo: sono la nostra implicazione nel linguaggio. Non sono solo specchietti con cui la società dello Spettacolo ci seduce, né soltanto ingombranti maniglie che rendono più semplice alla poli-

¹¹ Nick Mamatas, *Come mio padre ha dichiarato guerra all'America*, Cargo, 2008.

¹² “Così, come un moderno *parresiastes*, Pasolini manifestava il più direttamente possibile ciò che pensava, rischiando l’impopolarità, l’ostracismo.” La citazione è tratta da *Il tradimento dei critici* (2002) di Carla Benedetti, che riprendendo suoi interventi degli anni Novanta dedicava alla *parresìa* degli intellettuali, con particolare riferimento a Pasolini, un intero capitolo del suo libro (pagg. 111-134). Sul tema della *parresìa* si può consultare l’utile ricostruzione delle ricerche foucaultiane nei suoi ultimi anni di vita e insegnamento al Collège de France compiuta di recente da Laura Cremonesi in *Michel Foucault e il mondo antico*, Edizioni ETS, 2008, da cui traggio questo brano: “*parrhesia*, [...] con cui è possibile rivolgersi ai potenti che hanno commesso ingiustizia, accusandoli pubblicamente con una parola veritiera e coraggiosa. Questo tipo di discorso costituisce la principale ed unica risorsa del più debole, cui non rimane altro, di fronte a coloro che abusano del proprio potere, che prendere la parola e dire la verità, mettendosi in gioco e correndo tutti i rischi connessi allo scontrarsi con il potere.” E, più avanti: “il discorso di Creusa rappresenta dunque la prima matrice dell’atteggiamento parresiastico, in cui sono insiti gli elementi di rischio, di libertà e di coraggio che rimarranno, secondo Foucault, sempre legati alla pratica di *parrhesìa*, in tutte le sue successive declinazioni”, pp. 149-150.

zia acchiapparci. In particolare, il nome e cognome è il simbolo della convergenza del medium scrittura con il medium comunicazione in presenza, faccia a faccia, comizio, immagine, ecc.

Il nostro nome proprio è una parola senza contenuto semantico rilevante. Il fatto che “Silvia” significhi “colei che abita nei boschi” non ha pressoché nessun valore ai fini del funzionamento del nome proprio. Mentre un nome comune, per esempio “postino”, per funzionare può anche permettersi di fare a meno di riferirsi a una data persona, ma deve certamente avere un significato, un nome proprio per funzionare deve riferirsi a qualcuno pur potendo permettersi di non avere un significato. Il nome proprio ha un significato designativo e pragmatico: significa la nostra implicazione nel linguaggio. Il nome proprio indica che anche noi, non solo le cose che diciamo, apparteniamo al linguaggio, siamo implicati nel discorso. È vero, così restiamo impigliati, *tracciati* nelle parole, e in questo modo ci rendiamo ancora più esposti al controllo dei Poteri. Ma il prezzo da pagare per chiamarci fuori dal linguaggio, e dall'apparire, e dall'esorci di persona, è una diminuzione della forza politica dei nostri enunciati. Senza nomi propri, senza facce, senza corpi, senza io, senza storia personale messa in pubblico e condivisa socialmente, possiamo compiere un minor numero di atti linguistici, o compierne di meno potenti, possiamo fare meno cose con le parole, e in certi casi addirittura non possiamo compiere azioni politiche incisive: diminuiamo o annulliamo la forza parresistica delle nostre parole.

Il caso di Roberto Saviano, secondo me, potrebbe far riflettere i Wu Ming su quelle che sono state le loro opzioni culturali sull'identità e sulla presenza mediale. Naturalmente non sono loro gli unici responsabili di una certa cultura dell'anonimato, della pseudonimia, della “nessunanza” che ha affascinato una fetta della rete, ma credo che, prima come condidui lutherblissettiani negli anni Novanta, poi come nome collettivo Wu Ming (mi viene da dire “nome semicomune di persona”), appellativo umbratile in cui le individualità tendono a dissolversi intercambiabilmente (l'iperattivo Wu Ming 1 fa parzialmente eccezione), hanno promosso una pratica e un esempio che a mio parere non si è dimostrato il migliore possibile per una politica dell'intervento attivo.

Io penso (e lo sostengo da anni) che, nel momento storico in cui un enorme numero di persone si affaccia per la prima volta, grazie alla rete, alla possibilità di *non solo* esprimere opinioni, commentare l'attualità, fare controinformazione ecc., *ma soprattutto* compiere veri e propri atti linguistici, "fare cose con le parole", dire la verità in faccia al potere, correndo un rischio nel gridare parresiasiticamente che il re è un ladro, un criminale, un assassino, ebbene, in un momento simile è importante sostenere e potenziare il valore del coinvolgimento personale nel linguaggio attraverso i dispositivi che abbiamo per farlo, vale a dire i nostri nomi e cognomi (ed eventualmente, se e quando servono, le nostre facce e voci e immagini, e i nostri corpi fuori dalla rete, negli altri media e nel medium della comunicazione in presenza, dal vivo, faccia a faccia), pur essendo consapevoli di tutti i limiti e difetti e trappole che questi dispositivi contengono.¹³

Mi pare che l'analisi di *Gomorra* fatta da Wu Ming 1, più che a sottolineare l'implicazione *parresiasitica* personale e autobio-

¹³ Su questi temi, per un'analisi del vincolo etico fra il parlante e le sue parole, ho trovato molto utile *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento* di Giorgio Agamben, Laterza, 2008. In particolare la sintesi finale che, dopo aver trattato di diritto romano antico, si sporge sulla contemporaneità: "l'umanità si trova oggi davanti a una disgiunzione o, quanto meno, a un allentamento del vincolo che, attraverso il giuramento, univa il vivente alla sua lingua. Da una parte sta ora il vivente, sempre più ridotto a una realtà puramente biologica e a nuda vita, e, dall'altra, il parlante, separato artificialmente da esso, attraverso una molteplicità di dispositivi tecnico-mediatici, in un'esperienza della parola sempre più vana, di cui gli è impossibile rispondere e in cui qualcosa come un'esperienza politica diventa sempre più precaria. Quando il nesso etico – e non semplicemente cognitivo – che unisce le parole, le cose e le azioni si spezza, si assiste infatti a una proliferazione spettacolare senza precedenti di parole vane da una parte e, dall'altra, di dispositivi legislativi che cercano ostinatamente di legiferare su ogni aspetto di quella vita su cui sembrano non avere più alcuna presa." E, più avanti: "L'elemento decisivo che conferisce al linguaggio umano le sue virtù peculiari non è nello strumento in se stesso, ma nel posto che esso lascia al parlante, nel suo predisporre dentro di sé una forma in cavo che il locutore deve ogni volta assumere per parlare. Cioè: nella relazione etica che si stabilisce fra il parlante e la sua lingua. *L'uomo è quel vivente che, per parlare, deve dire 'io', deve, cioè, 'prendere la parola', assumerla e farla propria.*" (pagg. 96-97; il corsivo è dell'autore).

grafica di Roberto Saviano, punti a enfatizzare soprattutto che dentro quel libro l'autore ingloba nell'io altri personaggi, raccontando come fossero suoi dei fatti capitati a persone che non sono Roberto Saviano: così Wu Ming 1 trasforma surretiziamente Roberto Saviano in un io in qualche modo sfumato, finzionale, condivisibile. Ma, ammesso che questo sia vero in qualche capitolo di *Gomorra*¹⁴ a maggior ragione è stato possibile e ha ottenuto una moltiplicazione d'impatto perché c'è un io forte, individualmente personificato, un nome e cognome, una faccia, un corpo coinvolto e immerso in una storia personale e comunitaria locale ben determinata, un io che si è fatto garante di quelle parole, di quei fatti, a rischio della sua incolumità personale, parresiasiticamente¹⁵.

È un po' sgradevole riscontrare che Wu Ming 1 affianchi a *Gomorra* una minuscola genealogia di libri italiani recenti che comprende un libro dei Wu Ming stessi, uno di Babsi Jones e un paio dell'ottima Helena Janacek. Può darsi, ma come misconoscere altri apporti, dalla rete, dal giornalismo militante, da altri libri che a rischio personale hanno fatto nomi e cognomi, e testi e autori che hanno difeso e praticato e sostenuto la forza parresiasitica della presenza personale nel linguaggio e negli altri media, comunicazione dal vivo compresa? Per fortuna che i libri pubblicati, gli interventi su carta e in rete non si possono far sparire per decreto, e chiunque abbia sufficiente onestà intellet-

¹⁴ Ma come fa Wu Ming 1 (e Alessandro Licenzi da lui citato) a darlo per assodato? Ha qualche *inside information*? A meno che mi sia sfuggito qualche passo esplicito, non mi risulta che il testo di *Gomorra* lo dichiari né lo lasci in alcun modo intendere. Quello di Wu Ming 1 è un sospetto, magari anche legittimo, ma il fatto è che su questo sospetto fonda la sua lettura del libro, insistendo molto nel cercare di evidenziare questa supposta ipertestimonialità, questa capienza finzionale dell'io di Roberto Saviano, mettendo in ombra la vera forza parresiasitica di *Gomorra* che invece si basa sull'io anagrafico, sul nome e cognome che sottoscrive ciò che racconta, sulla faccia in quarta di copertina dell'autore che guarda negli occhi i suoi nemici.

¹⁵ Secondo me Carla Benedetti ha messo in luce in maniera molto convincente le modalità della *parresia* in *Gomorra* nell'intervento "Le quattro forze di *Gomorra*", in http://www.ilprimoamore.com/testo_922.html

tuale, un po' di memoria e non sia offuscato da intenti apologetici può facilmente riscontrare tutto il lavoro che è stato fatto da tanti altri in questi anni. Ma evidentemente a Wu Ming 1, piuttosto che riconoscere come stanno le cose, interessa di più anettere esclusivamente alla propria poetica il più importante libro italiano di questo decennio.

Forse, se davvero si desidera riuscire a “essere i genitori”, come auspica Wu Ming 1, bisognerebbe cominciare ad avere la maturità di riconoscere il valore delle cose che fanno gli altri, simpatici o antipatici, “stronzi” o no che siano. Certo, ci vuole un po' di buona volontà. Ma in gioco non ci sono le carrierine letterarie, bensì, la nostra responsabilità storica, piccola o rilevante che sia. In gioco, come scrive Wu Ming 1, ci sono orizzonti molto più ampi: “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 anche per conto nostro, chissà dove, chissà per quanto, e chissà se verremo ricordati.”¹⁶

¹⁶ *New Italian Epic*, p. 60.