

## Conversazione con Wu Ming 1 sul New Italian Epic e la critica letteraria italiana

**Maurizio Vito**

Nella primavera 2008 un membro dello scrittore collettivo Wu Ming ha pubblicato online un saggio intitolato *New Italian Epic. Memorandum 1993-2008. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, che cercava—e indicava—linee-guida in una parte della narrativa italiana degli ultimi due decenni. Scaricato e commentato diffusamente e animosamente da internauti e studiosi sin dal suo apparire, il memorandum ha continuato a ricevere molti elogi e alcune critiche, soprattutto dopo la sua pubblicazione cartacea nella collana Stile Libero Einaudi (gennaio 2009).<sup>1</sup> Inoltre, a conferma del suo, per certi versi inatteso, impatto sulla critica e su un alto numero di addetti ai lavori, l'analisi di Wu Ming 1 (che nella versione cartacea si è arricchita grazie a un saggio di Wu Ming 2) ha ispirato convegni accademici e/o sessioni di approfondimento sia in Italia che in Europa e in Nord America. A distanza di due anni e mezzo, abbiamo proposto al principale artefice di questo innegabile quanto improbabile *splash-book* di ritornare sull'intera faccenda.

*Maurizio Vito [MV]. Hai rivisto il memorandum varie volte, ci sei ritornato sopra in molte occasioni, hai risposto a molte critiche sempre argomentando con pazienza. Col senno di poi, quale ti sembra l'aspetto più proficuo del memorandum?*

Wu Ming 1 [WM1]. Non è solo questione di contenuti, ma anche di stile adottato (un linguaggio non specialistico, teorico ma narrativo e immaginifico), di tempistica (la primavera del 2008, momento di “reset” per tutta la sinistra politica e culturale), di formato e di mezzo (un pdf scaricabile da uno dei blog politico-letterari più letti in Italia). È grazie a tutto questo che il memorandum ha smosso le acque, per usare una metafora un po' scontata. La sua pubblicazione ha stimolato un dibattito, aperto spazi di confronto che prima non esistevano, messo in connessione luoghi del web prima isolati, ispirato collaborazioni tra elementi della “diaspora intellettuale” italiana che prima lavoravano gli uni all'insaputa degli altri, sparsi su tre continenti. Siamo nel terzo anno di discussione, il tema è ancora rovente e in certi ambienti accademici esclamare “New Italian Epic!” è come agitare un drappo rosso davanti a una mandria di tori. Proseguono gli attacchi ferocissimi, e questo dà da pensare: possibile che con un “memorandum,” un documento di appunti proposti alla discussione, si sia messo un dito su una piaga tanto dolorosa? Se guardiamo al meta-dibattito, cioè alla discussione sulla discussione, è semplicemente meraviglioso vedere quante diverse interpretazioni se ne possano dare. Lo si può leggere come un processo in tribunale, in termini di “Imputato giudicato blasfemo dalla corte suprema dei Grandi della Critica,” oppure come un dialogo tra tante posizioni, in cui hanno avuto un ruolo fondamentale voci critiche nuove e diverse, e in cui anche qualche

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni del *New Italian Epic* (da qui in avanti, *NIE*) si trovano in questa edizione.

residente sul Parnaso ha dovuto scendere dal piano di sopra e confrontarsi. Alcuni di questi hanno abbandonato in tutto o in parte alcuni preconcetti, concludendo che non c'è il diavolo dietro l'angolo pronto ad aggredirli. Tutti—anche quelli che secondo me hanno girato in tondo—presto o tardi scopriranno di aver messo nel proprio bagaglio qualcosa che prima non c'era. Io ne ho tratto molti spunti, grande giovamento e un rinnovato fervore, una fiducia calda nella possibilità del dialogo, a condizione di saper schivare le cacche di cane che i maleducati lasciano sul marciapiedi. Prese di posizione anche (per fortuna) critiche ma serie e dialoganti, non sbrigative né astiose sono state espresse da una plètorà di persone, che fossero scrittori, lettori, giornalisti o critici/studiosi in Italia e all'estero. Sono uscite monografie, si sono fatti convegni, le posizioni si sono evolute, ci sono stati scambi proficui. Certo, un “fuoco di sbarramento” come quello che è stato riservato a me in particolare, così furioso, così insistito, ha qualcosa di imponderabile. Io me lo spiego (in parte) così: esiste (non solo in Italia, ma in Italia ogni tendenza si presenta più esasperata) un regime della lamentazione acrimoniosa usata come corpo contundente, nonché della nostalgia per presunti “bei tempi” in cui la parola del critico, dell'intellettuale, del Maestro non incontrava contraddittorio se non in un mondo di suoi pari, un mondo che comunque la legittimava e avvalorava. Oggi questo non avviene: i media non sono rarefatti, molte più persone leggono e possono rispondere, la presa di parola è più diffusa (nel bene e nel male!), nessun “vaticinio” è accettato a scatola chiusa, l'autorevolezza uno deve sudare per guadagnarsela, sporcandosi le mani nel “flusso,” facendosi il mazzo, ricominciando ogni giorno (quasi) da zero. Non c'è rendita di posizione che tenga, non c'è cattedra che tuteli dalle pernacchie. Con la pubblicazione del memorandum e con il dibattito che ne è seguito, qualcuno si è sentito scavalcato o, peggio, chiamato in causa da chi, nella sua visione, non aveva i “titoli” per farlo. Inoltre, dopo anni in cui la critica diceva che nella letteratura italiana non succedeva niente, qualcuno ha detto: “Al contrario, negli ultimi anni sono successe un sacco di cose!” E non solo lo ha detto: ha anche raccolto consensi tra i “barbari.” Sentirsi contraddetti e “disintermediati” in maniera tanto plateale ha fatto perdere la calma ad alcuni prestigiosi mediatori. Da qui il fuoco di fila. Che, oggi possiamo dirlo, non è servito a molto.

*MV. “Nuovo vs Vecchio.’ Eccolo, il grande fraintendimento dell'avanguardia euro-centrata. Nulla è nuovo al cento per cento, la vita e la realtà non funzionano a quel modo.” (NIE, viii) Poi aggiungi un esempio musicale: la novità del punk anni '70 deriva da una diversa combinazione degli stessi accordi e della stessa ritmica del rock. Perché è importante sottolineare la continuità, la tradizione, la memoria, per Wu Ming?*

WM1. Vorrei dividere questa risposta in tre punti: il passato e il mito; angustia dell'avanguardia; la memoria storica e il terrore.

1. *Il passato e il mito.* Uno dei motti di Wu Ming, inserito anche nel memorandum, è ripreso da un vecchio *spaghetti western*, che a sua volta lo riprendeva chissà da dove: “I bei tempi non ci sono mai stati.” Quello di presunti tempi migliori situati alle nostre spalle è sempre un mito. Ed è sempre un mito reazionario, di qualunque periodo si stia

parlando. Qualunque narrazione delle Origini e della Caduta (e delle “origini della Caduta”) è reazionaria. Il nostro lavoro sul mito, sulla memoria pubblica e su quell’ossimoro che è la “tradizione rivoluzionaria” è in esplicita opposizione a qualunque nostalgia di “bei tempi” e a qualunque richiamo a originarie purezze. Le origini sono sempre mitiche, sono nostre costruzioni culturali, siamo noi che gettando all’indietro il nostro sguardo stabiliamo delle “origini” e, pur pretendendo che stiano ferme dove le abbiamo fissate, continuiamo a modificarle. Le modificiamo ogni volta che le guardiamo, perché il passato è sempre interrogato in funzione del presente. È il presente a suggerirci le necessità, gli interessi, le urgenze, gli spostamenti d’accento che impostano la nostra ricerca nel passato. Immaginare che nel flusso del divenire vi siano dei “punti,” e che da quei punti “cominci” qualcosa, è un’operazione metaforica, mitologica e mitopoietica. Anche le origini sono state originate da qualcosa, erano già conseguenze di processi precedenti, non c’è mai un inizio puro. Nel flusso del divenire non vi sono veri “inizi,” ad esempio le dinamiche dell’evoluzione ci dicono che non c’è stato alcun “primo uomo.” Altro esempio: le città non sono quasi mai state “fondate” con un atto intelligibile. Semplicemente, degli accampamenti da occasionali sono diventati stabili, poi sono cresciuti e a un certo punto si è capito che si erano in qualche modo distinti dall’ambiente circostante, avevano confini percepibili e così erano diventati altro, erano delle “città,” e allora se ne è creata retrospettivamente l’origine, il mito fondativo. Stabilire un qualunque punto d’origine è sempre un’operazione di (in senso stretto) “fiction.” Una finzione che può servirci euristicamente, una necessità che abbiamo per avviare narrazioni che producano senso, creino il nuovo, portino avanti la vita. Ma quella finzione può anche sclerotizzarsi, rivolgersi contro di noi. Si basa su questo la nostra lettura della distinzione (proposta da Karoli Kerényi e ripresa da Furio Jesi) tra “mito genuino” (espressione che però è inadeguata, quello che descrive è in realtà *un approccio non meramente strumentale al mito*) e “mito tecnicizzato.” Nel cosiddetto “mito genuino,” noi interroghiamo il mito (le origini etc.) e ne siamo ben consapevoli: vado a vedere la necropoli etrusca di Spina, percepisco una potenza e questo mi connette a un passato etc. Nel “mito tecnicizzato,” invece, il mito esercita su di noi una pressione e un ricatto, sono le (presunte) origini a pretendere che ci adeguiamo a esse e ci mobilitiamo in loro nome. In nome delle “origini” (il nostro passato imperiale romano), mobilitatevi a sostegno della guerra d’Abissinia! In nome delle “origini” (le “radici cristiane” dell’Europa), contrastate il complotto relativista e laicista! In nome delle “origini” (il retaggio celtico etc.), tutti alle Foci del Po a vedere Bossi con la sua ampollina! Ecco, questo è il mito tecnicizzato: il mascheramento da realtà di fatto di una finzione retrospettiva. Oggi, con le nostre narrazioni, noi vogliamo sfuggire ai miti tecnicizzati e farne la critica. Da qui, ad esempio, il modo in cui in *Altai* (2009) abbiamo decostruito la guerra di Cipro del 1570-71 e la battaglia di Lepanto.

2. *Angustia dell’avanguardia.* Se (come qualcuno ha fatto notare) la tradizione è anche una “genealogia delle avanguardie,” è perché l’avanguardia ha già in sé il richiamo all’ordine che seguirà. L’avanguardia (estetica o politica che sia) vuole farla finita con il vecchio ordine, per instaurarne uno nuovo, un nuovo sistema di legittimazione che sovente è soffocante quanto quello vecchio. Del resto, l’avanguardia obbedisce a un ordine (della Storia, del futuro etc.): l’avanguardia è il drappello che riceve l’ordine—o

crede di ricevere l'ordine—di precedere il grosso delle truppe. Quest'ultima precisazione serve anche a dire che se l'avanguardia non viene seguita prima o poi (meglio prima che poi) dal grosso delle truppe, si ritrova isolata in territorio nemico e viene fatta a pezzi. Troppo spesso le avanguardie, guardandosi alle spalle nel momento-chiave, non hanno trovato nessuno, che si trattasse—*mutatis mutandis*—di “colpire il cuore dello Stato” come volevano fare le Brigate Rosse o “*transformer le monde, changer la vie*” come volevano fare i surrealisti. Qui la critica (anche pratica) esercitata dallo zapatismo si rivela utilissima e ispirante.

Non tutta la sperimentazione è avanguardia. L'avanguardia è una corrente culturale organizzata sul modello militare o politico-militare, e sovente adotta un linguaggio da apparato di stato, un linguaggio giudiziale, con processi, espulsioni etc. Eclatanti gli esempi dei surrealisti e dei situazionisti. L'Internazionale Situazionista, processo dopo processo, espulsione dopo espulsione, si ridusse a due sole persone. Con le sedicenti avanguardie politiche, la situazione è ancora più evidente. Come si suol dire: chiudi cinque trotskisti in una stanza e, nel giro di poche ore, avranno fondato *sei* “Quarte Internazionali.” L'idea di avanguardia rimanda a un tempo lineare, che procede lungo una retta. Geometricamente e filosoficamente *naïf*. L'avanguardia è strettamente connessa all'idea di progresso, per cui quello che seguirà sarà sempre meglio di quel che precede. È speculare alla visione reazionaria secondo cui quel che c'era prima è sempre meglio di quel che verrà. E in realtà la freccia percorre un anello di Moebius, non una retta. Non a caso, oggi abbiamo “i nostalgici dell'avanguardia.” Con l'esistenza di ciarlatani che si definiscono “neo-futuristi,” siamo al pleonasma più desolante. Le avanguardie hanno sedimentato risultati utili, non si butti il bambino etc. Io amo i surrealisti, dei quali ho inserito citazioni palesi e nascoste anche nel memorandum. Ma oggi l'avanguardia non è riproponibile. E non si è riflettuto abbastanza su un particolare momento vissuto da certe avanguardie: quello in cui, accettando un divenire-altro, si sono negate in quanto tali (es. Fluxus che dà vita alla mail art, pratica orizzontale, diffusa, sommamente inclusiva da cui, mi si consenta di dirlo, deriva anche il Luther Blissett Project).

3. *Memoria storica e terrore.* Rispondo a questa domanda nel 219esimo anniversario dell'esecuzione di Robespierre. Il nostro prossimo romanzo parlerà della Rivoluzione francese. Giocoforza, ci stiamo interrogando sul Terrore. E lo stiamo facendo in modo molto diverso da come lo hanno fatto i *Nouveaux Philosophes*, revisionisti storici alla Furet e rinnegati dei movimenti rivoluzionari. Secondo noi il Terrore (qualunque Terrore) va capito, va inteso, ne va fatto “tesoro,” e cioè: dobbiamo assumercene la responsabilità, non ricorrere al facile alibi “Noi non c'eravamo ancora.” In un certo senso c'eravamo già anche noi, la nostra adesione a un'idea di uguaglianza, rivoluzione, comunismo, etc. è in un certo senso retroattiva. Alain Badiou intende anche questo quando parla—come sempre in modo un po' criptico—dell'uguaglianza radicale come di una “Idea eterna.” Mi spiego meglio, o almeno ci provo: noi siamo eredi di tutta la tradizione radicale e rivoluzionaria, compresi i percorsi sfociati in orrori e degenerazioni. Non possiamo scrollarci di dosso quel fardello come se nulla fosse, dobbiamo farci i conti senza rimuovere, senza rinnegare, senza rimpiangere, senza riproporre. A sinistra e nei movimenti radicali è pieno zeppo di gente che, in soldoni, dice: “Noi non c'entriamo niente con lo stalinismo,” “Non c'entriamo niente con questo,” “Non c'entriamo niente

con quello,” “Non è quello il mio album di famiglia,” “Vengo da un’altra tradizione” (che può essere quella del “comunismo di sinistra,” del consiliarismo, del comunismo libertario, dell’anarchismo, dei situazionisti etc.). Questo è un modo di deresponsabilizzarsi, e di non ammettere che un po’ di Stalin è in chiunque di noi, un po’ di Necaev (l’autore dell’aberrante *Catechismo del rivoluzionario*) è in tutti noi, un po’ di Pol Pot, di Brigate Rosse, di anarco-insurrezionalista mentecatto è in chiunque di noi. Chiunque di noi può scivolare in uno di quei dispositivi, rimanere preso in quelle soggettivazioni. Lo eviteremo solo se non rimuoveremo quella parte di noi. Appunto, capire il Terrore. Al di là di una somiglianza fugace e superficiale, questo atteggiamento non ha nulla a che vedere con il revisionismo degli ultimi decenni. Quello ti dice: “Non celebrate l’89 perché portò al ’93. Non celebrate il ’17 perché portò al gulag. Non celebrate la Resistenza perché nell’immediato Dopoguerra vi furono abusi etc.” Invece “capire il Terrore” significa dire: “Non si può celebrare adeguatamente l’89 senza interrogare il ’93.” Capire il Terrore è l’unico vero modo (non conciliante, non edulcorato) di celebrare la Rivoluzione. A chi fa l’innocente e si dichiara fuori dalla foto di gruppo andrebbe risposto: “Cari signori, non ci sono *tanti* album di famiglia rivoluzionari, ce n’è uno solo.” Ce n’è uno solo, per quanto diseguale, rabberciato, lacerato. Noi Wu Ming ne abbiamo dato una rappresentazione pittoresca nel nostro scritto *Spettri di Muntzer*: “Se prestiamo al XVI secolo l’attenzione che ci chiede, incontreremo anarchici, proto-hippies, socialisti utopici, leninisti tutti d’un pezzo, maoisti mistici, stalinisti folli, le Brigate Rosse, l’Angry Brigade, i Weathermen, Emmett Grogan, Fra’ Tuck, il punk, Pol Pot e il compagno Gonzalo di Sendero Luminoso. Una grande armata di spettri e metafore.” Vuol forse dire che nella tradizione rivoluzionaria tutto è uguale a tutto?

No. Vuol dire che nulla che appartenga a quella tradizione ci è alieno. Con tutti i problemi che questo comporta. Anche nella stesura di romanzi.

*MV. “Queste narrazioni sono epiche perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose.... Sono epiche le dimensioni dei problemi da risolvere per scrivere questi libri” (NIE 14-5). Si tratta di un’epica del XXI secolo, mi pare. Puoi dirci qualcosa di più, a questo proposito?*

WM1. Mi sembra che questo sia stato tra i passaggi più frantesi, sbertucciati, parafrasati in fretta e furia di tutto il memorandum. Gran parte degli addetti ai lavori hanno risposto tirando in ballo l’epica classica, dicendo che oggi in Italia non c’è niente del genere, riproponendo la distinzione bachtiniana tra epica (monodica) e romanzo (polifonico). Forse usando l’aggettivo “epico” ho dato per scontate troppe cose. O forse no. Nel memorandum ho cercato di usare un linguaggio *popular*, non stavo scrivendo principalmente per gli addetti ai lavori. I critici e gli studiosi che si sono affrettati a ribattere o addirittura a organizzare un fuoco di sbarramento, sono completamente all’oscuro di cosa sia, per fare un esempio, l’*epic metal*. L’*em* è un sotto-sottogenere del rock, connotato in modo peculiare da elementi come un grande “respiro,” atmosfere quasi wagneriane, influenze para-sinfoniche, tentativi di costruire opere “totali” e immersive, testi pieni di riferimenti storico-mitologici, forte legame comunitario coi fan. La band più

famosa in quest'ambito sono i Manowar. È roba sovente pacchiana, a tratti anche destrorsa, ma non si può negare che sia di grande effetto. Io non stavo parlando dell'epica come *genere*, di una riproposizione di epiche del passato, ma di una connotazione di quelle opere, una "tonalità" che, *mutatis mutandis*, si avvicina a quella che ho appena descritto. "Epic" è un aggettivo che ho proposto con la mano al vocabolario, intendendolo nei suoi significati più basilari e intuitivi. Se mi si ribatte con l'antinomia (peraltro superata) Epica vs. Romanzo, si perde il focus, si reagisce su un piano che non è quello su cui mi stavo muovendo. Il piano su cui mi stavo muovendo era quello del *pop*. Se mi si vuole contestare qualcosa, mi si contesti questo. La cosa, ovviamente, non esclude *influenze* dell'epica classica, riferimenti ai poemi epici, citazioni dall'*Iliade* etc. Anche i Manowar hanno inciso una suite in otto movimenti intitolata *Achilles, Agony, and Ecstasy*. Ma questa, com'è ovvio, non è una novità bensì un'antica consuetudine (da Dante a Joyce a Stefano D'Arrigo), tantomeno è un'esclusiva dei romanzi che ho incluso nella nebulosa NIE.

*MV. "Gli scrittori del New Italian Epic hanno una grande fiducia nel potere maieutico e telepatico della parola, e nella sua capacità di stabilire legami" (NIE 22): a quali pratiche dà luogo questa ritrovata fiducia nel potere della parola?*

WM1. In Italia, mentre rispondo a questa domanda, un nuovo movimento di studenti riempie le piazze e le strade, blocca stazioni e aeroporti, si inventa forme di lotta innovative. Una di queste forme di lotta è il cosiddetto "book bloc" per proteggersi dalla violenza poliziesca, gli studenti portano in piazza scudi di plastica e gommapiuma e formano un cordone o addirittura una "testuggine," antichissima tattica militare. Su ciascuno di questi scudi è scritto a caratteri enormi il titolo di un libro, quasi sempre un classico della letteratura o della filosofia. Detta così sembra una cosa da poco, ma l'impatto simbolico è molto forte, e infatti questa pratica è stata commentata in tutto il mondo, e a breve giro è stata riproposta in altri paesi, come la Gran Bretagna. Il libro diventa un'arma, non sta più "sulla" barricata ma è esso stesso la barricata, è la cultura stessa, l'istruzione stessa, che scende in piazza e resiste a tagli e controriforme. Lo "spezzone dei libri," il book bloc, ri-modula costantemente il suo messaggio a seconda dei libri-scudo che vengono scelti, e quando viene a contatto con la polizia, ne nascono immagini surreali, evocative, allegoriche. Un poliziotto che colpisce con il manganello *Spettri di Marx* di Derrida *reclama* una didascalia che in un altro contesto sarebbe un cliché e invece qui trova rinnovata forza: "uno spettro si aggira per l'Europa."

Bene, perché sto raccontando questo? Perché nei vari book bloc scesi per le strade delle città italiane, gli unici libri di autori italiani contemporanei erano libri che avevo incluso nella "nebulosa": i nostri *Q* e *Asce di guerra*, *Gomorra* di Saviano, *Noi saremo tutto* di Evangelisti, *La banda Bellini* di Marco Philopat e *In ogni caso nessun rimorso* di Cacucci. La mia è una mera constatazione, non sto dicendo che il book bloc "faccia canone." Gli studenti non hanno scelto i libri "migliori," ma quelli che significavano qualcosa per loro e che potevano comporre messaggi adeguati alla bisogna. A proposito della capacità di quelle opere di stabilire legami. A proposito di fiducia nel potenziale

maieutico della narrazione.

*MV. Etica, presa di posizione, assunzione di responsabilità: cosa hanno a che fare con la letteratura, e con la rinnovata fiducia nella parola, nella riattivazione di significati che il memorandum considera esausti dall'atteggiamento postmoderno?*

WM1. Ci è toccato fare spesso una precisazione, perché le vestali del non-dobbiamo-insegnare-niente-a-nessuno si sono inalberate subito, e non hanno più smesso di inalberarsi. Si inalberano ancora oggi, quasi tre anni dopo il memorandum. Per dirla con Alain Badiou, la loro tigna è una sorta di “fedeltà all’evento.” Ecco la precisazione: non è un problema di “narrazione etica,” cioè una questione di contenuti, come dire, “edificanti,” bensì di *etica del narrare*. È etico l’approccio dell’artigiano verso l’opera che sta realizzando, ed è etico il suo pensare a chi dopo di lui avrà quell’opera in mano: l’utente, l’acquirente. “Presa di posizione” non significa necessariamente presa di posizione tramite i *contenuti*, cioè usare un romanzo per dire la propria su questo o quel tema. “Presa di posizione” significa avere un’idea sufficientemente chiara dell’investimento nell’opera, del peso che hanno le parole, della responsabilità nei confronti di chi la leggerà, cercandovi dentro qualcosa che “tocchi,” qualcosa di rilevante, una scintilla di verità. “Assunzione di responsabilità” significa lavorare sodo, significa metterci l’anima, e significa adoperarsi perché il lettore colga quell’impegno, quel lavoro per guadagnarsi il suo rispetto senza darlo per scontato.

*MV. “L’eroe epico, quando c’è, non è al centro di tutto ma influisce sull’azione in modo sghembo.”(NIE 31) Il lavoro del linguaggio in molte opere NIE è uno dei molti aspetti su cui ti soffermi. Puoi descrivere cosa succede?*

WM1. Non si tratta né di rinunciare alle storie né di rinunciare alla lingua. “Tutto ha una storia. La filosofia racconta storie,” dice Deleuze (2010,11), che al contempo—con Guattari—parla di “lingua minore,” di “scavare una lingua straniera *nella* lingua” (1996a, 18; enfasi mia). Dentro la lingua, dal di dentro, contrastare il suo volersi “maggiore” (Deleuze and Guattari 1996b) Per Deleuze e Guattari questo avviene in Kafka, quindi non ne fanno una questione di (semplifichiamo) sperimentalismo appariscente. Kafka racconta storie, ha una lingua comprensibilissima che non “detona” in superficie, ma opera un sovvertimento sottile, un effetto perturbante nel *cadarsi addosso* di lingua e storie. La lingua e le storie. La lingua delle storie. Le storie della lingua. La lingua, le storie, la moltitudine, le comunità. Né lingua ancillare, “di servizio,” né lingua che ti grida in faccia: “Guarda come sono bella!!!” Nella versione 3.0 del memorandum ho usato a mio piacimento il Barthes de *Il piacere del testo* (1999). La sua definizione del “sovvertimento sottile” (un sovvertimento che “non s’interessa direttamente alla distruzione, schiva il paradigma e cerca un *altro* termine: un terzo termine, che non sia però un termine di sintesi, ma un termine eccentrico, inaudito” [117]) l’ho applicata alla lingua del NIE: una lingua che elude l’avanguardia (il paradigma della distruzione) e al

contempo schiva una lingua interamente compromessa con il *plot*, in cerca non di una sintesi delle due lingue (cosa che non si riesce nemmeno a immaginare), ma di un *altrove* della lingua dentro la lingua stessa, qualcosa che ne saboti costantemente il trasformarsi in lingua maggiore, una lingua che stia al servizio del plot ma in modo capovolto, un po' come consigliava Jonathan Swift nelle sue *Istruzioni per la servitù*. Una lingua che sovverta in modo poco vistoso l'andamento della vita domestica, per mantenerla interessante. Interessante soprattutto per chi viene in visita (fuor di metafora, si tratta del lettore), e coglie tante piccole stranezze, dettagli surreali, oggetti collocati in modo incongruo, il padrone di casa che gira con un foglietto attaccato alla schiena con lo scotch. E quando quel visitatore tornerà a casa propria, avrà un'idea leggermente diversa di cosa sia una casa e di cosa significhi starci bene dentro. Un maestro di questa pratica è Giuseppe Genna. Dopo aver letto un suo libro, per qualche tempo non riesci a scrivere senza imitarlo almeno un poco.

### *Bibliography*

- Agamben, Giorgio, and Gilles Deleuze. 1993. *Bartleby. La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet.
- Barthes, Roland. [1973] 1999. *Il piacere del testo*. In "*Variazioni sulla scrittura*" seguite da "*Il piacere del testo*." Edited by Carlo Ossola and translated by Carlo Ossola and Lidia Lonzi. Turin: Einaudi.
- Deleuze, Gilles. 2010. *Che cos'è l'atto di creazione?* Cronopio: Napoli.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1996a. *Kafka. Per una letteratura minore*. Macerata: Quodlibet.
- . 1996b. *Critica e clinica*. Milan: Raffaello Cortina Editore.
- Wu Ming. 2009. *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Turin: Einaudi.