Paola Ghinelli

Il corpo dell'autore e il corpo del mondo – "Metterci la faccia": identità e impegno nella letteratura italiana del XXI° secolo

Come citare questo articolo:
Paola Ghinelli, *Il corpo dell'autore e il corpo del mondo – "Metterci la faccia": identità e impegno nella letteratura italiana del XXI° secolo*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 60, no. 16, dicembre 2025, doi:10.48276/issn.2280-8833.13747

I lavori critici relativi all'impegno nella produzione culturale situata tra la fine del XX° secolo e l'inizio del XXI tendono a considerare come impegnate opere dalle caratteristiche profondamente diverse[1]. La maggioranza dei critici osserva tuttavia un'ormai generalizzata volontà «di sottolineare il messaggio ultimo e perentorio dell'io-autore, che sostiene e certifica l'intera opera[2]». Più precisamente, è dato condiviso che in Italia siano sempre più diffuse «scritture […] che partono da oggetti culturali, letterari o meno, ma insieme e inseparabilmente dall'esperienza soggettiva che di tali oggetti ha fatto l'autore[3]». Una delle componenti fondamentali della complessa intersezione tra letteratura italiana contemporanea e impegno sembra quindi essere l'identità, intesa come figura pubblica dell'autore, ma anche come carattere inimitabile e distintivo di un'individualità.
Già alla fine degli anni '80, Jean Baudrillard osservava che la saturazione della realtà porta alla dissoluzione della stessa. In un contesto storico in cui la profezia di questo filosofo sembra pienamente realizzata e in cui i confini tra i generi sono labili, si analizzeranno diverse possibilità di articolazione tra identità e impegno. Il pensiero di Walter Siti relativo all'impoverimento delle potenzialità letterarie a vantaggio dell'efficacia dell'impegno verrà confrontato ad alcune posture autoriali emerse in Italia nel primo quarto del XXI secolo. Questa panoramica sarà illuminata anche dalla tripartizione della nozione d'autore proposta da Dominique Maingueneau[4], qui nella ripresa che ne fa Sonia Florey. Tale distinzione tra *personne*, *écrivain* e *inscripteur* permetterà di analizzare il posizionamento degli autori prescelti nel campo letterario.
Si prenderanno in considerazione quattro figure. Le prime due, Roberto Saviano e Michela Murgia, sono gli intellettuali impegnati per antonomasia. Entrambi in grado di alimentare

polemiche anche con i poteri costituiti, hanno usato diversi canali espressivi; le loro opere e le loro prese di posizione sono state ampiamente commentate in una prospettiva politica. Per la brevità dello spazio a disposizione, di Saviano si analizzerà esclusivamente la questione dell'autenticità percepita a partire dalla pubblicazione di *Gomorra* e di Murgia la parabola della sua figura pubblica conclusasi, come è noto, con una morte prematura. Si prenderanno poi in esame due autori la cui immagine pubblica è meno soggetta a interferenze extra-letterarie: Maria Grazia Calandrone, poeta passata alla narrazione di diversi fatti di cronaca, e Wu Ming, collettivo di scrittori impegnato che non ha mai dissimulato il ricorso all'invenzione. Nel presente articolo, la letterarietà non sarà da intendersi necessariamente come qualità letteraria, ma come ricorso a procedimenti propri alla letteratura anziché ad altre modalità di espressione che hanno ibridato tante pubblicazioni dal giro di secolo in poi, come il reportage o la storiografia.
L'ipotesi iniziale è che, per quanto gli elementi culturali, sociali e politici tipici della contemporaneità abbiano una forte influenza sulla connessione tra identità e impegno, i meccanismi propri alla ricezione di testi e figure pubbliche impegnate siano antropologici. D'altra parte, l'interferenza tra identità autoriale, identità dei personaggi e vicende narrate permette di azzardare previsioni su come potrebbero evolvere le riflessioni sull'ibridità e sul rapporto tra realtà e finzione che tanto caratterizzano la contemporaneità. La finalità ultima di questo breve excursus sarà quella di individuare qualche costante nelle diverse forme che sta prendendo l'impegno nella letteratura italiana contemporanea.

Gomorra come caso paradigmatico

Gomorra (2006) di Roberto Saviano (1979-) ha suscitato un clamore mediatico enorme che circonda tuttora la figura pubblica dell'autore. La letteratura critica su quest'opera è sterminata e ha avuto una forte influenza sulla ricezione delle opere successive di altri autori. *Gomorra* costituisce un elemento culturale importante per la definizione dell'idea di impegno anche in ambito critico, poiché è a partire dalla sua pubblicazione che le questioni dell'ibridità del genere letterario e del rapporto tra realtà e finzione[5]1 sono diventate imprescindibili per la critica. Si tratta di due questioni tra loro legate, poiché il rapporto con la realtà costituisce spesso uno dei fattori che contribuiscono a definire il genere letterario di appartenenza di un'opera.
Se il carattere ibrido della letteratura prodotta in Italia attorno al volgere del secolo è innegabile, è anche vero che, come suggerisce Emanuele Zinato, tale ibridità rischia di diventare un concetto onnicomprensivo che pregiudica un'analisi più approfondita delle opere [6]. Quantomeno, una volta affermata una commistione tra generi, è necessario interpretarla come punto di partenza e non di approdo. Per esempio, le osservazioni critiche più durature e tuttora più pertinenti sul caso Saviano riguardano il fatto che la corporeità in

Gomorra corrisponde a un'attestazione di verità[7]. La verità precede la narrazione ed è in qualche modo sentita e trasmessa attraverso il corpo del narratore (e talvolta di altri personaggi) e non attraverso prove fattuali. Di più: la saturazione *pulp* di corporeità, sensazioni fisiche, fenomeni biologici è talmente coerente con le vicende narrate, talmente contigua a queste, da *dare corpo* al messaggio.
Questo ha influito sull'evoluzione nel tempo della figura pubblica di Saviano. Le vicende giudiziarie e l'assegnazione della scorta hanno reso l'individuo Saviano il prolungamento del suo narratore. Se quest'ultimo era un testimone reso onnisciente dagli artifici stilistici, nel passaggio dal narratore all'immagine pubblica la forte presenza del corpo è diventata indice di colui che c'è, che è fisicamente presente a garanzia delle verità scomode che racconta. Ora, la *persona* di Saviano è divenuta l'archetipo di colui che porta testimonianza con la sua presenza fisica precisamente nel momento in cui la situazione giuridica, la scorta, la parziale reclusione, gli spostamenti, la fama stessa hanno impedito all'individuo Saviano di effettuare inchieste di terreno. Questo aspetto paradossale non è di poco conto, perché mobilita la complessità propria alle immagini. Infatti, se la rappresentazione pubblica viene recepita in modo svincolato dall'oggettività dei fatti, allora si rischia di recepire l'individuo rappresentato come un'opera fornita di aura[8]. In Saviano, il pubblico vede il narratore uscito dall'opera e incarnato nell'autore per rendere testimonianza.
Jean Baudrillard nel 1987 aveva analizzato, in *L'autre par lui-même*[9], il cambiamento del concetto di corpo nel tempo. Secondo Baudrillard stava iniziando l'era dell'estasi della comunicazione. Tutti gli eventi, gli oggetti e gli spazi si ridurrebbero ormai, secondo il filosofo, alla funzione comunicativa, e tale condizione risulta oscena nella sua dismisura forzata e nella sua trasparenza. L'aspetto più profetico degli studi di Baudrillard emerge da frasi come la seguente che, solidale alla sua epoca, si riferisce a reti quali ad esempio la radio: «La promiscuité qui règne sur les réseaux de la communication est celle d'une saturation superficielle, d'une sollicitation incessante, d'une extermination des espaces interstitels[10]». L'assonanza con l'attuale esperienza delle reti di comunicazione, in primis Internet, permette di seguire ulteriormente l'argomentazione di Baudrillard, mettendola in rapporto con lo slancio comunicativo che, in *Gomorra*, si accompagna a una figuratività esacerbata, ben oltre il realismo. Baudrillard commenta così, nello stesso saggio, il ruolo della realtà nella società che descrive: «Et si la réalité, sous nos yeux, se dissolvait? Non dans le néant, mais dans le plus réel que réel (le triomphe des simulacres) ? Si l'univers moderne de la communication, de l'hypercommunication nous avait plongés, non dans l'insensé, mais dans une énorme saturation de sens, se consumant de son succès – sans jeu, sans secret, sans distance?[11]»
È probabile che il carattere iperrealistico di *Gomorra* e i frequenti riferimenti alla corporeità costituissero, nelle intenzioni dell'autore, un modo per facilitare la comunicazione con il lettorato e stimolare l'adesione empatica di quest'ultimo alla sua posizione ideologica.

Inoltre, questo stile permette di contrappore un controcanto adeguato alla narrazione allora dominante delle mafie come di un'epica pop. Tuttavia, queste stesse scelte espressive hanno insinuato paradossalmente nel lettore, a causa della natura dell'iperrealismo e della saturazione comunicativa e informativa che caratterizzavano il campo letterario in cui è stato pubblicato *Gomorra*, un dubbio di inautenticità.
Saviano, che fino a quel momento era stato principalmente un giornalista, ha creato un'ambiguità proponendo un'opera priva di definizioni di genere nel paratesto. I lettori hanno diretto i dubbi scaturiti da questo gioco comunicativo nei confronti del contenuto di *Gomorra*, opera destinata invece a cambiare, attraverso accorgimenti stilistici, una narrazione condivisa stereotipata, con personaggi criminali seducenti e giustificabili. Nel richiamarsi a una carnalità pop e agli effetti speciali dei film statunitensi in una narrazione iperrealista, Saviano ha creato una sorta di smisurata ipotiposi che ha reso particolarmente vivido il suo testo ma, nel contesto di una società comunicativamente satura, ha ottenuto anche un effetto straniante, spingendo molti lettori alla ricerca di un'autenticità più vera. Sebbene, dopo la pubblicazione di *Gomorra*, Saviano abbia più volte citato le proprie fonti o inserito disclaimer nel paratesto[12], il processo di identificazione tra autore e narratore era ormai irreversibilmente innescato. Queste chiare prese di posizione dell'autore nei confronti del rapporto tra realtà e finzione non sembrano aver inciso sostanzialmente sul dibattito che circonda Saviano, visto a seconda dei casi come un eroe o come un mistificatore, più raramente come un divulgatore, un giornalista o uno scrittore, in ogni caso come un archetipo dotato di un'aura di originalità. Saviano continua a presenziare, a "mettere la faccia" a garanzia di ciò che racconta, e una vividezza spesso "carnale" è diventata ormai la sua cifra stilistica.
Detto questo, è possibile definire *Gomorra* un'opera letteraria impegnata? Proprio riferendosi alla produzione di Saviano, ma allargando le sue considerazioni anche ad altri contemporanei, Walter Siti ha scritto : «formulo […] l'ipotesi che un tipo oggi maggioritario di *engagement*, nell'ansia di andare oltre la letteratura, finisca invece per non sfruttarne a pieno le potenzialità, insomma per farle del male[13]». Il punto è che gli accorgimenti stilistici messi in atto da Saviano in *Gomorra*, gli stessi che hanno spesso attirato gli strali dei critici, costituiscono l'applicazione di artifici in uso da secoli e volti a coinvolgere il lettore. Al di là della loro riuscita tecnica, tali artifici afferiscono all'ambito letterario. Per esempio, la presenza del personaggio del narratore in tutte le scene principali, talvolta al di là di ogni verosimiglianza, è l'applicazione di quello *show don't tell* alla base di ogni scuola di scrittura creativa. Anche la riscrittura di scene icastiche, come per esempio la scena finale del film *Papillon* con Steve McQueen, citata apertamente in chiusura di Gomorra, è un modo per mobilitare un immaginario precedente e rapportarsi a un canone.

La personalità pubblica di Michela Murgia e i limiti della letteratura

Michela Murgia (1972-2023) è una figura pubblica spesso considerata affine a quella di Saviano, passata nella sua carriera dai romanzi ai pamphlet poi tornata alla narrativa. Sul piano più ampiamente comunicativo, il meccanismo già illustrato resta pertinente, poiché Murgia ha deciso di rendere pubblico il suo stato di salute quando era certa di avere pochi mesi di vita a causa di un tumore. Una sua frase folgorante accomuna l'identità e il corpo nello slancio volto a modificare il campo semantico della malattia terminale: «Il cancro non è una cosa che ho; è una cosa che sono[14]».
Volontariamente e con uno scopo preciso Murgia ha reso pubblica una parte corporea della sua identità, rendendola al contempo la causa contingente delle sue prese di posizione politiche. Per modificare una narrazione condivisa, Murgia ha usato la potenza icastica di un archetipo culturale: quello del malato terminale vittima della sorte, o soldato in guerra coi giorni contati ma che si può avvalere di diritti eccezionali. Ha mostrato i limiti dell'archetipo e ha elaborato, tramite le sue interviste e i suoi interventi pubblici, una narrazione alternativa della malattia terminale[15] *nel momento in cui lei stessa era malata***,** quindi ancorando, ancora una volta, l'impegno a un aspetto intimo, privato, addirittura fisico. La particolarità della strategia comunicativa messa in atto da Murgia è che, pur essendo dichiaratamente personalizzata e individualizzata, è anche performativa, proprio perché un altro individuo, volendo applicare a sé stesso alcuni dei principi e delle esortazioni di Murgia, sarebbe obbligato a trasformarle, a adattarle a sé e quindi ad agire, almeno creativamente[16].
La descrizione fornita da Dominique Maingueneau dell'identità autoriale, poi applicata Sonya Florey alla postura impegnata contemporanea in un corpus francofono di scrittori che hanno pubblicato opere ambientate in azienda, presenta analogie con le figure pubbliche di Michela Murgia e di Roberto Saviano. L'essenziale dell'apporto di Florey è costituito dalla scomposizione in tre parti della figura dello scrittore al fine di identificare le articolazioni del suo impegno[17]. La prima di queste è la *personne*, l'individuo che compie scelte etiche nell'ambito della sua vita privata. Murgia ha esordito grazie al risultato di una scelta etica compiuta nell'ambito della vita privata: infatti, il suo blog *Il mondo deve sapere*, nel quale raccontava lo sfruttamento e la precarietà che viveva come operatrice di call center è diventato un libro[18], un'opera teatrale e un film. Qualche anno dopo, una filiale della stessa azienda denunciata da Murgia è stata oggetto di un'indagine della Guardia di Finanza che ha portato a 5 arresti per associazione a delinquere per motivi legati al trattamento degli operatori dei call center e dei venditori[19]. Tipicamente, una disavventura individuale è diventata un'occasione di impegno politico con ricadute collettive. Il secondo aspetto descritto da Florey è l'*écrivain*, lo scrittore che lega la carriera letteraria a una motivazione personale e assume la responsabilità collettiva implicata dalla scrittura. Murgia ha esplicitato che il suo ritorno alla narrativa dopo anni di saggistica corrispondeva alla sua ricerca di una maggiore efficacia[20]. Infine, Florey individua l'*inscripteur*, che insieme a

l'*écrivain*, si interroga sulla contemporaneità. Questo terzo aspetto è più difficilmente scorporabile dagli altri due, ma innegabilmente presente: le escursioni che i testi di Murgia compiono nel passato sono sempre finalizzate alla dimostrazione di una tesi nel presente. Per esempio, i ritratti di donne celebri che Murgia ha raccontato nel podcast *Morgana* insieme a Chiara Tagliaferri [21]sono un'occasione per riflettere sul ruolo della donna e sull'evoluzione dell'identità femminile. Anche analizzando la figura pubblica di Murgia attraverso questo schema tripartito, si vedrà che la costante di ogni sfaccettatura della personalità che la scrittrice ha scelto di condividere col suo pubblico è proprio l'identità che, nel corso della sua carriera, si è definita in modo sempre più preciso – lavoratrice precaria, sarda, femminista, credente, paladina dei diritti LGBTQIA+…- fino ad arrivare al corpo, ovvero all'aspetto dell'identità più difficilmente riproducibile.
Questa breve evocazione dell'articolazione della figura pubblica di Murgia impone un nuovo confronto con il testo di Siti *Contro l'impegno*, la cui complessità di analisi va ben oltre la breve frase citata. È chiaro che sia Saviano sia Murgia sono andati «oltre la letteratura». Tuttavia, è necessario analizzare più da vicino le conseguenze – catastrofiche o meno- cui porta questo superamento dei limiti. Le dinamiche in cui si pongono gli scrittori nella costruzione della loro figura pubblica devono molto alle dinamiche di produzione e ricezione dell'immagine, in un contesto in cui «proprio grazie alla tecnica, le immagini non sono più cose che si ammirano, ma sempre più spesso cose che si *usano*[22]». Questo utilitarismo, oltre alla frequente strumentalizzazione di testi letterari o pseudo-letterari da parte dei loro stessi autori, che tentano di controllare il messaggio politico da veicolare, è già sufficiente per riconoscere che la prospettiva di Siti, che auspica invece l'elitarismo letterario come assunzione delle responsabilità intrinseche alla letteratura stessa, è perfettamente logica. Ciò non invalida però l'opportunità di approfondire l'analisi dell'esistente, evitando di prendere le osservazioni di Siti a pretesto per smettere di interrogarsi su quanto in Italia si pubblica e viene letto, anche a costo di sospendere le valutazioni estetiche a favore della mera identificazione di processi, stilemi, e scelte comunicative tradizionalmente associate alla letteratura. In particolare, si verificherà l'ipotesi sintetizzata più sopra attraverso esempi meno ibridati dal militantismo del quale Murgia e Saviano sono diventate icone. La personalizzazione dell'impegno, la ricerca etica a partire dall'identità e attraverso un'immagine archetipale (magari da decostruire) è infatti diventata una cifra caratteristica anche nel caso di scritture meno intersecanti generi per definizione impegnati come pamphlet o reportage e di figure pubbliche più univocamente legate alla letteratura. Queste ultime propongono un'identità meno corporea, ma non meno intima, privata, individuale.

Maria Grazia Calandrone: dal corpo all'anima

Giardino della gioia (2019), una raccolta di poesie di Maria Grazia Calandrone (1964-) porta

in esergo i versi iniziali di «Contro l'esilio», poi scelti anche per la quarta di copertina: «siccome nasce/ come poesia d'amore, questa poesia/ è politica[23]». Andrea Ponso, in una stroncatura dell'intera raccolta [24], si avvale di questa stessa citazione per affermare che una versificazione, come questa, indipendente dalla metrica e dal ritmo, l'impiego incondizionato di un linguaggio che non viene mai decostruito e nemmeno interrogato sono agli antipodi di una poesia politica. Infatti, per tanti scrittori contemporanei tra cui Calandrone, la qualità formale intesa come declinazione del canone non costituisce più l'accesso privilegiato all'impegno. D'altra parte, l'implicazione nella società attraverso azioni concrete, l'assunzione di responsabilità relativa alla produzione di opere e la curiosità nei confronti del mondo attuale, ovvero la *personne*, l'*écrivain*, e l'*inscripteur* si articolano tutti attorno all'identità, a ciò che rende non tanto il singolo scrittore, quanto l'individuo sotteso, unico e irripetibile. Calandrone promuove la scrittura nelle scuole e in carcere, si occupa di attirare l'attenzione sul ruolo delle donne nella società italiana, gestisce la comunicazione relativa alle sue opere considerandole atti politici, mostra interesse per i retroscena storici e culturali delle storie che racconta. Eppure l'oggetto della sua scrittura non è mai di ampio respiro, ma spesso individuale e specifico.

Un esempio tipico di questo rapporto tra identità e impegno è costituito da *Dove non mi hai portata*, un'opera che traspone letterariamente l'inchiesta condotta da Calandrone su Lucia, la madre biologica con la quale ha passato solo i primi mesi di vita. Il contenuto, dunque, è quanto mai fondato sull'identità di Calandrone, ed è tanto più specifico quanto le vicende esistenziali della scrittrice e della sua madre biologica sono peculiari. Tuttavia, l'opera rievoca estesamente episodi storici o fatti sociali che hanno caratterizzato l'Italia negli anni di cui si occupa, cita leggi dello Stato, propone riflessioni sulla loro ricaduta sulle vite dei singoli.

Anche in questo caso si assiste al tentativo di cambiare una narrazione collettiva intersecandola a un'altra, individuale e irriproducibile. La componente politica della questione risiede nella narrazione di una biografia costituita oggettivamente da una serie di insuccessi come uno slancio di libertà. L'impegno e l'identità sono legati tra loro *in primis* attraverso l'individualità della madre, ma anche della narratrice che risale alle proprie origini. Più volte nell'opera quest'ultima ribadisce che «Lucia intende dar[le] un'identità[25]», almeno sul piano legale e amministrativo. La narratrice mostra inoltre che a ben leggere i documenti, è possibile trovare una logica nelle azioni di primo acchito incomprensibili di Lucia. In particolare, la donna sembra progressivamente agire secondo un preciso piano che la porterà al suicidio insieme all'uomo che ama, ma è lucidamente volto a offrire una vita migliore alla bambina. Nell'interpretazione della narratrice, i genitori hanno voluto «fare scalpore[26]» mediatizzando il loro gesto e organizzando i tempi e i luoghi dell'abbandono. Inoltre avrebbero fatto una scelta oculata ad inviare la lettera recante i dati della bambina e la loro intenzione di suicidarsi *all'Unità,* perché tra i giornali dell'epoca fu l'unico a

pubblicare articoli che mettevano il loro gesto in una prospettiva politica e non esclusivamente scandalistica. Tale progettualità nell'emanciparsi e nel porre le basi per l'emancipazione altrui da leggi inique rendono il personaggio di Lucia un potenziale oggetto di emulazione e un esempio di impegno immediato e concreto. Anche in questo caso, come in quelli di Saviano e Murgia, viene proposto uno stereotipo (in *Dove non mi hai portata* quello della sempliciotta malmaritata e traviata da un bellimbusto) evocato per essere decostruito davanti agli occhi del lettore [27]. Questa decostruzione trae concretezza da caratteristiche fondative di diverse identità, tra cui quelle della scrittrice e del suo alter ego. Le identità che emergono dall'opera di Calandrone sono meno corporee [28] di quelle evocate in precedenza ma comunque private e intime.
I procedimenti formali adottati da Calandrone per veicolare questi contenuti sono propri della letteratura, sebbene la ricerca formale non sia più vista in sé come una forma di impegno né come un valore civico. La prosa sconfina talvolta nella versificazione e l'opera nel suo insieme ha uno stile che narra più per associazioni di parole e immagini poetiche che per argomentazione. Inoltre, l'autrice ha mostrato di saper creare un immaginario, legando tematicamente e attraverso alcuni stilemi ricorrenti quest'opera a *Splendi come vita* (2021) e a *Magnifico e tremendo stava l'amore* (2024). *Dove non mi hai portata* presenta anche un motivo letterario, quello dell'amore di tutti, sviluppato e ripreso lungo tutto il romanzo, e che costituisce il trait d'union tra l'identità e la comunità. La madre abbandona la narratrice a 8 mesi, un'età che limiterebbe le conseguenze negative dell'abbandono. Significativamente, la narratrice esprime così la situazione: «per istinto infallibile, scienza o caso fortunato, vengo comunque lasciata prima che lasciarmi diventi impossibile, forse cristallizzandomi, così, nell'età in cui il neonato è appunto "ancora figlio di tutti"[29]». D'altra parte, la madre lascia un biglietto con i dati della bambina scritto in modo da darle una tutela legale, nel quale scrive di abbandonarla «alla compassione di tutti [30]». Questo "tutti" connota fortemente l'identità della narratrice, ma ha anche una componente politica, comunitaria, collettiva, "di tutti", appunto.
Insomma, è grazie al potere evocativo della letteratura e non ai pochi dati raccolti che Lucia prende corpo. Non a caso, nelle ultime righe la narratrice la definisce «figlia mia [31]» consapevole di averla in qualche modo creata. L'immaginazione, per quanto addomesticata dai dati, l'empatia, l'immedesimazione e, non ultimo, il potere evocativo delle parole suggeriscono di leggere quest'opera in una prospettiva letteraria: è la letteratura come espressione di un'identità che permette di rileggere un passato apparentemente cristallizzato nella sua dolorosa arretratezza.

Wu Ming 1, tra analogie e differenze

A riprova dell'articolazione imprescindibile tra identità e impegno nella prospettiva

letteraria italiana del primo quarto di secolo, è opportuno prendere a esempio l'opera di un autore che, per definizione, non "ci mette la faccia". Wu Ming 1 appartiene a un collettivo di scrittori (Wu Ming), che ha definito nel proprio sito ufficiale la propria politica identitaria, e quella di ciascun membro:

«Ciascuno di noi scrive libri anche «da solista», ma l'espressione non rende l'idea: per noi sono tutte opere di Wu Ming […], produzioni della nostra fucina.
È per segnalare questo che ciascuno di noi, nel proprio nome d'arte, incorpora quello del gruppo […]. [I] nomi d'arte […] fanno riferimento al progetto collettivo (Wu Ming) e sono parte essenziale della nostra poetica. Di tale poetica è parte la nostra politica sull'immagine pubblica. […] Ci teniamo ad apparire soltanto dal vivo, *in carne e ossa*, nel modo meno mediato possibile. Se qualcuno ci riconosce per la strada, vuol dire che è stato a una nostra presentazione, reading, laboratorio, seminario, camminata o quant'altro. Il suo corpo ha condiviso coi nostri uno spazio *fisico* e un'esperienza concreta[32].»

Le ultime parole di questa citazione mostrano che la contraddizione con l'immagine pubblica degli scrittori più presenzialisti è solo parziale. Anche nel caso di Wu Ming, infatti, l'aspetto della fisicità e della personalizzazione è declinato a contrastare il contesto profetizzato da Baudrillard in cui tutto è comunicazione, tutto è trasparenza. Questo è in armonia con le altre figure pubbliche evocate, che integrano dati medici, segreti reconditi, *carne e ossa* degli autori cui corrispondono. Queste parole e il sito ufficiale di Wu Ming nel suo insieme sembrano voler annoverare tra le opere l'immagine pubblica che gli scrittori contemporanei danno di sé.
D'altra parte, le opere di Wu Ming danno voce all'impegno del collettivo ed evidenziano forti corrispondenze politiche tra i tempi di pubblicazione dei romanzi storici e l'attualità. Per motivi di spazio, si accennerà solo al romanzo *Gli uomini pesce*, di Wu Ming 1, un'opera indiscutibilmente finzionale ed evidentemente performativa, che dedica lunghe pagine a diverse questioni di interesse collettivo, tra cui i problemi ecologici causati da bonifiche e cementificazioni nella zona del delta del Po ferrarese. Il personaggio principale, Ilario, evocato per quasi tutto il romanzo nella prospettiva della nipote che gestisce il suo lascito dopo la morte, ha elaborato e perfezionato per decenni il progetto di far esplodere grandiosamente in una sola notte tutti gli ecomostri della riviera ferrarese utilizzando come esplosivi residuati bellici che ha conservato dalla sua attività di partigiano durante la Seconda guerra mondiale. Ilario però muore senza riuscire a compiere questo progetto, e un altro personaggio, un medico, confessa alla nipote di volerlo portare a termine al suo posto. Nel lungo dialogo tra i due personaggi, il medico sottolinea che, qualora riuscisse, starebbe alla nipote interpretare lo spirito di Ilario:

«Dopo il compiersi dell'impresa, schiere di stolti cercheranno di negarne il senso […]. Grideranno

"dobbiamo ricostruire tutto!", sebbene il mare che si erge condanni a morte già ora quel modello, e minacci ogni insediamento esistente. Ci vorranno teste pensanti e voci forti, per rispondere: "No. Dobbiamo […] cogliere l'occasione della scomparsa di quei mostri di cemento. Dobbiamo non ricostruire ma ripensare tutto". […] Lei sarà in prima fila nella battaglia, nello spirito di Ilario[33].»

L'analogia più evidente tra questo romanzo e le altre opere citate consta nell'associazione tra l'aspetto politico-performativo e lo svelamento di un aspetto identitario intimo e privato. Non si parla ora di ciò che questo romanzo svela dell'identità del suo autore, che pure emerge dalla lunga nota finale «Titoli di coda [34]», quanto della coincidenza tra progetti di azione politica e lo svelamento della sorprendente identità del protagonista: alla morte di Ilario si scopre che questi era biologicamente femmina, e la narrazione della pluriennale ideazione del suo progetto coincide con la narrazione del suo impegno ambientale e con quella della sua vita *stealth*. Anche le attività di partigiano durante la Seconda guerra mondiale sono indissolubilmente legate alla biologia "anfibia" che apparenta il personaggio al paesaggio che intende difendere. In questo romanzo-fiume (definizione quanto mai appropriata) i fili narrativi sono molto più numerosi e sono riuniti dalla cifra dell'ambiguità e dell'ambivalenza, allegorizzate dai mitici uomini pesce del titolo. In ogni caso è significativo che, anche in una prospettiva finzionale, l'impegno per il bene comune tragga la sua forza da caratteristiche identitarie di chi lo promuove. In questo caso, è un personaggio a rendere più accattivante un messaggio politico grazie al legame che viene istituito tra questioni di interesse comune e questioni più intime e individuali.
Le osservazioni di Gerardo Iandoli in merito a *Un viaggio che non promettiamo breve*, sempre di Wu Ming 1, sono in parte applicabili anche a *Gli uomini pesce*, sebbene quest'ultima opera, più romanzesca, sia lontana da quella storico-cronachistica di cui parla Iandoli. I personaggi, in questo caso fittizi, e in particolare il personaggio della nipote di Ilario, si ri-conoscono. Ovvero, come chiarito da Iandoli, si conoscono di nuovo, in vista di un riconoscimento più grande, che nel caso de *Gli uomini pesce* corrisponde al riconoscimento della gravità della situazione ecologica in Italia e in particolare nel ferrarese, a fini performativi. «In una concezione della storia come lotta per il riconoscimento, è l'identità del personaggio ad assumere un ruolo prominente rispetto agli eventi [35]».

Conclusioni

Gli autori e le opere brevemente evocati esemplificano alcune delle possibili forme dell'impegno in un contesto di iperconnessione, di eccessiva trasparenza e di saturazione del reale. Nelle loro differenze, questi autori hanno trovato un'incisività attraverso la personalizzazione o la narrazione dell'impegno come emanazione di qualcosa di tanto intimo e personale da diventare l'ultima frontiera dell'irriproducibile. Il meccanismo funziona anche quando l'opera è finzionale, poiché le caratteristiche individuali, corporee, familiari

risultano convincenti (e perciò performative e impegnate) indipendentemente dalla loro verosimiglianza e autenticità. La loro forza risiede anzi nel loro carattere individuale, non replicabile.
Si possono solo ipotizzare i motivi antropologici di questa tendenza. Senz'altro la confusione dei confini tra l'arte riproducibile e l'identità – per definizione unica – interferisce con l'effetto di aura. L'identità, per quanto declinata e dettagliata, mantiene un nucleo inafferrabile che, a contrasto con la realtà satura, fa baluginare un senso di autenticità pre-razionale e slegato dal rapporto con reale. L'identità, per quanto improbabile e inverosimile, sembra più autentica del contesto iperrealista in cui si trova e finisce per corrispondere all'ineffabile Vero.
La personalizzazione dell'impegno non corrisponde alla paventata fine della letteratura, poiché queste opere fanno ampio uso di metafore, allegorie, figure retoriche e stilistiche, analogie e richiami caratteristici della letteratura come mezzo di espressione. Inoltre, l'impegno di cui danno prova è sempre una volontà di cambiare la realtà in senso prima di tutto semantico, che pertiene quindi all'ambito letterario. Certo, se si volessero delineare criteri e canoni, bisognerebbe tener conto di una finalità che va oltre la letteratura. Ciascuna di queste storie «prima ancora che produttrice di un'identità da riconoscere, nel senso di conoscere di nuovo, [è] produttrice di una progettualità da riconoscere, nel senso di accettarla, farla propria e avvalorarla [36]». Esistono altre possibilità per coinvolgere i lettori in un contesto di saturazione comunicativa? In ogni caso, l'articolazione tra identità e impegno resta costante e la sua ricorrenza in opere e autori tanto diversi mostra una caratteristica dell'impegno attuale, indipendente da criteri estetici e di efficacia.

Note

1. Ciò è spesso rivendicato, per esempio da Pierpaolo Antonello e Florian Mussgnug che si propongono di «discuss contemporary italian culture as a particularly interesting testing-ground for the multiple, pluriform struggles which we associate here with the idea of postmodernist *impegno*». Pierpaolo Antonello, Florian Mussgnug (a cura di), *Postmodern* Impegno. *Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, *Italian Modernities*, 4, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt an Mein, New York, Wien, Peter Lang, 2009, p.3.
2. Alberto Casadei, *La letteratura dell'esperienza. Storie di ordinaria Gomorra*, in Ranieri Polese (a cura di) *Almanacco Guanda: Il romanzo della politica la politica nel romanzo*, Parma, Guanda, 2008.
3. Andrea Cortellessa, in Emanuele Zinato (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Roma, Treccani, 2020, p. 154, ma si veda anche: Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*.

Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea, Bologna, Il Mulino, 2018, p.96.

4. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Parigi, Colin, 2004, p. 107.
5. Cfr. per esempio: Stefania Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011; Raffaello Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, Roma, Gaffi, 2014; Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?* Macerata, Quodlibet, 2019; Alessandro Cinquegrani, *I Personaggi non torneranno? La letteratura contemporanea tra finzione e realtà*, Roma, Carocci, 2024. La riflessione sul rapporto finzione/realtà evidente già dai titoli corrisponde anche a una riflessione sui generi letterari. In modo più marginale, tali questioni sono anche affrontate in: Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012 e in Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
6. E. Zinato (a cura di), *L'estremo contemporaneo*., cit., p. 25.
7. Cf. A. Casadei, *La letteratura dell'esperienza. Storie di ordinaria Gomorra*, cit.; Walter Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021 ; R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, cit.
8. Non è sede per affrontare la critica culturale dell'immagine. Si rinvia a Walter Benjamin. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 2000, Enrico Filippini (trad), Paolo Pullega (postfazione), Cesare Cases (prefazione) [1^ ed. italiana 1966, 1^ed. originale 1936]. Fondamentale anche la parziale ripresa e attualizzazione del lavoro di Benjamin in Riccardo Falcinelli, *Figure. Come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*, Torino, Einaudi, 2020, p.451-457.
9. Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même. Habilitation*, Editions Galilée, Parigi, 1987.
10. *Ibidem*., p. 22. «La promiscuità che regna sulle reti di comunicazione è quella di una saturazione superficiale, di una sollecitazione incessante, di uno sterminio degli spazi interstiziali» *TdA*.
11. *Ibidem*, p. 89. «E se la realtà si dissolvesse davanti a nostri occhi? Non nel nulla, ma in qualcosa di più reale del reale stesso (il trionfo dei simulacri)? Se l'universo moderno della comunicazione, dell'ipercomunicazione, ci avesse immersi, non nell'insensato, ma in un'enorme saturazione di senso, consumandosi nel suo successo, senza gioco, senza segreto, senza distanza?» *TdA*.
12. Per esempio, in Roberto Saviano, *Gridalo*, Firenze/Milano, Giunti/Bompiani, 2020, ogni capitolo è completato da una breve bibliografia e sitografia. Roberto Saviano, *Solo è il coraggio. Giovanni Falcone. Il romanzo*, Firenze/Milano, Giunti/Bompiani, 2022, oltre ad includere nel titolo il termine "romanzo" e ad associare, come *Gridalo*, una bibliografia ad ogni capitolo, presenta un breve testo iniziale che descrive l'opera specificando che la storia narrata è vera e che il lavoro dell'immaginazione si è fondato sulle ipotesi più verosimili e su "indizi concreti", p. 6.
13. W. Siti, *Contro l'impegno*, cit., p. 90.

14. A. Cazzullo, *L'ultima intervista di Michela Murgia al Corriere: "Ho un tumore al quarto stadio, spero di morire quando Meloni non sarà più premier"*, "Il Corriere della Sera", 6 maggio.
15. Per approfondire questi aspetti: Paola Ghinelli, *Michela Murgia ou la maladie comme affirmation individuelle et opportunité sociale*, "Revue des Sciences Sociales", n° 73, pp. 14-21.
16. Parlando delle libertà che si era decisa a prendersi grazie alla consapevolezza di aver poco da vivere, Murgia aveva dichiarato «Non aspettate di avere un cancro per fare la stessa cosa, perchè se ragionassimo tutti nello stesso modo, probabilmente non avremmo i fascisti al governo». M. B. Bianchi, *Best of #SalTo23: Michela Murgia*, Salone internazionale del libro di Torino, 19 maggio 2023, 47'10-47'20.
17. Sonya Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du septentrion, 2013, p. 44.
18. Michela Murgia, *Il mondo deve sapere – Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*, Isbn edizioni, 2006.
19. Laura Montanari, *Firenze, frustate e offese. Il call-center diventa un lager*, "La Repubblica", 13 Maggio 2010.
20. «La letteratura […] agisce su un altro piano [rispetto all'informazione], che è il piano emotivo e dell'immedesimazione. E più potente perchè genera l'immaginario con cui tu poi decodifichi anche i dati d'informazione. Quindi, paradossalmente, è più politico un libro narrativo di quanto non lo sia un testo giornalistico». Michela Murgia, *Raccontarsi: storie di fioritura*, intervista per Tlon, 17 aprile 2019, 8'59-9'21.
21. Il podcast è poi confluito in tre volumi, di cui l'ultimo, postumo, contiene anche un ritratto di Murgia: Michela Murgia, Chiara Tagliaferri, *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non approverebbe*, Milano, Mondadori, 2020; Michela Murgia, Chiara Tagliaferri, *Morgana. L'uomo ricco sono io*, Milano, Mondadori, 2021; Michela Murgia, Chiara Tagliaferri, *Morgana. Il corpo della madre*, Milano, Mondadori, 2024.
22. R. Falcinelli, *Figure*, cit., p. 463. Corsivo nel testo.
23. Maria Grazia Calandrone, *Giardino della gioia*, Milano, Mondadori, 2019, p. 5 e p. 67.
24. Andrea Ponso, *Su "Giardino della gioia" di Maria Grazia Calandrone: l'auto-inganno della "poesia civile"*, "Gli imperdonabili", 23 luglio 2020.
25. M. G. Calandrone, *Dove non mi hai portata*, cit., p. 145.
26. *Ibidem*, p.214.
27. «pensavamo forse a Lucia come a un'amabile sempliciotta di campagna, e ha mostrato di essere tutt'altro. E pensavamo a Giuseppe come a un dongiovanni navigato e cinico talmente da architettare contro la sua donna un piano da angoscia hitchcockiana. Ma ho appena scansato da queste pagine la teoria della mattanza». *Ibidem*, p.193.

28. Sebbene siano comunque presenti riferimenti al corpo della madre.
29. *Ibidem*, p. 154.
30. *Ibidem*, p. 156.
31. *Ibidem*, p. 241.
32. Wu Ming, Giap sito ufficiale, corsivo nel testo.
33. Wu Ming 1, *Gli uomini pesce*, Torino, Einaudi, 2024, pp. 598-599.
34. *Ibidem*, pp. 609-615.
35. Gerardo Iandoli, *Un viaggio che non promettiamo breve, di Wu Ming 1: la letteratura come strumento per riconoscere una storia*, "Atlante, Revue d'études romanes", n°10, primavera 2019, p. 310.
36. *Ibidem*, p. 316.