

Marco Amici

La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming

Apparso su *Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, diretta da Alberto Asor Rosa, n.1, 2006

Eppure è vero che non si prosegue la lotta contro lo stato di cose presente se non si è ispirati da una qualche narrazione.

Wu Ming

In origine era Luther Blissett

Wu Ming, ovvero "senza nome". Questa la sigla che unisce in collettivo i cinque autori di un singolare progetto narrativo che, da più di un quinquennio ormai, si pone come imprescindibile punto di riferimento nel panorama letterario nostrano. Per ragionare intorno all'opera dei cinque, prenderemo le mosse dall'esperienza del Luther Blissett Project, di cui Wu Ming è stato parte integrante. È infatti nelle teorie e nelle pratiche legate alla diffusione del nome multiplo Luther Blissett che s'intravede l'origine di quel *modus operandi* che sarà proprio di Wu Ming.

Verso la metà degli anni Novanta, sia in Italia che all'estero, soggettività diverse cominciano ad adottare lo pseudonimo Luther Blissett per rivendicare azioni di più o meno eclatante sabotaggio mediatico. È la messa in atto del Luther Blissett Project, la cui idea di fondo consiste nel creare una mitologia dell'improbabile, nel

destabilizzare l'immaginario collettivo servendosi di un'identità virtuale e multipla nel contempo: Luther Blissett, appunto.

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.

A diffondere indizi e dicerie, ad animare e implementare l'identità multipla ci pensa una comunità fluida composta da centinaia di soggetti. Comunità che affonda le proprie radici nel mondo della cultura *underground*, dell'antagonismo e dell'avanguardia ma che di fatto coinvolge chiunque e vive grazie a chiunque. Chi aderisce al *Luther Blissett Project* decide spontaneamente di farsi particella anonima e sciogliersi in un *network*, in una moltitudine aperta e informale, organizzatasi in rete col fine di produrre eventi reali o immaginari, il cui unico responsabile accertato risponde al nome di Luther Blissett.

Il punto cardine del "comunitarismo blissettiano" è la negazione del concetto di individuo come entità definita, chiusa e separata dalla collettività. In Luther Blissett vive il concetto marxiano di

Gemeinwesen, l'essere comune, il singolo che reca in sé il segno della collettività, vive la pratica "radicale" dell'anonimato così come la intendeva Amadeo 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.

Nella fase iniziale del progetto il *network* ha lavorato collettivamente alla costruzione del personaggio Luther Blissett attraverso una vera e propria narrazione fondante, secondo il modello già adottato dai Rosacroce, che nel XVII secolo scrissero la biografia dell'immaginario fondatore della loro congrega esoterica. In una seconda fase, che può dirsi ancora in atto, il personaggio Luther Blissett è stato "liberato" nell'infosfera, con l'esortazione generale a farlo vivere e proliferare.

Da allora ad oggi chiunque ne ha voglia può *diventare* Luther Blissett e adottare questa sorta di pseudonimo multiuso per firmare *performances*, truffe, opere d'arte, lettere di protesta e via dicendo. La libertà d'uso è assoluta, non è necessario avvertire nessuno, non serve iscriversi ad alcuna *mailing list* né fornire alcun dato, oltretutto il progetto non ha una scadenza stabilita. Le uniche controindicazioni e limitazioni concernono la diffusione di contenuti razzisti, sessisti o fascisti, in questo senso il *network* si trova a vigilare costantemente su sé stesso. Altra preoccupazione costante è quella legata ai possibili tentativi di appropriarsi di Luther Blissett alla stregua di un marchio commerciale, di porlo cioè sotto *copyright*: come si è già accennato il concetto di proprietà intellettuale viene categoricamente rifiutato in favore di una libera e garantita circolazione dei saperi.

Luther Blissett inizia così a *comparire* nelle maggiori metropoli europee e americane, la sua attività preferita è quella di incrinare il

sistema dell'informazione, insinuarsi nel flusso mediatico alla maniera di un virus, diffondendo notizie false e voci incontrollabili. La diffusione avviene attraverso reti telematiche, radio ed in maniera più eclatante attraverso televisioni e carta stampata, ai danni delle quali vengono creati eventi immaginari e falsi scoop. A firma Luther Blissett troviamo articoli di giornale, resoconti di fatti mai avvenuti, beffe ai danni di trasmissioni televisive. Viene scatenata una guerriglia mediatica combattuta a colpi di messe nere, persone scomparse, *serial killer*, malattie infettive e cacciatori di satanisti. Luther Blissett s'impegna affinché le leggende metropolitane prendano improvvisamente vita, suffragate dalla sua falsa testimonianza. Si rifà alla pratica del falso come strumento di lotta: mente, perché parte dall'assunto che anche i media mentono e manipolano l'informazione. Data per acquisita tale prassi mistificatoria, l'intento non sarà più né quello di smascherare il sistema dei media, né di fare opera di controinformazione, bensì di attaccare tale sistema dall'interno, di servirsi degli stessi media per rivelare come dietro ogni notizia possa celarsi la menzogna. La volontà, come ammette lo stesso Luther Blissett, è quella di dare vita ad una vera e propria «mitologia dell'improbabile e dell'ubiquo e creare situazioni al cui interno non esista responsabilità individuale»¹. Fare in modo poi, che tale mitologia si manifesti in tutta la sua natura conflittuale, si costituisca come punto di riferimento per chi miri a scardinare l'immaginario collettivo, per chi voglia assaltare le culture sclerotizzate, alternative o istituzionali che siano. Questa vera e propria "guerriglia mediatica", così come l'abbiamo sommariamente descritta, costituisce solo la prima fase del progetto. Nell'introdurre il saggio *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, raccolta di testi-chiave del progetto, Luther Blissett scrive:

L'idea che sottende il Luther Blissett Project fin dalle sue origini è quella di creare un fantasma che conduca il libertarismo fuori dall'underground, dal

¹ L. Blissett, *Solidarietà a Luther Blissett*, 1994, <http://www.lutherblissett.net/archive/001_it.html>.

cul-de-sac del centrosocialismo reale, dalle nicchie di militantisimo o militontismo in cui è rimasto per quasi un ventennio, immettendolo nuovamente nell'overground, nel mainstream culturale. Si tratta insomma di usare questo spettro collettivo, questo fantomatico eroe popolare mosso da migliaia di fili, *per fare irrompere nella cultura pop un mito di lotta*. Un mito ludico, scaltro, accattivante, efficace, per l'appunto "pop", che pubblicizza una visione della vita e della lotta di classe libera e felice, lontana dagli errori/orrori del Novecento².

I media, mostrando quanto per loro venga prima la logica dello scoop che l'attendibilità delle fonti, cadono regolarmente nella trappole ordite da Luther Blissett. Un cospicuo contributo alla crescita del mito dell'identità multipla come di un Robin Hood della comunicazione, sono quindi essi stessi a fornirlo. Così come sono essi stessi a diffondere il caotico verbo di Luther, divenendo agenti di destabilizzazione di quell'immaginario collettivo a cui il sistema politico, economico e culturale, li ha messi di guardia. Per di più, 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.

Luther Blissett è stato ed è, nei paesi in cui il progetto ancora non ha esaurito la sua spinta creativa, ancora tutto questo. Nelle regole di vita e nelle abitudini "blissettiane", nel particolare spirito comunitario comparso con l'identità multipla, è oggi facile riconoscere una premonizione di quelle pratiche che caratterizzeranno il movimento globale anti-liberista. Con la protesta di Seattle del 1999 si è inaugurata una fase di dinamica e di conflitto sociale in cui gli ambiti della comunicazione, dell'immaginario e del mito giocheranno un

² L. Blissett, *Introduzione a Id., Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino 2000, pp. XXXVI, XXXVII.

ruolo sempre più specifico all'interno del laboratorio dell'attivismo politico.

Il fenomeno letterario Q

In Italia il *Luther Blissett Project* sale alla ribalta delle cronache grazie a numerose truffe mediatiche ad effetto e soprattutto grazie al romanzo *Q*³, pubblicato da Einaudi nel marzo del 1999, frutto del lavoro collettivo di quattro Luther Blissett rimasti naturalmente anonimi.

Non si tratta del primo manifestarsi dell'identità multipla in ambito editoriale, già a nome Luther Blissett erano stati pubblicati *pamphlet* teorici, saggi su media e antagonismo e un libro-inchiesta sul tema della pedofilia prontamente messo all'indice, *Lasciate che i bimbi*⁴.

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. Come spiegherà uno dei Luther Blissett autori del romanzo, si aveva piena coscienza del fatto che il "nemico" avrebbe cercato, inevitabilmente, di attirarli dalla propria parte. Si trattava solo di mostrarsi pronti a quella circostanza.

³ L. Blissett, *Q*, Einaudi, Torino 1999.

⁴ L. Blissett, *Lasciate che i bimbi*. "Pedofilia", un pretesto per la caccia alle streghe, Castelvvecchi, Roma 1997.

Innanzitutto spiazzando subito le aspettative di chi avrebbe fatto la prima proposta. Il campo battezzato da Blissett per fare la sua prima comparsa nell'overground dell'industria culturale è stato quello della narrativa. Si trattava di pianificare un'azione dirompente, il lancio di un best seller atipico, che disorientasse i mass media costringendoli a parlare dell'opera di Blissett per il suo valore specifico e non solo come l'ennesima fantasia dei "giovani pirati mediatici"⁵.

Il "nemico" si materializza nelle fattezze di Severino Cesari e Paolo Repetti, ideatori e responsabili per Einaudi della collana Stile Libero, nonché già abili promotori del fenomeno "gioventù cannibale". I due, che avevano apprezzato gli scritti teorici di Blissett già pubblicati, con tempismo perfetto propongono a Luther la pubblicazione di un'opera di narrativa, con l'aspettativa di pubblicare un ben congegnato romanzo *cyberpunk*. Tra le mani si ritrovano invece una *spy-story* di oltre 600 pagine, ambientata nel periodo della Controriforma e in assoluta controtendenza rispetto al panorama della produzione narrativa italiana degli anni Novanta. Con la pubblicazione di *Q* la guerriglia culturale portata avanti dal *Luther Blissett Project* in Italia compie un decisivo salto di qualità.

Dietro la singola lettera che dà il titolo all'esordio narrativo di Blissett, troviamo un romanzo dalla trama complessa, in cui si raccontano le vicende di un eretico del XVI secolo che, cambiando di volta in volta nome, vita e identità, attraversa gli eventi più importanti del suo tempo muovendosi fra violenza, intrighi e rivolte. Si passa dalla ribellione dei contadini del 1525 guidata da Thomas Müntzer contro i principi tedeschi, all'esperienza anabattista della Münster "città dei folli", si finisce fra scontri ai vertici della Chiesa e raggiri ai danni dei potenti banchieri Fugger. L'Europa del Cinquecento, squassata in lungo e in largo da rivolte e religione, diviene il cupo scenario di un

⁵ L. Blissett, *Introduzione a Id., Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, cit., pp. XXXVI, XXXVII.

western teologico in cui oltre al protagonista dalle mille identità, un alter ego dello stesso Blissett, si muovono una folla di personaggi. Allo sguardo del protagonista, testimonianza diretta, immediata e "parziale" degli eventi di cui prende parte, la narrazione alterna quello più a largo raggio ma altrettanto parziale, volto ad esaminare l'intero quadro storico, del misterioso antagonista da cui il libro prende il titolo, *Q*, delatore al servizio del cardinale e futuro papa Giovanni Pietro Carafa, acerrimo nemico di ogni eresia. *Q* come Qoélet, il saggio che s'interroga sul senso della vita nell'*Ecclesiaste*. Non a caso, proprio al libro sapienziale della Bibbia si ricorre spesso per individuare una delle chiavi di lettura del romanzo: andare oltre il *nihil novi sub sole*, non abbandonarsi all'idea che nulla possa cambiare, che le strategie di controllo da parte del potere siano ineludibili. Mentre il protagonista del romanzo fugge, assiste alle stragi più efferate, uccide, lotta e fugge ancora, *Q*, la spia, riferisce alle stanze più segrete del Palazzo, consiglia il potere affinché le rivoluzioni vengano assecondate, tradite e al momento giusto represses nel sangue. Sembra l'apoteosi della teoria del complotto, che non fa altro che riconfermare se stessa nel corso della narrazione. In realtà non è così, il romanzo si chiude con l'affermazione che non vi è strategia in grado di prevedere tutto, che non vi è complotto che possa reggere alla forza d'urto della Storia: non sarà l'abilità di pochi, oscuri tessitori di trame a determinare sempre ed in ogni caso il succedersi degli eventi. Questa lettura trova un corrispettivo nell'organizzazione stessa del romanzo, in cui l'alternanza di visuali fra protagonista e antagonista si risolve più di tutto in una celebrazione della folla senza nome, della moltitudine dei comprimari che, spinti da bisogni primari quali il pane o la giustizia, costituiscono il vero motore della Storia.

Se le lettere che *Q* spedisce a Pietro Carafa ci forniscono un quadro generale della vicenda, in cui eventi e dettagli trovano la loro giusta collocazione come tessere di un mosaico, l'impressione, leggendole, è quella di trovarsi in un limbo fuori dal tempo, in una dimensione statica e ovattata. Luther Blissett vuole mostrarci la "povertà" della

Storia così raccontata, dal punto di vista “vincitore”, secondo la logica spietata dei potenti e dei loro tatticismi. A questo tipo di narrazione, viene opposta “l’altra storia”, quella convulsa e violenta vissuta dall’eretico protagonista e dai personaggi intorno a lui, fatta di sangue, carne, di corpi forsennatamente in movimento per non essere schiacciati dall’autorità. Andrea Cortellessa in un suo articolo comparso su “L’Indice”⁶ e riportato nell’archivio on-line di Luther Blissett, analizzando *Q* si rifà a quella visione *ipocalittica* della Storia espressa più volte da Luther in interventi di carattere teorico-politico.

[...]in contrapposizione a una visione *apocalittica* e “lineare” della Storia (tesa, come recita l’etimo di “apocalisse”, a rivelazioni ultime e terminali, calate da un “alto” più o meno trascendente), si sostiene un’ipotesi *ipocalittica*: nella quale cioè la “rivelazione” viene dal Basso (con tutto ciò che di postmarxiano e postfreudiano resta in questa metaforologia: non a caso il nome col quale è più spesso noto il protagonista di *Q* è “Gert dal Pozzo”), e non in una prospettiva utopistica bensì *di continuo*, in un eterno presente accelerato [...]. Forzandola a fare da fondale allegorico di una partita che si intende giocare *qui e ora*, la Storia viene riscritta da “Blissett” con strumenti retorici e stilistici atti a darne un’immagine *mossa*, irrequieta, radicalmente incerta (continua è la metafora, apparentemente consunta, del “precipitare delle cose”)⁷.

In questo divenire storico per molti aspetti disperato, la perdita dell’identità e lo sciogliersi in una comunità, costituiscono il valore aggiunto che permette al singolo di fuggire l’infelicità della Storia e ritrovare la felicità del presente. Franco Berardi “Bifo”, filosofo e attivista politico, considera per questi aspetti *Q*, insieme a *Le particelle elementari*⁸ di Michel Houellebaucq (per motivi

⁶ “L’Indice”, n.7/8, anno XVI, luglio-agosto 1999.

⁷ A. Cortellessa, *Ipcalittici o integrati. Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale*, <http://www.lutherblissett.net/archive/444_it.html>.

⁸ M. Houellebaucq, *Le particelle elementari*, Bompiani, Milano 1999.

completamente diversi), il primo romanzo consapevolmente post-identitario e post-storico:

Gli eroi di Luther Blissett possono essere felici proprio perché non si aspettano niente, proprio perché non investono le loro energie desideranti nella storia, nel futuro, nel dogma, nella verità da realizzare a costo del sacrificio della carne. Solo nel presente della carne, del piacere, del contatto, della comunità concreta dei corpi che si toccano e delle menti che scambiano segnali, solo in questo sta la felicità⁹.

Molto sommariamente *Q* può essere descritto come un romanzo storico, in realtà al suo interno convergono numerosi elementi propri di altri generi letterari, dal giallo alla *spy-story*, dal romanzo d’avventura al *noir*. Non a caso il romanzo a cui sembra essere più vicino, come struttura e come approccio alla realtà storica narrata, è un classico della narrativa “nera” di genere, *American Tabloid*¹⁰, di James Ellroy. Carlo Lucarelli, in un’entusiastica recensione di *Q* comparsa su “La Stampa”, evidenzia con forza proprio questo aspetto: la capacità di Blissett di ricorrere a tutti gli espedienti della narrativa di genere per costruire, e tenere saldamente insieme, un universo narrativo in cui gli eventi reali, i documenti storici e la *fiction* diventano gli ingredienti di una storia del passato raccontata con una sensibilità tutta moderna.

Il mondo di *Q* è un mondo che è insieme terribile e grandioso. Ha come impalcatura la struttura solidissima di uno sfondo storico preciso, ricostruito fedelmente, pezzo per pezzo, dalle armi, ai vestiti, agli eventi, alle emozioni. Questo sfondo è l’Europa della metà del ‘500[...] E’ lì dentro che vive il mondo di *Q*, con quella capacità di creare complessi, realistici e fantastici affreschi che va dai *Promessi sposi* al *Signore degli anelli* di Tolkien, passando per Umberto Eco, Valerio Evangelisti e Philip K. Dick¹¹.

⁹ F. Berardi “Bifo”, *I due ultimi romanzi dell’epoca moderna. Q e Le Particules Elementaires*, <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/030799.html>>.

¹⁰ J. Ellroy, *American Tabloid*, Mondadori, Milano 1995.

L'intenzione, in *Q*, è proprio quella di mettere in aperta evidenza la forza delle storie, motore primo dei romanzi di genere ed opporla, polemicamente, ai "tenui" intrecci delle narrazioni minimaliste, all'egocentrismo dei racconti autobiografici e generazionali, agli esercizi di stile. In questo senso la scelta di ambientare il romanzo nel XVI secolo appare più che funzionale: gli spunti e i temi narrativi offerti da una fase di profondo cambiamento nella storia dell'Europa sono praticamente illimitati. Nel Cinquecento si scorgono i primi decenni di vita del moderno e gli ultimi del feudalesimo, si ha l'invenzione della stampa con tutti gli stravolgimenti ad essa conseguenti, nel potere e nella ricchezza dei grandi banchieri dell'epoca possiamo intravedere la nascita del capitale finanziario e gli albori del capitalismo. In particolare, nell'arco dei 30 anni in cui si svolge il romanzo, dal 1525 con la rivolta dei contadini, alla pace di Augusta fra protestanti e cattolici nel 1555, a livello sociale si assiste ad una quantità di trasformazioni e sperimentazioni senza precedenti. Per quanto riguarda l'aspetto linguistico, *Q* è stato concepito come se si trattasse della traduzione di un testo del XVI secolo. Si è lasciata da parte, quindi, qualsiasi tentazione mimetica e ci si è concentrati sulla "traduzione" degli eventi, in maniera tale da restituirne con un'efficacia congeniale al lettore medio la concitazione, la violenza, la rozzezza. Gli autori hanno fatto quindi ricorso a registri linguistici fra i più vari, nella necessità di rendere il parlato di nobili e prelati come quello di servi e contadini, prendendo spesso a prestito espressioni da diversi dialetti dell'Italia settentrionale.

In tutto scrivere il romanzo è costato ai quattro Luther Blissett quasi tre anni di intenso lavoro, di cui solo uno si è reso necessario per arrivare alla stesura di una scaletta completa. Gli autori di *Q*, in controtendenza rispetto alla grande maggioranza degli scrittori italiani, non hanno remore nel descrivere nel dettaglio il loro metodo di lavoro. Come dichiara uno degli autori del romanzo, la loro

¹¹ C. Lucarelli, *Nell'Europa del '500 fantasy, horror e noir. "Q", il mondo terribile e grandioso di Luther Blissett*, "La Stampa", 11 marzo 1999.

scrittura collettiva si fonda su un metodo cinematografico che concede molto poco al caso:

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 personaggi¹².

La fase di scrittura vera e propria non implica una rigida divisione del lavoro o una spartizione delle scene e dei personaggi, quanto una collaborazione costante. Alle singole stesure individuali vengono apportate modifiche e miglioramenti fino alla comune soddisfazione, in questa maniera il risultato finale può sempre considerarsi come un lavoro collettivo.

Il grande successo di pubblico riscontrato da *Q*, con le sue duecentomila copie vendute in quattro anni di pubblicazione, sancisce appieno il successo dell'operazione *Dien Bien Q*. L'obiettivo più volte dichiarato di emergere dall'*underground*, uscire allo scoperto per portare l'azione disturbante di Luther Blissett nell'*overground* dell'industria culturale, può dirsi pienamente raggiunto. Nonostante il successo, gli autori si sono mantenuti invisibili ai media, evitando di concedersi al *gossip* della cultura e ai salotti buoni della letteratura. *Q* è il primo romanzo nella storia dell'editoria ad essere pubblicato con una clausola specifica, imposta dagli autori all'editore, ed in questo caso ad una *major* dell'editoria come Einaudi, che ne consente la

¹² J. Vignola, *Il Mucchio incontra Valerio Evangelisti e Wu Ming 1. Storia, lettere e artigianato*, 2002, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/mucchio_eymerich.html>.

riproduzione, parziale e integrale e la diffusione telematica, purché non a fini di lucro. Luther Blissett è riuscito quindi ad imporre uno dei suoi principi cardine: la libera circolazione del sapere e l'avversione al concetto di proprietà intellettuale, il che, in termini di licenze commerciali si traduce nel rifiuto del *copyright* e nell'adesione alla filosofia *copyleft*. Questa si serve delle stesse leggi del *copyright*, ma ne fa un uso rovesciato: anziché un mezzo per privatizzare l'informazione, divengono il mezzo per liberarla. I principi del *copyleft* applicati a *Q* tutelano quindi chiunque voglia fotocopiare o riprodurre in qualsiasi maniera il romanzo che, gratuitamente, viene reso disponibile *on line* dagli stessi Luther Blissett. Il divieto imposto riguarda invece la riproduzione a fini di lucro e l'imposizione di un nuovo *copyright*, quindi qualsiasi sfruttamento commerciale del romanzo deve essere concordato con gli autori. Da questo punto di vista il successo del romanzo mostra anche quanto strumentali siano le polemiche che negli ultimi anni infiammano i dibattiti intorno a *copyright*, tecnologie di riproduzione, *file sharing* e via dicendo. I Luther Blissett autori di *Q* sono, e lo sono tutt'ora che non si chiamano più Luther Blissett, fra gli autori di narrativa che in Italia vendono di più, eppure tutti i loro libri circolano liberamente in formato elettronico, liberamente scaricabili dal loro sito internet. L'applicazione rigida e reazionaria del concetto di *copyright*, di conseguenza, per quanto venga sbandierata come normativa essenziale a difesa dell'autore e dei suoi diritti, non offre nessuna irrinunciabile tutela, semmai la offre al sistema economico che sulla riproduzione e distribuzione delle opere dell'ingegno è prosperato, e che vuole a tutti i costi difendere il proprio monopolio. Nonostante le vendite e il polverone sollevato in ambito editoriale, c'è comunque da registrare il generale disinteresse della critica letteraria nei confronti di Luther Blissett. Pochissime le voci che si levano ad indicare la novità del progetto narrativo, poche anche quelle che esprimono critiche o dissensi: in pratica fra Luther e i critici letterari non vi è alcun rapporto. Un aspetto questo che lascia interdetti, considerando la portata delle novità introdotte in ambito letterario da

Luther Blissett, dal concetto di *copyleft* alla pratica della scrittura collettiva. Severino Cesari, che oltre ad essere una delle "menti" einaudiane di Stile Libero è anche critico letterario, ritiene ad esempio che la prassi anti-identitaria di Blissett, la coerenza con cui ha perseguito la dissoluzione del concetto di "autore", abbia finito per introdurre in narrativa «l'equivalente della rivoluzione industriale in economia»¹³. E' dalla voce di scrittori come Carlo Lucarelli o Valerio Evangelisti che arrivano invece gli elogi più convinti e il riconoscimento del nuovo ruolo occupato da Luther Blissett nel panorama letterario italiano. Scrittori che si servono delle narrazioni di genere per veicolare contenuti "forti", per dare vita a nuove ibridazioni letterarie, per comprendere o gettare interrogativi sul nostro tempo e che riconoscono in Luther Blissett la stessa attitudine narrativa.

A coronamento del successo di pubblico, *Q* entra nell'eletta cerchia dei romanzi in lizza per il Premio Strega, edizione 1999. Quando i candidati vengono invitati a fare passerella sul palco del Caffè letterario Lavazza, alla Fiera internazionale del Libro di Torino, Luther Blissett non si presenta: è sparso fra il pubblico che osserva.

Da Luther Blissett a Wu Ming

Umberto Eco non è l'autore di *Q*, Franco Berardi "Bifo" non è l'autore di *Q*, Alberto Castelvetti non è Luther Blissett. Nel momento in cui prendono a moltiplicarsi congetture e fantasie intorno ai misteriosi autori del caso letterario del 1999, quattro membri del *Luther Blissett Project* decidono di porre fine alle speculazioni venendo allo scoperto e rivendicando la paternità del romanzo.

Gli autori di *Q* rispondono ai nomi di Roberto Bui¹⁴, Federico Guglielmi, Luca di Meo e Giovanni Cattabriga, vivono a Bologna e hanno fra i venticinque e i trentaquattro anni. I quattro, nel momento

¹³ S. Cesari, *Dopo i cannibali*, <<http://www.carmillaonline.com/archives/2003/06/000283.html>>.

¹⁴ Nel primo "svelamento" della propria identità pubblica come uno degli autori di *Q*, Bui adottò lo pseudonimo di Fabrizio Belletati.

in cui rivelano le proprie identità, ribadiscono con forza quanto queste siano irrilevanti ai fini di qualsiasi considerazione intorno al romanzo, che *Q* è il frutto di un lavoro collettivo e, soprattutto, che loro *non sono* Luther Blissett, bensì una singola cellula (appena lo 0,4%) dell'intero progetto. Progetto da cui peraltro preannunciano la fuoriuscita a partire dal 1 gennaio 2000, insieme agli altri "storici" esponenti italiani del *Luther Blissett Project*. Il distacco verrà sancito da un simbolico *seppuku*, il suicidio rituale praticato dai samurai giapponesi come estrema dimostrazione di coraggio e padronanza del proprio destino. Il *seppuku* coinvolge chi aveva aderito al progetto fin dalle 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»¹⁵ e un'identità, multipla o virtuale che sia, è un qualcosa a cui si deve saper rinunciare.

Smessi i panni virtuali di Luther Blissett, i quattro autori di *Q* insieme a Riccardo Pedrini, altro membro italiano del *Luther Blissett Project*, nonché autore del romanzo di fantascienza radicale *Libera Baku Ora*¹⁶, fondano il progetto Wu Ming, che in cinese mandarino vuol dire "senza nome", ed è la sigla usata dai dissidenti cinesi per firmare i loro scritti. Questa volta le teste pensanti all'interno del collettivo possono essere individuate, perché a ogni singolo Wu Ming viene associato un numero in base all'ordine alfabetico dei rispettivi cognomi: Bui diventa Wu Ming 1, Cattabriga Wu Ming 2, Di Meo Wu Ming 3, Guglielmi Wu Ming 4 e Pedrini Wu Ming 5¹⁷. Non ci si trova

¹⁵ L. Blissett, *Introduzione a Id., Totò, Peppino e la guerra psichica. 2.0*, cit., p. IX.

¹⁶ R. Pedrini, *Libera Baku Ora*, DeriveApprodi, Roma 2000.

¹⁷ Originariamente ogni membro era associato ad un numero cinese, solo successivamente, semplificando, si è passati alla numerazione decimale. In un primo tempo avevamo quindi Wu Ming Yi (uno), Wu Ming Liang (due), Wu Ming San (tre), Wu Ming Si (quattro), Wu Ming Wu

più, dunque, di fronte a uno pseudonimo collettivo utilizzabile da chiunque, ma ad una sorta di "marchio di garanzia", posto a indicare un collettivo di scrittori di cui ora si conosce l'identità. Di fatto, si passa da un'entità viralmente inclusiva com'era Luther Blissett, a una sorta di *combo jazz*, che non esclude l'aggiunta futura di nuovi elementi. Tommaso De Lorenzis, nell'introdurre *Giap! Tre anni di narrazioni e movimenti*¹⁸, scrive che all'anonimato radicale dell'identità multipla succede un anonimato parziale, che tuttavia non cambia di una virgola l'atteggiamento già proprio degli autori di *Q*, quello che può essere sinteticamente riassunto nel motto "trasparenti verso i lettori, opachi verso i media".

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...¹⁹.

Wu Ming²⁰ continua quindi a reclamare il diritto a "non apparire" e più in generale a perseguire un'opera di demistificazione della figura dello scrittore: non crede nel genio, nell'ispirazione, contesta lo stesso concetto di autore o di arte con la "A" maiuscola. Diversamente, crede nella scrittura intesa come attività artigianale, in cui si citi, si ricicli, si alteri e si modifichi un patrimonio culturale già esistente, che a sua volta è frutto di un incessante lavoro collettivo. Il narratore, in questo senso, non fa altro che operare una sintesi dell'universo narrativo che lo precede e che, a sua volta, contribuirà ad alimentare.

(cinque).

¹⁸ Wu Ming, *Giap! Tre anni di narrazioni e movimenti* a cura di T. De Lorenzis, Einaudi, Torino 2003.

¹⁹ T. De Lorenzis, *Introduzione a Wu Ming, Giap!*, cit., p. 5.

²⁰ Da ora in poi con la denominazione al singolare Wu Ming, intenderemo l'opera e l'azione collettiva dei cinque scrittori.

Ne deriva che attraverso lo scrittore parla sempre e comunque una moltitudine anonima, una comunità. Queste considerazioni rimandano direttamente all'attitudine verso la scrittura collettiva, come spiega Wu Ming 1:

La genesi del romanzo come lo conosciamo non sarebbe stata possibile senza la scrittura collettiva e la cooperazione allargata tra narratori: tutti gli antenati e prodromi del romanzo, dal poema epico alla ballata popolare medioevale, dal dramma elisabettiano al feuilleton, erano a tutti gli effetti opere collettive e *connettive*. Più in generale, noi crediamo che nessuna "opera dell'ingegno" sia aliena all'ecosistema culturale in cui nasce, e che il singolo autore sia soltanto un terminale, un temporaneo riduttore di complessità: intercetta flussi incessanti di idee e informazioni - flussi eminentemente collettivi - e trova una qualche sintesi. Tra l'altro, non lo fa quasi mai da solo: a parte i consigli di chi lo circonda, si tende a dimenticare che nell'industria editoriale ci sono gli editor, i ghost writer etc. Quindi noi non facciamo che rendere esplicita una dimensione che, implicitamente, copre tutta la produzione culturale²¹.

Nell'idea di narrazione collettiva propria di Wu Ming è facile cogliere una continuità di fondo con la precedente esperienza del *Luther Blissett Project*, il cui fulcro vitale si individuava nella costruzione collettiva di narrazioni da svolgersi nel contesto reale, con un effetto disturbante rispetto alle narrazioni proposte dai media. Wu Ming affina i propri strumenti di lotta, sceglie il campo della narrativa, scrive romanzi. Si concentra sugli aspetti più intimamente legati all'attività del raccontare storie, perché crede che l'ansia di cambiamento – quella espressa dalle moltitudini che, dalla protesta di Seattle del 1999 ad oggi, scendono nelle strade a protestare contro il pensiero unico liberista – debba passare anche di lì, ed arrivare a contaminare e smuovere l'immaginario collettivo.

Scrivere, raccontare storie, produrre immaginario, viene quindi concepito come un atto fondamentalmente politico, che non ha nulla

²¹ F. Nardini, *Intervista a Wu Ming*, 2002, <<http://www.cut-up.net/cms/index.php?option=news&task=viewarticle&sid=384>>.

a che vedere con la spettacolarizzazione del ruolo dello scrittore, il cui atteggiamento "sano" dovrebbe essere quello di porsi in secondo piano rispetto alle proprie narrazioni. Per Wu Ming l'immagine "pubblica" dello scrittore non ha senso, è solo un intralcio. Da qui la propensione a sfrondare la figura dello scrittore da quegli orpelli mediatici che lo hanno trasformato in un incrocio fra un "tuttologo" e una *rockstar* della cultura: niente telecamere, niente *talk show*, niente salotti *radical-chic*, niente servizi fotografici. Non si tratta di snobismo, quanto di coerenza nell'interpretare il proprio ruolo e di rispetto verso il pubblico. Non a caso, fin dai tempi di *Q*, il collettivo può vantare con i propri lettori un rapporto strettissimo, cementato da centinaia di presentazioni pubbliche svolte in giro per l'Italia e, soprattutto, dall'uso di uno strumento di comunicazione fondamentale come la *newsletter* telematica.

Nei primi giorni del 2000, nasce infatti "Giap", il bollettino telematico di Wu Ming, spedito gratuitamente via *mail* con cadenza irregolare, che conta ad oggi quasi novemila iscritti. La *newsletter*, nata come strumento di servizio in grado di aggiornare sulle attività del collettivo, diviene rapidamente un "oggetto" più complesso. Col rapido aumentare degli iscritti, "Giap" si trasforma, essenzialmente, in un luogo d'interazione paritaria fra scrittori e lettori. Fra discussioni, dibattiti, racconti e cronaca, il discorso letterario s'intreccia con quello politico, in un crescendo d'intensità che in qualche modo fotografa il radicarsi, in Italia, del cosiddetto "movimento dei movimenti", a cui si è già accennato in precedenza. Sono gli stessi componenti del collettivo a prendere atto di questa mutazione e nel numero 20 di "Giap", riconoscono come l'esperienza della *newsletter* abbia finito per supplire, almeno in parte, alle mancanze della comunicazione "di movimento":

In Italia le mailing lists e i gruppi di discussione che fanno riferimento all'arcipelago dei centri sociali (compresi atolli "utili" solo per esperimenti atomici) e al movimento globale anti-liberista (in tutte le sue sfumature) sono nel peggiore dei casi disariche per il pattume ideologico e morale

accumulato in anni di livori da militanti impresentabili, e nel “migliore” bacheche in cui si affiggono volantini, comunicazioni “ufficiali” e calendari delle iniziative. La vita è altrove, e forse un po’ di persone ne hanno trovato tracce nella nostra newsletter²².

Tornando all’aspetto prettamente “strategico”, il progetto Wu Ming non può che rappresentare la naturale evoluzione dell’operazione *Dien Bien Q*. Se la pubblicazione e il grande successo del romanzo avevano permesso a Luther Blissett di penetrare nel cuore dell’industria culturale, Wu Ming cerca ora di mantenere la posizione e di continuare a guadagnare terreno.

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.

Il lavoro mentale, in tutti i suoi aspetti, è completamente dentro le reti dell’impresa. ne è anzi la principale forza ri/produttiva. Per questo occorre *farsi* impresa, superare il ruolo di *free-lance*, per acquisire più forza e stabilire un sempre maggiore controllo sui processi produttivi e gli esiti del lavoro creativo. Ma non si può che essere *impresa politica*, poiché l’“impegno” non esiste più come ipotesi praticabile o *meno* da parte di “coloro che creano”. Chi crea non può in alcun modo astrarsi, evitare di intervenire. Scrivere è già produzione, narrare è già politica. La scommessa, poi, dev’essere tutta sull’autovalorizzazione del lavoro mentale e della capacità imprenditoriale. Occorre evitare come una peste l’assistenzialismo, la questua di fondi pubblici, la subordinazione alle burocrazie di qualsiasi dimensione e stabilire un rapporto paritario con tutte le altre imprese e forze

²² Wu Ming 1, *Preambolo*, in “Giap”, n. 40, 16 maggio 2001, <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap40.html>>.

produttive. Per questo l’impresa politica deve anche essere *autonoma*²³.

L’intenzione di riuscire a stabilire con le *major* dell’editoria un rapporto da azienda ad azienda si rivelerà per il collettivo un’impresa ardua. Tuttavia, l’adozione di una politica del compromesso consentirà loro di guadagnare, di volta in volta, sempre un centimetro in più di autonomia nel ventre dell’industria culturale. È in base a questa politica che gli editori di Wu Ming hanno accettato la dicitura *copyleft* presente in ogni loro testo, che hanno ammesso la partecipazione al processo produttivo che porta alla pubblicazione dell’oggetto-libro, che hanno dato carta bianca a Wu Ming circa le strategie di promozione, decisamente in controtendenza, che portano i membri del collettivo a girare l’Italia per incontrare i propri lettori.

Le narrazioni come asce di guerra

L’esordio letterario di Wu Ming è costituito dal romanzo *Asce di guerra*²⁴, scritto insieme a Vitaliano Ravagli, un anziano signore di Imola che nel 1956 partì dall’Italia per andare a combattere in Indocina, dalla parte dei Vietcong.

L’incontro tra Wu Ming e Ravagli è fortuito: mentre questi sono alla ricerca di materiale e di spunti narrativi per il loro nuovo romanzo, su indicazione di Carlo Lucarelli, fanno la conoscenza dell’imolese e dei suoi racconti, popolati da fascisti e partigiani irriducibili dell’Italia liberata. Storie di miseria, rabbia, soprusi, su cui spicca, fra tutte, l’incredibile vicenda personale dello stesso Ravagli, partito clandestinamente, ben due volte, per andare a combattere nelle giungle dell’Indocina contro i colonialisti francesi.

²³ A. Caronia, *Wu Ming. Dal nome multiplo al nome collettivo*, 2001, <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/Pulp29.htm>>.

²⁴ V. Ravagli, Wu Ming, *Asce di guerra*, Marco Tropea Editore, Milano 2000.

Ravagli aveva già raccontato le sue imprese qualche anno prima, pubblicando a sue spese due libri autobiografici, *I sentieri dell'Odio*²⁵ e *Il prato degli uomini spenti*²⁶, di scarsa diffusione e andati rapidamente fuori catalogo. Partendo da questi due testi, estrapolandone le parti più vivide e interessanti, chiedendo allo stesso Ravagli di ricordare e scrivere ancora, Wu Ming decide di raccontare l'altra faccia del dopo-Liberazione. Ne scaturiscono i racconti crudi di un'infanzia spesa tra fame e malattia, tra la violenza del fascismo e la violenza del conflitto, e di una giovinezza avvelenata dallo smacco di un dopoguerra in cui nulla sembra essere cambiato: nessuna rivoluzione sociale, niente comunismo, ancora miseria, ancora umiliazioni. Da qui, la frustrazione del giovane Ravagli, il montare di una rabbia che diventa odio, la voglia di combattere e la partenza clandestina verso la lontana Indocina, per impugnare le armi al fianco di un popolo che si ribellava al colonialismo.

Le pagine del libro ambientate nella giungla del Laos sono certamente quelle più forti, crudi *flash* di un conflitto tanto feroce quanto dimenticato, oscurato dalla più celebre guerra del Vietnam. Da guerrigliero, Ravagli consuma la sua personale esperienza all'inferno. Un viaggio in mezzo all'odio, alla morte quotidiana, all'accanimento sadico sui più deboli, alla necessità di uccidere per salvarsi, uccidere per sconfiggere il nemico, uccidere per uccidere il nemico. I sentieri dell'odio dell'imolese vengono ripercorsi in tutta la loro asprezza, senza nessuna concessione alla retorica. La narrazione asciutta e senza fronzoli non lascia appigli al lettore che cerca consolazione: Vitaliano racconta in prima persona e senza nessuna indulgenza l'esperienza dell'uomo ridotto alla ferocia dalla guerra.

L'elemento biografico, tuttavia, costituisce solo uno dei piani narrativi di *Asce di guerra*: parallelamente e in alternanza ad esso gli autori si cimentano in una puntuale ricostruzione delle vicende indocinesi fino al 1961 e nel racconto, stavolta inventato e ambientato tutto nel

²⁵ V. Ravagli, *I sentieri dell'Odio. Dalla linea gotica alla guerra d'Indocina*, L'Autore Libri, Firenze 1997.

²⁶ V. Ravagli, *Il prato degli uomini spenti*, L'Autore Libri, Firenze 1998.

tempo presente, delle vicende del giovane avvocato Zani. Intorno a questo personaggio viene costruito l'espedito narrativo che permette un continuo rimando tra presente e passato. Zani, avvocato bolognese impegnato in una sorta di indagine storiografica sulle tracce del nonno partigiano, viene indirettamente a conoscenza dell'esistenza di un misterioso *vietcong* romagnolo e, concentrando sempre più le sue ricerche su questa figura indefinita, arriva a fare la diretta conoscenza di Vitaliano Ravagli.

Oltre i piani principali della narrazione, *Asce di guerra* si anima dei tanti racconti partigiani che riesce a far emergere dal fondo della Storia, frammenti che possiedono una loro autonomia a prescindere dal *corpus* del romanzo. Riaffiorano così le imprese della 36° brigata Garibaldi, della brigata Stella Rossa, le figure di quei combattenti che la memoria popolare ha avvolto nel mito. Storie che lo stesso Wu Ming ha ascoltato dalla viva voce degli ex-partigiani andati ad intervistare per l'occasione, che ha cercato di rendere sulla pagina accentuandone ancora di più il sapore epico, senza però tralasciarne le parti più crude e "scomode". Del dopo-Liberazione vengono descritti aspetti il più delle volte taciuti, gli inevitabili strascichi di una guerra civile fratricida. Viene rievocato un clima infiammato da lotta di classe, oppressione e violenza, una sorta di *Far West* in cui non mancano persecuzioni, regolamenti di conti, vendette, fughe all'estero. Wu Ming calca la mano soprattutto su un aspetto di più o meno velata continuità tra fascismo e Italia repubblicana, in special modo per quanto riguarda gli apparati giudiziari e di polizia. Sullo sfondo, l'amnistia del 1946 che metteva una pietra sopra ai reati fascisti e alla collaborazione con i tedeschi, le spiegazioni di Togliatti circa la necessità per il Pci, nella particolare situazione storica di contingenze nazionali e internazionali, di agire con moderazione per acquisire legittimità.

Costruendo il romanzo a partire dalla biografia di Ravagli, Wu Ming ha necessariamente avvertito l'esigenza di contestualizzare la vicenda del "*vietcong* romagnolo", inserendola nella storia dell'Italia degli anni Cinquanta e nel più ampio contesto internazionale legato alla guerra

d'Indocina. Il romanzo è quindi strutturato per cerchi concentrici ed è collegato ai giorni nostri, perché scrivendolo gli autori non potevano non avvertire il richiamo del presente. L'essenza di un libro come *Asce di guerra* si alimenta proprio di questo dialogo intenso che riesce a tessere con il nostro tempo. Intervistati dal "Corriere di Romagna", Wu Ming 1 e Wu Ming 4 si soffermano proprio su quest'aspetto, ribadendo come quella del narratore sia per loro un'attività essenzialmente politica, che implica in ogni caso una presa di posizione. Concetto valido ancor di più, quando ci si volta a considerare il passato: non essendovi possibilità di rapportarsi ad esso in maniera assolutamente neutra e definitivamente oggettiva, raccontare il passato significa, necessariamente, schierarsi nel presente.

L'operazione fatta con questo romanzo non riguarda rivelazioni storiografiche, vuole essere un'antologia schierata di storie. La nostra parzialità non lascia ambiguità, ed è rivolta a generazioni più giovani alle quali raccontiamo di donne e di uomini che hanno scelto in condizioni estreme. Cosa che oggi appare difficile soprattutto ai giovani. Perché oggi sicuramente condizioni estreme non ce ne sono, almeno non per ora²⁷.

Da un punto di vista prettamente letterario, *Asce di guerra* presenta non poche imperfezioni: l'organizzazione del romanzo non è particolarmente solida e spesso i frammenti appaiono slegati fra loro. Il personaggio di Daniele Zani, nello svolgere il suo compito di raccordo tra i diversi piani temporali del romanzo, risulta spesso "costruito" e poco credibile, troppo "funzionale" alla struttura del romanzo, come se il lettore potesse intravedere i fili che lo muovono. Inoltre, la continua alternanza di registri diversi, dal saggistico al resoconto orale, dalla *fiction* al documento storiografico, fanno di *Asce di guerra* un romanzo ibrido, la cui "tenuta" in più di un punto vacilla. Si tratta, se vogliamo, di un "oggetto narrativo" scomposto per costituzione, poiché totalmente sbilanciato sulla dimensione dei

²⁷ L. Giorgi, *Wu Ming, gli agitatori della scrittura*, "Corriere di Romagna", 27 dicembre 2000.

simboli e dei miti che riesce ad evocare e smuovere: pensiamo al mito collettivo della Resistenza, della Liberazione e della Ricostruzione. Paradossalmente, però, la partecipazione emozionale che in questa maniera la narrazione riesce a suscitare, arriva a supplire laddove i meccanismi del congegno letterario sembrano incepparsi. L'interazione che a livello simbolico il romanzo riesce a instaurare con il lettore, è la rete di sicurezza che ne impedisce lo sfaldamento agli occhi di chi legge.

Non a caso, dei non pochi limiti specificatamente letterari del romanzo, nel dibattito scatenato dalla sua pubblicazione nel 2000, non si è speso che qualche accenno: a tenere banco era solo la questione dell'impatto esercitato da *Asce di guerra* nei confronti dell'universo di simboli e miti legato alle radici dell'Italia repubblicana. Impatto spesso avvertito come vera e propria aggressione, tanto da generare polemiche e reazioni scomposte, forse la migliore garanzia che il libro abbia colpito nel segno. *Asce di guerra* vive infatti di una narrazione che aspira ad essere oltraggiosa nei confronti del presente, che rovista nel fondo della storia per farne emergere gli aspetti più controversi, per portare alla luce il "rimosso" e smuovere le coscienze.

Wu Ming parte dal presupposto che del periodo che va dalla Resistenza al cosiddetto *boom* economico, siamo abituati a leggere una versione "ammorbidita", incapace di restituire la reale violenza sia del conflitto sia del successivo processo di normalizzazione del Paese. Il proposito è, dunque, quello di scrostare le immagini di quegli anni che si sono ammassate nella coscienza collettiva: icone ripulite, abbellite, «oleografie da festeggiamento del 25 aprile»²⁸ o, al contrario, distorte dall'ansia revisionista, tipica degli ultimi anni. Perché se è vero che la Resistenza è stata anche una guerra civile fratricida e spietata, le rappresentazioni che ne forniscono una versione esangue e idealizzata, finiscono per prestare il fianco alle demonizzazioni degli eredi di chi, da quella guerra, uscì sconfitto.

²⁸ *Ibid.*

Perciò da un lato si legge la demonizzazione della Resistenza da parte della destra che dipinge i partigiani come mostri assetati di sangue, dall'altro c'è chi li descrive solo come patrioti e liberatori, come se non avessero mai affondato le loro mani nelle frattaglie umane o non avessero addirittura mai sparato un colpo. Noi invece volevamo fare vedere i partigiani nella durezza della guerra e dello scontro, con particolari di lacrime, sudore, fango, dissenteria, freddo, in una chiave non antiretorica, perché la retorica non è sbagliata di per sé, ma di certo non trombonesca e tronfia, ma dura, come piace a noi. L'obiettività la chiedano ad altri²⁹.

Per combattere questa antinomia santificazione/demonizzazione, Wu Ming propone narrazioni che restituiscono la complessità della storia, senza falsi pudori, rifiutando l'agiografia, «la mitologia istituzionale e la retorica da alzabandiera»³⁰. Racconta storie che si propongono, appunto, come asce di guerra disseppellite, che rispolverino la visceralità dei conflitti, che non nascondano la violenza delle scelte e la violenza dei contesti imposti dalla Storia. Emblematica, in questo senso, la dichiarazione d'intenti posta in apertura al romanzo:

*Le frasi fatte e le formule ripetute dai palchi, come dai pulpiti, coprono la rabbia, lo sporco e la dinamite, consegnando al presente quello che chiede. 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 disseppellire³¹.*

Muovendosi sull'asse della memoria storica, Wu Ming sembra ben poco interessato al semplice sfruttamento o abbellimento in veste narrativa di fatti e documenti, bensì ad una narrazione intesa come vero e proprio metodo di ricerca. Wu Ming 2, intervenendo alla *Semana Negra* di Gijón, celebre *festival* dedicato alla letteratura *noir*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ V. Ravagli, Wu Ming, *Asce di guerra*, cit., p. 3.

³¹ *Ibid.*

e di avventura ideato da Paco Ignatio Taibo II, si sofferma proprio su quest'aspetto.

Ci sono spesso "coni d'ombra", "buchi" di fronte ai quali gli storici accademici devono fermarsi per "insufficienza di prove". Là dove il professionista può solo ipotizzare scenari possibili, il narratore lo affianca, scoprendo che anche raccontare è un modo di fare ipotesi, purché ci si attenga al criterio di James Ellroy: la *radicale verosimiglianza* [...] lo storico è sempre un narratore, perché in fondo, con più o meno cautele, ci racconta una storia; vorrei dire che vale anche il contrario: il narratore è anche uno storico, quando inventa, con radicale verosimiglianza, ciò che la Storia non ci ha raccontato. Inventare di sana pianta la pagina mancante del Costituto Manelfi, e l'intrigo che ne causò la sparizione è fare (la) Storia; raccontare la vita di Munster, Strasburgo e Augusta a 450 anni di distanza, sulla base di mappe, descrizioni coeve e testimonianze è far vivere la Storia [...] ³².

Il punto di partenza è dunque quello di considerare la Storia con la "S" maiuscola come una narrazione che tende alla massima veridicità, corroborata dall'ufficialità delle fonti e dalla meticolosità delle ricostruzioni scientifiche, tuttavia pur sempre una narrazione in cui non mancano momenti ambigui, controversi, poco verificabili e soggetti all'immane filtro del presente in cui si è formato e opera lo storico.

Concentrarsi su queste zone oscure è il presupposto del "metodo" Wu Ming: lavorare lungo il crinale che sta fra ciò che la storiografia ha rischiarato e ciò che ha lasciato nell'ombra. Un crinale incerto, dove pullulano le storie più piccole, a diffusione locale, tramandate o trascritte da quelle comunità che ne garantiscono l'esistenza. Frammenti di un passato il cui grande valore risiede proprio nell'essere patrimonio di una collettività, al cui interno possono essere ricordati, raccontati e rivissuti in mille maniere diverse. Di fronte a questa massa cangiante di memoria, il narratore ha infinite possibilità di rielaborare e di raccontare a sua volta: è questa la fase

³² Wu Ming, *Speciale Semana Negra*, in "Giap", n.14, 14 luglio 2000, <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/Giap14.htm>>.

in cui lo scrittore deve comportarsi, come suggerisce Wu Ming 2, alla stregua di un alambiccio.

Si tratta di selezionare, di ridurre la complessità. Ovvero: uscire da sé stessi, dalle proprie vicende, stabilire un rapporto con le storie che si hanno di fronte, prendere posizione. Si tratta di essere *alambicchi politici*. Del resto, scrivere è sempre un atto politico. La scelta di quali storie raccontare è forse la scelta di campo più forte che un narratore può fare, senza perdere il suo linguaggio specifico, senza cioè trasformare ciò che sta scrivendo in un saggio, o peggio ancora in una sorta di catechismo ideologico, dove i dialoghi tra personaggi diventano un semplice pretesto per esporre delle tesi, una dopo l'altra, come tante tegole sulla faccia del lettore³³.

Gli strumenti privilegiati di questa pratica che non ha nulla di alchemico e molto di artigianale, sono quelli propri dei romanzi di genere. Il narratore s'impegna affinché le figure archetipiche, le situazioni e le tecniche narrative proprie del *thriller*, del *noir*, del romanzo d'avventura, convergano nei coni d'ombra della storia e da lì facciano scaturire qualcosa che è inventato, che è storicamente verosimile e che, dal punto di vista letterario, risulti come il prodotto contaminato di più generi, senza appartenere definitivamente a nessuno. Gli autori spesso citati da Wu Ming, come esempio di questa attitudine che coniuga storia e letteratura di genere sono il James Ellroy della "tetralogia di Los Angeles"³⁴, imponente e "nerissimo" affresco dell'America tra gli anni '40 e '60, e Giancarlo De Cataldo, autore di *Romanzo criminale*³⁵, vera e propria epopea della malavita romana a cavallo degli anni Ottanta.

³³ Wu Ming 2, *Storie senza fine. A proposito di stoia, memoria e narrativa*, 2003, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/wm2_zapruder.html>.

³⁴ Composta dai romanzi *Dalia nera* (1987), *Il grande nulla* (1988), *L.A. Confidential* (1990), *White jazz* (1992), tutti pubblicati in Italia da Mondadori.

³⁵ M. De Cataldo, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino 2002.

Mitopoiesi: la narrazione come pratica di opposizione

A partire dagli anni Novanta, all'interno dell'area di movimento, si è spesso dibattuto intorno al tema della produzione di soggettività e di un nuovo immaginario. Una questione direttamente legata all'idea di un superamento dell'attuale modello di società, fondata per larga parte sulla spettacolarizzazione dell'informazione e dell'immagine, sull'invasività dei media come principali agenti di "normalizzazione" delle soggettività. È in questi ambiti di pensiero che si è iniziato a parlare anche di mitopoiesi, di produzione e manipolazione di miti e immaginario: la prassi fondamentale intorno alla quale ruotava il *Luther Blissett Project* e intorno a cui lavora costantemente Wu Ming. Data la centralità del tema rispetto alle questioni che stiamo trattando, cercheremo di affrontarlo per gradi, partendo dalle riflessioni di Franco Berardi "Bifo", intorno al rapporto tra infosfera, luogo di produzione e circolazione dell'informazione, e mente collettiva.

Berardi in molte sue riflessioni sembra indicare un'inquietante controindicazione della modernità. Partendo dal presupposto che la nostra percezione e la nostra stessa mente funzionino secondo una decodifica alfabetica, sottolinea come nell'attuale fase, caratterizzata da tecnologie di comunicazione simultanea, il «tempo necessario per elaborare la massa degli stimoli informativi in maniera sequenziale e dunque critica [...] è di gran lunga superiore al tempo utile per una scelta»³⁶. Essere soggetti, oggi, al flusso mediatico vuol dire, in pratica, essere incapaci di una decodifica consapevole, di esercitare sull'informazione che si riceve quello stesso potere che sull'informazione scritta può esercitare un lettore. Come scrive nel saggio *Mutazione e Cyberpunk*:

Il testo si presenta come successione sequenziale e reversibile; il suo svolgimento è percettivamente distinto dal fluire del tempo vissuto. Di conseguenza il ricevente si comporta come lettore capace di decisione sul

³⁶ F. Berardi (Bifo), *Exit. Il nostro contributo all'estinzione della civiltà*, Costa&Nolan, Genova 1997, p. 125.

valore di unità degli enunciati. Come lettore critico. Ma il problema dell'interpretazione muta, nell'attuale transizione tecnocomunicativa: come ricevere i segni se procedono verso di noi a velocità diverse, su differenti supporti?³⁷.

Per comprendere meglio l'assoluta gravità di questa condizione, dobbiamo fare un passo indietro. La nascita della scrittura alfabetica segnò l'avvento di una vera e propria tecnologia comunicativa, capace di modificare le modalità del pensiero e della coscienza umana. In più occasioni, studiosi del sistema dei media come Derrick De Kerckhove, hanno sottolineato come l'alfabetizzazione abbia prodotto nell'uomo una nuova organizzazione cognitiva di tipo spazio-temporale che, progressivamente, ha portato l'individuo ad avere un proprio personale appiglio sulla realtà, una propria prospettiva. Nell'antica Grecia, la nascita dell'alfabeto e la conseguente possibilità di archiviare le informazioni su un supporto che non fosse la propria mente, portarono a sviluppare un inedito senso di identità individuale, che contribuì alla formazione di una sfera pubblica critica: si crearono in questo modo i presupposti per il dialogo democratico.

La privatizzazione della mente avviata dall'alfabetizzazione ebbe conseguenze disastrose sui metodi istituzionali di elaborazione collettiva delle informazioni gestiti dalle gerarchie religiose e politiche. In effetti, mentre altri sistemi formali di scrittura, come i geroglifici egiziani o gli ideogrammi cinesi, ponevano l'elaborazione delle informazioni sotto il controllo delle gerarchie religiose e politiche in strutture verticali che lasciavano poco spazio agli apporti e alle iniziative personali, uno dei primi effetti dell'alfabetizzazione greca fu di introdurre un concetto politico e sociale radicalmente nuovo: la democrazia³⁸.

³⁷ F. Berardi (Bifo), *Mutazione e Cyberpunk. immaginario e tecnologia negli scenari di fine millennio*, Costa&Nolan, Genova 1996, p. 21.

³⁸ D. De Kerckhove, *La pelle della cultura Un'indagine sulla nuova realtà elettronica*, Costa&Nolan, Genova 2000, p. 207.

Tornando ai giorni nostri, dopo più di duemila anni di sviluppo tecnologico, il paradigma alfabetico sembra aver perso il suo primato. Attualmente la nostra capacità di comprensione si costituisce sempre più per immagini: le immagini della televisione, le immagini del computer, le immagini di internet. Le tecnologie di comunicazione sequenziale, come la scrittura, risultano oggi minoritarie rispetto alle tecnologie di comunicazione simultanea basate sull'immagine. L'innovazione tecnologica ha comportato, e comporta tutt'ora, un'integrazione sempre più perfetta fra i vari media e la loro generale interconnessione: il flusso informativo sempre più complesso e la moltiplicazione inarrestabile degli agenti di produzione dell'informazione costituiscono un dato senza precedenti nella storia della comunicazione. L'aspetto inquietante di un simile processo è che, allo sviluppo tecnologico e all'integrazione fra i vari media, è ormai evidente come corrisponda un'integrazione fra potere politico, economico e mediatico. Pensiamo alle pressioni politiche esercitate dalle grandi *corporations* e alle loro campagne mediatiche, pensiamo al potere economico delle *lobbies* politiche e alla loro onnipresenza sul palcoscenico televisivo. Nei casi in cui tale integrazione giunge a compimento, il flusso denso e avvolgente prodotto dai media non è che un'emanazione diretta del potere. Quante possibilità ha di essere ascoltata un'informazione che rispetto a questo flusso procede in senso contrario e che rispetto ad esso veicola dei contenuti di critica o di dissenso?

Il rischio concreto è che il pensiero critico sprofondi nel flusso indistinto della comunicazione mediatica. Il filosofo e urbanista Paul Virilio ritiene che qualcosa del genere in parte già avvenga. Nel suo saggio *La bomba informatica*³⁹, Virilio porta come esempio gli Stati Uniti per evidenziare come la simultaneità dei nuovi media globali possa sfociare in un'acritica simultaneità di risposta alle sollecitazioni da parte della comunità, come se l'opinione pubblica delegasse inconsciamente la propria facoltà di riflessione e di scelta ai media.

³⁹ P. Virilio, *La bomba informatica*, Raffaele Cortina Editore, Milano 2000.

Come analizzare oggi la volontà del Dipartimento di Stato americano di rendere automatiche delle rappresaglie militari di un trasgressore del nuovo ordine globale, l'Iraq nella fattispecie? Dietro la propaganda libertaria per una "democrazia diretta" (live), in grado di rinnovare la "democrazia rappresentativa" dei partiti politici, s'installa quindi l'ideologia di una "democrazia automatica" in cui l'assenza di deliberazione sarebbe compensata da un "automatismo sociale" simile a quello del sondaggio d'opinione o alla misurazione dell'audience della televisione. Democrazia-riflesso e senza riflessione collettiva, in cui il condizionamento prevarrebbe sulla "campagna elettorale", e in cui il carattere "dimostrativo" del programma dei partiti cedrebbe il passo al carattere strettamente "mostrativo" e spettacolare di un ammaestramento dei comportamenti individuali di cui la pubblicità ha da molto tempo saggiato i parametri⁴⁰.

Secondo Bifo, il flusso mediatico denso e ininterrotto a cui oggi siamo quotidianamente sottoposti rimanderebbe a un modello comunicativo di tipo *neomitico*. Se il concetto di mito può essere definito come «flusso che avvolge tutti gli enunciati azzerando la loro contraddittorietà e assorbendone il potere critico»⁴¹, allora la società mediatica e tecnocratica in cui ci muoviamo ne è immersa. Il mito come «fondo condiviso che annulla le potenze della critica»⁴², come elemento pervasivo della psichimica sociale capace di annullare ed assorbire la contraddittorietà delle voci, di far sì che la diversità e la specificità dei singoli enunciati si confonda nella generalità del flusso complessivo. L'integrazione economica, politica e mediatica del potere produce immaginario, modella le soggettività, occupa l'infosfera, produce mito: è la mitopoiesi centralizzata del potere, volta solo al mantenimento e al consolidamento dello stato di cose esistenti.

⁴⁰ *Ibid.*, p.103.

⁴¹ F. Berardi (Bifo), *Exit.*, pp.128-9.

⁴² *Ibid.*

Intorno a queste considerazioni si dibatte, all'interno delle aree di dissenso politico e culturale, già dalla fine degli anni Ottanta. È a partire da questi stimoli, ad esempio, che si è cercato di teorizzare e analizzare la possibilità di un uso sociale delle nuove tecnologie e dei media, un uso "disturbante" capace di rivitalizzare un immaginario collettivo anestetizzato da anni di repressione, riflusso e normalizzazione. Pensiamo all'esperienza delle reti telematiche amatoriali, alla ricezione di un fenomeno letterario legato alla narrativa di genere, come è stato il *cyberpunk* e la sua evoluzione a uno stadio di vero e proprio movimento controculturale, in cui antagonismo e tecnologia trovavano un ideale punto di contatto. Pensiamo alla pratica del media attivismo, capace di produrre l'interferenza più diffusa a livello d'infosfera: una rete globale interconnessa di flussi informativi, *network*, *videomaker*, programmatori, scrittori, giornalisti *free lance*. Tutti accomunati dalla stessa *forma mentis*, dalla stessa attitudine, quella cioè di produrre nuovi canali d'informazione dal basso, di opporre al sistema piramidale dei media istituzionali un sistema decentrato e proliferante di soggetti-*network* autonomi.

All'interno di queste dinamiche, tutte incentrate su una nuova narrazione della realtà e sulla produzione di un nuovo immaginario, s'inserisce, dai primi anni Novanta, il discorso legato alla possibilità di una manipolazione e decostruzione dei miti al fine di una loro riappropriazione in chiave libertaria, la mitopoiesi. L'intento è di sottrarre al mito quella dimensione classica di narrazione cristallizzata di ordine "puro", al di fuori dello spazio e del tempo, e arrivare a considerarlo come una narrazione *dinamica*, da manipolare, da fare a pezzi e ricostruire, in modo da fargli acquistare senso ora, in questo spazio e in questo tempo. Un uso "consapevole" del mito che lo preservi dal rischio di regredire allo stato di icona chiusa, impossibile da riplasmare e svuotata della sua stessa essenza, come il volto di Che Guevara stampato sulle t-shirt. Come ricorda Wu-Ming 1, «le fonti d'ispirazione erano antiche leggende sulle gesta di eroi popolari,

il linguaggio utilizzato dal movimento zapatista, il cinema di genere e in genere tutta la cultura pop occidentale»⁴³.

Il *Luther Blissett Project*, in quanto tentativo concreto di creare una mitologia dell'improbabile, una cosciente e diffusa interferenza a livello mitopoietico, nasce in questo laboratorio di idee. L'identità multipla Luther Blissett è stata via, via plasmata, disfatta e rimodellata attingendo al patrimonio condiviso di figure mitiche e archetipiche delle società umane. Nel caso specifico di Blissett, gli archetipi a cui principalmente ci si è rivolti sono quelli dell'eroe popolare, il *folk hero*, nella versione tutta terrena e "boschiva" del *Waldganger*, «il-ribelle-che-va-nel-bosco e da lì combatte contro un potere usurpatore»⁴⁴, la cui incarnazione più famosa in occidente è senz'altro Robin Hood. L'altro archetipo fondamentale è quello del *trickster*, la figura ambigua e sfuggente di chi si muove fra due fazioni in lotta, senza appartenere a nessuna e truffandole entrambe. Mito che viene costantemente rielaborato, oggi, dalla *fiction* di genere, con particolare riferimento al *noir* e all'*hard boiled*. La stessa parabola di Luther Blissett, dall'*underground* all'*overground* dell'industria culturale, va considerata come lo slittamento dalla figura del *Waldganger* (Blissett come Robin Hood della comunicazione e guerrigliero mediatico) a quella del *trickster* (Blissett che s'infiltra nel campo nemico dell'editoria e getta scompiglio fra le linee).

Wu Ming, essendo un progetto concentrato sulla dimensione della scrittura e, più in generale, sulla messa in evidenza dell'atto collettivo del narrare, pone il concetto di mitopoiesi come fulcro stesso della propria attività. La narrazione è infatti il motore della mitopoiesi: il racconto orale così come quello su carta costituiscono lo strumento attraverso cui il mito viene plasmato, rivitalizzato e attualizzato. Un atto che può definirsi primordiale, perché quella di raccontare miti,

⁴³ Wu Ming 1, *Tute bianche: la prassi della mitopoiesi in tempi di catastrofe*, traduzione dall'inglese ed elaborazione degli appunti per un intervento al dibattito "Semi(o)resistance", nell'ambito del festival "make-world 0=YES", Monaco di Baviera, 20 ottobre 2001, <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/monaco.html>>.

⁴⁴ L. Blissett, *Introduzione* a Id., *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, cit., p. xiv.

leggende, fiabe o storie, è una pratica che ha sempre accompagnato la vita dei singoli e delle comunità. Wu Ming 2 e Wu Ming 4, in un intervento pubblicato su "L'Unità", con il significativo titolo di *Homo fabulans*, si soffermano su questi aspetti:

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 universo⁴⁵.

L'idea della narrazione come atto sociale primario viene naturalmente associato dai Wu Ming al processo di costante interazione che singoli e comunità instaurano con la propria dimensione simbolica. Nei loro *Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori*, definiscono «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»⁴⁶.

Il narratore deve esplorare la dimensione simbolica, capirne e farne capire il funzionamento, produrre narrazioni che smuovano e facciano vivere l'insieme dei simboli e dei miti. Attività queste, necessarie e fondamentali affinché il mito venga preservato dalla cristallizzazione e dalla sua stessa degenerazione. Il mito della rivoluzione proletaria costituisce l'esempio emblematico di un mito propulsivo, di lotta, che ha svolto una funzione impensabile di spinta al cambiamento per tante comunità e per molti secoli, che ha finito poi per produrre

⁴⁵ 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.

⁴⁶ Wu Ming, *Appunti per una dichiarazione di diritti (e doveri) dei narratori*, 1 settembre 2000, <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/Diritti.htm>>.

«regimi totalitari aberranti che si sono impossessati di quel mito utilizzandolo contro la comunità che l’aveva coniato»⁴⁷.

La personale risposta di Wu Ming a questo processo di sclerotizzazione dei miti, di «alienazione dalla comunità che li vuole usare per raccontare la propria lotta di trasformazione del mondo»⁴⁸ è l’attività del narrare.

Non bisogna mai smettere di raccontare storie del passato, del presente o del futuro, che mantengano in movimento la comunità, che le restituiscano costantemente il senso della propria esistenza e della propria lotta. Storie che non siano mai le stesse, che rappresentino snodi di un cammino articolato attraverso lo spazio e il tempo, che diventino piste percorribili. Quello che ci serve è una mitologia aperta e nomadica, in cui l’eroe eponimo è l’infinita moltitudine di esseri viventi che ha lottato e che lotta per cambiare lo stato delle cose. Scegliere le storie giuste significa orientarsi secondo la bussola del presente. Non si tratta dunque di cercare una guida (sia essa un’icona, un’ideologia, un metodo), un Mosé che possa condurci attraverso il deserto, né una tribù di Levi all’avanguardia delle altre. Si tratta di imparare a leggere il deserto e tutte le forme di vita che lo abitano, scoprire che in realtà non è affatto "deserto" e che il punto d’approdo dell’esodo non è una fantomatica Terra Promessa, ma un reticolato di "vie dei canti" tracciabili nel deserto stesso, che finiscono col modificarlo e ripopolarlo continuamente⁴⁹.

Nell’attuale scenario globale, in cui le voci dei media, del potere economico e di quello politico si confondono in unico, assordante coro indistinto, in cui la mitopoiesi centralizzata del potere sembra assorbire ogni forma di dissenso o di enunciato critico, l’immaginario collettivo sembra configurarsi come una propaggine, a livello "psichico", dello stesso opprimente modello di società che lo produce. Chi tale modello rifiuta o contesta, non può esimersi dal creare

⁴⁷ A. Fernandez-Savater, *Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica*, 2003, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/intervista_evt.html>.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

movimento anche nella sfera propria del mito, nella dimensione dei simboli, all’interno dell’immaginario collettivo.

Il lavoro sui miti e sulla narrazione, intorno a cui ruota l’attività di Wu Ming, trova in questo ambito una sua naturale collocazione. Lungi dal considerarsi intellettuali e scrittori "organici" al movimento, i membri del collettivo inscrivono la loro attività all’interno della moltitudine che chiede trasformazioni sociali e si *muove* per cambiare lo stato di cose presente. Wu Ming 1 definisce la mitopoiesi come «l’atto di una moltitudine che si descrive in un flusso incessante di storia viva»⁵⁰, che racconta per opporsi alla narrazione incessante del potere, per imporre dal basso un immaginario di cambiamento. Considerare la mitopoiesi, come narrazione delle modalità possibili dell’esistente, come «carburante ecologico delle comunità in cammino»⁵¹, in lotta per il cambiamento, vuol dire comprenderne la rilevanza oggi, nello scenario globale di opposizione al pensiero unico liberista.

⁵⁰ Wu Ming 1, *Pat Garrett e gli anni Settanta*, in "Nandropausa", n. 3, dicembre 2002, <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa3.html>>.

⁵¹ A. Fernandez-Savater, *Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica*, cit.