

LORENZO RESIO

«Cento teste sui colli retrattili»:
i caschi e i manganelli di Genova secondo Wu Ming 1

Sul finire del 2010, in apertura a un numero speciale di «Riga» dedicato alla figura e all'opera di Furio Jesi e curato da Marco Belpoliti ed Enrico Manera, veniva pubblicato il racconto Estratto da "Trommeln in Genua" di Wu Ming 1. Il testo, che omaggia sin dal titolo il dramma Trommeln in der Nacht di Brecht, è finalizzato, come verrà precisato dall'autore in un articolo pubblicato in «Giap» il mese successivo, a descrivere i fatti del luglio 2001 come un riot dei poliziotti, un trionfo del neofascismo. Il contributo intende fornire un'analisi del racconto a partire dagli scritti del collettivo.

Sin da *Asce di guerra*,¹ l'opera del collettivo Wu Ming ha favorito un racconto dei fatti storici alternativo alla versione ufficiale: la guerra in Vietnam, in quel caso, veniva rievocata con la storia vera di un italiano che si era unito ai Vietcong, il "nemico" della narrazione classica occidentale. Non è necessario in questa sede spiegare il motivo di quella che è principalmente una scelta ideologica ribadita chiaramente, più volte, negli aggiornamenti della *newsletter* «Giap». Basti piuttosto notare come la cosa diventa evidente con uno dei romanzi di maggior successo del collettivo, il primo della cosiddetta trilogia atlantica. Si tratta di *Manituana*,² in cui gli eroi sono gli indiani, ma non quelli del *western* crepuscolare, bensì i Mohawk che affiancarono gli inglesi contro i coloni durante la Guerra d'Indipendenza. «Avevano portato anche i bambini, perché un giorno lo raccontassero a figli e nipoti»:³ è questo l'incipit del primo capitolo del romanzo; al di là del gruppo di coloni che è il soggetto della frase, il narratore sottolinea l'importanza del tema del ricordo e della memoria, ricorrente in tutto il libro, che si conclude con l'eroe nativo, Joseph Brant, che amareggiato dall'assenza di nativi al tavolo delle trattative alla conclusione del conflitto, nel 1793, giura vendetta:

La guerra era perduta. Le ultime notizie dicevano che a Parigi i bianchi discutevano la pace. Gli Inglesi trattavano la resa, ma nessun indiano sedeva con loro. Joseph Brant era ormai un alleato scomodo. I superstiti delle Sei Nazioni vivevano su una manciata di isole all'imbocco del San Lorenzo.⁴

Proporrei di leggere in questa prospettiva *Estratto da 'Trommeln in Genua'* di Wu Ming 1 (nome con cui si firma il docente e traduttore Roberto Bui), racconto datato 2010 e pubblicato nei primi giorni dell'anno successivo sul sito del collettivo.⁵ Il ricordo di Genova, prima di tutto, è uno dei momenti segnanti per i Wu Ming. Basti considerare l'importanza che viene conferita agli eventi compresi tra il luglio e il settembre 2001 dal collettivo, come si legge nel *memorandum New Italian Epic*, originariamente pubblicato su Carmilla.com nel 2008.⁶ Il testo si apre nel pomeriggio dell'11

¹ WU MING, V. RAVAGLI, *Asce di guerra*, Torino, Einaudi, 2000.

² WU MING, *Manituana*, Torino, Einaudi, 2007.

³ Ivi, 13.

⁴ Ivi, 612.

⁵ Il racconto è presente alla pagina <https://www.wumingfoundation.com/giap/2011/01/pensando-alle-rivolte-del-2011-tamburi-a-genova-nell'anno-del-decennale/>, da cui sono tratte tutte le citazioni del presente contributo. È possibile consultare la versione cartacea dello scritto in E. Manera, M. Belpoliti (a cura di), *Furio Jesi*, «Riga», 31, 13-17.

⁶ Cfr. la pagina

<https://web.archive.org/web/20090301002806/http://carmillaonline.com/archives/2008/09/002775.html>, da cui provengono le citazioni usate nel presente contributo. Il testo è stato pubblicato anche in versione cartacea, per cui cfr. WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

settembre 2001 a casa di Wu Ming 2 (al secolo Giovanni Cattabriga), durante la revisione del romanzo *54*.⁷ L'autore ricorda quanto è avvenuto solo due mesi prima:

In quei giorni curavamo ancora le ferite di Genova, venti e ventun luglio. Ferite soltanto metaforiche, per grazia del cielo, ma a centinaia di persone era toccata peggior sorte: teste avvolte nelle bende, braccia steccate, piedi ingessati, cateteri. E un ragazzo era morto. Genova. Solo chi è stato in quelle strade può capire.

La genesi del romanzo è insomma influenzata dal passato recente, causa di una percezione collettiva della Storia, percezione che influenza in qualche modo anche lo stile narrativo dei capitoli del romanzo dedicati al bar *Aurora*, dove il narratore improvvisamente usa una prima persona plurale per riferirsi alla collettività degli avventori, tutti di orientamento comunista.

Ad esempio, si legga questo brano, relativo ai gusti televisivi e calcistici dei personaggi:

D'accordo la gran novità, ma forse è bene dire che tutta 'sta bella gente non è qui solo per vedere un televisore, anche perché, più o meno, com'è fatto lo sappiamo. E molti di noi, settimana scorsa, erano al bar Franco a godersi l'arrivo di Coppi a Bolzano, l'unica tappa che s'è impegnato davvero, mica per finta, giusto per far vedere a tutti che quando vuole è sempre il Campionissimo. Però, cosa vuoi, il ciclismo non è tanto interessante, vedi il traguardo, vedi la gente, vedi sbucare Coppi, ma non sai com'è andata, sulle montagne, cioè, lo sai, ma dalla radio, e non è la stessa cosa. Vedere la partita di fòtbal l'è un èter quél, un altro discorso, specie se l'Italia gioca la partita della vita al campionato del mondo. Col Belgio o si vince o si va a casa. E bisogna poi sperare che l'Inghilterra faccia fuori gli svizzeri, dilettanti da strapazzo, che a sentire Czeizler sono appena più scarsi degli ungheresi.⁸

Se l'autore del romanzo è collettivo, anche il personaggio diviene collettività e l'esperienza di gruppo è comune. È quello che succede nel romanzo del 2002, e così avviene dieci anni dopo dovendo tornare all'esperienza di quell'estate. Ma prima di passare all'analisi, sarà bene leggere la poesia che apre *54*, scritta proprio nei mesi successivi:

Non c'è nessun «dopoguerra».
Gli stolti chiamavano «pace» il semplice allontanarsi del fronte.
Gli stolti difendevano la pace sostenendo il braccio armato del denaro.
Oltre la prima duna gli scontri proseguivano. Zanne di animali chimerici affondate nelle carni,
il Cielo pieno d'acciaio e fumi, intere culture estirpate dalla Terra.
Gli stolti combattevano i nemici di oggi foraggiando quelli di domani.
Gli stolti gonfiavano il petto, parlavano di «libertà», «democrazia», «qui da noi», mangiando i
frutti di razzie e saccheggi.
Difendevano la civiltà da ombre cinesi di dinosauri.
Difendevano il pianeta da simulacri di asteroidi.
Difendevano l'ombra cinese di una civiltà.
Difendevano un simulacro di pianeta.⁹

Il primo verso, prima frase del romanzo, è *tranchant*. Si riferisce chiaramente all'ambientazione storica della narrazione, il secondo dopoguerra, che nell'idea del narratore non esiste. La fine del conflitto mondiale aveva convinto un'intera categoria, quella degli «stolti», dell'arrivo della Pace. In realtà così non è: la Pace è stato il semplice allontanarsi da – e la negazione di – un fronte dove lo scontro continua, seppure celato agli sguardi dell'opinione pubblica, consapevolmente ignorante dei

⁷ ID., *54*, Torino, Einaudi, 2002.

⁸ Ivi, 299.

⁹ Ivi, 5.

conflitti mondiali in atto. La negazione di tale scontro è un sostegno al «braccio armato del denaro», i quadri del potere che continuano segretamente le proprie operazioni poco limpide, guadagnando contemporaneamente dal nuovo benessere economico statunitense e dalla sua causa, la vendita delle armi.

Nel “terzo mondo”, «oltre la prima duna», la morte invece continua, «foraggiando» i nemici del futuro, quelli che sarebbero entrati poi in scena alla fine del secolo. Nel frattempo, una civiltà-illusione (un’«ombra cinese») viene difesa da nemici inesistenti e antichi (i comunisti «dinosauri»), mentre il vero conflitto cresce dietro il sipario.

Il tutto viene spiegato in *New Italian Epic*:

Dopo la caduta del Muro e la prima guerra del Golfo, in Occidente molte persone (soprattutto opinion-makers) parlavano di “nuovo ordine mondiale”. Ordine, chiarezza. La Guerra Fredda finita, la democrazia vittoriosa e qualcuno si spinse fino a dichiarare conclusa la Storia. L’Homo Liberalis era il modello definitivo di essere umano. Si trattava, in parti eguali, di rozza propaganda, allucinazione collettiva e mania di grandeur. Gli anni Novanta non furono soltanto “il decennio più avido della storia” (secondo la definizione di Joseph Stiglitz), ma anche il più illuso, megalomane, autoindulgente e barocco. La celebrazione chiassosa del potere e dello “stile di vita occidentale” toccò livelli mai raggiunti prima, roba da far sembrare frugali le feste di Versailles durante l’Ancien Régime. Arte e letteratura non ebbero bisogno di saltare sul carrozzone dell’autocompiacimento, perché c’erano salite già da un pezzo, ma ebbero nuovi incentivi per crogiolarsi nell’illusione, o forse nella rassegnazione.

In questo contesto, l’intellettuale non può fare altro che chiedersi come affrontare il reale, come trasporlo sulla pagina. Qui nascono i diversi modi di descrivere il reale, che spesso nelle storie della letteratura tendono a confondersi tra loro:

Nulla di nuovo poteva più darsi sotto il cielo, e in molti si convinsero che l’unica cosa da fare era scaldarsi al sole tiepido del già-creato. Di conseguenza: orgia di citazioni, strizzate d’occhio, parodie, pastiches, remakes, revival ironici, trash, distacco, postmodernismi da quattro soldi. L’11 Settembre polverizzò tutte le statuette di vetro, e molta gente sente il contraccolpo soltanto ora, sette anni più tardi. Lo stesso contraccolpo che descrivemmo in forma allegorica nella premessa a *54*. Il compiersi di un ciclo storico.

Tra i simulacri a cui si rivolge la cultura degli anni Novanta ci sono i «postmodernismi da quattro soldi»: è facile vedere in questo l’indicazione degli pseudo-tarantinismi in letteratura emersi anche da noi dopo *Pulp fiction*. Improvvisamente, a sostegno dell’illusione regnante dagli anni Cinquanta in tutto l’Occidente, l’unica possibilità è auto-compiacersi sfruttando quanto già era stato creato da altri, ignorando, da «stolti», quello che avviene fuori dalla nostra bolla. In questo contesto accaddero i fatti del luglio 2001 a Genova, incidendo sull’opera del collettivo. Un’occasione per ricostruire il periodo arriverà dieci anni dopo. Sarà infatti sul finire del 2010, in apertura a un numero speciale di «Riga» dedicato alla figura e all’opera di Furio Jesi e curato da Marco Belpoliti ed Enrico Manera, che verrà pubblicato il racconto *Estratto da “Trommeln in Genua”*.

Non si cada già dal titolo nell’errore – fin qui scongiurato, si spera – di giudicare l’opera un gioco post-moderno: il racconto in effetti omaggia sin dal titolo il dramma *Trommeln in der Nacht* di Brecht, il testo in cui venivano per la prima volta introdotte le didascalie sulla scena, destinate a essere un elemento ricorrente nel teatro dell’autore; tuttavia riempie la citazione con un importante cambiamento di significato, e lo fa giocando con le diverse interpretazioni che sono state date al testo teatrale negli anni. L’opera di Brecht e l’UNO di Wu Ming 1 hanno come tema comune lo

scontro tra la rivolta e il disimpegno, al cui centro si trova l'intellettuale Andrea, conteso tra la realtà tedesca del primo dopoguerra e gli ambienti del teatro borghese.

Un mese dopo, su «Giap», l'autore precisa che il testo del 2010 è invece destinato a descrivere i fatti del luglio 2001 come un *riot* dei poliziotti, un trionfo del neofascismo. L'articolo si apre con una riflessione sulla violenza condannata dai *media* dell'epoca:

In Italia e in buona parte d'Europa le ultime settimane del 2010 hanno visto un brusco inasprimento del conflitto sociale. La questione della "violenza" è tornata all'ordine del giorno. Questione banale, che costringe a essere banali: la "violenza" che accende di sdegno gli opinionisti, fa esplodere i titoli dei TG e riempie articoli e servizi non è mai quella dei padroni e dei governi. Non è la violenza di chi taglia o licenzia, discrimina ed esclude, non è quella di chi specula, gioca d'azzardo con soldi virtuali ma ne incassa di veri, e se perde paga Pantalone ("privatizzare i profitti, socializzare le perdite"), non è la violenza di chi reprime. Queste violenze sono anzi elogiate, chi le compie è un moderno benefattore o, se si vola basso, "sta soltanto facendo il suo lavoro". Proprio come, a suo tempo, il figlio di Maria Schefferling e Adolf Karl Eichmann.

La violenza di cui si interessano i *media* è invece quella che viene dal basso, la cosiddetta «rivolta»: «la rivolta attrae e respinge, coinvolge anche chi non la vuole e, in segreto, esalta anche chi la condanna». Il problema è proprio legato alla compartecipazione dei celerini, di coloro che dovrebbero reprimere il movimento dal basso. L'autore rimanda per questo ai post dei forum e delle chat delle forze dell'ordine, dove spesso gli interventi degli iscritti si dimostrano molto accesi.

È qui il collegamento con l'opera di Furio Jesi e alla lettura che viene fatta di *Trommeln in Spartakus*.¹⁰ Il saggio del germanista torinese era stato scritto nel 1969 a ricordo della sollevazione comunista avvenuta nel novembre di cinquant'anni prima a Berlino: non si tratta di una rievocazione storica, ma di una riflessione sul mito della rivolta, che prende in analisi alcuni scritti ad essa dedicati. Tra questi, la vicenda dell'*instant-drama* di Brecht, dedicato proprio al ritorno di Andrea Kregler in una Berlino sotto sommossa.

L'UNO di Wu Ming 1, però, pur volendo mettere in connessione l'opera di Jesi e quella di Brecht, non è né un testo teatrale né un saggio: si tratta di un racconto, anzi di un estratto di racconto. Precisa l'autore: «"Estratto" perché è presentato (anche tipograficamente) come stralcio di un testo più lungo, in realtà inesistente. Almeno alla data di oggi». Il brano si presenta quindi come un frammento di un testo più grande, contenente a sua volta frammenti dell'opera di Brecht, nascosti tra le righe: «Alcune citazioni da quest'ultimo testo sono inserite nel flusso di coscienza del protagonista e io narrante. La rivolta a cui vengono applicate (sommariamente) suggestioni jesiane, tuttavia, non è quella dei dimostranti (che, a rigore, non ebbe luogo), bensì quella delle forze dell'ordine».

Lo spunto da cui parte Wu Ming 1 per descrivere gli eventi come un *riot* di poliziotti viene in realtà – lo precisa sempre l'introduzione di «Giap» – da un post del *blogger* Leonardo Tondelli del 9 luglio 2007 dal titolo *Passa la Storia, fai ciao con la manina*:

Genova dovremmo iniziare a raccontarcela in un modo diverso [...] Il nostro racconto pecca del solito vecchio peccato: l'autoreferenzialità. Siccome a Genova c'eravamo anche noi, riteniamo giusto raccontarlo dal nostro punto di vista [...] È tempo di ammetterlo: noi non siamo i protagonisti di Genova. Un livido, una cicatrice, un bello spavento, non ha fatto di noi i protagonisti [...] Genova avrebbe dovuto essere la nostra manifestazione, ma non lo è stata.

¹⁰ F. JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, nuova edizione accresciuta e aggiornata, a cura di A. Cavalletti, Torino, Bollati Boringhieri, 2022.

Genova è stata la manifestazione dei ragazzi in uniforme blu. [...] Genova è stata la sagra del tonfa, il manganello multiuso. Genova è stata la dimostrazione delle forze dell'ordine, che venivano da tutte le parti a confrontare le proprie esperienze: bella la tua divisa, forte il tuo manganello, fammi vedere come usi lo spray. Come se qualcuno avesse detto (e qualcuno deve averlo detto): adesso vi facciamo vedere quanto riusciamo a essere fascisti, se c'impegniamo [...] preso atto che a Genova ci fu una colossale manifestazione delle forze dell'ordine, che eclissò la manifestazione anti-g8, vorremmo sapere per quale motivo i poliziotti e i carabinieri manifestavano. Vorremmo capire il senso: era un messaggio? A chi era rivolto? E ha funzionato? Perché alla fine della fiera rimane in noi la sensazione di essere stati menati a casaccio, per nessun motivo, da gente che in realtà pensava ad altro, e menava la nuora perché la suocera intendesse.¹¹

Tondelli, il *blogger*, è quindi la base su cui muoversi per comprendere il racconto: l'idea che permea ogni immagine contenuta nel testo è che la rivolta era quella delle forze dell'ordine. Tale rivolta però è apparentemente priva di un messaggio: gli episodi del luglio 2001, dal punto di vista delle vittime, sono espressione, se non del nichilismo di una generazione, di uno spostamento di obiettivo. Chi doveva recepire l'insegnamento dato dalle forze dell'ordine non era la stessa persona che cadeva sotto i loro manganelli.

La situazione brechtiana, che vede al centro il narratore, viene espressa solo a metà del racconto:

Ero giunto in treno a Brignole, ignaro di zone rosse o gialle, e tra ali spiegate di poliziotti e carabinieri, in una nube di voci e crepitii radiotrasmessi, mi ero incamminato verso casa di Anna, la mia fidanzata. Piombavo in città *in medias res* dopo un anno, un anno trascorso da prigioniero in un paese africano. Un gruppo guerrigliero mi aveva sequestrato insieme ad altri due italiani, colleghi ingegneri, per fare pressione sull'industria petrolifera che distruggeva l'ambiente e impoveriva etc. Tre o quattro volte ci avevano filmati e fotografati, nostre notizie erano giunte in patria insieme a proclami e richieste di riscatto. La mia famiglia e Anna mi avevano visto al telegiornale, lacero e sudicio, ridicolissimo col mio cartello al collo.

L'Andrea Kragler del 2001 è un personaggio che ha vissuto una situazione "tipica" nel contesto storico in cui si muove: è stato ostaggio di guerra «in un paese africano». Ha provato sulla sua pelle quanto però dimostra che la democrazia non ha vinto dopo la fine della Guerra Fredda: trattato come un *ecce homo*, è stato mostrato dai *media* nella veste di un «ridicolissimo» prigioniero, prima che il governo italiano intervenisse in suo favore, liberandolo. L'aggettivo scelto dal narratore non è gratuito, e rimanda all'analisi che Jesi dà del personaggio brechtiano quale «figura comica, il frutto dello spirito di contraddizione che indusse Brecht a sovvertire il tradizionale quadro espressionistico degli uomini buoni».¹² In lui si gioca la contraddizione che il germanista legge negli esempi portati sulla pagina da Brecht e Thomas Mann (in *Doktor Faustus*), ovvero il «punto di intersezione della dimensione atemporale della tragedia notturna per le vie di Berlino con la dimensione tragicamente reale che era propria di quegli eventi».¹³ Il protagonista di *Trommeln in der Nacht* non è un rivoltoso, ma viene coinvolto in una situazione storica e, al tempo stesso, esistenziale. Sono insomma «uomini [...] coinvolti in avvenimenti che proprio per il loro duplice volto, di simbolo e di storia contingente, li facevano vittime di una sconfitta non solo militare e politica, ma *storica* nella più ampia accezione del termine: di una sconfitta che era innanzi tutto quella dell'uomo dinanzi al

¹¹ Il post è consultabile alla pagina <http://leonardo.blogspot.com/2007/07/passa-la-storia-fai-ciao-con-lamanina.html>.

¹² JESI, *Spartakus...*, 56.

¹³ Ivi, 59.

destino».¹⁴ Volendo, potremmo estendere anche al Kragler di Wu Ming 1 la definizione di «vittima sostitutiva del popolo» italiano, «divenuto rappresentante emblematico dell'umanità».¹⁵

In questo sta il senso della comicità di tali personaggi per Jesi: sono dei capri espiatori che vengono riempiti di realtà per sostituire il sacrificio dell'intera società alla rivoluzione. Nel racconto di Wu Ming 1, il personaggio viene costruito in poche battute: riportato in Italia, viene aggiornato sulla situazione della sua famiglia e su quella della politica, ma non riesce a trovare informazioni su Anna, la fidanzata. Si reca a Genova, dove risiede la ragazza, proprio in piazza Manin. Qui incontra Primo e Secondo, due compagni di liceo che tengono per lui «un corso intensivo, *full immersion*» su quanto sta accadendo in città, «e mi accorsi che non pensavo più ad Anna». Tuttavia la comicità di Andrea sta proprio nel voltare le spalle alla ribellione: di conseguenza la presa di coscienza non può durare a lungo e «fu proprio così, dal pensiero di un vuoto, che Anna mi tornò in mente».

Non può veramente durare a lungo? Nel dramma di Brecht, la vicenda da commedia borghese vince: Anna, pur incinta di Murk, decide di fuggire con Andrea; il protagonista, a questo punto, abbandona la rivolta berlinese a cui si era unito lanciando un tamburo verso la luna e dirigendosi con la ritrovata compagna verso un letto.

Nel racconto di Wu Ming, invece, interverrà un personaggio a far riflettere ancora una volta l'Andrea italiano. Si tratta di «Furio, l'egittologo torinese». È un'immagine quasi soprannaturale, sulla cui veridicità lo stesso narratore ha dei dubbi. Nel «ragazzo barbuto» è in effetti facile ritrovare la figura dello stesso Jesi, che nel 2001 però era morto già da vent'anni. Eppure Jesi nella prima parte della carriera, a soli sedici anni, subito dopo aver abbandonato il liceo Alfieri, aveva pubblicato un saggio sulla ceramica egizia:¹⁶ è insomma un egittologo per (auto)formazione, che solo in seguito si è dedicato alla mitologia germanica. Il fantasma di Jesi suscita finalmente la maturazione di Andrea, che dimentica le accoglienti lenzuola della camera di Anna per affrontare la «macchina»:

Mi indicò, uno per uno, i fantasmi che marciavano in quelle strade. Mi spiegò in quale trappola fossero caduti i dimostranti, e come si era giunti a quel punto. Soltanto grazie a lui, al termine di quel venti di luglio, potei riconoscere la macchina; e quando la riconobbi, il motivo che mi aveva ricondotto in città era ormai spento, remoto come il fischio di un treno di cent'anni fa, ricacciato nel niente. Anna non era più importante. Ma forse dovrei procedere per ordine. Dunque, quando arrivammo in Piazza Manin, una foresta di braccia alzate...

L'insegnamento dato dall'*alter ego* di Jesi è da cercare nelle pubblicazioni dell'ultimo periodo di vita, e in particolare in *Cultura di destra*,¹⁷ in cui la pubblicità viene descritta come mezzo di comunicazione principe per la cultura destrorsa e post-fascista e presentata con la definizione di «idee senza parole».¹⁸ Nel 2001 (e così nel 2011) era quasi scontato accorgersi della lungimiranza di tale interpretazione, in particolare riflettendo su un governo guidato da un primo ministro che godeva del controllo e del supporto del più diffuso strumento di comunicazione dell'epoca, la tv, e quindi dello stesso linguaggio ideologico.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ ID., *Ceramica egizia. Dalle origini al termine dell'età tinita*, Torino, SAIE, 1958.

¹⁷ ID., *Cultura di destra*, Milano, Garzanti, 1979.

¹⁸ Ivi, 5. In realtà l'idea era già stata definita anni prima sin dal titolo in ID., *Il linguaggio delle idee senza parole*, «Comunità», 175, dicembre 1975, 69 e ss.

Con l'apparizione del fantasma di Jesi si conclude l'*Estratto*, che ad oggi non ha mai avuto una versione estesa. In realtà, la pagina di «Giap» in cui è possibile leggerlo, vede ancora a seguire il link ad un video di YouTube in cui sono presenti alcune riprese della carica in piazza Manin:¹⁹ se è vero che le immagini non furono allegate in coda alla versione cartacea del racconto, le si potrebbe intendere come parte dell'ipertesto narrativo, a completamento di quanto l'*Estratto* ha lasciato in sospeso.

In realtà, in sospeso per modo di dire: la prima metà del racconto vuole infatti essere la bozza delle impressioni successive all'arrivo del narratore in piazza Alimonda:

Fu allora, svoltando in Piazza Alimonda, fu allora che vidi la macchina. Piazza Alimonda: *omphalos* e ultimo avamposto, spazio d'incontro tra vivi e morti, luogo a cui sarei tornato ancora e ancora da pellegrino, per sempre edotto che la sorte di Carlo Giuliani era anche mia, mia e di chiunque era stato lì, perché sarebbe potuto accadere a me, perché ciascuno di noi, nell'istante delle infinite potenzialità, era stato Carlo Giuliani e all'inverso Carlo Giuliani, prima di essere ucciso da un carabiniere, era stato ciascuno di noi e, precisamente, me.

Sappiamo da questo *incipit* che Andrea, testimone dei fatti del 20 luglio 2001, sembrerebbe essere uscito illeso (almeno esteriormente) dagli scontri: è tornato più volte sui luoghi degli scontri perché sente un collegamento tra Carlo Giuliani e se stesso. La tragedia del singolo diventa collettiva: entrambe le parti sono come due forze unite, se è vero che la «macchina» a cui si è già fatto cenno, la schiera di poliziotti fuori controllo, entra in scena come «cento teste sui colli retrattili». Si tratta, volendo, di un'incarnazione del Leviatano in una versione distorta della metafora di Hobbes.

Fu uno spettacolo per me soltanto: presenza minacciosa che nessuno vedeva, pesante eppure sinuosa, come un miccio elefantico che sonnecchia. Le teste avevano gli occhi chiusi e le fauci a riposo. Il corpo blindato sembrava risucchiare l'energia di tutti, chi le andava vicino sentiva un cerchio alla testa e non sapeva perché. Era un paradosso, così solida ma evanescente, trasparente, vedevi attraverso di essa, vedevi la piazza, la gente che si affannava. La macchina ronfava e chissà, forse sognava nuovi disastri.

Le frasi che descrivono la «macchina mitologica» sembrano rievocare la descrizione di qualche Grande Antico, un'entità dormiente e pronta a scatenare il caos. Nel racconto di Wu Ming 1 le morbide e – diciamo così – rassicuranti allegorie brechtiane sono sostituite insomma da un'immagine decisamente più violenta e destabilizzante. Il rimando è a un'altra opera di Jesi, *Il mito*,²⁰ le cui pagine furono ispirate alla vicenda del linciaggio mediatico di Pietro Valpreda. Ragionando su come le accuse di colpevolezza della strage di Piazza Fontana portarono alla sicurezza dell'opinione pubblica sulla responsabilità dell'anarchico, Jesi rilevò l'elemento fondativo della mitologia nella «macchina che riproduce emozioni, sensazioni, convinzioni che una persona o un gruppo di persone si fanno ascoltando delle narrazioni».²¹

La partecipazione emotiva della massa, nel momento stesso in cui si scatena l'aggressione, diviene nelle parole di Wu Ming 1 un elemento concreto e quasi tangibile, un velo attraverso il quale Andrea osserva la piazza genovese. In questo, l'autore infonde lo «scopo politico»²² della narrazione. Se prestiamo fede a quanto Jesi vede in *Trommeln in der Nacht*, forse possiamo riuscire a

¹⁹ Presente alla pagina <https://www.youtube.com/watch?v=aFPKpSSd30g>.

²⁰ F. JESI, *Il mito*, Milano, Isedi, 1973.

²¹ Ivi, 22.

²² ID., *Spartakus...*, 65.

comprendere anche l'elemento catartico che è la carneficina del 2001, centro del racconto di Wu Ming 1:

dimostrare come la rivolta del proletariato possa essere accettata come «un fatto romantico» dal borghese [...], fin tanto che questi identifica i torti da lui subiti, nella propria vicenda privata, come i torti subiti dalla comunità. Dimostrare, inoltre, che l'autentica rivolta è quella del proletariato, e che il proletariato accetta di combattere anche per la piccola borghesia, mentre la piccola borghesia si allontana dalla battaglia non appena quella battaglia non è più la sua personale.²³

Se il secondo obiettivo è volutamente mancato dal narratore, il primo è pienamente centrato per entrambe le categorie, che nel racconto – ormai sarà chiaro – non ripropongono le due classi sociali dell'originale brechtiano, e nemmeno il letterale contrasto guardia/manifestante, bensì massa/individuo. Mentre la massa (costituita dall'esecutivo del *riot*, ovvero le forze dell'ordine, ma anche dal governo Berlusconi II e dai suoi elettori) versa il sangue di Giuliani, l'individuo – che rinuncia ad Anna e riscopre la propria coscienza di uomo libero grazie alla lettura dell'opera di Jesi – si oppone ad esso con il riconoscimento/fusione nella comunità, la quale si differenzia dalla «macchina mitologica» proprio perché, conoscendo i meccanismi alla base della creazione del mito, non si fa ingannare dalle facili interpretazioni del reale.

Come ha dimostrato lo stesso autore recentemente nel già citato *La Q di Qomplotto*, resistere come parte di una comunità non vuol dire lasciarsi tentare dalle facili fantasie che rafforzano il sistema dominante; la strada opposta è quella della resistenza tramite il dialogo e la comprensione, la condivisione e la libera informazione.

Nella loro rivolta, in quel tempo di qualità inconsueta, nessuno di essi era solo, perché ogni cosa era comune, ogni calcio era dato da tutti, ogni manganellata, ogni candelotto sparato nella folla, ogni scontro in qualunque zona della città era la battaglia di tutti, con le stesse armi, contro lo stesso nemico – la “zecca”, il “comunista”, il “no global” – nel medesimo spazio simbolico. In quella rivolta dei repressori, tutto sembrava avvenire per sempre: non c'era più un domani, un giudizio futuro a cui sottoporsi, non c'erano vera tattica né tantomeno strategia, Genova era il regno dell'ora-o-mai-più, il regno dell'una-volta-per-tutte. Picchiare, calpestare facce, sbraitare inseguendo gli inermi, drogarsi – *stricto & lato sensu* – come se il mondo stesse per finire: ogni azione era irrevocabile e magnificamente fine a se stessa. I dimostranti non dimostravano alcunché, potevano solo *subire* la rivolta degli sbirri, l'interruzione del *continuum* in cui erano vissuti. Fine della “normalità”.

La massa/«macchina» agisce nel racconto come se «ogni azione fosse irrevocabile e magnificamente fine a se stessa»: «idee senza parole», insomma, declinazione estrema del consumo, deformazione della pubblicità stessa con cui tali comportamenti si sono sempre espressi. Anche nel dopoguerra mancato, inesistente, il *riot* delle forse dell'ordine rimane «inattuale», inappropriata al contemporaneo. Del resto è la stessa conclusione delle riflessioni di Jesi: «la rivoluzione prepara il futuro, la rivolta evoca il futuro. [...] Il futuro della rivoluzione è il “domani”, quello della rivolta è il “dopodomani”. [...] La rivoluzione è attuale, la rivolta inattuale. Il domani è attuale poiché i rivoluzionari lo preparano. Il dopodomani è inattuale, poiché i rivoltosi non lo preparano ma lo evocano».²⁴

²³ *Ibid.*

²⁴ Ivi, 102-103.