

Luca Muchetti

STORYTELLING

L'INFORMAZIONE SECONDO LUTHER BLISSETT



ARCIPELAGO EDIZIONI

Il progetto grafico e la copertina sono di Alice Gandolfi (psycobambi@gmail.com).
L'immagine è una rielaborazione digitale di una foto scattata sul set del film *Citizen Kane* di Orson Welles.

Photo Credit: American Film Institute.

© 2007 Luca Muchetti
© 2007 Arcipelago Edizioni
Via Carlo D'Adda 21
20143 Milano
info@arcipelagoedizioni.com
www.arcipelagoedizioni.com

Prima edizione gennaio 2008

ISBN 978-88-7695-350-7

Si consentono riproduzione parziale o totale dell'opera e la sua diffusione per via telematica, purché non a scopi commerciali e a condizione che questa dicitura sia riprodotta.

L'autore difende la gratuità del prestito bibliotecario ed è contrario a norme o 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.

Ristampe:

7	6	5	4	3	2	1	0
2013	2012	2011	2010	2009	2008	2007	

INDICE

INTRODUZIONE	5
<i>MITOPOIESI</i>	
1. LUTHER BLISSETT, L'IMPOSSIBILITÀ DI UNA INDAGINE .	17
2. GUY DEBORD, MONTY CANTSIN, JOHNNY ROTTEN E ALTRE STORIE	33
3. UNA STORIA BOLOGNESE	47
4. L'AGITAZIONE ORRORISTA	57
5. THIS IS RADIO BLISSETT!	63
6. LUTHER BLISSETT, SIGNORE DEL MALE	68
7. LUTHER & ALICE: GRANDE È LA CONFUSIONE SOTTO IL CIELO	76
<i>FALSIFICAZIONE E COMUNICAZIONE-GUERRIGLIA</i>	
8. CORTOCIRCUITI	95
9. ASSALTO ALL'INFOSFERA	110
10. L'EREDITÀ DI LUTHER COSA SI È NASCOSTO NEL MOVIMENTO DEI MOVIMENTI ..	138
<i>STORYTELLING, FINZIONI E NARRAZIONI: DA LUTHER BLISSETT A WU MING</i>	
11. LUTHER BLISSETT:	
UNO STORYTELLER SUL PALCO DEL MONDO	153
12. NEI CONI D'OMBRA DELLA STORIA E DELL'INFORMAZIONE	160
13. NARRAZIONI	176
14. THIS REVOLUTION IN FACELESS	186
<i>APPENDICE</i>	
15. INTERVISTA INTEGRALE DI WU MING 2	199
16. ESTRATTO DALL'INTERVISTA DI WU MING 1	203
17. INTERVISTA INTEGRALE DI FRANCO "BIFO" BERARDI .	210
18. INTERVISTA INTEGRALE DI MARCO PHILOPAT	213
19. INTERVISTA INTEGRALE DI PAOLO ARCHETTI MAESTRI (YO YO MUNDI)	215
BIBLIOGRAFIA	221
RINGRAZIAMENTI	231

INTRODUZIONE

ANGEL GRACE, LUTHER BLISSETT

E I SOLITI SOSPETTI...

Destarsi nel cuore della notte, con la confusa percezione che qualcuno si sta aggirando furtivamente per casa, non è ciò che si dice un risveglio piacevole. Soprattutto se il misterioso fruscio non è attribuibile alle calze d'una signora che si sta rivestando. E tanto più se la notte in questione è quella di un autunno dei primi anni Venti, nella perduta città di New York.

A trovarsi nei guai è uno scrittore di *detective stories*, che lasciamo – per un istante – sotto coltri divenute di piombo, con «le orecchie ritte e gli occhi spalancati». Non stiamo parlando di un tipo dai gusti aristocratici e dalle simpatie reazionarie come Willard Huntington Wright, meglio noto sotto lo pseudonimo di S.S. Van Dine. Per una roba così, la stampa conservatrice imbastirebbe un casino. No, il nostro scrittore è un disgustoso autore di altrettanto disgustosi racconti *hardboiled*. Un depravato che, senza decenza alcuna, ostenta interesse per gli aspetti più crudi dell'esistenza. Insomma, uno che, putacaso finisse sventrato da un ladro colto in flagrante, che volete?!, se l'è cercata.

È probabile che questi pensieri stiano attraversando la mente del povero Carter Brigham, firma nota ai lettori di diversi *pulp magazines*, mentre i sensi vanno liberandosi dall'ultima patina di sonno e i rumori si fanno più nitidi. Le tipologie del *crime* – quello vero – possono essere di gran lunga più fluide degli stereotipi letterari. Quindi, è bene mettere in conto che, oltre all'astuto Scassinatore e allo spietato Assassino, esista pure il rapinatore maldestro e incline all'omicidio.

Trattenere il respiro. Abituarsi all'oscurità. Aspettare il movimento rivelatore e abbattere l'intruso con un *uppercut* che, alla bisogna, ogni autentico narratore *hardboiled* sa riprendere dalla caratterizzazione del suo investigatore privato. La situazione pare migliorata.

Fiat lux. Sorpresa. Sgomento. Il temibile rapinatore, infatti, ha le fattezze d'una gran bella figliola che, al momento, non sembra in vena di conversazione: «È una storia lunga, e gli sbirri dovrebbero essere qui a minuti, ormai. Non c'è tempo per raccontare».

Carter, invece, avrebbe proprio bisogno di tempo. Ma un ex-cronista, inventatosi scrittore di polizieschi, l'occasione buona, la sa cogliere al volo. Una «storia lacrimosa», “plasmata” su morbide curve femminili, non è cosa che si sciupa con una frettolosa denuncia. Per una volta, Carter non scrive: vive. È uscito dalla finzione. Dall'azione fasulla. Ora, la verità ha la carnosa evidenza di un “angelo dell'effrazione” ed è una verità che può costare cara. Ad esempio, può costare il prezzo del tizio che si è materializzato nel riquadro della finestra.

«Bene, bene, ma non è la mia vecchia amica Angel Grace?».

«Cassidy!».

Per quanto il valore di un uomo sia computabile in biglietti verdi, non è detto che l'accordo sull'importo sia facile da trovare. E questa pare una triangolazione complessa. Un poliziotto corruttibile. Una ladra con quattrocento dollari di taglia sulla testa. E uno scrittore impegnato a valutare il guadagno che la storia della ragazza può fruttare sul «Warner's Magazine» o sul «National».

Sono le prove generali del capitalismo cognitivo, bellezza! La lingua è un mezzo di produzione, le storie si scambiano e le relazioni sociali fruttano. Oppure, lasciamo perdere l'economia e tiriamo in ballo gli occhi verdi, il crudele destino, la miracolosa redenzione e altre fesserie del *genere*. In ogni caso, i

settecentocinquanta angioletti pattuiti con Cassidy sono una bella cifra. Quasi tutti i risparmi di Carter.

Per fortuna, la storia di Angel, figlia di John “Scatola” Cardigan, vale il denaro speso. Fratello e padre scassinatori. Madre morta o scomparsa (lei non lo ricorda e il vecchio non toccava mai l’argomento). Criminalmente parlando, è venuta su alla grande. Tutto procede liscio, finché “Scatola” non viene seccato da un guardiano notturno e il fratello Frank blindato. Le esose parcelle dell’avvocato la obbligano a scegliere tra il mestiere del padre e quello più antico. Ladra, sì. Puttana, mai. «Io non voglio vendermi a nessuno!». Orgoglio, disperazione, cervello, destrezza... Dal punto di vista di uno scrittore, un’esistenza dolente è *meravigliosa*. Purché – beninteso – sia quella degli altri.

Angel sa muoversi. Piazza buoni colpi. Il mondo, però, è paese e i pregiudizi sul gentil sesso o i rancori di qualche spassimante deluso finiscono per metterla a terra. Inseguita dai piedipiatti, ha improvvisato una spericolata fuga sulla buccia della Grande Mela – di tetto in tetto – con l’intenzione «di spolverare la prima stalla decente per un po’ di cibo e quattro soldi».

Brigham s’impegna ad aiutarla. Lei, in cambio, gli promette – Calliope delle bolgie metropolitane – storie, racconti, fatti. Vogliamo dire contenuti freschi e notizie attendibili? Diciamolo pure.

Il giorno stabilito per la prima “seduta narrativa”, non c’è traccia della ragazza. Sparita. Comunque, c’è da scrivere a sufficienza per rientrare, anche con un solo racconto, delle “spese” e ricavarci qualcosa.

Il pezzo è ottimo. E la convocazione del direttore della rivista ha tutta l’aria d’una promozione sul campo.

All’appuntamento, Carter rimane stupito dalla presenza di Gerald Fulton, Harry Mack, John Deitch e Walton Dohman. Cinque scrittori al cospetto del capo. Situazione stramba. Come stramba è la domanda del direttore: «Le dispiacerebbe raccon-

tarci, signor Brigham, come le è venuta l'idea per la sua storia, *L'Angelo del secondo piano?*».

«In modo piuttosto bizzarro. Sono stato svegliato una notte dai rumori di un ladro e mi sono alzato per controllare. L'ho affrontato e abbiamo lottato al buio per un po'. Quindi ho acceso la luce e...»

«...ed era una donna... una ragazza!». Questa è la voce roca di Fulton.

Sei sorpreso, Carter? Non lo sai che le storie sgusciano da tutte le parti? Che hanno il diritto di libera circolazione? E – cosa ben più importante – non lo sai che scrivere è soltanto *un* modo di narrare? Gli altri l'hanno capito e se ne stanno impalati con la stessa espressione da imbecilli dipinta sulla faccia.

«E poco dopo è entrato un detective?». È il turno di Mack, ma la voce è altrettanto arrochita.

«Si chiamava Cassidy...».

«...e per una certa cifra le cose si potevano sistemare».

Il racconto va avanti a staffetta fino all'inevitabile conclusione: «Sant'Iddio! Mi domando quanti altri stiano scrivendo la stessa storia in questo preciso momento!».

Che t'aspettavi? Non ci dovrebbero essere diritti di proprietà sulle parole. Di sicuro non ci sono brevetti sulle truffe. Nemmeno sull'idiozia, a dire il *vero*. Con buona pace di Leibniz, questo mondo, che abbiamo la presunzione di conoscere, è solo una delle finzioni possibili. E non è la migliore.

L'Angelo del secondo piano è una *short story* di Samuel Dashiell Hammett, scritta nel 1923 per satireggiare quell'universo *pulp* di cui l'investigatore della Pinkerton diventerà l'incontrastato Signore. Il racconto è anche una *summa* – in stile *comic-hard* – del volume che avete tra le mani. Un gioco di specchi utile a restituire *Storytelling* come se fosse scritto dall'ultima pagina alla prima. Da destra a sinistra. Dalla produzione di miti mediante finzione letteraria alla produzione di miti

a mezzo d'incursioni brigantesche nei territori della comunicazione. In altre parole, *L'Angelo* costituisce uno dei tanti, antelucani riflessi delle bizzarre vicende di cui leggerete.

Con un passato da cronista e un presente da scrittore *hardboiled*, Carter Brigham è il simbolo dell'intreccio tra informazione e *fiction*, verità e *non-verità*, che caratterizza – nel corso del secolo XX – tanto lo sviluppo del sistema massmediatico, quanto l'evoluzione di alcune forme di scrittura. Non è difficile immaginare il personaggio hammettiano come una viziosa e perversa declinazione di questo connubio, come un *reporter* sedotto dalle potenzialità economiche del *crime*. Il medesimo avvenimento, infatti, può trasformarsi in uno stringato trafiletto sul giornale del mattino o in un racconto infiorettato a dovere per le pagine d'una rivista popolare. Dovendo scegliere, la differenza la fanno i soldi. A rimanere uguale è il cinismo. Cinismo – sospettiamo – nell'aver battuto, un tempo, il cupo «ritmo mediale» dell'«emergenza-illegalità» sulla grancassa della stampa newyorkese. E cinismo nella pratica di *de-formazione* narrativa del reale secondo gli stilemi, troppo rigidi, di un genere letterario. Dove c'è dolore, miseria, violenza, Carter vede un margine di scrittura e una possibilità di guadagno. Tanto per evitare equivoci, chiariamo che non c'è niente di male a utilizzare le formule di un filone o a tirar su reddito da racconti ispirati a fatti di cronaca. Non sono questi gli oggetti della contestazione. La critica, piuttosto, si appunta sull'*hardboiled* degli albori che, pur svolgendo un'importante funzione di emancipazione del «genere», si caratterizza per la ripetitività degli schemi narrativi, l'uso approssimativo dei gerghi malavitosi, la gratuità della violenza e la complessiva monotonia del registro. Lungi dal risolversi in un banale rilievo stilistico, quest'ultimo elemento ricopre un ruolo decisivo nella stangata subita da Carter.

Come sottolinea Luca Muchetti, al centro della cosiddetta «comunicazione-guerriglia», ci sono la natura intrinsecamente «anarchica» della lingua – ovvero la possibilità che «la “posi-

zione” di un parlante possa essere ricoperta da chiunque» – e, per contrasto, la progressiva *standardizzazione* del linguaggio. Del linguaggio giornalistico, nel caso delle beffe mediatiche ordite da Blissett durante gli anni Novanta. Del linguaggio letterario, per quanto riguarda Miss Cardigan e la nascente «scuola dei duri».

Se è vero che il successo dell’“agire falsificante” si misura dall’inconsueta miscela di invenzione e imitazione enfatica d’un certo linguaggio, il segreto dell’Imbonitore, del Picaro, sta nell’abilità con cui riesce ad allineare *clichés*. Una famiglia di ladri, una madre morta, un padre ucciso, un fratello in galera, il veleno della maldicenza, i perfidi ricatti, le *avances* insistenti, perfino l’avvocato “strozzino”: il «cavalocchio»... Per ottenere la perfezione patetica e melodrammatica, manca la tisi, che – con ogni probabilità – il tubercolotico Hammett preferì scartare per buongusto o scaramanzia. L’errore di Brigham è lo stesso in cui incapperanno, settant’anni più tardi, i “professionisti” dell’informazione raggirati da Luther. Non c’è niente di più pericoloso del credersi “proprietari” d’una lingua, escludendo la possibilità che altri soggetti sappiano utilizzare quella stessa lingua per scopi del tutto diversi, tramite canali differenti e con forza uguale, se non maggiore.

Nella figura di Angel, all’opposto, si coagulano – in forma aurorale – molteplici aspetti della guerriglia mediatica attuata, su vasta scala, dal Multiplo. In primo luogo, l’“angelo” è un fine conoscitore del «clima», cioè dell’ambiente, del territorio, su cui intende sviluppare l’“incursione”. All’inizio degli anni Venti, una corretta «teoria del clima», benché sviluppata per puro tornaconto personale, porta inevitabilmente a individuare il ventre molle dell’industria culturale nel punto più avanzato del suo sviluppo. Ovvero nell’onnivoro mercato dei racconti a basso costo, caratterizzato dal cottimo letterario (un centesimo a parola), dalla produzione a ciclo continuo e dalla figura di uno scrittore sostanzialmente dequalificato – almeno per gli

schifiltosi sostenitori della presunta letteratura “alta” – che taluni potrebbero chiamare “scrittore massa”. La necessità di produrre un altissimo numero di parole in un tempo brevissimo genera una spietata caccia all’“ispirazione”. Un vero e proprio ratto delle “muse”. Un saccheggio delle “risorse primarie”. Così, l’effetto del raggio è quello di svelare la debolezza del potente meccanismo. Blissett agirà nello stesso modo rispetto ai circuiti dell’informazione, svelandone i tratti reconditi: «fonti non incrociate, automatismi da catena di montaggio, voglia di facili scoop».

Angel, inoltre, è una maestra del travestimento, capace d’instaurare, attraverso il *camouflage*, il contatto con un “pollo” che altrimenti diffiderebbe della veridicità del racconto. È la maschera della ladra a sorreggere il raggio della truffatrice. Il valore di verità della montatura, cioè del *fake vero* e proprio, è potentemente anticipato dal camuffamento e dalla parodia teatrale, grazie ai quali Carter crede di trovarsi di fronte a un autentico esemplare del mondo alieno che, fino a quel momento, ha solamente immaginato. Lo schema è tipico della truffa, che presuppone un cavallo di Troia corrispondente all’obiettivo della manovra. La frode consumata ai danni degli “operatori” del crimine (scrittori di polizieschi, sbirri, magistrati, giornalisti di nera o malavitosi d’altra specie) pretende un’esca adeguata. Lo stesso farà il Multiplo con i canali della comunicazione di massa, ricalcandone «i tempi, la terminologia e le strutture». Del resto, non si circuisce una vecchia signora travestendosi da killer di professione e non si frega un pericoloso capomafia spacciandosi da impiegato della società elettrica. Si tratta del medesimo modello impiegato, più tardi, in molti *crime movies*. Ne *La Stangata*, ad esempio, dove il gangster Doyle Lonnegan viene agganciato dal celebre “bidonaro” Henry Gondorff nelle vesti di abile baro e spericolato bookmaker. O ne *I soliti sospetti*, in cui il geniale “Verbal” Kint, lo Zoppo di New York, inventa una trafia infinita di reati con lo scopo di coprire un solo delitto: l’ultimo, o – più probabilmente – l’unico.

A differenza del *prestigio*, la truffa implica il disvelamento: il momento, cioè, in cui il trucco si manifesta, ponendo la vittima davanti allo stato di crisi. L’“autenticità” dell’Illusionista, al contrario, esige la strenua difesa della misteriosa chiave che rende possibile la magia. Nell’organizzazione dell’imbroglio, lo “scioglimento” è un momento orgasmico, al punto che, per certi truffatori, è impossibile stabilire se l’obiettivo della macchinazione sia il denaro, l’adrenalinica soddisfazione del *coup de théâtre* o un misto delle due cose. Attivando il meccanismo della rettifica, il disvelamento blissettiano provoca ulteriori cortocircuiti tra menzogna e realtà (le false smentite, ad esempio), così da creare un’“amplificazione” del primo atto di sabotaggio.

È molto probabile che per Angel, invece, la motivazione economica esaurisca quasi completamente lo spettro delle ragioni che la spingono a frodare scrittori esauriti. Tuttavia, le caratteristiche del “bidone” ci dicono che la ragazza si avventura con cognizione sui sentieri della letteratura popolare. La prontezza, con cui risponde a Carter a proposito delle sue pubblicazioni, indica una buona conoscenza della psicologia del *milieu* letterario e dei codici cristallizzati del poliziesco sporco:

«Mi chiamo Brigham... Carter Webright Brigham»

S’interuppe in attesa, e non invano.

«Mica lo scrittore?».

L’immediato riconoscimento gli illuminò il volto: non aveva ancora raggiunto quello stadio del successo in cui ci si aspetta che tutti conoscano il tuo nome.

«Hai letto qualcosa di mio?» le chiese.

«Oh, sì! *Veleno per uno* e *La dichiarazione* sul “Warner’s Magazine”, *Nemesi spa* sul “National”, e tutti i tuoi lavori sul “Cody’s”!».

È pur vero che, considerando l’ampia diffusione delle riviste *grey paper*, l’accesso a queste informazioni non richiede né mesi di ricerche, né una laurea in Storia della Letteratura ame-

ricana. Detto questo, abbiamo la sensazione che la ragazza sarebbe tranquillamente in grado di sostenere un'approfondita discussione sull'*opera omnia* del vecchio Carter. Così, Angel ci fa riflettere su quanto possano “fruttare” un investimento di pochi dollari in edicola e qualche ora di lettura. Un po' come fa Blissett a proposito della cosiddetta «agitazione horrorista», alimentata dalle notizie di ritrovamenti d'interiora animali nella grassa Bologna e dalle conseguenti proteste dei “cittadini benpensanti” sulla stampa locale: «Il fenomeno horrorista naturalmente non è mai esistito se non come bufala mediatica. Si è trattato solo di “una prova generale di sistema: quello che puoi fare con qualche francobollo e un passaggio in macelleria”».

Benché non paragonabile al ruolo del «disvelamento» nella tattica blissettiana, la risoluzione presentata da Hammett nel gioco meta-letterario inceppa transitoriamente il funzionamento del «genere», denunciandone la coazione a ripetersi. Certo, l'intromissione destabilizzante non si sviluppa al livello dell'organizzazione produttiva, cioè sul piano del capitale editoriale, che rimane perfettamente impermeabile agli effetti della beffa. Eppure, la truffa è – per certi versi – un preistorico esempio di «interferenza culturale», di *culture-jamming*, in grado di combinare l'arte, i *media*, la parodia con un atteggiamento da *outsider*. Dal nostro punto di vista, ad Angel Grace Cardigan va riconosciuto il merito d'aver sperimentato un'inedita forma di critica letteraria basata sul contatto diretto con i produttori di contenuti narrativi. Ci riferiamo alla “recensione performativa e truffaldina” volta all'abolizione della peggiore letteratura d'ogni tempo e d'ogni genere: il pretenzioso e arrogante realismo di maniera.

Davanti a *Storytelling* non è consentito eludere l'ovvio interrogativo circa la legittimità di una storicizzazione delle pratiche riferibili al *multiple name*. È possibile documentare l'esperienza di una figura sfuggente per antonomasia, nemica dei “conforti” identitari e in perenne vagabondare sul labile

confine che separa il Falso dal Vero? Crediamo di sì, ma a debite condizioni. Una storiografia “blissettiana” è plausibile, quando l’aggettivo non si limita a denotare il contenuto della ricerca, ma finisce per caratterizzarne le procedure e orientarne la direzione. Qualsiasi attività di documentazione su Luther non deve mai trasformarsi in una “caccia all’uomo”. In tal caso, il Condividuo rilascerebbe gli anticorpi falsificanti da opporre all’inopportuna pretesa d’autenticità, impiegando testimonianze inattendibili, riferimenti inestricabili, citazioni da fonti inesistenti, rimandi ad altre entità molteplici e via dicendo... Alla maniera dell’abile *scout* che, oltre a seguire la pista sul terreno pietroso, riesce a non lasciarsi alcuna traccia alle spalle o – *peggio* – riesce a seminare indizi fasulli.

Luther, dunque, pretende d’essere affrontato con le esitazioni e le perplessità di un filosofo scettico, avverso alla perentorietà dei pronunciamenti assertivi, avvezzo alla frequentazione del dubbio e capace di sostituire il criterio di verità con quello di probabilità o d’*im-probabilità*. Una storiografia blissettiana manderebbe fuori di testa anche i più aperti teorici dell’autonomia epistemologica della storia come disciplina, rivendicando – contro la cancellazione dell’antica «*sympathie entre la Poésie et l’Histoire*» – il valore del *merveilleux*, la reticenza (o la facile *favella*) dei “testimoni”, la trasmutazione dei «fatti» in leggende e il diritto dell’immaginazione a invadere il campo della memoria e il dominio della ragione.

L’autore di questo libro assume integralmente le accortezze metodologiche cui facciamo riferimento. La scelta del titolo per il capitolo d’apertura («Luther Blissett, l’impossibilità di una indagine») vale come dichiarazione d’intenti, sufficientemente paradossale per introdurci a una delle tante, folli storie del Multiplo. La puntualità della ricostruzione e il gusto del dettaglio non tolgono niente alla cautela dell’approccio. Anzi, affiora il sospetto che, proprio nei particolari della narrazione (sullo sfondo dell’affresco), covi l’insidia.

Così, a partire dal riconoscimento della pericolosità del tragitto, si dipana un'incalzante ricostruzione che ci spinge dai meandri del post-punk londinese ai portici di Bologna, passando per la Parigi situazionista e l'Amsterdam dei provos. *Storytelling* offre una probabile genealogia delle tattiche di «comunicazione guerriglia» e delle strategie mitopoietiche, rimbalzando – con intelligente leggerezza – dall'“alto” al “basso”, dal castello di Nottingham alla foresta di Sherwood, da un celebre radiodramma di Orson Welles ai fermenti dell'underground, da un racconto di Calvino a una *performance* delirante, dalle *Finzioni* borgesiane all'“ultra-sinistra” millenarista.

Ora, ci pare quasi d'aver dimenticato l'inizio.

Ma, poi, c'era davvero un inizio?

Chissà.

Riproviamo con questo: «C'era una volta, nella Capitale del Regno, un certo Harry Kipper...».

Tommaso De Lorenzis
Bologna, gennaio 2007

«I have changed my name so often»
(Leonard Cohen – *The Partisan*)

Mitopoiesi

1.

LUTHER BLISSETT, L'IMPOSSIBILITÀ DI UNA INDAGINE

«E ringraziate che ci sono io, che sono una moltitudine»
(Andrea Pazienza)

Luther Blissett siamo noi.

Luther Blissett è chiunque voglia esserlo.

In definitiva, tutti sono Luther Blissett.

Quindi, Luther Blissett è nessuno.

Siamo nella prima metà degli anni Novanta, e un nuovo eroe popolare sta per irrompere nell'immaginario. Un Robin Hood inafferrabile e misterioso, un bandito capace di far riecheggiare l'eco di epopee brigantesche alla Fra' Diavolo, colpendo il mondo dell'informazione, seminando il panico in quello dell'arte, firmando azioni di guerriglia mediatica, agitando l'universo della comunicazione. Luther Blissett è un nome che fa tremare le gambe dei potenti, una leggenda avvolta in una ragnatela di altre leggende, in bilico tra realtà e finzione. Un universo semantico dove l'antinomia tra vero e falso trae linfa vitale dall'inevitabile ambiguità. Come fu per l'eroe dell'indipendenza scozzese William Wallace, come fu per Zorro, per Emiliano Zapata o in tempi più recenti per il subcomandante col passamontagna.

Blissett è però uno straniero. Enigmatico, arrivato da chissà dove, un personaggio che senza ripensamenti Sergio Leone avrebbe messo in sostituzione di "Armonica", il silenzioso cowboy interpretato da Charles Bronson in *C'era una volta il West*. Luther, ancora meglio, sarebbe stato una degna alternativa a Clint Eastwood nei panni del protagonista senza nome e senza storia di *Per un pugno di dollari*. Blissett è un *folk hero*,

un eroe popolare dai tratti indecifrabili, venuto da lontano, sganciato da ogni élite, creatore e cantore di un mito (il proprio) diffusosi, almeno in Italia, prima nell'underground bolognese e poi uscito allo scoperto per vendicare e rivendicare, colpire per poi svanire, in attesa di una nuova sfida. Un imbroglione di professione, un fuggiasco e un ribelle per natura, un *borderline* capace di infiltrarsi e affondare a ogni livello della società, un personaggio che attinge a piene mani dalla tradizione popolare, dalla letteratura poliziesca, dall'*hard-boiled*.

Storicizzare Luther è come tentare di afferrare l'acqua. Per sua stessa natura è fuggevole, contraddittorio, prospera sul falso. L'intera moltitudine-Blissett – concetto, questo, condiviso con le osservazioni di Antonio Negri su Spinoza¹ e che avrà non poche ricadute sulla produzione narrativa del collettivo bolognese Blissett e, più tardi, Wu Ming – si è divertita a giocare sul confine sottile tra ciò che è vero e ciò che è falso, complicando così enormemente l'analisi e le pretese di ricostruzione filologica del progetto. «Cos'è, esattamente, un'inverosimiglianza che non viene avvertita? È un'inverosimiglianza agli occhi di chi?». Questa è la domanda che pone Luther citando Harry Kipper². Le biografie diffuse via Internet, o attraverso le pubblicazioni degli anni Novanta e create da chiunque volesse far proprio il nome della “creatura multipla”, presentano Kipper come il coniatore del nome collettivo dietro cui si cela un movimento controculturale cresciuto in tutta Europa. A questo proposito sono archiviati sul sito www.lutherblissett.net una serie di comunicati datati 1994 riguardanti la “situazione planetaria” del fenomeno («La situazione planetaria di Luther Blissett, descritta nel documento del settembre '94, è in gran parte inventata di

¹ Antonio Negri, *Spinoza*, DeriveApprodi, Roma, 1998.

² Cfr. Roberto Bui, *Nomi multipli e neoismo: che c'entra Luther Blissett?*, dal catalogo «Sentieri Interrotti: crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti», Bassano del Grappa, 17 giugno - 20 agosto 2000, <www.dvara.net/HK/neoismo.asp>.

sana pianta», ci rivelerà Wu Ming 2 più tardi, mettendo in atto, senza saperlo, l'eterna vendetta postuma di Luther "l'Inafferrabile" nei confronti di chiunque tenti di ingabbiarlo in definizioni o abbia la pretesa di tracciare un quadro fedele del suo sviluppo).

Luther Blissett è lo pseudonimo adottato da un artista inglese, un ex punk di nome Harry Kipper. Di lui parla Jon Savage, in un saggio sulla musica punk: «I Sex Pistols avevano suonato in maggio al dipartimento di Belle Arti di Reading avendo come spalla i Kipper Kids, un duo di performers (entrambi di nome Harry) che presentava un allestimento intitolato *The Boxing Match*. "Il succo consisteva nella presenza di un pugile e di un arbitro" dice Genesis P-Orridge. "L'idea era che l'Harry pugile avesse i guantoni e combattesse contro se stesso. Doveva così colpirsi coi pugni in faccia più forte che poteva. Siccome l'esibizione non terminava finché il pugile Harry Kipper non finiva al tappeto, lo spettacolo era molto sanguinario"»³. Harry Kipper, insomma, sarebbe davvero esistito. Questo performer e body-artista viene segnalato nelle storiografie e in molti siti web dedicati alla subcultura punk. Dopo aver giocato con un suo doppio sul palco del gruppo di Sid Vicious, Kipper avrebbe partorito l'idea, peraltro non nuova, di utilizzare il nome di un centravanti di origine giamaicana, Luther Blissett appunto, come firma "aperta", come *multiple name*.

Lasciamo il '77 e torniamo alla prima metà dei Novanta. Il Progetto Blissett decide di diffondere una biografia del vero Kipper e di inserire qualche elemento di pura fantasia. Una storia riveduta e corretta, anzi correggibile, malleabile da chiunque voglia adottare il nome multiplo. Di Blissett compare anche un'immagine – l'unica –, ottenuta tramite il *morphing* di alcuni vecchi ritratti fotografici. Sono visi degli anni Trenta e Quaranta. In quella immagine il volto del Multiplo – poi diffuso su manifesti, francobolli e adesivi – è composto dalle fattezze di

³ Jon Savage, *Punk!*, Arcana, Milano, 1994, p. 237.

tre prozii e una prozia di un membro della colonna bolognese del Luther Blissett Project. La leggenda, va da sé, si ingigantisce, si deforma, come una valanga assume spessore e diventa sempre più ricca di particolari su un'esistenza, quella dell'artista punk, di cui in realtà poco si conosce. Il Kipper che ogni singolo aderente alla moltitudine-Blissett ha il diritto di raccontare ha sempre meno in comune col vero Kipper, ormai ridotto a parte indistinta di un "tutto" in continua mutazione. Un personaggio ormai fittizio, immaginario, composto, virtuale, inizia a proliferare e vivere grazie a collaborazioni reali (quelle di ogni singolo aderente) per dare vita ad azioni di spiazzamento e caos artistico, informativo, mediatico, culturale, capaci di causare ricadute altrettanto reali sul mondo.

È utile riportare solo la più diffusa tra le tante e possibili biografie di Harry Kipper. La storia dell'epopea di una leggenda che nell'incipit ricorda i moduli dello *storytelling* dei menestrelli di ogni tempo. O, se vogliamo essere più scientifici e meno sognatori, un abile maquillage di realtà, verosimiglianza e panzane d'ogni tipo servite con dovizia di particolari: «Ascoltate questa storia. Dopo lo stupore iniziale verrà voglia anche a voi d'imbracciare il "fucile della cultura" e seguire l'esempio di questo strano personaggio, di 33 anni, che sta facendo perdere la testa a ispettori, poliziotti, uomini politici, intellettuali del potere dell'ultra-tradizionale Inghilterra. Nato a Brighton (UK) nel 1961, Luther Blissett è un esponente di spicco della Mail Arte della *Neoist Cultural Conspiracy*, conosciuto in molti paesi. Il suo nome è "plagiato" da quello di un calciatore nero del Watford, capocannoniere del campionato inglese nell'edizione 1982-83 (protagonista anche di una sfortunata stagione nel Milan appena ri-promosso in serie A), stagione '83-'84. Attivo sin dalla fine degli anni Settanta col suo vero nome (Harry Kipper), Luther Blissett attira l'attenzione della stampa popolare inglese nel 1981, con la performance *English Roundabout*, a cui si ispirerà il gruppo pop degli XTC per l'omonima canzone dall'album *English Settlement*, 1982; travestito da Bobby,

Luther Blissett si piazza al centro di un incrocio molto trafficato a Tower Hamlets, East London, e inizia a impartire agli automobilisti direttive sconcertanti, finendo per provocare un colossale ingorgo e dileguandosi prima del (probabile) linciaggio. Nei giorni successivi i tabloids strillano “Chi era il falso Bobby?”, finché Luther Blissett non rilascia a *The Sun* un’intervista in cui annuncia “street guerrilla acts” e si richiama alle teorie dell’Internazionale Situazionista. Nel 1984 la sua performance *The Neoist Guide Dog* sconvolge Glasgow: tenuto al guinzaglio da un’amica non-vedente, Luther Blissett cammina a quattro zampe e sale sugli autobus. Quando un ispettore, più sconvolto che incollerito, vuole fargli la multa perché privo di biglietto, i passeggeri – benché attoniti – lo difendono gridando: “I cani per ciechi non pagano la corsa!”. Nel 1985 Luther Blissett s’intrufola nel furgone di un’agenzia d’affissioni di Lancaster e sostituisce ai manifesti pubblicitari della Pepsi manifesti quasi uguali... Gli ignari attacchini tappezzano la contea con lo slogan “The choice of a new de-generation”, che in breve farà il giro del mondo. Nel 1988, ispirati dal suo romanzo *Pure Mania* (una discussa apologia delle bande skinhead della capitale), alcuni teenagers del gruppo anarchico Up Against The Wall diffondono volantini in cui il volto di Margareth Thatcher è sovrapposto a quello di una malata di linfosarcoma della mammella, mentre in un riquadro al leader laburista Neil Kinnock viene fatto esclamare: “Smash England!”. Segue un’ondata di arresti e denunce che coinvolge anche Blissett (ritenuto il “grande vecchio” dell’operazione) e il tabloid di ultrasinistra *Class War*, che aveva ripubblicato il volantino. Luther Blissett viene assolto ma da quel momento Scotland Yard cerca di coinvolgerlo in qualsiasi cosa accada a Londra e dintorni (contestazioni, sommosse, sabotaggi, scandali, persino affissioni abusive ecc.). Una vera e propria persecuzione che costa a Blissett alcune commissioni da parte di gallerie o enti pubblici, e che ha il suo culmine all’inizio di maggio 1994, quando un ispettore troppo zelante accenna alla stampa del presunto coin-

volgimento “di un artista d’avanguardia residente nel Leicestershire” nell’attentato bombarolo di Bishopsgate, rivendicato dall’IRA. Non ne segue alcuna incriminazione formale, ma Blissett decide un paradossale contrattacco: trasforma il proprio nome d’arte in uno pseudonimo collettivo internazionale. “Luther Blissett” diviene un personaggio “aperto”, ridefinibile, a patto che chiunque in ogni parte del mondo usi quel nome per “firmare” le proprie performances, opere d’arte, contestazioni, rivolte, scandali, boicottaggi, fanzines, lettere ai giornali... Lo scopo ultimo è creare una mitologia dell’improbabile e dell’ubiquo e creare situazioni al cui interno non esista responsabilità individuale. Recentemente sono apparsi dei Luther Blissett in Scandinavia, Olanda, Belgio, Repubblica Ceca, Ungheria, Egitto, Portogallo e Canada. Il nome si propaga attraverso il network della *Mail Art* e per vie telematiche. In Italia qualcuno inizia a raccogliere l’invito, e si spera che i Luther Blissett cartacei, radiofonici, telematici, musicali, “politici” spuntino come funghi. Non c’è alcuna condizione né limitazione all’uso del nome collettivo. Non è necessario iscriversi a niente né avvisare nessuno»⁴.

Dopo che per sei anni riviste e quotidiani italiani girano a vuoto nel tentativo di definire Luther Blissett, nel 1999 anche Eurispes, l’istituto ricerca politica, economica, sociale e della formazione, si mette sulle tracce del Multiplo. Lo fa stilando una scheda nel trattato di quello stesso anno. «Fin dalla sua prima pubblicazione Luther Blissett si presenta come un nome pop attraverso il quale è possibile rivendicare qualsiasi attività, il cui solo utilizzo, anche per una sola volta, introduce chiunque in una sperimentazione sull’agire comunicativo che gioca su più piani di realtà contemporaneamente e che ha come fine la critica e la trasformazione dell’esistente. Luther Blissett ci

⁴ Gilberto Centi, *Luther Blissett, l’incapacità di possedere la creatura, una e multipla*, Edizioni Synergon, Bologna, 1995, <http://www.lutherblissett.net/archive/313_it.html>.

dice chiaro e tondo: “Oggi (...) si tratta di vanificare la stesura di una costituzione materiale in cui la comunicazione e l’intelligenza collettiva sono direttamente messe al lavoro per perpetuare un ordine societario basato sullo sfruttamento e sull’ecocidio. La lotta è ancora contro il Codice, per creare attraverso “l’allegro inganno” nuovi vicini tra le cose (...) e spezzare i vecchi legami gerarchici”, e ancora: “Luther Blissett è un singolo, ma è anche una moltitudine”, [è un nome collettivo che] “rappresenta una soluzione pratica ai problemi dell’identità, del rapporto tra singolarità e collettivo, della dialettica tra individuo e comunità”, “rappresenta la potenza della comunicazione e dell’intelligenza collettiva, e non c’è copyright che tenga”»⁵.

La chiave di lettura più efficace per comprendere Luther Blissett sarebbe quindi quella di vederlo come un “allegro inganno” giocato collettivamente e anonimamente, un processo mirato a produrre un nuovo senso della realtà, nuovi vicini tra le cose, ad accelerare il corso della crisi planetaria. «[...] Dal ’95 ad oggi Luther Blissett è stato attraversato da migliaia di persone in tutto il mondo e si è mostrato sempre più chiaramente come un progetto collettivo, anonimo e transnazionale, che, utilizzando in networking tutti i media esistenti, compresi quelli più sottovalutati o del tutto ignorati come l’arte postale, la produzione di leggende metropolitane, i *bulletin board system*, il graffitismo urbano e le fanzine, ha saputo attraversare con disinvoltura i territori più disparati dell’agire comunicativo e che proprio su questo suo radicale nomadismo culturale ha fondato la propria mobile identità, rendendosi così strategicamente ostile a qualsiasi genere d’indagine»⁶. La dimostrazione è nelle pagine dei giornali che si sono occupati del caso. Hanno

⁵ Dal Trattato Eurispes 1999, *L’insurrezione invisibile: il caso Luther Blissett*, Capitolo V, Scheda 41, <http://www.lutherblissett.net/archive/392_it.html>.

⁶ *Ibidem*

potuto descrivere questo progetto solo antropomorfizzandolo, con una riduzione al conosciuto e al familiare che ricorda i processi di semplificazione dell'inspiegabile dei primitivi. «[Luther è] “dissidente cognitivo”, “pirata psico-in-formatico”, “cyber-pirata”, “leader della *net-gener@tion*”, “terrorista mediatico”, “terrorista culturale”, “terrorista cerebrale”, “guerrigliero semiologico”, “seguace del caos dei media”, “artista-illusionista”, “militante del *transgender*”, “fantomas delle beffe”, “fabbrica dei falsi scoop”, “performance globale”, “setta filosofica”, “musicista polimorfo”, e così via. Tutte definizioni che Luther Blissett ha ogni volta puntualmente smentito»⁷.

Il rapporto non va bocciato. Raccogliendo e leggendo tutto il materiale riguardante Blissett negli anni Novanta non prodotto dalla cellula bolognese del progetto, il profilo stilato da Eurispes – per stessa ammissione della cellula più tardi nota come Wu Ming – è forse quanto di più documentato sia mai stato pubblicato sul fenomeno. Ma anche in questo caso la smentita da parte dell'uno-multiplo non tardò ad arrivare. In una pagina web intitolata *Alcune considerazioni sulla ricerca Eurispes*, e firmata “Progetto Luther Blissett” si legge: «Nonostante i ricercatori dell'Eurispes dimostrino di essersi ben documentati sul Progetto e di aver cercato di comprenderne e rispettarne gli aspetti più radicali, ad esempio con il tentativo di una analisi cartografica invece che interpretativa o statistica e di muoversi sul limite di una desoggettivizzazione in Luther Blissett, il risultato non cambia, si tratta comunque della solita forzatura sistematizzante, di una scheda, ovvero di una schedatura negli archivi dell'intelligenza borghese. [...] C'è comunque di che felicitarsi perché con questa ricerca molti intellettuali e giornalisti sinistronzi penseranno finalmente di aver capito tutto e come al solito non avranno capito un cazzo, dandomi così l'occasione di spiazzarli per l'ennesima volta.

⁷ *Ibidem*

Questa ricerca fa quindi il mio gioco, essa proprio in quanto il meglio della ricerca e della storicizzazione borghese su Luther Blissett mi permette di proseguire la mia autostoricizzazione senza più inutili equivoci. L'Eurispes invece di divenire-Luther Blissett come da premessa ha fatto diventare Luther Blissett ricercatore dell'Eurispes! Tanto meglio!»⁸.

Inutile proseguire oltre. Luther Blissett si rifiuta di essere limitato da qualunque nome. Ha tutti i nomi ed è tutte le cose, perché «nessuno possiede nomi. I nomi esistono per essere usati da tutti. I nomi, come tutte le parole, sono arbitrari»⁹. Luther attacca «il culto dell'individuo, gli egotisti, i tentativi di appropriarsi dei nomi e delle parole e farne un uso esclusivo. Io respingo il concetto di copyright. Prendi quello che puoi usare. Io respingo il concetto di genio. Gli artisti sono come tutti gli altri. L'individualità è l'ultimo e il più pericoloso mito dell'occidente. Io affermo che il plagiarismo è il metodo artistico realmente attuale. Il plagio è il crimine artistico contro la proprietà. È un furto e nella società occidentale il furto è un atto politico. Io voglio che tutti usino il mio nome. Usa questo nome perché è il tuo. Questo nome non appartiene a nessuno». Luther Blissett cerca l'illuminazione attraverso la confusione, prosperando sul caos.

Nemmeno in tempi più recenti si è riusciti a inquadrare il Luther Blissett Project per un'analisi esaustiva. Dare una definizione il più possibile circostanziata di quello che il progetto ha rappresentato (e tuttora rappresenta) significherebbe semplificare in modo eccessivo un fenomeno complesso, dotato di un dinamismo magmatico e in continua evoluzione. Ciononostante, il LBProject viene indicato come il vero e proprio antenato, o un progenitore post-moderno, del concetto stesso di

⁸ Progetto Luther Blissett, *Alcune considerazioni sulla ricerca Eurispes*, 1994, <http://www.lutherblissett.net/archive/410_it.html>.

⁹ Luther Blissett, *La cospirazione: un manifesto*, 1994, <http://www.lutherblissett.net/archive/205_it.html>.

bufala e burla mediatica. Come vedremo tra poco non sono mancati precedenti illustri di questo genere. Ma è a Blissett che va attribuita la paternità di una sorta di grammatica destabilizzatrice dell'universo comunicativo, ancora oggi – a più di dieci anni di distanza – alla base della maggior parte dei tentativi di destabilizzazione all'interno del mondo dell'informazione e della comunicazione.¹⁰

Studiosi e ricercatori hanno da tempo rinunciato a una lettura completa, consci del fatto che una ricostruzione filologica della moltitudine-Blissett, oltre che impraticabile, è congenitamente inadatta e forse del tutto incapace di descrivere il fenomeno. Già lo scrittore, poeta, pubblicista, visionario bolognese Gilberto Centi, autore del primo libro su Blissett e di alcune delle osservazioni «più intelligenti, profetiche, spiazzanti mai scritte su quel Progetto»¹¹, aveva intuito la posizione d'ombra del cuore dell'eroe misterioso, titolando quella prima e oggi introvabile pubblicazione del 1995 *Luther Blissett - l'incapacità di possedere la creatura, una e multipla*. Quasi una dichiarazione di resa preventiva, un monito a chi sarebbe venuto dopo. «La sensazione comune a molti è che tantissimo di ciò che Luther Blissett è stato o ha fatto continui a sfuggirci – scrive Blissett – non finiamo mai di sorprenderci di fronte all'allargarsi del curriculum e all'arricchirsi dell'*opus* di Luther. Un calcolo ottimistico potrebbe rivelarci che solo il 40% della produzione blissettiana è stato affidato a supporti cartacei durevoli come libri o riviste»¹². Nel 2006 Marco Amici riprende l'argomento nel *Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia lettera-*

¹⁰ Walter Molino, Stefano Porro, *Disinformation Technology – Dai falsi di Internet alle bufale di Bush*, Apogeo, Milano 2003, p. 31.

¹¹ Roberto Bui, *Invece che come qualsiasi altra cosa*, in *Roberto e Federico, per Gilberto*, 2 agosto 2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/a_gilberto1.html>.

¹² Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2003, p. 45.

ria, filologia e linguistica, diretto da Alberto Asor Rosa: «Chi vi sia all'origine del progetto, in quali specifiche circostanze e con quali modalità esso sia stato concepito è difficile da stabilire, confuso fra tante versioni differenti e, soprattutto, perso sotto lo stratificarsi di un gioco di simulazione continuo, inteso come prassi liberatoria e metodo di lotta. Forse dietro Luther Blissett c'è lo statunitense Ray Johnson, il padre della *Mail Art* suicidatosi nel 1995, forse un misterioso *videomaker* londinese di nome Harry Kipper, forse lo scrittore inglese Stewart Home con al seguito tutta l'avanguardia neoista. Tutte le ipotesi sono plausibili, quando l'oggetto delle proprie considerazioni è una creatura multiforme, generata da un lavoro collettivo la cui etica guarda più ai prodotti sociali di tale lavoro che non alle identità di chi lo produce. [...]. L'unico dato certo è che, a partire dalla primavera del 1994, il nome Luther Blissett comincia a circolare, prima nei circuiti dell'underground e nelle reti telematiche amatoriali, poi nel mondo della cultura e sulle cronache dei quotidiani. Nessuno sa chi sia Blissett in realtà, eppure le voci intorno a lui si moltiplicano: tutti hanno letto qualcosa che rechi la sua firma, c'è chi giura di averlo appena visto e chi invece denuncia la sua scomparsa»¹³.

È questa la dimensione più spaventosa, in un certo senso, di chi si accosta a Luther. Distrararsi nel marasma di comunicati, citazioni, falsi, citazioni false, rimandi, polemiche condotte tra il serio e la parodia del salotto intellettuale, è quanto di più intricato e contraddittorio si possa immaginare. Come compagno di viaggio c'è il dubbio strisciante di incappare in qualche macroscopico tranello, in una svista buona per allargare a macchia d'olio l'inesattezza di ogni ricerca e considerazione. "Zoomare" sui particolari di Luther significa sfocare i bordi, neri e co-

¹³ Marco Amici – *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n.1, 2006. <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Saggio_Amici_su_Wu_Ming.pdf>

munque in dissolvenza. Pretendere di separare completamente il vero dal falso, eliminare con i d'ombra, "schedare" l'insondabile, sono tutte manifestazioni che dimostrano lontananza dalla comprensione della strategia del Multiplo. Per questo abbandoneremo presto il tentativo di dare una forma europea o mondiale al fenomeno. Parlare di Blissett equivale all'accettarne le regole. Raccontare singole storie di cellule del progetto sparse tra Londra, Udine, Bologna e Roma, sarebbe un buon modo per distrarci. Il che, come sempre accade con ogni valida narrazione, servirebbe solo a consolarci.

Nelle pagine di questo libro passeremo a lungo sotto i portici rossi di Bologna solo perché, tra i tanti e ugualmente interessanti personaggi del quadro, come in un film neorealista, ce ne sono quattro che hanno attirato la nostra attenzione. E quelli abbiamo deciso di seguire. Ma non gettiamo tutta la colpa sul clandestino Luther Blissett. Fin dall'inizio, Luther non ha mai barato. Lo ha rivelato nel suo manifesto sulla cospirazione, lo ha ripetuto nelle prime righe di *Q*: «Sulla prima pagina è scritto: Nell'affresco sono una delle figure di sfondo»¹⁴.

¹⁴ Luther Blissett, *Q*, Einaudi, Torino, 1999, p.VII.

2.

GUY DEBORD, MONTY CANTSIN, JOHNNY ROTTEN E ALTRE STORIE

«Porto il nome di tutti i battesimi
ogni nome il sigillo di un lasciapassare»
(Fabrizio De Andrè – *Khorakhanè - A forza di essere vento*)

L'utilizzo del nome multiplo, si diceva, non è una pratica nata con il LBProject. Utilizzato come valido strumento di guerra semiologica, prima del progetto Blissett il *multiple name* viene adottato in ambito artistico da movimenti come Dadai-smo e, negli anni Sessanta, *Mail Art* del gruppo Fluxus. L'esempio più famoso è forse quello dei neoisti americani – movimento culturale influenzato dal Futurismo – e del loro nome collettivo “Monty Cantsin”. Cantsin divenne il nome di una inesistente rockstar, decine e decine di demo-tape vennero incisi a tale nome e, grazie alla forza del passaparola, altrettanti ingaggi in locali di musica dal vivo furono ottenuti. Il nome circolava, e come era naturale che fosse i pareri di chi assisteva ai concerti del misterioso rocker risultavano disparati. Qualche dubbio cominciò a infiltrarsi quando l'ubiquità di Monty fu lampante e la poliedricità dei suoi demo a dir poco sconvolgente. Questa volta l'intento era quello di abbattere privilegi e gerarchie dell'ambiente musicale: in buona sostanza ogni musicista poteva presentarsi come Monty a un *promoter* e, grazie alla fama del *multiple name*, se non ottenere un ingaggio per lo meno assicurarsi una *chance*. Si calcola che tra Stati Uniti, Ca-

nada e Gran Bretagna, almeno cento persone utilizzarono il nome collettivo in un periodo compreso tra il 1978 e il 1986¹.

Più tardi, in Gran Bretagna – dopo la frattura tra neoisti americani e britannici, i primi più vicini al Futurismo, i secondi più in sintonia con il Fluxus e l’Internazionale Situazionista – farà la sua comparsa Karen Eliot, artista virtuale. Nella seconda metà degli anni Ottanta l’artista firmerà e consegnerà al verdetto dei critici un numero spropositato di opere, fino al “Festival del Plagiarismo di Glasgow” del 1989, appuntamento trasformatosi in vero e proprio meeting di tutte (uomini e donne) le Karen Eliot sparse per il mondo.

Ci sono anche altri episodi che, nel saggio firmato Blissett *Mind Invaders*, vengono indicati come esperienze seminali. I Mind Invaders – a loro si deve il titolo dello scritto risalente al 1995 – furono una band italiana attiva nei primi anni Ottanta: un ampio campionario di gadget e materiale promozionale della band venne distribuito, insieme a interviste poi puntualmente smentite dagli (inesistenti) diretti interessati. La smentita, a sua volta, veniva dichiarata falsa per dare origine a un rincorrersi di negazioni incrociate. Grazie a fanzines e gruppi complici (i Mind Invaders venivano indicati da altre formazioni come band di riferimento), alcuni dischi mai incisi dagli Invaders vennero recensiti sulle pagine di *Rockstar* e furono il primo passo per innescare una polemica con Red Ronnie, personaggio che, in tempi più recenti, finirà ancora nel mirino di Luther Blissett.

Altra doverosa citazione è quella dei Trax (da leggere anche al contrario come “x-arT”, arte proibita), i cui testi saranno rivisitati dal LBProject in manifesti, volantini e flyer. Trax, come sistema di cospirazione impersonale, visse per sei anni e diventò una firma aperta, disponibile per firmare opere ottenute tramite pratiche di *cut-up*, poesia visiva e sonora, *Mail Art*, decostruzione delle parti, ricostruzione e ibridazione. «Credo che

¹ Cfr. Andrea Grilli, *Luther Blissett – Il burattinaio della notizia*, PuntoZero, Bologna, 2000, p.1

l'idea più bella del progetto – racconterà anni dopo Massimo Giacon, membro del Trax – sia la stessa che poi è stata perfezionata da Luther Blissett, ovvero il non essere, la generosità di darsi al mondo e permettere che chiunque cagasse sulla tua opera, brano musicale, disegno che fosse, e vedere cosa succedeva, producendo altra merda o sporcando lavori di altri. A volte sembrava che tutto ciò avesse a che fare più con il vandalismo nichilista che con il mondo dell'arte, eppure alle volte ne scaturivano progetti molto ordinati. Il progetto che più ho amato è stato *Traxtra*, il disco contenente nastri manipolati a più mani da passaggi successivi. [...] In teoria oggi qualunque brufoloso in possesso di un pc e di un programma di audiomixing crackato potrebbe fare mille volte tanto, però in genere si tratta di operazioni molto solipsistiche, da cameretta, con l'e-mail a portata di mano, mentre noi usavamo un mezzo farraginoso come le Poste Italiane degli anni Ottanta, un po' come costruire un campionario a vapore»².

La cellula del LBProject bolognese che nel 1999 firmerà il romanzo *Q* adotterà – a partire dal 2000 – il nome Wu Ming. I cinque autori sostituiranno il nome proprio con il termine cinese mandarino Wu Ming (“anonimo”) seguito da un numero, riprendendo la progressione dei membri del Trax: Trax 01, Trax 02, Trax 03. «Occorre precisare che la strategia dei “nomi multipli” – ricorda anche Baroni in uno speciale del '95 su *Rumore*, cogliendo lo scarto tra i predecessori e Luther –, ovvero di progetti la cui libera e anarchica diffusione dipende dalla possibilità di chiunque di aggregarsi su posizioni del tutto paritarie, non è nata con Blissett. Precedenti illustri sono il dadaista Hausmann, che ideò una “ditta” Christ & Co. Ltd in cui chiunque poteva diventare Cristo pagando una modesta cifra, o l'artista Ray Johnson, da poco scomparso, solito

² Massimo Giacon, *Underground, ultimo atto*, <www.questotrentino.it/2003/16/underground.htm>.

organizzare happening e club” per gruppi di persone con lo stesso nome e cognome, scelte dagli elenchi telefonici. [...] L’ambito scelto da Blissett per i propri interventi non è del resto limitato al campo artistico, si inserisce bensì in una strategia di “terrorismo culturale” transnazionale a 360 gradi, comprensibile a tutti: “vivere il territorio, umanizzare la città, violentarla invece che essere violentati”»³.

Quello che da Marco Amici viene individuato come «punto cardine del “comunitarismo blissettiano”» è la negazione del concetto di individuo come entità definita, chiusa e separata dalla collettività. Amici rimanda al concetto marxiano di *Gemeinwesen*, l’essere comune, il singolo che reca in sé il segno della collettività e che vive la pratica “radicale” dell’anonimato «così come la intendeva Amedeo Bordiga, espressione di un anti-individualismo che rifiuta la contrapposizione tra singolo e società. Luther Blissett è una creatura che vive di comunanza, la collettività che lo anima oppone all’individualismo borghese i prerequisiti comportamentali del comunismo. Non certo l’ideologia, quanto la pratica anonima e sovversiva della vita quotidiana, il cui fondamento può ritenersi proprio una costante e proficua pulsione anti-identitaria. La conseguenza più evidente e immediata di un simile approccio, non può essere che l’avversione nei confronti del concetto di proprietà intellettuale»⁴.

È inevitabile aprire una finestra su una delle questioni più annose del caso-Blissett, quella della parentela con l’Internazionale Situazionista. Il rimando alle pratiche situazioniste di Guy Debord e Gianfranco Sanguinetti è innegabile. Lo stesso

³ Vittore Baroni, *Leggende urbane, nomi multipli e calcio a tre porte*, in *Speciale Circuiti – Luther Blissett*, inserto di «Rumore» n.42-43, luglio-agosto 1995.

⁴ Marco Amici – *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n.1, 2006, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Saggio_Amici_su_Wu_Ming.pdf>

Blissett conferma influenze dirette dei gruppi che formarono la corrente. Un'analisi approfondita ci porterebbe lontano e fuori tema, ma alcuni argomenti vanno affrontati. Il problema "genealogico" di Blissett come figlio della teoria della società dello spettacolo, fin dai primi tempi del LBProject, nasce quando l'aggettivo «situazionista» diviene un'etichetta ingombrante, spesso limitante rispetto alla novità del Multiplo, qualche volta recuperata a sproposito per dare sostanza ad articoli confusi e imprecisi. La stampa italiana, davanti alle prime azioni di spaesamento, si scopre improvvisamente vulnerabile e impreparata nel tentativo di spiegare ai propri lettori un fenomeno fuggitivo, ancora parzialmente misterioso e inafferrabile. Lontano, e poco adattabile ai format narrativi delle notizie cucinate quotidianamente nelle redazioni. Il Situazionismo, insomma, diventa il salvagente cui i giornalisti si aggrappano in continuazione parlando di Luther. «Che del termine situazionista si abusi (soprattutto se riferito all'analisi fatta da Debord sulla società dello spettacolo) è un fatto – scrive Loredana Lipperini su *la Repubblica*⁵ –. Ma è anche un fatto che esistano alcuni punti di contatto fra il gruppo di Debord e molti movimenti controculturali: soprattutto se si pensa a quanto l'Internazionale teorizzò e realizzò solo in parte. L'Internazionale Situazionista nasce in Francia nel 1957, con l'intenzione di distruggere "l'idea borghese della felicità" e di ampliare "la parte non mediocre della vita" attraverso la "costruzione di situazioni": ovvero, scrive Debord nel 1957, "ambienti momentanei di vita, di qualità passionale superiore"».

L'Internazionale Situazionista condensò la fusione delle istanze di vari gruppi avanguardisti: il Cobra (come origine teorica, e per la partecipazione di molti suoi ex adepti), il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata, l'Internazionale Lettrista e il Comitato Psicogeografico di Londra.

⁵ Loredana Lipperini, *E il computer creò il panico*, «la Repubblica», lunedì 11 dicembre 1995.

Tra le tematiche dominanti del movimento, poi riprese dalle prime pratiche del Progetto, ricordiamo:

- la psicogeografia, ovvero lo studio degli effetti che l’ambiente geografico esercita sull’individuo. È una nozione incentrata sul concetto di «deriva» che aveva avuto origine in seno all’Internazionale Lettrista grazie alle osservazioni di Gilles Ivain circa un nuovo approccio ai fenomeni urbani come esperienza vissuta dello spazio. L’idea situazionista di “psicogeografia” tentava di mettere in discussione e riformare la relazione psicologica tra gli individui e il loro ambiente urbano, a partire da un’opera di *détournement* attraverso giochi e burle da mettere in atto in vari punti delle città. Orme lasciate per strada e che il LBProject non manca di ricalcare.
- l’urbanismo unitario, progetto di rinnovamento che, in diretta correlazione alle tesi psicogeografiche, mirava a concepire lo spazio urbano come luogo che oltre alla struttura degli edifici asseconducesse il comportamento degli esseri umani verso ambienti e modalità di vita complete. La teoria è quella dei quartieri-stati d’animo, secondo cui ogni quartiere dovrebbe provocare un sentimento.
- il concetto di “situazione”, ritagliato sulle teorie del saggio *Critique de la vie quotidienne* del 1947 di Henry Lefebvre, come strumento di mediazione tra la vita alienata dell’uomo e l’utopia di costruire una società senza classi; un’attenta analisi della possibilità di realizzazione e di liberazione dell’uomo nella realtà quotidiana attraverso la soddisfazione di bisogni e desideri indirizzato all’affermazione dell’utopia sociale comunista.
- il già citato *détournement*, in altre parole l’utilizzazione o “integrazione delle produzioni attuali o passate delle arti in una costruzione superiore dell’ambiente” che, diversamente dalle sue origini lettriste, deviava definitivamente da qualsiasi finalità artistica per assumere, nell’accezione si-

tuazionista, il carattere di necessario superamento dell'arte quando riconfigurato in una prospettiva rivoluzionaria⁶.

Luther Blissett, con diverse motivazioni, si avvicina al Situazionismo, soprattutto nell'attività psicogeografica. Luther la sperimenta, la mette in pratica e la coordina. Lo fa dagli studi di Radio Città del Capo, durante un'omonima trasmissione notturna del 1994. Mentre Blissett parla e mette dischi, fuori il resto della moltitudine-Blissett racconta in diretta per telefono la Bologna che dorme, quella che sogna, quella abbandonata e quella spopolata. Ne parleremo a breve. L'origine dei nomi multipli si perde purtroppo nella notte della storia, essi rimandano ad antichissime pratiche religiose ed esoteriche. «Il più longevo di tali nomi definisce il principio in tutta chiarezza: tutti sono sempre e per natura Buddha. La partecipazione a una persona collettiva è mediata dall'esperienza: "Nel momento in cui realizzate la pratica del Buddha, voi siete il Buddha. Vedete con gli stessi occhi, sentite con le stesse orecchie, parlate con la stessa bocca. Non esiste la minima differenza". Attraverso l'utilizzo di nomi collettivi vengono dunque riprese, con modi più immediati, forme arcaiche che mettono in discussione la separazione tra individuo e collettivo: i nomi multipli non valgono principalmente come garanzia di anonimato (per quello andrebbe bene qualunque pseudonimo); in realtà, essi costituiscono l'attacco più incisivo ai moderni concetti di soggettività e identità borghese, dimostrano chiaramente la natura illusoria di tali concetti, e fanno riemergere antiche immagini, verità senza tempo: l'identità non è che articolazione e punto d'intersezione di pratiche collettive, oltre le quali non esiste alcuna "essenza umana". Tale potenza sovversiva del nome multiplo si dispiega solo nella prassi concreta»⁷.

⁶ Cfr. Vania Granata, *Glossario*, <<http://www.luxflux.net/n2/glossario.htm>>.

⁷ Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brünzels, *Comunicazione-guerriglia - Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*, DeriveApprodi, Roma 2001, p. 39.

Prima, però, c'è una seconda e più articolata connessione che mette in relazione Blissett ai situazionisti. L'affermazione è azzardata: l'anello di congiunzione tra il Multiplo e il Situazionismo sarebbe la subcultura punk. Andiamo con ordine. Nei fatti, la vicenda dell'Internazionale Situazionista si consumò in un susseguirsi ininterrotto di scomuniche ed espulsioni, finché l'organizzazione si ridusse a due membri, Guy Debord e Gianfranco Sanguinetti, per sciogliersi poi nel 1972. Lasciando però eredità significative, quasi tutte operanti nello stesso periodo e con contatti tra un gruppo e l'altro.

Dalla sezione tedesca SPUR, espulsa nel 1962, nacque a Berlino Ovest la Kommune 1 che radunò attorno a sé moltissimi giovani. La SPUR fu attiva all'inizio degli anni Sessanta. «Coinvolgiamo il mondo intero nel nostro gioco» era uno dei motti più noti del gruppo, e contenuto nel *Manifesto di Gennaio 1961*. Una buona parte degli aderenti erano studenti di pittura dell'Accademia di Monaco espulsi a causa della loro critica all'attività artistica. Il loro nucleo di pensiero e azione risiedeva nel boicottaggio di tutti i sistemi e di tutte le convenzioni del potere come se questi fossero “giochi non riusciti”. Il gioco situazionista era proposto come risoluzione di ogni problema del mondo. Nei loro testi è rintracciabile una certa attrazione chiassosa per il linguaggio situazionista. I loro proclami utilizzavano tra l'altro un vocabolario che univa elementi mistico-religiosi, politici e patetico-letterari per evocare immagini ed esprimere rivendicazioni al tempo stesso convenzionali e ludico-parodistiche. Alcuni di questi testi furono denunciati alla Procura di Monaco, fu così che esponenti della SPUR vennero condannati per diffusione di scritti osceni e vilipendio alla religione. La vita del gruppo fu comunque molto breve, circa un anno. L'attività del gruppo continuò col nome di Azione Sovversiva.

La tedesca Kommune 1 si guadagnò invece una duratura fama e la nomea di “nemico dello Stato” grazie al sequestro – in fase di preparazione – di una bomba composta da dieci chili

di budino in polvere, colorante e farina destinata al vicepresidente americano Hubert H. Humphrey (aveva dichiarato pubblicamente che il budino era il suo dolce preferito) durante la sua visita a Berlino. La polizia fece irruzione nella “centrale del terrore” il 5 aprile del 1967 sequestrando una strana sostanza collosa. I giornali presentarono la notizia senza specificare la reale natura di quella sostanza. Altre azioni di stampo antiautoritario furono messe a segno negli anni successivi.

L'ex-membro olandese dell'Internazionale Situazionista, Constant, ebbe un ruolo chiave nel noto movimento dei Provos di Amsterdam. I Provos furono attivi in Olanda nello stesso periodo. Il gruppo scelse la strada come campo d'azione. Uno di loro, Robert-Jasper Grootveld, forte oppositore del tabacco, iniziò a dipingere delle enormi K (“*kanker*”, in olandese “cancro”) sui manifesti pubblicitari di sigarette. Quando il gruppo – composto principalmente da sedicenti artisti – scoprì che la statua del *Monello* nella Spuiplatz di Amsterdam era il dono di una multinazionale del tabacco, vennero organizzate riunioni nelle vicinanze per dipingere di bianco il *Monello* e ornarlo poi con corone e fiamme ardenti. Venne fondata una rivista, *Provo*, che condensava la rabbia del movimento contro la guerra del Vietnam e quella del movimento studentesco, politica e arte in un cocktail di simbologie incomprensibili e slogan potenti. Attenti alle tematiche dell'ambiente organizzarono distribuzioni gratuite di biciclette bianche per eliminare le automobili, i Provos vestivano di bianco e spesso organizzavano caotici happening. Nel 1966 parteciparono anche alle elezioni comunali con lo slogan «Vota Provo, ti farai delle risate!». Ottennero un seggio al Consiglio comunale. L'anno dopo, proprio dopo essere riusciti a conquistare un reale potere, si sciolsero pubblicamente al Vondelpark, per l'occasione trasformato in uno Speaker's Corner con tanto di cassette-pulpito.

Dalla sezione inglese si formò il gruppo King Mob. Attivo già dalla fine degli anni Sessanta, il gruppo King Mob si im-

pegnò in una violenta critica alla società del consumo. A Londra un gruppo di attivisti si travestì da Babbo Natale il giorno della vigilia per poi spargersi per la centrale Oxford Street. L'idea era quella di riappropriarsi della figura di Babbo Natale, sempre più identificato con l'idea del vendere, rimandandolo alla sua attività preferita più tradizionale: donare. I King Mob natalizi regalarono ai passanti merci e prodotti provenienti dagli scaffali di un grande magazzino, costringendo commessi e sicurezza a strappare dalle mani dei bambini in strada giochi e dolciumi.⁸

Di King Mob fu simpatizzante il manager dei Sex Pistols Malcolm McLaren, cui il punk fu effettivamente debitore. Qualche anno fa, il critico musicale americano Greil Marcus occupò gran parte delle cinquecento pagine di *Tracce di rosso: percorsi segreti nella cultura del Novecento, dai Dada ai Sex Pistols* per dimostrare la continuità esistente tra i situazionisti e il punk. Il situazionismo viene insomma presentato come il vero antenato culturale del dirompente movimento inglese. Tale genealogia è rafforzata dalla forte probabilità che qualcuno di quei gruppi, ad esempio i Clash e gli Adam and the Ants, fosse stato influenzato, in qualche scuola d'arte, dalle tradizioni culturali del dissenso attraverso il dadaismo. La teoria di Marcus è affascinante. Giriamo l'interrogativo a Franco "Bifo" Berardi, protagonista del '77 bolognese tra i fondatori di Radio Alice, e a Marco Philopat, agitatore culturale milanese e testimone dell'onda punk inglese e italiana. Bifo si è spinto ben oltre la teoria della genealogia di Marcus, sostenendo che il punk abbia consapevolmente proseguito la via situazionista. Lo scrive in un articolo per *Liberazione* nel dicembre del 2004, in occasione del decennale della scomparsa di Debord: «Il punk,

⁸ Cfr. Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brünzels, *Comunicazione-guerriglia - Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*, DeriveApprodi, Roma 2001, pp. 74-75, 135-136, 138-139, 140-141, 145-147.

che continuò consapevolmente il percorso del movimento situazionista, ha percepito il dissolversi di ogni possibile totalità futura»⁹. Ciò trascura ovviamente il fatto che tale subcultura ebbe origine nel proletariato inglese, ma è indubbio che il movimento abbia interpretato idee chiave del Situazionismo. Le superstar alla moda su cui il punk sputava erano un esempio evidente di “spettacolo” nel senso debordiano del termine, e l’energia esplosiva e la velocità di quel genere violento erano qualcosa di più che un semplice fenomeno musicale. Il punk sarebbe stato così un movimento insurrezionale che prendeva d’assalto la vita alienata sottesa alla società dello spettacolo. Anche Philopat sembra orientato verso questa seconda ipotesi: «Nella prima fase fu molto inconsapevole, a parte Jaime Reed, McLaren e la Westwood che pompavano gli agganci, non credo che Clash o Adam siano direttamente collegati al Situazionismo. Nella seconda fase, dopo il 1980, nacquero gruppi punk anarchici che furono loro stessi protagonisti delle controculture del passato e alcuni anche attivisti situazionisti, basta ricordare Penny Rimbaud, batterista dei Crass, che fu uno dei fondatori del Free Festival di Stone Age»¹⁰. *Tracce di rossetto* si scontra con la difficoltà di mettere insieme momenti culturali di epoche diverse, legando Johnny Rotten a un Guy Debord di cui il cantante però non aveva mai sentito parlare. Questo è il limite della teoria, ma ciò che per noi conta è il fatto che Marcus abbia colto, in ogni caso, la fecondità offerta da quell’approccio scombinato.

Ora, tenendo presente queste considerazioni, volgiamoci al LBProject. Se negli anni Ottanta la musica smise di occupare una posizione centrale e preminente quale forza propulsiva e antagonista nella vita culturale delle giovani generazioni – come era stato negli anni Sessanta, Settanta e, in misura mi-

⁹ Franco “Bifo” Berardi, *La premonizione di Guy Debord*, «Liberazione», 1 dicembre 2004.

¹⁰ Intervista a Marco Philopat, vedi *Appendice*.

nore, negli anni Novanta –, Blissett muovendo i primi passi cominciò di fatto a profilarsi come sostituto del rock in almeno una importante funzione. Luther rappresentava una varietà di esperienze multimediali e multisensoriali, di “fluide aggregazioni a distanza” rese possibili da circuiti planetari, ma con una evidente parentela vecchia di una ventina d’anni. È infatti così che il “*Do It Yourself*” caro al radicalismo punk compie un ulteriore passo in avanti: non solo chiunque può imparare tre accordi e mettere in piedi la propria band, ma chiunque può essere chiunque e tutti quanti la stessa persona. Stiamo parlando, ovviamente, di attraversamento delle identità, di nomadismo anagrafico¹¹.

Il rock, più in generale, trova alcuni esempi di pratiche antidivistiche sposate dal collettivo Blissett e, per certi versi in maniera ancora più marcata, nel “periodo Wu Ming”. È opportuno ricordare i Residents, band nata a San Francisco all’inizio degli anni Settanta dall’idea di due emigrati della Louisiana: Tychobrahe Samuelsson, musicologo stabilitosi in un piccolo borgo presso San Francisco e studioso del kitsch e dei rumori quotidiani, e Vanadium Zukofsky, autodidatta e polistrumentista. Col tempo i loro veri nomi vennero resi noti, ma per lungo tempo l’identità dei due artisti rimase misteriosa. Rare erano le loro esibizioni su un palco, condotte in ogni caso solo con abiti di scena e maschere a forma di giganteschi bulbi oculari per coprire i visi dei due artisti come garanzia di anonimato. Portatori di un nuovo verbo di reazione alla musica da hit-parade, similmente all’attacco alla cultura mainstream lanciato da Luther Blissett, anche i Residents si rifacevano a pratiche di iconoclastia autoriale. Come Luther cita Harry Kipper, i Residents citavano un altro fantomatico ispiratore, il guru tedesco Nicolas Senada, secondo il quale la parte più

¹¹ Cfr. Vittore Baroni, *Sesso, arte e psicogeografia*, in *Speciale Circuiti – Luther Blissett*, inserto di «Rumore» n.42-43, luglio-agosto 1995.

importante del cervello umano sarebbe stata atrofizzata dal consumismo, dalla pubblicità e dai media. Il cervello secondo la tesi non si riduce ad altro che a un particolare circuito elettrico, meglio funzionante quanto più la temperatura è bassa.

Definendo Guy Debord come “Guy The Bore”, “Guy Il Noioso”, in un pamphlet uscito nel gennaio del 1994, poco dopo la morte di Debord, Luther Blissett prenderà definitivamente le distanze dal controverso esponente dell’Internazionale Situazionista, chiarendo una volta per tutte la propria posizione nei confronti del dilagante abuso del termine “Situazionismo”: «L’abuso dell’epiteto “situazionista” e dell’assurdo termine “situazionismo” deriva dall’aver posto l’accento solo sull’analisi debordiana dello spettacolo, a scapito del “*savoir vivre*”, della sovversione della vita quotidiana, della psicogeografia e dell’Urbanismo Unitario, insomma di tutte le forme d’azione immediate e concrete approntate dai situazionisti»¹². Il termine viene attribuito a ogni forma culturale o personaggio che lasci intravedere una qualche espressione estrema, spettacolare. «È stata così “situazionista” – prosegue nella sua critica Luther – la programmazione di Italia 1 decisa da Carlo Freccero, è “situazionista” Striscia la notizia, era “situazionista” la tv-verità della Rai Tre di Guglielmi, è “situazionista” qualunque testo dallo stile schizo-epigrammatico, *and so on*»¹³.

Blissett torna alle origini dell’Internazionale, ricordando il motivo della nascita del movimento e restituendo l’originale respiro rivoluzionario: la costruzione di situazioni, “ambienti momentanei di vita, di qualità passionale superiore”, per mezzo dell’Urbanismo Unitario (ne è un esempio la “teoria dei quartieri-stati d’animo”, secondo cui ogni quartiere dovrebbe tendere a provocare un sentimento semplice, al quale il soggetto si esporrebbe con conoscenza di causa), di una “nuova architettura”.

¹² Luther Blissett, *Guy Debord è morto davvero*, <http://www.lutherblissett.net/archive/052_it.html>.

¹³ *Ibidem*.

tura” (atta a giocare sugli effetti d’atmosfera dei vani, dei corridoi, delle vie, atmosfera legata ai gesti che essa contiene) e, infine, dell’esplorazione psicogeografica dei siti, ovvero l’osservazione attiva degli agglomerati urbani di oggi e la fondazione di ipotesi sulla struttura di una città situazionista. Per addentrarsi sempre più nel gioco, era necessario opporsi nel concreto ai riflessi del modo di vita capitalistico e distruggere la stessa idea borghese della felicità. «Compito dei situazionisti, in definitiva, era “l’impiego di certi mezzi d’azione e la scoperta di nuovi, più facilmente riconoscibili nel dominio della cultura e dei costumi, ma applicati nella prospettiva di un’azione reciproca di tutti i mutamenti rivoluzionari”. L’uso corrente e banalizzato del termine “situazionista” – lamenta ancora Blissett – ha ben poco a che vedere con questo programma. Ma il termine ha potuto subire una banalizzazione perché, da un certo punto in avanti, l’Internazionale situazionista stessa ha cessato di essere GLOBALMENTE situazionista, e la parola ha seguito la cosa nella sua involuzione»¹⁴. L’ultima parola a Wu Ming 1: «Noi abbiamo due bestie nere, Eco e i Situazionisti, e non c’entriamo un cazzo né con l’uno né con gli altri»¹⁵.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ John Vignola, *Il Mucchio incontra Valerio Evangelisti e Wu Ming 1 - Storia, lettere e artigianato*, «Il Mucchio Selvaggio», n. 513, dal 10 al 16 dicembre 2002.

3.

UNA STORIA BOLOGNESE

«Chiameremo nuovi numeri avremo altri
nomi e altri modi per perderli di nuovo»
(Massimo Volume – *Altri nomi*)

Storicizzare Blissett attraverso una biografia falsa (o vera per metà) è una operazione necessaria per dare valore a un progetto nato in poco tempo, come spiega Andrea Grilli: «Anche se così fosse (ma potrebbe essere il contrario) soggetti diversi hanno operato secondo prassi e principi tipici del Luther Blissett Project da molti anni. [...]. Proprio la mancanza di un confine determinato tra vero e falso in ogni scritto e azione che coinvolga Luther Blissett, lo rafforza e lo rende sempre più autonomo e incontrollabile»¹. I comunicati diffusi dalla cellula bolognese del LBProject comprendente il quartetto Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo e Federico Guglielmi – più tardi Wu Ming 1, 2, 3 e 4 – decentrano la provenienza del progetto verso il nord Europa, mentre navigando nel web per siti europei in lingua inglese, la paternità del LBProject viene rimbalzata in Italia. A Bologna. Blissett è un'entità antagonista non collocabile, di cui la natura molteplice, ma paradossalmente unica nel suo manifestarsi, avvince e scompiglia, fomentando il panico, confondendo e disarticolando tentativi di analisi che vogliano escluderne il difetto intrinseco, inevitabile, l'incertezza, la possibile falsificazione. Tutti ingredienti basilari della formula.

¹ Cfr. Andrea Grilli, *Luther Blissett – Il burattinaio della notizia*, PuntoZero, Bologna, 2000, p.16.

Gilberto Centi si rendeva perfettamente conto della fuggevolezza dei contorni del progetto. «L'impossibilità di "possedere" la creatura una e multipla il cui nome – oggi – è Luther Blissett – scriveva Centi intuendo, tra l'altro, la natura transitoria del progetto in tempi ancora lontani dall'annuncio del "suicidio rituale" del 2000 – permette soltanto di indicarne l'arrivo come tromba d'aria i cui effetti potranno venir quantificati e "storicizzati" soltanto quando sarà transitata»². Più difficile sarebbe stato prevedere che il LBProject avrebbe mantenuto negli anni una così difficile lettura in sede di analisi per quanto riguarda le fasi del suo sviluppo. Quel che è certo è che quando il progetto Luther Blissett parte a Bologna, il fenomeno ha una sua immediata diffusione nelle BBS nazionali. La questione dell'anonimato viene fatta risalire da Di Corinto e Tozzi alle istanze dell'area delle reti cyberpunk e antagoniste. Moltissimi cominciano a collegarsi alle BBS immettendo messaggi a firma Luther Blissett. Il progetto si sviluppa contemporaneamente non solo nell'ambiente della *Mail Art* e delle reti telematiche, ma anche in quello dei media in generale, così come in ogni possibile azione del quotidiano. Ciò dà luogo a una improvvisa esplosione del fenomeno, esplosione che renderà in poco tempo Luther Blissett un personaggio pubblico notissimo, le cui azioni saranno riportate e recensite sui maggiori media mainstream³.

Il collettivo di quattro scrittori promotori del Luther Blissett Project, più in là autori del romanzo *Q*, ha una storia lunga, che parte ben prima del 1994 e che si proietta indietro, all'inizio degli anni Novanta. Parte dalle pagine di una fanzine composta sui banchi del liceo, grazie alla collaborazione di un ex-enfant prodige della letteratura italiana, Enrico Brizzi, e passa per

² Gilberto Centi, *Luther Blissett, l'incapacità di possedere la creatura, una e multipla*, Edizioni Synergon, Bologna, 1995, <http://www.lutherblissett.net/archive/313_it.html>.

³ Cfr. Arturo Di Corinto, Tommaso Tozzi, *Hacktivism: la libertà nelle maglie della rete*, Manifestolibri, Roma, 2002, pp. 266, 267.

le frequenze di alcune emittenti felsinee. È lo stesso Brizzi a raccontare la nascita di *Perle ai porci*, “fanzine misantropa” del liceo classico “Galvani”: «*Perle ai Porci* nasce nell’autunno ’91 dalle menti sedicenni di Enrico Brizzi “Elwood” e Andrea P. “Strad” come voce del dissenso *catholic-punk* all’interno del liceo classico “Galvani” di Bologna. Un mac munito di stampante, colla e forbici, e la cameretta di Strad si trasforma in redazione, all’insegna del grido di rabbia del giovane Holden. Non esiste uno scanner, così le immagini vengono fotocopiate e applicate direttamente sull’originale. Vendita a scuola, non autorizzata, a mille lire. Il sottotitolo “fanzine di misantropia” promette e mantiene. Il preside impazzisce, è subito successo. Ben presto gli strali mensili contro professori reazionari e studenti fighetti, accompagnati da speciali su De Carlo, il cinema di Wenders o gruppi come Bad Brains e Mano Negra, allargano il loro raggio e fanno di *Perle ai Porci* la fanzine di riferimento fra i tardoadolescenti consapevoli dispersi nei vari licei bolognesi. Fra i collaboratori, Giovanni C. “Joe” e Federico G. “Willo” – i futuri Wu Ming 2 e Wu Ming 4 – un pugno di temibili disertori liceali chiamati Caulfield Irregulars e la formazione quasi al completo della band Frida Frenner. Tredici numeri usciti in due annate scolastiche consecutive, fra allucinate promesse di *psichedelia*, critiche mordaci al sistema ed estetica punk e *skate* non sempre volontaria. Il canto del cigno in occasione di una festa-concerto alla maniera unna presso il club “la Morara” nel giugno ’93»⁴.

«*Perle ai porci* era edito dalla “Menopausa Posse” – ricorda Giovanni Cattabriga (Wu Ming 2) –. Federico Guglielmi (Wu Ming 4) non faceva parte della redazione, ma scrisse un paio di interventi come “Saint Just” (i miei erano firmati “Papa Negro” e “Billy the Kid”. Enrico era “Surfin” Buddha”). Ci eravamo conosciuti durante l’occupazione della scuola (la prima dal ’68)

⁴ Enrico Brizzi, *Progetti – Perle ai porci*, <<http://www.enricobrizzi.it/progetti/perle.htm>>.

contro l'intervento italiano nel Golfo. Io e Wu Ming 4 ci siamo maturati nel '92, e nell'estate di quell'anno è finita la nostra collaborazione con *Perle ai Porci*, a parte un mio articolo da "fuoriuscito"»⁵.

Il capitolo successivo – che vede ancora insieme Cattabriga, Guglielmi e Brizzi – è *River Phoenix - La Inufficiale Fanzine della No Generation*. «Nel '93 si matura anche Brizzi (che è mio amico dall'età di otto anni) – racconta ancora Wu Ming 2 –: ci ritroviamo tutti all'università e decidiamo di metter su una rivista a diffusione cittadina: *River Phoenix*»⁶. Gli pseudonimi sono quelli dei tempi di *Perle ai Porci*, a parte Federico Guglielmi che si ribattezza "Rick Deckard". Ancora l'autore di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* fornisce un manifesto alla base di quell'esperienza: «Il 1968 non è mai esistito: realtà, omologazione, un popolo di giovani, scena di bohémien. La Forma è il nostro nemico. Autoironia come arma migliore. Idealismo sfrenato. Il sistema. Siamo cani sciolti. Affinché gli anni Ottanta non siano passati invano, non ancoriamoci a modelli antagonisti ormai antiquati: usiamo semplicemente tutto. Il silenzio. I sentimenti. La confusione mentale e reale. La rivoluzione comincia davanti allo specchio. Contro le accuse di qualunquismo, già pronti i primi itinerari situazionisti. [...] *"Inufficiale Fanzine della No generation"*, uscita a Bologna per 4 numeri tirati fino a 1000 copie fra il novembre '93 e il giugno '94. In redazione – dapprima ospiti della casa editrice Synergon, poi autoinvitati dove capitava – Enrico Brizzi, Giovanni C. "Joe" (poi Wu Ming 2) e Federico G. "Willo" (poi Wu Ming 4) formavano l'entità collettiva "l'Uomo di 200 chili", spalleggiato da altri calibri della scena off bolognese, fra i quali gli amici John Azzoni e Hoge Agostini dei Frida Frenner, il bassi-

⁵ Intervista a Wu Ming 2, vedi *Appendice*.

⁶ *Ibidem*.

sta ska Matt Bonci, il fotografo e factotum Franz Monti e un fíguro dalla tripla vita noto come Right Said Fred»⁷.

Avvisaglie significative di ciò che sarebbe venuto dopo le annuncia ancora Brizzi, parlando di «Operazioni di arredamento urbano, volantaggio invasivo, diffusione di notizie plausibili a mezzo stampa, pubblica esposizione e vendita di cervelli in formalina attribuiti a luminari dell'università saldamente in cattedra»⁸. *River Phoenix* si presentava così in un appassionato testo redazionale collettivo: «Non è per creare miti. Noi, purtroppo o per fortuna, non abbiamo nessun mito. Noi siamo la generazione alla quale la mitologia è stata negata del tutto (se si esclude qualche palliativo cantante pop...). E non è nemmeno per sfruttare la pubblicità post mortem di un attore già poco noto e che comunque tra qualche mese avranno dimenticato tutti quanti. *River Phoenix* perché è un esempio paradigmatico di questo decennio senza storia, di una generazione chiusa tra le cause ecologiste per i ricchi che possono permettersela e una gamma sempre più vasta di droghe e di felicità sintetiche. “River” come “paradosso”; “River” come “contraddizione” dei 90's che avanzano col loro carico di sensata assurdità e logica distorta. Non ci sentiamo “belli e dannati” (James Dean era già morto da un pezzo quando siamo arrivati noi), ma chiusi tutti quanti nel “nostro privato Idaho”, nella cella delle nostre paranoie e inestricabili storie “personali” e della libertà di non fare niente. Vorremmo cercare di segare le sbarre prima che i capelli ci diventino bianchi e ci si abitui ai ritmi biologici della prigione; o prima di morire su un marciapiede sudicio senza che nessuno muova un dito per aiutarci. E sia chiaro che lo facciamo per noi stessi... Perché non vogliamo ingoiare le loro pillole di gioia artificiale né essere quelli che passano e lasciano crepare la gente per strada. Noi rivendi-

⁷ Enrico Brizzi, *Progetti – River Phoenix, L'Inufficiale Fanzine della No Generation*, <<http://www.enricobrizzi.it/progetti/river.htm>>.

⁸ *Ibidem*.

chiamo il nostro diritto a essere “altro” da tutto questo. Vogliamo riappropriarci del nostro futuro, della nostra speranza, della nostra vita»⁹.

La firma di Brizzi rimarrà per poco tempo sulla nuova rivista: sul numero 2 di *River Phoenix*, uscito prima dell'estate, compare la pubblicità di *Jack Frusciante*. Brizzi viene risucchiato dagli impegni, e all'autunnale numero 3 non collabora quasi più, se si esclude la lettera *Come gli sbirri!* (firmata “Elwood Boy”), alla quale risponde Tex (Guglielmi), con *Papi e cazzari*. «Con quello scambio, le nostre strade si dividono – prosegue nel racconto Wu Ming 2 – : Enrico rivendica il diritto di andare da Maurizio Costanzo, noi quello di dirgli che sta facendo cazzate»¹⁰.

«Era il 1990 e all'università di Bologna il movimento di occupazioni detto “La Pantera” si era appena spento [...]. L'esperienza veniva in qualche modo continuata da una miriade di collettivi, sia politici che culturali. Uno di questi, politico e culturale al tempo stesso, si chiamava Transmaniacon. Oltre che nell'ambito universitario, agiva nella rete ECN, una bbs (Internet esisteva già ma non era ancora accessibile al grosso pubblico)»¹¹. Roberto Bui (che più tardi conosceremo come Wu Ming 1) nel 1992 è uno studente ferrarese di Lettere. A Bologna ha fondato la rete telematica del collettivo Transmania. Nella primavera del 1993 il collettivo si scioglierà ufficialmente, ma l'anno precedente le onde di Radio K Centrale diffondono nell'etere *Transmaniacon*, una trasmissione che nell'aprile dell'anno successivo si trasformerà in “fanzine in attesa di repressione”. Mentre il pensiero transmaniacco comincia la difficoltosa ascesa verso l'Attenzione, nel multispazionismo dell'underground antagonista, da Radio Città del Capo e dal suo palinsesto, più tardi deborderà una trasmissione dal-

⁹ Redazionale collettivo, *River Phoenix*, novembre 1993.

¹⁰ Intervista a Wu Ming 2, vedi *Appendice*.

¹¹ Valerio Evangelisti, *Polemica balorda contro i Wu Ming*, 12 gennaio 2005, <<http://www.carmillaonline.com/archives/2005/01/001161.html>>.

l'identità irregolare: il *Puttanoroscopio*, “un delirio estetico-radiofonico” il cui titolo è mutuato da una poesia di Samuel Beckett, *Whoroscope*¹². «Un debordare appunto, di provocazioni talora al di là del consentito. Un contenitore sopraffatto dai propri contenuti, una peregrinazione dissociante di citazioni, *assemblages*, musiche musicchette e musicacce, stratagemmi tecnici. Senza un centro, come una serrata sequenza di segmenti autonomi che soltanto la “costrizione” in uno spazio temporale radiofonico ne permetteva l'identificazione. Più avanti il *Puttanoroscopio* troverà un remixaggio intuitivo e poi finalizzato nella trasmissione *Luther Blissett*»¹³. I membri del Transmania sono però incuriositi da alcuni articoli pubblicati su *River Phoenix*. Soprattutto è una rubrica di “appuntamenti con nessuno” a lasciare il segno (*Jolly Roger*), e suscitare il particolare interesse di Roberto Bui e Fabrizio Giuliani. *River Phoenix* va considerato quindi come il tramite grazie al quale tre dei primi quattro membri della cellula bolognese del LBProject incrociano le loro strade. Questo contatto si rinsalda nel febbraio del 1994, quando Roberto Bui pubblica *Transmaniacalità e situazionauti* per la casa editrice Synergon. Tra i soci fondatori della piccola editrice c'è anche Giancarlo Guglielmi, padre di Federico. Lo stesso Federico scriverà una prefazione al libro.

Il volume è un tassello fondamentale per comprendere l'evoluzione progettuale di Luther Blissett e il retaggio situazionista e transmaniacco ereditato dal LBProject. «All'incrociarsi di queste esperienze – racconta Bui a Gilberto Centi – ci dicemmo che dovevamo forzare i media che avevamo costruito nella maniera più radicale possibile»¹⁴. Il

¹² Samuel Beckett, *Whoroscope*, in *Poesie in inglese*, Einaudi, Torino, 1964.

¹³ Gilberto Centi, *Luther Blissett, l'incapacità di possedere la creatura, una e multipla*, Edizioni Synergon, Bologna, 1995, <http://www.lutherblissett.net/archive/313_it.html>.

¹⁴ *Ibidem*.

termine transmaniaco (la derivazione è letteraria, fa riferimento a un romanzo di fantascienza di John Shirley, *Transmaniacon*, pubblicato per Mondadori nel 1979), secondo la dottrina sposata dal collettivo, indica chi opera per produrre eventi. Situazionauti sono invece coloro che navigano nelle situazioni costruite dal potere, attraversandole e squarciandole come gesto di appropriazione della vita.

Così Wu Ming 2 ricorda le prime frequentazioni con Bui: «Ci si comincia a incontrare, ma è chiaro da subito che occorre dar vita a un nuovo progetto, perché svariati membri della redazione di *River Phoenix* si trovano parecchio a disagio con discorsi tipo: “viene prima la trasmaniacalità o la situazionautica? Questo è il VERO problema” (Riccardo Paccosi, aprile '94)»¹⁵. «Nel numero 3, oltre a un racconto di Isabella Santacroce – firmato con lo pseudonimo di “International Velvet”, ci sono già diversi pezzi firmati “Luther Blissett”, nonché la pubblicità di *Radio Blissett* a cura dell'Associazione Psicogeografica di Bologna, in onda su Radio Città del Capo e solo più tardi su Radio K Centrale. Il numero si conclude con l'annuncio della “seconda morte” di *River Phoenix*. A fine agosto, poco prima dell'uscita del numero 3 della rivista, si cominciano a tirare le somme e a fare progetti per il futuro e circolano due documenti fondamentali: uno è il piano d'azione per *River Phoenix* nell'autunno/inverno '94/'95 (*Se il punk è diventato una moda, dobbiamo essere più furbi del punk!*), l'altro contiene le strategie transmaniache per la stagione radiofonica '94/'95, nonché la proposta del progetto aperto “Luther Blissett”, nome multiplo rispetto al quale dovrebbero mantenere un'identità ufficiale distinta tre gruppi, cavalli di Troia per giocare di sponda: i Tribade Tecnica e i Cavalla Cavalla di Aldo Vignocchi¹⁶, la Compagnia Teatrale “Pneumatica” di Paccosi,

¹⁵ Intervista a Wu Ming 2, vedi *Appendice*.

¹⁶ Gruppo musicale, quest'ultimo, di cui fa parte anche la coppia di artisti sperimentali Cuoghi e Carosello: autori, tra l'altro, di opere di *street-*

River Phoenix. Cominciano le trasmissioni di *Radio Blissett* (22 settembre '94). *River Phoenix* muore per la seconda volta. La redazione si scioglie: io, Federico e Mattia Bonci continuiamo con *Radio Blissett*¹⁷. È proprio con *Radio Blissett* che nel gruppo entra anche Luca Di Meo (Wu Ming 3). Di Meo conosce Bui ai tempi della Pantera, movimento promotore delle occupazioni delle facoltà universitarie di Roma, Firenze, Bologna, Torino, Napoli. È il 1990, si protesta contro la riforma Ruberti. Di Meo è stato uno degli speaker più attivi di *Radio Krishna/K Centrale* e più tardi sarà una delle voci di *Radio Blissett*. Sua l'idea di scrivere il primo romanzo del collettivo. «Ad aprile del 1995 esce il numero zero della rivista *Luther Blissett*. Sul retro di copertina, in senso inverso rispetto al resto del volume, compare la testata *River Phoenix*, con copertina di Francesco Monti, il grafico della rivista – talmente brutta da provocarne l'immediato allontanamento. Aprendo il volume al contrario si può leggere il pezzo *Requiem per River Phoenix*, col quale viene ufficializzato lo scioglimento della *Inufficiale Fanzine della No Generation* nel LBProject ("andarsene un minuto prima lasciandoli con la voglia", frase di Cary Grant che tornerà ai tempi del *seppuku...*)»¹⁸.

L'intervista con Wu Ming 2 conferma come la fine di *River Phoenix* coincida con la fase seminale del LBProject. Nel giugno del 1994, all'inizio di quella stagione che a Bologna sarebbe passata alle cronache della redazione locale di *la Repubblica* e del *Resto del Carlino* come "l'estate dei buon-temponi", mentre i collaboratori di *River Phoenix* chiudono l'ultimo numero, di fatto il LBProject non esiste ancora. Il definitivo canto del cigno verrà pubblicato più tardi, sul numero zero di *Luther Blissett - Rivista di Guerra Psichica e Adunate*

art, della facciata simbolo del Link nel 1995 e del Teatro "Contavalli", sede operativa pre-elettorale di Sergio Cofferati nel 2004.

¹⁷ Intervista a Wu Ming 2, vedi *Appendice*.

¹⁸ *Ibidem*.

Sediziose: «(...) alcuni degli ex-redattori (...) hanno deciso di fare aderire *La Inufficiale Fanzine della No Generation* al Luther Blissett Project. Per dimostrare che questa generazione non ha niente in comune oltre al fatto di non avere niente in comune, allora la No Generation non esiste: non è mai esistita e se si parla di essa si parla di un fantasma (...) non parliamone più»¹⁹.

¹⁹ Luther Blissett, *John Handcock, Requiem per River Phoenix*, in *Luther Blissett – Rivista di guerra psichica e adunate sediziose*, n. 0, Aprile/Maggio 1995.

4.

L'AGITAZIONE ORRORISTA

«Fate skifo»
(Skiantos – *Fate skifo*)

Da *la Repubblica*, Bologna 18 giugno 1994:

«Nella mattina di lunedì 13 giugno sono salito su un autobus della linea 14, alla fermata di fronte al S. Orsola. Nell'atto di sedermi nel posto riservato agli invalidi (da una settimana sono costretto a girare con un piede ingessato), ho inavvertitamente rovesciato un barattolo di vetro nascosto sotto il sedile. Ne è uscito un liquido giallastro, il cui odore ha fatto storcere il naso a tutti i passeggeri, me compreso. Ho dato un'occhiata al barattolo e ho scoperto che conteneva un cervello di animale (forse di agnello, o di coniglio) a "bagnomaria", frollato e naturalmente guastato. Una signora ha riferito al conducente, il quale ha riferito di un altro "simpatico" scherzo del genere su un autobus della linea 27, il giorno prima o due giorni prima. Inutile dire che tutta la vettura è stata invasa dalla puzza. Un ragazzo salito poche fermate dopo ha detto di un altro ritrovamento, non ricordo su quale linea. Possibile che qualcuno si diverta a salire e scendere da un autobus all'altro con tanti rivoltanti "reperti" con l'intento di fare scherzi stupidi e macabri, senza che nessuno si accorga di nulla? Il cittadino è già costretto a respirare i miasmi degli scappamenti, l'Atc non potrebbe vigilare per rendere i nostri spostamenti meno spiacevoli? E comunque, se è la mancanza di lavoro a produrre questi modi d'ammazzare il tempo, speriamo che la disoccupazione cominci a calare».

Adriano Longhini

Da *la Repubblica*, Bologna 24 giugno 1994:

«In riferimento alla lettera “Scherzi di pessimo gusto sul bus” apparsa su *Repubblica* del 18 maggio, riferisco di uno “scherzo” simile e, se possibile, ancor più disgustoso. Lo scorso venerdì 17 maggio, nel pomeriggio, ho portato mio figlio Massimo, che ha cinque anni, ai Giardini Margherita. Lì, mentre si rincorrevano tra bambini, hanno trovato, poco distante dall’ingresso sui viali, alcune teste di tacchino già parzialmente decomposte e un fagotto di carta igienica che avvolgeva un grosso cuore di vacca o di maiale, imbrattato in un liquido che era rosso per essere vero sangue. Li ho portati subito a lavarsi le mani, poi ho buttato via quella roba usando dei sacchetti. Anche prima di leggere dei cervelli sui bus, non ho certo creduto fossero resti di uno strano rito, anche se il mondo è pieno di matti del genere e anche a Bologna non ne mancano: ho pensato subito ad una trovata da imbecilli. Sia chiaro che non denuncio alcuna incuria, né sto accusando nessuno (netturbini o vigili). Mi limito a segnalare che c’è in giro qualcuno a cui non sembrano sufficienti le immagini dal Ruanda per soddisfare il proprio assurdo gusto dell’orrido».

Andrea Cinquegrani

Da *la Repubblica*, Bologna 5 luglio 1994:

«Desidero ringraziare gli spiritosi che la notte scorsa, nelle vicinanze del “Made in Bo”, hanno rovesciato sul cofano della mia Rover (appena comprata) svariati chili di cervella e frat-taglie d’animali, accompagnando il dono con un bigliettino recante la scritta “Ricco di merda”, ovviamente anonimo. Ho ricevuto come regalo per una (sudata) laurea in Economia e commercio una macchina (non un catamarano o un aereo privato, solo una macchina) e non vedo perchè questo dovrebbe farmi oggetto di tanto odio. Addirittura un passante mi ha gridato: “L’hai voluto il macchinone?”, come se in questo paese la proprietà di qualcosa fosse diventata un reato. Non vorrei che, complici la crisi e la disoccupazione, tornassero di moda certe idee, come quella che per fare guerra alla “povertà”, occorra fare la guerra ai “ricchi”».

Erich Pasetti

«No, prima volevo raccontarti un'altra cosa. Vorrei raccontarti un'altra cosa. Una volta, anni fa, i miei amici e io avevamo attaccato per mezza Bologna un casino di cartelli con scritto "Novosibirsk brucia!" Questi cartelli avevano tutta l'aria di una rivendicazione, ma in realtà miravano a uno smascheramento di natura politica. [...] Le frattaglie, la campagna di terrorismo controinformativo coi cervelli sull'autobus! Scrivevamo delle gran lettere al *Resto del Carlino* e alla redazione bolognese di *Repubblica*, e in queste lettere assumevamo un casino di personalità. Per esempio, scrivevamo: "... Ma in una città civile come Bologna, è *pazzesco* quel ch'è successo! In autobus! Linea tal dei tali, all'ora tale! Guardando sotto il sedile, c'era un *cuore*!, un cervello dentro un vaso!". Non era mai successo niente del genere, ovviamente. Era tutto inventato. Però, spacciandosi per pensionati, per insegnati di educazione fisica, annunciando tutti i ritrovamenti più pazzeschi, dopo un po' abbiamo la soddisfazione di veder pubblicato un articolo che, basandosi su nessuna prova – e noi lo sapevamo perché quelle lettere le scrivevamo noi – dava la notizia dei vari ritrovamenti schifosi. Era bellissimo, perché sentivi abbastanza di poter padroneggiare la situazione e mettergliela nel culo! Poi, un bel giorno abbiamo messo su questo commandos e le frattaglie le abbiamo piazzate veramente. Ebbene, il caso è addirittura *esploso*! Una pagina su *Repubblica*! Con anche le foto!, perché avevamo in mano qualcosa di concreto. Però gli articoli li scrivevano quando ancora non era successo niente».¹ Il colorato racconto è una trascrizione di una lunga intervista del 1998 a Enrico Brizzi, e i fatti narrati sono un buon riassunto di quella che è passata alla storia della piccola mitologia proto-blissettiana come "l'agitazione terrorista". Tutta l'azione messa in atto con le frattaglie non è opera di Luther, che nell'estate dei mon-

¹ Cristina Gaspodini, *Brizzi – Il mondo secondo Frusciante Jack, la prima "autobiografia" non autorizzata!*, Transeuropa, Ancona, 1999, pp.53,54.

diali '94 – cioè quando le prime attività di disturbo si svolgono – ancora non esiste. Si tratta invece di una provocazione partita in maniera congiunta dalla redazione di *River Phoenix* e, in misura minore, dai redattori delle due trasmissioni radiofoniche *La merenda uruguagia* (Roberto Bui e altri su Radio K Centrale) e del *Puttanoroscopio* (Radio Città del Capo). Nella primavera e nell'estate di quell'anno sono molte le lettere indirizzate ai giornali locali di Bologna da cittadini schifati o indignati per il ritrovamento in luoghi pubblici di interiora animali. Frattaglie sotto i sedili degli autobus, nei parchi pubblici, nei parcheggi.

Il grandguignolesco capitolo delle interiora è arricchito però anche da altre imprese. Il 27 maggio del 1994 infatti alcuni passanti sono testimoni della performance di un giovane attore teatrale in una via del centro storico. Il giovane in questione si chiama Riccardo Paccosi e fa parte della compagnia teatrale Pneumatica. Paccosi – per usare le parole di Luther Blissett – «simula un auto-sbudellamento in perfetta sintonia con l'idea di LBProject: presentare alla società capitalistica un'angosciante immagine di se stessa»². Paccosi simula un attacco di convulsioni, si getta a terra mentre da sotto la camicia lascia uscire un intestino di vitello che scivola sul selciato. «Lo sbudellamento di Paccosi – ricorda Wu Ming 2 – è probabilmente la prima azione che vede partecipare, come finti passanti e autori di lettere indignate, tutto il nucleo che diventerà la cellula bolognese del LBProject. Io e Wu Ming 4, ubriachi, seguiamo la performance vomitando. Altri gridano, sbraitano, interviene la polizia... Ma il Luther Blissett Project bolognese non è ancora nato, nel maggio '94»³. Appena qualche settimana dopo, intanto che le lettere e le segnalazioni (tutte assolutamente false) continuano incessanti ad essere pubblicate da *la Repubblica* e da *il*

² Gilberto Centi, *Luther Blissett, l'incapacità di possedere la creatura, una e multipla*, Edizioni Synergon, Bologna, 1995, <http://www.lutherblissett.net/archive/313_it.html>.

³ Intervista a Wu Ming 2, vedi *Appendice*.

Resto del Carlino, all'*Happening* dei giovani di Comunione e Liberazione nei Giardini Margherita, vengono rinvenuti un cervello di vitello e un cuore suino appeso ad una bava da pesca, insieme a un cartello con la scritta «Novosibirsk brucia!».

I media locali hanno pronto un neologismo: *orrorismo*.

Scherzi di cattivo gusto? Forma d'arte d'avanguardia? Atti insensati di menti malate? Le cronache danno ampio risalto al caso (l'estate, tra l'altro, è notoriamente stagione avara di fatti da raccontare per i giornali cittadini) e nelle pagine dedicate ai misteriosi fatti si interpellano noti docenti di storia dell'arte, sociologi, psicologi. Il fenomeno orrorista naturalmente non è mai esistito se non come bufala mediatica. Si è trattato solo di una «prova generale di sistema: quello che puoi fare con qualche francobollo e un passaggio in macelleria»⁴. Le lettere che invadono le scrivanie dei due quotidiani sono piccoli capolavori di falsificazione. A partire dall'uso della lingua e della costruzione retorica delle singole denunce. Ogni scrivente viene caratterizzato, ogni personaggio reso credibile nel suo modo di raccontare il fatto, ogni racconto è la parodia della “voce delle gente”. I nuovi agitatori adottano un modulo forte, in seguito rigettato, ma al tempo molto di moda nella tv-verità e tv-denuncia di inizio anni Novanta. Pensiamo a *Samarcaanda* e ai suoi epici collegamenti “dalla piazza”, *Mi manda Lubrano* e la rabbia popolare, l'indignazione, il microfono nelle mani della gente comune, sempre più calata in un vero e proprio cliché estetico e stilistico di “quelli che si lamentano”. Ma c'è anche il patetico. C'è l'invalido, temporaneo come nella lettera di Adriano Longhini, c'è l'anziana pensionata che fatica ad arrivare alla fine del mese, sola e il cui unico sollievo alla canicola bolognese è passeggiare ai giardini, c'è il neolaureato offeso che, benestante, racconta di come abbia comunque sudato per ottenere risultati.

⁴ Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2000, p. XXV.

A questi tratti viene aggiunta, immancabile, anche una vena polemica perbenista pronta a versare buonsenso sul malcostume e sull'estremismo («come se in questo paese la proprietà di qualcosa fosse diventata un reato», l'allusione a «certe idee»), insieme con una visione di “mondo che va a rotoli” mutuato dalla tv così come dai discorsi del bar sotto casa: il Ruanda, la disoccupazione, i miasmi degli scappamenti. Un preziosismo è la riproposizione fedele di vezzi e difetti di chi è poco abituato a scrivere: l'uso forsennato delle virgolette, tipico segnale di incertezza nel vocabolario e sintomo della paura di essere fraintesi: segni grafici spesso utilizzati per chiarire accezioni ironiche o come ammiccamento diretto per ottenere il consenso di chi legge. Questo è possibile anche grazie a una forte standardizzazione della lingua, dei canoni di comunicazione, delle formulazioni e dei costrutti più in voga nel giornalismo che i non addetti ai lavori sembrano aver assorbito in maniera fluida e non traumatica. Se l'accelerazione dell'informazione nel circuito mondiale portata dalla Rete ha suscitato preoccupazioni e perplessità nel sistema di verifica delle notizie, non rimane che osservare come in realtà il processo di *gatekeeping* – siamo nel 1994, un anno prima di una più consistente introduzione del networking al di fuori delle redazioni – mostrasse già consistenti falle, e la linea di demarcazione tra fornitore di contenuti e lettore fosse già venuta meno. Il lettore è già fornitore di notizie.

5.

THIS IS RADIO BLISSETT!

«This is Radio Clash
from pirate satellite»
(The Clash – *Radio Clash*)

L'Internazionale Lettrista sperimenta teorie in base alle quali l'architettura influenza il comportamento di chi la abita. Essendo essa stessa l'espressione della classe dominante, l'architettura esercita una coercizione fisica, psichica, dei cittadini-sudditi. I diversi quartieri di una città potrebbero corrispondere all'intera gamma di umori che ognuno di noi incontra per caso nella vita di ogni giorno. È questo il concetto di urbanismo che aprì le porte alla psicogeografia. La psicogeografia è un gioco e, allo stesso tempo, un metodo efficace per determinare le forme più adatte di decostruzione di una particolare zona metropolitana. Attraverso il gioco psicogeografico si prefigura un nuovo modo di vivere la città, ci si procurano gli elementi per una critica radicale all'urbanistica funzionalista e razionalista delle società spettacolari. La tecnica dell'esplorazione psicogeografica è la Deriva, un passaggio improvviso attraverso ambienti diversi. Con la Deriva Lettrista apparve per la prima volta l'esigenza di azzerare lo spazio tramite una rivoluzione psichica della città, una sovversione che permettesse la realizzazione della "creatività pura". Non si trattava più di un automatismo psichico, ma di un divertente gioco per indizi, di corrispondenze tra psiche e territorio, di infrazioni e nuove connessioni. La Deriva Lettrista consisteva in una semplice passeggiata che favorisse l'ispirazione per la costruzione di una nuova città. Un gioco di Deriva Lettrista fu ad esempio il Possibile Appuntamento: date

appuntamento a un amico di un amico che non conoscete in un'ora e in un punto preciso della città. Nessuna persona lo aspetterà, tuttavia questo "possibile appuntamento" che lo ha condotto in un luogo che può sia conoscere sia ignorare, lo indurrà ad osservarne i paraggi, a chiedere informazioni ai passanti o a muoversi in direzioni inconsulte, realizzando una deriva inconsapevole. Potreste dare un altro possibile appuntamento nello stesso luogo e alla stessa ora a qualcuno che il primo non conosce. Altri giochi consistevano nell'introdursi nottetempo nei piani delle case in demolizione, percorrere senza tregua e senza meta una città in autostop durante uno sciopero dei trasporti urbani, errare nei sotterranei delle catacombe chiuse al pubblico. Questi giochi furono la base di una serie di ricerche che portarono l'Internazionale Lettrista nel '55 alla proposta di un "Progetto di miglorie razionali della città di Parigi". In questo progetto si propose di aprire i tetti della città al passeggio mediante la creazione di passerelle, di munire di interruttore tutti i lampioni delle strade, di distruggere totalmente le chiese riutilizzandone lo spazio, di amplificare le sonorità delle stazioni con la diffusione di registrazioni provenienti da altre stazioni e da porti, di sopprimere i cimiteri (distruggendo, senza lasciare alcun genere di tracce, i cadaveri), di abolire i musei e sistemare le opere d'arte nei bar, di aprire le prigioni per potervi fare soggiorni turistici senza discriminazione tra visitatori e condannati, di spostare le statue cambiandone i titoli sia in senso politico che disorientante e di cambiare i nomi delle strade per porre fine al rimbacillimento della gente¹.

L'esordio di Radio Blissett è fissato alle ore 0.30 della notte del 22 settembre 1994. Luther diffonde la sua voce sui tetti di Bologna mentre pattuglie di ragazzi sintonizzati sulle frequenze di Città del Capo scandagliano ogni angolo città. Dai cantieri

¹ Cfr. Sandro Lazier, *Debord e la psicogeografia*, <http://www.anti-thesi.info/testi/testo_2.asp?ID=237>.

del Fiera District a via Zamboni, dalla Bolognina al Pratello, fino al portico più nascosto della città, Radio Blissett è la voce sopra la Bologna che «a quest'ora non sogna e non mangia, non studia e non balla, ascolta. Gli studenti fuori sede accovacciati nelle loro tane da mezzo milione a posto letto, ascoltano i suonatori di rock da cantina che hanno abbandonato gli strumenti e afferrato le bottiglie, ascoltano gruppi di ragazzi che vanno in giro con la bicicletta e la radiolina incollata all'orecchio per poter raggiungere i luoghi che Luther Blissett indicherà durante il programma»². Le trasmissioni notturne – tutte in diretta –, sguinzagliando sul territorio pattuglie di Luther Blissett che intervistano i passanti sugli effetti emotivi di determinati luoghi, o cercano di rintracciare i percorsi di *ley lines* (antichissime linee di flusso di energia), progettano “attacchi psichici” su obiettivi prefissati con la collaborazione attiva degli ascoltatori, o ancora lanciano proposte e critiche di urbanistica radicale.

Radio Blissett con le sue pratiche di psicogeografia si guadagna un articolo di spalla alla prima pagina di *La Stampa*: «A mezzanotte e ventotto minuti Luther distende sul tavolo la mappa della città e ci posa sopra un pennarello nero. A mezzanotte e ventinove saluta i ragazzi che escono dallo scantinato diretti alle automobili, controlla che le linee telefoniche funzionino, sceglie il primo disco e aspetta. A mezzanotte e trenta apre il microfono. “È ancora mercoledì notte a Radio Città del Capo, è ancora Luther Blissett che vi parla. Le pattuglie Luther Blissett sono già lanciate verso le loro derive. Il viaggio psicogeografico è cominciato. Datemi le vostre emozioni per compierlo. Portatemi fuori rotta, fatemi disegnare un tracciato che non avrei mai immaginato e poi seguitemi. Lasciatevi condurre nei cunicoli, lungo le strade, sui muri dei palazzi, aiutatemi a scomporre i quartieri perché non siano più le

² Gilberto Centi, *Luther Blissett, l'incapacità di possedere la creatura, una e multipla*, Edizioni Synergon, Bologna, 1995, <http://www.lutherblissett.net/archive/313_it.html>.

nostre prigioni, a violentare la città per non essere violentati”. [...] “Mi collego con la prima pattuglia che ha raggiunto la deriva. Dove siete?” La voce all’altro capo risponde: “Siamo al Fiera District, in uno degli ombelichi di Bologna, qui fra le torri progettate da Kenzo Tange, in questo polmone d’acciaio della città. E da qui vediamo il futuro scorrere, vediamo come diventerà questa zona secondo il progetto dell’architetto Benévolo, con tanti *tapis roulants* a collegare i diversi palazzi, con la gente che ci cammina su senza più essere padrona nemmeno dei propri passi, rassegnata ai percorsi obbligati, a guardare le architetture svettanti per non guardarsi i piedi”. [...] “Esploriamo i cunicoli sotto la città” e un ingegnere idraulico di 76 anni si collega e per venti minuti dà istruzioni su come muoversi sottoterra. Quando le pattuglie risbucano sono vicine a Piazza Maggiore e un ascoltatore le invita a scandire il nome di Luther Blissett al contrario. Parte il coro e saranno almeno trenta, perché si sono aggregati tutti i randagi della Piazza Grande. Poi di nuovo via, perché Luther ha ricevuto la chiamata di una studentessa ammalata che ha bisogno di medicine e la pattuglia le va a comprare e gliele porta. Più tardi consegneranno 12 pizze alla festa in casa di un docente americano e qualcuno si fermerà lì, quando saranno le due e un quarto e Luther avrà invece una nuova missione per i superstiti: “Raccontatemi le luci della città, quartiere per quartiere”. [...] Tira una riga sulla mappa e arriva a Porta Saragozza. Il disegno è ormai intricato, assomiglia a una stella a otto punte. “Vedi – dice – ogni volta ridisegniamo il mondo di chi ci ascolta e di chi partecipa alle nostre missioni. Una persona media di questa città compie di solito lo stesso tragitto quotidiano disegnando un triangolo in cui il primo vertice è casa sua, il secondo la scuola o il posto di lavoro, il terzo la palestra o un altro luogo che frequenta abitualmente. La conoscenza della città per lui finisce lì. Noi cerchiamo di condurlo altrove, di aprire il suo spazio»³. È

³ Gabriele Romagnoli, *L’assalto di Radio Blissett*, «la Stampa», venerdì 3 febbraio 1995.

la psicogeografia pratica secondo Blissett: «Andiamo alla ricerca di sensazioni particolari in giro per la città di notte, e le raccontiamo ai radioascoltatori»⁴.

⁴ Giancarlo Martelli, *Il club dei goliardi telematici*, «Corriere della Sera», 21 gennaio 1995.

6.

LUTHER BLISSETT, SIGNORE DEL MALE

«Che senso ha che io dica la verità
se le mie storie sembrano vere?»
(Emidio Clementi – *L'ultimo dio*)

«Agli inizi degli anni Novanta il cyberpunk dominava il dibattito delle controculture – dice Blissett in una intervista rilasciata a *la Repubblica* di Bologna il 10 febbraio del 1995 –.

Cercavano di agire sulla trasparenza dei dati e delle informazioni. Dicevano che andava scassinata la banca dati perché l'informazione deve essere di tutti. I transmaniaci sostengono invece che non c'è una penuria di dati ma una overdose. L'informazione non è una banca ma una galera, non bisogna scassinare ma evadere. Invece di credere al mito della *Glasnost* dell'informazione, lavoriamo sulla deformazione, sullo spreco, sul caos di dati, sulle interferenze, sui coni d'ombra». Secondo Bui lo spettacolo è un sistema di simulacri che non sono né veri né falsi, ma contengono sia verità che menzogna. Ration per cui un assalto frontale, uno scontro molare con le falsificazioni dell'informazione dei media è destinato a fallire. Serve, al contrario, immergersi nel vortice, sabotare in modo fluido e imprevedibile i codici dominanti. «Altrimenti esprimeremo solo miseria e sconforto – mette in guardia Bui, anticipando in qualche modo lo slogan «*Don't hate the media, become the media*» del network Indymedia (che proprio a Bologna avrà il suo primo nucleo di attivisti in Italia) –, perché loro hanno indubbiamente mezzi più potenti, apparentemente monolitici ma in realtà elastici, adatti a tutte le dimensioni dello scontro, a quelle locali, molecolari, e a

quella generale, molare»¹. La parentela tra cyberpunk e Blissett è avvallata, ancora una volta, da Marco Philopat: «Il cyberpunk, come dice la parola, furono *teknopunk* che iniziarono a studiare un utilizzo sociale delle nuove tecnologie, ma si trattò di un'attitudine che alla fine sfociò in molto altro tra cui Blissett»².

È in queste esperienze che sono rintracciabili i primi segnali evidenti di quanto verrà elaborato più avanti, con l'incontro e col confronto delle diverse menti che si raccolgono intorno al pensiero-base:

- 1 – Il linguaggio è materiale su cui lavorare, mezzo utile alla produzione di eventi, base per creare un nuovo linguaggio. Ancora Centi scrive, riportando brani da una discussione avuta con Bui: «liberare il linguaggio, usarlo per produrre eventi, ed usare gli eventi per creare un nuovo linguaggio»³.
- 2 – Sovversione dei codici tramite la costruzione di situazioni. «L'unico modo di sovvertire i codici è tendere alla separatezza, costruire eventi-ambienti, (...) situazioni. Un nostro compagno, Riccardo, usa l'espressione "autodeterminazione ambientale". Dice che non c'è un ecosistema da salvare, c'è caso mai un ecosistema da distruggere»⁴.

L'ecosistema di cui si parla è da considerarsi nell'accezione più vasta del termine, ma è il codice che a noi più interessa. Il sistema dei segni, dell'informazione. Non una scienza dell'informazione, quanto più una scienza del suo sabotaggio. Entrambe le correnti che confluiranno nel LBProject, pur mantenendo dif-

¹ Roberto Bui, *Chi sono gli 'amici del popolo' e perché lottano contro i situazionisti*. Intervista rilasciata con lo pseudonimo di "Mastro Ciliegia" ai microfoni di *Transmaniacon* nel febbraio 1993.

² Intervista a Marco Philopat, vedi *Appendice*.

³ Roberto Bui, *Chi sono gli 'amici del popolo' e perché lottano contro i situazionisti*. Intervista rilasciata con lo pseudonimo di "Mastro Ciliegia" ai microfoni di *Transmaniacon* nel febbraio 1993.

⁴ *Ibidem*.

ferenze sostanziali quanto a contesto storico-sociale, nascita e sviluppo, ricordano per certi versi la potenza destabilizzante delle pubblicazioni che tra il '77 e la prima metà degli anni Ottanta uscirono dalla scena underground come *Il Male*, *Re Nudo* e *Frigidaire*. Tratti simili che non si fermano, nella pubblicistica, a una comune estetica da fanzine “sotterranea” ma che – nonostante certe rimostanze dal parte del LBProject – si estenderanno anche ad alcuni *modi operandi* nel mondo dell’informazione.

Se il riferimento “alto” ai situazionisti non manca mai negli articoli che la stampa, quasi sempre imboccata dallo stesso Luther, ha dedicato in dieci anni al progetto – tanto che Blissett esasperato stilerà più di un documento per ridimensionare l’etichetta spesso usata a sproposito –, sono in pochissimi a metter in connessione il LBProject con l’esperienza di *Il Male*, rivista satirica edita dall’editore Vincenzo Sparagna dal 1978 al 1981. Nato come giornale di satira, vignette e fumetti, *Il Male* ebbe una redazione che, nonostante la presenza di autori di spicco – tra cui Andrea Pazienza –, nell’immaginario comune diventò spesso il prodotto artistico di un autore collettivo. Lo stesso Blissett cerca il rimando al *Il Male*, ma sulla carta stampata questo precedente passa in sordina. Si legge in *Totò, Peppino e la guerra Psichica 2.0*: «Luther Blissett mette il dito nelle piaghe mediatiche, mescola realtà immaginarie e finzioni reali senza soluzione di continuità, come i falsi del *Male* e i Tg di Emilio Fede dimostra che non esistono limiti alla credulità della gente [...]»⁵.

Qualcuno metteva l’idea, qualcuno il supporto fotografico, un altro disegnava, un ultimo colorava, qualcuno impaginava. Le realizzazioni finali, erano figlie di sinergie e collaborazioni. Un’esperienza ben diversa da quella del classico disegnatore solitario, unico artefice del proprio lavoro, lontana dal vitupe-

⁵ Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2000, p. 85.

rato impianto autoriale stigmatizzato anche dal collettivo Wu Ming. *Il Male*, oltre che per la satira pungente – ben ventisei numeri sui primi ventinove pubblicati furono posti sotto sequestro dalla magistratura (tra annunci funebri che rendevano nota la morte di Bettino Craxi e la foto di Aldo Moro nel “carcere del popolo” trasformato in un fumetto: «Scusate, abitualmente vesto Marzotto») ⁶ – passò alla storia dell’editoria italiana anche per esilaranti falsi di alcune prime pagine di quotidiani nazionali. I falsi nacquero come imitazioni dei grandi giornali, tra cui *la Repubblica*, *Corriere dello Sport*, *l’Unità*, *Corriere della Sera*. Fu dopo l’uccisione di Moro che *Il Male* aprì la fase dei falsi: il primo fu quello del *Corriere dello sport* che annunciava l’annullamento dei mondiali di calcio. Poi venne il turno dell’*Unità*. Il foglio titolava a caratteri cubitali: «Basta con la DC». Le vendite ebbero un’impennata salendo fino alle 50.000 copie. Seguirono altri falsi clamorosi come quello in cui *Corriere della Sera* annunciava lo sbarco degli Ufo, oppure *Il Giorno* con la notizia dell’arresto di Ugo Tognazzi come capo delle Brigate Rosse, o ancora il titolo *la Repubblica* che proclamava: «Lo Stato si è estinto».

Il gioco dei redattori della rivista faceva leva sulla parodia e sul rovesciamento, sull’ironia e sulla verità, su profezie sparate come notizie (senza bisogno di controprove) e sull’orizzonte dei desideri dei lettori. Erano queste le caratteristiche dei primi falsi del ’78 e ’79. «Tuttavia l’idea mi sembrava così rivoluzionaria da poter essere estesa e usata quasi a cambiare la realtà cambiandone la rappresentazione»⁷, commenta Sparagna.

Se *Il Male* operava sull’informazione allungando, nel senso più immediato dell’espressione, “le mani sul *medium*” e cre-

⁶ Cfr. Lanfranco Vaccari, *Che cosa c’è di male?*, 1978 n°45, ripubblicato su *L’Italia degli anni Settanta*, n°2, «L’Europeo» 2004, p. 261.

⁷ Vincenzo Sparagna, *Un blog lungo oltre 20 anni*, <www.questotrentino.it/2003/15/frigidaire.htm>.

ando un giornale falso, Luther Blissett più finemente disarticola il meccanismo dall'interno, come un cavallo di Troia, utilizzando la sua *vis* creativa per infiltrare l'informazione dentro un sistema che da solo penserà a diffondere l'infezione informativa.

Se *Il Male* partoriva lo spiazzamento e come un untore raggiungeva le edicole, Blissett si limita a immettere in circolo la distorsione con accorgimenti minimi. Ad accelerare il *crash* sarà lo stesso sistema dell'informazione. Sembra goliardia, e invece nasconde una strategia studiata a tavolino: infettare il network cui è possibile accedere, introducendo in essi e nell'immaginario collettivo voci incontrollabili.

Quindi – e riprendiamo le parole di Luther –, se è proprio necessario trovare un riferimento, il rimando non è agli eventi creati dai situazionisti (perché Guy Debord era in fin dei conti un propugnatore di verità, sia pure rivoluzionaria, mentre Luther Blissett dichiara apertamente di essere e perseguire la menzogna). Semmai il punto di contatto è con il Borges di *Finzioni*, dove lo scrittore descrive il pianeta Tlön: un mondo inesistente in cui basta credere per farlo vivere. O per farlo, come in questo caso, autodistruggere⁸.

Cercando tra vecchie interviste e documenti, Blissett e *Il Male*, i due falsari più famosi all'ombra delle torri, arriveranno a una resa dei conti che è simile a un appassionato flirt a distanza. Interrogato sulle differenze tra i falsi d'autore di *Il Male* e il nome multiplo del LBProject – intesi entrambi come sfide all'establishment mediatico –, Vincenzo Sparagna risponde così: «Questa tecnica di comunicazione guerrigliera, proprio per la sua natura di strumento offerto ai piccoli contro i grandi e i potenti, è uno strumento importante e permanente della comunicazione autonoma. In tal senso il nome multiplo può essere una variante interessante dei “falsi nomi” da me adottati,

⁸ Cfr. Loredana Lipperini, *E il computer creò il panico*, «la Repubblica», lunedì 11 dicembre 1995.

che erano anche falsi stili, false confessioni, false rivelazioni... Tuttavia i nomi falsi e il nome multiplo sono forme diverse. Nei primi vedo una gestione scanzonata, leggera e ironica, giocosamente guerrigliera dell'identità. Invece il nome multiplo, talvolta, può slittare verso il nome collettivo, o la firma collettiva, che è una cosa molto più seria, più "partitica" e assai meno guerrigliera. Il problema non è nascondere la nostra identità, ma rivalutarla rispetto a dei sistemi totali che ci espropriano della parola»⁹.

Da parte sua Blissett respinge fieramente il tono goliardico con cui vengono trattate le provocazioni mediatiche a firma Luther. E passa al contrattacco verso quanti, tra i giornalisti, hanno bollato con un sorriso le imprese del Multiplo: «Tra le paranoiche strategie del potente, [...] c'è quella di sminuirne la fama. Di solito il potente è portato ad amplificare ogni minima fonte di pericolo; di quando in quando però lo coglie il dubbio che proprio questo atteggiamento possa essere controproducente, che un'insidia diventi temibile solo per l'importanza che le si attribuisce. In questi casi si prodiga per ridimensionarla. È quello che hanno fatto con il Multiplo moltissimi giornalisti, scrivendo il suo nome con una sola "t" per minarne la reputazione e definendo "goliardate" le sue provocazioni. Si tratta chiaramente di rendere innocuo il nemico: egli non è realmente pericoloso, non morde, non ride»¹⁰. Luther Blissett riconosce la propria inclinazione verso una forte componente ironica, ma presta molta attenzione a non rimanere seppellito dall'onda lunga della risata. Il Multiplo non vuole solo ridere, né solamente schernire. La sua risata vuole coinvolgere e infettare le stesse vittime, «invitandole a prendersi meno sul serio e modificare i propri atteggiamenti malati. Si tratta di una risata taumaturgica, di un virus che infetta per guarire»¹¹.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2000, p. XLVII.

¹¹ *Ibi*, p. XLVIII.

I media italiani, ovviamente, reagiranno nel peggiore dei modi: parlandosi addosso, intavolando a diatribe deontologiche. Tra queste ricordiamo l'infuocato carteggio tra *la Repubblica* e *il Resto del Carlino* sul caso Naomi Campbell: il giornale fondato da Eugenio Scalfari non perse occasione di sbeffeggiare la redazione del foglio emiliano per il falso scoop – imboccato da Blissett – sulla presenza della fotomodella a Bologna. Il *Carlino* pubblicò un editoriale al vetriolo, accusando di “cattivo gusto” i colleghi della *Repubblica* e dichiarandosi disposto a sostenere fino in tribunale la veridicità della notizia pubblicata. Una guerra tra i due giornali all'ombra lunga di Luther Blissett, un *loop* tipico dei mezzi di comunicazione di massa. «Per di più – nota Marco Amici in un articolo del 2006 –, dopo ogni beffa ai loro danni, giornali e televisione non tardano ad impelagarsi nella ricerca della “vera identità” del truffatore, come ulteriore manifestazione dell'incapacità di rapportarsi ad un avversario che è nello stesso tempo individuo e comunità, singolo e moltitudine e che, soprattutto, più si afferma all'interno del sistema dei media più si de-identifica»¹².

Le azioni del LBProject, soprattutto e a differenza dei falsi di *Il Male*, svelano il “funzionamento” del *newsmaking* e del *gatekeeping*, infrangono il meccanismo, dimostrando nella pratica quello che Orson Welles aveva anni prima intuito: il linguaggio dell'informazione è molto simile a quello della fiction. Fa sorridere la simmetrica reazione dei media nei confronti dei due agitatori dell'informazione. Se infatti Blissett diventa – dopo le bufale messe a segno nel '95 – un fantasma alle spalle di ogni notizia ambigua, lo spauracchio di tutte redazioni che fa calare il dubbio dietro ogni news, *Il Male* diventa allo stesso modo elemento di disturbo del normale processo di credibilità

¹² Marco Amici – *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, da «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n°1, 2006, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Saggio_Amici_su_Wu_Ming.pdf>

dei fatti: dopo le false prime pagine – per altro andate tutte esaurite con titoli sparati e intrisi di nonsense – il giornale di Sparagna dimostra come un fatto sia vero nella misura in cui è “quel” giornale a pubblicarlo. «Avete scoperto l’acqua calda, ci possono dire. Certo, però l’acqua calda era lì e nessuno ci aveva messo la mano dentro»¹³, è l’analisi dell’editore. «È impossibile, questo è un altro scherzo di quelli del *Male*», insinua qualcuno quando *Paese Sera* esce in edizione straordinaria per la morte di papa Luciani.

Luther Blissett si spinge oltre, creando un blackout nell’apparente indiscutibile concetto di verità. Tommaso De Lorenzis scrive in una retrospettiva sul LBProject: «Se dietro ogni notizia poteva celarsi una beffa, diventava impossibile, in linea di principio, distinguere l’autentico dal suo contrario. Nello specchio di incontenibili e smodate trame, i media fissavano ipnotizzati la loro immagine riflessa. Per troppo tempo avevano diffuso menzogne sotto forma di verità e finalmente smettevano di allenarsi con un inadeguato *sparring partner*. Con le meritorie, ma inefficaci, campagne di controinformazione. Cominciava l’incontro, ed ecco che si presentava, come nella commedia di Plauto, il gemello indesiderato. [...]. Colui che, assumendo la cinica sovrapposizione tra vero e falso, spacciava il falso nella forma del vero e sul vero gettava un dubbio. Sempre ragionevole. Sempre fondato»¹⁴. In altre parole, fantasma di Blissett dietro ogni angolo.

¹³ Vincenzo Sparagna, *Un blog lungo oltre 20 anni*, <www.questotrentino.it/2003/15/frigidaire.htm>.

¹⁴ Tommaso De Lorenzis in Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003, p. VII.

7.

LUTHER & ALICE:

GRANDE È LA CONFUSIONE SOTTO IL CIELO

«Chiedi a Settantasette se non sai come si fa».
(CCCP – *Emilia Paranoica*)

Si può fare un altro passo indietro. Tracce del retaggio delle nuove forme di creatività e sperimentazione comunicativa proprie del movimento del '77 sono presenti nel LBProject. Da un punto di vista più operativo, dalla fine dell'estate del 1976 vengono messe in scena alcune falsificazioni. A Roma c'è *ZUT* – un foglio di agitazione dadaista di Angelo Passini, Mario Canale, Pietro Lo Sardo – che nel primo numero racconta la storia di un operaio scomparso, mentre nel secondo viene presentato un manifesto intitolato «Il lavoro rende liberi e belli». Sempre nella capitale è attivo il CDNA – Centro Diffusione Notizie Arbitrarie. Il centro diramerà la notizia di un incontro tra il sindaco Carlo Giulio Argan e papa Paolo VI per denunciare congiuntamente il compromesso storico. A Bologna invece vengono stampate e diffuse locandine e civette false del *Resto del Carlino*. Tra i titoli che fecero più rumore ricordiamo: «4000 operai sono stati assassinati sul lavoro nel 1976», «Il costo della carne aumenta. Mangiamo Agnelli con polenta!». Questo tipo di sabotaggio informativo parte dal concetto di «informazioni false che producono eventi veri», già teorizzato a suo tempo dal collettivo A/traverso in alcuni dei documenti scritti nel 1976. «Negli anni Sessanta la cultura della partecipazione politica e civile favorisce il successo di un modello di comunicazione interattiva e il rifiuto del modello d'informazione unidirezionale. La critica dei media, gli eventi politici e le spe-

rimentazioni artistiche favoriscono un clima culturale grazie a cui nei primi anni Settanta il video sarà usato dai movimenti come mezzo per autogestire gli strumenti della comunicazione e renderne le persone protagoniste attive. [...] La libertà dell'individuo si riconosce nella possibilità di cooperare, comunicare, partecipare, scambiare esperienze, così come nel rifiuto dell'immaginario diffuso dai mass media»¹.

L'esperienza di Radio Alice, forse il simbolo dell'ala creativa e non militarizzata del movimento del marzo '77, portò in Italia forme di sperimentazione comunicativa estreme e totalmente nuove, sia nell'utilizzo del codice e del linguaggio, sia nella gestione dei mezzi di comunicazione. Cito a questo proposito due interventi di Franco "Bifo" Berardi, anima del movimento bolognese e tra i fondatori di Radio Alice. Il primo è datato 1987, appare in *Dell'innocenza – interpretazione del '77*: «Occorre dire che il movimento di quegli anni cominciò ad avanzare sulla via della sperimentazione tecnologica e comunicativa, e scopri l'importanza delle specificità linguistiche proprie alle diverse forme di comunicazione»². Il secondo brano è stralciato invece da *Alice è il diavolo*: «Possiamo dire che il 1977 bolognese, [...] più che la coda dei movimenti studenteschi del '68, fu l'anticipazione delle dinamiche produttive, politiche e comunicative che si sono poi sviluppate nei due decenni successivi, e che oggi si collocano al centro del campo sociale: le dinamiche di proliferazione degli strumenti di comunicazione»³.

In tutta Italia, ma soprattutto a Bologna, sono anni di grande fermento. Se da un lato si assiste alla progressiva militarizza-

¹ Arturo Di Corinto, Tommaso Tozzi, *Hacktivism: la libertà nelle maglie della rete*, Manifestolibri, Roma, 2002, p.42.

² Franco "Bifo" Berardi, *Dell'innocenza – interpretazione del '77*, Agalev, Bologna, 1987 pp. 21-22.

³ Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo – storia di una radio sovversiva*, a cura di Franco "Bifo" Berardi ed Ermanno "Gomma" Guarneri, Shake, Milano, 2002, p. 159.

zione del movimento, alla deriva violenta, dall'altra parte ci sono i colori sgargianti delle tribù degli "indiani metropolitani". Sono loro a sperimentare le prime tattiche di agitazione creativa e ludica: cortei ululanti in fila indiana, graffiti, flauti e danze si moltiplicano lungo tutta la penisola, mentre le radio libere occupano l'etere. Si parla di informazione partecipata, di microfono aperto al movimento, comincia addirittura a emergere un modello "da molti a molti", lo stesso che caratterizzerà poi strutturalmente e concettualmente le reti telematiche.

Wu Ming 3, in un'intervista del 2004, commenta le pratiche ereditate dal '77 mettendole in diretta comunicazione con le nuove pratiche del movimento di Seattle: «La memoria di questo [periodo] non è un totem da venerare, ma dobbiamo considerarla come una cassetta degli attrezzi da utilizzare per cambiare la vita nella realtà attuale. Oggi è necessario trovare nuove fessure e nuovi punti di frizione del sistema»⁴. Gli fa eco Wu Ming 4, in un intervento raccolto sul forum del sito del film *Lavorare con lentezza* – pellicola diretta nel 2004 da Guido Chiesa, incentrata sulle vicende di Radio Alice e la cui sceneggiatura è stata firmata dagli stessi Wu Ming – : «I "creativi" di Radio Alice hanno posto con un quarto di secolo d'anticipo alcune questioni molarì sulla comunicazione di cui soltanto oggi riusciamo a cogliere tutta la portata e che, soprattutto, hanno assolutamente a che vedere con i conflitti materiali del presente»⁵.

«Radio Alice rappresenta anche un gruppo di professionisti della comunicazione, se posso usare questa espressione – racconta Bifo in un intervento per *Baskerville* – che erano certamente del tutto scapigliati, pazzoidi, niente affatto professionali in questo senso. Ma in realtà stavano elaborando in maniera del

⁴ Fiorella Paone e Elena Motulese, *Intervista con Wu Ming 3*, 13 gennaio 2005, <http://www.girodivite.it/stampa.php3?id_article=1508>.

⁵ Wu Ming 4, 30 novembre 2004, intervento sul sito del film *Lavorare con Lentezza*, <<http://www.lavorareconlentezza.com/risposteCommenti.phpsc>>.

tutto spontanea... ma forse anche in modo consapevole... le loro capacità di comunicatori. Non è un caso che da quella esperienza siano uscite una serie di persone, di cui non mi sembra il caso di stare a fare i nomi, che negli anni Ottanta e poi Novanta hanno finito per partecipare o dirigere esperienze di comunicazione assolutamente professionale in Italia e all'estero nel campo della radiofonia, nel campo della televisione, del cinema, naturalmente nel campo del giornalismo e così via. Al tempo stesso vedo Radio Alice come un'esperienza di comunicazione politica radicale e come una prima esperienza di auto-organizzazione del lavoro creativo [...]. Secondo me il '77 è il punto di arrivo di un processo di auto-organizzazione di un'area del lavoro sociale e della comunicazione sociale che in qualche modo era del tutto originale per la situazione italiana. Probabilmente con il solito leggero ritardo rispetto alla situazione americana, dove quel processo si era già svolto in buona parte negli anni Sessanta, in Italia noi vediamo che nei primi anni Settanta viene emergendo sulla scena un nuovo soggetto sociale, che da una parte ha caratteristiche classicamente proletarie, coi disoccupati, gli emarginati, ecc. Ma dall'altra parte ha caratteristiche assolutamente nuove per la scena italiana, perché è un soggetto sociale capace di alti livelli di creatività, alta capacità di comunicazione. Per la prima volta noi vediamo formarsi una sorta di "esercito del lavoro intellettuale ad alta tecnologia". Questo accade proprio nei primi anni Settanta. Il '77 ha due facce: quella radicale, estremista – politicamente radicale – che si identifica con le varie forme dell'autonomia organizzata. L'altra forma, che noi allora chiamavamo dell'"autonomia desiderante" o "autonomia creativa", è una manifestazione, un'emergenza propria di questa capacità comunicativa e creativa. Però di tipo assolutamente nuovo. È un'area sociale fatta di studenti, di giovani proletari, di disoccupati, di gente che non aveva una formazione specifica e che comincia a dotarsi di strumenti come il videotape, una novità per il mercato di allora, o con gli strumenti necessari ad allestire una

radio, o ancora con l'offset, con gli strumenti per fare una rivista. E così via. Questa capacità, questa competenza produttiva che si manifesta sul terreno della creazione, della tecnologia e della comunicazione, questa è la vera radicale novità degli anni Settanta»⁶.

Il '77 ha continuato a “sedimentare” all'interno della storia sociale italiana e Wu Ming, ancora nel 2004, traccia parallelismi che vanno oltre il retaggio sulle pratiche di dissenso, e connettono situazioni economiche e sociali. La vicinanza tra il LBProject e quelle istanze aumenta: «I nodi affrontati da quell'insorgenza sono gli stessi che affrontiamo oggi, e anche i due periodi, in superficie, si somigliano: c'era la crisi energetica, e oggi c'è la crisi energetica, peggiore di quella di allora perché quella era congiunturale, oggi è al 100% strutturale: chiudi gli occhi e il petrolio non c'è più. C'era la stagflazione, e anche oggi c'è la stagflazione – ma nessuno lo ammette, perché l'economia capitalistica non ha strumenti efficaci per affrontarla. Ieri si parlava di austerità, oggi le menti più lucide ammettono che è necessaria una decrescita. Ieri si “sfondava” per non pagare ai concerti, oggi i cd costano troppo e i ragazzi li scaricano gratis dalla Rete»⁷.

Va ricordato poi che l'esperienza di Radio Alice arriva in un momento in cui la controinformazione esiste già. L'ala più creativa del movimento concepisce quindi una forma di comunicazione che non è più puro mezzo di “disvelamento del falso”, ma che si pone come una pratica, e contemporaneamente una materia, per incidere in senso rivoluzionario sulla realtà. Infatti «la controinformazione ristabilisce il vero, ma in maniera puramente riflessiva. Come fa uno specchio. Radio Alice è [o

⁶ Franco “Bifo” Berardi, trascrizione della registrazione audio dell'intervista scaricabile dal sito <www.baskerville.it>, rilasciata nel 2004.

⁷ Wu Ming, in *Chissà se abbiamo risposto alla domanda...*, intervista a Wu Ming sul n°9 di «Cem Mondialità», rivista di educazione interculturale, novembre 2004, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/interviste_fine2004.htm>.

tentò di essere] il linguaggio che va al di là dello specchio. Ha costruito uno spazio nel quale il soggetto si riconosce non più come in uno specchio, come verità ristabilita, come riproduzione immobile, ma come pratica di una esistenza in trasformazione. E il linguaggio è uno dei livelli della trasformazione della vita»⁸ («Zut è divenire perfettissimo / perfettissimo è divenire Zut», si legge nei manifesti di Radio Alice). È quella che possiamo ribattezzare comunicazione-guerriglia, costituita da un'ampia serie di pratiche (anche molto diverse tra loro) attraverso le quali si vuole spazzare via la supposta naturalezza e ovvietà dell'ordine dominante, mettere in discussione la legittimità del potere e con ciò aprire spazi per nuove utopie. Il linguaggio è parte dinamica e veicolabile nel processo di rivoluzione del movimento '77 così come avviene negli anni Novanta con la filosofia del Multiplo. E infatti il potere sovversivo della comunicazione si manifesta con uguale potenza in entrambe le concezioni di guerriglia mediatica. La guerriglia mediatica è una branca facente parte della più estesa comunicazione-guerriglia: è importante ricordare infatti che «In contrasto alle menzogne dei media, la comunicazione-guerriglia non comprende soltanto la comunicazione mediale, ma anche l'interazione e lo scambio *face-to-face* nei più diversi contesti della comunicazione»⁹.

Il passo, sia per Blissett che per Alice, è successivo alla semplice controinformazione, infatti per Blissett «la guerriglia mediatica si presta a essere integrata in strategie di più classica controinformazione»¹⁰. Assistiamo al superamento di un'idea

⁸ Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo – storia di una radio sovversiva*, a cura di Franco “Bifo” Berardi ed Ermanno “Gomma” Guarneri, Shake, Milano, 2002, p. 14.

⁹ Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brünzels, *Comunicazione-guerriglia - Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*, DeriveApprodi, Roma, 2001, p. 18.

¹⁰ Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino 2000, p. XXXI.

strumentale del linguaggio. La comunicazione in altre parole non si configura qui come meccanico scambio di significati attraverso un codice neutrale, ma come pratica e azione. Può riflettere rapporti di dominio, ma anche produrre straniamento. Il movimento ci riusciva facendosi tessuto orizzontale di scambi comunicativi, abbracciando un concetto molto simile all'idea di base della Rete. «La sinistra “vecchia e nuova” aveva concentrato la propria attenzione unicamente al contenuto dell'informazione – dichiara Klemens Gruber in una intervista rilasciata ad *Alias* – sviluppando quella che venne chiamata “controinformazione”. Il collettivo di Radio Alice, invece, cerca di abbandonare quella tradizione per passare a una “guerriglia informativa” che non doveva limitarsi a un semplice lavoro sull'informazione, ma investire direttamente l'intero ciclo informativo. Si tratta di un cambiamento radicale. “Signori, non stiamo parlando delle stesse cose, lo scarto che passa fra la vostra informazione e la nostra è grande quanto una vita” diceva Radio Alice. [...] La “controinformazione” o “comunicazione alternativa” lasciava inalterati i rapporti tra codice e messaggio e soprattutto quelli tra emittente e ricevente. La “guerriglia informativa” praticata da Radio Alice sconvolge tutta l'architettura dei media, ne sbilancia la presunta perfezione: cerca di annullare la rigida divisione tra ascoltatori e redattori, per arrivare a produrre collettivamente l'informazione. L'elemento fondamentale di questa strategia è che non deve esistere una notizia o informazione prodotta esternamente da questo ciclo comunicativo, cosa che invece fanno le agenzie stampa private, tesORIZZANDO la notizia per rivenderla a posteriori. L'aver dichiarato “proprietà sociale” sia l'informazione che la musica (oltre alla libertà di accesso) hanno gettato le basi per superare la concezione della proprietà privata del lavoro intellettuale»¹¹.

¹¹ Alessandro Marucci, *Intervista con Klemens Gruber*, «Il Manifesto/Alias», 9 marzo 2002.

Le affinità non finiscono qui. Il programma di Radio Alice era fondato sulla denuncia della menzogna tanto quanto lo era sulla denuncia dell'assurdità presente nell'ordine di quella realtà che l'ordine stesso del discorso riproduceva, rifletteva e consolidava. «Fingiamo di essere al posto del potere – scriveva il collettivo A/traverso –, parliamo con la sua voce, emettiamo segnali come se fossimo potere, con il suo tono di voce. Produciamo informazioni false che svelino quel che il potere nasconde, informazioni capaci di produrre la rivolta contro la forza del discorso del potere. [...] Sappiamo bene che la realtà trasforma il linguaggio. Il linguaggio può trasformare la realtà».¹² È una filosofia comune a Luther Blissett e che assegna al codice comunicativo un potere di mutamento e incidenza sul reale di impressionante vitalità. Assolutamente comune alle due “spinte” è l'adozione del linguaggio come azione dalle finalità rivoluzionarie: critica radicale all'ordine del mondo e possibilità di esercitarla attraverso le “porte” del falso e dello spiazzamento. Sia Blissett che il collettivo A/traverso miravano a un radicale cambiamento del reale. Allora il movimento cercò di intervenire in senso sovversivo dentro l'organizzazione del quotidiano comunicativo, guardandosi bene dal compiere una semplice inserzione di nuovi contenuti in moduli comunicativi vecchi. Prima ancora del LBProject era stato Roberto Bui coi Transmaniaci a parlare di “liberazione del linguaggio”, di utilizzo del codice per la produzione di eventi, e di utilizzo degli eventi per creare un nuovo linguaggio: «Non ci interessa una scienza dell'informazione, ma una scienza del suo sabotaggio»¹³.

¹² Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo – storia di una radio sovversiva*, a cura di Franco “Bifo” Berardi ed Ermanno “Gomma” Guarneri, Shake, Milano, 2002, p. 14.

¹³ Roberto Bui, *Chi sono gli ‘amici del popolo’ e perché lottano contro i situazionisti*. Intervista rilasciata con lo pseudonimo di “Mastro Ciliegia” ai microfoni di *Transmaniacon* nel febbraio 1993.

Blissett sosteneva la necessità della costituzione planetaria di contatti attivi di singoli individui, ma anche di gruppi interfacciati nello spazio della comunicazione a ogni livello – fisico, telematico, radiofonico, postale – per dare vita a una produzione di eventi reali o immaginari (poco importa, ormai è chiaro che non è questo il punto). Occorreva pubblicizzarli, praticarli, deformarli, utilizzarli per portare attacchi al sistema della comunicazione, disarcionare il sistema mediale e, quindi, culturale. Questo avviene, nel corso degli anni Novanta, grazie a pratiche di sabotaggio, truffe mediatiche, sommovimenti, plagi, rave-party a sorpresa, contestazioni e happening teatrali. È superfluo sottolineare lo sfruttamento del networking fisico (il web) come sostegno alla realizzazione del network degli eventi. Rispetto al '77, la spinta di Blissett ha questa variabile straordinariamente allineata con la natura multipla e inafferrabile di Luther Blissett: «Dopo tanto comunicare, è venuto il momento di *concretizzare* il Network degli Eventi»¹⁴. Il mito di Blissett è un principio caotico ed eterogeneo, l'azione in rete è la scintilla per la fondazione di una comunità aperta che non è società liberata post-rivoluzionaria, né la classe rivoluzionaria: essa è pura rivoluzione in atto, se per rivoluzione si intende un'evoluzione sul filo della catastrofe, un gioco del continuo divenire. Le pretese che davano i brividi alla fine degli anni Settanta («Decreto lo stato di felicità permanente», «Mai tornare indietro, neanche per prendere la rincorsa») sono qui ribadite e rilanciate: «Se un tale mi dicesse che il rifiuto del lavoro è solo un modo per spezzare gli ingranaggi capitalistici e vale solo fino alla rivoluzione, e che dopo di essa bisognerà tornare a lavorare solo perché l'ozio è una prerogativa della borghesia corrotta e decadente, mi chiederei da quale letamaio stalinista è uscito questo sopravvissuto al XX secolo»¹⁵, si chiede Luther.

¹⁴ Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2000, p. 83.

¹⁵ *Ibi*, pp. 31- 32.

Rispetto ad Alice, semmai, è il modo di vedere l'establishment mediatico che muta. Se Radio Alice cercava di riprodurre il gioco magico della verità falsificatrice per dire con il linguaggio dei mass media quel che essi volevano scongiurare, Luther Blissett, con la sua guerriglia mediatica, non mira alla verità più vera, di cui i grandi media ci terrebbero all'oscuro. Non a caso, la prima condizione per abbracciare questo tipo di pratica "bellica" è l'abbandono delle recriminazioni di teorie del Grande Fratello: nessun operatore dei mezzi di comunicazione di massa va visto come un «astuto ed efficiente "disinformatore di regime"»¹⁶. La prova è che «il conformismo e la compattezza dei media non nascono da una particolare capacità strategica di fantomatici gestori del "potere mediatico", quanto piuttosto dall'estrema ignoranza, malafede, meschinità e grettezza di piccoli uomini e donne che si fingono professionisti dell'informazione e non sanno fare altro che appiattirsi gli uni sugli altri, dando in questo modo l'impressione (ma solo quella) di essere uno schieramento compatto e potente. [...] la guerriglia mediatica non serve nemmeno a dimostrare la natura mendace dei media. Lo sanno tutti che mentono, è senso comune, anzi, è "discorso da autobus". Non per questo la gente smette di comprare quotidiano o guardare i telegiornali»¹⁷. Far inceppare il meccanismo, «una forma di cooptazione dei media in una trama impossibile da cogliere e da comprendere, una trama che fa cedere i media vittime della loro stessa prassi. Pura arte marziale: usare la forza (e l'imbecillità) del nemico rivolgendogliela contro»¹⁸. Il potere e i media escono dalla descrizione di Blissett con le ossa rotte molto più che in quella che il collettivo A/traverso fornì più di venti anni prima.

¹⁶ *Ibi*, p. XXIII.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

In Blissett la guerriglia mediatica è una tecnica ludica per ridurre ed esorcizzare il potere dei media, non il Potere dietro di loro. Parliamo perciò di una adozione di un “retrovirus” da utilizzare divertendosi, contro la disinformazione esercitata dai media, ridimensionandone «*ai nostri occhi il potere*»¹⁹: quindi nessuna opera da eroi del bene, guerriglia mediatica non corrisponde qui a un tentativo di riappropriazione dell’informazione, e non è neppure intesa come un furto di spazio e di attenzione ai danni del sistema mediatico “ufficiale”. Essa è un gioco all’inganno reciproco, in cui la dimensione ludica rimane sempre in primo piano. Probabilmente nasce proprio da qui il grande fraintendimento, certo anche interessato, della stampa e la conseguente etichettatura di “goliardi” e “buontemponi” affibbiata agli aderenti LBProject.

La guerriglia semantica del LBProject di metà anni Novanta forse fa meno paura solo perché il fronte si è spostato interamente sul versante culturale, dove “culturale” va inteso nella sua più ampia accezione. Fa meno paura perché il bacino che aderisce al progetto è piccolo e nelle strade non si vedono sassaiole o i resti fumanti degli scontri di piazza, perché il motto di Blissett è “colpire e sparire”. Ma la vivacità creativa e la vena giocosamente dirompente dell’ala più creativa del movimento del ’77 sono rimaste intatte. Questa vena è descritta in poche battute da Roberto “Freak” Antoni, leader degli Skiantos. Antoni parla del suo gruppo, ma le sue parole descrivono perfettamente il clima culturale di quegli anni: «Gli Skiantos rifiutavano la prospettiva nichilista del “*No Future*” cantato dai Sex Pistols. Sposarono invece la filosofia del *Male*, una rivista del periodo che costruiva la prima pagina su fatti clamorosi, titolando sulla falsariga dei grandi giornali come il *Corriere*, e lavorando di spiazzante ironia. Cose tipo: “Scoperto il capo delle

¹⁹ Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2000, p. XXIV.

Br, è Ugo Tognazzi”. Da lì in poi partì anche un lungo periodo di antagonismo ironico. “Sarà una risata che vi seppellirà”, come nel maggio francese, o mutuando uno slogan degli anarchici americani, da Sacco e Vanzetti. Si prendeva lo slogan di questi due che si erano fatti arrestare ridendo e ghignando in faccia ai poliziotti: “Sarà una risata che un giorno come questo vi seppellirà”, e si lavorava ancora di ironia: “Sarà un risotto che vi seppellirà”, oppure “Sono un marxista di tendenza grouchista” – confondendo Karl Marx con Groucho Marx. Da lì in poi, la creatività è sempre passata attraverso l’ironia»²⁰.

Comincia a emergere la visione di un ’77 come “occasione mancata”, una visione lontana dal cupo bianco e nero degli archivi RAI: «I movimenti radicali dell’epoca non furono per forza plumbei – scrive a questo proposito Wu Ming 1 in una nota –, puro fanatismo e violenza politica. Dov’è tutto il resto? Dov’è la forza-invenzione, i “cento fiori”, le tinte acide delle serigrafie, le fanzines, il *cut-up* grafico e sonoro, il linguaggio destrutturato delle radio libere e dei circoli del proletariato giovanile (“Un risotto vi seppellirà”))»²¹.

Introiettare l’invasore, plasmarsi su di esso, appropriarsi delle sue modalità salvando il salvabile di ciò che si era. “Lasciarsi rapire dal nemico” è l’idea che Bifo rilancia a proposito del gioco d’inganno. Il *passing* è proprio l’ironia, la duttilità. Ci sarebbe «un problema di respirazione, di rilassamento della muscolatura concettuale, di autoterapia del pensiero: dobbiamo emanciparci dal pensiero moderno, dalle sue categorie interpretative, dal suo stile, dal suo ritmo, dalle ossessioni e dalle attese che lo dominano»²². L’ironia, il nonsense, il vitalismo, la

²⁰ Luca Muchetti, *Intervista a Roberto “Freak” Antoni*, vedi *Appendice*.

²¹ Wu Ming 1, nota pubblicata sul sito del film *Lavorare con Lentezza*, <<http://www.lavorareconlentezza.com/background.phpsc?p=1&d=20&DOC=/LCL/Background/B81-9CA-45B&DOC=/LCL/Background/6EE-8E7-56E>>.

²² Cfr. Roberto Di Caro, *Impronta digitale* <http://www.dweb.repubblica.it/archivio_d/1998/11/03/attualita/dalmondo/016fut12416.html>.

fascinazione prodotta dal pensiero negativo furono alcune delle caratteristiche del movimento. Il suo linguaggio, sia nelle sperimentazioni colte dei trasversalisti bolognesi, sia nell'ingenuità provocatoria degli indiani metropolitani. È l'ironia di tutti gli innovatori della cultura underground del '77 che si ritrova in tanti manifesti blissettiani che lanciano l'assalto all'ordine stabilito. Parole che fanno riecheggiare i versi «Che cento fiori sboccino, che cento radio trasmettano, che cento fogli preparino un altro '68 con altre armi» con una estetica (oltre che un'etica) della sovversione consapevole, caricata, e anche per questo, più ironica. La rivoluzione col sorriso stampato in faccia. Un sorriso non meno temibile. Semplicemente, ancora più beffardo. Ironia come Radio Alice, autoironia come Radio Alice.

Abbiamo sottoposto questa tesi sui contatti tra il movimento creativo del '77 e il LBProject a Bifo. Questa è stata la sua risposta: «È una tesi che condivido senz'altro. Alcune intuizioni contenute nell'esperienza Luther Blissett riprendono e sviluppano idee che avevamo sviluppato nel '76-'77. Penso prima di tutto all'idea di "soggetto collettivo che scrive A/traverso" (titolo di un articolo uscito sulla rivista nel 1976), che i Luther Blissett ripresero con l'idea del *multiple name*. Inoltre l'esperienza LBProject riprende il gusto per la falsificazione creativa, per il *détournement* e per il sabotaggio del ciclo informativo, che era stato uno dei motivi essenziali dell'azione svolta da A/traverso e da Radio Alice. L'innovazione portata da Luther Blissett sta nell'idea di una mitopoiesi da costruire... oltre che attraverso la narrazione. Alcune componenti del movimento del '77 avevano già sperimentato consapevolmente pratiche di falsificazione e *Il Male* ne aveva fatto una forma di comunicazione sistematica. Ma non c'è una narrazione, c'è l'azione comunicativa pura e semplice. La strategia di Luther è più complessa perché costruisce narrazioni mitopoietiche. Luther Blissett prima e Wu Ming poi lavorano soprattutto sul piano narrativo. Anche la loro ricerca sul linguaggio (vedi ad esempio il recente *New Thing* di Wu Ming 1) è soprattutto una ri-

cerca sulle modalità della narrazione collettiva»²³. E a proposito della volontà di *crash* interno al sistema informativo: «Le azioni di falsificazione compiute da Luther Blissett hanno in effetti un carattere rivolto al cortocircuito interno, come tu dici. Ma non bisogna dimenticare che negli ultimi anni in un'area limitrofa a quella dei Luther Blissett e Wu Ming ha cominciato ad emergere (anche in Italia come già altrove) una pratica di *subvertising* che agisce sul sistema pubblicitario, o sul sistema mediatico»²⁴. Bifo si riferisce alle pratiche di *culture-jamming*.

“Lasciarsi rapire dal nemico”, dunque, questo è il *passing*. La nostra tesi è che questo sia anche ciò che Blissett comprese e che, a differenza di Alice, riuscì a realizzare in maniera radiocale. Bifo e gli altri del collettivo A/traverso allestirono una radio. Un medium. Blissett, per lo meno nel sabotaggio informativo, non si è “sporcato le mani”: non ha stampato false prime pagine, non ha ribattuto all'informazione ufficiale dai microfoni di qualche emittente. Al contrario, si è limitato a immettere input in un sistema, quello informativo, per produrne il *crash* (certo sfruttando anche uno spazio mediale decentrato come la Rete). Bifo risponde a questa obiezione con un'altra domanda: «In cosa consiste lo “sporcarsi le mani”? Fare una radio o scrivere un romanzo non sono due azioni così distanti, se l'intenzione è quella di sperimentare nuovi linguaggi, di produrre cortocircuiti interni alla soggettività o esterni, rivolti verso il sistema mediatico. Quanto al *passing*, questo è un punto importante dell'azione Blissett/Wu Ming. La critica dell'identità, la messa in moto di processi di dissoluzione dell'identità, come identità personale, e soprattutto come identità di appartenenza»²⁵.

Wu Ming 1, sullo stesso quesito, ammette i punti in comune con il collettivo A/traverso ma rilancia la particolarità di Blis-

²³ Intervista a Franco “Bifo” Berardi, vedi *Appendice*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

sett: Luther Blissett come medium, a ridefinire il concetto stesso di mass media: «Il medium era Blissett stesso. Noi avevamo considerato una definizione in senso più lato di mass media. Il medium era la leggenda stessa di Luther Blissett. Non avevamo una radio nostra, non avevamo un canale televisivo, non c'era nemmeno un sito ufficiale – www.lutherblissett.net è nato più tardi – perché il medium era il nome multiplo: un medium virale, autoreplicante che aveva come modalità comunicativa la diceria, la formazione di leggende contemporanee. Non avevamo bisogno di avere un medium specifico perché ne avevamo uno trasversale che li poteva utilizzare e attraversare tutti»²⁶.

²⁶ Luca Muchetti, *Intervista a Wu Ming 1*, vedi *Appendice*.

«Tell me lies,
tell me lies,
tell me,
tell me lies,
tell me,
tell me why»
(Pearl Jam – *Help help*)

***Falsificazione
e comunicazione-guerriglia***

8.

CORTOCIRCUITI

«“Te lo dico io cosa devi fare”, disse Watson in tono confidenziale, sporgendosi sul bancone e allungando la birra a Jones. Un terzo uomo che era nel bar si protese verso di loro per ascoltare; in silenzio aveva seguito la conversazione già da alcuni minuti. “devi fare un atto di sabotaggio; è l’unico modo per combattere questo tipo di schiavitù”»

(John Kennedy Toole – *Una banda di idioti*)

La stazione radiofonica della CBS, per il 30 ottobre 1938, aveva programmato uno show particolare per celebrare la vigilia della festa di Halloween. Per quel giorno era previsto il tradizionale radiodramma, quell’anno affidato al migliore attore di cui la radio disponeva. Un giovane ventitreenne di nome Orson Welles. Lo show di Halloween per la CBS è una sorta di lavoro di routine, un appuntamento fisso che le famiglie americane aspettano. Quello che i responsabili del palinsesto ancora non sanno è che quel radiodramma cambierà non solo il destino artistico del promettente Welles, ma avrà ripercussioni inaudite sull’intero studio sociologico sui mass media. È una vigilia strana quella del 1938. È una vigilia strana perché Orson Welles è perplesso e non sa se andare in onda con quello spettacolo. Il testo, diceva il giovane Orson, il testo forse è un po’ insipido. Alla CBS si decide di mandare in onda comunque lo show con la consueta cura, adattando perfettamente il testo al mezzo di comunicazione radiofonico.

Welles decide di impostare l’intera trasmissione secondo il classico format adottato in quegli anni per i programmi musi-

cali. La scaletta prevede dei flash, delle finestre, come le breaking-news delle moderne emittenti dedicate all'informazione. Si va in onda, e dopo qualche minuto il programma viene interrotto. Arrivano notizie sempre più drammatiche e incalzanti, sullo stile dei notiziari di attualità. Nel corso della trasmissione Welles si premura di inserire ben quattro riferimenti al fatto che ciò che viene annunciato è il frutto di pura fantasia. Le notizie date in diretta riguardano l'annuncio di «elementi di turbamento» sul pianeta Marte, elementi che appaiono, in un primo momento, solo come uno strano evento astronomico. Vengono interpellati via telefono inesistenti professori e astronomi delle università statunitensi. Solo più tardi si comincia a parlare di una invasione ostile della Terra portata avanti da parte di mostri marziani assetati di distruzione che, a bordo di astronavi armate di gas tossici, atterrano nel New Jersey. A metà della trasmissione un reporter muore in diretta, dopo aver descritto la distruzione di New York. La sequenza viene seguita da silenzi radio. Si arriva a un'apparente cessazione delle trasmissioni. La storia è nota: un gran numero di americani si lasciò andare a comportamenti di irrazionalità. In preda al panico, si riversarono nelle strade, mentre le linee di comunicazione si sovraccaricarono sino al collasso. Americani di ogni estrazione sociale manifestarono uno stato ansioso abnorme.

«Le nostre esigenze erano comunque quelle di narrare. Nel nostro progetto "Luther Blissett" producevamo della narrazioni che intervenissero direttamente sulla realtà, perché narrare è già intervenire. [...]. Noi raccontavamo, raccontavamo tramite beffe mediatiche, tramite mitologie pratiche, tramite performance. Più tardi, con la riuscita dell'esperimento *Q*, abbiamo cominciato a specializzarci su una forma specifica del narrare, che è quella basata sull'uso della parola scritta, quindi del romanzo e del racconto. Ma noi pensiamo che l'atto dello scrivere, il fatto stesso di mettere nero su bianco, il non lasciare le cose a rimuginare solo nel cervello, abbia già in sé un elemento di partecipazione civile. [...]. È sempre implicita

nello scrivere una forma di intervento, di comunicazione. Comunicare è intervenire»¹.

Welles e il collettivo Blissett hanno in comune un'intuizione che deriva dalla semplice osservazione del funzionamento dei mass media: il linguaggio dell'informazione è molto simile a quello della fiction, e talvolta i due tendono ad assimilarsi completamente. Scrivere una notizia non è poi così diverso dallo stendere uno script, allora la differenza tra notizia e bufala, verità e non-verità e – in ultima sede – tra realtà e finzione, non è così ben marcata. L'avvento dei nuovi media, ampliando enormemente il numero dei fruitori e dei fornitori insieme all'aumento dell'interazione media/utente, ha ulteriormente intensificato la confusione tra fiction e verità mediate. Più cresce l'interattività e la facilità di accesso al medium, più si liberano forze inesplorate e il medium stesso tende a mostrare le sue falle. La fiction costruisce la verità e la verità anima la fiction, in un gioco pericoloso in cui i media tradizionali non possono che stare a guardare, ratificando di fatto notizie prodotte collettivamente, vere o false che siano.

Le pratiche psicogeografiche, l'ironica altisonanza di certi manifesti e tutto il retroterra situazionista, più in generale, sono in stretta connessione con le successive beffe mediatiche. Il modulo dello spiazzamento delle performance più allucinanti firmate tra Bologna, Roma e Udine dal LBProject viene rispettato anche all'interno del sabotaggio informativo. A livello di performance, le azioni di spiazzamento messe a segno dal LBProject sono innumerevoli e non si limitano al mondo dell'informazione. Oltre alle trame ordite ai danni di agenzie stampa, tv e giornali, Luther Blissett si è manifestato in una serie di interventi, azioni di *culture-jamming*, volantaggio, comunicazione nonsense, riappropriazione degli spazi pub-

¹ Trascrizione dell'intervento di Wu Ming 1 a «Fahrenheit», Radio 3, 29 agosto 2002 disponibile in formato audio sul sito <www.wumingfoundation.com>.

blici, “attacchi psichici” a Bologna, Roma e Torino, “adunate sediziose”, meeting. Ci fu, per esempio, una festa organizzata sulle linee notturne dei bus (una “riqualificazione ludica dello spazio urbano”). Successe la notte tra il 17 e 18 giugno del 1995, a Roma, per protestare «contro il caro-biglietti e a favore del teletrasporto pubblico e gratuito»². Quella notte è in onda *Radio Blissett*, trasmissione di punta di Radio Città Futura. Un ascoltatore, mentre si discute di tempo sprecato sui mezzi pubblici e costi Atac, lancia un’idea: “Facciamo una festa, ora, su un autobus”. Gli speaker rilanciano, altri ascoltatori telefonano. L’appuntamento è per le ore tre del mattino, si presentano in cento. La performance verrà bruscamente interrotta. Interviene la polizia che spara addirittura due colpi in aria (tutto viene trasmesso alla radio in diretta). Un’altra famosa irruzione nello spazio pubblico fu quella lanciata con l’annuncio di una «partita di calcio a 3 porte» giocata al Forte Prenestino di Roma³, o – questa volta ancora a Bologna – con le performance del Teatro Situazionario di Riccardo Paccosi.

A proposito del *culture-jamming*, cui già faceva riferimento Bifo poche pagine fa, è utile un approfondimento. I più lo conoscono come forma di reazione alla natura invasiva del marketing e del *branding*, di questa pratica si parla non solo nella pubblicistica più scientifica, ma anche in una delle pubblicazioni più popolari e divulgative sulla globalizzazione, *No Logo*⁴ di Naomi Klein. Nel testo si fanno alcuni rapidi cenni alla molteplice applicazione del *culture-jamming* e soprattutto alla definizione e genesi della pratica: «La definizione di *culture-jamming*, “interferenza culturale”, è stata coniata nel

² Luther Blissett, *Roma: 50 denunce per una sola persona: Luther Blissett*, comunicato stampa di Radio Blissett, Roma 1995, <http://www.lutherblissett.net/archive/133_it.html>.

³ Successe domenica 7 maggio 1994 alle ore 20 come riportato sul sito del LBProject, <http://www.lutherblissett.net/archive/066_it.html>.

⁴ Naomi Klein, *No Logo – Economia globale e nuova contestazione*, Baldini & Castoldi, Milano, 2001.

1984 dai Negativland di San Francisco, una band che suona una sorta di collage musicale. Uno dei membri del gruppo, parlando dell'album *Jamcon '84*, ha dichiarato che “i cartelloni pubblicitari contraffatti ad arte... spingono lo spettatore a riflettere sulla strategia aziendale di partenza”»⁵. La derivazione è comune a quella dei Transmaniaci e del LBProject: «È quasi impossibile individuare con esattezza le radici dell'interferenza culturale, dato che questo tipo di espressione artistica è una sorta di mix di graffiti, arte moderna, filosofia punk fai da te e gusto per la provocazione vecchio di secoli. [...]. Furono Guy Debord e i Situazionisti, ispiratori e teorici della rivolta degli studenti a Parigi nel maggio 1968, a teorizzare per primi il potere di un semplice *détournement*, di una deviazione intesa come estrapolazione di immagini, messaggi o oggetti dal loro contesto per creare un nuovo significato. Anche se l'interferenza culturale attinge liberamente dai movimenti artistici d'avanguardia del passato, da Dadaismo e Surrealismo a Concettualismo e Situazionismo, il sistema che questi rivoluzionari dell'arte attaccavano era in realtà il mondo artistico e la sua cultura passiva di pubblico inteso come normale spettatore oltre al costume antiedonistico della società capitalistica tradizionale. Per molti studenti francesi della fine degli anni Sessanta i nemici da combattere erano la rigidità e il conformismo dei colletti bianchi [...]. Pertanto, mentre il situazionista Asger Jorn scagliava vernice sui dipinti pastorali acquistati al mercato delle pulci, gli odierni fautori dell'interferenza culturale preferiscono accedere direttamente ai messaggi pubblicitari delle aziende e alle altre vie di espressione del linguaggio aziendale. E se i messaggi di questi *jammer* sono più marcatamente politici rispetto a quelli dei loro predecessori, ciò può essere dovuto al fatto che i messaggi sovversivi degli anni Sessanta quali “abbasso il lavoro”, “Vietato Vietare” e “considera i tuoi desideri realtà”, suonano oggi come banali»⁶.

⁵ *Ibi*, p. 251.

⁶ *Ibi*, pp. 251, 252.

Mark Dery definisce il *culture-jamming* come una combinazione eclettica di teatro e attivismo. O meglio, come tutto ciò che riesce a combinare l'arte, i media, la parodia e un atteggiamento da *outsider*, da osservatore esterno⁷. Il LBProject a nostro avviso può rientrare, non esauendosi, in questo tipo di manifestazione del dissenso.

Abbiamo individuato un brano, contenuto nel saggio *Mind Invaders*, che espone alcune delle idee che fanno da vero e proprio “ponte connettivo” fra la teoria e la pratica blissettiana. A sostegno della nostra tesi, c'è anche la prossimità del capitolo in questione con le pagine dedicate al *ratfucking*, quelle in cui si parla in modo più operativo di come agire nel caso si decida di sabotare un circuito informativo. Ci riferiamo a *Rotta sul pianeta di Tlön*. Il brano si ispira a una racconto di Jorge Luis Borges contenuto in *Finzioni*⁸, opera degli anni Quaranta. Nel racconto una confraternita segreta di idealisti inventa di sana pianta un pianeta – Tlön appunto –, di cui riporta caratteristiche e notizie in una gigantesca enciclopedia in quaranta volumi. Una enciclopedia che tratta tutti gli aspetti di quel pianeta: la geografia, la storia, la filosofia, la lingua. L'operazione è finanziata da un milionario americano che vuole dimostrare come gli umani mortali siano capaci di creare un mondo non diverso da quello reale, esattamente come un dio. L'enciclopedia viene fatta ritrovare: il mondo artificiale incomincia a contaminare il mondo reale. La confraternita, tempo prima della scoperta dell'enciclopedia – che guarda caso sarà proprio un giornalista, un reporter del quotidiano di Nashville *The American* a portare alla luce – mette in circolazione strani e misteriosi oggetti, tutti riconducibili al pianeta di Tlön grazie alle minuziose indicazioni contenute nel falso documento.

⁷ Cfr. Mark Dery, *Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs*, Open Magazine Pamphlet Series, <http://project.cyberpunk.ru/idb/culture_jamming.htm>.

⁸ Jorge Luis Borges, *Finzioni*, Mondadori, Milano, 1980.

Riprenderemo Borges più avanti, perché ora ci serve un altro racconto. Infatti è da un altro autore che bisogna partire, l'Italo Calvino di *Marcovaldo*⁹. «Nell'episodio [...] *La città smarrita nella neve* – scrive Blissett – Italo Calvino ha regalato agli psicogeografi di tutto il mondo una delle metafore più ricche e suggestive (nonché ignorate) sul rapporto tra individuo e territorio»¹⁰. Nel racconto di Calvino, Marcovaldo si sveglia ma la città che trova fuori dalla finestra, a causa di una incredibile nevicata, è molto diversa da quella cui era abituato: niente auto, nessun segnale stradale, rumori ovattati, nessuna differenza tra strada e marciapiede. Tutto è sotto una coltre bianca e candida: «Quel mattino lo svegliò il silenzio. Marcovaldo si tirò su dal letto col senso di qualcosa di strano nell'aria. Non capiva che ora era, la luce tra le stecche delle persiane era diversa da quella di tutte le ore del giorno e della notte. Aperse la finestra: la città non c'era più, era stata sostituita da un foglio bianco»¹¹. Blissett va oltre le considerazioni un po' retoriche della metropoli che si ferma, e cita uno stralcio in particolare: «Le vie e i corsi d'acqua s'aprivano sterminate e deserte come candide gole tra rocce di montagne. La città nascosta sotto quel mantello chissà se era sempre la stessa o se nella notte l'avevano cambiata con un'altra? Chissà se sotto quei ponticelli bianchi c'erano ancora le pompe della benzina, le edicole le fermate dei tram o se non c'erano che sacchi e sacchi di neve? Marcovaldo camminando sognava di perdersi in una città diversa»¹². Blissett recupera così l'equazione “neve = sogno + emozioni” di Calvino per poi collegarla alle pratiche del collettivo, riuscendo a passare – in righe di una straordinaria potenza chiarificatrice – tutto o quasi il disegno del LBProject.

⁹ Italo Calvino, *Marcovaldo*, Mondadori, Milano, 1994.

¹⁰ Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2000, p. 19.

¹¹ Italo Calvino, *Marcovaldo*, Mondadori, Milano, 1994, p. 19.

¹² *Ibi*, p. 20.

Il racconto di Calvino prosegue con l'incarico, dato dal capo magazziniere a Marcovaldo, di spalare la neve. La pala per liberare il marciapiede dalla neve, però, diventa un attrezzo per dare vita a un gioco. Il nostro personaggio diventa sempre più consapevole (ed entusiasta) di poter modellare, poter "interagire con" e – soprattutto – poter "manipolare" quella materia bianca. A questo punto il primo intoppo: Sigismondo, disoccupato arruolato tra le file degli spalatori comunali, è desideroso di mettersi in buona luce agli occhi dei superiori, mentre Marcovaldo continua a giocare, lanciando palate di neve dal marciapiede alla strada: «Sigismondo – continua Luther Blissett – è l'immagine di coloro per i quali i sogni sono solo e soltanto business. Li rimuovono dalla loro sede naturale e pericolosa (la strada) e ammonticchiano in bell'ordine i loro surrogati contro al muro. È la politica del divertimento sì, purché disciplinato e rega(o)lato da noi»¹³. Con l'introduzione dell'idea di "appropriazione della tecnica", di "adattamento alla forma e all'azione imposte" (elemento evidentemente tranquillizzante per i controllori o i controllati-integrati al sistema), segue uno dei passaggi nodali. Marcovaldo impara da Sigismondo ad ammonticchiare la neve. Fa come lui, usa la sua stessa tecnica. Ma non solo. «Lo tranquillizza, gli offre una cicca di sigaretta, ripulisce il tratto che gli aveva ingombrato. Ma i suoi sentimenti non cambiano, per lui non si tratta di metri cubi su quadri»¹⁴. Scrive Calvino: «Se continuava a fare dei muretti così, poteva costruirsi delle vie per lui solo, vie che avrebbero portato dove sapeva solo lui, e in cui tutti gli altri si sarebbero persi. Rifare la città, ammucchiare montagne alte come case, che nessuno avrebbe potuto distinguere dalle case vere. O forse ormai tutte le case erano diventate di neve, dentro e fuori; tutta una città di neve con i monumenti di neve, e i campanili, e gli alberi,

¹³ Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2000, p. 20.

¹⁴ *Ibidem*.

una città che si poteva disfare a colpi di pala e rifarla in altro modo»¹⁵. Blissett si entusiasma nel constatare che Marcovaldo non fa altro che servirsi del sistema, sfruttare i suoi canali d'azione: «I sogni ingombrano la strada e bisogna ammonticchiarli ai lati? Benissimo. Questo in realtà non fa altro che allargare il sogno, raddoppiarlo (fino a diventare bi-sogno), fino a che da un po' di neve sull'asfalto si passa a una città fatta di neve»¹⁶.

Immaginiamoci di leggere la metafora in chiave giornalistica. La declinazione è fin troppo automatica. «È veramente dell'inquinamento del sistema coi suoi stessi liquami che si sta parlando in un racconto dall'apparenza tanto innocua? Senza dubbio, gente! Perché immediatamente dopo, Marcovaldo, notando quanta poca differenza passi tra un mucchio di neve e un'auto comincia a modellare la forma di una macchina, con tanto di rubinetto al posto della maniglia. E la vittima dello scherzo è il potentissimo commendator Alboino»¹⁷. Disorientamento, sfruttamento del sistema, derisione del potere. Lo scherzo di Marcovaldo continua accidentalmente quando viene ricoperto da un cumulo di neve staccatosi da un ramo, una copertura che – ora – lo rende del tutto simile al pupazzo di neve che lì vicino alcuni bambini stanno addobbando. Blissett introduce a questo punto il principio di “identità”, al cui superamento è legata la pratica del *multiple name*. I ragazzini scambiano Marcovaldo per un secondo pupazzo, e iniziano ad addobbarlo con una carota. Parte così una gag dall'esito abbastanza intuibile, culminante in una fuga a gambe levate dei bambini, convinti di aver fatto arrabbiare un pupazzo animato.

Il finale, per Luther Blissett, è la definitiva conferma della possibilità di interpretare il racconto in chiave psicogeografica.

¹⁵ Italo Calvino, *Marcovaldo*, Mondadori, Milano, 1994, pp. 21, 22.

¹⁶ Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2000, p. 21.

¹⁷ *Ibidem*.

L'episodio raccontato da Calvino diventa anche una delle più divertenti quanto efficaci traduzioni in chiave narrativa della *summa* teorica del LBProject. Come *Q* diventerà una “cassa degli attrezzi” contenente alcuni degli strumenti necessari per comprendere filosofia e azione del collettivo Blissett (una “chiave” in questo caso fornita dallo stesso Multiplo¹⁸), allo stesso modo i due racconti di Borges e Calvino sono storie molto preziose e che condividono l'idea di “manipolazione dell'immaginario per incidere nel reale”. La stessa realtà che, in modo speculare, nel periodo Wu Ming sarà sempre più manipolata per incidere sull'immaginario.

Riassumendo, nei due racconti si ritrovano le pratiche di:

- disorientamento
- sfruttamento del sistema
- derisione del potere
- perdita dell'identità (dove la maschera indossata da Marcovaldo non è una sottrazione alla forza del singolo, ma al contrario un elemento che lo rende spaventoso)¹⁹.

Lo spaesamento è ormai chiaro come diventi la condizione necessaria e inevitabile per il raggiungimento dei propri sogni. «La perdita della distinzione tra Vero e Falso, tra Sogno e Re-

¹⁸ Wu Ming 1 a proposito di *Q*: «È un esempio di mitopoiesi, appunto di produzione di mito, che, questo sì, rimanda volontariamente a quello che è stata una pratica nostra nel Luther Blissett Project: l'uso dei miti, delle leggende metropolitane, della reputazione infinitamente ricostruibile e decostruibile di un personaggio immaginario che però compie azioni vere, quindi l'astratto che produce il concreto. Questa è forse l'unica cosa che abbiamo messo dentro intenzionalmente. [...] L'ultima frase del romanzo era anche una strizzata d'occhio, per dire: in questo libro verrà vista molta intenzionalità; in realtà “Non si prosegua l'azione secondo un piano” significa: questo libro trasformatelo pure in una cassetta degli attrezzi, vedete un po' voi cosa ci trovate dentro senza approcci prestabiliti». Da Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003, p. 224.

¹⁹ Cfr. Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2000, p. 28.

altà, tra Leggenda e Fatto di Cronaca che costituisce l'arma preferita di uno stato orwelliano gli si è ritorta contro grazie alla psicogeografia»²⁰. Più concretamente grazie a uno scherzo, a un abbaglio preso e studiato ad arte, grazie a un rimodellamento della realtà: «Si tratta di ottenere il timbro del Vero per ciò che è Falso, di far passare per normale ciò che è pazzesco, in modo che i Normali impazziscano e sentano come la loro distanza dal folle sia solo una questione di condizionamento ambientale»²¹, è la constatazione che riconferma la natura centripeta e dilagante del LBProject, senza dubbio lontana da settarismi o dalla creazione di gruppi chiusi. L'ultima frase citata qui sopra fa riferimento diretto alle attività di "situazionismo informativo", "attività di terrorismo mediale", più volgarmente note come bufale giornalistiche.

Blissett nello stesso saggio inserisce alcune considerazioni sul comportamento umano in relazione alla presenza dei media. Fa un esempio preciso, cita un famosa quanto vecchia candid camera, una falsa raccolta di firme per il referendum abrogativo della Juventus. La telecamera non veniva occultata, anzi, era lasciata in bella vista a sancire la totale autenticità di quell'iniziativa. Blissett spinge fino alle estreme conseguenze, intuisce che la telecamera nascosta sarebbe, in quel caso, un limite traducibile con la mancanza di un *imprimatur*, un certificato inequivocabile (l'interessamento dei media) a un fatto reale. «La storia di Tlön è la storia di una costruzione fittizia che prende il posto di una costruzione (ritenuta) reale. Tlön potrebbe essere un mondo ideale, stupendo, in cui basta credere per farlo vivere»²², la strategia comune a Borges e Blissett è quella di una rivoluzione dell'immaginario di una intensità ancora più forte rispetto a qualsiasi tentativo di cambiamento di prospettiva su una realtà immutabile. Lo stacco tra i due, invece, lo si trova più

²⁰ *Ibi* p. 21.

²¹ *Ibi* p. 22.

²² *Ibi* p.23.

a fondo. È una proposta più radicale quella del Multiplo, è la volontà di sostituire Tlön con qualcosa di «più cristallino, ma probabilmente più micidiale. Propongo di sbriciolare il meccanismo psicologico di adesione a questi sistemi, mostrandone la putredine. Come? Accelerando al massimo il processo. Proponendo continuamente nuovi sistemi, nuove “True Lies”. Diffondendo il Caos Mediatico fino a che con le balle dell’ultimo giornalista inchiederemo l’ultimo burocrate. Allora saremo liberi dal mondo. E anche da Tlön»²³. Tra l’altro i punti di contatto con la dottrina-Blissett sono anche altri, tra cui il principio di rinuncia all’identità: su Tlön i libri non sono firmati.

Luther Blissett non si ferma all’illustrazione di manifesti supportati da impianti teorici che fanno leva sulla lettura e sulla rilettura dell’esperienza situazionista, ma passa a un livello più operativo stilando addirittura un manuale breve per il sabotaggio dell’informazione. *Ratfucking*²⁴ è il titolo di un capitolo contenuto ancora in *Mind Invaders*. Un capitolo operativo, appunto, che Luther si premura subito di spogliare di ogni valenza di “testo sacro” del sabotaggio (infatti «Non è un fai-da-te del complotto, né una sfilza di precetti per la guerriglia semiologica»²⁵). Più che altro si tratta di “dipingere lo sfondo”, come faceva il fantomatico Mr. X interpretato da Donald Sutherland in *JFK* di Oliver Stone, raccontando i suoi segreti al procuratore Jim Garrison. Spetta a chi si accosta al LBProject dare nuovi contributi conspirativi.

Raccogliamo le considerazioni fatte fin qui sul *culture-jamming* e sui due racconti di Calvino e Borges (non casualmente così lontani come argomento e inseriti nello stesso capitolo). Il progetto Luther Blissett è stato troppo spesso semplificato e ridotto ai minimi termini nei tentativi di raccontarlo, descriverlo, o – peggio – circoscriverlo. Al di là delle difficoltà di cui già ab-

²³ *Ibi* p. 24.

²⁴ *Ibi* p. 35.

²⁵ *Ibidem*.

biamo scritto nel primo capitolo del libro, leggendo le pagine dei giornali e delle pubblicazioni che citano o approfondiscono le gesta e la genesi del progetto, tutto si assesta su due piani. O si parla di un gruppo di incursori dell'informazione con intenti dissacranti e accusatori nei confronti del sistema giornalistico (con la solita variante dei buontemponi, dei goliardi che progettano scherzi in serate passate attorno a qualche tavolo d'osteria), o si reitera lo schema fisso del recupero situazionista in salsa universitario-bolognese: la radio, gli studenti, il vagabondaggio psicogeografico, i volantini nonsense, i manifesti programmatici. Se si accetta la nostra proposta di annettere il LBProject tra i fenomeni di *culture-jamming*, ci si accorge facilmente di come il progetto della cellula bolognese abbia una cifra comune a tutte le sottoculture di quest'area. In ogni caso infatti – che si prendano singoli *jammer* come Joey Skagg o collettivi come le Guerrilla Girls – è sempre presente un certo attrito tra gli estremi, tra due forze all'apparenza antitetiche: l'allegro burlone e il rivoluzionario intransigente. Ma non c'è nulla di nuovo se pensiamo a come i Situazionisti considerassero il gioco e il piacere come atti rivoluzionari di per sé (Guy Debord), o se accettiamo l'assunto per cui creare imbarazzo ai media è sovversione (Joey Skagg). I *jammer* condividono con Luther Blissett anche il ruolo di Robin Hood semiotici, fautori di interferenze su di un flusso comunicativo che parte dall'alto, combattenti per la riconquista degli spazi di espressione. Inoltre in nessuno dei due casi il mainstream comunicativo – sia che si tratti di marketing e pubblicità, sia che si tratti di informazione – è considerato intoccabile. Vale piuttosto l'esatto contrario. Il LBProject nel suo sabotaggio all'informazione si pone infatti come obiettivo “semplicemente” quello di mandare in *crash* la macchina informativa, mentre il classico *culture-jamming* con la sua manipolazione veicola un messaggio più definito, generalmente l'esatto contrario del significato originale. Tutti i *jammer* capovolgono il significato, Blissett invece lo fa esplodere. Anzi, implodere.

Le diversità più sostanziali risiedono però altrove. La stessa definizione di *culture-jamming* è molto vasta: «Se per *culture-jamming* intendi il *subvertising* – racconta ancora Wu Ming 1 –, posso dire che Blissett condivideva alcuni di questi aspetti ma con una differenza fondamentale. La critica che io faccio a gente come Adbusters, che pure lavora bene, è quella di porsi solo come *pars destruens*, momento negativo. Faccio la parodia della pubblicità, critico il consumismo. Blissett aveva una *pars construens*, la volontà di costruire una comunità intorno a un mito che per affermarsi poteva usare anche quel tipo di pratiche, ma non solo. L'aspetto più importante per Blissett non era il sabotaggio, ma il mito che nasceva dal sabotaggio. Questo fu uno straordinario veicolo di relazioni interpersonali, centinaia di persone in Italia utilizzarono il nome Luther Blissett, coordinandosi in qualche maniera e senza il bisogno di conoscersi, mandandosi dei "messaggi in bottiglia". Era una comunità aperta e informale. I falsi orditi ai danni dell'informazione servivano a creare un alone di leggenda ancora più grande, perché sempre più gente si unisse alla comunità e si appropriasse del nome. Il *culture-jamming* mi è sempre sembrato qualcosa di diverso. "*Jamming*" è quando metti una chiave inglese negli ingranaggi della catena di montaggio, "*traffic jam*" è l'ingorgo, significa insomma bloccare, fermare una cosa. Questa è una azione, un momento fondamentale che viene messo in atto anche da Luther Blissett, ma è una fase subordinata al resto»²⁶.

È vero, il LBProject si articola sommariamente su due piani, ma la prospettiva adottata da chi lo ha raccontato, a nostro avviso, è sempre rimasta miope. Ci sono effettivamente due piani, dicevamo: l'uno è fortemente concettuale, l'altro totalmente operativo, d'azione, d'incursione. Due dimensioni apparentemente così lontane tra loro che spesso hanno fatto ciascuna da *focus* centrale e unico per dipingere la fisionomia di Blissett. Va da sé che quando una veniva adottata, l'altra andava automati-

²⁶ Luca Muchetti, *Intervista a Wu Ming 1*, vedi *Appendice*.

camente perdendosi. Il Multiplo veniva rappresentato, di volta in volta, o come una complessa quanto per certi versi dotta costruzione intellettuale (per qualcuno talmente fastidiosa e incomprensibile che a Bologna circolerà anche un violento volantino anti-Blissett), o come un gruppo di terroristi dell'informazione il cui unico scopo era quello di svelare la fragilità del sistema. In realtà, i due piani sono più complessi e forse ancora più distanti. Da una parte troviamo un retroterra concettuale il cui cuore risiede nella teoria dei sogni da avverare – in proposito ricordo ancora il racconto-guida di Marcovaldo – oltre che nel quadro di una rivoluzione dai connotati talmente radicali ed esplosivi che la maggioranza delle persone non esisterebbe a bollare come utopici (perdita dell'identità, creazione di una comunità aperta, abbattimento della dicotomia Vero/Falso, ridefinizione alla base del reale). Dall'altra parte si incontra invece una modalità d'azione che riporta di colpo il discorso sul e nel reale, una dimensione pratica entro cui la sfera informativa è soltanto uno dei campi di battaglia. La comunicazione-guerriglia non è altro che un momento della più estesa guerriglia culturale, e parte dal presupposto che sia possibile agire dentro il sistema della comunicazione massmediatica, ingaggiando una guerra da condurre utilizzando le stesse armi del nemico. Per avvallare la visione di queste due prospettive – comunicanti, conviventi e interdipendenti – vale la pena di citare ancora un passaggio: «Le pagine che seguono – scrive Blissett nelle prime righe di *Ratfucking* – sono piuttosto una camera di decompressione, vi portano dritti nel mondo reale, pronti ad agire»²⁷. Il salto è riuscito.

²⁷ Cfr. Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2000, p. 35.

9.

ASSALTO ALL'INFOSFERA

«L'importante non era la verità, ma la notizia»
(Pier Vittorio Tondelli – *Rimini*)

9.1 La comunicazione-guerriglia

Molino e Porro, rifacendosi ai trascorsi transmaniaci di Roberto Bui e allo scenario della Bologna di inizio anni Novanta, quindi con una Rete ancora poco nota e utilizzata solo da studiosi e da qualche appassionato, spiegano così l'avvio delle azioni di inganno ai danni del sistema dell'informazione italiano: «È in questo periodo e in questo ambito tecnologico e sociale che il gruppo bolognese di contro-cultura dei “Transmaniaci”, intriso di reminescenze situazioniste e nello stesso tempo cyberpunk, decide di dare vita al “Luther Blissett Project”. La loro finalità? Molto semplice: la creazione di situazioni atte a mettere in contraddizione la società e in crisi le sue regole fondanti. E quale strada migliore che quella di modificare, nel minor tempo possibile, e con la massima efficacia, il sistema culturale e l'immaginario collettivo, attraverso la realizzazione di continue iniziative volte a destabilizzare il sistema mediatico? Ecco allora che la beffa, la burla, la voluta rottura dei meccanismi di notiziabilità che portano alla produzione delle notizie diventano il principale strumento di battaglia del LBProject. Che la sua finalità, sicuramente anarchica e rivoluzionaria, sia condivisibile o meno da un punto di vista politico e morale poco importa. Fatto sta che il movimento dei blissettiani gettò le basi di un nuovo tipo di “guerriglia mediatica”

realizzato grazie alla condivisione delle conoscenze e alla collaborazione tra soggetti eterogenei, resa possibile dall'impiego di Internet e delle nuove tecnologie dell'informazione»¹.

«Uno dei pilastri della società disciplinare – sostengono Di Corinto e Tozzi –, secondo Foucault, è l'*ordine del discorso*, ordine che stabilisce chi ha diritto di parola e chi no in un dato contesto, e che riflette i modi dell'inclusione o dell'esclusione sociale poiché stabilisce i criteri di partecipazione e appartenenza attraverso cui i gruppi sociali definiscono se stessi. L'ordine del discorso secondo il filosofo francese è un processo che si autoperpetua attraverso l'interiorizzazione di norme relazionali e regole sociali apprese nei luoghi della socializzazione primaria – casa scuola famiglia, oratorio – e che, perfezionate sul luogo di lavoro, nei circuiti del consumo e nelle istituzioni totali, in genere sfociano nel conformismo, nell'autodisciplina e nel controllo reciproco. Sovvertire l'ordine del discorso è alla base dell'idea del rovesciamento della “grammatica culturale” – che definisce modi, tempi e ruoli del soggetto comunicazionale – proposta dal libro *Comunicazione-Guerriglia. Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*»². Nell'immaginaria galleria dei precursori della comunicazione-guerriglia, abbiamo già visto come si trovino antenati molto diversi tra loro: l'Internazionale Situazionista, il movimento del '77 in Italia, la Kommune 1 nella Repubblica Federale Tedesca, gli Yippies, i Culture Jammers e i Billboard Bandits negli Usa, gli psicogeografi in Francia, Italia e Inghilterra.

Diventa importante, nel piano di attuazione della comunicazione-guerriglia, superare i modelli della grammatica culturale dominante. Per “grammatica culturale dominante” si intende quel sistema di regole che struttura la comunicazione

¹ Walter Molino, Stefano Porro, *Disinformation Technology – Dai falsi di Internet alle bufale di Bush*, Apogeo, Milano, 2003, pp. 31-32.

² Arturo Di Corinto, Tommaso Tozzi, *Hacktivism: la libertà nelle maglie della rete*, Manifestolibri, Roma, 2002, p. 143.

secondo rapporti di potere e di comando col loro seguito di valori e convenzioni sociali. Con l'espressione "grammatica culturale" – come si legge nel libro *Comunicazione-guerriglia* – indichiamo il sistema di regole che struttura i rapporti e le interazioni sociali. Esso racchiude la totalità dei codici estetici e delle regole di comportamento che determinano il fenotipo degli oggetti (quello ritenuto socialmente conforme) e il normale corso delle situazioni. La grammatica culturale ordina gli innumerevoli rituali che si ripetono ogni giorno a tutti i livelli di una società, e comprende anche le divisioni sociali dello spazio e del tempo, che determinano le forme di movimento e le possibilità di comunicazione³. Roland Barthes parla diffusamente della grammatica culturale in *Miti d'oggi*. Lo fa mettendo in diretta connessione la grammatica culturale con la mitologia del quotidiano. La grammatica culturale è parte di una mitologia del quotidiano nella quale potere e comando appaiono come dati di fatto naturali. Questa mitologia è così naturalmente parte della vita degli uomini, che la grammatica culturale non è oggetto di discussione. Diventa quindi difficile pensare a un'alternativa alle gerarchie e ai rapporti di potere già contenuti nelle forme del rapporto quotidiano, perché la grammatica culturale non solo sottomette le persone ai rapporti dominanti, ma concede loro anche offerte di identificazione; accettarle porta alla possibilità di esercitare potere, almeno in dati momenti⁴.

La decostruzione della grammatica culturale può avvenire in molti modi. La strategia che punta all'occupazione e al possesso diretto di spazi d'azione, però, strategia che dovrebbe attuarsi ricollocando i soggetti sociali secondo rapporti di forza

³ Cfr. <http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=Grammatica_Culturale>.

⁴ Cfr. Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brünzels, *Comunicazione-guerriglia - Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*, DeriveApprodi, Roma, 2001, pp. 27, 28.

loro favorevoli, è indicata come estranea al concetto stesso di comunicazione-guerriglia. Esattamente come il clandestino Blissett entra ed esce dal “bosco”, anche il sabotatore mediale deve attraversare continuamente le frontiere mobili della comunicazione, prendersi gioco del potere e stravolgerne i meccanismi, creando nuove concatenazioni di senso in luoghi da cui, poi, si ritira. Parliamo di un concetto semplice: l’invalidamento delle strategie di produzione del consenso attuate dal potere prefigura una strategia che possa diventare patrimonio collettivo di resistenza culturale. Questo è il primo obiettivo della comunicazione-guerriglia.

La comunicazione-guerriglia, dicevamo, interviene all’interno del processo comunicativo per sovvertirlo e usa molteplici tecniche di stravolgimento semiotico: l’affermazione sovversiva, lo *sniping*, il nome multiplo, il *fake*, il *camouflage*, il plagio e il collage, ma opera sulla base di due fondamentali principi psicologici: lo straniamento e la sovraidentificazione.

Secondo *Hacktivism*, lo straniamento procede attraverso l’appropriazione di forme, idee e concetti preesistenti modificandoli quel tanto che basta per disvelarne la seconda natura e innescare un processo di riflessione critica sulla percezione delle cose. Il *détournement*, che più volte abbiamo citato, rientra nello straniamento. Esso, più precisamente, è un metodo di straniamento che modifica il modo di vedere immagini oppure oggetti comunemente conosciuti, strappandoli dal loro contesto abituale e inserendoli in una nuova e inconsueta relazione. Il fine è la creazione di una confusione capace di permettere al pubblico di allontanarsi, di prendere temporaneamente le distanze da una situazione, da un fatto, da un luogo, da un articolo di cronaca e, nel migliore dei casi, di gettare uno sguardo critico sul consueto modello di percezione degli eventi. La sovraidentificazione invece sposa completamente la logica dominante di una relazione comunicativa rivelando e rimarcando i valori e le finalità implicite e nascoste del discorso. Un metodo per scomporre i meccanismi di costruzione mediatica

della realtà è proprio quello di inventare notizie false al fine di creare eventi veri. È una prassi già in uso a Radio Alice, la ritroviamo con Blissett. Ma è ormai da considerare storia anche l'invenzione di Allen Ginsberg. Fu lui, durante un'azione di contestazione in un sobborgo di New York, a entrare in un supermercato urlando che la guerra in Vietnam era finita. I poliziotti impegnati a disperdere la manifestazione dapprima restano perplessi, poi solidarizzano coi manifestanti.

Ancora Corinto e Tozzi rivelano come la proposta della comunicazione-guerriglia sviluppi il tema del caos comunicativo e descriva le modalità del linguaggio performativo usato per rompere l'unità di spazio-tempo-azione della grammatica culturale. Questo ci ricorda che ogni informazione è al contempo deformazione e che i suoi effetti sono una variabile dipendente del soggetto che interpreta in un contesto situato socialmente. Quando si rompono le regole della comunicazione, muta la percezione dei contenuti della comunicazione stessa. Secondo Luther Blissett si tratta di omeopatia mediatica⁵.

Il sistema che a noi interessa – ovvero quello dell'organizzazione e dei professionisti dell'informazione – agirà automaticamente, se attivato da esche adeguate. Per attivare l'operatore dei media occorre agire sul margine di verificabilità della notizia che s'intende spacciare. Ogni notizia ha un nucleo verificabile e una vasta e tratteggiata zona di inverificabilità, che definiremo “penombra”. Questa, attraversata da leggende metropolitane, dicerie, voci di corridoio, permette di “fabulare” senza limiti, di farcire e di confezionare la notizia nel modo più vendibile. Così il guerriero mediatico, il truffatore, deve giocare sul rapporto stretto tra il nucleo di verità (o meglio di verificabilità) e la vasta area di penombra che circonda la notizia. La penombra è il terreno di gioco compreso tra i mass media e il guerriero mediatico. La disinformazione deve sempre fon-

⁵ Cfr. Arturo Di Corinto, Tommaso Tozzi, *Hacktivism: la libertà nelle maglie della rete*, Manifestolibri, Roma, 2002, p. 145.

darsi su un sostrato di verità: questa è la più vecchia regola seguita da tutti coloro che praticano l'informazione come arte della guerra. Il manipolatore di notizie deve sempre trovare spunti nella realtà perché la truffa mediatica non può basarsi solo sulla fantasia. Occorre modificare la realtà, ovvero informarla, ma senza che il cacciatore di notizie possa accorgersene. Egli non deve poter distinguere tra realtà e fabulazione, serve fargli credere di avere il controllo assoluto sul materiale a disposizione. È necessario insomma sfruttare la sua stessa presunzione professionale. Deve credere di esserci arrivato da solo e, magari, casualmente. Più sarà sicuro di questo, più sarà vulnerabile alla manipolazione.

Blissett teorizza l'esistenza di uno spazio informativo, l'infosfera, e ne considera l'impossibilità di straniamento. «Sotto una forma di potere si nasconde sempre un segreto. In particolare, un tesoro misterioso sembra celarsi dietro la forma di comando che i media ci impartiscono: informati, credi, crepa, che è solo una versione più specifica del più generico obbedisci o crepa (come anche “produci, consuma e/o crepa” e “sbattiti, fatti, crepa”). Poiché l'infosfera è il nostro habitat naturale, non informarsi equivale a non respirare, non credere a rimanere paralizzati»⁶. Il concetto è ribadito nel 2004: «Non ci piace la parola “sistema”, viene usata per indicare troppe cose alla volta. Se per “sistema della comunicazione” s'intende semplicemente l'establishment (i giochi di potere, i talk show, le grandi kermess, i ricevimenti con buffet) allora è possibile stare “coi piedi in piazza e un pugno dentro il Palazzo”. Ma se per “sistema” s'intende il circuito planetario integrato dei media (vecchi e nuovi), ci siamo tutti dentro, e senza eccezioni, se si pensa che uno dei personaggi più mediatizzati del pianeta è Sua Santità Tenzin Gyatso, 14esimo Dalai Lama del Tibet. Il “distacco” totale è impossibile. È qui dentro che vanno costruite nuove co-

⁶ Cfr. Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2000, p.XLIX.

munità, reti di resistenza, fienili in cui far dormire i partigiani. Se poi per “sistema” s’intende il capitalismo, nemmeno chi chiede l’elemosina ne è fuori»⁷. Ancora una volta si ripropone lo stacco nei confronti della posizione cyberpunk rispetto all’informazione, Blissett cerca di rendere più chiara l’idea col recupero del mito di Prometeo e il fuoco degli dei: «La cultura cyberpunk – per dirla con le parole di Blissett in *Totò* – ha creduto di poter risolvere in senso prometeico questo problema. Ha pensato di strappare a certi poteri il monopolio dell’informazione, e ha provato a rintracciare con mezzi alternativi notizie attendibili, verità nascoste e deformate».

Il mediattivismo inteso come controinformazione non basta più al LBProject, perché il mediattivismo non libera da uno scettro del potere che compie solamente uno sterile passaggio di mano. Mani fidate, magari amiche, ma che comunque di un potere diventano detentrici: «Non si sopprime il comando. Lo si impartisce nuovamente: Non credere a quello, credi a questo». Blissett mette in guardia dal non confondere la ridistribuzione del comando con la demolizione dei poli di *gatekeeping* e controllo informativo. Non basta più fornire a chiunque gli strumenti per navigare in cerca di notizie, nella certezza di scavalcare le transenne di agenzie di stampa e di testate on-line. Il miraggio intravisto tra le dorsali della Rete, un sogno democratico poi drasticamente ridimensionato dalla realtà dei fatti, ha vita breve. La Rete ha allargato gli spazi di dissenso e alternativa, creato piazze di confronto e di scambio ad alta velocità, ha reso più accessibile una quantità difficilmente stimabile di informazione, ma molto meno ha decentrato i principali canali distributivi. Il vecchio panorama da giardino dell’Eden digitale – teorizzato e sbandierato a lungo da guru e da studiosi della rivoluzione telematica – ha mostrato punti deboli poi riconosciuti anche dai più caldi sostenitori della nuova ragnatela informa-

⁷ Ernesto Assante, *Wu Ming. Siamo i guerriglieri della controcultura*, intervista a «la Repubblica» 24 agosto 2004.

tica. A fronte di un globale e innegabile miglioramento della libertà e della velocità dei processi comunicativi, alcune previsioni si sono rivelate troppo rosee. Blissett lo sa, e scatta avanti: «Dopo una simile rivoluzione, tra l'altro piuttosto difficile da realizzare fino in fondo, occorre un passaggio ulteriore, per evitare che certe forme di comando si riproducano»⁸.

L'esperienza Blissett dimostra come non sia vero che chiunque può ottenere le notizie che desidera – le barriere all'accesso rimangono –, ha mostrato semmai come chiunque può costruire lo scoop del giornale di domani: «Il segreto è che non c'è nessun segreto cui anelare»⁹. Conoscere i meccanismi della deformazione e della disinformazione è ciò che basta per cortocircuitare un macchinario già inutile. Luther Blissett abbraccia uno degli assunti fondamentali dell'etica hacker codificati durante il meeting Icata del 1989: «Ogni informazione è al contempo deformazione. Il diritto all'informazione è al contempo inseparabilmente legato al diritto alla deformazione, che appartiene a tutto il mondo. Più si produce informazione, e più si crea un caos di informazione sfociante sempre più in rumore. La distruzione dell'informazione come del resto la sua produzione, è il diritto inalienabile di ognuno»¹⁰.

9.2 Creazione di eventi e falsificazione

«L'invenzione di informazioni false per la produzione di eventi veri è un metodo per svelare e criticare i meccanismi della produzione egemonica di immagini mediatiche e politiche

⁸ Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2000, p.XLIX.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ L'etica hacker secondo l'Icata 1989, *Dichiarazione finale dell'Icata*, in Arturo Di Corinto, Tommaso Tozzi, *Hacktivism: la libertà nelle maglie della rete*, Manifestolibri, Roma, 2002, p. 34.

della realtà. Questo metodo supera di molto le forme analitico-esplicative dell'informazione e della controinformazione, poiché non attacca la rappresentazione concreta di determinati temi, bensì si prende gioco dei meccanismi con cui la politica e i media socialmente producono eventi. Un esempio: negli anni Ottanta il considerevole aumento della criminalità fu un tema poco rilevante, mentre l'incremento relativamente scarso degli anni Novanta è divenuto uno degli argomenti centrali. Alcuni conflitti militari poi possono durare anni prima di guadagnarsi, in una determinata situazione, "attualità" e notiziabilità. Attraverso l'invenzione di eventi, si cerca di dirigere verso il potere i meccanismi che determinano il ritmo mediale»¹¹.

Abbiamo già fatto riferimento a *Ratfucking*, una sorta di guida breve alle tecniche di sabotaggio della notizia. Il termine è ripreso dalla celebre inchiesta di Carl Bernstein e Bob Woodward che aprì il caso Watergate. I due ne parlano in alcuni stralci di *Tutti gli uomini del presidente*¹². Il *ratfucking* consiste in buona sostanza in una addizione semplice:

Guerriglia Mediatica + Teoria della Cospirazione = *Ratfucking*¹³

Lo staff del presidente Nixon aveva ribattezzato in questo modo il sabotaggio infocognitivo nel periodo precedente il caso Watergate. All'inizio degli anni Settanta gli uomini di Nixon architettarono una serie di tiri mancini contro i democratici, una battaglia combattuta per esempio con la diffusione, nei quartieri neri di New York, di volantini falsi che annunciavano una grande quanto inesistente festa organizzata dai democratici con birra gratis. Oppure con animatori reclutati dai repubblicani (e

¹¹ Cfr. Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brünzels, *Comunicazione-guerriglia - Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*, DeriveApprodi, Roma 2001, p. 46.

¹² Carl Bernstein - Bob Woodward, *Tutti gli uomini del presidente - L'affare Watergate*, Garzanti, Milano, 1974.

¹³ Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2000, p.36.

mai ingaggiati dai democratici) a fare irruzione durante cene ufficiali e di gala, o ancora con sale per comizi prenotate da mesi fatte disdire dai repubblicani con una telefonata all'ultimo minuto. Lavoro da guastatori, quindi. Azioni di disturbo, turbamento dell'unità interna al partito dell'asinello, spaesamento e caos. Blissett è un sabotatore come Reggie Dunlop, il grande manipolatore e inventore di leggende metropolitane del film *Slap shot*¹⁴. Dunlop, interpretato da Paul Newman, è il capitano e l'allenatore di una squadra di hockey su ghiaccio, i Charlestown Chiefs. I Chiefs navigano in cattive acque, e l'industria che li sponsorizza rischia la bancarotta. Per cercare di rimediare Dunlop si inventa un'imprescindibile e inesistente società della Florida interessata a rilevare la squadra, spaccia notizie false a TV e giornali, avvia un vortice di leggende e panzane dal quale rischia di essere inghiottito e stritolato. È a questo punto che l'atmosfera attorno ai Chiefs cambia repentinamente: la squadra torna a vincere e altre società – stavolta vere – propongono contratti ai giocatori. È solo la versione euforica e briosa di un personaggio tipico della narrativa americana: colui che riesce a giostrare con abilità nel “gioco di ruolo” della simulazione e della guerra psichica. Il più delle volte è in corsa contro il tempo, è costretto a saltare di identità in identità, spiazzando gli avversari e i media, attaccando il nemico non nella postazione che sta abbandonando bensì in quella che sta per occupare.

James Ellroy, nel suo romanzo *White Jazz*¹⁵, ha narrato le gesta del sordido sbirro corrotto Dave D. Klein, la versione più dark di Reggie Dunlop. Nel romanzo di Robert A. Heinlein *La luna è una severa maestra*¹⁶, Dunlop è addirittura un computer autocosciente, Mike, che crea un *leader* rivoluzionario virtuale,

¹⁴ *Colpo secco*, George Roy Hill, USA, 1977.

¹⁵ James Ellroy, *White Jazz*, Mondadori, Milano, 1995.

¹⁶ Robert A. Heinlein, *La luna è una severa maestra*, Mondadori, Milano, 2006.

Adam Selene. È solo in *Slap shot* che le tattiche e le strategie della guerra psichica vengono esposte con la massima chiarezza¹⁷. «Luther Blissett è attualmente il prototipo più avanzato di Reggie Dunlop, perchè coniuga la guerra psichica e la transmaniacalità alla pratica del *Multiple Name*»¹⁸.

La base del sabotaggio viene individuata nella creazione del clima adatto all'azione, clima che diventa ancora più importante dell'azione stessa. Un buon metodo è quello di creare il “ponte di lancio” da vecchie notizie (poco importa se vere o false). Il clima va creato prima dell'azione, ma da quest'ultima potrà essere modificato. Il clima è il terreno fertile, sono le fondamenta su cui costruire il castello di sabbia, è «la media algebrica tra i “toni” emotivi degli ambienti di un info-sistema»¹⁹. Questa, che da qui in poi chiameremo “teoria del clima”, oltre che essere la *condicio sine qua non* per la creazione di una bufala giornalistica, è anche la spiegazione del perché secondo Luther Blissett sia necessario operare dall'interno del sistema, esplorare l'intero paesaggio mediale, i suoi canali, tenersi in movimento e in aggiornamento al suo interno, raccoglierne anche i *rumors*, i “si dice”, le leggende, le barzellette. È un'ulteriore prova del rifiuto del conflitto molare con il sistema informativo. È al suo interno – nei suoi tanti livelli che ripropongo in uno schema qui di seguito – che va esercitata la pratica di *ratfucker*.

L'infosistema è visualizzabile come un sistema a più attori, anzi a più ambienti tra loro interattivi. Interattivi il più delle volte, ma non necessariamente e non allo stesso modo. Là dove occorrono varianti, cambiano disposizioni e dinamiche nello scambio delle informazioni.

¹⁷ Cfr. Luther Blissett, *Mind Invaders – Come fottere i media. Manuale di guerriglia e sabotaggio culturale*, Castelveccchi, Roma, 1995. <<http://www.ecn.org/fantadc/lbp/mind1-1.htm>>.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Cfr. Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica*, Einaudi, Torino, 2000, p. 37

LA STAMPA LOCALE

La lettura regolare permette di individuare i criteri di *gate-keeping* e notiziabilità. Se la stessa stampa locale è il bersaglio, l'attenzione va tenuta al massimo livello, visto che il sabotaggio dell'informazione va forgiato attorno alle inclinazioni e al "metro di credibilità" che i giornalisti impiegati in quel giornale/tv/sito internet sono soliti applicare al momento del vaglio delle notizie.

LA RETE INFORMALE DEI CIRCUITI E DEI SALOTTI

Individuati da Blissett come ambienti «relativamente infiltrabili» sono crocevia di persone che attraversano e collegano tra loro quasi tutti gli ambienti informativi. Raccolgono giornalisti, mecenati, rappresentanti delle istituzioni, artisti. Sono terreno fertile per la parte creativa della bufala. In ambienti di provincia così come nelle grandi città, è qui che circolano storie e storielle, malumori, invidie e pettegolezzi. Sono la fonte preziosissima di un certo giornalismo disimpegnato e "senza cravatta".

IL MONDO DELLA CULTURA

Individuabile nelle manifestazioni/istituzioni del mondo della cultura più accademica e riconosciuta, negli ambienti di provincia quasi sempre "assistita": si va dalle gallerie d'arte ai circoli culturali. Queste sedi e chi le frequenta sono generalmente vicini ai centri decisionali politici o ai mecenati più facoltosi.

IL MONDO DELLA POLITICA

È utile avere agganci all'interno di questa costellazione, meglio se vicini a qualche uomo-chiave della scena locale.

L'AMBIENTE UNDERGROUND E I CENTRI SOCIALI

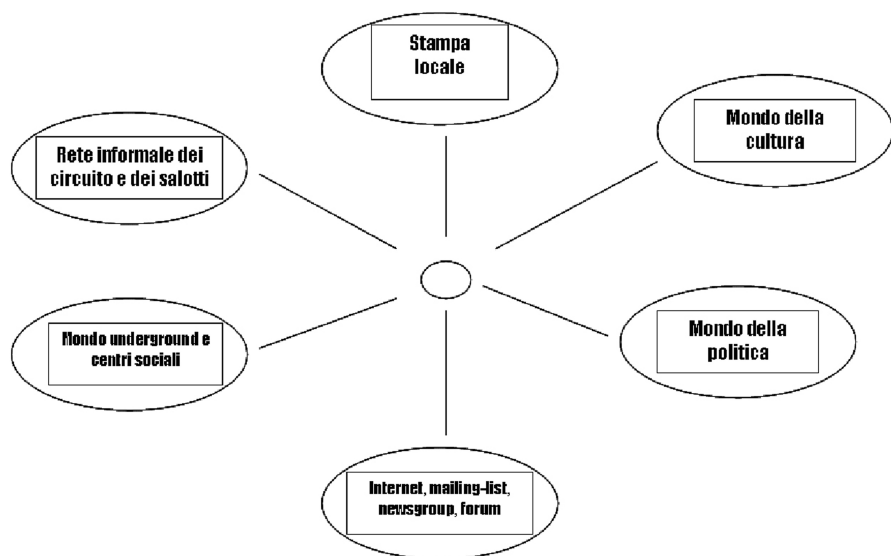
Blissett indica quest'area come particolarmente utile ad azioni di sabotaggio informativo soprattutto se si opera in pic-

cole città, in quanto *milieux* interclassisti, allo stesso modo dei salotti e dei circuiti informali visti sopra, frequentati da persone che collegano tutti gli snodi dell'infosistema: «si tratta di ambienti molto più trasversali di molti circoli».

INTERNET

Soprattutto newsgroup, mailing list e forum.

Di seguito riporto – a titolo d'esempio – il grafico contenente un possibile modello di infosistema in una città italiana di media grandezza.



Le azioni messe in atto dal LBProject sono innumerevoli. L'archivio www.lutherblissett.net, *Totò*, *Peppino e la guerra psichica*, e altre piccole pubblicazioni comprese nella bibliografia, contribuiscono alla compilazione di un elenco completo. In queste pagine ci limitiamo quindi a ricordare in sintesi al-

cuni dei capitoli più famosi ed eclatanti, dato che la riproposizione completa delle azioni risulterebbe sterile e troppo estesa. Cominciamo dall'inizio: «La prima incursione di Blissett sulla carta stampata è l'articolo del *Piccolo* di Trieste del 4 Gennaio 1995, che riporta il lancio ANSA del giorno prima sulla scomparsa di Harry Kipper»²⁰:

Il caso Kipper (gennaio 1995). La beffa sulla sparizione dell'artista-performer Harry Kipper coinvolge la redazione dell'Ansa di Udine, *Il Piccolo* di Trieste, *Il Gazzettino del Friuli*, *Il Messaggero Veneto* e la redazione della trasmissione televisiva "Chi l'ha visto?". All'Ansa arriva un comunicato inviato via fax. In quelle righe è contenuto il racconto della scomparsa di Harry Kipper. I redattori correggeranno solo qualche passaggio del comunicato prima di diffonderlo. La storia è resa coerente da una serie di particolari plausibili e verosimili, ma assolutamente non verificabili. Quanto è verificabile ha tanta rilevanza simbolica da avvalorare tutto il resto²¹. Tutti gli elementi forniti sono veri, a rendere falsa la narrazione è la loro arbitraria interrelazione. Le squadre di Luther Blissett si coordinano tra Bologna, Udine e Londra. La mattina del 4 gennaio 1995, *Il Piccolo* di Trieste riprende il lancio Ansa:

«UDINE – Da Bologna e da Londra è rimbalzato in Friuli un appello per avere notizie dell'artista inglese Harry Kipper, 33 anni, alto 1.75, capelli rosso scuro e occhi verdi "magnetici", che non dà notizie di sé da circa dieci settimane. Come ha riferito da Bologna Federico Guglielmi, un amico dello scomparso, Kipper, che con lo pseudonimo di Luther Blissett faceva anche spettacoli di piazza di magia, è stato segnalato l'ultima volta a Bertiolo, ospite di un artista friulano, Piermario Ciani, ed era diretto a Trieste. A metà ottobre, allo scrittore

²⁰ Intervista a Wu Ming 2, vedi *Appendice*.

²¹ Cfr. Andrea Grilli, *Luther Blissett – Il burattinaio della notizia*, PuntotZero, Bologna, 2000, p. 41

londinese Stewart Home era giunta una telefonata di Kipper che diceva di essere in Bosnia, poi i contatti sono cessati. Nessuno ha potuto accertare se la telefonata che l'artista aveva detto di fare dalla Bosnia fosse in realtà proveniente da quel paese. Nessuno, del resto, è in grado di spiegare perché mai Kipper, benché eccentrico, avesse deciso di recarsi nell'ex-Jugoslavia attraversando, magari sempre in bicicletta, quei luoghi tanto martoriati dalla guerra. Da quanto riferito da artisti italiani suoi conoscenti, Kipper stava facendo, in mountain bike, un particolare giro d'Europa per tracciare, secondo l'idea del friulano Piemario Ciani, una linea immaginaria che, unendo varie città, componesse la parola "ART". Kipper aveva cominciato nel '91 questo giro di "turismo psicogeografico" tracciando la "A" da Madrid a Londra e Tolone. Nei due anni successivi Kipper aveva tracciato la "R" proseguendo e nel '94 aveva dato inizio alla "T" che dopo Trieste avrebbe dovuto portarlo a Salisburgo, Berlino, Varsavia e Amsterdam. Giunto nella nostra regione aveva deciso di tracciare idealmente la parola "ART" anche in Friuli. Aveva preso il via, l'estate scorsa, da Pordenone. Aveva toccato Maniago, Sauris e Codroipo per scrivere la "A". Tolmezzo, Gemona, San Daniele e Mortegliano le tappe per la "R". Udine, Pontebba, Tarvisio e Treppo Carnico per la "T". Poi era andato a Bertoliolo prima di riprendere il tour europeo». ²²

C'è una foto di Kipper, c'è un nastro che riproduce la sua voce, si mobilitano amici e conoscenti per lanciare l'allarme. Il caso richiama anche l'attenzione di "Chi l'ha visto?". L'ambiente culturale e la figura stramba di Kipper spinge una troupe a registrare ore di girato a Bologna, Udine e Londra, e a intervistare finti conoscenti e amici dell'artista-performer. Solo grazie all'intuizione di un collaboratore di Rai Tre la trasmissione non andrà in onda, ma dall'episodio la leggenda Blissett uscirà rafforzata.

²² *Da Bologna e da Udine appello per ritrovare Harry Kipper*, «Il Piccolo» di Trieste, 4 gennaio 1995.

La leggenda delle prostituta sieropositiva (ottobre 1995).
Blissett recapita al *Resto del Carlino* questa lettera:

«Sono una ragazza di 24 anni, nata in una città del nord Italia, da una famiglia normale. Fino a poco tempo fa la mia vita era quella di tutti i ragazzi della mia età: frequentavo l'università con discreto profitto, nella mia vita avevo sempre pensato di fare la giornalista. Due anni fa a causa di un incidente stradale, cui era seguito un ricovero in ospedale, subii una trasfusione di sangue. Dalle analisi seguenti risultò che ero affetta dal virus HIV. Poiché il mio tipo di vita era sempre stato normale, ben lontano da comportamenti a rischio (tossicodipendenza, rapporti occasionali) ho dedotto, e il decorso della malattia lo ha confermato, di essere stata oggetto di una trasfusione di sangue infetto. Questa scoperta ha sconvolto la mia vita e quella dei miei familiari, che hanno rifiutato questa situazione. Mi sono rivolta alle strutture pubbliche che, anche se erano la causa del mio male, non hanno fatto nulla di pratico per aiutarmi. A questo punto ho subito un forte esaurimento nervoso, da cui mi sono risollevata soltanto quando ho individuato il modo per sfogare la mia rabbia/disperazione verso la società, colpevole di avermi infettato e RIFIUTATO. Mi sono trasferita qui a Bologna, dove non mi conosceva nessuno e ho cominciato a prostituirmi, ricevendo i clienti nel mio appartamento in centro. Questa attività mi permette di aver denaro a sufficienza per curarmi e per mantenere un buon tenore di vita ma soprattutto mi consente di scaricare almeno parte della mia rabbia. Infatti da circa un anno ho deciso di utilizzare, nei rapporti con i clienti, preservativi da me precedentemente forati in modo da trasmettere il virus a queste persone abbiette che non trovano niente di meglio che pagare una ragazza per i loro piaceri. Nell'ambiente ho saputo che questa abitudine è assai più diffusa di quanto pensassi. Questo mi ha aperto gli occhi, e per questo forse mi sono convinta a scrivere ad un giornale diffuso come il "Resto del Carlino", per far sì che altre persone non debbano passare quello che ho passato io, provando il dramma di scoprirsi infettati dall'AIDS. Scusandomi poiché

non mi firmo per intero, sarà facile capire il motivo di questa mia scelta. (L.B.)»²³

La lettera appare sulle pagine del quotidiano del 19 ottobre 1995, accompagnata da un articolo allarmante, corredato dai pareri qualificati di un grafologo e di uno psicologo. Il giorno seguente Blissett diffonde un comunicato in cui rivendica la paternità di quella lettera.

Naomi Campbell in città (ottobre 1995). «Bella com'è, cosa mai dovrà "ritoccare" del suo fisico?»²⁴. Questo l'attacco del compiaciuto articolo comparso ancora una volta sulle pagine bolognesi del *Carlino* una settimana esatta dopo la trapola della prostituta untrice. Alla colonna felsinea stavolta basta fare qualche telefonata alla redazione del giornale emiliano (finti zelanti lettori che segnalano la presenza della top model a Bologna) e metter in circolazione la voce che sì, effettivamente, pare che la modella sia in città per un appuntamento con un mago del bisturi. Basta poco all'articolista per imbastire un falso scoop condito e colorato con dovizia di particolari, tra cui il modello di macchina con cui la modella sarebbe giunta nel parcheggio della clinica Villa Toniolo, l'abbigliamento della Campbell, e persino qualche supposizione sulla misteriosa amica italiana che l'avrebbe accompagnata. *Il Resto del Carlino* pubblica la notizia sul giornale del 27 ottobre. Lo stesso giorno *la Repubblica* esce nelle edicole con un articolo intitolato «Noi, Blissett, abbiamo beffato il *Carlino*»²⁵. L'articolo rivela la vera origine della lettera della prostituta e ridicolizza i colleghi del *Resto del Carlino* (dalle simpatie politiche opposte al foglio di

²³ "Ho l'Aids, infetto per vendetta", «il Resto del Carlino», edizione nazionale, 19 ottobre 1995.

²⁴ Intervento 'top secret' per Naomi, «il Resto del Carlino» - Bologna, 27 ottobre 1995.

²⁵ Noi, Blissett, abbiamo beffato il *Carlino*, «la Repubblica» - Bologna, 27 ottobre 1995.

Scalfari). Nel frattempo, come in un meccanismo a valanga, la falsa notizia su Naomi Campbell viene rilanciata anche dal Tg2 e dal Tg3 regionale. Anche stavolta *la Repubblica* – imboccata da Blissett e utilizzata come cassa di risonanza – non tarda a sconfessare la notizia, e il giorno successivo, in un articolo intitolato «E giovedì apparve Naomi», il giornale di Scalfari scrive: «Bologna? È in America. [...] Qui appare Naomi Campbell, “la seducente e chiacchierata top model”. Qui è New York. Vedete le Due Torri?»²⁶. L'ironia della *Repubblica* scatena le ire del quotidiano bolognese: «L'allora direttore del *Carlino*, Giuseppe Castagnoli scrisse un editoriale (non firmato) al vetriolo, tacciando di “cattivo giornalismo” i giornalisti del concorrente *la Repubblica*, e dichiarandosi disposto a sostenere sino in tribunale la veridicità della notizia pubblicata sul suo quotidiano»²⁷. Tra i due quotidiani scoppia una guerra mediatica.

Riti satanici. Tra il 1996 e il 1997 la città di Viterbo viene percorsa da un'ondata di panico. Polizia e cronisti locali, preventivamente avvertiti da telefonate anonime e misteriosi messaggi murali, rinvencono in campagna i resti di messe nere con vari ammenicoli satanici: gallinacci, candele, pentacoli e pac-cottiglia del genere. Negli stessi mesi pervengono ai giornali locali svariate lettere di cittadini che segnalano ulteriori tracce della presenza satanista nell'hinterland viterbese e che insinuano addirittura di un aggancio degli adoratori del demonio all'interno della giunta comunale. Ai giornalisti viene rivelata la nascita di un Comitato per la Salvaguardia della Morale. I comunicati stampa dei nuovi cacciatori di adepti al culto di Satana trovano sempre più spazio nelle pagine dei quotidiani locali. Il

²⁶ *E giovedì apparve Naomi*, «la Repubblica» - Bologna, 28 ottobre 1995.

²⁷ Walter Molino, Stefano Porro, *Disinformation Technology – Dai falsi di Internet alle bufale di Bush*, Apogeo, Milano, 2003, p. 37.

panico cresce, il clima si surriscalda, il vescovo di Viterbo nelle sue omelie è costretto a spendere qualche parola sul diffondersi del satanismo in città. E ancora lettere su lettere, articoli, scoop: un anno di rassegna stampa tutta dedicata al demonio. La truffa coinvolge direttamente *Il Tempo*, *Il Messaggero* e *Il Corriere di Viterbo*. Poi alle redazioni del *Tg3 del Lazio* e di *Studio Aperto* viene consegnata una videocassetta. È una ripresa rubata di nascosto a un satanista. Nella clip, a dire il vero, non si vede quasi niente: schermo nero e audio fruscianti lasciano trapelare il tenue bagliore di un lumicino in lontananza, con una cantilena in simil-latino in sottofondo, interrotta solo dalle urla di una ragazza. La videocassetta è accompagnata da una lettera in cui l'anonimo videomaker rivela di aver seguito i satanisti fino al luogo del loro misterioso convegno, ma di non essersi potuto avvicinare di più per paura di essere scoperto. Il tg regionale darà la notizia, *Studio Aperto* mostrerà il video. Una settimana più tardi, precisamente domenica 2 marzo ore 22.40, all'interno del settimanale del *Tg1 Tv7*, il giornalista Gianluca Nicoletti mostra lo stesso filmato. Ma nella versione integrale, quella fattagli pervenire dall'anonimo regista. Gli ingredienti sono gli stessi: buio pesto, un lumicino, una cantilena, le spaventose urla. Nel nuovo video però la telecamera si avvicina sempre di più e – senza temere le ire sataniste – entra nella piccola costruzione in cui si suppone la messa nera si stia tenendo. Qui si vedono alcune figure incappucciate raccolte attorno a un fuoco. D'un tratto il gruppetto si leva i cappucci e si lancia in una sfrenata tarantella. Naturalmente senza dimenticare di mostrare, a mo' di insegna, un poster di Luther Blissett.

Don Gelmini e l'isteria pedofila (gennaio 1997). Nel dicembre 1996 la polizia italiana arresta all'aeroporto internazionale di Fiumicino un cambogiano di mezza età, un presunto mercante di bambini diretto in Belgio. L'uomo viaggia con al seguito alcuni bambini thailandesi, facendo passare questi per propri figli adottivi. «I media hanno sfruttato l'evento per alzare

il livello dell'isteria che si è impadronita dell'Europa dopo l'arresto di Marc Dutroux a Marcinelle – racconta Blissett –: *opinion-makers* reazionari hanno cercato in tutti i modi di istigare al linciaggio di chiunque fosse sospettato di pedofilia»²⁸. Don Pierino Gelmini è un noto prete cattolico, fondatore e leader delle Comunità Incontro, centri per la riabilitazione dei tossicodipendenti. Il caso vuole che la comunità Incontro abbia una succursale in Thailandia. Il 4 gennaio squilla il telefono dell'agenzia Ansa. Dall'altro capo del telefono, un membro del LBProject si presenta come Aldo Curiotto, nome del vero addetto stampa della comunità romana. Il sedicente Curiotto rilascia una dichiarazione in cui smentisce l'arresto del prete da parte dei carabinieri, respinge l'accusa di traffico di pornografia infantile e conferma solo lo stato di fermo del religioso, ai fini di un semplice interrogatorio. Il redattore Ansa cade dalle nuvole – infatti nessuna notizia sul fermo di don Gelmini è mai stata battuta – e si prodiga nel chiedere ulteriori spiegazioni. Blissett mette allora in relazione la sede thailandese di Incontro con la produzione di video pedofili, smentisce categoricamente la veridicità dell'accusa e si premura di lasciare all'agenzia il vero numero di telefono del vero Curiotto. L'Ansa ricontatterà la comunità ed emetterà comunque un lancio d'agenzia sul tentativo di diffamazione. Interviste a Curiotto e a don Gelmini appariranno sui giornali e verranno trasmesse in tv.

A volte ritornano: Wu Ming contro Tullio Kezich (ottobre 2004). Wu Ming è l'autore della sceneggiatura di *Lavorare con lentezza*. Il film di Guido Chiesa viene negativamente recensito dal critico del *Corriere della Sera* Tullio Kezich. Questi sono alcuni stralci del divertito racconto dei Wu Ming:

«Abbiamo mandato a segno un colpaccio. Una di quelle beffe a cui ci dedicavamo ai tempi del Luther Blissett Project,

²⁸ < http://www.lutherblissett.net/archive/222_it.html>.

del quale ricorre il decennale. Qualche settimana fa ci siamo detti:

– Ci vorrebbe un attacco al film, di quelli inveleneti e cancherosi... Qualcosa di davvero arbitrario...

– Però che abbia un certo rilievo...

– Sì, ma che non provenga dalla destra politica... Dovrebbe muoversi quell'establishment della critica un po' d'antan, quello che ricorre a certo "buon senso" di sinistra per coprire una certa deriva codina in campo cinematografico e non solo...

– Parole sante, compadre. Però dovrebbe uscire quando il film lo ha già visto un sacco di gente e tutti si sono fatti un'idea, così la pretestuosità dell'attacco sarebbe evidente e, per inversione, diventerebbe un contributo positivo al passa-parola... [...]

– Un critico che si crede Napoleone, ha già scritto cazzate sul film e ci ha pure insultato.

– Credo di avere in mente qualcuno. Ma che gli facciamo dire?

– Lo facciamo dare di matto. [...]

– Però ci vorrebbero anche un bel po' di clichés sul '77, la violenza politica...

– E una certa accondiscendenza verso la gioventù per sua natura intemperante...

– E anche clichés linguistici, di quelli ormai insostenibili, tipo, chissà: "un coacervo di scempiaggini"»²⁹.

Basta un fax inviato al magazine del *Corriere* a poche ore dalla chiusura, quando nelle redazioni i ritmi sono concitati e difficilmente gli ultimi articoli vengono riletti prima di essere "passati". Il 14 ottobre sulle pagine del *Magazine* del *Corriere* compare un articolo che stronca la pellicola di Chiesa, la firma è di Kezich. Tullio Kezich non lo ha mai scritto.

²⁹ Wu Ming, *Beffato il Corriere della Sera! :-)*, <<http://www.lavoreconlentezza.com/news.phpsc?&p=3&d=12&art=&art=%2FLCL%2Fweblog%2F48A-F81-586%2Fm10977599510.03036400>>.

Dalle azioni di disturbo fin qui elencate è possibile ricavare una sorta di casistica di attacchi all'informazione. La base cui faremo riferimento, ancora una volta, è costituita dai principi indicati nelle più complete pratiche di comunicazione-guerriglia. Nelle imprese portate a segno dal LBProject possono essere individuati:

- *Camouflage*
- *Fake* e falsificazione

Il *camouflage* è «il tentativo di abbattere barriere comunicative con il travestimento e mettere la gente di fronte a un testo o a un'azione, alla quale altrimenti si sottrarrebbero fin dal principio»³⁰. Per perseguire i propri scopi Luther Blissett fa sue forme e si impadronisce di mezzi e dell'estetica espressiva del linguaggio dominante. Nella comunicazione-guerriglia tale espediente, un vero e proprio adattamento totale al codice vigente, viene utilizzato per veicolare contenuti dissidenti in forme del tutto ortodosse e integrate nella grammatica culturale. È una tecnica dai risultati alterni, perché è arduo mantenere alta l'attenzione e l'interesse del pubblico una volta che i contenuti cominciano a essere decodificati come non aderenti alla forma del linguaggio con cui vengono trasmessi. Tuttavia, la nostra idea è che Luther Blissett utilizzi il *camouflage* all'interno della pratica del *fake*-falsificazione. E che lo utilizzi come passepartout redazionale, con l'intento cioè di “bucare” le maglie del sistema dell'informazione attraverso l'uso della forma come garanzia di veridicità della stessa comunicazione. Qualcosa a riguardo abbiamo già scritto nel capitolo dedicato all'ondata proto-blissettiana dell'orrorismo, ma il caso di Harry Kipper ne è forse il migliore esempio. Basta un comunicato trasmesso all'Ansa imitando tempi, terminologie e strutture dei lanci d'agenzia perché la notizia entri nel circuito. Simile è la

³⁰ Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brünzels, *Comunicazione-guerriglia - Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*, DeriveApprodi, Roma, 2001, p. 48.

dinamica seguita con la telefonata sul caso Gelmini. Qui l'azione si fa più raffinata: Blissett non “infilà” l'informazione, ma smentisce una notizia (inesistente) con tempi e modi propri degli uffici stampa, fornendo direttamente al giornalista la chiave per scoprire il raggiri, lasciando cioè il vero numero di telefono dell'addetto stampa.

Il *fake* – definibile come la vera e propria creazione di falsi – è una delle attività più popolari della comunicazione-guerriglia. «Il *fake* è un mezzo tattico che di solito non indica nessun contro-progetto e non formula nessun contro-discorso. Tuttavia esso svolge, in un certo senso, un ruolo chiarificatore: indica che qualsiasi cosa potrebbe essere anche qualcos'altro e che le strutture del linguaggio e del potere, così come compaiono dinanzi alle persone, non sono né costrittive né naturali. Il *fake* fa risplendere nei processi comunicativi quell'inquietante e potenzialmente opposto *altro*, condannato al silenzio dai discorsi dominanti a tutti i livelli, ma mai veramente occultato. Il *fake* si fonda quindi sul disturbo, ossia sul sovvertimento momentaneo, di ciò che Foucault identifica come elemento fondamentale dell'esercizio del potere e definisce *ordine del discorso*³¹. Questo ordine determina tanto le affermazioni ammesse nella comunicazione sociale quanto l'oratore autorizzato. Se qualcuno sostituisce di nascosto l'oratore rompe le regole che stabiliscono chi può parlare, cosa può dire e quando può farlo»³². L'atto di Blissett assume il carattere sovversivo nel momento in cui egli fa proprio il ruolo di oratore. La legittimità a parlare in nome del potere, infatti, viene costruita attraverso l'utilizzo dei segni a questo riservati. I segni di cui parliamo possono essere sigle, così come le intestazioni da lettera di un ufficio, possono essere titoli, nomi o anche semplicemente il mezzo utilizzato.

³¹ Michel Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino, 1979.

³² Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brünzels, *Comunicazione-guerriglia - Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*, DeriveApprodi, Roma, 2001, pp. 49, 50.

Ancora da *Comunicazione-guerriglia*: «Un *fake* riuscito gioca con la correlazione tra autore e testo. Esso si può ritenere efficace proprio quando non si può più stabilire alcun rapporto univoco tra i due: in quel momento inizia a oscillare anche il significato delle affermazioni fatte e diventano visibili e disponibili interpretazioni nuove. Il principio della *variabilità di interpretazione* che agisce da inevitabile fattore perturbante nei processi comunicativi convenzionali, diviene nei *fakes* il fondamento che rende possibile soprattutto la comunicazione. Il *fake* non va preso alla lettera, ma deve far riflettere sull'autore presunto e sul contenuto del messaggio»³³. E infatti il *fake* non era che una prassi per alimentare ed estendere l'utilizzo del *multiple name* di Luther Blissett da una comunità aperta e in continua ridefinizione.

La lingua ha una struttura, anzi una natura estremamente anarchica e aperta in quanto permette che la “posizione” di un parlante possa essere ricoperta da chiunque: la lingua è accessibile. Per capire la comunicazione-guerriglia dobbiamo immaginare la lingua come uno strumento a disposizione di tutti e da utilizzare in maniera radicale. La lingua stessa, con le sue regole e il suo insieme di canoni, può diventare oggetto dell'attacco (pensiamo ancora ad Alice e ad A/traverso). Luther Blissett utilizza la lingua come arma, ma “indossa” i codici specifici come travestimento. Il Multiplo, adottando un codice, traveste se stesso e infonde veridicità all'informazione. Poco importa quale sia la verità di turno. Il paradosso cui arriviamo è importante: è la forma a generare la sostanza. Il comunicato della scomparsa di Kipper viene accettato perché lo script è buono e stilisticamente ben scritto (ricordo ancora che l'Ansa lo ribatte praticamente tale e quale), la telefonata del finto addetto stampa della comunità di don Gelmini ha buon esito ai fini del sabotaggio per il modo di approcciare, smentire, irritarsi e spiegare nuovamente la natura della notizia. Le lettere orro-

³³ *Ibi*, pp. 50, 51.

riste vengono pubblicate perché hanno la forma e gli stereotipi classici delle lettere al direttore, così come la recensione di Kezich imita lo stile del critico, ne fa quasi la parodia (che, tra l'altro, è a sua volta una forma di *détournement*) rendendo più credibile la paternità.

Nell'ottica della comunicazione-guerriglia la lingua dei media è lingua del potere. «Lo stesso processo che ha trasferito le azioni del potere nella lingua e ha fatto diventare le pratiche della lingua strumenti dell'esercizio del potere, schiude anche possibilità di sovversione. Oggi tutti conoscono la lingua del potere: così il *fake* può trasformarsi in una pratica quotidiana sovversiva. Dal momento che il potere si esercita soprattutto nella società, quindi non è più pertinenza di una ristretta élite, anche la relativa lingua viene parlata da molti (diversamente, per esempio, dal latino nel Medioevo). In particolare, quanti si muovono nell'ambiente del potere conoscono bene il linguaggio del potere (negli Stati Uniti molti *pranksters* sono docenti universitari). In questo senso il *fake* è una pratica dei dissidenti della classe media piuttosto che dei settori sociali più marginali»³⁴. Nell'ambito del circuito dell'informazione, l'appropriazione dei codici è ulteriormente facilitata grazie alla straordinaria diffusione e – come abbiamo già notato nelle osservazioni sulle lettere “orroriste” – standardizzazione del linguaggio giornalistico.

«Un buon *fake* deve la propria efficacia al connubio di imitazione, invenzione, straniamento ed esagerazione del linguaggio del potere. Esso imita la voce del potere nel modo più perfetto possibile per parlare, dall'alto della sua autorità, per un limitato periodo di tempo, prima di essere scoperto (per esempio con la falsificazione di scritti ufficiali)»³⁵. Mai la fal-

³⁴ *Ibidem*

³⁵ Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brünzels, *Co-*

sificazione, se esercitata per fini di guerriglia comunicazionale, esaurisce la sua finalità nella mera proposta di un falso ritenuto vero. Lo conferma Wu Ming 1: «Una beffa veniva organizzata e, una volta messa a segno, veniva svelata e spiegata nei minimi particolari. Spiegare: molto spesso le avanguardie non lo fanno, anzi in qualche modo le avanguardie artistiche si beano dell'incomprensibilità di ciò che fanno. È addirittura un'ossessione quella per cui una cosa non debba essere capita del tutto. È una paranoia che noi non abbiamo mai avuto, più gente capiva quali erano e come funzionavano i meccanismi, meglio era. Da quel punto di vista non eravamo avanguardia. Se invece per avanguardia intendiamo “gente che fa sperimentazione”, che “prova per prima”, beh, in quel caso sì»³⁶. Così nel 2005 Roberto Bui ricorda i falsi degli anni Novanta, chiarendo tra l'altro il rapporto concettuale tra le avanguardie e l'annessione del LBProject a queste. A discriminare un *fake* buono da uno cattivo sarà quindi il processo avviato dalla rivendicazione. Un *fake* sarà riuscito qualora sarà in grado di innescare quella catena di smentite vere o false, magari integrate con altri *fake*, che abbiamo contato nella piccola guerra tra *il Carlino* e *la Repubblica* sul caso Campbell. Meno felice è quello ai danni del *Corriere della sera* nel 2004. L'eco infatti è rimasto abbastanza circoscritto, anche perché in quella occasione i Wu Ming affidarono al sito del film *Lavorare con lentezza* il comunicato di rivendicazione, incontrando un pubblico di lettori più ridotto rispetto a quello che garantiva *la Repubblica* ai tempi del LBProject.

È ora chiaro che il disvelamento è la *condicio sine qua non* per il buon esito della falsificazione. Nel *ratfucking* dello staff di Nixon, il ruolo d'arbitro proprio del disvelamento cambia. Il disvelamento coincide qui con la vulnerabilità del sabotatore.

municazione-guerriglia - Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione, DeriveApprodi, Roma 2001, p. 49.

³⁶ Luca Muchetti, *Intervista a Wu Ming 1*, vedi *Appendice*.

Un colpo messo a segno da Blissett senza possibilità di rivendicazione è dunque un fallimento. Tutti i falsi architettati dal Multiplo seguono questo schema:

Falsificazione + Rivelazione/Smentita/Confessione

La discussione del *fake* avviene sempre dopo il suo disvelamento. Blissett ha sempre avuto un occhio di riguardo per le tempistiche. I falsi del *Carlino* apparivano in concomitanza con le smentite inoltrate a *la Repubblica*.

Le smentite ufficiali seguono quasi automaticamente i *fake*. È una sorta di riflesso pavloviano dei canali ufficiali (uffici stampa, agenzie, operatori dell'informazione) per ristabilire l'ordine del discorso disturbato. Chi è di solito danneggiato dal *fake* prende direttamente la parola per spiegare "come stanno davvero le cose". La smentita certifica il valore di un *fake*, ne amplifica la potenza, qualche volta a dismisura. Queste si sono trasformate a loro volta in armi al servizio dei falsificatori. Appropriarsi dello stile letterario della smentita diventa un ulteriore salto nel livello della burla. Il gioco è basato sulla forma letteraria, sull'imitazione. È il caso dello scherzo all'Ansa su don Gelmini. Blissett aveva scritto una storia valida e con molti agganci all'attualità, con forti marche di notiziabilità.

«Le affermazioni non hanno solo un aspetto linguistico-discorsivo, possono anche produrre effetti materiali diretti. Tali enunciati si definiscono performativi. Chi riceve a casa una lettera di licenziamento o una sentenza del tribunale, è effettivamente licenziato o condannato, a prescindere dal tipo di discorso»³⁷. In altre parole è lo stesso concetto di "informazioni false che producono eventi veri" che tante volte abbiamo enunciato. Seguendo l'indicazione di *Comunicazione-guerriglia*,

³⁷ Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brünzels, *Comunicazione-guerriglia - Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*, DeriveApprodi, Roma, 2001, p. 56.

possiamo dire che Blissett coi suoi falsi mira a una destabilizzazione che metta in discussione per alcuni momenti più o meno lunghi il naturale funzionamento della macchina dell'informazione, e a risvegliare la criticità dei lettori per quanto già disillusi. È proprio questo aspetto – performativo – delle falsificazioni medialì a obbligare i media a riassetare in modo provvisorio l'ordine del discorso e a imboccare il sentiero comunicativo desiderato dal *faker*: smentita (interna o operata da altri, vedi il caso *Carlino-Repubblica*), cortocircuito, polemica e collasso (con i due giornali che si accusano a vicenda). È un doppio vincolo per le vittime dei falsi: se da una parte, infatti, «non possono semplicemente ignorare il *fake*, dall'altro la smentita produce la tematizzazione di istanze tendenzialmente spiacevoli, la cui discussione è desiderata dai *faker*, ma sicuramente non desiderata da coloro che vengono attaccati»³⁸. A monte solo scarsa attenzione alla reale provenienza dell'informazione, fonti non incrociate, automatismi da catena di montaggio, superficialità, smania di facili scoop: l'ABC di uno studente al primo anno di Giornalismo.

³⁸ *Ibi*, pp. 56-57.

10.

L'EREDITÀ DI LUTHER

COSA SI È NASCOSTO NEL MOVIMENTO DEI MOVIMENTI

«Is that you, baby,
or just a brilliant disguise?»
(Bruce Springsteen - *Brilliant disguise*)

Il 4 dicembre 2005 il canale satellitare BBC World diffonde la notizia: la Dow Chemical, che fino a quel giorno aveva negato qualunque responsabilità nel disastro di Bhopal provocato dalla Union Carbide, recita non solo il *mea culpa* ma decide anche di risarcire le vittime di quella catastrofe. La notizia, che passa le maglie della BBC, è una bufala. Loro sono gli Yes Men, e possono figurare nella grande foto di famiglia di Luther Blissett. «Si chiamano Yes Men ma in realtà non dicono “sì” proprio a nessuno e anzi si infiltrano nei luoghi del potere e li scardinano con meravigliose beffe. Sono attivisti antiglobal, si chiamano Mike Bonanno e Andy Bilchlbau e usano ogni mezzo necessario per arrivare al cuore del pubblico, dai palchi delle *convention*, alle riunioni del capitalismo mondiale, dalla tv, intervistati dalla Bbc. La loro è un'incurSIONE piratesca dentro le maglie dell'informazione, si mimetizzano col soggetto e ne copiano il linguaggio costellandolo però di paradossi e spettacolarizzandolo con azioni plateali. C'è anche un film documentario su di loro [...] e soprattutto un sito web www.theyesmen.org che funziona da “rete” da pesca per inviti importanti. Gli Yes Men nascono nel 1999 in occasione del G8 di Seattle e subito propongono alcune serissime “iniziative”: un comitato di liberazione per Barbie, si presentano in convegni come nuovi manager, vestiti di tutto punto con

tutine aderenti e incorporate di visore che controlla i lavoratori a distanza, arrivano in qualità di portavoce del Wto in Australia e ne annunciano il definitivo scioglimento. Il *New York Times* ha dedicato loro una intera pagina quando sono riusciti a farsi “membri” della World Trade Organization con tanto di sito simile a quello del Wto ma con un evidente scambio identitario. Gli Yes Men si sono “adoperati” a modo loro anche per la campagna presidenziale americana, naturalmente a favore di Bush, “mascherandosi” da sostenitori sfegatati dello schieramento repubblicano. Giravano per l’America con un pulmino dicendo cose così sconcertanti – sì al petrolio e al carbone, irrompevano in ristorante mascherati da scimmie al grido “votate Bush!” – che anche i più convinti assertori della sua rielezione finivano per porsi qualche domanda inquietante sulla loro figura e soprattutto sul partito repubblicano *tout court*»¹. Pratiche di falsificazione che ci pare di avere già visto. «È rimasta l’esperienza di guerriglia culturale accumulata da centinaia di persone, donne e uomini, che durante e dopo quel progetto hanno partecipato alla nascita di *web radio* e *telestreet* (Radio Luther Blissett a Madrid), case editrici (DeriveApprodi e AAA), realtà di “mediativismo” (rekombinant.org), task-force d’intervento sull’immaginario (guerrigliamarketing.it), guastatori del mondo dell’arte (0100101110101101.org), laboratori grafici (qwert.com), collettivi di teatro e performance art come Zimmer Frei, eventi come gli *Illegal Art Show*. Dentro ciascuna di queste realtà vi sono persone che, ognuna a modo suo, parteciparono al Luther Blissett Project. Per non parlare dell’influenza “blissettiana” sulle strategie dell’ala più creativa delle tute bianche, esperienza conclusa poco prima di Genova. L’altra cosa che rimane è la soddisfazione per il buon esito di alcune campagne di controinformazione»².

¹ Orsola Casagrande, *Yes Men, quei sosia delle corporation*, «il manifesto», 4 dicembre 2004.

² Ernesto Assante, *Wu Ming. Siamo i guerriglieri della controcultura*, intervista a «la Repubblica» 24 agosto 2004.

Questi sono solo alcuni dei rivolgimenti cui le pratiche di terrorismo informativo del LBProject hanno dato origine. Nell'introduzione a *Giap!*, Tommaso De Lorenzis fa notare come esista una corrispondenza stupefacente tra il movimento di Seattle e alcune idee-guida di Blissett. Sostenendo l'esistenza di un insistente gioco di richiami che caratterizza l'immaginario del movimento globale, De Lorenzis propone un raffronto tra due brani. «Il primo è una citazione da “Rebeldia”, organo dell'Ezln, il secondo è un estratto dal manuale di guerriglia e sabotaggio di Blissett: “Nel film *Spartaco* di Stanley Kubrick, tutti gli schiavi sconfitti da Crasso dicevano di essere Spartaco, come tutti gli zapatisti sono Marcos. Il passamontagna è la strategia che permette agli zapatisti di praticare l'anonimato, di articolare un'identità diffusa che esprime la voce di nessuno in generale e di tutti in particolare. Marcos è un nome collettivo che non solo destruttura simbolicamente la figura del leader o del capo perché accompagnata dal grado di “subcomandante”, quello più basso nella gerarchia militare, ma opera apertamente come mito: è un segno vuoto, un luogo che può essere riempito con numerose storie e leggende, così come diventare espressione e punto di identificazione delle fantasie più svariate”». Il virgolettato che De Lorenzis cita è uno stralcio di Angel Luis “Ruso” Lara in *Zapatismo, musica tecno e gioco di specchi nel mare della globalizzazione*, in *Rebeldia*, numero primo, supplemento al quotidiano *Liberazione*, dicembre 2002. Così scriveva invece Luther: «Nel film *Spartacus* di Stanley Kubrick (USA 1960), tutti gli schiavi sconfitti e catturati da Crasso dichiarano di essere Spartaco, come gli zapatisti sono tutti Marcos e io siamo tutti Luther Blissett... il nome collettivo ha una valenza fondativa, in quanto mira a costruire un mito aperto, elastico e ridefinibile»³.

³ Cfr. Luther Blissett, *Mind Invaders: manuale di guerriglia e sabotaggio*, Castelveccchi, Roma 1995, ristampato in Totò, *Peppino e la guerra psichica 2.0*, in Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003, p. XVII.

Wu Ming 1 racconta come le Tute bianche siano state molto influenzate dal tipo di lavoro e sperimentazione sui media e sui miti che è stato fatto nei cinque anni precedenti all'esplosione del movimento. «Diciamo che in realtà ci sono stati tre precorsi paralleli. Uno è stato il Luther Blissett Project, durato dal 1994 al 1999. [...] Il secondo filone è stata un'evoluzione dei centri sociali italiani che aderirono alla *Carta di Milano*, una specie di "costituzione" dei centri sociali che uscivano dal ghetto e dal resistenzialismo degli anni Ottanta-primi anni Novanta, abbracciando una serie di tematiche illuminate dallo zapatismo. In particolare la costituzione di libere federazioni di comunità, un processo che parte dal basso e che parla di autonomie piuttosto che di presa del potere statale. Un pensiero che porta direttamente alla fine dell'immaginario da sfida all'Ok Corral, al film western tra noi e i poliziotti, che tenga conto del fatto che fuori da questo immaginario esiste un'intera società civile.

[...] Le Tute bianche si sono trasformate all'interno di questo nuovo contesto. Nel 1994 avevano fatto il loro debutto (turbolento) come servizio d'ordine del *Leoncavallo*. All'inizio la tuta bianca era l'uniforme del servizio d'ordine del *Leoncavallo*; pian piano si è cominciato a utilizzarla come metafora del nuovo lavoro "flessibile", "precario", "intermittente", "postfordista", "postindustriale", "atipico". Le Tute bianche non sono le tute blu, quelle degli operai tradizionali. Siccome il bianco è la somma di tutti i colori, allora era stata presa come allegoria di diversità: non c'è più solo la tuta blu ma ci sono tutti i colori, che invece di stare uno a fianco all'altro e basta come nell'arcobaleno, si fondono e diventano il bianco che si ottiene facendo ruotare il disco cromatico. Poi c'era anche un riferimento al passamontagna zapatista, che non lo si mette per nascondersi, ma lo si mette per farsi vedere, e in più lo si mette per poterselo un giorno togliere, lo si mette perché altri se lo mettano. Anche la tuta bianca era così, [si diceva:] più persone se lo metteranno meglio sarà, e quando molte persone la indosseranno noi potremo toglierla. [...] La si è utilizzata per fare

dei blitz, per fare controinformazione, si sono occupate le agenzie di lavoro interinale, si sono fatte azioni di massa contro i centri di detenzione amministrativa per migranti, azioni davanti alle basi Nato durante i bombardamenti in Kosovo. Pian piano le Tute bianche sono diventate una specie di esercito-non esercito, una moltitudine di soggetti, che hanno portato un po' di riflessioni e di esperimenti sui media su un terreno più *popular*. Alcune esperienze, come quelle del Lbp, che [malgrado loro] erano state ancora di avanguardia, praticate da poche centinaia di persone, si è cominciato a praticarle in diverse decine di migliaia, e mi riferisco soprattutto all'uso dei media. Significa non limitarsi a dire "i giornalisti mentono", ma cercare di pilotare le loro menzogne, offrendogli già dei miti, precostituendo già il terreno sul quale loro distorceranno quello che si fa, in modo da telecomandare questa distorsione, usare determinati termini perché arrivino sulle pagine dei giornali producendo spiazamenti di senso»⁴.

Wu Ming 1 ricorda anche e soprattutto il concetto di "moltitudine", un'idea che si fa largo nelle cronache prima dell'appuntamento di Genova 2001. I commentatori, notava Wu Ming 1, introducono quello che fino a qualche tempo prima era un concetto di cui parlavano Toni Negri e prima ancora Baruch Spinoza. Il movimento diventa per Bui una improvvisa illuminazione, la comprensione immediata: tutti «[...] capivano che cosa voleva dire senza aver letto Spinoza né Negri, cioè che non c'è più la massa che "fa blocco" ma la moltitudine, dove anche se le persone sono tutte assieme si colgono le differenze, e le differenze lavorano l'una con l'altra, non vengono annullate nella massa»⁵. Riprendendo la prefazione di *Moltitudine*, di

⁴ Wu Ming 1, intervista alla rivista «Arranca» e al giornale «Jungle World», Berlino, 13 ottobre 2001, in Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003, pp.225, 226, 227.

⁵ *Ibidem*.

Toni Negri, la moltitudine è concetto intrinsecamente molteplice. La moltitudine è composta da innumerevoli differenze interne che spaziano dalle differenze di cultura, di etnia, di genere e di sessualità, ma anche da differenti lavori, differenti stili di vita, differenti visioni del mondo, differenti desideri. Trattati che non possono mai essere ridotti a un'unità o a una singola identità. La moltitudine è una molteplicità costituita da tutte queste differenze singolari. Le masse sono infatti costituite in molti e diversi modi, ma non si può dire che siano composte da differenti soggetti sociali. La loro essenza è piuttosto l'indifferenza. Le masse assorbono e sommergono le differenze. Le masse sono capaci di muoversi all'unisono per la semplice ragione che formano un conglomerato uniforme e indistinto. Nella moltitudine, invece, le differenze sociali restano differenze. La moltitudine è multicolore come il mantello magico di Giuseppe. La sfida lanciata dal concetto di moltitudine è quello di una molteplicità sociale che è in grado di comunicare e di agire in comune conservando le proprie differenze interne.

Critica dell'identità, narrazione, mitopoiesi – elencava Bifo a proposito di Blissett nel capitolo *Luther & Alice*: «Lo zapatismo – continua Bui – ha dimostrato che le cose si possono fare concretamente e che non ti devi preoccupare solo di essere il più radicale possibile ma di essere efficace nella tua comunicazione. [...] L'uso dei miti che fanno gli zapatisti era fin da subito molto simile a quello che si voleva mettere in campo nel LBProject, nel senso che si andavano a costruire miti che non si cristallizzassero e che non diventassero autonomi e alienanti, ma rimanessero costantemente manipolabili dalla comunità che li esprimeva: riferimenti alle comunità Maya senza però rivendicare il retaggio ancestrale identitario dei Maya, che non avrebbe avuto senso; un uso molto variopinto e divertente dei miti Maya traslati nelle favole che racconta Marcos, che sono molto efficaci dal punto di vista comunicativo e sono forse la forma di controinformazione migliore per quella parte del mondo; poi questo uso di Marcos come personaggio: non è un

leader, è il subcomandante, perché i comandanti sono tutti indios e lui è bianco, in più è subcomandante perché il vero comandante in campo rimane Zapata. Qui, la cosa interessante è che secondo l'immaginario delle classi subalterne messicane Zapata è ancora vivo, anche se a quest'ora avrebbe, non so, centodieci anni? Però Zapata è vivo, Zapata cavalca ancora e un giorno ritornerà, anche se razionalmente lo sanno tutti che è morto. [...] Le Tute bianche sono arrivate come punto di convergenza dei tre filoni, di cui il terzo è probabilmente il più importante, infatti si faceva riferimento (un po' pomposamente) a "comunità metropolitane zapatiste europee", parlando dei centri sociali»⁶.

A livello di pratiche il LBProject è l'esempio per eccellenza di ANSiA. L'ANSiA – deformazione della sigla della famosa agenzia stampa italiana – è una forma di contestazione che agisce «proponendo contenuti camuffati col linguaggio proprio della nota agenzia. I suoi comunicati spesso sono stati presi per "veri" e attribuiti all'agenzia. L'obiettivo è lasciare intendere che le informazioni non sono mai di per sé oggettive e che veicolano elementi ideologici che attraverso il *détournement* semiotico possono essere evidenziati»⁷. Ma potrebbe oggi esistere un'entità come Blissett senza adottare tattiche ancora più estreme o rischiose?: «Dei rischi li abbiamo corsi anche noi – risponde Wu Ming –, e infatti abbiamo ancora cause giudiziarie in corso. Ad ogni modo, gli "pseudonimi multi-uso" fanno parte della tradizione dei movimenti, dal "povero Konrad" dei contadini svevi del sedicesimo secolo al "Ned Ludd" della prima rivoluzione industriale, dal "Capitano Swing" dei moti rurali inglesi fino al Subcomandante Marcos (*"Todos somos*

⁶ Wu Ming 1, intervista alla rivista «Arranca» e al giornale «Jungle World», Berlino, 13 ottobre 2001, in Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003, pp.225, 226, 228.

⁷ Arturo Di Corinto, Tommaso Tozzi, *Hacktivism: la libertà nelle maglie della rete*, Manifestolibri, Roma, 2002, p. 146.

Marcos”, dicono gli zapatisti). La fantasia dei diseredati troverà un nuovo *folk hero* tutte le volte che ne sentirà il bisogno, e userà le tattiche che riterrà opportune»⁸.

L'ultimo caso italiano retaggio del LBProject è quello di San Precario e Serpica Naro. San Precario, figura ben nota tra attivisti e lavoratori “atipici”, è un personaggio che tra il 2004 e il 2005 ha guadagnato una notorietà crescente grazie a una serie di contestazioni e manifestazioni pubbliche. Nato da una pratica di mitopoiesi in tutto e per tutto simile a quella di Luther Blissett, San Precario si è appropriato di caratteristiche vicine all'inafferrabile agitatore che negli anni Novanta seminò panico tra gli operatori dell'informazione e della cultura. A partire dall'aura misteriosa di eroe del sottobosco (in questo caso del sottobosco del mondo del lavoro) senza nome e senza volto, ma inserito in ogni ambiente lavorativo. San Precario è il santo cui tutti i precari d'Italia si appellano e usano come bandiera, sberleffo, torchio, pratica ludica. San Precario ha una data di nascita ben precisa: è nato il 29 febbraio 2004 e «la sua statua con aureola al neon ha aperto la *Mayday* di Milano, seguita da 100.000 precarie e precari per gridare il rifiuto della precarietà che sono costretti a vivere (www.euromayday.org). San Precario, che appartiene a tutti i precari e le precarie, è una creazione della rete Precog (precog@inventati.org), messa a disposizione di tutto il precariato e il cognitariato peninsulare. San Precario è il santo protettore di chi lavora per un sottosalario, di chi soffre le conseguenze di un reddito intermittente ed è schiacciato da un futuro incerto a rischio di povertà ed esclusione sociale: il medesimo orizzonte precario fatto di ricattabilità e sottomissione accomuna la commessa come il programmatore, il pulitore come la ricercatrice»⁹. San Precario mette a segno una serie

⁸ Ernesto Assante, *Wu Ming. Siamo i guerriglieri della controcultura*, intervista a «la Repubblica» 24 agosto 2004.

⁹ *Chi è San Precario*,

<<http://www.carta.org/cantieri/6novembre/041102sanPrecario.htm>>.

di proteste che vedono la loro nascita nei network di Indymedia e sulle piazze telematiche organizzate per conquistare spazio crescente sulle pagine dei principali quotidiani nazionali. Pratiche di *subvertising* che emulano grafica, linguaggio e filosofia delle grandi corporation. San Precario nel giro di pochi mesi diventa un nuovo folk-hero. Sebbene il nuovo santo riesca a far parlare di sé con irruzioni-lampo, azioni di volantaggio, sfilate e performance carnevalesche in supermercati, librerie e centri commerciali, su autobus e su treni, in call center privati e uffici pubblici (i temi preferiti sono il diritto alla casa, l'accesso gratuito alla cultura e ai saperi, al trasporto pubblico, mentre aspre polemiche nascono quando si recupera la vecchia pratica dell' "esproprio proletario"), è il *fake* ancora una volta a fare da detonatore.

«Non esiste conflitto se non nel comune diritto al sogno» dichiara la stilista anglonipponica Serpica Naro in un'intervista rilasciata poco prima della settimana della moda milanese 2005¹⁰. Serpica Naro non esiste, il suo nome è il frutto dell'anagramma di "San Precario" e l'irruzione dell'immaginaria stilista è opera del collettivo Chainworkers. Gli addetti della Camera Nazionale della Moda vengono ingannati da un buon "*look book*" della sedicente designer. Sparsi nel web ci sono siti dedicati alla stilista, siti che parlano di lei tutti creati appositamente per l'occasione. C'è un ufficio stampa italiano, uno giapponese e uno inglese, oltre a indirizzi di showroom inesistente a Tokyo e Londra e fantomatiche rassegne stampa. Di lì all'accredito nel calendario ufficiale delle presentazioni, il passo è davvero breve.

Il caso di Serpica Naro è un buon esempio di come la falsificazione, il *fake* giornalistico, quindi il sabotaggio dell'infor-

¹⁰ Cfr. *Moda, i No Global svelano l'enigma "Abbiamo creato noi Serpica Naro"*, 26 febbraio 2005,

<http://www.repubblica.it/2005/b/sezioni/spettacoli_e_cultura/modanoglobal/modanoglobal/modanoglobal.html>.

mazione possa trasformarsi in comunicazione. Frankie, tra gli organizzatori della beffa: «Abbiamo fatto tutto quello che si fa in questi casi, e che siamo abituati a fare come precari: tramite i nostri contatti abbiamo redatto un *book*, creato uno stile e i *buyer*, allestito una redazione, messo su un ufficio stampa, lo showroom. Un lavoro che evidentemente è stato apprezzato dalla Camera della Moda.[...] In sette giorni. In tre abbiamo completato il *book*, e negli altri quattro abbiamo presentato in modo capillare Serpica Naro. [...] Sembra impossibile che precari che vengono pagati cinque euro l'ora possano essere sullo stesso piano, fare concorrenza a chi guadagna cifre stratosferiche. Per la settimana della Moda si sono spesi miliardi di euro. [...] Non si potrà mai sapere chi siamo. Sarebbe stato diverso se avessimo scelto una linea di protesta di tipo sindacale, o una provocazione del tipo infrangere le vetrine. Quel momento è passato. Adesso vogliamo infrangere la vetrina dell'immagine. La moda ha vampirizzato Milano. La riduzione ai finanziamenti ai teatri dipende anche da questo: la moda ha succhiato lo spirito della cultura. Ecco, noi, in pochi giorni, e con pochissimi soldi, abbiamo fatto quello che loro fanno con ben altri mezzi. Abbiamo dimostrato che la settimana della moda evidentemente non è così prestigiosa»¹¹.

¹¹ Rosaria Amato, *Abbiamo creato Serpica Naro in 7 giorni e con pochi soldi*, 26 febbraio 2005, <http://www.repubblica.it/2005/b/sezioni/spettacoli_e_cultura/modanoglobal/intervistaserpica/intervistaserpica.htm>.

«Questa canzone è sotto copyright negli Stati Uniti per un periodo di ventotto anni, e chiunque venga beccato a cantarla senza il nostro permesso diventerà un nostro ottimo amico, perché a noi non ce ne frega niente. Pubblicatela, scrivetevela, cantatela, ballateci, fateci lo yodel. Noi l'abbiamo scritta, ed è tutto quello che volevamo fare»

(Woody Guthrie)

Storytelling
Finzioni e narrazioni:
da Luther Blissett a Wu Ming

11.

LUTHER BLISSETT:

UNO *STORYTELLER* SUL PALCO DEL MONDO

«Tu credi che un fatto sia qualcosa di reale, di oggettivo e indiscutibile, vero? Che le cose accadano e quando accadono noi ci sbattiamo contro il muso, e reagiamo. Be', non è così, non nel mio mestiere, e neanche in questo schifo di mondo, per quel che ne so io. Un fatto è reale solo *se e quando* riesci a ricostruirlo, a spiegare i come e i perché»

(Giolamo De Michele – *Tre uomini paradossali*)

L'invenzione di notizie false serve a criticare i meccanismi di produzione egemonica della realtà operata dai media e a corrodere il rapporto di fiducia che i mass media cercano di instaurare con il pubblico. Le false notizie quindi servono a creare eventi veri. Eppure nel giornalismo esiste una zona d'ombra naturale e capace di mettere in crisi il criterio di obbiettività e corrispondenza col reale. Giornalismo è invenzione. Basta individuare un comune modo di intendere il termine "invenzione". Lo sostiene anche Marco Barbieri in un intervento scritto come postfazione al volume *Disinformation Technology*, già citato nelle pagine precedenti. Barbieri prende spunto dal difetto dello slittamento semantico del termine. "Invenzione" deriva dal verbo latino "*invenio*", un verbo che indica l'azione di "chi si adopera a ritrovare". Nel nostro caso, il compito di un buon giornalista è quello di ritrovare materiali, dettagli, reperti, informazioni, parti, segmenti utili alla creazione di una narrazione, una storia che altro non è se non una creazione artificiale di senso. Giornalismo è dunque ricostruzione quotidiana di

senso. Barbieri mette in relazione il flusso informativo – parla con toni più marcati di «overdose informativa» – con il vero valore aggiunto dell’informazione, ovvero la capacità di sottrarre frammenti, dettagli utili al caos, per inserirli e farli dialogare in un contesto nuovo e capace di offrire nuovi processi di senso¹. Lingua strana, quella latina, capace di gettare sabbia negli occhi elettronici di Word. Sì, perché mentre digito sulla tastiera il termine “*invenio*”, il correttore automatico rileva un errore. “*Invenio*” è una parola sconosciuta. Autonomamente il programma di videoscrittura mi suggerisce di sostituire “*invenio*” col termine italiano “*invento*”. Un’invenzione, dunque, che nulla avrebbe a che fare con il puro virtuosismo creativo, ma che ingloberebbe in modo etimologicamente e semanticamente corretto il significato universale di “giornalismo”. Inventare e fingere, come se tutto fosse vero, questo è il credo che Blissett segue in tutte le sue imprese. Lingua davvero strana quella latina: “*fingo*”, traducibile con “plasmare, dare forma, creare”. Un verbo che indica una azione tutta materiale, contingente, lontana dalla creazione astratta, dal gioco intellettuale. Buona per descrivere l’azione di uno scultore, o di un artigiano. Il compito di un testimone è quello di raccontare ciò che ha visto, in altre parole ciò che gli è occorso, ciò che ha trovato, recuperato... “inventato”. Dando a questa materia forma, plasmandola in un formato, con un registro piuttosto che un altro. L’obbiettivo della testimonianza giornalistica è la ricostruzione della realtà, «per restituire un senso al pulviscolo di realtà che ci ronza intorno»².

Con queste basi – e con un valore semantico delle parole “inventare” e “fingere” tutto da rivedere, come abbiamo osservato –, è assolutamente concepibile che si possa distinguere un buon giornalista da uno cattivo in relazione all’abilità di cia-

¹ Cfr. Walter Molino, Stefano Porro, *Disinformation Technology – Dai falsi di Internet alle bufale di Bush*, Apogeo, Milano, 2004, p. 97.

² *Ibi*, p. 98.

scuno nel “manipolare la realtà”. La finzione e l’invenzione portano con loro una sorta di peccato originale, una macchia incancellabile che col suo tarlo rischia di rendere indistinguibili un articolo di cronaca scritto e documentato col migliore spirito di aderenza alla realtà da una leggenda. Il peccato originale è il protagonismo. Nel diffondere una leggenda il singolo individuo si fa amplificatore di dicerie raccontate da altri, imbastite su stratificazioni di racconti. Nello stendere un articolo di cronaca un giornalista ricostruisce un racconto sulla base di dettagli, frammenti verificati ma in cui il testimone-narratore non ha parte, se non quella del verificatore prima e del divulgatore poi. Se per la leggenda, quindi, il testimone si fa protagonista, sottoscrivendo e adottando una diceria, nel caso del testimone-giornalista rimaniamo nella penombra della “pura testimonianza”. Finzione coincidente con un intervento diretto sui fatti nel primo caso, finzione come invenzione pura – ritrovamento e ricostruzione – nel secondo. Il campo in cui Luther Blissett si addentra, abbiamo visto, corrisponde alla “terra di mezzo” tra i due piani del racconto. Come vedremo presto, la costola bolognese del LBProject – quella composta da Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo e Federico Guglielmi, cui più tardi si aggiungerà l’ex skin Riccardo Pedrini – intuirà una terza via del racconto.

«Sapevo anche che la mia storia era fresca – commenta Luther Blissett a proposito del falso sulla pedofilia –, pura *exploitation* (il sud-est asiatico, la violenza sui minori, la vita segreta di un celebre benefattore e per di più prete...). Il mio tentativo di diffamazione era tanto balordo da meritare comunque un lancio d’agenzia»³. Blissett, in altre parole, segue uno schema fisso a elementi variabili nelle proprie beffe. Il primo requisito indispensabile è la creazione di una situazione, di un ambiente “informativo”. Ricordiamo che tra i capisaldi

³ Andrea Grilli, *Luther Blissett – Il burattinaio della notizia*, PuntoZero, Bologna, 2000, p.51.

del *ratfucking* c'è proprio la creazione del clima adatto all'azione. Il clima, addirittura, diventa più importante dell'azione stessa. Il clima è la miccia. Le vie da seguire sono due. La prima: può essere sfruttata l'attualità. Alcune notizie danno luogo il più delle volte a veri e propri "filoni" narrativi. Pensiamo soprattutto agli ultimi e più recenti grandi format della cronaca nera: gli assalti nelle villette, Unabomber, il bullismo (riedizione delle più metropolitane babygang di qualche anno fa), le sette sataniche. Si tratta di un lavoro relativamente semplice, di inserimento: entrare nella scia della notizia e sfruttare il varco. Il varco molto spesso è un grande solco scavato da tv e giornali, è ancora più spesso isteria collettiva (basti pensare alle varie emergenze che nel corso di un anno tornano ciclicamente a far capolino tra i titoli di prime pagine e Tg per poi svanire nel nulla per mesi o addirittura anni).

Per una conferma sul piano teorico possiamo rifarci agli studi sull'*agenda setting*. «L'agenda dei media influisce nel determinare l'agenda del pubblico: governare la prima significa orientare la seconda, per cui il pubblico di interesserà molto a certe cose, meno ad altre. [...] Giorno dopo giorno, i media, insistendo su un certo argomento, costruiscono una storia in cui la trama si evolve a seconda degli avvenimenti. È come se la trama si andasse sviluppando, via via, con l'arrivo di nuovi personaggi, altri fatti e circostanze. Non è necessario a chi "stende la notizia" spiegare gli antefatti o chiarire il ruolo e il peso di chi ne diventa protagonista. Per chi ha "seguito il fatto", non v'è bisogno di riassunti o riepiloghi: ogni giorno legge ciò che i giornali pubblicano (o dice la Tv) come se fosse la puntata di un serial della fiction televisiva. [...] Finché il tema è messo in evidenza, esso è conosciuto e seguito da un largo pubblico. Quando declina nello spazio concessogli tende ad essere dimenticato, come una storia che si perde nella memoria».⁴

⁴ Marino Livolsi, *Forme e modi del comunicare*, volume realizzato per il corso di Sociologia della Comunicazione per l'anno accademico 1999/2000, Cooperativa Libreria IULM, p. 250.

Blissett innesta le sue storie proprio all'interno di questa agenda. Lo fa là dove egli può muoversi, manipolare, lasciare tracce o farle perdere. Lo fa soprattutto conscio dei propri limiti, circoscrivendo i passi entro il cono d'azione che la diffusione di Luther stesso permette. Non scordiamoci mai che Blissett è un medium e che, come dice Wu Ming 1, «non avevamo bisogno di avere un medium specifico perché ne avevamo uno trasversale che li poteva utilizzare e attraversare tutti», un medium fatto di persone che parlava alle persone. Facendo questo, Luther lascia che gli intrecci di molte delle sue narrazioni sul palco del mondo travalichino confini e si riverberino lontani. Informazioni false che producono eventi veri: «Quando le corrispondenti informazioni sono inventate e organizzate con un medium adatto, la creazione di eventi *veri* si delinea in modo completamente autonomo»⁵ Se fisicamente cellule del LBProject erano presenti ad accogliere la troupe della Rai a Bologna, Udine e Londra, chi può escludere che qualcuno abbia cominciato a mettersi alla ricerca di Kipper nell'est europeo? Quanti lettori di *Magazine* non vedranno mai *Lavorare con lentezza* dopo aver letto un articolo-beffa che il *Corriere della Sera* si è ben guardato dal rivelare? Quanti ricorderanno i fatti di Viterbo o il panico generato da quella lettera sul *Carlino*? A quanti tornerà alla mente, magari con uno scatto d'irritazione, quel tentativo di diffamazione ai danni di don Gelmini? «Una falsa notizia immessa nel circuito mediatico nel modo giusto obbliga [quasi sempre] il bersaglio a commentarla, a chiarire la propria posizione dietro la pressione dei media e dell'opinione pubblica, perché essa in genere solleva contestazioni. La presa di posizione e la contestazione della falsa notizia diventano esse stesse “la notizia” con l'effetto di ingenerare altre domande nelle persone o di spostare il fuoco

⁵ Cfr. Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brünzels, *Comunicazione-guerriglia - Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*, DeriveApprodi, Roma, 2001, p. 47.

dell'attenzione su aspetti ignorati del fenomeno e in genere di portare alla luce ciò che è celato al pubblico»⁶. La reazione del pubblico può differenziarsi: «“...sono possibili due variabili, la possibilità del consenso e quella del dissenso. In mezzo si apre il vasto campo di ciò che si potrebbero definire *i momenti di esplicita sfiducia*. Un terreno ideale per la falsificazione. Le notizie false non ammettono né consenso né dissenso. Corrodono il rapporto di fiducia che la politica cerca di instaurare; e lo stesso vale per i mass media”. Ci sono invenzioni che hanno un effetto sovversivo solo quando vengono scoperte, poiché solo in quel momento si può tematizzare la domanda sul perché tutti volevano credere al fatto inventato. Lo stesso insieme di regole della produzione di avvenimenti diventa un argomento, che gli eventi siano inventati o meno»⁷.

La seconda via per la creazione del clima è più complessa, e prevede la montatura *ex novo* di uno scenario forte e credibile su cui intelaiare la bufala. In questo secondo caso diventa di vitale importanza conoscere i canali giusti. Elementi veri, tangibili, qualche volta non totalmente verificabili ma assolutamente plausibili vengono messi in connessione tra loro dando origine a fatti falsi. È opportuno rifarsi a qualche esempio. Con il caso dei video pedofili si segue l'onda lunga di un ambiente già creato dai media, sulla base di avvenimenti di cronaca precedenti al falso. «Pura *exploitation*», abbiamo scritto qualche riga fa citando Blissett, ed elencando gli ingredienti di una ricetta esplosiva e legata a un'attualità dal veloce decadimento (come è quasi tutta la cronaca). Nel caso della trasferta italiana di Naomi Campbell è lo stesso Blissett a predisporre la situazione. Blissett è il medium di se stesso, quindi procede per diffusione

⁶ Arturo Di Corinto, Tommaso Tozzi, *Hacktivismo: la libertà nelle maglie della rete*, Manifestolibri, Roma, 2002, p. 146.

⁷ Cfr. Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brünzels, *Comunicazione-guerriglia - Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*, DeriveApprodi, Roma 2001, p. 47.

di voci incontrollate, dicerie, falsità vendute come fughe di notizie. Alla luce dei fatti, niente lascia presupporre la presenza della modella in città – sarebbe bastata una telefonata al management per averne la conferma –, l’articolo del *Carlino* è una *short story* basata su strati di voci e chiacchiere cittadine.

Produzione di senso e di immaginario, narrazione. Parlare di narrazione equivale a parlare della capacità di costruzione di “modalità del possibile”: qualcosa che succede a qualcuno. Anche soltanto in una sfera puramente mitologica. Blissett nel suo processo di mitopoiesi diventa espressione dell’insofferenza verso l’oppressione della cultura dominante, un percorso di normale e quotidiana possibilità.

12.
NEI CONI D'OMBRA DELLA STORIA
E DELL'INFORMAZIONE

«Poi abbandonai la chirurgia e tornai nella
sala principale, che ospitava la narrativa»
(Charles Bukowski – Prefazione di *Chiedi alla Polvere*)

Quello attuato da Blissett fu un vero e proprio attacco allo scenario dell'informazione, un attacco che di lì a pochi anni colpirà anche il mondo della cultura. A storicizzare il LBProject, per lo meno nelle sue imprese editoriali, ci pensa lo stesso eroe senza volto. Nel primo numero dei *Quaderni rossi*, uscito nel 1998¹ (il nome della rivista è un omaggio a Raniero Panzieri), Blissett compila una cronistoria della propria produzione editoriale. Nel 1995, quando il movimento sta ancora compiendo i primi passi, la Grafton 9 – «struttura di produzione e diffusione editoriale specializzata in materiali autoprodotti e pubblicazioni *andergrau* da tutta Italia e dall'estero», come la stessa casa editrice si definisce nella sua homepage – dà alle stampe i primi e unici tre numeri di una rivista dall'altisonante titolo *Luther Blissett – Rivista mondiale di guerra psichica*. È l'esordio editoriale del LBProject. «Questo Numero Zero ha la tiratura provvisoria di 1000 copie – scrive il Multiplo presentando la rivista in un comunicato datato 18/3/1995 –, e verrà

¹ Luther Blissett, *Cras amet qui numquam amet qui numquam amavit quique amavit cras amet - Per una storicizzazione del Luther Blissett Project nell'ora delle decisioni irrevocabili*, in «Quaderni rossi di Luther Blissett», numero 1, aprile-giugno 1998, Grafton 9, Bologna.

distribuito nelle librerie del circuito Feltrinelli, nelle librerie “di movimento”, nei centri sociali o di documentazione che ne faranno richiesta, oltre all’ero(t)ica diffusione militante. Coi prossimi numeri avvieremo una distribuzione più capillare. L’obiettivo è arrivare alle 48 pagine e alle 5000 copie entro il n. 3. Ci auguriamo che nascano altri giornali o fanzines dal/del/sul/nel Luther Blissett Project»².

Lo stesso anno escono *Guy Debord è morto davvero*³, pamphlet antisituazionista – meglio definibile come un complesso trattato contro l’abuso dell’aggettivo “situazionista”, diventato il *refrain* fisso di una stampa che nel frattempo comincia ad accorgersi del LBProject –, ma anche il fondamentale *Mind Invaders - Come fottere i media. Manuale di guerriglia e sabotaggio culturale*⁴. Il triennio ’96-’97-’98 è quello dell’assalto all’editoria. Escono *Totò, Peppino e la guerra psichica*⁵, una sorta di *summa* antologica degli scritti, delle azioni e dei manifesti più significativi del LBProject nei vari campi della cultura e dell’informazione, *Lasciate che i bimbi*⁶, instant-book di controinchiesta sull’emergenza-pedofili scoppata dopo alcuni casi di cronaca. Il titolo deriva dai Bambini di Satana, il nome della setta di Marco Dimitri. In un *excursus* temporale e spaziale Blissett passa in rassegna aberrazioni e isterie collettive che dall’America all’Europa, dal

² Luther Blissett, *Rivista di Guerra Psichica e Adunate Sediziose*, <http://www.lutherblissett.net/archive/051_it.html>.

³ Luther Blissett, *Guy Debord è morto davvero*, Crash Autoproduzioni, Cayenna Outgestita, Feltre 1995; anche in: *DeriveApprodi* n.7, Roma, primavera 1995.

⁴ Luther Blissett, *Mind Invaders - Come fottere i media. Manuale di guerriglia e sabotaggio culturale*, Castelveccchi, Roma, 1995, <<http://www.ecn.org/fantadc/lbp/mind1-1.htm>>

⁵ Luther Blissett, *Totò Peppino e la guerra Psichica*, AAA edizioni, Udine, 1996.

⁶ Luther Blissett, *Lasciate che i bimbi. ‘Pedofilia’, un pretesto per la caccia alle streghe*, Castelveccchi, Roma, 1997.

1962 a oggi, portarono a quelle che gli autori definiscono vere e proprie persecuzioni di innocenti. Dimitri venne arrestato il 1° gennaio 1996 e tenuto in carcere per oltre un anno prima di un procedimento dove sarà processato con l'accusa di violenza carnale e per aver costretto un bambino di tre anni a un rituale satanico. Il leader della setta verrà più tardi assolto e lo Stato risarcirà l'ex imputato per aver scontato quattrocento giorni di ingiusta prigionia. «Noi lo avevamo detto e avevamo prodotto una controinchiesta già nel '96», racconterà Wu Ming in una intervista rilasciata nel decennale del LBProject a *la Repubblica*⁷. All'epoca, però, la pubblicazione del volume e la sua diffusione via web (come ogni libro partorito dal collettivo, anche *Lasciate che i bimbi* è uscito nelle librerie e in formato digitale senza alcun tipo di copyright) sollevò un vespaio di polemiche. Dopo le prime recensioni fu il magistrato Lucia Musti, la stessa titolare delle indagini sui Bambini di Satana, a trascinare in tribunale Luther Blissett. L'accusa era quella di diffamazione. Il Tribunale civile sposò la tesi dell'accusa: due paragrafi del libro – *Bambini di Satana, anatomia di una montatura* e *Il caso Dimitri è chiuso* – vennero definiti come lesivi della reputazione del magistrato. L'editore venne costretto a ritirare e distruggere le copie ancora in libreria e la ripubblicazione fu consentita a Castelveccchi con la clausola dell'eliminazione dei paragrafi incriminati. Quanto al magistrato, le fu riconosciuto un risarcimento di ottanta milioni di lire. Anche lo scrittore Aldo Busi procedette per vie legali. L'azione di Busi fu motivata dall'inserimento nel libro di un suo articolo, già apparso sulla rivista *Babilonia* nel novembre '96. Con un esposto alla pretura civile di Roma, lo scrittore affermava di non essere stato avvisato dell'inclusione del suo scritto nell'appendice documentaria del volume. Busi chiese trecento milioni di lire di risarcimento e il sequestro del libro. La richiesta

⁷ Ernesto Assante, *Wu Ming. Siamo i guerriglieri della controcultura*, intervista a «la Repubblica» 24 agosto 2004.

si abbasserà a quaranta milioni, ma la questione si sgonfierà in fretta e Blissett non pagherà alcun risarcimento. Il '99 è un anno decisivo. Escono il romanzo *Q*, l'unico romanzo a firma Luther Blissett partorito dalla cellula bolognese, e *Nemici dello Stato – criminali, “mostri” e leggi speciali nella società di controllo*. *Q* viene presentato dal collettivo come un'offensiva lanciata direttamente al cuore dell'industria culturale italiana, «nel suo punto più debole: la narrativa. Nel momento in cui il minimalismo generazionale brizziano/cannibalesco/santacrociano è morente, *Q* interviene a dargli il colpo di grazia e – si spera – a soppiantarlo, o quanto meno a fare da battistrada per una nuova tendenza»⁸. *Q* rappresenta anche una seconda fase (ben più complessa) del progetto: «*Q* vuole essere però qualcosa di molto più ambizioso: lo strumento che permetta a Luther Blissett di entrare dalla porta principale nel campo controllato dall'industria culturale “pesante”, quella dei grandi numeri e delle distribuzioni a tappeto. Tutta la fama guadagnata con la guerriglia mediatica in Italia, viene investita in questa azione di sfondamento, che viene battezzata col nome di *Dien Bien Q*, ironico accostamento fra il titolo del romanzo e la storica battaglia di Dien Bien Phu, che segnò la sconfitta del colonialismo francese in Indocina. Se poi l'operazione *Q* si è risolta in una schiacciante vittoria, grande merito va attribuito principalmente alla capacità di Blissett di prevedere le mosse dell'avversario, di aver intuito cioè, come l'industria culturale avrebbe prima o poi cercato di sfruttare l'acquisita fama mediatica dell'identità multipla a proprio vantaggio»⁹. L'estrema capacità di rottura del romanzo risiede dalla natura del romanzo

⁸ Luther Blissett, *Quattro facce di Q*, <http://www.lutherblissett.net/archive/404_it.html>

⁹ Marco Amici – *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n.1, 2006. <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Saggio_Amici_su_Wu_Ming.pdf>.

stesso. All'epoca i responsabili della casa editrice Einaudi per la collana Stile Libero sono Severino Cesari e Paolo Repetti, "uomini dietro la linea" e massimi animatori del fenomeno della "letteratura cannibale". Cesari e Repetti propongono un'opera narrativa a Luther che – come abbiamo visto – aveva già dato alle stampe alcune pubblicazioni. La risposta di Blissett è positiva, ma il libro che Einaudi si trova fra le mani è, per le tendenze della narrativa italiana degli anni Novanta, un oggetto ingombrante e del tutto fuori dai canoni. Niente cyberpunk, ma un libro di seicento pagine fitte fitte ambientato negli anni della Controriforma. Un western teologico – definizione entrata nella "storia parallela" di *Q* – che si divora come una *spy story*, si interpreta come una gigantesca allegoria delle pratiche blissettiane precedenti all'irruzione nel mainstream e a cui si guarda come un emozionante e spaventoso affresco delle moltitudini in lotta. Le marche stilistiche del collettivo Wu Ming sono già tracciate e annotate da Carlo Lucarelli in una celebre recensione per *La Stampa*: «Costruire mondi, raccontare storie, creare personaggi e immagini indimenticabili, tutto questo non servirebbe a niente senza la magia della narrazione che cattura il lettore fino dalla prima pagina e lo fa volare per tutto il viaggio. Quello di *Q* è un viaggio lungo, più di 600 pagine, una sfida editoriale di quelle che fanno paura. Ma per raccontare la sua storia Luther Blissett utilizza tutti gli espedienti della narrativa di genere: dalla capacità del fantasy di creare mondi a quella dell'horror e del noir di creare tensione e interesse. Gli avvenimenti si rincorrono con un ritmo di colpi di scena e pause degno di un romanzo di James Ellroy»¹⁰. Stranamente – a parte qualche isolata voce fuori dal coro – poca della critica ufficiale presterà al progetto l'attenzione che merita. Gli

¹⁰ Carlo Lucarelli, *Nell'Europa del '500 fantasy, horror e noir - "Q", il mondo terribile e grandioso di Luther Blissett*, in «Tuttolibri» di «La Stampa», 11 marzo 1999.

<<http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/110399.html>>

scrittori Carlo Lucarelli e Valerio Evangelisti saranno gli unici e più convinti sostenitori noti al grande pubblico. Il resto lo farà il passaparola. Oltre agli articoli e alla recensione di *Q*, Lucarelli si è divertito a inserire Luther Blissett in una sorta di cameo nel romanzo *Almost Blue* (Einaudi, Torino, 1997): «Sì: il mio amico mi ha parlato di lui. Sì: mi ha detto come lo chiamano. Luther Blissett. In che senso: non sapete cos'è Luther Blissett? Luther Blissett è un nome collettivo, un nome multiplo, tutti quelli che fanno qualcosa e poi si firmano così, artisti e corsari informatici. Un'identità di comodo. Dire Luther Blissett è come dire: niente». L'omonimo film del 2000 diretto da Alex Infascelli e tratto dal libro, ha mantenuto il cameo e nei panni di Blissett vede calarsi lo stesso Infascelli. «Il giorno che giravamo la scena è uscita la notizia della morte di Luther Blissett», ha raccontato il regista in una intervista ripresa in vari siti internet ¹¹.

Come abbiamo ricordato rievocando la celebre *Guerra dei mondi* di Welles, il confine tra giornalismo e fiction fu più volte messo discussione. Welles lo fece con la sua istrionica e camaleontica personalità da uomo di cinema e di spettacolo, e forse senza avere il controllo totale su quello che stava per accadere. Qualcuno tentò – prospettiva ben più rischiosa – senza cambiare campo di gioco: scrivere fiction, continuando a fare giornalismo. In altre parole, la definitiva e volontaria cancellazione di un confine a lungo tempo considerato sacro. Per qualcuno, all'epoca, una vera contraddizione in termini. Siamo nell'America del 1966, quando viene pubblicato un libro destinato a diventare una delle pietre miliari della letteratura statunitense sperimentale. Il libro si intitola *In cold blood*, in Italia esce con l'esatta traduzione del titolo originale *A sangue freddo*¹². L'autore è Truman Capote, un giornalista che – dopo cinque lunghi

¹¹ <<http://www.municipio.re.it/manifestazioni/restate2001/filmalmost-blue.htm>>

¹² Truman Capote, *A sangue freddo*, Garzanti, Milano, 1999.

anni di minuziosa raccolta di informazioni e particolareggiate interviste – nell’inverno del 1965 pubblica a puntate la sua lunga inchiesta sul *New Yorker*. La storia racconta un fatto di cronaca che provocò orrore e sgomento negli USA: il massacro di una famiglia del Midwest, un orrendo atto di violenza compiuto da due pregiudicati psicopatici. *A sangue freddo* «rappresenta il punto d’arrivo d’una sperimentazione interna al giornalismo. Il risultato finale è ancora giornalismo? Difficile rispondere. Sicuramente possiamo dire che è una straordinaria commistione di letteratura e giornalismo: lo leggiamo come un’opera letteraria ma non possiamo dimenticare che è l’elaborazione estrema di una notizia giornalistica. Il “*non-fiction novel*”, come lo aveva battezzato Capote, o il “*journalistic novel*”, come preferiva chiamarlo Wolfe, non è la trasposizione della realtà nei territori della narrativa, non è semplicemente letteratura applicata alla realtà invece che alla fantasia, piuttosto si tratta d’un genere giornalistico che si sviluppa intrecciandosi con la capacità di scavare dentro i fatti, arrivando a catturare la vera notizia, quella che tocca la sfera dell’invisibile che spesso circonda un avvenimento e una storia»¹³.

Truman Capote e Tom Wolfe furono due dei principali attori nel *new journalism*, corrente che portò a un vero e proprio stravolgimento, oltre che del modo di scrivere, dello stesso concetto di notizia. I contenuti del *reporting* come delle *features* vengono qui forzati. Lo stesso Wolfe racconta che i giornalisti degli anni Sessanta colmarono un gap, un vuoto lasciato all’interno della letteratura americana dei romanzieri, rei – sempre a detta di Wolfe – di non aver saputo percepire l’epocale cambiamento culturale che i *Sixties* portarono negli Stati Uniti. Lo slittamento privo di sensi di colpa o rossori deontologici del giornalismo verso la fiction – verso il romanzo – viene messo in diretta correlazione con i nuovi atteggiamenti, con gli stili

¹³ Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 1998, p. 10.

di vita, con le condizioni morali e sociali dai sostenitori del nuovo giornalismo. Wolfe e compagni abbattono soprattutto il limite della pura raccolta di informazioni e materiali. Il punto nodale della loro riflessione è la scrittura. Cosa può aggiungere la scrittura a tutto questo? Le istanze del *new journalism* si concretizzeranno nella cancellazione del narratore esterno, nell'assunzione della voce narrante soggettiva, identificabile con uno dei personaggi coinvolti nella storia, nel ricorso abbondante al dialogo, alla costruzione *scene-by-scene*, al realismo descrittivo. Riprendiamo uno stralcio dal libro di Papuzzi: «Che cosa restava dei fatti concreti? Quale rapporto con la realtà degli eventi? “*I’m talking about technique*”, scriveva Wolfe, io parlo di tecnica. Ciò che voleva combattere era un’idea imbalsamata di rappresentazione della notizia. Il *new journalism* si proponeva come una rivoluzione e una trasgressione: “Non c’è nessuna regola sacerdotale, non ancora almeno”. I fatti restavano il cuore delle storie, la questione era come raccontarli»¹⁴.

A nostro avviso sono queste alcune delle eredità più consistenti che hanno influenzato la “bottega letteraria” di Wu Ming. Il *new journalism* alla Capote porta il racconto scritto a una brusca accelerazione verso il montaggio inteso in senso cinematografico. I libri di Wu Ming, si tratti di opere collettive o di romanzi “solisti”, mostrano una scansione a scene facilmente identificabile. A questo proposito è significativo riportare uno stralcio di un commento di Paolo Archetti Maestri, cantante della band Yo Yo Mundi, gruppo autore di un disco ispirato a 54: «Sfogliando le pagine del libro abbiamo notato il taglio fortemente cinematografico. L'intenzione di Wu Ming è proprio quella di creare una scrittura estremamente divulgativa, lavorare sulla memoria, sulla storia e sulle fonti per poi inventare vicende e trame intrecciate al reale. 54, come d'altra parte *Q*, è un perfetto esempio di questa che, almeno io, ho percepito come una delle loro principali intenzioni. Questo taglio cinemato-

¹⁴ *Ibi*, p. 37.

grafico, in qualche modo, includeva una colonna sonora, un commento che – superficialmente – poteva poggiare sulla musica originale di quei tempi»¹⁵. Wu Ming 1 su *Mucchio Selvaggio* conferma la tesi: «Per quanto ci riguarda, la prima cosa che facciamo è una sceneggiatura. Dopo una fase di sei mesi o un anno di ricerca storica, dedichiamo svariate settimane, fino a due mesi, al *brainstorming*, da cui facciamo emergere dei grumi narrativi che colleghiamo tra loro con tanto di tabelloni, tavole sinottiche e diagrammi di flusso. Alla fine viene fuori una vera sceneggiatura, sequenza per sequenza, del romanzo, di cui quindi sappiamo già tutto tranne il finale, per il quale ci teniamo aperte tre o quattro ipotesi. A quel punto ci dividiamo i capitoli a rotazione, e ognuno sa sempre dove si trova, perché ha i tabelloni sott'occhio. Questo ci permette di portare avanti una miriade di personaggi, come in *54*, dove ce ne sono almeno un centinaio, di cui una decina protagonisti. Ciò è possibile perché c'è un metodo quasi scientifico sotto: se dovessimo seguire l'ispirazione del momento non arriveremmo a niente»¹⁶. Non c'è solo il *new journalism*. La creativa deriva giornalistica americana degli anni Sessanta annovera anche una seconda e ben più estrema spinta. Parliamo del *gonzo journalism* di Hunter S. Thompson. «*Fiction is based on reality unless you're a fairy-tale artist* – dichiarò Thompson all'Associated Press nel 2003 –. *You have to get your knowledge of life from somewhere. You have to know the material you're writing about before you alter it*»¹⁷. A volte sbrigativamente assimilato al *new journalism*, il *gonzo journalism* si presta a un trattamento della realtà ben più traumatico. È il tentativo di fare cronaca “dal-

¹⁵ Luca Muchetti, *Intervista a Paolo Archetti Maestri*, vedi *Appendice*.

¹⁶ John Vignola, *Il Mucchio incontra Valerio Evangelisti e Wu Ming 1 - Storia, lettere e artigianato*, «Il Mucchio Selvaggio», n.513, dal 10 al 16 dicembre 2002.

¹⁷ The Associated Press, *Writer Hunter S. Thompson commits suicide*, 21 febbraio 2005, <<http://www.msnbc.msn.com/id/7005168>>.

l'interno degli eventi", calandosi nella situazione e contaminando il fatto oggettivo con le proprie personali opinioni, piegando la realtà dei fatti alla funzionalità del meccanismo narrativo. È uno stile di scrittura che combina il giornalismo convenzionale, le impressioni personali e gli artifici narrativi del racconto per produrre un personale punto di vista sugli avvenimenti e le situazioni, condito da idee e stratagemmi di affabulazione pazzoidi, lontanissimi dai criteri di obbiettività, precisione e aderenza alla realtà della stampa più tradizionale. Thompson, nel suo libro più famoso pubblicato nel 1972, *Fear and loathing in Las Vegas*, racconta le imprese e le visioni allucinate di un alter ego giornalista strafatto di droghe inviato a seguire una corsa motociclistica nel deserto di Las Vegas. Wu Ming, tranne sporadici episodi (*Carcajada profunda y negra*¹⁸, *Welcome To Israel*¹⁹), raramente ha utilizzato questo tipo di modello narrativo. Il narratore ha sempre cercato di sparire. Quando Wu Ming presenta una narrazione personalizzata, questa è sempre dipendente da narratore interno, da un personaggio del libro. Un collage di voci, una polifonia narrante: «Il gonzo journalism è, almeno in apparenza, il contrario esatto di quanto ho descritto finora – spiega Wu Ming 1 discutendo a proposito di *New Thing* –, poiché esaspera i tratti ipersoggettivi del *new journalism*. L'autore si mette in primo piano, racconta ciò che succede a lui. Thompson nei suoi libri parlava di se stesso. È uno stratagemma che arriva allo stesso risultato, anche lì si fa parlare una polifonia, ma chi scrive lo fa raccontando di sé»²⁰.

Quando nel dicembre del 1999 il progetto Luther Blissett si chiude col famoso "suicidio rituale", il ricomposto nucleo di

¹⁸ Wu Ming 1, *Carcajada profunda y negra*, <<http://www.wuming-foundation.com/italiano/downloads.shtml>>.

¹⁹ Wu Ming 4, *Welcome to Israel* in Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003, p. 129.

²⁰ Luca Muchetti, *Intervista a Wu Ming 1*, vedi *Appendice*.

servizi narrativi Wu Ming abbandona la *mise en scène* sul palco degli eventi brillantemente attuata nel corso degli anni Novanta. «Il *seppuku* coinvolge chi aveva aderito al progetto fin alle origini, quindi chi da almeno cinque anni utilizzava il nome multiplo. Si tratta comunque di una libera scelta, Luther Blissett continua il suo cammino, anche se la capacità virale dell'identità multipla, almeno in Europa, dopo aver raggiunto il suo acme si va esaurendo. La convinzione di chi fuoriesce dal progetto è che un lustro di identità multipla sia più che sufficiente: “per quanto si faccia, alla lunga un nome conduce a un'identità” e un'identità, multipla o virtuale che sia, è un qualcosa a cui si deve saper rinunciare (...). Consapevoli di vivere in una società in cui l'informazione costituisce la più importante forza produttiva e in cui l'industria culturale non può che essere in connessione dinamica con l'intero universo delle merci, i Wu Ming aspirano a costituirsi in impresa politico/letteraria autonoma»²¹.

Il gruppo inizia a lavorare su qualcosa di diverso dal racconto giornalistico e dalla controinformazione. Il ponte connettivo tra i due momenti viene indicato da Wu Ming 1: «In Blissett si parlava di dose omeopatica di falso per fare emergere il vero. Ma i due progetti sono molto diversi e realizzati da persone diverse, perché è vero che quattro Wu Ming su cinque stavano nel LBProject, ma non tutti quelli che stavano nel LBProject sono entrati in Wu Ming, anzi. La continuità tra Blissett e Wu Ming sta nella narrazione. Anche Luther raccontava storie. Creava e raccontava storie mettendole in scena sul palcoscenico del mondo, vale a dire che tutto il panorama massmediale era considerato teatro da occupare. Le narrazioni che abbiamo creato erano davvero forti, pensa alla scomparsa di Kipper a “Chi l'ha visto?”. Quello è un racconto vero e proprio

²¹ Marco Amici – *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n.1, 2006. <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Saggio_Amici_su_Wu_Ming.pdf>

che, anziché fissarlo su carta, abbiamo semplicemente messo “in giro”. Wu Ming invece vuole raccontare l’aspetto più specifico del raccontare storie. Recuperare la tradizione del cantastorie, dell’aedo, del bardo, dello sciamano. Parliamo del potere curativo del raccontare storie, valido tanto per chi le ascolta quanto per chi le racconta. È *storytelling* artigianale. Wu Ming cerca di studiare le tecniche del racconto. Sembra un lavoro più tradizionale, in realtà io credo sia sottilmente più sperimentale: miriamo al legame molecolare del “cosa è” raccontare una storia: ci interessano le nanotecnologie della storia. Ai tempi di Blissett lavoravamo al contrario su un piano “macro”»²². È chiaro quindi che la continuità tra i due progetti – Luther Blissett da una parte, Wu Ming dall’altra – sussiste solo se consideriamo anche le profonde differenze proprie di ciascun momento.

Carcajada profunda y negra è un racconto nato dopo l’uccisione del giuslavorista Marco Biagi, avvenuta la sera del 19 marzo 2002 in via Valdonica a Bologna: «Ho registrato tutto quello che ho visto e sentito a Bologna la sera del 19 marzo 2002, dalle dieci di sera fino all’alba. Mi sembra che l’unica chiave per parlare di certe urgenze sia una chiave narrativa. A conti fatti mi sembra che il tono più adatto alle circostanze sia un tono beffardo. Si ghigna di fronte all’orrore, per resistere. Si ghigna di fronte al pericolo, per ridimensionarlo. Si ghigna per incendiare le tigri di carta»²³, scriveva Wu Ming 1. Nel racconto compaiono personaggi e luoghi realmente esistenti. Il brano pubblicato sul sito internet del gruppo suscitò non poche polemiche sulla stampa²⁴, ma ciò che a noi interessa è il trattamento dell’informazione. Più di altri esempi “maggiori” (*54 e Asce di guerra*, che in modi diversi hanno rinegoziato il rap-

²² Luca Muchetti, *Intervista a Wu Ming 1*, vedi *Appendice*.

²³ Wu Ming 1, *Carcajada profunda y negra*, <<http://www.wuming-foundation.com/italiano/downloads.shtml>>.

²⁴ «la Repubblica» e «La Stampa», 23 marzo 2002.

porto tra informazione, storia e narrativa), la *Carcajada* del marzo 2002 è probabilmente l'episodio più eclatante per chiarire il nuovo rapporto tra gli ex-Blissett e il nuovo corso del raccontare storie. Se il percorso seguito dal LBProject era la creazione e la messa in circolo di narrazioni sul palco del mondo, con Wu Ming la direzione viene invertita. Storie che avvengono sul palco del mondo diventano materia prima della narrazione. Qualcosa di molto simile a forme sperimentali di giornalismo, in alcuni casi (*Carcajada*), ma anche opere propriamente romanzesche molto lontane (54), o ancora libri che hanno la forma e le sembianze, il tono e l'anima giornalistica, ma capaci di confondere ancora di più i confini tra ciò che è vero e ciò che è falso (*New Thing*).

Qualche esempio: *Carcajada* ha, in molti casi, i tratti propri di una cronaca fedele di ciò che accade in via Valdonica dopo l'omicidio di Marco Biagi, *Asce di guerra* ha un triplice impianto: la ricostruzione storica (*Storia disinvolta delle guerre d'Indocina*)²⁵,

²⁵ Sull'articolata struttura del romanzo riportiamo la spiegazione di Wu Ming 1, tratta da una intervista inclusa in Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, p. 232: «Vitaliano interagisce a distanza con un personaggio del tutto immaginario, Daniele Zani, una specie di sintesi del punto di vista di tutte le persone cui abbiamo raccontato la storia di Vitaliano prima di metterci a scrivere: qualcuno rimaneva incredulo, qualcun altro entusiasta, qualcun altro perplesso. Abbiamo usato questo mix di umori ed emozioni per costruire la reazione di Daniele Zani nel sentire questa storia. La parte scritta da Vitaliano va dalla sua infanzia fino a un suo viaggio a Mosca, nel 1962. È tratta da cose che aveva già scritto lui stesso, in più l'abbiamo intervistato a lungo, per ore, sbobinando poi i suoi racconti e dividendoli in capitoli. Vitaliano è una persona incredibile, dall'aneddotica fluviale, ti ipnotizza, ti rapisce. Abbiamo trasformato le interviste in capitoli del libro. Invece l'altra parte, con Daniele Zani, è una sorta di indagine, una ricerca di Vitaliano condotta senza sapere che il personaggio cercato ha quel nome. Coinidenze portano Zani sulla pista dei partigiani e antifascisti italiani andati a combattere all'estero dopo la fine della Seconda guerra mondiale, finché in modo imprevedibile e casuale Zani non incontra Vitaliano, e si scopre che la parte di Vitaliano è in realtà il racconto che lui sta facendo a Zani».

l'autobiografia (le parti scritte su e dallo stesso Vitaliano Ravagli) e – a fare da collante – il presente del 2000, con un narratore immaginario coinvolto però in accadimenti realmente avvenuti a Bologna in quell'anno, a loro volta innestati su un *plot* di pura invenzione. 54 è costellato da titoli di giornali d'epoca utili al lettore per avere un quadro sintetico degli avvenimenti politici del tempo (lo stesso espediente era stato usato anche da Carlo Lucarelli in *Via delle Oche*²⁶, giallo ambientato alla fine della Seconda Guerra Mondiale, per dipingere lo sfondo storico in cui la narrazione si svolge). In *New Thing* questo gioco si spinge al limite: il romanzo si colloca a metà tra l'imitazione dello stile della video-inchiesta e del documentario: un romanzo corale in cui sono i protagonisti e i testimoni della scena free jazz newyorkese, tra gli anni Sessanta e Settanta, a ricreare un mondo. Un romanzo “parlato”, in cui le voci registrate sulla carta suonano come “in presa diretta”, creando un gigantesco affresco di un'epoca. C'è un attore di cui nulla si sa (un giornalista a sua volta alla ricerca della giornalista Sonia Langmut?) che raccoglie gli interventi a viva voce dei personaggi, e ancora titoli di giornali – questa volta inventati, così come frutto di fantasia sono i quotidiani citati – sostituiti alla canonica narrazione dei fatti.

Il flusso, dicevamo, si inverte. E non è una sorpresa: «Noi usiamo la Storia per estrarre le storie, nel senso che crediamo che la letteratura consista nel raccontare storie che abbiano un capo, una coda e un intreccio in mezzo, abbiano dei bei personaggi, coinvolgano la gente. Tutte robe che nella letteratura italiana degli ultimi vent'anni non si è fatta. Sono usciti un sacco di romanzetti giovanilisti, generazionali, minimalisti, intimisti, falsamente autobiografici, oppure autobiografici ma scritti da gente a cui non succede mai un cazzo nella vita, e quindi vite ininteressanti, passate negli ipermercati. Possono anche andare bene come ombre di documenti sociologici ma come lettera-

²⁶ Carlo Lucarelli, *Via delle Oche*, Sellerio, Palermo, 1996.

tura fanno cagare. A noi piacciono la letteratura latinoamericana e Salgari, piacciono quei romanzi che ti fanno viaggiare con la mente, che ti fanno vedere belle storie di lotte, conflitti, sangue, passione, amore, merda. Un romanzo deve essere quello. [...] In Italia abbiamo una cronaca nera meravigliosa, con delitti barocchi incredibili, costruzioni di emergenze che sfidano la logica e il razioicinio. Tutto a un tratto diventano nemici pubblici delle persone di cui prima si ignorava quasi del tutto l'esistenza [...]. Ogni giorno basta aprire il giornale, io guardo una pagina di un giornale italiano e trovo almeno una cinquantina di spunti per un romanzo»²⁷.

Storie che avvengono sul palco del mondo, appunto, come materia prima della narrazione. Fatti, situazioni e avvenimenti reali da cui partire per raccontare storie e riscoprire – attraverso i modelli della fiction, in senso lato – il passato e il presente. Non qualsiasi tipo di storia, storie piccole, dimenticate, lasciate sopire nei coni d'ombra della storia ufficiale. Come Blissett si faceva varco nelle falle e nelle crepe del sistema dell'informazione per raccontare, anzi, per far raccontare le proprie storie, così Wu Ming fruga tra i buchi neri della cronaca, facendo della finzione materia connettiva (ed esplosiva) di storie. Non differisce da questo percorso l'iter creativo della sceneggiatura di *Lavorare con lentezza*, il film di Guido Chiesa incentrato su un *plot* narrativo che non si concentra sulle vicende di Radio Alice, semmai le contiene. Il metodo per la stesura della sceneggiatura è lo stesso adottato per i libri. Il collettivo di scrittori recupera giornali d'epoca e comincia a spulciare fatti di cronaca per «parlare di un evento coevo ma estraneo, qualcosa che fosse accaduto negli stessi giorni degli scontri, o poco prima, secondo un tipico approccio del nostro collettivo. Traiettorie ad effetto. La palla sembra andare da tutt'altra parte, destinata a perdersi sul fondo, poi invece la parabola si chiude e la rete si gonfia. Assediare Qin per colpire Wei. Nascondere gli obiettivi di-

²⁷ Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003, p.229.

chiarati dell'operazione narrativa di un intreccio che sembra appena sfiorarli. Col risultato di evitare gli stereotipi, mettersi al riparo da tentazioni catechistiche, proporre un punto di vista diverso e straniante sull'intera vicenda»²⁸. Ed è proprio sui giornali dell'epoca che viene recuperata la notizia di una misteriosa rapina col buco, una rapina che dai canali sotto le strade di Bologna doveva portare un commando di uomini talpa a un passo dal pavimento del *caveau* della Cassa di Risparmio. «L'assonanza tra questa città sotterranea e la Bologna underground del movimento e di Radio Alice ha acceso la scintilla. Il fatto che la rapina – come ogni rivoluzione che si rispetti – sia stata sventata a un soffio dal successo, ha rafforzato il legame. Si aggiunga a questo che le forze dell'ordine non sono mai riuscite a mettere le mani sui colpevoli perché troppo impegnate a reprimere i moti di piazza, e il gioco è fatto. Per arrivare al nostro tesoro, dovevamo metterci a scavare insieme alla bassa manovalanza di quella rapina»²⁹. Il tutto cercando di demolire un cliché – quello dei Settanta come gli anni del grigio (dei filmati RAI ma anche del piombo) – prestando attenzione alle notizie secondarie, alle indagini di costume, ai fatti di nera slegati dalla politica, alle vicende frivole.

²⁸ Wu Ming, *Lavorare con lentezza – note di Wu Ming*, <<http://www.lavorareconlentezza.com/background.phpsc?p=1&d=20&DOC=/LCL/Background/677-078-218&DOC=/LCL/Background/6EE-8E7-56E>>.

²⁹ *Ibidem*.

13.

NARRAZIONI

«Mi chiedo se questo libro avrebbe riscosso così successo anche senza i noiosi e snervanti flash-back che probabilmente vogliono dare un po' di brio ad una narrazione un po' troppo giornalistica, ossia solo fatti, fatti, fatti uno dietro l'altro»

(Un lettore deluso a proposito di *Q*)

Consideriamo ancora *54*, romanzo collettivo in cui i tratti fin qui descritti risultano più evidenti. Le vicende di *54* si snodano tra Mosca, Hollywood, Bologna e la Dalmazia, coinvolgendo una quantità impressionante di personaggi. Protagonisti, coprotagonisti, comprimari, comparse, persino qualche cameo eccellente, tutti reclutati tra personaggi storici (il generale Tito), personaggi del jet-set anni Cinquanta consacrati all'immaginario pop (Cary Grant, Alfred Hitchcock, Frances Farmer), personaggi legati alle cronache italiane (Lucky Luciano, Wilma Montesi), personaggi dai rimandi citazionisti e intertestuali (Ettore Bergamini è un omaggio all'ex-partigiano Ettore di Beppe Fenoglio in *La paga del sabato*¹) e personaggi del tutto immaginari come Robespierre Capponi. Questi accostamenti, che a prima vista possono apparire oltre che arditi anche abbastanza strampalati, sono il retaggio delle letture accumulate dai Wu Ming. Paco Ignacio Taibo II, Osvaldo Soriano e Daniel Charria. Scrittori che in più occasioni hanno inserito personaggi pubblici noti in trame e contesti lontani.

¹ Beppe Fenoglio, *La paga del sabato*, Einaudi, Torino, 1996.

Le origini di *54* risalgono proprio a un interessamento di Wu Ming a un fatto di cronaca nera, il delitto Montesi, avvenuto nella primavera del 1953. Sulle prime battute il collettivo di scrittori si concentra sul caso nel tentativo di trovare «l'equivalente nostrano dell'omicidio Kennedy, per un'operazione in stile *American Tabloid* sull'Italia degli ultimi decenni»². *American Tabloid*³ di James Ellroy è il racconto della «metà oscura della storia americana – l'omicidio di Kennedy – con le categorie narrative, la tensione e la suspense del noir»⁴.

Da un fatto di cronaca da cui scaturì un vero e proprio terremoto politico ai danni della Democrazia Cristiana, inizia quindi la gestazione di *54*. Inizialmente viene anche steso un prologo ambientato proprio sulla spiaggia di Tor Vajanica, mentre il cadavere della Montesi venne ritrovato. Ma le storie disseminate tra le pagine dei giornali d'epoca richiamano l'attenzione di Wu Ming. C'è un articolo su Lucky Luciano pubblicato su *l'Unità* per esempio, ci sono ritagli di pubblicità dei primi televisori (nel libro farà la sua comparsa più volte un televisore “modello McGuffin”: un'altra citazione hitchcockiana – il riferimento va alla celebre intervista con Truffaut – decifrabile come un richiamo meta-narrativo), sulle pagine di *Candido* si vedono spesso vignette con la caricatura di Tito, mentre su tutta la stampa tiene banco il dibattito sulla sorte di Trieste. Articoli di costume parlano di Gary Cooper e Marilyn Monroe come gli attori più amati dal pubblico italiano⁵. La scelta cadrà quasi per caso su Cary Grant, e il caso Montesi verrà poi drasticamente ridotto e si trasformerà in un semplice accenno. Grant, riportano le cronache, si ritirerà dalle scene nel 1954 e le biografie raccontano poco riguardo alle vicende private e pubbliche del divo nei primi mesi dell'anno.

² Cfr. Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003, p. 215.

³ James Ellroy, *American Tabloid*, Mondadori, Milano, 1995.

⁴ Carlo Lucarelli, *Magnifico! Vedo tutto noir* (intervista a James Ellroy), «L'Espresso», 19 aprile 2001.

⁵ Cfr. Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003, p. 216.

Da una mancanza di informazione Wu Ming trova la strada spianata per colmare gli spazi vuoti con la fiction. «Era il classico cono d'ombra in cui infilare la testa – commenta infatti Wu Ming 2, in *Making of 54* –, per illuminarlo con una lampada appena più lisergica del normale. In seguito la diga ha ceduto in più punti, le ricerche hanno spaziato da argomenti esoterici come la colombofilia a questioni di rilevanza internazionale, finché la mareggiata non ha spazzato via il corpo della Montesi dalla spiaggia di Tor Vajanica e dai nostri cervelli. Fin dall'inizio ci è apparso chiaro che non si poteva raccontare un caso tanto intricato senza tenerlo in pista per tutta la durata del romanzo. La vicenda non si adattava a fare da comparsa. Da buoni rivoluzionari abbiamo tagliato la testa alla regina e lasciato spazio alla moltitudine crescente. Alla fine, in *54*, Wilma Montesi è poco più che un accenno, una notizia che nessuno capisce fino in fondo. Solo pochi, al bar Aurora, hanno le carte in regola per azzardarsi a commentarla»⁶.

Una breve digressione: come abbiamo già fatto notare nel decimo capitolo del libro, il concetto di “moltitudine” ricompare a più riprese in Blissett e Wu Ming. Nelle pratiche del primo e, questa volta forse non del tutto volutamente, nella produzione letteraria del secondo. A questo proposito Wu Ming 1 risponde a una specifica domanda nell'intervista che abbiamo raccolto nel 2005 per la webzine “Cantiere Sonoro”:

D - «Mi sembra che il cammino di Wu Ming sia una immersione sempre più profonda nell'idea di romanzo delle moltitudini: in *Q* avveniva attraverso il racconto delle lotte viste con gli occhi di Gert, in *Asce di Guerra* e in *54* si sperimentavano moduli narrativi diversi. Dalla prima persona alla terza al “tu narrato”, giganteschi salti temporali e inserti storici. In *New Thing* il ritmo è estremamente frammentato, fatto di voci in presa diretta, re-

⁶ *Ibi*, pp. 216, 217.

gistrazioni messe in fila. Eppure il risultato è straordinariamente unitario. Trovare nei vostri romanzi affinità con certe definizioni della moltitudine di Spinoza e Negri è corretto?»

R - «Non so se questo abbia a che fare con le teorie sulla moltitudine, ma già nella sua etimologia questo termine significa “i molti”, “il molteplice”. Diversamente dalla massa, che è invece cosa omogenea e indistinta. La sfida [nei nostri romanzi] è quella di far sentire tante voci, tutte facenti parte di un unico contesto. Una comunità di voci che parla, cercando di mantenere la specificità di ogni voce, con grane e timbri diversi»⁷.

Ma un concetto simile era stato spiegato anche da Wu Ming 2 in termini più espliciti: «La scrittura a brandelli (ottima definizione) deriva dalla volontà di costruire una specie di Babele, una moltitudine di punti di vista e modi di sentire che faccia percepire la Storia come un'inestricabile somma di storie, vite, corpi e la Letteratura come un guazzabuglio di voci, sensazioni, racconti. O almeno, così ce la raccontiamo. [...] In 54 ci sono all'incirca sedici telecamere diverse che riprendono la scena. Compreso un piccione viaggiatore, un apparecchio televisivo e un bar (sorta di coro nel coro). Di certo, rispetto ad altri modi di rendere la coralità, c'è un passaggio in più, che una giapster ha definito “democratico” e noi potremmo chiamare “sbrandellamento”. È una specie di flusso di coscienza collettivo, direi quasi un tentativo di trascinare il lettore dentro il magma stesso della moltitudine, senza concedergli l'appiglio sicuro di un protagonista, un occhio che filtri le cose e gliele passi già raffinate. È un modo per togliere di mezzo la mediazione di un cervello, uno sguardo, un'angolatura. All'inizio, non sai nemmeno a chi devi stare attento, chi ti porterà per mano, chi ti condurrà nella

⁷ Luca Muchetti, *Intervista a Wu Ming 1*, vedi *Appendice*.

narrazione. Questo spaesamento, dunque, non è necessario (e nemmeno sufficiente) per fare di un romanzo un'opera a più voci: soltanto è un effetto in più per collocare chi legge nel cuore affollato della molteplicità. E non fargliela semplicemente "attraversare", sotto la guida attenta del Virgilio di turno»⁸.

Ma torniamo alle relazioni tra informazione e romanzo. Una diversa coniugazione della cronaca e della fiction è quella che troviamo in *Asce di Guerra*, dove Wu Ming "anticipa" la ricerca di Zani sulle tracce di Vitaliano Ravagli da un articolo contenente la storia del friulano Fausto Ferro: «La complicata storia di Fausto Ferro è raccontata in un lungo articolo a firma Gualtiero Strano, su *Diario* della settimana, anno IV, numero 44 (da mercoledì 3 a martedì 9 novembre 1999). Il doppio prologo sembra preso di pacca da un romanzo di Conrad o da un vecchio *Corto Maltese*: il giornalista rintraccia Edi, operaio ai cantieri navali di Monfalcone. Gli racconta di aver conosciuto suo padre: "Ero il primo che gli si presentava potendo dire di avere incontrato il fantasma di Fausto Ferro, ero la testimonianza che quell'uomo andatosene quando lui aveva cinque anni esisteva davvero e non era stato risucchiato misteriosamente dalle foreste del Sud Est asiatico". Edi mostra al giornalista poche vecchie foto, e lettere scritte dal Vietnam in un misto di italiano e dialetto. "Scriveva che mi avrebbe mandato i soldi per raggiungerlo, e io ci credevo. Ancora pochi giorni, pensavo, e anch'io avrei lasciato la povertà del Friuli, perché sa, allora qui la vita era davvero dura. Mi scriveva: 'sistemo tutto per il mese prossimo e poi vieni', ma lo diceva in ogni lettera. Aspettavo, mi ero anche fatto il passaporto, ma il 'mese prossimo' non arrivò mai. Poi, un giorno, le lettere cessarono di arrivare"»⁹.

⁸ Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 237, 238.

⁹ Vitaliano Ravagli, Wu Ming, *Asce di guerra*, Tropea Editore, Milano, 2000, p. 114.

Quella della materia trattata con le lenti del giornalismo è un'ingerenza che spesso ha influenzato anche la tecnica narrativa dei cinque scrittori. Ricordiamo l'uso diffuso dello stile nominale (uno dei tratti tipici del giornalismo scritto degli ultimi anni) in molti dei romanzi prodotti sia come Blissett che come Wu Ming. Blissett probabilmente ne intuisce la straordinaria forza, utile a rendere l'istantaneità, l'immediatezza e la contingenza della situazione. Contrariamente a quanto fa il giornalismo però – che tende ad adottare lo stile nominale come forma estrema o grado zero del riassunto – Blissett porta all'estremo anche le potenzialità drammatiche di questo *escamotage*.

Ottimi esempi li stralciamo dalle prime pagine di *Q*:

«Capitolo I

Frankenhausen, Turingia, 15 maggio 1525. Pomeriggio

Quasi alla cieca.

Quello che devo fare.

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

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

Dov'è Dio onnipotente? Il Suo gregge è al macello.

Quello che devo fare. Le sacche, strette. Senza fermarsi. La daga batte sul fianco.

Elias sempre dietro.

Una sagoma confusa mi corre incontro. Mezza faccia coperta di bende, carne straziata. Una donna. Ci riconosce. Quello che devo fare: il Magister non deve essere scoperto. La afferro: non parlare. Grida alle mie spalle: - Soldati! Soldati!

La allontanano, via, mettersi in salvo. Un vicolo a destra. Di corsa, Elias dietro, a capofitto. Quello che devo fare: i portoni. Il primo, il secondo, il terzo, si apre. Dentro».¹⁰

¹⁰ Luther Blissett, *Q*, Einaudi, Torino, 1999, p. 5.

Gli esempi sarebbero innumerevoli, ma le caratteristiche di questi frequenti inserti sono costanti e si attenuano soltanto nei dialoghi diretti. Frasi stringate, stile nominale diffuso, periodo frammentato puntellato da pochi verbi. Per lo più indispensabili e isolati. Lo stesso marchio di fabbrica che rende subito riconoscibili le righe delle opere collettive di Wu Ming, così come quelle dei singoli scrittori.

In 54, opera collettiva, un intero capitolo è scritto quasi esclusivamente in stile nominale:

«III Intorno al mondo, 25 dicembre 1953

Sostanza che rilassa cuore e sfintere, nettare che placa ribellioni nei muscoli, storie di fate raccontate a ossa e articolazioni. Frutto acerbo di *Papaver somniferum*. Mano di turco, mano di laotiano, mano di birmano. Polso fermo, lama che incide, lattice che tocca l'aria e si rapprende. Poltiglia marrone che appiccica le dita. Filamenti e polpastrelli, bimbi che giocano con resina di pino.

Chandu, oppio preparato. Pani che riempiono casse che riempiono autocarri che raggiungono aerei o navi in attesa. Doganieri compiacenti, occhi chiusi di eserciti e stati, investimenti tramite banche. Un chilo d'oppio diventa cento grammi di morfina che diventano centoventi di eroina pura che si mescola a talco, polvere di gesso, chissà cos'altro.

Per ogni dollaro speso in oppio se ne guadagnano cinque-mila.

Merce che ogni mercante sogna, additivo bramato da ogni sistema circolatorio.

Rotte incrociate. Dalla Turchia alla Sicilia attraverso Bulgaria e Jugoslavia. Dalla Sicilia a Marsiglia. Dall'Indocina a Marsiglia sulle navi dei Legionari. Da Marsiglia alla Sicilia.

Dal Mediterraneo all'America.

“The French Connection”.

La cravatta stringe il braccio. Ago infilato di fretta nell'incavo del gomito squarcia le vene, ben visibile sotto la pelle scura. Schizzo di plasma, eritrociti, leucociti, inutili trombociti

sbalzati nel mondo esterno. L'imprecazione chiama in causa il Creatore. Nessuno la sente.

A parte il Creatore.

E le blatte, da dietro i battiscopa.

Ma il Creatore chi lo sa se esiste davvero. E le blatte non hanno orecchie.

Corpo: involucro di tremiti e sussulti, nemmeno un muscolo che faccia il suo dovere senza lamentarsi. Sangue di morto in piedi, odore di gengivite acuta, sudore freddo.

Il musicista preme un fazzoletto sul buco. Sospira. Lega la cravatta intorno all'altro braccio. Difficile premere lo stantuffo della siringa. La mano che usi di meno sembra appartenere a un altro. Il cervello non sa dirigerla. *Calma, calma, respira e riprova.*

Ecco, nessun problema. Siero caldo inizia la corsa.

Euforia e benessere, un pollice dopo l'altro.

Slega la cravatta comprata da Brooks Brothers.

Silenzioso peto di beatitudine. Sorriso. *Buon Natale*.¹¹

Similarmente agli articoli di giornale, molto spesso uno stile nominale, e più o meno conciso nel fraseggio, viene adottato da Wu Ming negli incipit dei capitoli, sovente annunciati da informazioni sul luogo e sul tempo degli accadimenti raccontati (il modulo viene utilizzato sia in *Q* che in *54* – come abbiamo appena visto – e in *Asce di guerra* come in *Havana Glam*¹² per muovere il lettore agevolmente tra ellissi e bruschi salti temporali/spaziali). Quando l'azione rimane all'interno di un tempo narrativo lineare il collettivo ricorre a titolazioni (*Guerra agli umani* e *New Thing*).

Ecco uno brano di *Asce di Guerra*, altro romanzo collettivo scritto con Vitaliano Ravagli:

«2. Riolo Terme (Ra), 20 gennaio 2000, 0.45 a.m.

¹¹ Wu Ming, *54*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 25-26.

¹² Wu Ming 5, *Havana Glam*, Fanucci, Roma, 2001.

Un buio fitto, pieno di denti.

Chiudo gli occhi e li sento strisciare.

Come un bambino, la paura mi sorprende ogni notte. Lotto disperato per rimandare il momento di coricarmi.

Poi la stanchezza ha la meglio e sprofondo in un sonno agitato, mai più lungo di tre quattro ore, gli incubi sono già lì, nascosti in qualche piega della memoria, pronti ad animarsi non appena la luce abbandona la stanza.

Pugnali roventi, torture, corpi straziati.

Le peggiori atrocità inflitte alle persone più care»¹³.

Da *Havana Glam*, opera solista di Wu Ming 5:

«Ho una missione da compiere.

Mettere in campo l'Arma Suprema.

Annientare l'Avversario.

Quelli a casa, il mondo triste che ho lasciato alle spalle.

Miliardi d'esseri senzienti prossimi al nulla: ho lasciato solo volti.

Urne riempite a metà dalla cenere dei ricordi»¹⁴.

Da *Guerra agli umani*, opera solista di Wu Ming 2:

«Polvere d'acqua galleggia tra le fronde. La nebbia cancella il mondo, dieci metri oltre il naso. Della grotta, nessuna traccia.

Da un paio d'ore arranco in salita. Terreno tanto ripido che pare strano ci cresca qualcosa. Un ceduo di faggi dritti come spilli, rami bassi e matasse spinose sullo scoperto. Il sentiero: pura utopia. Se esisteva, è sommerso da ginepri, rovi, legni secchi e scaglie di arenaria franate da chissà dove. Sembrano anni che l'uomo non passa di qui. In realtà, basta molto meno. La selva digerisce in fretta»¹⁵.

¹³ Vitaliano Ravagli, Wu Ming, *Asce di guerra*, Marco Tropea Editore, Milano 2000, p. 26.

¹⁴ Wu Ming 5, *Havana Glam*, Fanucci, Roma, 2001, p. 13.

Da *Free Karma Food*, opera solista di Wu Ming 5:

«Una piazzola di sosta si apre al di sotto del manto di conifere. Una vecchia Plymouth rigurgita una famiglia: l'uomo sgranchisce le gambe, la donna cerca di infilare una felpa al ragazzino.

Pochi chilometri al confine: una pattuglia dello sceriffo della contea mi ha seguito per un po'. Dopo mezzo miglio, ha svoltato. Solo due vecchi sbirri distratti. Sbirri prossimi alla pensione.

Faccio scendere il vetro del finestrino. Guardo la famiglia, in gita o roba del genere. Il ragazzino frigna. La madre dice qualcosa al padre, nervosa: il padre si sbraccia. Il ragazzino frigna più forte.

Distolgo lo sguardo.

Squallida famiglia. Grasso padre di famiglia, venuzze rosse su guance mal rasate, pieno di hamburger di gatto mal digeriti, pieno di *Schlitz- lo Champagne delle Birre*. Moglie insoddisfatta, ragazzino piagnone.

Nessuna speranza.

Il mondo passa sopra le loro teste. Il mondo li travolgerà.

Addento il pollo di soia fritto. Il sacchetto di carta è unto d'olio. Le mani sono unte. Olio cade sulla tappezzeria.

Cibo da negri»¹⁶.

¹⁵ Wu Ming 2, *Guerra agli umani*, Einaudi, Torino, 2003, p. 45.

¹⁶ Wu Ming 5, *Free Karma Food*, Rizzoli, Milano, 2006, pp. 90-91.

14.

THIS REVOLUTION IN FACELESS

«Noi siamo nuovi, ma siamo quelli di sempre».
(Wu Ming)

«È narratore (o narratrice) chi racconta storie e rielabora *miti*, insieme di riferimenti simbolici condivisi – o comunque conosciuti, e quand’è il caso messi in discussione – da una comunità. Raccontare storie è un’attività fondamentale per qualunque comunità. Tutti raccontiamo storie, senza storie non saremmo consapevoli del nostro passato né delle nostre relazioni col prossimo. Non esisterebbe qualità della vita. Ma il narratore fa del raccontare storie la propria principale attività, la propria “specializzazione”; è come la differenza tra l’hobby del bricolage e un impiego da falegname. 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. Raccontare storie è un lavoro peculiare, che può comportare vantaggi a chi lo svolge, ma è pur sempre un lavoro, tanto integrato nella vita della comunità quanto lo spegnere incendi, arare i campi, assistere i disabili etc. In altre parole, il narratore non è un *artista*, ma un *artigiano* della narrazione»¹. L’iconoclastia autoriale che anima la bottega letteraria è del tutto nuova nella letteratura ita-

¹ Wu Ming, *Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) del narratore*, versione 1 settembre 2000 – aperta a contributi e miglioramenti da parte di colleghi e colleghe
<<http://www.wumingfoundation.com/italiano/Diritti.htm>>.

liana (Wu Ming rifiuta il divismo letterario firmando in questo modo, anonimo, i propri scritti). Il rifiuto dell'individualità e l'idea di comunità aperta di scrittori ricorda alcuni aspetti del LBProject. Wu Ming a più riprese si definisce una sorta di band, un collettivo aperto a collaborazioni, a "session" letterarie (*Asce di Guerra*, per esempio) seguendo la regola aurea dell'essere "trasparenti verso i lettori, opachi verso i media". A questo proposito si può dire che Luther Blissett fosse un oggetto volutamente misterioso e sperimentale, anche per il collettivo, mentre Wu Ming fonda una pratica autoriale più vicina al concetto di band proprio del rock o del jazz. All'interno della forma-band i cinque Wu Ming continuano a sperimentare, a forzare le regole. Intorno a Wu Ming e all'e-zine *Giap* esistono vari progetti comunitari. Dagli esperimenti di scrittura collettiva in rete sono nati collettivi di scrittori come Kai Zen, ed Emerson Krott, o ancora iQuindici – comitato di "lettori auto-convocati" – che in meno di due anni hanno esaminato centinaia e centinaia di romanzi e racconti inediti, riuscendo a far pubblicare da Einaudi il libro di Girolamo De Michele *Tre uomini paradossali*. Poi ci sono le collaborazioni che "modificano il profilo della band", come quella con Vitaliano Ravagli per il libro *Asce di guerra*, col gruppo rock Yo Yo Mundi per *54*, album tratto dall'omonimo romanzo, o col regista Guido Chiesa per la sceneggiatura del film *Lavorare con lentezza*. Tutto ciò avviene in sintonia con l'idea di "comunità aperta", concetto su cui si fondava la sperimentazione blissettiana. Un'affinità – quella con l'immagine della rock-band – che si ritrova anche negli interminabili tour di incontro coi lettori. I punti di continuità col LBProject, tra l'altro, si ritrovano in Wu Ming negli intenti di rottura rispetto al mainstream romanzesco italiano.

Più in generale, quella che ha animato e anima Wu Ming ancora oggi è una strategia di "riforma dal basso" dell'industria culturale². Il collettivo ripudia il dilagante autobiografismo che

² Cfr. Ernesto Assante, *Wu Ming. Siamo i guerriglieri della contro-cultura*, intervista a «la Repubblica» 24 agosto 2004.

da Pier Vittorio Tondelli in poi viene abbracciato da un numero sempre crescente di scrittori. Esiste per la verità una eccezione, si tratta di Emidio Clementi, ex voce dei Massimo Volume e autore di due romanzi dal forte taglio autobiografico. È Wu Ming 1 a leggere le bozze e le prime stesure di *L'ultimo dio*³. «Sì, è vero – racconta Clementi a proposito dei rapporti con Wu Ming 1 –, lui detesta quel genere di letteratura. Ma mi disse chiaramente di apprezzare le mie cose. Ne *La notte del Pratiello* come in *L'ultimo dio* c'è l'autobiografismo, ma c'è anche una certa forma di epica. Penso che sia questo a salvare i miei lavori secondo la sua ottica. Roberto mi ha salvato leggendo le bozze in diversi momenti di crisi, in cui non sapevo come e se andare avanti. Lui mi ha rincuorato e dato fiducia, mentre lo stava scrivendo mi ha girato alcuni brani di *New Thing*. Le prime trenta pagine mi hanno spiazzato un po', poi sono entrato nella storia e mi è sembrato molto bello»⁴. Parole che ci portano dritti al cuore di un'altra caratteristica della letteratura di derivazione blissettiana: lo spiazzamento, appunto. Alle discontinuità fin qui elencate va aggiunto anche uno slittamento in senso letterario delle pratiche di spaesamento del Multiplo. Ogni opera di Wu Ming lancia una serie di traiettorie narrative (situazioni) tra loro lontane e apparentemente non collegabili con l'effetto di disorientare (spaesare) i lettori. Il fine è raccontare storie che reinquadrano la Storia così come tutti la conosciamo adottando angolazioni inedite. Il principio è lo stesso del *détournement*.

L'impressione è che ciascuno dei cinque membri del gruppo voglia oggi lasciarsi alle spalle il periodo Blissett. O che per lo meno intenda porre il *seppuku* come uno spartiacque netto tra due momenti. Da una parte l'underground, prima dell'incur-

³ Emidio Clementi, *L'ultimo dio*, Fazi Editore, Roma, 2004.

⁴ Luca Muchetti, *Intervista a Emidio Clementi* in «Cantiere Sonoro», 26 gennaio 2005, <<http://www.cantieresonoro.it/articolo.php?categoria=2&id=337>>.

sione nel mainstream culturale (con la pubblicazione di *Q*), quindi il nuovo corso puramente letterario del collettivo. *Q* – opera prima di quattro quinti del futuro nucleo Wu Ming – può essere assunto come vero e proprio atto di passaggio all’azione nel campo culturale ed editoriale, nonché come *summa* del pensiero, delle immagini, della mitologia e dell’azione blissettiana. È straordinaria la quantità di assonanze e parallelismi che si ritrovano nella storia di Gert dal Pozzo narrate in *Q* e le gesta del Multiplo negli anni Novanta. Anche a partire dalla figura di ribelle sovversivo dall’identità multipla.

A rinforzare il legame tra romanzo/fiction/informazione è l’inchiesta *Nemici dello Stato*, uscita quasi contemporaneamente a *Q* e considerata una sorta di lettura complementare («quasi un apparato di “glosse” al romanzo», come si legge nella quarta di copertina). *Nemici dello Stato* è specchio fedele del *modus operandi* della macchina romanzesca blissettiana: «sono entrambi una *summa* del nostro modo di lavorare e di fare inchiesta»⁵, spiegarono i futuri Wu Ming al tempo. *Q* raccontava trent’anni di repressioni violente nel teatro della Riforma luterana e della Controriforma papale, attraverso la voce di un dissidente, unico combattente rimasto vivo in una serie di violente repressioni (la disfatta di Frankenhause, l’assedio di Münster), e l’occhio di Q, spia di Giovanni Pietro Carafa, mente suprema dell’Inquisizione, salito poi al soglio pontificio col nome di Paolo IV. Sul poderoso affresco storico gravano le trame e le alleanze di principi, imperatori e banchieri, mentre scura si staglia l’ombra del Vaticano. Carafa agisce “creando” nemici da combattere e cercando alleati per rinsaldare il proprio potere. *Nemici dello Stato* invece attraversa trent’anni di storia italiana nel tentativo di «gettare luce su certi dispositivi giudiziari e mediatici che connettono l’emergenza degli anni Settanta alle odierne emergenze molecolari, sullo sfondo della

⁵ Stefania Scateni, *Tutti i misteri di Luther Blissett*, «l’Unità», venerdì 30 aprile 1999.

globalizzazione economica, della piena restaurazione del modello cattolico e dell'emergere di un nuovo potere costituente che presto oserà dire il proprio nome»⁶. Il libro passa in rassegna alcune storie per rendere più evidente il meccanismo: dalla legge Cossiga all'inchiesta 7 Aprile, dall'antimafia a Mani Pulite, dalla vicenda di Giuliano Naria a quella di Enzo Tortora, fino alle emergenze *squatter*, pedofili e messe sataniche.

In realtà, il pensiero alla base di tutta l'opera della bottega letteraria bolognese è quello delle storie intese come "asce di guerra" da disseppellire. Fatti poco o per nulla narrati, censurati, o nascosti nella terra molto in fretta, stipati negli archivi a far polvere. Wu Ming cerca di recuperare queste storie «per vedere quanto dirompenti possono ancora essere, quali insegnamenti se ne possono trarre, che tipo di emozioni sono ancora in grado di suscitare. Quasi sempre si tratta di emozioni fortissime»⁷. Dal corsivo in apertura di *Asce di guerra*: «Scavare nel cuore oscuro di vicende dimenticate o mai raccontate è un oltraggio al presente. Un atto spregiudicato e volontario. Le storie non sono che asce di guerra da disseppellire»⁸. È il *leit motiv* teorico e programmatico di ogni nuovo romanzo. Raccontare storie è una pulsione che viene fatta risalire in maniera biologica alla natura umana. Per Wu Ming gli esseri umani sono soltanto un habitat utile per permettere alla specie narrativa di mantenersi viva. «Esse [le storie] hanno bisogno di comunità che le tramandino, di menti in cui riprodursi, di un terreno che permetta loro di evolversi»⁹. Storie come urgenza, proprio come gli anziani avvertono il bisogno di raccontare e raccontarsi in vicende di un passato remoto, magari doloroso: «Non a caso, il più delle volte, un vecchio che racconta sceglie un uditoro più giovane di lui, per consegnare le storie a menti/indivi-

⁶ *Ibidem*.

⁷ Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003, p. 233.

⁸ Vitaliano Ravagli, Wu Ming, *Asce di guerra*, Marco Tropea Editore, Milano, 2000, p.6.

⁹ *Ibidem*.

dui dotati di buona memoria energie, tempo e relazioni sociali»¹⁰.

Ovvio che il ruolo del narratore si ridimensioni, e assuma più che le sembianze di un autore, quelle di uno strumento al servizio di un flusso narrativo che ha il suo punto di partenza con la comparsa dell'uomo sulla Terra e troverà la sua fine solo con l'estinzione dell'umanità. Riportiamo un lungo ma illuminante stralcio: «Ogni singolo individuo, ogni comunità umana complessa, ha un insopprimibile bisogno di raccontare storie e di sentirsele narrare – scrivono Wu Ming 2 e 4 –. Chi volesse confutare quest'affermazione, si troverebbe presto nei pasticci, poiché tale bisogno è parte integrante della nostra concezione di essere umano e di comunità: faremmo fatica a immaginare un cervello di Homo sapiens che non ospitasse diversi tipi di storie e forse non avremmo niente di simile a ciò che siamo soliti considerare un cervello umano se i nostri antenati non si fossero divertiti a narrare e a ri/produrre fiabe e leggende. Le storie, al pari della manualità, hanno plasmato il nostro organo pensante, così come lo conosciamo, e lo stesso dovrebbe potersi dire per le grandi aggregazioni di individui. Centinaia di antichissimi miti di popolazioni diverse e lontane hanno raccontato, a modo loro, questa verità, descrivendo la creazione del mondo come atto narrativo di un dio poeta che attraverso il racconto ha dato vita all'intero universo. Allo stesso modo, i famosi canti degli aborigeni australiani descrivono e tengono in vita il mondo, che smetterebbe di esistere, se si smettesse di cantarli, mentre l'individuo non potrebbe attraversare con serenità la morte se scordasse i canti che lo riguardano e gli permettono di tornare indietro, verso il luogo dove sta sepolta la sua anima»¹¹.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Wu Ming 2 - Wu Ming 4, *Homo fabulans. Dai libri ai nomi delle strade, dalle favole alle memorie dei vecchi: tutto è racconto e i racconti sono di tutti*, "L'Unità", 18 settembre 2002.

<www.wumingfoundation.com/italiano/Diritti.htm>

Il consapevole paradosso in cui il collettivo si trova è che – una volta demolito l’impianto autoriale caro alla letteratura italiana, grazie a un manifesto concettualmente ineccepibile – Wu Ming diventa un vero e proprio marchio di fabbrica, per alcuni addirittura un *brand*. I padri di Wu Ming sono Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo e Federico Guglielmi. A loro si aggiungerà Riccardo Pedrini. Gente con un nome e un cognome, gran parte della quale negli anni Novanta era impegnata in tattiche di comunicazione-guerriglia, atti di sabotaggio e agitazione del mondo dell’informazione, ma che dal 1999/2000 applica a un nuovo progetto – è bene ripeterlo, prettamente letterario – quella spinta radicale, quello slittamento identitario e quella comunicazione-guerriglia propria del periodo Blissett. A fare da collante dei due momenti c’è la continua attività di *storyteller*, un termine mutuato dall’inglese e che utilizziamo qui perchè ci sembra in un certo senso più forte e comprensivo di ogni suo possibile corrispondente italiano (da “novellatore” a “cantastorie”). Blissett, esattamente come Wu Ming, ripescava senza mai nominarlo il mito omerico. Il narratore multiplo da un nome e dai mille volti, la leggenda tramandata di bocca in bocca, e faceva il verso a certi “artigiani” del racconto, *outlaw* e *outsider*, che rimandano a figure archetipiche quanto mitiche del narrare americano come Johnny Cash o Woody Guthrie. Lo fanno mantenendo intatta l’aura dello *storyteller*, ma svuotando questo della sua potenza iconica: nessun Cash col dito alzato in direzione dei fotografi, come in uno degli scatti più celebri del *folksinger*, nessun Guthrie dalla chitarra “ammazza-fascisti”. Da *Mucchio Selvaggio*: «(...) qui in Italia gli scrittori si vergognano a spiegare come scrivono, nonostante Majakovskij dicesse che tutti gli scrittori e i poeti dovrebbero parlare del proprio metodo, mentre in America lo si fa normalmente. C’è sempre un pregiudizio idealistico, quasi si trattasse di una folgorazione. Noi invece, proprio per questo, ne parliamo sempre. Sia noi sia Valerio [Evangelisti] amiamo definirci artigiani piuttosto che artisti, e

per questo la nostra bottega è sempre aperta e chiunque può entrare a vedere come scriviamo. C'è ancora un idealismo crociano imperante»¹².

Nonostante Wu Ming sia riuscito a formulare uno stile facilmente riconoscibile, il quintetto di Bologna rimane fedele al motto di “trasparenti coi lettori, opachi coi media”, lontani in ogni caso da eremiti in stile Salinger. De Lorenzis, nell'*Introduzione* a *Giap!* osserva: «La scelta di ricorrere al marchio Wu Ming risponde all'esigenza di praticare un anonimato ambivalente, inteso come presenza continua presso le comunità di lettori, trasparenza nei confronti delle reti sociali e al tempo stesso rigetto delle logiche dell'Apparizione. Anonimato atipico, che si configura come alternativa credibile a un atteggiamento ritirato e autorecluso, a un Occulto narrativo caro a certi scrittori d'oltreoceano. Ai tanti Thomas Pynchon, J.D.Salinger, Horace Jacob Little, J.T.Leroy»¹³.

Luther Blissett prima e il marchio Wu Ming poi, sono stati veicoli per l'instaurazione di un ponte tutto narrativo tra la letteratura e la Rete. Tra i libri e la comunità dei lettori. Luther Blissett e Wu Ming sono progetti ludici, frutto di un'evasione/reazione all'orizzonte culturale contemporaneo. Progetti diversi, entrambi attuati manipolando in continuazione le storie e la materia prima delle storie, cioè l'informazione. Da una intervista a *Mucchio Selvaggio*: «Scriviamo in effetti del presente, anche se è superficiale vedere i nostri romanzi come puramente allegorici. Una chiave di interpretazione tipica di *Q* è che si tratti di un libro sugli anni '70. Addirittura, una volta mi arrivò dall'Africa una e-mail di un italiano che viveva là che diceva: “Ho letto *Q* e ho capito chi siete, il giorno che Giannino Zibecchi fu ucciso a Milano eravate nel tal posto e avete pen-

¹² John Vignola, *Il Mucchio incontra Valerio Evangelisti e Wu Ming 1 - Storia, lettere e artigianato*, «Il Mucchio Selvaggio», n. 513, dal 10 al 16 dicembre 2002.

¹³ Tommaso De Lorenzis, in Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003, p.V.

sato alla tal cosa, e quando c'è stato il sequestro Moro anche voi come me vi siete detti...". Gli ho risposto che durante il sequestro Moro io ero in seconda elementare... (*risate*). Quindi, c'è il rischio di schiacciarsi un po' troppo su questa idea di scrivere del presente. Il punto è che, mentre facciamo la ricerca storica e poi scriviamo, assorbiamo come spugne tutto ciò che ci sta intorno e in un certo modo lo restituiamo, ma senza per forza volere fare romanzi a chiave, a tesi o puramente allegorici»¹⁴. Se è vero che non esiste narrazione senza informazione, come in un gioco di specchi, è altrettanto vero il contrario: infatti quale altra forma conosciamo per veicolare l'informazione in un formato comprensibile all'uomo se non la forma narrativa? Da questo assunto è anche chiaro che per Wu Ming ogni *news* è uno *script* in potenza, mentre per Luther Blissett ogni *script* è una potenziale *news*. Blissett e Wu Ming compiono le stesse azioni, ma su campi di gioco diversi. Sovvertono codici, abbattano e istigano ad abbattere convenzioni, certezze, sistemi, criteri di verità, prassi assodate, mandando in cortocircuito meccanismi fissi della macchina giornalistica, letteraria. Culturale.

Le due operazioni rimangono solo in apparenza nei confini del gioco, dell'intrattenimento. Si ride ai falsi di Blissett – qualche volta amaro, qualche altra volta con un po' di imbarazzo –, mentre ci si appassiona alle storie, si girano veloci le pagine dei romanzi, ci si immerge in mondi e in cliché che appartengono al romanzo tradizionale con Wu Ming. La Storia riscoperta, l'attualità rivisitata, la macchina giornalistica messa alla berlina, sono passi funzionali al divertimento e all'intrattenimento. Blissett fa ridere forte, fa ridere di gusto, con uno spirito che ricorda la follia di *Amici Miei*. Wu Ming scrive senza mai vergognarsi di intrattenere, di conquistare col gusto della

¹⁴ John Vignola, *Il Mucchio incontra Valerio Evangelisti e Wu Ming 1 - Storia, lettere e artigianato*, «Il Mucchio Selvaggio», n.513, dal 10 al 16 dicembre 2002.

sorpresa e dell'avventura, di rapire il lettore per l'intreccio della trama, per la maestosità di certi *plot*. Sono avventure dal retrogusto salgariano ed esotico, anche quando si tratta di certi "selvaggi" scenari italiani presi da una gita fuori porta. Là dove Wu Ming 1 confermava lo *status* di avanguardia "a metà" di Blissett, l'avanguardia sparisce del tutto nella bottega letteraria e l'ondata rivoluzionaria – intatta – carica la prossima onda rifluendo, lasciando il posto a uno scintillante impasto di letteratura di genere, deviazioni storiografiche, contaminazioni cinematografiche e sperimentazioni che vengono attuate solo se funzionali a una migliore resa del racconto. Un romanzo di Wu Ming è un gioco divertente e da maneggiare attentamente, un oggetto appuntito, capace di tagliare e fare male. Ferite traumatiche ma anche taumaturgiche. Perché se raccontare storie, il più delle volte, equivale a consolare e distrarre l'uomo, i cinque "anonimi" non si stancheranno mai di spiegarci che ogni storia per loro è, anche e soprattutto, un'ascia di guerra riportata alla luce.

Appendice

INTERVISTA INTEGRALE DI WU MING 2,
RILASCIATA VIA E-MAIL L'8 NOVEMBRE 2004

Tu e Wu Ming 4 avete collaborato con Enrico Brizzi su Perle ai Porci (dal '91 al '93) prima e su River Phoenix poi ('93). Mentre Roberto – suppongo ancora studente di Lettere – nel 1992 è già tra i fondatori del collettivo Transmania e collabora per Radio K Centrale e Città del Capo (Transmaniacon e Puttano-roscopo). LBProject muove i primi passi nel 1994, e della cellula bolognese – ai tempi delle lettere sul tema “fegatelli e interiora varie” – fa parte anche Enrico Brizzi (è lui stesso a parlarne). È corretto? A questo punto però Di Meo come arriva al LBProject? Insomma, come e dove vi conoscete?

«*Perle ai porci* era edito dalla *Menopausa Posse*. Federico Guglielmi (WM4), non faceva parte della redazione, ma scrisse un paio di interventi come “Saint Just” (i miei erano firmati “Papa Negro” e “Billy the Kid”. Enrico era “Surfin’ Buddha”) Ci eravamo conosciuti durante l’occupazione della scuola (la prima dal '68) contro l’intervento italiano nel Golfo. Io e Wu Ming 4 ci siamo maturati nel '92, e nell’estate di quell’anno è finita la nostra collaborazione con *Perle ai Porci*, a parte un mio articolo da “fuoriuscito”. Nel '93 si matura anche Brizzi (che è mio amico dall’età di otto anni): ci ritroviamo tutti all’università e decidiamo di metter su una rivista a diffusione cittadina: *River Phoenix*. Il numero 0 credo esca nel novembre del '93. Gli pseudonimi sono quelli dei tempi di *Perle ai Porci*, a parte Federico che si ribattezza “Rick Deckard”. Alcuni articoli e in particolare una rubrica di “appuntamenti con nessuno” (Jolly Roger), suscita la curiosità e l’interesse dell’ex-collet-

tivo Transmaniacon (in particolare di Roberto Bui e Fabrizio Giuliani. Dico ex perché il collettivo vero e proprio si scioglie ufficialmente nella primavera '93). Questo contatto si rinsalda quando Roberto pubblica *Transmaniacalità e situazionauti* (febbraio '94) per la casa editrice Synergon, che vede tra i soci fondatori Giancarlo Guglielmi, padre di Federico. Lo stesso Federico scrive una prefazione al libro. Ci si comincia a incontrare, ma è chiaro da subito che occorre dar vita a un nuovo progetto, perché svariati membri della redazione di *River Phoenix* si trovano parecchio a disagio con discorsi tipo: “viene prima la trasmaniacalità o la situazionautica? Questo è il VERO problema” (Riccardo Paccosi, aprile '94). Sul numero 2 di *River Phoenix*, uscito prima dell'estate, compare la pubblicità di *Jack Frusciante*. Enrico viene risucchiato dagli impegni e al numero 3 (autunno) non collabora quasi più, se si esclude la lettera *Come gli sbirri!* (firmata “Elwood Boy”), alla quale risponde Tex (Federico), con *Papi e cazzari*. Con quello scambio, le nostre strade si dividono: Enrico rivendica il diritto di andare da Maurizio Costanzo, noi quello di dirgli che sta facendo cazzate. Nel numero 3, oltre a un racconto di Isabella Santacroce (pseudonimo: “International Velvet”), ci sono già diversi pezzi firmati “Luther Blissett”, nonché la pubblicità di Radio Blissett – a cura dell'Associazione Psicogeografica di Bologna, in onda su Radio Città del Capo (e non ancora su K Centrale). Il numero si conclude con l'annuncio della seconda morte di *River Phoenix*.

Quindi, e lo dico da grande amico nonché testimone di nozze, Enrico Brizzi non ha MAI fatto parte del LBProject bolognese, né, che io sappia, si è mai firmato Luther Blissett da qualche parte. Inoltre: tutta l'agitazione terrorista, con frattaglie umane e simili, NON è un'azione di LBProject, che nell'estate dei mondiali '94 ancora non esiste. Si tratta di una provocazione partita in maniera congiunta dalla redazione di *River Phoenix* e – in misura minore – dai redattori de *La merenda uruguagia* (Roberto e altri su Radio K Centrale) e del *Puttanoroscopio*

(Radio Città del Capo). A fine agosto, poco prima dell'uscita del numero 3 di *River Phoenix*, si cominciano a tirare le somme e a fare progetti per il futuro e circolano due documenti fondamentali: uno è il piano d'azione per *River Phoenix* nell'autunno/inverno '94/'95 (*Se il punk è diventato una moda, dobbiamo essere più furbi del punk!*), l'altro contiene le strategie transmaniche per la stagione radiofonica '94/'95, nonché la proposta del progetto aperto "Luther Blissett", nome multiplo rispetto al quale dovrebbero mantenere un'identità ufficiale distinta tre gruppi, cavalli di Troia per giocare di sponda: 1) i Tribade Tecnica e i Cavalla Cavalla di Aldo Vignocchi 2) La Compagnia Teatrale "Pneumatica" di Paccosi 3) *River Phoenix*. Cominciano le trasmissioni di *Radio Blissett* (22/09). *River Phoenix* muore per la seconda volta. La redazione si scioglie: io, Federico e Mattia Bonci continuiamo con *Radio Blissett*. Ad aprile del 1995 esce il numero zero della rivista *Luther Blissett*. Sul retro di copertina, in senso inverso rispetto al resto del volume, compare la testata *River Phoenix*, con copertina di Francesco Monti, il grafico della rivista – talmente brutta da provocarne l'immediato allontanamento. Aprendo il volume al contrario si può leggere il pezzo *Requiem per River Phoenix*, col quale viene ufficializzato lo scioglimento della *Inufficiale Fanzine della No Generation* nel LBProject ("andarsene un minuto prima lasciandoli con la voglia", frase di Cary Grant che tornerà ai tempi del *seppuku*...). Rispetto a Wu Ming 3/Luca Di Meo, potrà essere più preciso Roberto: da quel che ne so io si sono conosciuti ai tempi della Pantera, poi Luca è stato uno degli *speaker* più attivi di Radio Krishna/K Centrale e penso che lì si sia rinsaldato il rapporto con chi trasmetteva da quella stessa radio (se non ricordo male, lui e Roberto sono stati cacciati insieme da quell'emittente). Nei primi contatti tra *River Phoenix*, la *Merenda Uruguagia* e il *Puttanoroscopo*, non mi ricordo di lui, ma poi è tornato fuori per *Radio Blissett* – era una delle voci che conducevano in studio, mentre le pattuglie psicogeografiche percorrevano la città. L'idea di scrivere un romanzo è sua».

Nel libro di Gilberto Centi la prima apparizione di Blissett sui giornali viene fatta risalire alla lettera di Elide Manfredi, quella che denuncia la performance di Paccosi in realtà non ancora avvenuta. Posso considerare questo episodio come la prima incursione del LBProject bolognese nel mondo dell'informazione o c'è qualche precedente?

«Lo sbudellamento di Paccosi è probabilmente la prima azione che vede partecipare, come finti passanti e autori di lettere indignate, tutto il nucleo che diventerà la cellula bolognese del LBProject. Io e Wu Ming 4, ubriachi, seguiamo la performance vomitando. Altri gridano, sbraitano, interviene la polizia... Ma il LBProject bolognese non è ancora nato, nel maggio '94. Come detto, tutto l'orroismo non può essere attribuito a una sigla precisa. La situazione planetaria di Luther Blissett, descritta nel documento del settembre '94, è in gran parte inventata di sana pianta. Direi quindi che la prima incursione di Blissett sulla carta stampata è l'articolo del *Piccolo* di Trieste (4 Gennaio '95) che riporta il lancio ANSA del giorno prima sulla scomparsa di Harry Kipper».

ESTRATTO DALL'INTERVISTA DI WU MING 1
REALIZZATA PER LA WEBZINE "CANTIERE SONORO"
IL 23 FEBBRAIO 2005

Versione integrale disponibile all'indirizzo
<<http://www.cantieresonoro.it/articoloint.php?categoria=4&id=351>>

Nel libro [New Thing] simuli il modulo dell'inchiesta giornalistica per accostamento di testimonianze dirette, mentre il regista (giornalista?) che ricostruisce la storia rimane nell'ombra, ci si dimentica quasi di lui. L'impressione è quella di un grande affresco a più voci.

«Mi sono ispirato principalmente a libri di giornalismo musicale, di storia del punk. Sono pubblicazioni uscite gli anni scorsi, il più importante è *Please Kill Me*, un racconto del punk newyorkese che parte da Detroit, dagli Stooges e dagli MC5, per poi spostarsi nella Grande Mela. La scena viene descritta attraverso un montaggio in cui l'autore sparisce. Il montaggio di testimonianze dirette di chi vive la scena di New York costruisce l'intero libro. L'autore non c'è, o meglio, c'è ma si rende invisibile e simula un "sottrarsi" per dare spazio alla polifonia. Ci sono voci che si intrecciano, che si sovrappongono, che danno diverse versioni dello stesso aneddoto. L'effetto sul lettore è impressionante, sono libri di una potenza incredibile. In Italia c'è una tradizione di questo tipo, ma ha a che fare con la storia orale, una branca della storiografia molto praticata dal dopoguerra a oggi. Io ho cercato di seguire questa tradizione scrivendo il mio romanzo per accostamento di interviste immaginarie. Il lettore deve convincersi che io per anni ho intervistato gente – cosa che ovviamente non ho mai fatto, dato che queste persone non esistono –, deve convincersi che io mi

sia insomma limitato al montaggio. Però c'è anche una dimensione ispirata al documentario. Una tipica forma di documentario consiste nel montaggio di interviste alternate a immagini d'epoca. Io ho fatto una cosa simile, ho introdotto titoli di giornali di quaranta anni fa che mi sono inventato di sana pianta. Il punto di vista è immaginario ma molte storie che i personaggi – sempre immaginari – raccontano sono vere e coinvolgono persone e situazioni reali. C'è una compenetrazione tra vero e falso. Sono inventati tutti gli omicidi del Figlio di Whiteman, ma sono veri tutti gli eventi di contorno. Come se avessi trovato dei gap tra una storia e l'altra e li avessi poi colmati con materiale immaginario, come se i mattoni fossero veri e il cemento fosse la finzione».

Rispetto al gonzo journalism alla Hunter S. Thompson?

«Il *gonzo journalism* è, almeno in apparenza, il contrario esatto di quanto ho descritto finora, poiché esaspera i tratti ipersoggettivi del *new journalism*. L'autore si mette in primo piano, racconta ciò che succede a lui. Thompson nei suoi libri parlava di se stesso. È uno stratagemma che arriva allo stesso risultato, anche lì si fa parlare una polifonia, ma chi scrive lo fa raccontando di sé».

Mi è parso che il lavoro sulla lingua abbia visto in New Thing uno sforzo particolare. Anche in 54 l'attenzione nella resa del registro parlato era minuziosa, ma è anche vero che forse rendere i colori del bolognese e del napoletano era più semplice che far parlare i neri d'America.

«Quasi tutto il libro è pensato in inglese. Ogni volta che scrivevo una frase la immaginavo in inglese, ma lo sforzo maggiore è stato fatto sul Black English. Ho ascoltato e studiato

monologhi di comici afroamericani e testi di linguistica, mi sono procurato vocabolari di slang afroamericano. È una lingua, non è semplicemente un inglese parlato male, ha delle regole grammaticali diverse e proprie. È una lingua nata tra gli schiavi di diverse provenienze dell'Africa, schiavi che avevano difficoltà a comunicare tra di loro. L'inglese parlato dai loro sorveglianti divenne l'unica base linguistica per comprendersi. Spesso questo inglese bianco non era nemmeno un inglese puro ma un dialetto derivato dall'inglese delle *Midlands*, perché la maggior parte della gente immigrata in America arrivava da lì. I neri orecchiavano questa parlata e tentavano di riprodurla utilizzando scheletri sintattici propri delle lingue d'origine africane. La particolarità è che questa nuova lingua è trasversale in America, per un semplice motivo: dopo l'emancipazione le comunità nere non sono più confinate nella "*black belt*" degli stati del sud, ma si diffondono in tutto il paese. Le varianti ci sono, ma solo nel vocabolario dello *slang*, esattamente come un termine di *slang* giovanile può variare tra Cremona e Ferrara, ma in entrambe le città si parla italiano. Cercare di riprodurre questa cosa in italiano è stato un lavoraccio».

Mi sembra che il cammino di Wu Ming sia una immersione sempre più profonda nell'idea di romanzo delle moltitudini: in Q avveniva attraverso il racconto delle lotte viste con gli occhi di Gert, in Asce di Guerra e in 54 si sperimentavano moduli narrativi diversi. Dalla prima persona alla terza al "tu narrato", giganteschi salti temporali e inserti storici. In New Thing il ritmo è estremamente frammentato, fatto di voci in presa diretta, registrazioni messe in fila. Eppure il risultato è straordinariamente unitario. Trovare nei vostri romanzi affinità con certe definizioni della moltitudine di Spinoza e Negri è corretto?

«Non so se questo abbia a che fare con le teorie sulla moltitudine, ma già nella sua etimologia questo termine significa “i molti”, “il molteplice”. Diversamente dalla massa, che è invece cosa omogenea e indistinta. La sfida è quella di far sentire tante voci, tutte facenti parte di un unico contesto. Una comunità di voci che parla, cercando di mantenere la specificità di ogni voce, con grane e timbri diversi. All’inizio di *New Thing* questa cosa probabilmente non si capisce, sembra un marasma. Poi si comincia ad intendere che è importante che un determinato episodio venga raccontato da diversi personaggi in modo differente, da prospettive non coincidenti. Ognuno racconta coi propri tic, coi propri intercalare, col proprio registro. Ho estremizzato una caratteristica comune ai nostri libri: nelle prime cinquanta pagine non capisci un cazzo. Forse *New Thing* si ferma qualche centimetro prima che tutto diventi incomprensibile. L’ho portato al limite estremo, insomma. Leggere i nostri libri è un atto di fede da parte del lettore [*ride*].»

Parliamo del Luther Blissett Project. Quasi tutti hanno reiterato il cliché dei goliardi bolognesi che si rifanno al modello colto dei Situazionisti. Io però ho visto nelle vostre pratiche anche molti elementi comuni al movimento del '77. Ci sono scritti del collettivo A/traverso che tracciano linee che voi seguirete più tardi. Dal soggetto collettivo, all’idea di informazioni false che producono eventi veri, fino allo spiazzamento e sabotaggio informativo. Voi non creaste però un medium, vi limitavate al cortocircuito interno, a differenza di A/traverso che creò una radio.

«Il medium era Blissett stesso. Noi avevamo considerato una definizione in senso più lato di mass media. Il medium era la leggenda stessa di Luther Blissett. Non avevamo una radio nostra, non avevamo un canale televisivo, non c’era nemmeno un sito ufficiale – lutherblissett.net è nato più tardi – perché il me-

dium era il nome multiplo: un medium virale, autoreplicante che aveva come modalità comunicativa la diceria, la formazione di leggende contemporanee. Non avevamo bisogno di avere un medium specifico perché ne avevamo uno trasversale che li poteva utilizzare e attraversare tutti».

Si può far rientrare Blissett nell'ambito del culture-jamming?

«La definizione è vasta. Se per *culture-jamming* intendi il *subvertising* posso dire che Blissett condivideva alcuni di questi aspetti ma con una differenza fondamentale. La critica che io faccio a gente come Adbusters – che pure lavora bene – è quella di porsi solo come *pars destruens*, momento negativo. Faccio la parodia della pubblicità, critico il consumismo. Blissett aveva una *pars costruens*, la volontà di costruire una comunità intorno a un mito che per affermarsi poteva usare *anche* quel tipo di pratiche, ma non solo. L'aspetto più importante per Blissett non era il sabotaggio, ma il mito che nasceva dal sabotaggio. Questo fu uno straordinario veicolo di relazioni interpersonali, centinaia di persone in Italia utilizzarono il nome Luther Blissett, coordinandosi in qualche maniera e senza il bisogno di conoscersi, mandandosi dei “messaggi in bottiglia”. Era una comunità aperta e informale. I falsi orditi ai danni dell'informazione servivano a creare un alone di leggenda ancora più grande, perché sempre più gente si unisse alla comunità e si appropriasse del nome. Il *culture-jamming* mi è sempre sembrato qualcosa di diverso. “*Jamming*” è quando metti una chiave inglese negli ingranaggi della catena di montaggio, “*traffic jam*” è l'ingorgo, significa insomma bloccare, fermare una cosa. Questa è una azione, un momento fondamentale che viene messo in atto anche da Luther Blissett, ma è una fase subordinata al resto».

È anche vero che il rapporto con l'informazione nel passaggio da Blissett a Wu Ming muta profondamente. Dallo scontro molare di "falsificazione contro falsificazione" alla teoria dei "coni d'ombra della storia"...

«In Blissett si parlava di dose omeopatica di falso per fare emergere il vero. Ma i due progetti sono molto diversi e realizzati da persone diverse, perché è vero che quattro Wu Ming su cinque stavano nel LBProject, ma non tutti quelli che stavano nel LBProject sono entrati in Wu Ming, anzi. La continuità tra Blissett e Wu Ming sta nella narrazione. Anche Luther raccontava storie. Creava e raccontava storie mettendole in scena sul palcoscenico del mondo, vale a dire che tutto il panorama massmediale era considerato teatro da occupare. Le narrazioni che abbiamo creato erano davvero forti, pensa alla scomparsa di Kipper a "Chi l'ha visto?". Quello è un racconto vero e proprio che, anziché fissarlo su carta, abbiamo semplicemente messo "in giro". Wu Ming invece vuole raccontare l'aspetto più specifico del raccontare storie. Recuperare la tradizione del cantastorie, dell'aedo, del bardo, dello sciamano. Parliamo del potere curativo del raccontare storie, valido tanto per chi le ascolta quanto per chi le racconta. È *storytelling* artigiano. Wu Ming cerca di studiare le tecniche del racconto. Sembra un lavoro più tradizionale, in realtà io credo sia sottilmente più sperimentale: miriamo al legame molecolare del "cosa è" raccontare una storia: ci interessano le nanotecnologie della storia. Ai tempi di Blissett lavoravamo al contrario su un piano "macro"».

Si può dire che Blissett sia stato una avanguardia?

«Dipende da cosa si intende per avanguardia. Avanguardia è un termine dalla forte connotazione militare. Sono le prime file

che attaccano. Spesso succede che le avanguardie si girano e dietro non è rimasto nessuno, perché sono andate troppo avanti. Quello è stato il problema di tutte le avanguardie, sia politiche che artistiche. A Blissett non è successo perché il perno di tutto era il contagio. E poi c'era un risvolto pedagogico. Una beffa veniva organizzata e, una volta messa a segno, veniva svelata e spiegata nei minimi particolari. Spiegare: molto spesso le avanguardie non lo fanno, anzi in qualche modo le avanguardie artistiche si beano dell'incomprensibilità di ciò che fanno. È addirittura un'ossessione quella per cui una cosa non debba essere capita del tutto. È una paranoia che noi non abbiamo mai avuto, più gente capiva quali erano e come funzionavano i meccanismi, meglio era. Da quel punto di vista non eravamo avanguardia. Se invece per avanguardia intendiamo "gente che fa sperimentazione", che "prova per prima", beh, in quel caso sì».

Quali sono i nuovi progetti?

«Ora verrà un periodo sabbatico in cui non faremo apparizioni in pubblico, salvo qualche puntata, intervento eccezionale. Lavoreremo solo sul nuovo romanzo collettivo, il progetto più ambizioso che abbiamo mai messo in cantiere. La novità del romanzo è il narratore onnisciente, come nel romanzo settecentesco. Non è facile utilizzare questa formula, ci siamo accorti che per un lettore contemporaneo risulta molto pesante, ma ha un suo fascino. È un vero e proprio rompicapo stilistico che stiamo cercando di risolvere. Diciamo che ci terrà impegnati per i prossimi due anni».

INTERVISTA INTEGRALE DI FRANCO “BIFO” BERARDI
RILASCIATA VIA E-MAIL IL 23 GENNAIO 2005.

Nel libro metto in collegamento Luther Blissett con alcuni aspetti del '77 bolognese (A/traverso, Alice). Con le dovute cautele (e conscio di collegare due “spinte” tra loro diverse per tempo, dimensioni e contesto), mi sembra che queste siano accomunate da una fortissima critica radicale dell’ordine costituito. Comune è volontà di rivoluzione e sovversione, comuni - nelle strategie - sono le pratiche dello spiazzamento, dell’ironia e l’uso dirompente del linguaggio. È una visione che tu condividi?

«La condivido senz’altro. Alcune intuizioni contenute nell’esperienza Luther Blissett riprendono e sviluppano idee che avevamo sviluppato nel '76-'77. Penso prima di tutto all’idea di “soggetto collettivo che scrive A/traverso” (titolo di un articolo uscito sulla rivista nel 1976), che i Luther Blissett ripresero con l’idea del *multiple name*. Inoltre l’esperienza Luther Blissett riprende il gusto per la falsificazione creativa, per il *détournement* e per il sabotaggio del ciclo informativo, che era stato uno dei motivi essenziali dell’azione svolta da A/traverso e Radio Alice».

La falsificazione era una forma di agitazione già introdotta ben prima del LBProject. Senza tornare ai situazionisti, penso al Settantasette (ZUT nel Movimento, ma anche l’anno dopo con Il Male). Dov’è lo scarto tra Luther Blissett e le precedenti forme di sabotaggio informativo? Si può dire che Blissett ha

inventato una nuova grammatica destabilizzatrice nell'agitazione culturale o ha solo fatto sue e perfezionato - in maniera più consapevole - tecniche già sperimentate o solo abbozzate?

«L'innovazione portata da Luther Blissett sta nell'idea di una mitopoiesi da costruire... oltre che attraverso la narrazione. Alcune componenti del movimento del Settantasette avevano già sperimentato consapevolmente pratiche di falsificazione e *Il Male* ne aveva fatto una forma di comunicazione sistematica. Ma non c'è una narrazione, c'è l'azione comunicativa pura e semplice. La strategia di Luther Blissett è più complessa perché costruisce narrazioni mitopoietiche».

Roberto Bui parlava di "liberazione del linguaggio" e del suo utilizzo per creare eventi. Leggo su Alice è il diavolo che il linguaggio fu una vera e propria pratica incidente sul reale anche per A/traverso. Furono due "concretizzazioni" avvenute allo stesso modo?

«Ripeto, Luther Blissett prima e Wu Ming poi lavorano soprattutto sul piano narrativo. Anche la loro ricerca sul linguaggio (vedi ad esempio il recente *New Thing* di Wu Ming 1) è soprattutto una ricerca sulle modalità della narrazione collettiva».

Blissett prefigura un sistema di sabotaggio dell'informazione che si stacca ma affianca la controinformazione, e mira piuttosto al cortocircuito interno. Dal presupposto che non esiste verità, Luther spinge direttamente alla deformazione dell'informazione. Se ho ben capito, A/traverso aveva intuito un "oltre" comunicativo, per cui la semplice controinformazione non bastava più. Parlavate di informazione creativa, irruzione del desiderio sovversivo nell'organizzazione del quotidiano co-

municativo. In questo senso quali sono le differenze più salienti rispetto al pensiero di Luther Blissett?

«Le azioni di falsificazione compiute da Luther Blissett hanno in effetti un carattere rivolto al cortocircuito interno, come tu dici. Ma non bisogna dimenticare che negli ultimi anni in un'area limitrofa a quella dei Luther Blissett e Wu Ming ha cominciato ad emergere (anche in Italia come già altrove) una pratica di *subvertising* che agisce sul sistema pubblicitario, o sul sistema mediatico».

“Lasciarsi rapire dal nemico, questo è il passing”: questo è anche quello che comprende Blissett e che Alice non realizzò? La prova può essere il fatto che creaste una radio, un medium, mentre Blissett non si è “sporcato le mani”, ma si è limitato a immettere input in un sistema per produrne il crash (certo sfruttando anche uno spazio mediale decentrato come la Rete)?

«In cosa consiste lo sporcarsi le mani? Fare una radio o scrivere un romanzo non sono due azioni così distanti, se l'intenzione è quella di sperimentare nuovi linguaggi, di produrre cortocircuiti interni alla soggettività o esterni, rivolti verso il sistema mediatico. Quanto al *passing*, questo è un punto importante dell'azione Luther Blissett/Wu Ming. La critica dell'identità, la messa in moto di processi di dissoluzione dell'identità, come identità personale, e soprattutto come identità di appartenenza».

INTERVISTA INTEGRALE DI MARCO PHILOPAT
REALIZZATA VIA E-MAIL IL 21 DICEMBRE 2004

Sto mettendo in connessione Blissett e il Situazionismo passando per il punk, per certi versi “ponte” tra i due momenti. Molto sommariamente i passaggi sarebbero: Situazionismo, Kommune 1, Provos, King Mob (di cui fu appunto simpatizzante Malcom McLaren). La genealogia sarebbe rafforzata dalla possibilità che gruppi come Clash e Adam and the Ants fossero stati influenzati, in qualche scuola d’arte, dalle tradizioni culturali del dissenso attraverso il dadaismo (Marcus ne parla in Tracce di rossetto). Bifo, recentemente, ha parlato di proseguimento consapevole della via situazionista da parte del punk. Dall’altra parte, però, il punk è nato dal proletariato inglese. Il che pone qualche dubbio. Tu cosa pensi della tesi che vorrebbe retaggi delle pratiche situazioniste nella subcultura punk?

«Nella prima fase fu molto inconsapevole, a parte Jaime Reed, McLaren e la Westwood che pompavano gli agganci, non credo che Clash o Adam siano direttamente collegati al Situazionismo. Nella seconda fase dopo il 1980, nacquero gruppi punk anarchici che furono loro stessi protagonisti delle controculture del passato e alcuni anche attivisti situazionisti, basta ricordare Penny Rimbaud, batterista dei Crass che fu uno dei fondatori del free festival di Stone Age».

Credi che Blissett abbia realmente inventato una nuova grammatica “destabilizzatrice” nell’agitazione culturale o che abbia fatto sue e perfezionato tecniche già sperimentate?

«Entrambe le cose, ma questo dovresti chiederlo a Roberto Bui dei Wu Ming».

Blissett prefigura un sistema di sabotaggio dell’informazione che si stacca dalla controinformazione e mira piuttosto al cortocircuito interno, invita direttamente alla deformazione. Lo si può leggere come rottura nei confronti del cyberpunk?

«No, la controinformazione nacque già negli anni Settanta, mentre i cyberpunk, come dice la parola, furono teknopunk che iniziarono a studiare un utilizzo sociale delle nuove tecnologie, ma si trattò di un attitudine che alla fine sfociò in molto altro tra cui Blissett».

INTERVISTA INTEGRALE DI PAOLO ARCHETTI MAESTRI
(YO YO MUNDI)

REALIZZATA PER LA WEBZINE “CANTIERE SONORO”
<WWW.CANTIERESONORO.IT> IL 15 DICEMBRE 2004.

È un Paolo Archetti Maestri entusiasta e raggianti quello che intervistiamo mentre sul palco si sta ultimando il soundcheck. Siamo alla tappa cremonese di 54, lo spettacolo-sonorizzazione dell'omonimo romanzo del collettivo Wu Ming. Cremona – come al solito sonnecchiante – non lo sa ancora, ma di lì a poco gli odori e i sapori di una Bologna in bianco e nero satureranno l'aria del Teatro Fabbbrica delle Arti. Tra storie di ex-partigiani, attori dall'insospettabile doppia vita, ed echi lontani di Fenoglio.

Raccontaci come è nata l'idea di allestire uno spettacolo su 54?

«È nata grazie a Stefano Tassinari, uno scrittore che ha firmato libri come *L'ora del ritorno* o *I segni sulla pelle*, opera dedicata ai fatti di Genova. Tassinari tiene una rassegna intitolata *La parola immaginata*, un nome bellissimo per uno spazio dove alle parole di romanzi si uniscono delle musiche adottate di volta in volta come commento, come intreccio, o come vera e propria musica originale composta appositamente per le parole recitate da vari attori. Dopo aver sentito la nostra sonorizzazione di *Sciopero*, ormai più di due anni fa, Stefano ci propose di musicare alcuni momenti di 54. Noi già conoscevamo Luther Blissett e la ricetta artistica precedente alla svolta di Wu Ming. Avevamo letto *Q* e ci interessava l'idea di scrittura collettiva. Ma 54 non l'avevamo ancora letto. Per questo ci furono date delle parti, dopodiché comprammo immediatamente il libro, di cui cominciò una lettura febbrile. È stata una scintilla che ha

fatto nascere il progetto: così Wu Ming, questa bottega artigiana di cinque scrittori dai trenta a i quaranta anni, ha incontrato un'altra bottega artigiana, fatta di musicanti dai trenta a i quaranta anni. Due botteghe con passioni molti comuni e la voglia di sperimentare e intrecciare storie, parole, musiche, sensazioni».

A livello compositivo come sono nati i brani?

«Dalla bottega artigiana al cantiere sonoro! In realtà, se posso allargarmi un attimo dal punto di vista poetico, posso dirti che sfogliando le pagine del libro abbiamo notato il taglio fortemente cinematografico. L'intenzione di Wu Ming è proprio quella di creare una scrittura estremamente divulgativa, lavorare sulla memoria, sulla storia e sulle fonti per poi inventare vicende e trame intrecciate al reale. 54, come d'altra parte *Q*, è un perfetto esempio di questa che, almeno io, ho percepito come una delle loro principali intenzioni. Questo taglio cinematografico, in qualche modo, includeva una colonna sonora, un commento che – superficialmente – poteva poggiare sulla musica originale di quei tempi. Poteva essere la filuzzi, un ballo liscio, acrobatico, velocissimo e danzato da soli uomini. E certo in quest'ottica la nostra fisarmonica poteva starci. Ma più che altro abbiamo cercato di annusare l'atmosfera dei momenti, di catturare ora la malinconia, ora la voglia di lotta e speranza. Stati d'animo che sono presenti in questo 1954 di rivolgimenti, questo fatidico dopoguerra di trame internazionali che schiacciano e ancora una volta vessano interi popoli. Con il quotidiano di quelli che già avevano subito la guerra e con chi – da giovane – vuole vivere qualcosa d'altro. Da un parte si percepisce questa voglia di vivere delle persone, o meglio di poter contare sulle proprie vite, dall'altra però c'è la grande malinconia del dopoguerra. Ecco, assaporando tutti questi momenti sono nate le musiche dello spettacolo. Devi sapere poi che,

mentre sfogliavamo una consunta e usatissima copia di *54*, improvvisamente sono usciti tutti i personaggi che popolano i brani del disco. Ci sono venuti a trovare per vedere se il risultato finale fosse qualcosa che assomigliava alla colonna sonora del loro libro».

E loro cosa vi hanno detto?

«Eh beh, questo non te lo posso dire. Rimarrà un segreto. Ti rivelerò solo che è successa una cosa molto inquietante. Lucky Luciano e Steve Cemento si sono fatti più vicini e, sotto voce, ci hanno chiesto: “Magghi sono questi Wumming!?”».

Chi ascolta il disco senza aver letto il libro ha la sensazione di trovarsi davanti a un puzzle con pezzi mancanti. Perché la scelta di non dare un fil rouge?

«Posso darti più risposte. Comincio dalla più semplice: il nostro *54* è una serie di spot che si accendono e si spengono, ora su un personaggio, ora su una atmosfera, perché era impossibile raccontare *54* nella sua completezza nell’arco di un’ora di musica. Lo spettacolo e il disco devono far scattare la voglia di andarsi a leggere il libro, perché in fondo è così anche nella tradizione delle colonne sonore: momenti diversi con molti temi si ripetono. Qui però c’è qualcosa di più: ci sono parole recitate da attori. Facciamo “spot” per catturare l’attenzione, mentre con la recitazione tentiamo di far venir voglia di conoscere tutta la storia. La scelta non è stata fatta a caso, ma lavorando di scalpello e cesello con Tassinari. Alle nostre spalle ci sono filmati realizzati in flash, serie di immagini e foto d’epoca raccolte dal fotografo ferrarese Dario Berveglieri. Immagini che poi sono state rielaborate artisticamente e graficamente da Ivano Antonazzo. Dario purtroppo non è riuscito a vedere la fine del la-

voro, un male incurabile se lo è portato via. Ci teniamo a ripetere, a ogni tappa, che lui è sempre con noi. Lo vorremmo ricordare e senza la retorica in cui si cade facilmente in questi casi. Quello che vediamo sul palco è stato realizzato anche grazie al suo lavoro: Dario è stato un amico con cui abbiamo amato lavorare».

Parole e musica, un equilibrio difficile in ogni caso...

«L'idea alla base del nostro attuale allestimento è comunque quella di uno spettacolo in cui parola e musica non siano in un rapporto di subordinazione. Si è trattato piuttosto di un incontro-scontro in cui due ballerini dialogano, guardandosi negli occhi e guardando insieme verso uno stesso orizzonte. Con una forza comune che è stata poi la fortuna del disco. Pensa che all'inizio c'era molto diffidenza, appariva strana l'idea di un album con lunghe letture. La cosa bella è che sono stati gli attori a diventare la voce degli Yo Yo Mundi. Con Pagella c'era già un passato di reading e poesia insieme, con Baliani è sbocciato un amore assoluto – lui era con noi alla prima dello spettacolo –, con Cederna volevamo lavorare e anche lui è rimasto colpito da questo incontro tra parola e musica. Come riferimento è impossibile non pensare a Mimì dei Massimo Volume, un gruppo che amiamo tantissimo e che seguiamo anche ora con El Muniria. Solo che Emidio Clementi è uno scrittore che sa trattare la musica, mentre nel nostro caso ci siamo confrontati con un testo scritto da altri e abbiamo prodotto musica con cui gli attori poi si sono confrontati».

Tante collaborazioni, contaminazioni tra arti diverse, e uno spettacolo in cui gli attori – di data in data – non sono sempre gli stessi: mi sembra che voi e Wu Ming abbiate tratti comuni

su un percorso di “comunità artistica aperta” o, se preferisci, di “band in continua ridefinizione”.

«Sì, l'idea di gruppo aperto appartiene anche alla nostra musica. Noi stessi abbiamo collaborato con molti artisti, sia italiani che stranieri. Il problema è che in Italia le collaborazioni vengono costruite sulla domanda “Tu quanti dischi vendi?”: arriva il manager di turno che decide se la cosa si può fare o no, se conviene o no al suo pupillo. È veramente difficile. Ci sono modalità e cliché ben radicati, oltre che il vizio di coltivare solo il proprio orticello. Collaborare è muovere il pensiero, noi cerchiamo di fare musica ma non solo. Siamo in cinque da quindici anni, ma ci piace l'idea del gruppo aperto, della condivisione».

Sonorizzazioni e canzone d'autore sono le due anime di Yo Yo Mundi?

«Per quanto riguarda la canzone d'autore, noi non abbiamo mai avuto problemi a raccontare da dove arriviamo. Yo Yo Mundi sono nati da un'idea di fine anni '80, gli anni del nuovo rock, con questi gruppi italiani che cantavano in italiano – un'etichetta, se vuoi, ingigantita dai giornalisti, ma anche questa musica era derivativa nei testi. Si cercava di combattere la verbosità di certi cantautori. Noi veniamo dal Monferrato, a poca distanza dalla Genova di De André, dall'Asti di Paolo Conte, dalle Langhe di Fenoglio, insomma un mondo che si ritrova nella nostra musica. Un genere che è stato definito spesso come “tradizionale”, con influenze francesi. Qualche giornalista ci veniva a dire che avevamo un retroterra irlandese. Certo abbiamo riferimenti noti, ma abbiamo cercato soprattutto un collante tra la musica delle nostre radici, italiane, e altre musiche. A queste atmosfere abbiamo associato un mondo. Ma non vedo un abisso tra *Sciopero*, 54 e le nostre canzoni d'autore più note. Parole diverse per musiche simili».

BIBLIOGRAFIA

Luther Blissett

- Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino, 2003.
- Luther Blissett, *Q*, Einaudi, Torino, 1999.
- Luther Blissett Project, *Nemici dello Stato – criminali, “mostri” e leggi speciali nella società di controllo*, DeriveApprodi, Roma, 1999. (Introvabile, il testo completo è scaricabile dal sito <www.wumingfoundation.com>)

Wu Ming

- Vitaliano Ravagli, Wu Ming, *Asce di guerra*, Marco Tropea Editore, Milano, 2000.
- Wu Ming 5, *Havana Glam*, Fanucci, Roma, 2001.
- Wu Ming, *54*, Einaudi, Torino, 2002.
- Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003.
- Wu Ming 2, *Guerra agli umani*, Einaudi, Torino, 2003.
- Wu Ming 1, *New Thing*, Einaudi, Torino, 2004.
- Wu Ming 5, *Free Karma Food*, Rizzoli, Milano, 2006.

SAGGISTICA E CRITICA

Su Luther Blissett

– Gilberto Centi, *Luther Blissett, l'incapacità di possedere la creatura, una e multipla*, Edizioni Synergon, Bologna, 1995. (Introvabile, il testo completo è scaricabile al link <http://www.spazionet.it/gilbertocenti/LutherBlissett.htm>)

– Andrea Grilli, *Luther Blissett – Il burattinaio della notizia*, PuntoZero, Bologna, 2000.

Sulla subcultura punk

– Greil Marcus, *Tracce di rossetto: percorsi segreti nella cultura del Novecento, dai Dada ai Sex Pistols*, Leonardo Edizioni, Milano, 1991.

– Jon Savage, *Punk!*, Arcana, Milano, 1994.

Sul movimento del '77 e Radio Alice

– Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo – storia di una radio sovversiva*, a cura di Franco “Bifo” Berardi ed Ermanno “Gomma” Guarneri, Shake, Milano, 2002.

– Franco “Bifo” Berardi, *Dell'innocenza – interpretazione del '77*, Agalev, Bologna, 1987.

Su Mediattivismo, Falsificazione, Subvertising, Hacking, Culturejamming

– Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brünzels, *Comunicazione-guerriglia - Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*, DeriveApprodi, Roma, 2001.

– Walter Molino, Stefano Porro, *Disinformation Technology – Dai falsi di Internet alle bufale di Bush*, Apogeo, Milano, 2003.

– Arturo Di Corinto, Tommaso Tozzi, *Hacktivism: la libertà nelle maglie della rete*, Manifestolibri, Roma, 2002.

– Naomi Klein, *No Logo – Economia globale e nuova contestazione*, Baldini & Castoldi, Milano, 2001.

– Mark Dery, *Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs*, Open Magazine Pamphlet Series (disponibile in <http://project.cyberpunk.ru/idb/culture_jamming.htm>).

– Carl Bernstein - Bob Woodward, *Tutti gli uomini del presidente – L'affare Watergate*, Garzanti, Milano, 1974.

– Michael Hardt e Toni Negri, *Moltitudine, Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*, Rizzoli, Milano, 2004.

ROMANZI, SAGGISTICA E CRITICA LETTERARIA

– Cristina Gaspodini, Brizzi – *Il mondo secondo Frusciante Jack, la prima “autobiografia” non autorizzata!*, Transeuropa, Ancona, 1999.

– Truman Capote, *A sangue freddo*, Garzanti, Milano, 1999.

– Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 1998.

**ARTICOLI E INTERVENTI DA QUOTIDIANI
E RIVISTE CARTACEE O TELEMATICHE**

Articoli *fake*

– *Da Bologna e da Udine appello per ritrovare Harry Kipper*, «Il Piccolo» di Trieste, 4 gennaio 1995.

– “*Ho l’Aids, infetto per vendetta*”, «il Resto del Carlino», edizione nazionale, 19 ottobre 1995.

– *Intervento “top secret” per Naomi*, «il Resto del Carlino» - Bologna, 27 ottobre 1995.

– *E giovedì apparve Naomi*, «la Repubblica» - Bologna, 28 ottobre 1995.

– Tullio Kezich (apocrifo), *Con il film su radio Alice nasce un nuovo genere: «il politicamente irresponsabile»*, «Magazine» del «Corriere della Sera», 14 ottobre 2004.

Interventi di Luther Blissett

– Luther Blissett, *John Handcock, Requiem per River Phoenix*, in «Luther Blissett – Rivista di guerra psichica e adunate sediziose», n. 0, Aprile/Maggio 1995.

– Luther Blissett, *Cras amet qui numquam amet qui numquam amavit quique amavit cras amet* - *Per una storicizzazione del Luther Blissett Project nell’ora delle decisioni irrevocabili*, in «Quaderni rossi di Luther Blissett», numero 1, aprile-giugno 1998, Grafton 9, Bologna.

– Luther Blissett, *La cospirazione: un manifesto*, 1994, <http://www.lutherblissett.net/archive/205_it.html>.

– Luther Blissett, *Quattro facce di Q*, <http://www.lutherblissett.net/archive/404_it.html>.

– Roberto Bui, *Nomi multipli e neoismo: che c'entra Luther Blissett?*, dal catalogo *Sentieri Interrotti: crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti*, Bassano del Grappa, 17 giugno - 20 agosto 2000, <www.dvara.net/HK/neoismo.asp>

– Luther Blissett, *Roma: 50 denunce per una sola persona: Luther Blissett*, comunicato stampa di Radio Blissett, Roma 1995, <http://www.lutherblissett.net/archive/133_it.html>.

– Progetto Luther Blissett, *Alcune considerazioni sulla ricerca Eurispes*, 1994, <http://www.lutherblissett.net/archive/410_it.html>.

Articoli e interventi di Wu Ming

– Roberto Bui, *Invece che come qualsiasi altra cosa*, in *Roberto e Federico, per Gilberto*, 2 agosto 2000. <http://www.wu-mingfoundation.com/italiano/outtakes/a_gilberto1.html>.

– Wu Ming 4, 30 novembre 2004, intervento sul sito del film *Lavorare con Lentezza*, <<http://www.lavorareconlentezza.com/risposteCommenti.phpsc>>.

– Wu Ming 1, nota pubblicata sul sito del film *Lavorare con Lentezza*, <<http://www.lavorareconlentezza.com/background.phpsc?p=1&d=20&DOC=/LCL/Background/B81-9CA-45B&DOC=/LCL/Background/6EE-8E7-56E>>.

– Wu Ming, *Beffato il Corriere della Sera :-)*, <<http://www.lavorareconlentezza.com/news.phpsc?&p=3&d=12&art=&art=%2FLCL%2Fweblog%2F48A-F81-586%2Fm10977599510.03036400>>.

– Wu Ming, in *Chissà se abbiamo risposto alla domanda...*, intervista a Wu Ming sul n. 9 di «Cem Mondialità», rivista di educazione interculturale, novembre 2004, <http://www.wu-mingfoundation.com/italiano/outtakes/interviste_fine2004.htm>

– Wu Ming, *Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) del narratore*, «versione 1 settembre 2000 – aperta a contributi e miglioramenti da parte di colleghi e colleghe», <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/Diritti.htm>>.

– Wu Ming, *Lavorare con lentezza – note di Wu Ming*, <<http://www.lavorareconlentezza.com/background.phpsc?p=1&d=20&DOC=/LCL/Background/677-078-218&DOC=/LCL/Background/6EE-8E7-56E>>.

Sul *multiple name* e Luther Blissett

– Gabriele Romagnoli, *L'assalto di Radio Blissett*, «la Stampa», venerdì 3 febbraio 1995.

– Giancarlo Martelli, *Il club dei goliardi telematici*, «Corriere della Sera», 21 gennaio 1995.

– Marina Amaduzzi, *Maniaci, suicidi d'arte tutti risolti in tal Blissett*, «la Repubblica» - Bologna, 10 febbraio 1995.

– Loredana Lipperini, *E il computer creò il panico*, «la Repubblica», 11 dicembre 1995.

– Vittore Baroni, *Leggende urbane, nomi multipli e calcio a tre porte*, in *Speciale Circuiti – Luther Blissett*, inserto di «Rumore» n. 42 - 43, luglio-agosto 1995.

– Noi, *Blissett, abbiamo beffato il Carlino*, «la Repubblica» – Bologna, 27 ottobre 1995.

– Vittore Baroni, *Sesso, arte e psicogeografia*, in *Speciale Circuiti – Luther Blissett*, inserto di «Rumore» n. 42, 43, luglio -agosto 1995.

Su Wu Ming

– Ernesto Assante, *Wu Ming. Siamo i guerriglieri della controcultura*, intervista a «la Repubblica» 24 agosto 2004.

– Valerio Evangelisti, *Polemica balorda contro i Wu Ming*, 12 gennaio 2005, <<http://www.carmillaonline.com/archives/2005/01/001161.html>>.

– Luca Muchetti, *Intervista a Paolo Archetti Maestri*, 15 dicembre 2004, <<http://www.cantieresonoro.it/articoloint.php?categoria=4&id=322>>.

– Luca Muchetti, *Intervista a Emidio Clementi*, 26 gennaio 2005, <<http://www.cantieresonoro.it/articoloint.php?categoria=2&id=337>>.

– Luca Muchetti, *Intervista a Wu Ming 1*, 23 febbraio 2005, <<http://www.cantieresonoro.it/articoloint.php?categoria=4&id=351>>.

– Fiorella Paone e Elena Motulese, *Intervista con Wu Ming 3*, 13 gennaio 2005, <http://www.girodivite.it/stampa.php?id_article=1508>.

– Marco Amici – *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n.1, 2006, <http://www.wuminfoundation.com/italiano/Saggio_Amici_su_Wu_Ming.pdf>.

– John Vignola, *Il Mucchio incontra Valerio Evangelisti e Wu Ming 1 - Storia, lettere e artigianato*, «Il Mucchio Selvaggio», n.513, dal 10 al 16 dicembre 2002.

Sul '77 e Radio Alice

– Alessandro Marucci, *Intervista con Klemens Gruber*, «Il Manifesto/Alias», 9 marzo 2002.

– Vincenzo Sparagna, *Un blog lungo oltre 20 anni*, <www.questotrentino.it/2003/15/frigidaire.htm>.

– Luca Muchetti, *Intervista a Roberto “Freak” Antoni*, 11 gennaio 2004, <<http://www.cantieresonoro.it/articoloint.php?categoria=4&id=133>>.

– Lanfranco Vaccari, *Che cosa c'è di male?*, 1978 n. 45, ripubblicato su, *L'Italia degli anni Settanta*, n. 2, «L'Europeo» 2004.

Situazionismo

– Vania Granata, *Glossario*, <<http://www.luxflux.net/n2/glossario.htm>>.

– Franco “Bifo” Berardi, *La premonizione di Guy Debord*, «Liberazione», 1 dicembre 2004.

– Sandro Lazier, *Debord e la psicogeografia*, <http://www.antithesi.info/testi/testo_2.asp?ID=237>.

Mediattivismo, sabotaggio, culturejamming

– Orsola Casagrande, *Yes Men, quei sosia delle corporation*, «il Manifesto», 4 dicembre 2004.

– Carlo Lucarelli, *Magnifico! Vedo tutto noir* (intervista a James Ellroy), «L'Espresso», 19 aprile 2001.

– Roberto Di Caro, *Impronta digitale*, <http://www.dweb.repubblica.it/archivio_d/1998/11/03/attualita/dalmondo/016fut12416.html>.

– *Chi è San Precario*, <<http://www.carta.org/cantieri/6novembre/041102sanPrecario.htm>>.

– *Moda, i No Global svelano l'enigma "Abbiamo creato noi Serpica Naro"*, 26 febbraio 2005, <http://www.repubblica.it/2005/b/sezioni/spettacoli_e_cultura/modanoglobal/modanoglobal/modanoglobal.html>.

Prodromi del Luther Blissett Project

– Enrico Brizzi, *Progetti – Perle ai porci*, <<http://www.enricobrizzi.it/progetti/perle.htm>>.

– Enrico Brizzi, *Progetti – River Phoenix, L'Inufficiale Fanzine della No Generation*, <<http://www.enricobrizzi.it/progetti/river.htm>>.

Gonzo journalism

– The Associated Press, *Writer Hunter S. Thompson commits suicide*, 21 febbraio 2005, <<http://www.msnbc.msn.com/id/7005168>>.

***CREDITS*, THANKS* & *SPECIAL* THANKS*!**

Questo libro è dedicato ai miei due nonni: a Walter, che adesso da lontano vede più di me, e a Fulvio, il mezzo sorriso che non ho conosciuto. Un sincero grazie ai miei genitori e a mio fratello per la pazienza, la fiducia e l'insostituibile aiuto; grazie a Tommaso De Lorenzis per la dedizione e la generosità con cui mi ha aiutato nella revisione del libro, a Roberto Bui (Wu Ming 1) e a Giovanni Cattabriga (Wu Ming 2) per le storie, le preziose informazioni e la disarmante disponibilità. Grazie al professor Paolo Giovannetti per i sapienti consigli e per la convinzione con cui mi ha sostenuto fin dall'inizio, a Loredana Lipperini per l'interessamento e le buone parole, a Marisa Chiani e Luciano Duò per avermi offerto la possibilità di pubblicare *Storytelling*. Grazie alla comunità della Rete, che ogni giorno condivide passioni, immagini, suoni e narrazioni. Grazie di cuore a tutte le voci che, nelle pagine del libro, mi hanno aiutato a raccontarvi questa storia: Bifo, Enrico Brizzi, Emidio Clementi, Roberto "Freak" Antoni, Paolo Archetti Maestri, Marco Philopat, grazie a Stefano Miraglia per la foto in piazza dei Brandale, a Guido Ruggeri dei «Visual Sensation» e a Marco Allegri della «Valigetta» per un'edizione di «Cantiere Sonoro» pensata a immagine e somiglianza di questo libro, quando ancora era una tesi. Grazie ai bronci, ai sorrisi e all'entusiasmo che brilla di Alice, spuntata da un libro. Grazie a chi mi è vicino adesso, e a chi ho perso per strada.

Hard, Hungry and Alive
Cremona, novembre 2007

Finito di Stampare
gennaio 2008
presso
Digital Print Service
Via Torricelli, 9
20090 Segrate (Milano)