

WU MING / TIZIANO SCARPA: FACE OFF

Due modi di gettare il proprio corpo nella lotta.

Note su affinità e divergenze, a partire dal dibattito sul NIE

di Wu Ming 1

[Intervento pubblicato in tre puntate settimanali sul sito "[Il Primo Amore](http://www.ilprimoamore.com)", a partire dal 16 marzo 2009]

Ringrazio Tiziano Scarpa per [il suo intervento su New Italian Epic, anni Novanta e parresia](#). È un testo ponderato, argomentato, non banale, pungolante. Una mosca bianca, tra le prese di posizione critiche sull'argomento. Mosca bianca che sfugge alle tele di ragno.

Sì, ci sono imprecisioni anche vistose (ad esempio, quando parla di noi Wu Ming e del nostro percorso), e troppo "*wishful thinking* di tre anni fa" nel trattare di Saviano e della parresia. E ci sono le frecciate, ma va bene così: negli anni scorsi, i dardi sono volati in ogni direzione, e forse da qui inizia una nuova fase. Quel che conta è: Scarpa fa i conti col mio testo, ne scrive senza ricorrere a scorciatoie, apre spazi per un confronto.

In queste note, adotterò il modello della "piramide rovesciata": prima le questioni di fondo, poi le risposte su punti più specifici, infine le minuzie. Insomma, andremo dalla presenza dello scrittore... all'enallage, passando per *Gomorra*, le definizioni di "potere", la periodizzazione del New Italian Epic, gli anni Novanta, PPPP (*Petrolio* di Pier Paolo Pasolini) e la parola "specie" in Marx e Camatte.

Nella lettura, si vedrà che ho "sforzato" tutti questi argomenti verso un confronto tra due *modi operandi*. Wu Ming / Tiziano Scarpa: *face off*. Chissà che, una volta mappato il divergere appariscente, non si scopra nella mappa un convergere nascosto. Se uno va a zig-zag e l'altro a zag-zig, otterremo un'alternanza di allontanamenti e incontri, di darsi-le-spalle e guardarsi-negli-occhi.

1. La carne, le ossa, i volti di Wu Ming

Nell'introdurre la sua critica all'impostazione etico-filosofica e alle strategie del mio gruppo, Scarpa fa ampio ricorso a espressioni privative:

"Senza nomi propri, senza facce, senza corpi, senza io, senza storia personale messa in pubblico e condivisa socialmente", scrive, "possiamo compiere un minor numero di atti linguistici, o compierne di meno potenti, possiamo fare meno cose con le parole, e in certi casi addirittura non possiamo compiere azioni politiche incisive."¹

Dopodiché, definisce "Wu Ming" un nome "umbratile" in cui "le individualità tendono a dissolversi intercambiabilmente (l'iperattivo Wu Ming 1 fa parzialmente eccezione)."²

Sulla base di questa descrizione, ci critica per aver promosso "una pratica e un esempio che [...] non si è dimostrato il migliore possibile per un intervento attivo."³

Scarpa descrive la parresia di Saviano come modello opposto e alternativo al nostro.

Su questa conclusione, sono in parte d'accordo e spiegherò il perché.

E' il modo in cui Scarpa ci arriva a ingenerare troppi equivoci.

1 Tiziano Scarpa, "L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia", p.13 della versione in PDF, qui: http://www.ilprimoamore.com/testi/TizScarpa_WuMing1_Epica.pdf

2 Ibidem.

3 Ibidem.

Ravviso soprattutto due problemi:

- il primo sta nell'inesattezza della descrizione di come opera Wu Ming, e me ne occuperò subito;
- il secondo sta nel mettere a fuoco soltanto l'inizio della traiettoria di *Gomorra* e di Saviano, senza prolungarla fino a oggi, e ne parlerò nel prossimo paragrafo.

A mio avviso, la descrizione erronea di Wu Ming si fonda su una doppia confusione:

- a. tra nome d'arte e "nessunanza" (questo il neologismo usato da Scarpa);
- b. tra "non farsi fotografare" e "non presentarsi in pubblico per dare diretta testimonianza e rendere conto del proprio operato".

Per quanto riguarda la nostra presenza e il nostro ruolo pubblico, nel dicembre 1999 – "suicidato" il progetto Luther Blissett – scegliemmo una cifra stilistica molto articolata, che i lettori hanno da tempo imparato a conoscere e "leggere". Partiamo dal nome. Wu Ming è l'appellativo di una band, non più "umbratile" di PFM, Coldplay o Elio e le storie tese. I motivi per cui scegliemmo questo nome sono noti: omaggio ai dissidenti cinesi, critica allo scrittore-divo, citazione dal *Daodéjīng*: "Wu ming tian di zhi shi" (Senza nome è l'origine del cielo e della terra).

Wu Ming è una band. Al pari di tutte le band è al contempo un laboratorio, un'officina, una bottega artigiana.

Come sovente accade, ciascun membro ha un nome d'arte e con quello firma opere "soliste" e prese di posizione individuali. Facciamo spesso l'esempio dei Ramones: il nome della band era un finto cognome, e ciascun membro aveva un nome d'arte che lo includeva: Jeffrey Hyman diventa "Joey Ramone", John William Cummings diventa "Johnny Ramone" etc. Spiega Wikipedia: "Ogni componente sceglie Ramone come cognome d'arte, al fine di dare un senso di maggior compattezza, quasi ad essere veri fratelli senza esserlo di sangue."⁴ Nel nostro caso, chiamarci "Wu Ming 1", "Wu Ming 2" etc. serve a segnalare

4 it.wikipedia.org/wiki/Ramones. Il fatto che la band non sia stata all'altezza di tale dichiarazione, è un altro paio di maniche, e una faccenda che qui non ci riguarda.

che anche le opere "soliste" nascono dentro il laboratorio, sono figlie del confronto continuo e a tutto campo, delle discussioni, degli scazzi, di questa collaborazione e amicizia che va avanti ormai da tre lustri.

I nostri nomi anagrafici rimangono noti, anzi, sono scritti sul nostro sito ufficiale. In qualunque momento, il nome d'arte è associabile a quello anagrafico, e una firma a tutta prima "criptica" può essere ricondotta alla voce e alla responsabilità di una persona fisica e concreta.

"Dissoluzione", "intercambiabilità", Wu Ming 1 che fa "eccezione"... Immagini lontane anni-luce dal nostro percorso.

Ciascun membro di Wu Ming ha un proprio "curriculum" e una voce autoriale ben distinguibile da chiunque ci segua. La metodica, pluriennale riflessione di Wu Ming 4 sull'Eroe, che prende le mosse dal Tolkien filologo, dal Robert Graves indagatore di divinità primeve e dal T.E. Lawrence mitopoietista di se stesso (riflessione nel cui alveo si colloca anche il romanzo *Stella del mattino*), è seguita con passione da tante persone che la trovano più interessante dei miei appunti sul NIE.⁵ La stessa cosa si può dire dei ragionamenti di Wu Ming 2 su nuovi modelli di educazione e formazione attraverso le storie, o delle cogitazioni di Wu Ming 5 nutrite di linfe e succhi d'oriente (Riccardo ha studiato in Cina e in India).

Quando parlo di "voce", non uso il termine solo in senso metaforico, ma anche letterale. Sul nostro sito c'è la sezione "Audioteca", che personalmente ritengo il vero "cuore" della nostra comunicazione sul web.

Anni fa Scarpa venne definito – credo da Carla Benedetti – "fonoautore". La definizione ci calza come un guanto, è un tratto che abbiamo in comune con l'autore veneziano.

Anche la storia personale di ciascuno di noi, quando lo riteniamo utile e significativo, viene messa in pubblico e condivisa. Valutiamo caso per caso. C'è

5 Cfr. Wu Ming 4, "Da Camelot a Damasco", *lecture* tenuta da Wu Ming 4 all'Hamam Al Malik Al Zahir, nella Città Vecchia di Damasco, il 17 Ottobre 2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/stelladelmattino/?p=30>; Wu Ming 4, "Un giorno a Maldon: il campo di battaglia e la parola magica", Carmillaonline, 10 marzo 2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/03/002966.html>.

in ballo la privacy nostra, delle nostre compagne, dei nostri figli, e già troppi scrittori parlano di risibili cazzi loro (hobby, cibi preferiti etc.), rovesciando addosso al pubblico informazioni superflue, che producono "rumore" e distolgono l'attenzione dal lavoro culturale.

Veniamo alla questione del "metterci la faccia" (e il corpo). Negli ultimi anni abbiamo partecipato a oltre 500 incontri pubblici coi lettori tra presentazioni, conferenze, seminari, reading con dibattito, eventi indefinibili. Abbiamo battuto l'Italia (e non solo) palmo a palmo, avviando dialoghi in librerie, biblioteche, università, centri sociali, osterie, piccoli festival, circoli culturali, case private, stamberghe che sfidavano ogni nome proprio o comune, addirittura parrocchie, quasi sempre per il solo rimborso spese, cambiando treni, perdendo coincidenze, perdendoci nelle nebbie, viaggiando su stradelli comunali inghiottiti dal nulla, dormendo in sacchi a pelo o su divani da fumetto con le molle che sporgevano, scassandoci la schiena. Scarpa sa di cosa parlo, perché la sua esperienza "sulla strada" è in fondo simile. Dentro Wu Ming, ogni membro deve essere disponibile al confronto anche duro, a presentarsi per rispondere del suo/nostro operato, ricevere critiche e accuse, sostenere invettive e contestazioni organizzate (come accadde una volta a Genova, con tanto di volantaggio). Fa parte della nostra missione, anzi, è la *testata d'angolo* della nostra missione. Sfido chiunque a dire che in questo non c'è parresia.

Comunicazione in rete senza sosta (rispondiamo a centinaia di mail alla settimana); presenza in carne e ossa. Ecco le due polarità del nostro rapporto coi lettori.

Abbiamo scelto di disertare la tv e bandire dal nostro galateo le pose per fotografie. Il "precetto" vale per noi e nessun altro, fa parte della nostra religione privata, del nostro piccolo *cargo cult*. È un esercizio spirituale. Consiste nel privarci di una chance, porci un limite in modo da doverlo aggirare creativamente, spremere le meningi per compensare l'handicap. Se una direzione mi è bloccata, dovrò muovermi meglio in tutte le altre. L'udito di un cieco è più "udiente" del mio. Il suo tatto è più "toccante".

Si pensi a Carmelo Bene visto da Deleuze: C.B. portava in scena "un lavoro di 'impedimento' sulle cose e i gesti: costumi che ostacolano i movimenti anziché assecondarli, accessori che rendono difficoltoso lo spostarsi". Questo conduceva a "nuovi gesti", costringeva alla libertà: "Il movimento della sottrazione, dell'amputazione è già ricoperto dall'altro movimento, che fa nascere e proliferare [...] Si tratta sempre di liberare la vita là dove è prigioniera."⁶ Quindi: niente foto né video = inventarsi modi di apparire che valorizzano l'autenticità del momento. Per "autenticità" intendo l'aspetto qui-e-ora di un evento e la sua dimensione di reciprocità, di "mutuo comparirsi". Chi vuole vederci in volto, deve a sua volta presentarsi di persona, altrimenti nisba.⁷

Se questo sia o meno un buon esempio di intervento attivo, lo lascio giudicare agli altri. Noi possiamo solo continuare a intervenire, coerenti con le nostre convinzioni.

Chiedo venia per il riassunto, ma era imprescindibile. Senza chiarire questo aspetto, sarebbe stato impossibile il confronto sulla parresia e tutto il resto.

La prassi che ho appena descritto è una peculiare risposta a interrogativi che si è posto anche Scarpa. Sarà interessante vedere come ha risposto lui.

Prima, però, voglio occuparmi di una faccenda più spinosa.

2. Il simbolo–Saviano

Scarpa invita Wu Ming a riflettere su Roberto Saviano.

Lo facciamo da tre anni e, lo dico con la massima semplicità e trasparenza: niente più di questa vicenda ci ha convinti della giustezza del nostro approccio. Scarpa scrive:

⁶ Deleuze, "Un manifesto di meno", in Bene–Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, 2002.

⁷ Contrariamente a quanto afferma la leggenda, nostre immagini esistono e circolano. Chiediamo sempre il favore di non scattare foto o fare riprese, ma non possiamo impedirlo. Del resto, in che modo potremmo farlo? Sequestrando apparecchiature all'entrata, come Guidobaldo Maria Riccardelli al cineforum aziendale?

"Roberto Saviano ha proseguito la scrittura di *Gomorra* con alcuni atti transmediali. Le apparizioni in televisione, il discorso in piazza a Casal di Principe nel settembre del 2006 (a cui hanno fatto seguito le minacce camorristiche, l'appello di intellettuali e politici e l'assegnazione della scorta di polizia)..."⁸

E' un caso che il compendio si fermi all'assegnazione della scorta, cioè poco dopo l'inizio? Da lì in avanti, la questione si fa molto più complessa. In quel punto c'è una soglia del dolore.

Oggi intendo varcarla. Da troppo tempo procrastino questa azione. Qualcuno si incazzerà, ma c'è poco da fare, è la parresia.

Dall'ottobre 2006 a oggi, la storia di Saviano è la storia di un dirottamento. La voce di Saviano è stata dirottata come si fa con gli aeroplani. La voce e il volto. – Dirotta sul simbolo!

Saviano è un "personaggio", non più uno scrittore. Come scrittore è esautorato, sovradeterminato dalla Causa che rappresenta e incarna.

Saviano è un simbolo, e non uso la parola a caso. Intendo dire che è bloccato nel suo divenire, è fermo, è una fotografia, un esempio non contagioso da contemplare passivamente. L'opera *Gomorra* ha in sé tutto un divenire, si è appena iniziato a rifletterci sopra; l'autore Saviano, invece, è zavorrato dal peso del simbolo.

C'è un'enorme differenza tra allegoria e simbolo. L'allegoria è dinamica e aperta, già nel nome contiene uno spazio aperto (*l'agorà*). Difatti, si manifesta necessariamente attraverso una narrazione, per minima e poco articolata che sia (nell'*Allegoria del buon governo* di Lorenzetti, non c'è figura che non stia compiendo un'azione).

Al contrario, il simbolo è statico, fermo, raggelato. Si ottiene il simbolo quando si fissa, si cristallizza, si ipostatizza l'elemento caratteristico e vitale di una cosa. Se prendo il coraggio come tratto distintivo dell'impegno civile contro le mafie, e "fisso" quel coraggio in un'immagine che torna sempre uguale e si pretende sempre valida, faccio di quell'impegno un'astrazione, ne allontano l'esperienza, ne blocco il divenire.

⁸ Tiziano Scarpa, op. cit. p. 11

Due esempi molto diversi tra loro:

1. Parlando delle foto della Shoah e attingendo agli studi di Barbie Zelizer, Marco Dinoi scrive:

"...invece che veicolare la singolarità della vittima, la specificità dello spazio e delle torture e dell'evento, le immagini dai campi assunsero nella grande maggioranza dei casi il valore di testimonianza dell'orrore universale. Ciascuna immagine stava per quell'offesa assoluta inflitta dalla violenza nazista e non per la singola vittima che essa ritraeva, e infatti le didascalie che accompagnavano tali istantanee potevano essere molto vaghe o addirittura sbagliate, tanto da indicare un campo per un altro: il primo e più importante bisogno che le immagini dovevano soddisfare [...] era esprimere simbolicamente l'enormità del male, e dunque di arrivare a una sorta di *contenimento cognitivo* dell'evento."⁹ Il simbolo allontana l'esperienza, *contiene* la dirompenza dell'evento. Il simbolo, anche quando non sembra, è consolatorio. Quei capannelli o ammassi di corpi scheletrici non generano empatia, perché nell'ammasso (non a caso un "gettare insieme", *syn-ballein*, il verbo da cui deriva la parola "simbolo") svaniscono le storie singole.

Il simbolo ci deresponsabilizza di fronte al dolore altrui.

2. La caratteristica più evidente della regalità è il *portamento*. C'è un linguaggio del corpo fiero e austero che è parte dell'essere un re o una regina. Le movenze solenni, la lentezza studiata etc. Questa "anima" della regalità/sovrantà è stata spesso "fermata" con uno scatto, "fotografata" nell'immagine di un'aquila: non si contano i regni e imperi che hanno usato quest'uccello come riferimento.

Ecco il simbolo: ferma un movimento (in questo caso letteralmente, trattandosi di un insieme di movenze) e ipostatizza il tratto essenziale di una cosa, quello più legato al suo manifestarsi concreto.

Il simbolo è perfetto per l'autorità, è la figura retorica a cui più ricorrono i

⁹ Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze, pag.68.

poteri costituiti, che tramite la condensazione simbolica si affermano e perpetuano. Fissando quella che vuole presentare come la propria "anima", il potere sacrifica tutti i dettagli, gli aspetti "secondari", le eccedenze (di cui invece si pasce la dimensione allegorica).

Il simbolo è la brusca semplificazione di cui il potere ha bisogno.

Tanto *Gomorra* è allegorico¹⁰, quanto il volto di Saviano è simbolico nel senso esposto sopra.

Ogni foto di Saviano porta l'attenzione su Saviano stesso e la distoglie da *Gomorra*, anzi, da Gomorra, senza corsivo. Lo spettacolo–Saviano distanzia il mondo raccontato in *Gomorra*, ne allontana i vissuti, la singolarità di ciascuna storia, di ciascun dolore. Tutte le vite che il libro avvicinava sono ri–spinte via dal circo mediatico che gli sta intorno. L'incredibile, polifonico, "eteroglotta", empatogeno io narrante di *Gomorra* viene immiserito, ricondotto a un io *monodico* in cui collassano – indistinti – autore, narratore, narratore implicito e personaggio. Tutta la vibrante complessità del libro è ridotta a una sola immagine: il volto di Saviano, simbolo di una narrazione unica. Senza che lui possa più farci niente, egli sovra–appare e *deresponsabilizza* tutti noi, la lotta che anche noi dovremmo portare avanti viene filtrata attraverso una e una sola storia: quella di Saviano sotto scorta. Immagine/storia che – come la ripresa dell'attacco alle Twin Towers analizzata da Marco Dinoi – ne scaccia mille altre su cui viene esercitata una censura impalpabile, terribile perché automatica, involontaria. Oramai, quella vicenda può essere raccontata in un solo modo; ogni altra possibilità, ogni obliquità dello sguardo è interdetta. "Saviano è tutti noi". Vada avanti lui che ci rappresenta così bene. Soffra lui per conto nostro, è il destino che si è scelto. Bel ragazzo, tra l'altro. Saviano è l'uomo più strumentalizzato d'Italia.

Tanto *Gomorra* è atto parresiasico, quanto la voce di Saviano è rimasta invischiata tra scelte fatte più in alto, politiche d'immagine e "stato delle cose" realpolitiko: Saviano con Shimon Peres con Donnie Brasco con Salman Rushdie con Veltroni, Saviano alla scuola di formazione del PD nel

¹⁰ Sull'allegoria in *Gomorra*, si veda il paragrafo 5 di questo testo.

Mezzogiorno e così via.

Dev'essere ben chiaro che Saviano non può comportarsi in altra maniera: ha davvero bisogno di questa ossessionante presenza pubblica, di questo *over–statement* di solidarietà anche pelosa, perché gli garantisce incolumità. Il paradosso è che, dietro il cordone sanitario, lo scrittore svanisce e resta solo il *testimonial*. E' inevitabile, si pensi a Rushdie: per molto tempo non si è più parlato dei suoi libri, ma soltanto del pericolo che correva dopo la Fatwah. Solo negli ultimi anni Rushdie si è ri–conquistato come scrittore.

La coperta è corta, anzi, cortissima: salvarsi la pelle o salvarsi la voce? Chi di noi non sceglierebbe la pelle? Intanto, meglio afoni che morti. Poi, si vedrà.

– Saviano... afono? Ma in che senso?

Non inganni il fatto che Saviano è presente, si fa ascoltare, scrive articoli lunghissimi su *Repubblica*. Li scrive in quanto simbolo, ha quello spazio perché è un simbolo. Non è ancora riuscito a ripartire come autore anziché come cliché. Rischia di finire nel novero degli "autori di un solo vero libro".

Nell'autunno del 2006, pochi giorni dopo l'exploit di Casal di Principe, Marco Rovelli coniò un verbo: *desavianizzare*. Parlò della necessità di "desavianizzare Saviano". L'espressione fu ripresa da alcuni commentatori, ed è stata usata anche in seguito (ad esempio, da Giuseppe Genna). ¹¹ C'era già, *in nuce*, la riflessione che ho appena fatto.

Scrive Scarpa: "un nome e cognome, una faccia, un corpo coinvolto e immerso in una storia personale e comunitaria locale ben determinata, un io che si è fatto garante di quelle parole, di quei fatti, a rischio della sua incolumità personale, parresiasicamente."¹²

Tutto questo è oggi soffocato nel simbolo.

Saviano dovrà lottare con le unghie e con i denti per ri–conquistarsi come scrittore. Sarà un processo doloroso, e spero che tutti noi – i suoi colleghi – facciamo il possibile e l'impossibile per aiutarlo.

¹¹ Cfr. Giuseppe Genna, "Desavianizzare Saviano", giugenna.com, 16 ottobre 2008, <http://www.giugenna.com/2008/10/16/desavianizzare-saviano/>

¹² Tiziano Scarpa, op. cit., p. 14

Nell'esito (spero momentaneo) del caso Saviano, noi Wu Ming vediamo tutto quanto abbiamo sempre giudicato inauspicabile.¹³ Quindi, Scarpa ha ragione, ma per motivi diversi da quelli che espone.

Del resto, penso che nemmeno Scarpa ritenga auspicabile quel decorso, avendo più volte dichiarato di non credere nella rappresentatività:

"Non leggo e non comunico con gli altri cercando qualcuno che mi assomigli o mi rappresenti; leggo gli altri, comunico con loro proprio per conoscere la loro diversità, la loro singolarità irriducibile!"¹⁴

Proprio ciò che nel simbolo – stadio supremo del rappresentativo – svanisce.

E poi: Scarpa, proprio come noi, non sopporterebbe di essere bloccato nel proprio divenire di autore, nemmeno per un minuto. E, dovendo scegliere, sono certo che anch'egli preferirebbe alla staticità del simbolo il dinamismo dell'allegoria (come in *Groppi d'amore nella scuraglia*).

E dunque?

Dunque prendiamolo con le pinze, questo discorso sulla parresia, perché rischiamo di ritrovarci lontanissimi da dove volevamo arrivare. Il modello da proporre non può, non deve essere il Saviano reduce dell'exploit di Casal di Principe. A meno che uno non voglia smettere di fare lo scrittore. Ma in quel caso, saremmo fuori dai confini di questa discussione.

Qualche mese fa, dopo che una notizia riguardante Saviano aveva sollevato l'ennesimo finto polverone, ricevetti una mail da un collega. Ne riporto uno stralcio:

"La vicenda di Roberto è stata resa, purtroppo, insopportabile. Non posso dirlo

¹³ Quel che è inaccettabile è che nella critica dell'esito vengano trascinati, retroattivamente e senza discernere, anche il libro e il lavoro che ne precedette la stesura, come ha fatto di recente il sociologo Alessandro Dal Lago, prontamente rintuzzato da Girolamo De Michele e altri. Cfr. G. De Michele, "Quelli che *Gomorra* è sbucato dal nulla. Il metodo-*Gomorra* e l'alitosi della ragione", Carmillaonline, 30/11/2008, <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/11/002859.html>.

¹⁴ "Fantasia combattente", Tiziano Scarpa intervistato da Linnio Accorroni, "Stilos. Il quindicinale dei libri", anno VIII, n. 9, 25 aprile – 5 maggio 2006.

in pubblico, perché subito mi si accuserebbe di essere invidioso, ma mai come ora sento che la scelta di opacità mediatica fatta da Wu Ming a suo tempo era l'unica, vera strategia di sopravvivenza nell'infosfera contemporanea." Dixi.

Ora urge una precisazione: parresia non vuol dire assenza di retorica. Uno dei più grandi parresiasti del 20esimo secolo fu Malcolm X, il quale fu anche uno dei più grandi retori. Di più: fu un grande parresiaste *perché* fu un grande retore. La sua testimonianza fu tanto più scomoda quanto più diveniva efficace, e diveniva sempre più efficace perché Malcolm era un grandissimo comunicatore, sapeva sempre a quali retoriche ricorrere per gridare meglio la verità, ed ebbe il coraggio di ricorrervi, spingendosi sempre più in là e pagando con la vita.

Troppo spesso si confonde la retorica con la sofistica o addirittura con la menzogna *tout court*. Qui mi rifaccio a uno dei miei maestri, Agostino, il quale nel *De Doctrina Christiana* scrive:

"Poiché con la retorica si può persuadere tanto del vero quanto del falso, chi oserebbe dire che la verità debba trovarsi inerme in chi la difende contro la mendacia? Vale a dire: perché mai coloro che cercano di persuadere delle falsità dovrebbero, con sapienti preamboli, rendersi l'uditore benevolo, attento o docile, e gli altri non dovrebbero saperlo fare? Perché quelli dovrebbero riuscire a dire il falso con brevità, chiarezza e verosimiglianza, mentre chi dice la verità dovrebbe farlo in modo che l'uditore si annoi, l'argomento non si capisca e, di conseguenza, non sia piacevole il credere? [...] l'argomento che dobbiamo affrontare è quello dell'eloquenza, che ha grandissima influenza nel convincere tanto delle cose buone quanto di quelle cattive. Perché dunque i buoni non la studiano con zelo per combattere in favore della verità, visto che i cattivi ne abusano per cause malvagie e vane, al servizio dell'iniquità e dell'errore?"¹⁵

Questo è il viatico per giungere a *Gomorra*, al libro.

Non subito, però. Prima torniamo alla *poiesis* di Scarpa, al suo percorso, alle

¹⁵ Agostino, *De Doctrina Christiana*, libro IV, 2, "Rhetorica facultate christianum doctorem uti convenit", traduzione mia.

sue risposte ai quesiti sulla presenza dell'autore.

3. La carne, le ossa, il volto di Tiziano Scarpa

La via scelta da Tiziano Scarpa è quella della presenza–esibizione (il contrario dell'inibizione). L'autore è l'uomo nudo sotto l'impermeabile, figura "gloriosa e tragica", quello che all'uscita della scuola si mette di fronte a mia figlia e, zap!, le mostra il corpo sessuato. L'esibizionista deve esporsi, esporsi anche al rischio (molto concreto) di mazzate da parte mia. L'autore è un kamikaze, getta se stesso in pasto al mondo ed è corpale e corpuale, corporale e corpoverbale, "logosomatico".¹⁶ L'autore è una figura ontologicamente pregna, la cui presenza anche indecorosa, anche grottesca, permane dentro e accanto all'opera:

– *dentro* l'opera, perché questa presenza deve irrorare la scrittura, lasciare in essa tracce di io ben calcate, non precludendosi nemmeno il diarismo minuto, il resoconto del dettaglio intimo, la descrizione di parti del proprio corpo, in una postura dove lo scrivere non significhi "nulla di più di quello che dice. Gli eventi che si narrano non sono simboli di alcunché, non vogliono essere considerati emblemi di importanti valori etici o estetici". Scrittura che risulta "depurata di qualsiasi escrescenza o metastasi: moralistica, metafisica o politica che sia."¹⁷;

– *accanto* all'opera, perché l'autore non delega all'opera la rappresentanza di sé, ma seguita a testimoniare direttamente, non abbandonando l'opera una volta terminata, non frapponendola mai fra sé e il mondo, anzi, mostrandosi *in déshabillé* accanto ad essa, o addirittura tra essa e il mondo, in uno sforzo di singolare, radicale verità: eccomi, sono io, sono qui, adesso, nel presente, in questo istante ("colpo di tempo", "momento di choc"), sono inerme, armato solo del mio essere autore, sono *in mezzo*, concreto, esisto, non sono solo un effetto di cultura, tu chiudi il libro ma io resto aperto, trascendo le teorie, permango, rimango, domando, sfido, mi intrometto.

16 T. Scarpa, *Cos'è questo fracasso? Alfabeto e intemperanze*, Einaudi, Torino, 2000, p. 91.

17 T. Scarpa, *Batticuore fuorilegge*, Fanucci, Roma, 2005, p. 46.

Sì, l'autore si intromette, e di tale intromettersi accetta ogni "rischio d'impresa": il rischio della messa in ridicolo, delle ferite, della reputazione rovinata, della dignità che va a ramengo, dell'esser chiamato pagliaccio. Nel corso degli anni abbiamo visto foto di Scarpa vestito da scolareto con grembiolino ed enorme papillon, Scarpa in posa curvo su un teschio, Scarpa in canottiera nera che stringe tra i denti il grosso gambo di un fiore di plastica, Scarpa sardonico con un paio di scarponi al collo, Scarpa sfoggiante giganteschi mustacchi alla mongola, Scarpa coi tratti del viso distorti in ogni genere di smorfia. Le macchine–che–vedono lo hanno inquadrato magro e poi paffuto, giovane e poi più attempato, hanno trasmesso le sue immagini a paia d'occhi che lo hanno ammirato oppure no, ammirato e anche no, ma in ogni caso c'era, si intrometteva, "performava", con quelle apparizioni si dovevano fare i conti.

L'impostazione complessiva di Scarpa è stata spesso criticata, talora con fondamento, altre volte in modo sbrigativo, coi toni del dileggio. E' parte del "rischio d'impresa", come dicevo. Non intendo riepilogare qui quelle critiche, accuse di narcisismo e di "reazione iperbolica al panico da *perdita* di *audience*" etc. Mi limito a segnalare in nota un'appassionata arringa difensiva a firma di Stefania Lucamante.¹⁸

Per quel che mi riguarda, ho le mie belle perplessità sulla strategia seguita da Tiziano. Non ne condivido alcuni presupposti basilari e, soprattutto, dubito che questo agire produca sufficiente "attrito" o faccia visibile contrasto o sprigioni linee di fuga discernibili, stagliantisi dallo sfondo di questo "regime scopico", dei modi di vedere dominanti nella società della clowneria diffusa, dell'ironia onniricuperante, della coazione a fare mesto spettacolo di sé e dei cazzi propri. La difformità/discontinuità della prassi scarpiana rispetto ai modelli egemoni del mettersi–in–piazza c'è ma mi sembra poco perspicua, è sottile, va spiegata (almeno a me), la comprendo solo "in seconda battuta". Laddove il non–apparire–nei–media di Wu Ming è un nitido atto di diserzione dalle abitudini

18 Stefania Lucamante, "Proposte per una poetica 'liquida' dell'ideologia e dell'estetica contemporanee: Tiziano Scarpa e la parola altrui della letteratura", saggio apparso su *Poetiche. Rivista di letteratura*, vol. 9, n.3, 2007, pp.491–535.

autoriali, Scarpa di primo acchito mi appare come "uno dei troppi che parlano di sé". Per capire che non è così e che la faccenda è più complessa, devo superare il primo acchito, leggere le sue prese di posizione, gli interventi raccolti in *Batticuore fuorilegge*, le dichiarazioni di poetica fatte in *Kamikaze d'occidente*, in *Corpo* e in altri libri. Sono comunque le opere a dover testimoniare per l'autore: la sua presenza produce una carenza di senso a cui le opere devono supplire. Quanti passeranno dal giudizio frettoloso sull'autore alla verifica sulle opere?

Se Scarpa non si è lasciato ridurre a mera "macchietta", credo sia principalmente per due scelte "contrappesanti":

- quella di operare su una scala ridotta, tutto sommato intima, in una nicchia (ancorché significativa) dentro una nicchia (la letteratura). E' una dimensione che lo tutela;
- quella di tenere il "culo in strada", come noi, e ogni sera rinnovare un patto di fiducia coi suoi lettori, per allontanare il pericolo.

Quand'anche condividessi presupposti e strategia, io non mi comporterei mai come Scarpa, per motivi culturali e caratteriali: ritrosia, puritanesimo, intossicazione da autodisciplina, tirannico senso del decoro da "classe operaia di una volta" (per giunta classe operaia rurale). Non mi comporterei mai così ma, pur con tutti i miei limiti umorali e di comprendonio, ammetto che c'è del metodo, capisco le ragioni.

Quella di Scarpa è una risposta alle stesse domande a cui anche noi Wu Ming cerchiamo di rispondere. Lo facciamo con una prassi che appare opposta alla sua, persino inconciliabile. Ma è davvero inconciliabile, oppure – come ho scritto sopra – si tratta di uno zig-zag che affianca uno zag-zig? Come ho già fatto notare, le due prassi si intersecano nell'aspetto dell'incontro diretto coi lettori, della dimensione "on the road", delle lunghe tournées su e giù per l'Italia.

Occorrerà un supplemento d'indagine.

Ci sarebbe ancora qualcosa da dire sulla figura, più volte evocata da Scarpa nel corso degli anni, del cittadino senza potere, "armato soltanto della propria

scrittura". Ma ora dobbiamo tornare a Gomorra.

4. L'Io e le retoriche di *Gomorra*

Nel 2006 Scarpa mise a confronto il thriller anonimo *Il broglio*, firmato da tale "Agente Italiano", e l'inchiesta giornalistica Deaglio–Cremagnani su presunte irregolarità alle elezioni politiche di quell'anno. Dopo aver osservato che il romanzo, pur essendo uscito "a botta calda" e raccontando – sotto un velo sottilissimo di fiction – i medesimi accadimenti, non aveva avuto alcun impatto (mentre l'inchiesta andava a ruba in dvd e stava alzando un polverone), Scarpa ipotizzò che proprio la scelta della forma–romanzo avesse impedito ad Agente Italiano di conseguire il suo scopo controinformativo:

"La coazione a romanzare, a narrativizzare qualunque cosa, a fare a tutti i costi 'gli scrittori' ammorbandando il lettore con un reticolo di trame assolutamente inerti, sembra rispondere al desiderio di fornire fantasie compensative invece di dedicarsi direttamente alla ricerca dei riscontri. Insomma, poche storie: se ci sono indizi di pericolo per la democrazia, meglio lasciar perdere i gialli e impegnarsi in un'inchiesta giornalistica."¹⁹

Il broglio era senz'altro un brutto romanzo, un goffo tentativo, ma attenzione a trascinare nella condanna ogni esempio di "narrativizzazione": proprio il caso di *Gomorra* – libro che (va sempre ricordato) domina da tre anni la classifica della *narrativa* italiana, non quella della saggistica – distrugge lo schemino antitetico romanzo vs. inchiesta. Mentre all'inizio fu scambiato per un reportage–e–basta, ormai è frequente sentir parlare di *Gomorra* come di un romanzo.

Nella tradizione italiana, è accaduta la stessa cosa ad altri "oggetti narrativi non–identificati". Per fare giusto tre esempi, *Un anno sull'altipiano*, *Se questo è un uomo* e *Cristo si è fermato a Eboli* furono al principio considerati memoriali, oggi sono comunemente definiti "romanzi autobiografici".

E' indubbio che la "narrativizzazione" operata da Saviano, il ricorso a certe

¹⁹ T. Scarpa, "Romanzieri coatti", *Il Primo Amore*, 26/11/2006.

retoriche e l'uso virtuosistico di "innesti", "prelievi" e "inserti" per montare documenti dentro la narrazione ²⁰ abbiano permesso al libro di uscire dal ghetto delle pubblicazioni "mafiose" specializzate, di raggiungere i non-addetti ai lavori, di influenzare con forza il discorso pubblico.²¹

Inoltre Saviano, checché se ne dica, ricorre anche a stilemi e procedimenti presi dalla letteratura di genere e, nello specifico, da gialli e *crime novels*. Come fa notare Alberto Casadei, si rinvengono nel libro "modalità narrative di tipo giallistico nel caso di alcune vicende che coinvolgono più clan e più grandi capi camorristici."²² Chi conosce la letteratura di genere, non fatterà a trovarne tracce in *Gomorra*, affastellate con quelle di un immaginario pop multimediale: i Pokemon, la Play Station, *Scarface*, *Il padrino*, *Il camorrista*, i film di Tarantino etc. Tutto ciò ha contribuito alla grande "presa" del libro.

Nel suo articolo su New Italian Epic e parresia, Scarpa prende di petto la mia analisi dell'io narrante in *Gomorra*:

"Wu Ming i trasforma surretiziamente Roberto Saviano in un io in qualche modo sfumato, finzionale, condivisibile."²³

Scarpa concede che in qualche capitolo possa essere così, ma in nota si chiede:

20 Cfr. Dimitri Chimenti, "Innesti, prelievi e inserti in *Gomorra* di Roberto Saviano. Appunti per una tipologia retorica, con una postilla su *Gomorra* e gli oggetti narrativi", *carmillaonline.com*, 16 marzo 2009, qui:

<http://www.carmillaonline.com/archives/2009/03/002974.html>

21 Nel solco di *Gomorra* continuano a muoversi altri (l)ibri(di), ultimo dei quali *ACAB* di Carlo Bonini (Einaudi, 2009). Una "semplice" inchiesta giornalistica sulla polizia avrebbe certo fatto discutere di meno. La forma del romanzo-inchiesta si è dimostrata più incisiva.

22 A. Casadei, "La letteratura dell'esperienza, storie di ordinaria *Gomorra*", in: *Almanacco Guanda 2008, Il romanzo della politica, la politica nel romanzo*, a cura di Ranieri Polese, Parma, Guanda Editore, p. 19. Anche i detrattori lo hanno riconosciuto. Il giornalista Del Papa, che negli ultimi anni ha dedicato a *Gomorra* e a Saviano numerosi post del suo blog, nel 2006 descrisse il libro come "saturato di noir, di commissari, di zoccole adolescenti, il mercato adesso vuole questo". Qui: <http://tinyurl.com/c86byx>

23 T. Scarpa, *L'epica-popular...*, cit., p. 15 della versione pdf.

"come fa Wu Ming i [...] a darlo per assodato? Ha qualche *inside information*? A meno che mi sia sfuggito qualche passo esplicito, non mi risulta che il testo di *Gomorra* lo dichiari né lo lasci in alcun modo intendere. Quello di Wu Ming i è un sospetto, magari anche legittimo, ma il fatto è che su questo sospetto fonda la sua lettura del libro..."²⁴

Ho letto *Gomorra* pochi giorni dopo la sua pubblicazione. Ho subito ipotizzato che all'io narrante non corrispondesse sempre un'esperienza strettamente autobiografica. La prima persona era usata in modo molto diverso a seconda dei contesti, inoltre c'erano segnali e – come li avrebbe poi chiamati Dimitri Chimenti – "punti d'entrata" che segnalavano i passaggi da una "cornice" all'altra, da una retorica all'altra. L'io narrante mi parve fin dall'inizio la "cucitura invisibile" tra le parti del libro.²⁵

24 Ibidem.

25 "Ma ancora prima del vissuto dei suoi personaggi, è proprio Saviano, o meglio il suo simulacro testuale, ad essere innestato sotto forma di un io narrante che sembra trovarsi ovunque: 'Al porto ci andavo per mangiare il pesce' (p.17), 'Al funerale di Emanuele c'ero stato' (p.32), 'Frequentavo Secondigliano da tempo' (p.74), 'Stavo per andarmene dal luogo dell'agguato a Carmela attrice' (p.114). Questi sono tutti punti d'entrata che segnalano il passaggio tra il mondo storico, autonomo e precedente al testo, e quello costruito all'interno del romanzo, che testualizza il reale attraverso la prassi letteraria. Ciò significa che il lettore di *Gomorra* percorre gli eventi seguendo, per lo più, delle strade parallele, che se talvolta incrociano quella registrata nei documenti, talaltra se ne discostano per aprire all'immaginazione ed alla creazione letteraria. I personaggi di Pasquale e Mariano sono finzionali non perché non esistano nella realtà, quasi sicuramente le loro esperienze appartengono ad individui reali, ma perché ciò che li forma non è la stessa materia documentale di cui sono fatti personaggi come Francesco Schiavone o Cosimo Di Lauro. Pasquale e Mariano sono sottomessi sin da subito alle esigenze del testo, e proprio per questo possono svolgere una funzione che li colloca nello spazio interstiziale che sussiste tra la realtà e la sua rappresentazione." (Dimitri Chimenti, op. cit.)

Quell'io narrante sempre perfetto e pienamente adeguato, sempre al posto giusto nel modo giusto al momento giusto, è esso stesso un innesto, come la presenza di Renzo Tramaglino all'assalto ai forni milanesi del 1628. In alcuni passaggi, poi, Saviano è ancora più esplicito:

Quel che è accaduto da lì in avanti ha dato ripetute e nette conferme alla mia intuizione. Lasciamo perdere l'*inside information*: ce l'ho, è quanto mi disse al telefono Saviano stesso, che mi illustrò alcuni esempi e riconobbe che avevo individuato almeno uno snodo ("punto d'entrata"). Tuttavia, ciò è di importanza secondaria, e chi legge potrebbe anche non credermi.²⁶ E' nel testo stesso e nelle contraddizioni che ha creato che dobbiamo cercare – e facilmente troveremo – le conferme.

Qualche giorno fa mi scrive un'amica italianista:

"Oggi non ho potuto fare a meno di rimuginare sulla notizia, riportata dal Giornale, secondo la quale il giornalista Simone Di Meo ha denunciato Saviano per plagio. Sostiene infatti Di Meo che Saviano ha preso pezzi di suoi articoli e li ha riportati pari pari, o con alcune modifiche e rielaborazioni, nel libro, omettendo di citare la fonte (se non nell'undicesima ristampa). In più lo accusa di aver appreso direttamente da lui informazioni poi trascritte in Gomorra come fossero farina del suo sacco. Ora, secondo me la vicenda giudiziaria che ne seguirà è interessante e complessa proprio perché Gomorra è un UNO. Fosse un'opera 'esclusivamente di finzione', Saviano avrebbe ragione. Fosse un reportage, avrebbe ragione Di Meo. Ma è un UNO, e si pongono altri problemi. Esiste, in un'opera come Gomorra, il diritto di qualcuno di definirsi 'proprietario' di una notizia? Quali limiti non può superare l'autorità dell'autore? Come, e in che modo, anche legalmente, le notizie trascendono chi le ha scritte, diventano voce collettiva? Forse sono pippe mie, ma la questione non mi

"Io non c'ero [...] ma mi fu raccontata talmente tante volte questa storia, troncata sempre nel medesimo punto, che io la ricordo come se a casa ci fossi stato anche io e avessi assistito a tutto" (*Gomorra*, p. 190); "Ogni volta che mi capita di passare per Campo Mare, immagino la scena che hanno raccontato i giornali, che hanno descritto i poliziotti." (p. 279); "Immaginare non è complicato. Formarsi nella mente una persona, un gesto, o qualcosa che non esiste [...] Sempre più tentavo di ricostruire in mente l'immagine dell'economia..." (p. 310).

26 Ma ho scritto di quella conversazione telefonica ormai tre anni fa, e non solo Saviano non mi ha mai smentito ma ha messo quel resoconto in bella evidenza sul suo sito ufficiale, Cfr. "Wu Ming 1 su Gomorra", qui: <http://www.robertosaviano.it/documenti/8889/>.

pare irrilevante."

Premesso che secondo me *Gomorra* è un romanzo (gli UNO sono tutti futuri romanzi) e Di Meo ha sbagliato ad adire le vie legali, questa non è la prima volta che testimoni diretti "decostruiscono" l'io narrante del libro. Lo fanno menando scandalo, il che è assurdo e ingiusto, ma, così agendo, ci aiutano a capire la dirompenza di quell'operazione retorica ("dare dell'io a qualcun altro"), gettano nuova luce su come Saviano abbia lavorato. La loro è filologia-guerriglia involontaria.

Cito da un'intervista a Di Meo (corsivi miei):

"A un certo punto lui descrive, minuziosamente, alcuni atteggiamenti tenuti dal boss durante il processo. Ma Saviano non c'era, *lo sanno tutti che non era in aula*. Però dopo che gli ho raccontato le fasi salienti dello show in aula, lui se ne è appropriato e *l'ha raccontata come fosse un'esperienza vissuta in prima persona*."²⁷

Saviano ha usato la "presa diretta" dell'io polifonico anche per raccontare il funerale di Annalisa Durante, e questo è stato il movente di un'altra polemica, innescata dalla giornalista free-lance Matilde Andolfo.²⁸

Quello che molti non vogliono capire è che *Gomorra* è un'opera letteraria, non giornalistica. Saviano vi compie sapienti operazioni retoriche e poetiche, si preoccupa di *come* comunicare il "cosa", e forza in molte direzioni per ottenere il suo scopo. Ciò non rende la realtà descritta meno reale, al contrario: ce la fa esperire più da vicino. Saviano ci sbatte in faccia la verità come nessun reportage "oggettivo" avrebbe mai potuto fare. La parresia non è assenza di retoriche. Esistono tanti modi di "parlar franco", di perforare il muro delle omissioni e delle reticenze. Tanti modi, e alcuni possono essere più efficaci di altri.

27 "Saviano ha copiato Gomorra", su *Il Giornale*, 18 marzo 2009, qui:

<http://www.ilgiornale.it/a.pic1?ID=337007>

28 Cfr. Matilde Andolfo, "Saviano, questo ad Annalisa non lo dovevi fare", *Il Barbiere della sera*, 18 dicembre 2006, qui:

<http://www.ilbarbieredellasera.com/article.php?sid=16413>

Rimuovendo questo aspetto, costringendo nel mero autobiografismo l'io narrante del libro, difficilmente si potrà capire come mai questo libro, come mai adesso, come mai con questi risultati.

(I). Una parentesi

[Riporto tre frammenti dalle *Philosophische Untersuchungen* di Ludwig Wittgenstein, 1953 (Tr.it. *Ricerche Filosofiche*, Einaudi, 1967). Lo faccio perché torneranno utili più avanti. Il lettore non dimentichi – ne è vivamente pregato – che questo excursus "a vortice" ha un fine, e i suoi elementi ritardanti non sono in fondo che pura e semplice suspense.]

§71. Si può dire che il concetto di gioco è un concetto dai contorni sfumati. "Ma un concetto sfumato è davvero un *concetto*?" Una fotografia sfuocata è davvero il ritratto di una persona? E' sempre possibile sostituire vantaggiosamente un'immagine sfuocata con una nitida? Spesso non è proprio l'immagine sfuocata ciò di cui abbiamo bisogno? Frege paragona il concetto a un'area e dice: un'area non chiaramente delimitata non può neppure chiamarsi un'area. Ma è davvero privo di senso dire: "Fermati più o meno lì"?

§77. Supponi di dover disegnare, avendo a modello una figura sfumata, una figura nitida "corrispondente" alla prima. In quella c'è un rettangolo rosso dai tratti imprecisi: al suo posto ne metti uno nitido. Se però nell'originale i colori sfumano senza traccia di confine, non sarà un compito disperato disegnare una figura nitida corrispondente a quella confusa? In questa situazione si trova chi, in estetica o in etica, va in cerca di definizioni che corrispondano ai nostri concetti. Quando ti trovi in questa difficoltà chiediti sempre: come abbiamo imparato il significato di questa parola? In base a quali esempi? In quali giochi linguistici? Allora vedrai più facilmente che la parola deve avere una famiglia di significati.

§88. Se dico a qualcuno: "Fermati pressappoco qui!" – non può darsi che questa spiegazione funzioni perfettamente? E non può anche darsi che ogni altra

spiegazione fallisca? [...] Ciò che è inesatto non raggiunge il suo scopo così perfettamente come ciò che è più esatto. Dunque tutto dipende da che cosa chiamiamo "lo scopo". E' inesatto non dare la distanza dal sole a noi fino al metro? E non dare al falegname la larghezza del tavolo fino al millimetro?

5. A-t-on lu Foucault?

(con una proposta sull'algoritmo di *Gomorra*)

Scrivo Scarpa nel suo intervento sul NIE:

"la periodizzazione di Wu Ming 1 si regge esclusivamente su fatti 'storici', su una descrizione del tempo completamente ipotecata dalla Storia, ossia dalla narrazione egemone dei 'fatti di Potere', dei fatti che contano."²⁹

E ancora:

"Wu Ming 1 si basa soltanto sulla storia del Potere per fondare una periodizzazione letteraria, un Potere che, crollando, mutando forma, strutturandosi in nuove configurazioni, secondo Wu Ming 1 libera forze letterarie: la storia della letteratura secondo Wu Ming 1 è dettata dalla narrazione del Potere."³⁰

E poco sotto:

"Se assumo, per autonomarmi, le stesse categorie storiche che mi fornisce la Storia del Potere, allora cado in una contraddizione autolesionistica: accetto il frame dell'avversario, assumo la sua impostazione del discorso."³¹

Cos'è il potere? Cos'è un evento storico? Cos'è un frame?

Proprio Michel Foucault – citato da Scarpa a proposito della parresia – ci mette in guardia contro qualunque concezione *ontologica* del potere: non esiste un potere con la p maiuscola (il "Potere" di cui scrive Scarpa) a cui si opporrebbero dei "senza potere". Esistono invece molteplici pratiche di potere, relazioni di potere "che nascono incessantemente, come effetto e condizione di

29 T. Scarpa, *L'epica-popular...*, cit., p. 7

30 Ibidem, p. 8

31 Ibidem, p. 9

altri processi³² e sono innervate nel corpo sociale, lo attraversano tutto quanto, inseparabili da esso, immanenti. Dove esiste un corpo sociale, là vi sono relazioni di potere. E io mi sento di aggiungere: "potere" non è una parolaccia, ma un verbo all'infinito. Non merita né demerita alcuna maiuscola reverenziale.

Le lotte, le resistenze alle prassi di potere, non partono mai da un'assenza di potere in base a uno schema binario (*chi-ce-l'ha* contro *chi-non-ce-l'ha*): nessun attore sociale è "senza potere" (men che meno lo scrittore che pubblica, il "cittadino armato di scrittura!"), siamo tutti *nel* potere. "La resistenza al potere non deve venire dal di fuori per essere reale, ma non è neppure già intrappolata per il fatto di accompagnare il potere. Esiste quanto più e là dove è il potere"³³. Le resistenze costruiscono nuove relazioni di potere, le relazioni di potere costruiscono nuove resistenze.

Il potere non è un ente né un luogo ("la stanza dei bottoni"): è una strategia del discorso, si trasforma coi rapporti di forza e non è onnipotente, anzi: deve sempre superare uno scacco. Il potere nasce sempre "da altro che se stesso"³⁴, come risposta a un'impasse, a una sfida, a una trappola in cui si è ficcato. Se produce nuovi meccanismi disciplinari e di controllo, nuovi sistemi di esclusione, nuove forme di sorveglianza, è proprio per rimediare a un'impotenza, a un limite che ogni volta si ritrova davanti, a una resistenza.

Dice altrove Foucault:

"Non esiste una sola e unica storia, ma [...] ve ne sono innumerevoli, con molteplici tempi, molteplici durate, molteplici velocità che si concatenano gli uni con le altre, che giungono a incrociarsi fondando proprio così gli eventi. Un evento non è tanto un frammento di tempo, quanto, in fondo, il punto d'intersezione tra due durate, due velocità, due evoluzioni, due linee storiche."³⁵

32 M. Foucault, *Poteri e strategie. L'assoggettamento dei corpi e l'elemento sfuggente*, a cura di Pierre Della Vigna, Mimesis, Milano, 1994, p. 37

33 Ibidem, p. 26

34 Ibidem, p. 35

35 Michel Foucault, *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994, cit. in: Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, Le lettere, Firenze, 2008, p.108

Nessun fatto storico è "di Potere" o "del Potere". I fatti storici sono di tutti. L'equivalenza "fatti che contano" = "fatti di Potere" è da ascrivere a Scarpa. E' lui a enunciarla. Descrivendo eventi quali la caduta della prima repubblica quali meri "fatti di Potere", Scarpa cade in un paradosso: attiva e adotta il frame concettuale che ha creduto di vedere nel memorandum sul NIE.

Nel memorandum, tra le cause principali della cosiddetta "anomalia italiana" cito la presenza del "partito comunista più grande dell'Occidente (già forza trainante della guerra partigiana) e [di] un movimento operaio molto più forte dei suoi omologhi europei."³⁶

Parlo quindi di soggettività, di resistenze, di lotte. I fatti storici sono prodotti dalle lotte. La caduta del Muro di Berlino, Mani Pulite, il G8 di Genova, l'11 Settembre, sono tutti esiti fenomenici (nonché *fenomenali*) di spinte e contospinte, relazioni di potere e resistenze, irruzioni di soggettività, scontri di forze storiche. I regimi dell'est caddero anche per innegabili spinte dal basso, per l'azione di moltitudini, migliaia di persone che manifestarono, boicottarono, si sedettero per terra, si fecero incarcerare e picchiare. Dire che si trattò solo di un Potere che mutava forma significa disconoscere quei contributi, ridurre i processi ai loro esiti più visibili, negare l'importanza di esperienze soggettive che costruiscono relazioni e comunità.

Scarpa mi attribuisce l'idea che i fatti storici implicino (quelle che seguono sono espressioni sue) "per forza" i fenomeni artistici in "un vincolo di necessità stringente"³⁷, ma io ho semplicemente rimarcato, ed è facile verificarlo, l'influenza dei fatti storici (ripeto: sono di tutti, non "del Potere") sulla creazione artistica. I fatti storici contribuiscono a spiegare una discontinuità che ho osservato – *prima* di considerare i fatti storici – nella letteratura italiana. Chiamare in causa quei fatti non significa accettare alcun frame "del Potere".

E qui giungo al punto: penso che Scarpa utilizzi la parola "frame" in modo improprio.

36 Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, 2009, p. 19

37 T. Scarpa, *L'epica-popular...*, cit., p. 8

Accettare un frame altrui significa accettare il modo in cui qualcun altro inquadra la realtà.

Se dico che la Prima Guerra del Golfo, o Tangentopoli, o l'avvento di Internet sono eventi storici che influenzano la letteratura, l'unico frame che sto assumendo è appunto questo: gli eventi storici influenzano la letteratura (e Scarpa sembra essere d'accordo: "la letteratura non è certo un recinto autarchico al riparo da ciò che accade").³⁸

Accettare il frame "del Potere" sarebbe invece dire, per esempio: "L'11 Settembre è il primo atto di una guerra terrorista contro la civiltà Occidentale". Ma nel memorandum dico che l'11 settembre ha polverizzato le statuette di vetro del postmoderno, non vedo relazione tra dire questo e accettare *quel* frame.

Secondo Scarpa, in *New Italian Epic* avrei sostenuto che "il Potere [...] libera forze letterarie"³⁹. Il riferimento sembra essere a un passaggio del memorandum che però, a rileggerlo, dice tutt'altro:

"mentre l'intelligenza del resto del mondo discuteva della boutade di Fukuyama che voleva la storia umana giunta al termine, e mentre il postmodernismo si riduceva a maniera e si avviava all'implosione, da noi si liberavano energie. Anche in letteratura."⁴⁰

Energie che si liberano, anche in letteratura. Io affermo che *anche* le forze letterarie si sono espresse contro la "fine della storia", il "pensiero unico" e l'idea di un "nuovo ordine mondiale". Questo sì è un frame molto solido, e lo impongo proprio a partire dal crollo del Muro e dalla prima guerra del Golfo.

La letteratura, come il potere, è innervata nel corpo sociale. Non è possibile né auspicabile "scollare" la stesura/pubblicazione di un libro dal contesto in cui essa avviene. Se negassimo questo rapporto, o lo ponessimo in secondo piano, torneremmo alla vecchia, trombonesca storia "evenemenziale" (pre-*Annales*), storia di eventi di superficie fatta solo di date, incoronazioni e battaglie, la cui

38 Ibidem, p. 7

39 Ibidem, p. 9

40 Wu Ming, cit., p. 19

versione letteraria si risolveva in una successione (ascendente o declinante, "progressiva" o "decadente") di nomi e capolavori, tra le pagine di libri che erano versioni cartacee di sacrarii, monumenti ai caduti per l'arte. Non mi basta sapere che nell'anno X è stato scritto il libro Y: voglio sapere dopo quali complesse sollecitazioni, all'incrocio di quali flussi e per quali motivi quel libro è stato scritto proprio in quel momento. Non mi basta sapere che un libro scritto nel 1972-75 è uscito postumo e incompiuto nel 1992, ha avuto un impatto "sotterraneo" su alcuni scrittori in erba ed è stato compreso nella sua importanza soltanto nel decennio successivo. Voglio sapere *perché*, uscendo nel 1992, quel libro ha suscitato quelle reazioni; voglio capire se, uscendo cinque o dieci anni prima, ne avrebbe suscitate di diverse e – ancora una volta – perché.

Torniamo all'esempio ricorrente di *Gomorra*. Non è certo l'unico possibile, ma stavamo parlando di quel libro, è ancora a portata di mano, e allora lo riprendo. Risulta ovvio che il romanzo di Saviano non sarebbe stato possibile in nessun altro periodo della storia d'Italia. Dovevano maturare (in certi casi *marcire*) dei processi, sedimentarsi esperienze e risultati, formarsi lettori in grado di comprendere l'operazione, affinché quell'io narrante polifonico "agganciasse" l'attenzione e inneschasse un processo di identificazione prepotentemente allegorico.

Ecco la mia proposta per seguire l'algoritmo di *Gomorra*, il sentiero dentro le allegorie:

1. l'io narrante è allegorico di una comunità multiforme, non omologata, non rassegnata di fronte allo sfacelo "post-ideologico" del Paese (e dell'Occidente), sfacelo a cui assiste quotidianamente;
2. il territorio-Gomorra è allegoria di tutto il Paese (e dell'Occidente), questa "valle del perturbante" che andiamo attraversando e che ci è al tempo stesso familiare ed estranea;
3. la camorra ("o' Sistema") è allegorica di relazioni di potere talmente

coestensive alle proprie resistenze da sovrapporsi totalmente: come ci appare sensato che il camorrista di strada si viva al tempo stesso come aspirante businessman e come partecipe di un immaginario "ribelle", così in questi anni ci siamo abituati a un potere che si vuole al tempo stesso anti-potere, a una politica che si vuole anti-politica, a caste che attaccano le caste, a poteri forti che abbaiano contro i poteri forti, a ossimori come "Berlusconi presidente operaio" etc. Di più: ciascuno di noi è su questo limine, partecipa – chi più recalcitrante, chi meno – a relazioni di potere ambigue, morbide. E il fatalismo del giovane "di paranza" destinato a finir male, l'alzata di spalle di fronte alla negazione del futuro, è il fatalismo di molti di noi di fronte allo stato del Paese.

4. La nostra fascinazione per la reciproca influenza tra crimine organizzato e cinema hollywoodiano, la colpevole goduria che traiamo da quelle pagine, dal ritrovarvi "vecchi amici" come Tony Montana o i due sicari di *Pulp Fiction*, è allegorica di una situazione che Walter Benjamin descriveva già nel 1936: "L'autoestraniazione [dell'umanità] ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine."⁴¹ Benjamin aggiungeva: "Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue". Poi c'era un'ulteriore frase.⁴²

5. L'inondazione di cocaina (come ne *Il contagio* di Walter Siti) è allegorica di quanto accade senza che ce ne accorgiamo, e quando ce ne accorgiamo è ormai tardi, il mondo ci è cambiato sotto i piedi, le persone intorno a noi agiscono in modo diverso etc. Una sera ti guardi attorno e la coca è ovunque, è stile di vita e moneta di scambio, poco meno di un "equivalente generale delle merci".

6. I rifiuti. Su spazzatura e allegoria, nel corso degli anni ha scritto cose molto acute Girolamo De Michele⁴³. I rifiuti, come le rovine di cui parlava Benjamin,

41 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966, p. 48

42 "Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte".

43 Cfr. G. De Michele, "Walter Benjamin a Leonia. Per una filosofia delle rovine e della monnezza", *carmillaonline.com*, 4 marzo 2008, qui:

sono frammenti di essere che hanno perso la loro funzione, sono quello che rimane irricomposto, e che prima o poi bisognerà ri-comporre, ri-ciclare (rimettere in un ciclo).⁴⁴ Quanto mai attuale questa frase tratta dal *Passagenwerk* e riproposta da De Michele: "Con la crisi dell'economia mercantile, cominciamo a scorgere i monumenti della borghesia come rovine prima ancora che siano caduti". È l'angelo della storia, non dimentichiamolo, "vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi".

Le montagne di rifiuti e scorie, il ventre della terra riempito di monnezza: quello è il nostro mondo, materiale e spirituale.

6. Aperture di gioco: limiti dell'interpretazione, transiti, anni Novanta.

Ocio, ché arriva un capovero tosto.

C'è un limite oltre il quale non si spingono nemmeno i più convinti decostruzionisti, neo-pragmatisti e fautori dell'interpretazione libera. O meglio, c'è una direzione che nemmeno secondo loro andrebbe mai presa.

Costoro sostengono che non esiste la verità di un testo, nessun significato è certo né univoco, la critica è dentro il linguaggio e nessun linguaggio può uscire da se stesso, quindi la critica non può situarsi in alcun punto "privilegiato" per leggere il testo *da fuori*, può solo entrare nel testo e "disleggerlo", evidenziarne i vuoti, spalancarvi nuovi abissi, nuove aporie e contraddizioni che mettano in scacco la scrittura e ne disperdano qualunque pretesa totalizzante, di fissazione dell'opera a un significato.

La domanda giusta, dunque, non è: "Qual è la verità di questo testo?", bensì: "In che modo posso usarlo?", o meglio: "A quali strategie posso ricorrere per inserirmi nei suoi spazi vuoti, e farne miei spazi di libertà?".

<http://www.carmillaonline.com/archives/2008/03/002561.html>

44 Da questo punto di vista, è interessante il fatto che la camorra si sbarazzi di rifiuti tossici macinandoli e immettendoli nel... *compost*. E' questa la ri-composizione operata dai poteri criminali. Noi dobbiamo metterne in pratica un'altra.

Tuttavia, nemmeno chi dice questo nega che esista un'etica della lettura. Tale etica consiste nel lasciare il testo aperto, nel non chiuderlo, cioè non ridurne la complessità. Ogni riduzione di complessità è un'ennesima pretesa totalizzante, limitante e infeconda.

Scrivo Simone Regazzoni, studioso di Derrida e acuto indagatore della cultura pop:

"C'è un'etica della lettura. Essa ingiunge di rispettare la complessità del testo e di sforzarsi di renderle giustizia. Il che non attenua la nostra libertà di interpretazione e riscrittura, ma ci impone di non semplificare, mai."⁴⁵

Questo dovrebbe essere il terreno comune, la base di tutto, qualunque sia la nostra idea di letteratura, qualunque sia la nostra idea di critica. Dobbiamo impegnarci, sforzarci di rispettare la complessità di un testo, di non ridurlo ai nostri pre-concetti e pre-giudizi.

Persino una giuria di decostruzionisti troverebbe anti-etiche molte "recensioni" e critiche rivolte al memorandum sul NIE. In parecchi si sono dati da fare per semplificare e "chiudere" quel testo e il dibattito che lo circonda ormai da un anno.

Con il suo intervento su NIE, anni Novanta e parresia, Scarpa si è collocato alcune spanne sopra il livello medio della critica, ma non si è dimostrato del tutto immune al male. Scarpa è entrato nel testo, si è infilato nei suoi spazi liberi, ma poi ha semplificato, interpretando quei vuoti come *mancanze*.

"Manchevole" è infatti il termine più usato da Scarpa nel suo articolo:⁴⁶ in diverse varianti e coniugazioni, vi compare sette volte, di cui quattro nella stessa pagina: "Manchevolezze" (p. 2), "manchevole" (p.3), "manchevoli" (p.3), di nuovo "manchevole" (p.3), per l'ennesima volta "manchevole" (p.3), "manchevolezza" (p.4), "manchevoli" (p.10).

Per dirla con Deleuze: "Che curioso, confondere il vuoto con la mancanza!"

45 S. Regazzoni, *La filosofia di Lost*, Ponte alle Grazie, 2009, p. 89.

46 Da qui in avanti, i numeri di pagina che riporterò nel testo anziché in nota faranno tutti riferimento alla versione PDF del testo di Scarpa, cit.

Davvero ci manca in genere una particella d'Oriente, un grano di zen."⁴⁷

Tiziano accumula nel suo articolo, in un crescendo espressionistico, frasi fortemente aggettivate, volte a rendere la negatività – nonché malignità presunta – del mio approccio. Così, nel memorandum io mi sarei adoperato per "smaccatamente disprezzare, irridere, distorcere e mettere in caricatura" (p.3) la letteratura che non identifico come NIE, avrei fatto una ricostruzione "manchevole e faziosa" (p.3), e via di questo passo: la mia è "faziosità" (p.3), il mio modo di fare "non è giusto, non è accettabile" (p.3), il mio gioco "non è del tutto candido" (p.9), anzi, opero "surrettiziamente" (p.15), le mie sono "irrisioni, distorsioni, reticenze, manchevolezze, panoramiche sfuocate" (p.2), il testo conterrebbe "vari passi irridenti" (p.2), oltre a "rimozioni, negazioni, caricature, ricostruzioni manchevoli o generiche" (p.3).

Solo che la montagna di biasimo partorisce un topino. Come vedremo tra breve, i passaggi del memorandum che Scarpa riporta a sostegno della sua lettura sono pochi e mal si prestano allo scopo. Al contrario, in molte parti del testo ricorre l'invito a lasciare il discorso aperto e libero di evolversi. Scarpa riporta sì alcune di quelle frasi (es. "Molte cose stanno accadendo nella letteratura italiana, il New Italian Epic è soltanto una di queste..."),⁴⁸ ma precisando che... non contano, sono espressioni "laconic[he] e sibillin[e]" (p.2), anzi: dicono il contrario di quanto affermano. Sì, perché Scarpa giunge addirittura a definire mie affermazioni rinvenibili e riscontrabili (es. negli anni Novanta molti iniziarono a sperimentare con gli UNO) contraddittorie rispetto alla verità da lui dedotta (Wu Ming 1 rimuove quanto di buono si è fatto negli anni Novanta). Non gli viene il dubbio che, se ho scritto certe cose, forse è perché le penso, ed è invece la verità da lui dedotta a non trovare riscontro nel testo.

E' come se Scarpa ritenesse il testo un mero palinsesto, da raschiare in cerca di verità occultate e testualità rimosse. Non a caso l'articolo inizia con supposti

47 G. Deleuze – C. Parnet, *Conversazioni*, Ombre corte, Verona, 2006, p. 98.

48. Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 126

"debiti" che non avrei riconosciuto. ⁴⁹

La realtà è un'altra: l'approccio dichiarato è anche l'approccio seguito. Per descriverlo mi vengono utili, ancora una volta, alcune frasi di Foucault: "Io non voglio universalizzare quel che dico e, viceversa, non è che ricusi o ritenga inessenziale quel che non dico. Il mio lavoro si situa tra gli addentellati e i punti di sospensione [...] Le cose che dico vanno viste come proposte, 'aperture di gioco' alle quali chi è interessato viene invitato a partecipare; non costituiscono affermazioni dogmatiche da assumere in blocco. I miei libri non sono trattati di filosofia né studi storici; tutt'al più frammenti filosofici all'interno di cantieri storici."⁵⁰

Scarpa insiste molto sulla "manchevole e faziosa" ricostruzione della narrativa italiana fra anni Ottanta e Novanta che si troverebbe alle pagine 125-126 del libro NIE. Bene, andiamole a riprendere, quelle pagine. Vedremo che la faziosa ricostruzione si limita a questo:

1. negli anni Ottanta "una nuova generazione" di scrittori si rimise a scrivere romanzi, però "le loro influenze non erano nella narrativa di genere o nella cultura pop."⁵¹
2. dal '93 c'è stata "un'eruzione di narrativa" che si rifà "a generi popolari, soprattutto ai *crime novels* della tradizione *hard-boiled*, e in alcuni casi alla fantascienza."⁵²

Dove Scarpa veda la faziosità resta per me un mistero.

Ci intendiamo su cosa significano "di genere" e "pop"? Forse no. Il contro-elenco di opere fatto da Scarpa è molto poco *epic*, ancor meno "di genere" e soltanto sporadicamente influenzato dal pop. Non solo il "suo" elenco non mette in crisi il "mio", ma addirittura ne rafforza la peculiarità.

Allora qual è il punto? A che scopo Tiziano cita quelle opere?

Lo fa per dimostrare che gli anni Novanta non sono stati soltanto

49 Su questo, vedi il paragrafo 8 di questo testo.

50 M. Foucault, *Saperi e strategie*, cit., p. 69.

51 Wu Ming, op. cit. p.125.

52 Ibidem

"postmodernismi da quattro soldi". Cosa che a me appare ovvia, tanto che... la affermo nel testo criticato. Tutta la mia esposizione parte da questa premessa: negli anni Novanta vi fu chi si oppose all'andazzo dominante.

Nell'altra "ricostruzione" segnalata da Scarpa, a pag. 7 del libro NIE, affermo che negli anni Novanta "molti si convinsero che l'unica cosa da fare era scaldarsi al sole tiepido del già-creato".

Molti. Non tutti, però molti. E se questi erano molti, vuol dire che gli altri erano pochi. Lo stesso Scarpa sembra essere d'accordo, poiché sostiene che le opere da lui segnalate sono quelle di "chi già allora andava controcorrente, magari percorrendo sentieri solitari" (p.4).

Se andavano "controcorrente", significa che la corrente era un'altra. E' la mia stessa constatazione. Se i sentieri erano solitari, significa che la maggior parte degli artisti si ritrovava altrove. E' quello che ho scritto io.

Ma allora su cosa siamo in disaccordo?

Su questo: Scarpa, parlando di chi andava controcorrente, dice che "si fa un torto doppio, e ancora più grave nel non riconoscerne il merito." (p.4).

Ma "riconoscere meriti" specifici a Tizio, Caio e Sempronio *non* è lo scopo del memorandum, come non lo è segnalare "eccellenze". Alcuni romanzi che ho citato non mi sono nemmeno piaciuti; altri (incluso il nostro *Asce di guerra*) li ho giudicati "fallimenti" (ancorché interessanti). La qualità di ogni singola opera è meno importante del suo esistere, del suo manifestarsi fenomenico in concomitanza con altre simili. E' questa "aria di famiglia" che invito a indagare, è il manifestarsi di una nebulosa di opere che si sono opposte – *in un certo modo* e non in altri – al tardo postmodernismo (e non solo a quello)⁵³.

53 Si oppongono, ad esempio, al frame della "scomparsa dei fatti", e all'idea di un "nuovo ordine narrativo" in cui le storie inquinano l'informazione, facendola regredire. *Speaking of postmodernism*: secondo Scarpa io avrei "[ridotto] il postmodernismo a qualche frase delle *Postille a Il Nome della rosa*" (pdf, p.9). Io ho scritto che in quel testo Eco diede "una definizione del postmodernismo divenuta celeberrima" (NIE, p. 24). In quella definizione, isolava un preciso atteggiamento nei confronti del passato testuale, del già-scritto e già creato. Ho aggiunto che negli anni successivi vi è stato "un abuso" di tale atteggiamento (Ibidem). C'è qualcosa di falso in queste affermazioni?

Altre opere si opposero a quell'andazzo *in altro modo*. Bene, ne sono convinto. Formano una diversa nebulosa, quelle opere? Manifestano anch'esse una spiccata "aria di famiglia"? Tanto meglio! Si scrivano uno cento mille saggi su *quella* nebulosa, la si valorizzi, ne saremo tutti felici. Purché sia chiaro che è un *altro* manifestarsi, un'altra via seguita dalla letteratura. E che se me ne fossi occupato nel memorandum sul NIE, avrei solo fatto confusione.

Oppure Scarpa pensa che i concatenamenti, le sintesi, i giochi reciproci tra caratteristiche formali e tematiche siano gli stessi che si riscontrano nella nebulosa NIE? A me, sinceramente, non sembra. Se mi dici che Michele Mari ha scritto grandi libri, sono d'accordo, ma se sostieni che fanno parte del NIE, forse sarà il primo a dissentire. E dove sono epica e ampio respiro narrativo in *Woobinda* di Aldo Nove? Dov'è l'epica, dov'è il pop in *Questo è il giardino* di Mozzi?

Secondo Scarpa la discontinuità che segnalo a partire dal 1993 non esiste, perché "la continuità dell'epica-popular e dei cosiddetti 'oggetti narrativi non-identificati' è ininterrotta" (p.8), e si possono vedere "in *Insciallah* e *Petrolio* i più immediati e rilevanti precedenti formali e sostanziali, se non i capostipiti di ciò che Wu Ming 1 chiama 'New' Italian Epic" (ibidem).

La discontinuità segnalata nel memorandum è in primo luogo *quantitativa*: aumento di un moto, accelerazione nell'accumulo di certe energie, maggiori

Più avanti, ho scritto che l'ironia postmoderna all'inizio "aveva un valore critico" (NIE, p. 118), e che del postmoderno dobbiamo "tenere il buono", costruire su quelle fondamenta, non prima però di aver demolito "la casa squinternata che c'è adesso" (Ibidem). La mia visione del postmoderno è più complessa di come la dipinge Scarpa. Siamo poi sicuri che la frase "Di ciò di cui non si può parlare, si deve narrare", presente nel risvolto della 1a edizione de *Il nome della rosa*, fosse riferita solo agli studi sulla svalutazione del comico, e non anche a quanto accadeva in Italia nel periodo 1977-1979? Siamo sicuri che *Il nome della rosa* non sia anche una denuncia figurata delle leggi speciali, dell'emergenza anti-terrorismo, della repressione dei movimenti? Siamo sicuri che, parlando del riso e dello humour, Eco non stesse parlando anche di fenomeni come A/Traverso e Radio Alice, che egli aveva visto da vicino a Bologna nel '77, nei giorni della *jacquerie* "mao-dadaista"?

intensità, sempre più numerose ricorrenze. L'aggregarsi di una *nebulosa*, non soltanto di alcune opere. *Molti* romanzi (sessantuno quelli citati, ed è un piccolo campione) con una certa "aria di famiglia", che si richiamano e avvicinano l'un l'altro fino a formare un "campo di forze".

Fenomeno che non cessa di prodursi: sono già numerosi i libri usciti negli ultimi mesi che potrebbero stare nella nebulosa e innescarvi interessanti reazioni, da *ACAB* di Bonini a *Infinita notte* di Zaccuri, da *Italia De Profundis* di Genna a *Il bambino che sognava la fine del mondo* di Scurati, da *La terza metà* di Pispisa a *Il sonaglio* di Camilleri, da *Wunderkind* di D'Andrea G.L. a *Espianti* di Giuseppe Catozzella etc.

Questo "aumento di moto" si è verificato nel periodo della "seconda repubblica". Qui c'è poco da disquisire, basta guardare il calendario. Anche prima si muove qualcosa, certo. Ma dopo c'è un effetto-valanga.

Appurato ciò, se qualcuno cita due possibili capostipiti, peraltro pubblicati a ridosso del limite assunto come premessa, è cosa buona e giusta. Se dice che un'opera del passato era, per il suo tempo, un "oggetto narrativo non-identificato", ciò è coerente con l'evoluzione che sta avendo il discorso. Se traccia una genealogia degli odierni UNO, fa un lavoro prezioso e degno. Se invece vuole invalidare il discorso, dovrà citare una nebulosa che già negli anni Ottanta avesse i medesimi tratti elencati. Dovrà indicare altrettanti UNO con le somiglianze di famiglia da me descritte, pubblicati in Italia in un periodo anteriore al 1993. E secondo me non li trova. Di sicuro non troverà una nebulosa così vasta di epica *popular*, se davvero ci intendiamo sul termine.

Individuata la discontinuità (in base a un campione di sessantuno titoli), mi sono chiesto come e perché si fosse creata. Ho allargato l'inquadratura al contesto, alle forze storiche, alle spinte e contropunte. Di questo abbiamo già parlato: sarebbe assurdo e improduttivo non tenere conto di quei sommovimenti; è come se uno dovesse rinunciare a citare la Prima Guerra Mondiale parlando della letteratura degli anni Venti e Trenta e delle "somiglianze di famiglia" tra molti romanzi europei, diversi dei quali scritti proprio da reduci.

Tanto più che gli avvenimenti storici dei primi Novanta aiutano a capire una possibile allegoria comune, che unifica ancor di più i romanzi presi in esame: quella dell'eredità difficile, dell'apocalisse, della rifondazione. La morte del Vecchio.

Dopodiché, tutta la prima parte del saggio "La Salvezza di Euridice" di Wu Ming 2 (che Scarpa ha lasciato fuori dalla sua trattazione, ma è il testo più importante incluso nel libro, oltretutto la vera dichiarazione di poetica del collettivo Wu Ming)⁵⁴ cerca di dare una risposta alla domanda *dando per assodate* le vicende storiche, e facendo piuttosto riferimento a questioni culturali, (neuro)scientifiche e filosofiche.

Scarpa mi critica perché non nomino alcuna opera di Carlotto e Lucarelli risalente agli anni Novanta.

A dire il vero, di Carlotto e Lucarelli non menziono nemmeno opere di questa decade, fatta eccezione per un libro a testa (*Cristiani di Allah e L'ottava vibrazione*), che presento come risultati provvisori di un'evoluzione. Scali intermedi durante un transito. In quella parte del memorandum io descrivo un "viaggio", un avvicinamento alla nebulosa, da parte di autori che vengono trascinati (o propulsi) dalle loro opere. Una traiettoria, uno spostamento, un subire l'attrazione di un campo di forze.

Per inciso: Scarpa mi rimprovera di parlare ogni tanto di autori anziché di opere come avevo premesso. Lo ribadisco, l'accento va posto sulle opere.⁵⁵ L'accento va posto da qualche parte, per rendere intelligibili le parole, ma non tutte le sillabe di una parola sono accentate; parlando, pronunciamo anche quelle atone. Se anziché "cappello" dico solo "pè", nessuno capirà niente. Gli autori esistono. Semplicemente, io dico che non sono loro a essere "neo-

54 E che molti stanno lasciando fuori dalle recensioni. Perché? Un sospetto ce l'ho: perché non è ancora disponibile on line. Vi è chi finge di recensire il libro, ma in realtà ha letto solo il memorandum, al massimo fino alla versione 2.0. Ciò – sia chiaro – non vale per Scarpa, che ha condotto la sua disamina sul libro, pur non avendo scritto nulla sull'ultimo saggio (che è anche il più lungo: 74 pagine).

55 Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p.11.

epici", bensì le loro opere, o meglio: alcune di esse. Scrivo: "stiamo parlando prima di opere e solo per conseguenza anche di autori". Scrivo che il *New Italian Epic* "riguarda più [le opere] degli autori."⁵⁶ Scrivo che "gli autori sono meno importanti",⁵⁷ non che non hanno importanza.

Due parole in più sulla periodizzazione, allora, con specifico riferimento al "genere".

Scrivo Gilles Deleuze ne *L'Immagine-movimento*.

"Si sa che le cose e le persone sono sempre costrette a nascondersi, sono sempre determinate a nascondersi quando cominciano. Come potrebbe essere diversamente? Esse sorgono in un insieme che ancora non le implicava, e devono evidenziare i caratteri comuni che conservano con l'insieme, per non essere rigettate. L'essenza di una cosa non appare mai all'inizio, ma in mezzo, nel corso del suo sviluppo, quando le sue forze sono consolidate."⁵⁸

L'essenza di una cosa appare in mezzo.

Credo che un tale movimento si possa individuare nei percorsi di diversi autori che alternano romanzi di genere con personaggio seriale a romanzi che sono episodi unici e meno ascrivibili a qualsivoglia filone. Penso che la vera cesura nel loro tragitto si verifichi non nel 1993, ma a fine anni Novanta / inizio anni Zero. Nel memorandum ho proposto questo schema:

1. dall'inizio dei Novanta, recupero dei generi (soprattutto giallo e *crime novel*) da parte di sempre più autori italiani;
 2. col passare degli anni, sempre maggiore consapevolezza, da parte di quegli stessi autori, che il recupero dei generi non basta più e bisogna andare oltre, o magari spostarsi di lato;
- [Aggiungo qui: nemmeno la *giustapposizione* dei generi (come avviene nei romanzi di Eymerich) basta più. Occorre uno sfondamento.]
3. con il 2001 (G8 di Genova e 11 Settembre), nuovo salto di fase. Si compie la frattura, si produce una piena biforcazione nelle produzioni di quegli autori, con una maggiore attenzione per la produzione "altra".

56 Ibidem.

57 Ibidem.

58 Gilles Deleuze, *L'Immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984, pag. 15.

Non a caso, il 2001 è l'anno in cui Montalbano entra in crisi e medita seriamente, dopo il G8, di mollare tutto (cfr. *Il giro di boa*). Simultaneamente, quell'anno esce *Il re di Girgenti*.

Non a caso, se tra il 1994 e il 2001 erano usciti sei romanzi di Eymerich, dal 2001 a oggi ne sono usciti soltanto tre, per giunta con un buco di cinque anni tra *Mater terribilis* e *La luce di Orione*.

Nel 2002 escono *Black Flag* e *Romanzo criminale* e Carlotto manda in pensione l'Alligatore. In quello stesso periodo, Lucarelli si prende una lunga pausa dalla forma-romanzo, e si mette a scrivere – complice il suo lavoro in tv – prevalentemente inchieste narrative e *true crime*, fino al ritorno al romanzo nel 2008, con l'anomalo *L'ottava vibrazione*.

Nel memorandum parlo del 1993 come punto d'origine di tutto il processo, ma pongo il 2001–2002 come periodo della svolta compiuta. Affermo che "l'11 Settembre squillò la tromba quando diversi romanzi–spartiacque erano già usciti o al termine di stesura" e definisco "cruciale anno" il 2002.

A quell'altezza, la *coupure* non è più potenza, ma atto.

7. PPPP (*Petrolio* di Pier Paolo Pasolini)

Pienamente d'accordo con Scarpa quando propone di analizzare *Petrolio* come antesignano degli odierni UNO. E' un *phylum* già segnalato da altri, come il giornalista di "Repubblica" Dario Olivero:

"[Il New Italian Epic] è figlio diretto dell'*Io so* e di *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini che forse mai avrebbe sperato che una generazione cresciuta in mezzo alla pop culture – che lui vedeva come una mareggiata che avrebbe lasciato solo macerie – avrebbe invece adottato."⁵⁹

E vi è già chi, in ambito accademico, sta lavorando sull'ascendenza che ha avuto *Petrolio* sugli UNO e sul NIE. Tra poche settimane, alla University of London si terrà la Conferenza 2009 della Society of Italian Studies, intitolata "Da Dante al Duemila". In quell'occasione, Emanuela Patti presenterà una

59 D. Olivero, "Italian Tabloid", sul blog "Bookowski" di repubblica.it, 30 gennaio 2009. Qui: <http://olivero.blogautore.repubblica.it/2009/01/30/?ref=hpsbsx>

relazione su "*Petrolio* come modello UNO nella scrittura di Giuseppe Genna."⁶⁰ La domanda da cui parte Patti è: perché *Petrolio*, fino a pochi anni fa ancora relativamente ignorato dalla critica, diventa un punto di riferimento per opere come *Asce di guerra*, *Gomorra*, *Sappiano le mie parole di sangue*, *Italia De Profundis* e altri?

C'è un precedente "remoto".

Nel 2005, recensii (sul settimanale *Carta* e poi su *Nandropausa*) *Scirocco* di De Michele, un *noir* in cui riscontravo alcuni difetti, ma che mi fece pensare e scrivere questo: "In Italia si sta cercando, con le acquisizioni e la sensibilità odierna, di fare il lavoro intrapreso da Pasolini con *Petrolio*."⁶¹

Forse ero stato troppo laconico, infatti qualcuno polemizzò e arriccì il naso all'insù, così spiegai:

"Quel che sta succedendo in Italia, al momento, è che un vasto insieme (eterogeneo) di autori sta tentando di raccontare il Paese, con operazioni che nei risultati possono anche essere discutibili [ma] non si può negare che siano operazioni ambiziose, di ampio respiro tematico e in alcuni casi anche letterario. Pasolini per primo disprezzerebbe gli accenti di 'lesa maestà' che mi sembra di notare in certi commenti. Se si considera Pasolini una vacca sacra, non si capirà mai quale fu il suo tentativo con *Petrolio*. [...] Pasolini intendeva spingere a fondo nell'opzione dello sporcarsi–le–mani, dell'uso di materiali 'letterariamente spuri' [...], dell'incrociare romanzo e cronaca in un'opera totale che avesse accenti di saga e in cui confluissero tutte le sue competenze di romanziere, poeta, polemista, sceneggiatore e finanche militante politico. Costatare che oggi molti autori si muovono in quella direzione non significa sostenere che si cerchi di riscrivere (o di portare a termine) *Petrolio*, né che tra questi autori vi sia un nuovo Pasolini (chisseneffrega, poi? Non mi viene in

60 Tutte le informazioni sulla Biannual Conference della SIS si possono trovare qui: <http://www.rhul.ac.uk/modern-languages/Research/Conferences/SIS.html>

61 Wu Ming 1, "Scricciolii sotto la chiglia", *Carta* n.31, anno VI, agosto 2005. Recensione

ripresa su *Nandropausa* n. 9, 12 dicembre 2005, qui:

<http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa9.htm#scirocco>

mente concetto tanto inutile quanto 'nuovo Pasolini')."⁶²

A distanza di qualche anno mi sono chiesto: portare a termine *Petrolio*? E *warum nicht?*

Qualche tempo prima dell'intervento di Scarpa, ho rilasciato un'intervista al blog "Letteratitudine" di Massimo Maugeri. Una domanda era questa: "Se dovessi indicare un libro (uno solo) come simbolo per eccellenza del New Italian Epic, quale titolo citeresti?"

Io ho risposto: "Le parti mancanti di *Petrolio* di Pasolini, che forse qualcuno sta già scrivendo."

E' un "what if", un esperimento mentale. Sarebbe un'impresa ambiziosa – anzi, carica di *hybris* – completare quell'opera basandosi (non pedissequamente) sui vari mozziconi, brandelli, abbozzi, titoli seguiti dal nulla, susseguirsi di scalette e glosse che Pasolini lasciò in quel faldone rimasto chiuso per tanti anni, e che oggi possiamo leggere come parte del libro incompiuto.

Petrolio come esiste oggi è un oggetto narrativo non-identificato. Una volta terminato, sarebbe stato comunque di difficile definizione. Lo scarto tra quel che abbiamo e quel che (ottativo!) "magari fosse" ("volesse il cielo che", suggerivano al liceo) per me è MAGNITUDO + PERTURBANZA = EPICA. *Petrolio* è l'epitome e l'esempio letterale di una cosa che scrivo nel memorandum 3.0, a pagina 73: "Un'opera davvero epica non si conchiude, non si esaurisce mai, ci trovi uno scarto ogni volta che rinnovi il contatto, e ogni volta ti perturba, è un gioco tra come ti ricordavi l'opera e come quest'ultima si muove per sorprenderti."

Noi siamo i posteri di Pasolini, quelli venuti dopo a cui il libro era indirizzato, e lo abbiamo ricevuto a brandelli, ma quei brandelli parlano di noi, di un'involuzione civile e morale di cui stiamo vivendo conseguenze estreme, involuzione che Pasolini fotografava in una fase precedente (a lui contemporanea) e in una ancora più anteriore.

Petrolio inizia addirittura dalla Resistenza, in cui combattono futuri dirigenti d'impresa statale come Troya (ispirato a Eugenio Cefis, capo dell'ENI). Poi

62 Nandropausa n.9, cit.

attraversa gli anni Cinquanta e l'Italia del Boom. Nell'estate del '60 avviene il fatidico sdoppiamento del personaggio principale, Carlo. La storia si prolunga fino agli anni in cui l'autore scrive, gli anni '70 della Strategia della tensione. Nel libro è profetizzata la strage alla Stazione di Bologna, che avverrà solo il 2 agosto 1980, cinque anni dopo l'uccisione di Pasolini. Pasolini raccontava trent'anni di storia del Paese.

Il libro – come è arcinoto – esce solo nel 1992, contemporaneo all'inchiesta Mani Pulite da cui parte l'effetto domino che travolgerà la Prima Repubblica descritta nel libro.

Oggi sono passati trentatré anni dalla morte di Pasolini e diciassette dall'uscita di *Petrolio*. Più passa il tempo e più quel libro ci parla. Più ci addentriamo in questa seconda repubblica (che potrebbe sfociare in una terza ancora peggiore), e più il libro si fa attuale.

Chiunque tentasse di scriverne le parti mancanti per produrre un "oggetto narrativo" complementare, anche fallendo miseramente nel tentativo andrebbe a mettere le mani su una materia ancora viva e pulsante. Il "senno di poi" potrebbe interagire con quell'opera in modi davvero interessanti.

Ora: come mai, pur avendo già intuito il *phylum Petrolio*-NIE nel 2005 (*Carta canta*), non ho menzionato quel libro nel memorandum di tre anni dopo? Perché se lo avessi fatto, qualcuno avrebbe gridato all'oltraggio, mi avrebbe accusato di volermi appropriare di Pasolini, avrebbe schernito "la pretesa di trovare nella letteratura di oggi dei nuovi Pasolini" etc. I vari "pasolinologi" si sarebbero inalberati e l'attenzione si sarebbe spostata tutta su quel tema, relegando il resto in secondo piano. La ricca, feconda discussione che ha avuto e continua ad avere luogo non sarebbe stata possibile. Conosco i miei polli.

8. Infine...

Scarpa dice che la frase "incidentata" di *Q* riportata nel memorandum ("Polvere di sangue e sudore chiude la gola") è un'enallage.

Mi sa proprio di no. Ci avevo pensato anch'io, poi ho scartato l'ipotesi perché

non capivo di che enallage potesse trattarsi, di quale sottospecie.

Non è uno scambio interno di aggettivi ("ipallage"), come ad esempio avviene al v. 268 del sesto canto dell'*Encide*, quando Virgilio scrive: "andavano nella sola notte, oscuri", anziché "andavano nell'oscura notte, soli". Nella frase presa da *Q*, sono assenti gli aggettivi.

Non è uno scambio di genere o numero delle parole, con conseguente concordanza "a senso". Il soggetto è singolare ("polvere") e il predicato anche ("chiude").

Non è uno scambio tra nome e verbo. Il verbo sta dove dovrebbe essere.

Non è nemmeno uno scambio tra un verbo transitivo e uno intransitivo.

"Chiudere" è transitivo, e transitivamente viene usato.

Dopo avere scartato l'enallage, ho pensato a una particolare forma di zeugma.

Ma no, lo zeugma consiste nel collegare lo stesso verbo a due o più elementi della frase che invece richiederebbero verbi diversi: "L'ho sentito gridare e guardarsi intorno". Non si può "sentire" qualcuno guardarsi intorno, semmai lo si può vedere. Lo zeugma c'era prima della riscrittura, nella versione "normale" della frase. "Polvere, sangue e sudore chiudono la gola": l'azione verbale si addice a polvere e sangue, ma il sudore con la gola non c'entra, non può chiuderla.

Nella stesura definitiva, accade qualcosa di più e d'altro: due elementi dalle caratteristiche diverse ("sangue" e "sudore") vengono messi insieme in un impossibile nome collettivo ("polvere"). Questo nome collettivo compie un'azione incoerente con le proprietà di almeno uno dei suoi elementi.

Che figura retorica è? L'avremo mica inventata noi?

Nel caso, visto che è di Wu Ming 3 (Luca Di Meo), la chiameremo "dimèosi".

Omaggio a un amico che ha lasciato la band.

Ve l'ho pur detto, che la lingua del NIE è meno semplice di quanto appaia!

La questione dei "debiti" che non avrei riconosciuto.

Scarpa afferma che "molte delle stesse cose" che ha trovato nel memorandum erano già state dette in altri libri. Per ovvie esigenze di economia del testo, non dice quali siano, e va bene.

Ma siamo sicuri che siano "le stesse"? Tra i testi menzionati, alcuni (come quelli

di Carla Benedetti) hanno impostazioni e contengono tesi che mi appaiono in netto contrasto con le mie. Le interpretazioni dell'attuale fase della letteratura italiana che dà Benedetti (nonché di alcune opere-chiave, in particolare *Gomorra*) sono in palese discordanza con le mie.

Scarpa dice che "quasi tutti" quei debiti non sono riconosciuti in *New Italian Epic*. *Quasi* tutti, poiché nel memorandum cito *Distruocere Alphaville* di Valerio Evangelisti.

Allora chiariamo la questione. Nel memorandum e nel libro confluiscono tematiche e riflessioni che contraddistinguono il mio collettivo da quando era parte del Luther Blissett Project. Da tre lustri ci interroghiamo pubblicamente su narrazioni, forma-romanzo, allegoria, narrativa di genere, *popular culture* etc. Rovesciando la prospettiva, mi pare evidente che anche Valerio, nello scrivere i testi raccolti in *Distruocere Alphaville*, sia stato ispirato da certi nostri interventi, come noi abbiamo tratto spunto dai suoi. Dobbiamo menzionarci tutte le volte che questo avviene? E quando avviene "per osmosi" o per contagio, senza che ce ne rendiamo conto?

Altro esempio: su Il Primo Amore si utilizzano spesso espressioni come "emergenza di specie" e "coscienza di specie", senza riferimenti – nemmeno fatti *en passant* – a Jacques Camatte, che quarant'anni fa iniziò a ripensare i concetti di *gattungswesen* [l'essenza specifica dell'uomo] e *gemeinwesen* [la sua tensione alla comunità] presenti nelle opere di Marx, e sul superamento della classe nella comunità-specie costruì un edificio teorico che sintetizzava elementi di Marx, Bordiga, anarco-comunismo e pensiero ecologista.

So di cosa parlo, fu l'argomento della mia tesi di laurea (anno accademico 1995–96). Ne parlai nella tesi perché Camatte era uno dei pensatori di riferimento del Luther Blissett Project. Il concetto di "specie", con le connotazioni di cui sopra, era utilizzato spesso in quel network, attivo nel quinquennio 1994–1999. Ecco, io non penso che Moresco e compagni abbiano "debiti" nei nostri confronti. Quelle cose erano – e, oggi più che mai, sono – nell'aria. Coinidenze di percorso, intersezioni tra insiemi, fenomeni di telepatia: tutto ciò accade.

Detto questo: l'originalità non è mai nei singoli elementi, ma nei concatenamenti. Io credo che la sintesi offerta nel memorandum sia inedita,

diversa da quelle offerte nei libri citati da Tiziano. Non migliore, non peggiore: diversa.

9. Conclusione provvisoria

Sostiene Henry Jenkins: la *fan fiction* è una forma di commentario critico a un'opera⁶³.

Vale anche l'inverso: un commento critico può essere una forma di *fan fiction*. Le opere "derivate" che chiamiamo *fan fiction* espandono il mondo dell'opera originale (libro, film, fumetto che dir si voglia), vengono scritte "per dare una propria visione della storia, creando situazioni inserite nella trama originale in un momento precedente o successivo alla storia, oppure inserite nella storia, in modo da 'completare' parti che non sono state approfondite."⁶⁴

Chi vieta che l'opera originale sia un saggio? Chi vieta di mettere in circolazione una narrazione saggistica in forma di appunti, con sufficienti interstizi e spazi vuoti da permettere ad altri di inserirsi e completarla? Con questo spirito, un anno fa, ho messo in rete il memorandum.

Cos'è accaduto da allora? Che quel testo, descrivendo un campo di forze letterario, ha a sua volta prodotto un campo di forze critico. Tale campo, il cui nucleo è letterario, sta attraendo contributi (peculiari opere di *fan fiction*) da sempre più ambiti: audiovisivi, nuovi media, garage media, teatro... Nascono gruppi di lavoro e progetti di ricerca, si organizzano eventi, conferenze, seminari, si scrivono tesi di laurea e di dottorato. Ogni nuovo contributo – positivo o negativo, costruttivo o liquidatorio – innesca nuove reazioni dentro questa meta-nebulosa, fa evolvere i discorsi, modifica le relazioni, scinde legami labili, rafforza legami proficui.

L'intervento di Tiziano Scarpa è stato prezioso, mi ha permesso di chiarirmi e chiarire alcune cose. La sua *pars destruens* ha gettato luce sulla *pars construens*

di memorandum e dibattito, e viceversa.

Ringrazio Tiziano per l'occasione che il suo scritto mi ha dato, e spero che il confronto possa continuare. Mi piacerebbe vederlo, prima o poi, cimentarsi con "La salvezza di Euridice" che, come dicevo sopra, è l'unico testo del libro rimasto fuori dalla sua ispezione. Chissà, staremo a vedere.

Per fare buon uso delle critiche che riceviamo, non è necessario ritenerle giuste. L'importante è che esse ci ingaggino, ci co-implichino, ci spronino a migliorare, migliorare sempre

and

*I've got to admit it's getting better
a little better all the time.*

Bologna, marzo 2009

Un ringraziamento agli "sparring partner":

Wu Ming 2

Claudia Boscolo

Gaia De Pascale

Dimitri Chimenti

Lorenzo Amato

63 H. Jenkins, "Fan Fiction as A Critical Commentary", 30 settembre 2006, qui: http://www.convergenceculture.org/weblog/2006/09/fan_fiction_as_critical_commen.php

64 Dalla voce "Fan fiction" sulla Wikipedia italiana, qui: http://it.wikipedia.org/wiki/Fan_fiction