

Tavola rotonda con Wu Ming

A cura di Federico Bertoni ed Emanuela Piga
Con Remo Ceserani, Clotilde Bertoni, Daniele Giglioli,
Guido Mazzoni, Florian Mussgnug

Università di Bologna, Dipartimento di Storia, Culture,
Civiltà, Aula Magna, 18 dicembre 2015

Federico Bertoni. Buonasera a tutti, possiamo aprire questo incontro serale che conclude la lunga giornata del convegno. Un ringraziamento particolare ai nostri due ospiti, Wu Ming 2 e Wu Ming 4, che hanno accettato con grande generosità il nostro invito e che ci permetteranno di misurare le riflessioni che stiamo facendo in questi giorni con l'esperienza viva degli scrittori. Ringrazio anche gli amici e i colleghi che interverranno in questa conversazione – Remo Ceserani, Florian Mussgnug, Daniele Giglioli, Guido Mazzoni, Clotilde Bertoni ed Emanuela Piga, che ha avuto un ruolo fondamentale nell'organizzazione dell'incontro.

Mi limito a dire qualche parola di introduzione, con un ruolo puramente di regia e di coordinamento. Visto che sarà un dialogo polifonico, auspicabilmente ricco ed eterogeneo, vorrei mettere sul tappeto alcuni punti che potranno essere oggetto di discussione, anche per spiegare quali sono i motivi che ci hanno indotto a invitare Wu Ming per questa occasione. Semplificando molto, credo che si possano identificare due grandi ambiti per cui la loro presenza qui appare particolarmente pertinente, due ambiti legati alla loro esperienza di narratori ma anche di scrittori "impegnati", con tutte le virgolette del caso.

Il primo è un ambito di pragmatica della letteratura, che riguarda il ruolo, il posizionamento, le pratiche strategiche degli scrittori nel

contesto politico, sociale e culturale in cui viviamo. Da questo punto di vista, anche nell'evoluzione che hanno sperimentato nel corso degli anni, a partire dal Luther Blissett Project, i Wu Ming incarnano in modo esemplare una serie di implicazioni teoriche e di opzioni pratiche del nesso politica-letteratura, rispetto a quella che può essere, nel mondo tardo capitalistico, l'agency dell'artista e dello scrittore: intanto una forma di impegno politico diretto, il rapporto dialettico con i movimenti, le prese di posizione e i riposizionamenti strategici, soprattutto dopo la cesura traumatica di Genova 2001; poi naturalmente il tentativo di mettere in campo pratiche culturali alternative, dalla scelta dell'anonimato alla scrittura collettiva (che mettono in discussione e ridefiniscono la nozione stessa di autore), dall'elaborazione "dal basso" alle forme di condivisione allargata delle attività artistiche ed espressive. Dietro tutto questo c'è naturalmente il grande problema dell'autonomia e del rapporto tra scrittori, mercato e industria culturale, rapporto che viene giocato con una doppia strategia, su due piani apparentemente molto lontani: da un lato la grande editoria e la grande distribuzione, la scelta di un genere popolare come il romanzo storico e una poetica che cerca di trasferire le modalità dell'avanguardia in forme, contenuti e generi mainstream; dall'altro il copyleft, l'open source, la visione antiproprietaria della produzione culturale, in una logica di condivisione comunitaria. E come strumento fondamentale di questo progetto, l'uso massiccio della tecnologia, dei media, di canali comunicativi molteplici (blog, attività in rete, laboratori) che estendono la prassi letteraria ben oltre la stesura vera e propria dei romanzi. È una strategia che cerca appunto di utilizzare i media e materiali di largo consumo per sviluppare, dall'interno, una critica culturale del presente.

Il secondo ambito è il vero e proprio immaginario politico, più strettamente legato all'elaborazione narrativa e alla stesura dei romanzi. Qui, uno dei punti di riflessione è ovviamente il nesso tra storia e politica, peraltro tema di uno dei panel di questa mattina. L'attuale voga del romanzo storico – nella sua estrema varietà di forme – mostra infatti varie implicazioni politiche che i Wu Ming declinano in modo esplicito, a partire dal tema della rivoluzione che apre il loro

percorso e che è al centro dell'ultimo libro, *L'armata dei sonnambuli*. Rientrano in questo quadro l'uso del mito, una certa idea di narrazione in quanto fabulazione mitopoietica, e anche la ricerca di allegorie intese come motivi metastorici che possano parlare al presente. A un livello più specifico, mi sembra intrinsecamente politica anche un'altra opzione formale di molti lavori dei Wu Ming, cioè la costruzione del personaggio e l'assunzione del punto di vista dei subalterni, di chi è stato marginalizzato rispetto al corso della *master fiction*.

Dopo questa breve introduzione, lascio senz'altro la parola a Remo Ceserani che vorrebbe rivolgere alcune domande ai nostri ospiti...

Remo Ceserani. Vorrei soffermarmi su due aspetti del vostro modo di affrontare il romanzo storico, che mi sembra differenzino notevolmente la vostra pratica del genere da quella di altri che, sorprendentemente, sembrano essere sempre più numerosi nella produzione letteraria contemporanea. Il primo aspetto riguarda una caratteristica che mi sembra vostra peculiare: oltre a raccontare alcune vicende storiche, scelte, chiaramente, in modo non casuale; oltre a raccontarle dal punto di vista non dei grandi protagonisti ma da quello delle masse anonime o da singoli personaggi di vostra invenzione (la «controstoria», come già aveva fatto in fondo Manzoni usando come protagonisti due umili abitanti di Pescarenico e un frate cappuccino); oltre a scegliere vicende storiche che si prestano a fornire una trasparente allegoria delle moderne lotte anticapitalistiche, come la guerra dei contadini tedeschi del primo Cinquecento, lo scontro fra gli indiani d'America e i nuovi colonialisti e nientemeno che la Rivoluzione francese nella fase sanculotta; oltre a lavorare con grande scrupolo sulle fonti primarie (i discorsi di Müntzer, il Beneficio di Cristo, le cronache e i giornali francesi di fine Settecento, ecc.), trovate la maniera per aggiungere alla semplice ricostruzione storica, anche nei modi della storia minima e della quotidianità praticati da un Braudel, da un Ginzburg, da un Roy Ladurie, una dimensione che chiamate «mitica», la quale affianca alle vicende politiche e agli scontri di interessi e di idee, elementi fortemente esistenziali, come le aspirazioni

utopiche e religiose o, nel caso della Rivoluzione francese, la diffusione delle pratiche parapsicologiche dell'ipnotismo e del mesmerismo. È una combinazione curiosa, questa, che mette insieme la coscienza superficiale dell'ideologia con l'inconscio politico della visione apocalittica o escatologica o utopica. Siamo molto lontani, mi pare, dalle nozioni correnti di impegno, a cui fin troppo spesso si appigliano gli autori di storia reale e storia romanzata.

L'altro elemento che mi pare caratteristico differenzia, secondo me, il vostro lavoro dalla tendenza, a cui spesso venite accostati, del ritorno alla realtà (nelle varie forme del reportage alla Saviano, al *new journalism*, al documentario cinematografico, al nuovo realismo autobiografico di Siti e altri, a certa produzione poliziesca alla Sciascia o alla Camilleri). Si tratta di una pratica di scrittura, che di solito viene collegata al postmoderno, più che al nuovo realismo. È una pratica che, con grande tranquillità, mescola i modi o i generi della tradizione, usando stili e linguaggi disparati, di matrice alta o anche bassa, e ciò non mi pare abbia a che fare con le diverse competenze e conoscenze linguistiche o letterarie di ciascuno di voi. Voi potete tranquillamente, per esempio, nel raccontare la storia della Rivoluzione francese, usare una pagina alla Michelet, un documento programmatico pubblicato sui giornali o i fogli del tempo e anche un racconto a tinte forti, di grande effetto popolare, tipo quello dei romanzi della baronessa Orczy, che voi inserite tranquillamente nel vostro canovaccio, nonostante le simpatie della baronessa per la parte aristocratica e le sue preferenze per l'eroico e l'avventuroso. Avete probabilmente ragione quando dichiarate la vostra avversione per il *pastiche* (spesso un po' troppo casuale) postmoderno, ma resta il fatto che non arretrate di fronte alla necessità di utilizzare tutti i mezzi (finzionali, saggistici, archivistici, cinematografici, fumettistici, ecc.) che i vostri ricchissimi archivi mettono a disposizione. Detto questo, devo ammettere che sono estremamente ammirato non solo dalla quantità enorme del lavoro che sfornate e che non so come fate a sfornare, anche se siete più di uno, ma anche dalla sua qualità sempre alta e sempre consapevole.

Wu Ming 2. Mi ritrovo molto in questa analisi, al di là di quello che abbiamo scritto o aggregato con le nostre riflessioni. Sicuramente il nostro modo di affrontare l'archivio, che è il nostro punto di partenza, ciò da cui cominciamo sempre a lavorare, è un modo di affrontarlo andando alla ricerca di allegorie, di possibili materiali metastorici che possano parlare a qualsiasi presente si presenti alle pagine del romanzo, e che quindi cerchino – attraverso dettagli, particolari, elementi storici precisi, quindi documentati, e in questo senso, appartenenti alla realtà – di portare un discorso sull'universale, quindi sui funzionamenti delle relazioni sociali, della società stessa, del carattere umano ecc. Questo cerchiamo sempre di farlo a partire dall'archivio ma con già in mente l'idea che nell'archivio troveremo dei particolari e dei dettagli che non saranno soltanto i cosiddetti elementi di realtà, insomma, quelli che ti servono ad arricchire una descrizione di ambiente in maniera tale che risulti più verosimile agli occhi del lettore, ma la ricerca anche di particolari che sappiamo saranno immediatamente simbolici. Quindi il nostro approccio all'archivio in questo senso è un po' strabico, cerchiamo di andare alla ricerca sia del primo tipo di dettagli, che ovviamente ci servono ad arricchire un certo aspetto della scrittura, ma anche del secondo. Non so se sia una caratteristica più peculiare del nostro modo di fare il romanzo storico. A noi sembrava di avere notato che anche altri autori che in qualche modo avevano a che fare con l'archivio – considerando come archivio anche i giornali di ieri – avessero questo approccio, e dunque ci è sembrata una cosa praticata...

Daniele Giglioli. Da chi, ad esempio?

Wu Ming 2. Per esempio, a noi sembra che un Valerio Evangelisti affronti nei suoi romanzi storici costruzioni nelle quali gli elementi di realtà e gli elementi di archivio non stanno lì soltanto come agganci alla realtà storica, o per indicare il referente immediato, ma che in qualche modo abbiano una funzione allegorica più complessa. Allo stesso modo, i romanzi storici di Andrea Camilleri, a noi sembrano avere questa caratteristica in comune con i nostri. Poi la nostra è più che altro

una pratica, quindi diciamo che sappiamo bene quello che facciamo noi, ovviamente... con che atteggiamento gli altri utilizzano questo tipo di materiali non lo possiamo sapere. Però, ecco, da parte nostra, questo aspetto c'è, insieme all'idea che in qualche modo l'archivio non sia soltanto un deposito di fatti, di cose che sono accadute, sono successe, ma che poi è soprattutto importante per il modo in cui le cose le dice, per come arrivano a un certo riferimento e non per il riferimento in sé. Una volta che porti l'archivio dentro il romanzo, quello che ti dà nelle pagine del romanzo, dal nostro punto di vista, non è l'aggancio a un certo mondo di riferimento, storico o realmente esistito, ma quanto piuttosto il modo in cui arriva a quel riferimento è la parte in sé interessante, come dice le cose, visto che trova poi spazio nelle pagine del romanzo, che in fondo è di questo che parla, di come parliamo delle cose, di come le diciamo e non direttamente delle cose stesse.

Emanuela Piga. Aprirei una parentesi su una questione legata alle pratiche facendo un passo indietro verso la preistoria di Wu Ming e tornando a quegli anni tra il '94 e il '99, gli anni di Luther Blissett. In quegli anni, sembra che voi abbiate ripreso certe pratiche dell'avanguardia, e penso soprattutto alle componenti teatrali del movimento, che aveva il suo epicentro a Bologna ma le cui frange raggiungevano l'Inghilterra. In qualche modo c'era una doppia anima: una ripresa delle pratiche dell'avanguardia di fenomeni precedenti, mi viene in mente la mail art, ad esempio, oppure l'uso stesso dell'anonimato, già praticato e da voi utilizzato insieme allo sberleffo, alla beffa mediatica, alla provocazione. C'era però anche un intento: le aspirazioni del movimento erano quelle dell'attacco al mainstream, dell'andare contro e allo stesso tempo usare i media, mi ricordo che il motto era "Inventa tu lo scoop di domani". Dunque c'era già la doppia anima che caratterizza anche la vostra produzione successiva e che si riversa sulle pratiche transmediali. Qui è interessante, restando su un livello teorico, il doppio binario: da un lato ci viene in mente il vostro discorso sul copyright, che richiama per certi versi l'opera aperta di Umberto Eco, nel discorso sulla condivisione e apertura della trama,

che però con voi va a coincidere con un settore contiguo e diverso, che è quello dell'open source in ambito informatico, quel pensiero che dice che gli scienziati devono mettere a disposizione il loro lavoro affinché qualcun altro lo possa continuare. Questo possiamo vederlo a livello della messa a disposizione dei romanzi, nell'apertura e nella trasformazione transmediale delle trame. Da un altro lato, dalle vostre pratiche in rete, da Giap e da tutta la galassia che ci ruota intorno, emerge una riflessione sulla comunità come essere-con, che indica il legame con le origini, perché se già Luther Blissett combatteva l'idea dell'autore con la A maiuscola, o del leader con la L maiuscola (tema, quest'ultimo, che si riversa a livello di immaginario nella produzione romanzesca), anche la vostra produzione successiva sembra proporre un altro modello, che non è quello della comunità fusionale, ma un modello, mi pare, basato sull'articolazione. Qui mi viene in mente, da un'altra posizione, la riflessione sulla comunità inoperosa di J.L Nancy, poi ripresa da Roberto Esposito. Invece, su tutto un altro versante che affronteremo dopo e che riguarda l'immaginario politico dei vostri romanzi, vediamo parallelamente il vostro approdo al romanzo storico, genere popolare per eccellenza. Un passaggio che indica una scelta forte, quella di agire sulla grande distribuzione. Ma ora passo la parola a Florian Mussgnug che ha un treno da prendere.

Florian Mussgnug. Intanto, grazie, e mi associo alle parole di apprezzamento di Remo Ceserani e mi scuso perché dopo il convegno dovrò scappare, purtroppo è andata così. Volevo prendere spunto da un'osservazione fatta da Pierluigi Pellini, nel panel precedente, sulla necessità di contestualizzare anche in termini geopolitici la nostra idea di impegno. Ovvero, la necessità di superare quello che Christopher Prendergast ha chiamato la *eurochronicity*, la euro-cronicità dei fenomeni culturali, cioè di portare un'esperienza specifica europea come punto di riferimento nello studio teorico delle esperienze politiche. La testimonianza che volevo portare è di un panel a cui ho partecipato nel marzo 2014, tenutosi alla SOAS, School of Oriental and African Studies di Londra, che riuniva una serie di scrittori impegnati, di *activists* di varie parti del mondo, Egitto, Palestina, Siria, India,

Pakistan, Kashmir, che parlavano in modo molto concreto della loro esperienza, di cosa significa scrivere, dei problemi di come raggiungere il grande pubblico, di traduzione, di agency e soprattutto di rappresentanza, sul poter parlare o meno a nome di una comunità, tutti problemi che io vedo affrontati in maniera molto matura anche nel vostro lavoro, anche fuori e intorno ai romanzi. Il panel di Londra ha avuto un forte impatto su di me: avevo preparato un intervento sull'impegno che poi ho deciso di non presentare (modificando lì per lì il mio intervento), perché mi sembrava che il nostro dibattito sulla *littérature engagée* fosse per loro un terreno non necessariamente proficuo. Penso che ci fosse la necessità di produrre una serie di metafore, anche nuove, nel discorso intorno all'impegno, che nascano da una necessità di mediare tra un'esperienza locale, che è percepita in lingua, come esperienza specifica, e dall'altro lato l'esperienza di un mondo globalizzato, che per questi scrittori era concepito esclusivamente in lingua inglese. Questo mi ha colpito: la nostra vecchia Europa era per loro un'entità non scontata. Volevo portare questa testimonianza perché mi ha colpito, e mi chiedo se nasca intorno a questa nuova esperienza una nuova idea di impegno. Mi piacerebbe sentire le vostre impressioni come scrittori consapevoli di un pubblico grande e internazionale, e come scrittori italiani.

Wu Ming 4. Un bel po' di carne al fuoco, provo a fare un dado da brodo, a condensare alcune cose. Per la storia, per la cronaca, è assolutamente vero che nella metà degli anni '90 il problema che ci si poneva – non soltanto noi, uno dei problemi che una certa area politica all'epoca si poneva – verteva sul come traghettare certe pratiche dell'avanguardia, o che erano state considerate tali, nel mainstream, come uscire in qualche modo da determinati ghetti o riserve indiane. Per fare un esempio, il nostro rapporto era dialettico con le cosiddette controculture, con quello che definivamo il "centro-socialismo reale". Pur frequentandolo, lo facevamo criticamente. La cosa era reciproca, c'era amore e odio. Tutte le cose che hai citato [Emanuela Piga], la psico-geografia, la mail art, i multiple names... a un certo punto abbiamo fatto anche la setta druidica, che faceva gli attacchi psichici...

insomma ne abbiamo fatte varie di cose da questo punto di vista, in realtà erano esperimenti, servivano come tentativi di costruire una narrazione. Per questo alcuni di noi hanno provato poi a diventare anche narratori, dedicandosi alla letteratura, ma il passaggio preliminare è quello. Un'idea che si potesse tentare di ricostruire, una sorta di ipotesi, situazione ancestrale, in cui c'è un personaggio collettivo, mitico, che viene mosso collettivamente, che diventa poi la pedina che tutti muoviamo, l'eroe eponimo, ecco, di una comunità, in una società arcaica, potremmo definirlo così – e pensare invece questo in una società tecnologica, in una società delle comunicazioni, appunto. Quindi raccontare un personaggio collettivo, da lì il passo è stato relativamente breve, ci siamo accorti dopo cinque anni di questo tipo di attività che altro non avevamo fatto se non raccontare storie, e da lì il passaggio successivo verso il mainstream è stato confrontarsi con la grande editoria. Ci eravamo confrontati anche con la stampa, però in maniera fortemente dialettica, cioè spacciando notizie false ai giornali e spiegando come fosse possibile farlo, fornendo una specie di kit, in qualche modo, del venditore di bufale. L'approdo alla grande editoria, per una serie di coincidenze, per noi evidentemente, in realtà è stato il tentativo, anche quello, di proseguire quell'attività.

Una cosa sull'allegoria [Remo Ceserani]: giustissimo parlare di allegoria, sempre prendendola secondo me con le pinze, nel senso che il rischio secondo me è sempre quello di costringere le narrazioni dentro l'allegoria; l'allegoria per noi deve restare aperta, lo diciamo sempre altrimenti ci viene l'orticaria, metaforicamente parlando, nel senso che ci capitò frequentemente, negli anni successivi a quel 2011 che è stato evocato, gli anni in cui il nostro primo romanzo aveva avuto un certo esito ed era diventato quasi una specie di romanzo, non voglio dire generazionale perché suonerebbe un po' eccessivo, però ecco di riferimento di una certa area. Non ci si conosceva personalmente, poi non andando in tv le nostre facce non erano tanto note. Un tipo ci scrisse una mail in cui ci diceva «voi è come se foste i miei fratelli, siete nati come me negli anni 50, avete fatto il 77, ecc.»; era lunga eh, ci aveva fatto un identikit del genere «anche voi eravate a Milano quando la polizia...» ed è stato anche triste rispondergli e dovergli dire

«guarda, io sono del '73 e lui è del '74». Questo per dire qual è il tipo di investimento che una lettura allegorica molto stretta può portare con sé; è evidente che in quel momento, in quella fase politica, quel romanzo veniva letto in quel modo lì, c'era una forte allegoria. In realtà, con il senno di poi si può dire che le allegorie, rispetto al romanzo *Q*, che adesso stavo citando, sono molteplici. Io personalmente ne ho una molto diversa da quella che avevo allora, per fortuna la risorsa della letteratura è anche questa, che le rileggiamo con occhi nuovi.

Un'altra pillola sulla questione del ritorno alla realtà e del mesmerismo: allegoria anche quella, considerando che il confine tra realtà e fantastico l'abbiamo voluto forzare più di quanto non avessimo fatto in passato, e che non è stata una scelta casuale. Il mesmerismo nell'*Armata dei sonnambuli* può avere almeno due chiavi di lettura, può essere visto come una sorta di autosuggestione, può avere una spiegazione più strettamente scientifica, psicologica, oppure volendo, senza togliere nulla al romanzo, può essere letto come la forza di *Guerre stellari*, come se il fluido magnetico esistesse davvero; se poi esiste perché la gente ci crede o esiste perché esiste è un problema che lasciamo ad altri, però se funziona narrativamente è quello che conta.

Un'ultima cosa su una questione per noi fondamentale, quella della lingua [Florian Mussgnug], sulla quale noi ci siamo interrogati a lungo, su quale deficit rappresenta, e non dovrebbe, lo scrivere in italiano rispetto a un pubblico di lettori potenzialmente internazionale. Molti dei nostri romanzi sono tradotti in altre lingue, e ti deve andare bene con il traduttore... però, parlando dell'ipotesi migliore, in cui ti va bene, quando ti vai a confrontare con quei lettori, quando vai all'estero, ti accorgi che gli devi spiegare tutta una serie di cose, e tutte quelle allegorie a chiave che qui appesantivano là assumono un aspetto completamente diverso. Quando andavamo in Inghilterra a parlare dei nostri romanzi capitava che ti chiedessero su Berlusconi e la situazione italiana e noi abbiamo cominciato a sviluppare una nostra idea, poi rimasta lì. Non siamo andati oltre, ma abbiamo iniziato a considerarci quasi come degli scrittori postcoloniali, che non scrivono nella lingua dell'Impero, nella lingua degli imperialisti, ma scrivono in una lingua

locale. Questo è nato quando abbiamo affrontato la riflessione sul New Italian Epic. Abbiamo voluto chiamarla così, provando a spiegare al pubblico inglese cos'era successo all'Italia dopo l'89 e la caduta del Muro: il fatto che non eravamo più un paese sulla Cortina di ferro, che avevamo perso interesse e significanza sul quadro geopolitico, che eravamo stati abbandonati a noi stessi e che questo aveva aperto una serie di situazioni nuove, di possibilità, e che quindi ci sentivamo di parlare da una situazione quasi postcoloniale. Mi rendo conto che è un po' un'iperbole, anche questo potrebbe essere uno spunto di riflessione.

Daniele Giglioli. È stata citata l'allegoria, l'allegoria vuota, l'allegoria il cui significato non è meccanicamente incorporato al racconto. È stato citato l'archivio, che, come diceva giustamente Wu Ming 2, non è un catalogo di fatti ma un catalogo di racconti, una combinazione di enunciati in cui si conservano le tracce, le impronte digitali di quelli che ci hanno messo le mani per piegarli di volta in volta a nuovi usi. Concetti che mettono in questione il primato dell'esperienza diretta che fa un po' semplicisticamente da denominatore comune alla retorica della comunicazione contemporanea: io c'ero, io posso parlare perché c'ero, solo chi c'era, solo chi ha visto e sentito direttamente è autorizzato e autorevole, la mediazione è di per sé sospetta, inaffidabile, inautentica. Il romanzo storico contemporaneo si regge invece su due assunti: l'uso dell'archivio, la narrazione indiretta, condotta cioè attraverso il riuso di narrazioni intermedie; e il fatto di scegliere come proprio materiale tempi ed esperienze che non si sono vissuti. I Wu Ming si sono spinti molto indietro nel tempo, fino alla Rivoluzione francese o alla Germania del '500. Molti scrittori loro coetanei si tengono invece ancorati al Novecento, più vicino cioè a quella che Bachtin chiamava la zona del contatto, il punto in cui il materiale narrativo si ricongiunge al presente di chi narra. Ma si tratta in ogni caso di un'opzione diversa da quella di Don DeLillo o di Philip Roth che scrivono romanzi sugli anni Sessanta, l'omicidio Kennedy o la guerra in Vietnam: all'epoca dei fatti loro c'erano, quei tempi li hanno vissuti, ne sono testimoni diretti,

mentre Jonathan Littell e Laurent Binet non hanno visto la Seconda guerra mondiale, Laurent Mauvignier e Jérôme Ferrari non erano nati al tempo della guerra d'Algeria, e lo stesso potrebbe dirsi di William T. Vollmann, di Javier Cercas e di molti altri. Ora mi chiedo: che rapporto intrattengono questi scrittori con il tempo che narrano? Lo temono, lo rimpiangono, lo desiderano? La risposta alla domanda è di per sé politica, perché che cos'altro è la politica se non rispondere pubblicamente dei propri desideri?

A me pare che emergano due possibili posture, due atteggiamenti diversi, anche se non opposti perché in realtà non sono incompatibili, possono convivere, mescolarsi, in certi casi perfino rendersi indiscernibili. Il primo è sicuramente di natura nostalgica, ha qualcosa a che fare con quel "lutto" per la fine della modernità di cui parlava oggi Guido Mazzoni. Ci si rivolge al passato perché il presente viene sentito come un tempo sterile, impoverito, deprivato, poco interessante, avvilito, anti-epico, indegno di essere narrato non perché non accada nulla (accadono un sacco di cose) ma perché è difficile trovare in esso un partito da prendere, un'opzione reale in cui riconoscersi, mentre il passato si colora anche soltanto per contrasto di tinte più forti, è più vivido, più mosso, più drammatico, quelli sì che erano tempi, quella sì che era vita. Un prestito di vitalità. Il passato come risarcimento delle sconfitte e delle frustrazioni del presente. Non lo lascio andare, non lo lascio morire, non lascio che i morti seppelliscano i morti perché è l'unico argine che ancora mi trattiene dalla piattezza di un presente in cui non trovo appigli.

Il secondo atteggiamento ha invece a che fare con la speranza. In quel passato c'è qualcosa che non è ancora morto, che io non voglio che sia morto, una promessa, dei desideri che posso chiamare ancora miei, qualcosa che posso rivendicare in vista di un presente da vivere, qualcosa che non chiamerei metastorico nel senso di intemporale, ma piuttosto trans-storico, perché può attraversare la storia, può sopravvivere anche se solo a patto di trasformarsi, di risciversi, un frammento di passato che viene messo all'ordine del giorno perché entra in costellazione con le necessità del presente che lo cita, lo rievoca, lo riscrive. Se le cose sono andate così, se il loro esito è un

presente che non ci piace, allora si tratta di risalire indietro fino ai bivi, alle svolte, ai momenti in cui altre possibilità, altre potenzialità erano ancora vive, magari per imparare dagli errori. Se oggi mi è difficile prendere parte, che si sappia comunque quale allora sarebbe stata la mia parte; attraverso il passato mi schiero, mi dichiaro, prendo posizione. Il che non è incompatibile appunto con la nostalgia, anche se devo dire che è una nostalgia a guardarla bene un po' paradossale, visto che rimpiange tempi che nella realtà sarebbero stati parecchio duri da vivere (lasciando da parte la Seconda guerra mondiale, io per esempio già non so se mi sarei trovato granché bene tra i sanculotti, a parte il fatto che se avessimo fatto la Rivoluzione francese noi qui probabilmente saremmo tutti morti, Danton ha perso la testa a 36 anni, Robespierre a 35, Saint-Just a 27...). Vi riconoscete in questa alternativa, o forse meglio in questa alternanza di atteggiamenti?

Wu Ming 2. Se devo dire così, più a sentimento, sento molto di più il secondo corno che hai citato, non il primo, nel senso che il fascino che suscita in noi l'archivio come punto di partenza per raccontare sta nel fatto che intanto ti dà l'impressione di una complessità che puoi dominare, che è data, e sulla quale puoi fare un bilancio, puoi per esempio chiederti quali sono le cose che ti dice e le cose che non ti dice, che sono state obliate, dimenticate, e quindi ti puoi interrogare sul perché ci sono stati determinati silenzi, o quali giochi di potere li hanno prodotti, o quali censure, e ti puoi proporre l'obiettivo di far parlare quei silenzi, riuscendo a localizzarli piuttosto bene e dando ad essi più importanza che non ai pieni dell'archivio. Questo lo diceva già Manzoni, il fatto che molti uomini non lasciano traccia di sé nella storia è un fatto al contempo triste ma molto interessante e che a volte genera questioni più interessanti dei fatti stessi. Ecco, a me fa questo effetto. A fronte del presente che invece costituisce una complessità della quale non vedo la fine, della quale non riesco a trarre un bilancio, di che cosa è appunto silenziato, dimenticato o di che cosa è stato fatto parlare. Sì, probabilmente c'è il farsi di una *master fiction* in diretta, però, consultando l'archivio posso creare direttamente una dinamica tra ciò che so e ciò che non so, ciò che mi è stato raccontato e ciò che non mi è

stato raccontato, ciò che sappiamo e ciò che non sappiamo. E questo mi porta più dalla parte dell'altro corno che dicevi, della battaglia per i morti perché il nemico non lascerà stare nemmeno quelli, e soprattutto di quelli che non hanno avuto la possibilità di lasciar traccia, di parlare, di dire qualcosa, trovo che sia importante dialogare con loro e trovare il modo per dar loro una voce, e che la letteratura, la narrativa sia un modo piuttosto interessante per farlo. Perché ti dà maggiore libertà rispetto a uno storico, di invenzione di una voce: dove i silenzi sono particolarmente forti magari lo storico può fare solamente delle ipotesi, mentre io posso farti ascoltare una voce, posso comunque creare una testimonianza laddove di testimonianza non c'è traccia e posso anche cercare poi di connettere queste varie voci. Questa, secondo me, è anche l'attrattiva del romanzo storico per come cerchiamo di farlo noi, cioè che non riempi soltanto questi buchi con dei frammenti che nel momento in cui sono il pezzettino per riempire un buco, diciamo della *master fiction*, rimangono un pezzettino per riempire un buco. Se li lasci così quasi giustificano il *grand récit* stesso, cioè dicono "va beh, tutto sommato può andare" questa vulgata, questo stereotipo, basta completarlo un po', ci sono dei buchi ma basta che tu li riempi e alla fine queste voci dimenticate, queste voci subalterne rimangono subalterne al grande quadro. Invece con il romanzo puoi cercare di connettere tra loro questi frammenti, di trovare il filo rosso che li tiene insieme e che gli permette di non essere più solo dei frammenti, la risposta di fronte alla vulgata, alla storia stereotipata, in cui ci sono tante voci, molteplici, che però in qualche modo rimangono piccole. È il cercare di connetterle insieme in modo che dicano qualcosa di altrettanto forte di quel racconto che tu vuoi contestare. Ecco, questo mi sembra l'elemento che più mi attira e mi porta a consultare l'archivio, più che la nostalgia, almeno, consciamente.

Wu Ming 4. Aggiungo una cosa telegraficamente: a parte che dalla nostalgia bisognerebbe vaccinarsi, e che da questo punto di vista non c'è neanche bisogno di arrivare a pensare alla ghigliottina, Robert Darnton, un grande studioso del '700 – che è stato tra l'altro a Bologna qualche giorno fa e siamo andati a sentire, e che abbiamo saccheggiato

per scrivere *l'Armata dei sonnambuli*, a partire dal mesmerismo, che è una sua intuizione – di fronte a chi gli ha chiesto «Lei è innamorato del '700, dica la verità, lei avrebbe voluto vivere nel '700?», si è limitato a dire: «Vivere senza il dentista? Mai, non avrei mai potuto, sarebbe stata una tortura». Quello che volevo aggiungere è che lo sguardo all'indietro, il romanzo storico, ti consente di fare una cosa che lavorare sulla contemporaneità rende più difficile: quando scrivi un racconto ambientato qui e ora tante cose sono scontate perché sei qui, parli di cose che sono consuetudini, è il nostro mondo, la nostra epoca; quando guardi indietro devi ricostruirlo, c'è questa componente di creazione di mondo, di creazione di un universo letterario che rende il lavoro del romanziere storico molto simile a quello di uno scrittore di fantascienza, o di fantastico, perché poi tu lo vai a ricostruire ma sulla base di un principio di verosimiglianza, di tenuta della narrazione stessa, non tanto di mimetizzazione storica, non è che devi essere realistico in quel senso lì, devi essere coerente, deve esserci una coerenza interna alla narrazione.

Guido Mazzoni. Vorrei partire da ciò che dicevate sull'uso allegorico del particolare trovato in archivio e applicare questo stesso metodo al vostro percorso. Fisso alcuni punti che partono dalla vostra esperienza ma possono diventare il tema di una riflessione più ampia. Sono sette. Non tutti ovviamente potranno essere approfonditi, ma magari servono a individuare alcuni elementi comuni nella discussione che stiamo facendo.

Il primo riguarda la questione della soggettività: voi siete uno dei primi, se non il primo gruppo di scrittori che si presenta come un collettivo. Appena siete apparsi mi sono venute in mente due pratiche: quella delle avanguardie storiche (fra l'altro avete ripreso la foto di cinque futuristi), l'altra, più immediata e riconoscibile dal vostro pubblico, sono le band, la musica rock. La creazione di una soggettività di gruppo è un portato della cultura giovanile e riflette una trasformazione dell'idea di *io* che ha avuto luogo negli ultimi quarant'anni. È un fenomeno nuovo, generazionale e imparentato con quella svolta deleuziana che ha attraversato la cultura dei movimenti

antisistemici dopo il 1977: negli ultimi venticinque anni l'attacco contro la soggettività borghese o piccolo-borghese è un tema che viene spesso declinato in forma deleuziana. Ritrovo tracce di questo nei vostri discorsi e nei vostri romanzi.

Il secondo punto è la rete, che voi usate come archivio e come luogo di ricreazione di una comunità. Ci si può chiedere se sia solo così o se l'evoluzione della rete mostri un lato oscuro del web su cui occorrerebbe riflettere.

Il terzo punto è il vostro rapporto organico ("organico" è una parola antica, forse non la dovrei usare in questo contesto) con i movimenti antisistemici. Voi siete interni ai movimenti antisistemici, una parte del vostro pubblico proviene dai movimenti. Potremmo riflettere su cosa sono diventate le posizioni antisistemiche negli ultimi venti anni.

Il quarto punto è il vostro rapporto con il mainstream. Mentre parlavate mi veniva in mente, come ipotesto delle vostre parole, ciò che Sanguineti diceva di se stesso negli anni Cinquanta: voglio fare dell'avanguardia un'arte da museo. Qui siamo in un contesto completamente diverso: non avete a che fare con un museo, avete a che fare con il mainstream. Fra l'epoca dell'avanguardia come arte da museo e l'epoca del mainstream corrono due trasformazioni fondamentali: la scolarizzazione di massa - una grande conquista democratica grazie alla quale molti di noi possono parlare qui - e ciò che potremmo chiamare il bilinguismo culturale. La nostra generazione parla due lingue culturali, la prima si apprende a scuola, l'altra si apprende attraverso i media: non è insegnata a scuola ma è dentro la nostra vita e la nostra formazione. Voi ne fate un uso sistematico, nei romanzi e nei vostri siti, che considero parte della vostra opera.

Il quinto punto è quello dell'allegoria. Quasi sempre i vostri romanzi sono allegorie di una rivolta. Si potrebbe riflettere sull'idea di rivolta: ci si può chiedere se la rivolta sia ormai un atto politicamente significativo. Ho in mente l'antitesi di Hobsbawm: la rivoluzione è molto diversa dalla rivolta; le rivolte hanno sempre avuto luogo, la rivoluzione è una costruzione moderna del movimento, operaio e sindacale di cui a un certo punto si perde la grammatica, la potenza. È

come se la rivolta fosse diventata una malattia endemica e innocua del sistema. La vostra insistenza sulle rivolte mi sembra un modo per rappresentare allegoricamente un passato prossimo di cui, se non mi sbaglio, non avete mai parlato direttamente: gli anni Settanta.

Wu Ming 2. Che non ne abbiamo mai parlato direttamente, no, non ti sbagli. Ci arriviamo.

Guido Mazzoni. Il sesto punto sono le tappe. Il 1989, giustamente, come dite, è il momento in cui l'Italia smette di essere una linea di frontiera, il confine tra Est e Ovest e diventa qualcos'altro. Diventa quella cosa che significa ciò di cui Berlusconi è il nome – per citare Badiou e applicarlo all'originale italiano di cui Sarkozy è una copia. Ci sono poi il 1994 (una data che è compresa nel discorso che facevamo su Berlusconi) e il 2001 (che è compresa nel discorso sui movimenti antisistemici).

Il settimo e ultimo punto sono gli anni Settanta, il lutto, la nostalgia. Penso all'errore di quel lettore che vi aveva detto «voi nel '75 eravate in via Mancini ad assaltare la sede del MSI, nel '77 sparavate contro l'Assolombarda e c'ero anche io». Un simile errore è pienamente giustificabile, perché nelle vostre opere c'è un ethos che rimanda a quel tipo di cultura. Ma credo che questo atteggiamento non sia solo vostro. Appartiene a un segmento della nostra generazione: è il rimpianto per questa radice perduta, per l'epoca in cui le cose hanno preso per l'ultima volta la forma di una rivolta non effimera che dura due giorni, ma ha la forma di un momento politico ancora organizzato. L'ultima volta in cui tutto ciò si è manifestato sono gli anni Settanta. Per forza quell'epoca costituisce uno spartiacque – anche se poi alla nostra generazione è stato dato di vivere la più spaventosa e difficilmente interpretabile battaglia urbana dal 1977 ad oggi, cioè Genova 2001.

Clotilde Bertoni. Non ho sette punti, ma fondamentalmente un punto e basta, che tra l'altro si aggancia a quanto ha detto Guido Mazzoni e anche a quanto hanno detto gli altri: riguarda il modo in cui nei vostri romanzi si gioca il rapporto tra individuo e collettività; un

problema cruciale di cui abbiamo parlato proprio stamattina in una sessione sulla narrativa storica e sulle sue valenze politiche. Secondo me nel romanzo storico, da quello ottocentesco a quello contemporaneo, c'è sempre un paradosso: tende a dare voce ai dimenticati, a far parlare le masse eccetera, ma in realtà non ci riesce mai; far parlare le masse, come dire, è una parola; da Stendhal a Hugo, da Manzoni, a Nievo, a Tolstoj, e via dicendo, chi c'è mai arrivato fino in fondo? Invece, il romanzo storico si impernia sempre su figure di eroi, o spesso di antieroi solitari (che poi beninteso per lo più instaurano un rapporto con la politica, che interagiscono con le masse, sebbene in maniere più o meno fallimentari).

Questa dinamica si ritrova anche nei vostri romanzi. Voi date in effetti una certa voce alla collettività: nell'*Armata dei sonnambuli* c'è il popolo francese (che parla... bolognese), ci sono i sanculotti, le donne eccetera; in *54* c'è il gruppo degli avventori del bar comunista, e soprattutto la trovata brillantissima del televisore personaggio, che gira e fa da *trait d'union*. Però le trame ruotano sempre intorno a singoli personaggi, eroi e antieroi, su cui si imperniano una serie di storie separate che poi finiscono per confluire.

L'aspetto più interessante è che nella vostra produzione il rapporto tra l'eroe solitario e la collettività spesso rimane aperto. Da un lato, parlando dell'oggi attraverso l'ieri secondo la classica modalità del romanzo storico, voi siete sempre molto pessimisti sulla politica, sulla possibilità dell'aggregazione, sul successo delle rivolte collettive, e date una rappresentazione del comunismo italiano estremamente negativa: in *54* c'è il dirigente che non compare mai e manipola tutti...

Wu Ming 2. Odoacre Montroni...

Clotilde Bertoni. ... E c'è una ricostruzione del caso Montesi (il primo spunto del libro) che secondo me è troppo tendenziosa, presenta i comunisti come "utili idioti" che si fanno manipolare da una parte della Democrazia Cristiana; mmh, la storia, che mi è capitato di studiare un po', secondo me è stata più complessa. Però d'altro lato, come dicevate voi stessi, lasciate degli spazi di ambiguità, di

incertezza; ad esempio, in *54*, se Pierre scappa da Bologna e dalla politica (peraltro andando poi a incrociare Fidel Castro), suo fratello invece rimane, non vuole abdicare al vecchio impegno, e anche il gruppo dei comunisti continua grosso modo a credere nell'idea e nel partito.

Un altro aspetto interessante, che accomuna *54* e *L'Armata dei sonnambuli*, è l'ambiguità dell'eroismo: la convinzione si intreccia spesso a un forte piacere dello spettacolo e infatti entrano spesso in ballo gli attori; in *54* c'è Cary Grant, che per Pierre è idolo e modello, nell'*Armata dei sonnambuli* ci sono Claire e soprattutto Leo-Scaramouche, figura ibrida, in parte ribelle, in parte uomo di teatro, ricreato già dalle opere più varie, dal romanzo di Raphael Sabatini allo sceneggiato televisivo che citate, con Leo che canta *Come è bella l'avventura...*

Wu Ming 2. Di Modugno...

Clotilde Bertoni. Infatti... Un gioco citazionistico all'insegna dell'anacronismo di quelli tipici postmoderni, molto efficace: siccome il personaggio è una mia passione, mi piacerebbe sapere chi di voi ha avuto l'idea di recuperarlo... Uhm... Vedo che su questo preferite essere riservati.

Invece, un aspetto che mi lascia perplessa è che a volte l'esaltazione dell'eroismo solitario è troppo assoluta e univoca, scivola in topoi troppo consolidati e anche inflazionati, in linea con affermazioni di New Italian Epic su cui ho una certa perplessità...

Wu Ming 4. Anche noi...

Clotilde Bertoni. ...E i vostri romanzi secondo me sono più aperti, più complessi di quanto faccia pensare quel saggio, però a volte enfatizzano l'eroismo nello stesso modo: sempre in *54* le morti parallele, ugualmente valorose, del partigiano Ettore espulso dal partito (la figura presa da Fenoglio), e del trafficante di droga che si vuole mettere in proprio, mi paiono ispirate alla stessa logica che

caratterizza molti romanzi contemporanei, *Traditori* di De Cataldo, ad esempio: non fa molta differenza credere in idee forti o credere nella mafia, perché le idee non hanno più grande importanza; sembra che conti esclusivamente essere soli, duri, puri, fare la bella morte, distinguersi dalla massa. Che ne pensate?

Wu Ming 4. La critica finale, posso dire che in parte la condivido, nel senso che uno poi rilegge criticamente quello che ha scritto, e a distanza di un po' di anni; e in effetti è senz'altro vero che in quei finali (ad esempio, se torniamo indietro e rileggiamo *Q*) ci siano eroi di quel tipo lì, o se vogliamo, di topoi, di stereotipi di quel tipo lì. Forse è vero che in certi momenti, anni fa più che adesso, indulgevamo un po' nella tipizzazione, giocavamo forse di più con il canone, eravamo molto ispirati da certe narrazioni cinematografiche, ad esempio noi abbiamo scritto *Q* sotto la cappa di Sergio Leone, per intenderci.

Emanuela Piga. Il “western teologico”, si diceva...

Wu Ming 4. Sì il western teologico, si diceva quali fossero i moventi che dovevano muovere l'eroe che potevano essere il profitto, la vendetta e la lotta di classe. Gli eroi di Leone hanno sempre queste motivazioni che poi devono coincidere ed è difficile, però senza dubbio la nostra riflessione sull'eroismo si è affinata, per fortuna uno non riscrive sempre le stesse cose e comincia un percorso; potrei dire lo stesso ad esempio dei personaggi femminili, noi siamo partiti anche lì da una forte stereotipizzazione, a mio avviso, che piano piano con lentezza si è sgrezzata. Diciamo che per arrivare al personaggio di Marie Nozière, la protagonista femminile dell'*Armata dei sonnambuli*, ce n'è voluto e ne è dovuta passare di acqua sotto i ponti, ma garantisco anche riflessione inter_nos e tentativi; quindi sì, va bene, questa perplessità è fertile. La curiosità su Scaramouche: noi in realtà prima di tutto ci ricordavamo il film, dopo siamo andati a leggerci il romanzo, che è un po' diverso, un unico piano sequenza dentro un teatro. Di per sé la scena è già una metafora: uno è vestito da attore, si svolge dentro un teatro, loro sono praticamente dei saltimbanchi, perché saltano da

una parte all'altra - in quella scena c'è già in nuce tutta la riflessione sulla rivoluzione, il teatro, che noi abbiamo riversato dentro all'*Armata dei sonnambuli*. Sul pessimismo dico una cosa: io non penso che siamo così pessimisti come vogliono farci passare, non è la prima volta che ci viene detto ed è sicuramente facile che un romanzo storico indulga un po' nel pessimismo. Col senno di poi uno dice «scrivete romanzi di rivolta o di rivoluzioni», che prima o poi vanno a finire male, alcune prima, alcune poi; sai com'è, la storia fa il suo giro e dipende poi da dove la guardi, noi però ci siamo sempre sforzati di scrivere storie in cui ci si interrogasse sulla sopravvivenza dopo le rivoluzioni, e qui mi ricollego ai sette punti di Guido Mazzoni e poi lascio la parola a Giovanni. Non credo tanto che la questione sia l'essere orfani o reduci o post anni Settanta. Capisco il discorso ed è vero che c'è sempre questo fantasma dell'ultima insorgenza fallita, che però non è quella che noi interroghiamo con più assiduità. Il punto è che siamo tutti orfani del Novecento, e l'allargherei un po', la faccenda: se vogliamo il tema ricorsivo - ne parlavamo a proposito del NIE ma non tiriamolo in ballo e rimaniamo sui romanzi - il tema di un grande vecchio, di un'autorità paterna che è venuta meno, la grande sconfitta che sta alle nostre spalle è quella del Novecento, quella delle grandi aspettative del Ventesimo secolo. Questo ci accomuna tutti anche a prescindere dall'anno anagrafico, da quando siamo nati, solo per il fatto di essere qui e ora, poi uno in base alla sua età se la vive in modo diverso in termini prospettici ma secondo me è questo il punto centrale su cui ci si interroga, cioè, «e adesso come si va avanti, come si mette un piede davanti all'altro, quali sono le prospettive eccetera eccetera?». Per forza di cose non può che venire fuori una visione problematica, senno saremmo degli zdanovisti, qualcuno ha anche detto che siamo degli zdanoviani in salsa ratzingeriana.

Wu Ming 2. Quanto tempo abbiamo? Vado su qualcuno dei sette punti. Sulla questione della soggettività, il riferimento è quello delle band giovanili, e buona parte del motivo per cui abbiamo cominciato a scrivere insieme è nato proprio dal domandarsi: Ma com'è che tante cose si possono fare bene creativamente insieme e sembrerebbe che la

letteratura invece no? Perché mi posso chiudere in una sala prove con i miei quattro amici o perché posso fare un progetto aperto di nome collettivo come Luther Blissett in cui facciamo una rivista, una trasmissione radiofonica, teatro eccetera, ma invece sembra che raccontare non si possa fare insieme? L'idea era proprio quella di vedere se c'era un ostacolo reale, concreto che rendeva impossibile farlo oppure se invece quella difficoltà era frutto di un pregiudizio e di un'idea distorta di che cos'è il raccontare, e da lì siamo partiti, però uno dei ritornelli con cui ci prendevamo in giro dentro al progetto Luther Blissett era appunto che la Rivoluzione francese aveva istituito per legge il *tutoyer*, cioè il darsi del tu, bisognava cominciare a darsi dell'*io* e dentro a Luther Blissett appunto facevamo questo, uno diceva una cosa e l'altro interveniva poi dopo di lui e diceva: «Ho appena detto una stupidaggine, purtroppo ogni tanto mi capita, vorrei dissentire da me stesso», e ci si dava dell'*io*. Questa soggettività collettiva ovviamente ha creato anche la premessa per avere quel rapporto con il mainstream di cui dicevamo prima, che dal mio punto di vista ha senso nel momento in cui può essere un rapporto nel quale giochi un minimo, se non da una posizione di forza dopo avere acquisito un minimo di forza; vale a dire, il tentativo di stare dentro e contro se vogliamo, cioè, di entrare nel mainstream provando comunque a praticare quello che facevi quando ne eri fuori, è possibile nella misura in cui hai una certa forza contrattuale, altrimenti lo stare dentro e contro può essere molto un raccontarsi una bella storia quando però in fondo fai quello che ti dicono di fare. La soggettività collettiva, tutto il lavoro di Blissett ha permesso questo, ci ha permesso di arrivare a una pubblicazione del primo romanzo non da autore esordiente che ha il romanzo nel cassetto e che in qualche modo chiede attenzione da parte di una casa editrice che nel momento in cui pubblica un romanzo gli fa quasi un favore. In tal modo vengono a mancare quei rapporti di forza e si crea la possibilità di considerare l'editore come una controparte che non ti sta facendo un favore ma che instaura un rapporto di lavoro con te. Invece, ecco, avere praticato la soggettività collettiva, avere creato la reputazione collettiva di questo individuo, Luther Blissett, ha permesso che poi con la forza di quel co-individuo si potesse andare a fare un

discorso differente. Per esempio, a proposito dell'imposizione della formula copyleft, ancora non esisteva creative commons, nato anche quello nel 2001, e la possibilità di pubblicare Q soltanto con una clausola che permettesse la libera riproducibilità purché non a scopo di lucro derivava esattamente da questo, dall'aver costruito prima questa soggettività collettiva la cui reputazione ci ha permesso di imporre poi delle scelte all'editore e quindi di stare dentro al mainstream seguendo degli obiettivi che ci eravamo dati. Sul rapporto organico con i movimenti antisistemici, lì, appunto, bisogna vedere che cosa si intende per organico, adesso ci sono i cassonetti con scritto sopra "organico", quindi forse rapporto organico in quel senso... No, siamo sempre stati vicini ovviamente a un certo tipo di movimenti cercando anche di raccontare storie che aiutassero a mantenerli in movimento, quindi che aiutassero a non fermarsi, o a non perdere il momento, cosa che a volte è riuscita meglio, altre volte è riuscita peggio, ma che sicuramente ci ha portato, per esempio non più tardi di una settimana fa, a lanciare un'idea di una giornata tra un anno in dicembre in cui tutti i movimenti che si battono per il diritto alla città, al paesaggio, contro grandi opere devastanti e imposte facciano qualcosa sul territorio, un modo anche per contare quante innumerevoli azioni di questo tipo, movimenti di questo tipo ci sono nella penisola, che sembra abbastanza strano per uno scrittore. Siamo arrivati a questo perché da un lato è lo strumento della narrazione quello che può tenere insieme, come l'esempio pratico di un aneddoto, la concretezza di una lotta in uno specifico territorio e di nuovo la teorizzazione universale. La narrativa in qualche modo si muove proprio lì in mezzo tra il particolare e l'universale e quindi può essere che lo scrittore meglio di altri possa fare una chiamata di questo tipo, e dall'altro perché abbiamo sempre inteso il nostro lavoro come un lavoro che ci porta poi in giro per il Paese e quindi alla fine le abbiamo viste tutte queste situazioni che alla fine dicono cose molto simili e però magari spesso non lo fanno insieme, e quindi in qualche modo è stato anche questo aspetto che secondo me è importante. Chiudo con le cose musicali, che hanno sempre dato importanza all'attività live e sono sempre state *on the road*, i concerti più importanti dei dischi, e anche noi abbiamo

sempre privilegiato e dato molta importanza a questa dimensione dell'andare in giro che secondo noi è anche politica e può essere un antidoto alle problematiche della rete che adesso non posso toccare ma alle quali alludevi .

Federico Bertoni. Purtroppo mi dispiace molto ma siamo fuori tempo massimo... Abbiamo detto tante cose e la chiusura un po' brusca è spiacevole, ma se non vogliamo passare la notte nel dipartimento...

Wu Ming 2. No, anche perché era un carcere

Federico Bertoni. Proseguiremo la chiacchierata fuori.

Gli autori

Federico Bertoni

Università di Bologna

E-mail: federico.bertoni@unibo.it

Emanuela Piga

Università di Bologna

E-mail: emanuela.piga@gmail.com

Come citare questo articolo

Federico Bertoni, Emanuela Piga, "Tavola rotonda con Wu Ming", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>