

# Solve et coagula

## *La funzione autoriale nell'epoca della sua riproducibilità telematica*

di Gregorio Magini e Vanni Santoni\*

L'età moderna ha messo a dura prova le funzioni e le prerogative storiche della parola, al punto che il suo primato, di cui già quarant'anni fa la filosofia “triste” di George Steiner lamentava il tramonto<sup>1</sup>, è oggi un ricordo di cui possiamo solo cogliere un riflesso rileggendo libri, come i grandi romanzi dell'Ottocento, da cui traspare una fiducia per la parola scritta ormai impensabile. Una volta perduto il primato, ma in realtà già da prima della comparsa delle avanguardie, la letteratura si è trovata costretta a impegnare una quota notevole delle sue energie per stare al passo con i tempi. L'industria, le macchine, la velocità, i campi di sterminio la bomba atomica la televisione: il Novecento è stato per la letteratura una fonte di ansia continua. Era sempre un chiedersi: «che cosa faremo adesso? Com'è possibile il romanzo dopo *x*, la letteratura dopo *y*, l'arte dopo *z*?». Anche le risposte più convincenti tradivano un senso di catastrofe possibile, una paura che la civiltà della parola stesse solo ritardando la sua fine.



L'ultima rivoluzione tecnica, che abbiamo visto arrivare da lontano e a cui abbiamo dato nomi ormai in disuso come cibernetica o telematica, si è imposta con la Rete e ha dato origine alla cosiddetta “cultura del *network*”<sup>2</sup>. Questa innovazione sembrava offrire alla letteratura, al contrario delle precedenti, soprattutto una opportunità. In molti sostenevano che sarebbe stato sufficiente – o addirittura necessario – passare dal testo all'ipertesto per traghettare la letteratura nel nuovo millennio. Ma la narrativa ipertestuale è rimasta un esperimento, le cui potenzialità artistiche più interessanti sono state paradossalmente espresse e forse superate già da prima che l'ipertesto esistesse come mezzo tecnico<sup>3</sup>. La mancata affermazione dell'ipertesto come nuova forma di scrittura letteraria mette dunque in discussione l'idea che la letteratura sia stata o possa essere trasformata profondamente dalla cultura del *network*. Vogliamo suggerire che questa imperturbabilità è dovuta almeno in parte alla persistenza di quell'insieme di legami tra testo e realtà che siamo abituati a raggruppare sotto l'espressione “funzione autoriale”.

Prima di sviluppare e giustificare questa affermazione, vediamo qual è stato l'impatto reale del *networking* sul mondo letterario. Prenderemo innanzi tutto in analisi il mercato editoriale: è questo l'ambito in cui più si sono sprecate le profezie, intorno allo slogan, o allo spauracchio, della “fine del libro”.

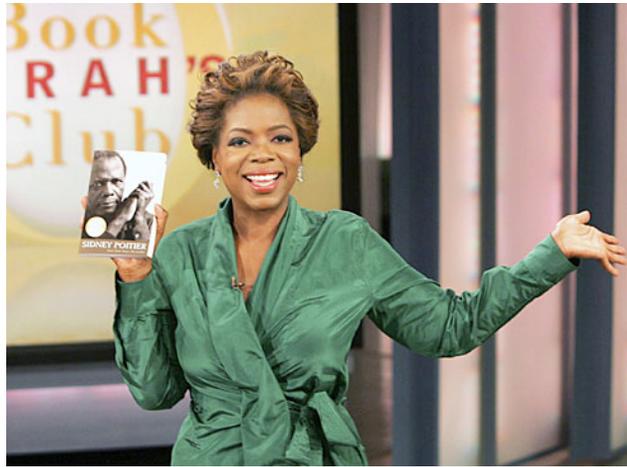
È indubbio che nell'arco degli ultimi dieci anni la quantità di persone che rendono pubblici i loro scritti è aumentata enormemente. Questa corsa verso la scrittura non è una rifiorescenza dell'amore per le lettere, ma deriva semplicemente dall'abbassamento – prossimo all'azzeramento, in rete – dei costi di riproduzione e diffusione. In questo senso, si può dire che abbia una sua verità il luogo comune “al giorno d'oggi scrivono tutti”: secondo [Authoreddon](#), uno studio semiserio effettuato per Lulu.com dal fornitore ISBN per gli Stati Uniti R.R. Bowker, se per assurdo il numero di scrittori continuasse a crescere all'attuale tasso<sup>4</sup>, nel 2052 si arriverebbe a una situazione in cui ci sarebbero più libri pubblicati che lettori.

Ma i libri rappresentano solo una frazione del fenomeno: oggi tutti possono rendere pubblico e promuovere su Internet un testo, al solo costo del proprio tempo libero, e questo avviene in quantità tali da aver creato in un brevissimo arco di tempo una nuova economia di scambio, parallela al mercato editoriale. Tale economia ha i meccanismi di produzione e selezione dei contenuti della cultura del *network*, che sono caratterizzati da un basso costo di accesso e da procedure di selezione che si avvalgono del *rating*, ovvero di sistemi informatici che consentono l'aggregazione automatizzata delle preferenze individuali. Questi tratti fanno sì che numerose funzioni, svolte nel mercato editoriale tradizionale da individui o piccoli gruppi specializzati, siano delegate nel mercato dei contenuti digitali a masse di utenti, persino per quanto riguarda la produzione dei testi in senso stretto. Ci soffermeremo più avanti sulle caratteristiche dell'autorialità multipla. Quel che ci preme sottolineare, è che i due mercati hanno caratteristiche molto diverse, che si traducono, nel caso del mercato editoriale classico, in una limitazione relativa della quantità di titoli commerciabili, dovuta al fatto che sotto una certa tiratura non è conveniente affrontare i costi di produzione, diffusione e marketing di un libro; nel mercato dei contenuti web, invece, dove il “magazzino” è virtuale e di dimensioni illimitate, i titoli distribuiti sono molti di più<sup>5</sup>. Si vedono già i primi segni di una redistribuzione dei lettori dai grandi titoli ai titoli di nicchia: nel 2008 il 25% delle vendite su Amazon riguardava libri non compresi fra i 100.000 più venduti.

Nonostante questo, il cuore del sistema letterario è stato finora toccato solo marginalmente dal *networking* e certo non si sono visti, nel mondo della letteratura, casi di *Internet celebrities*. Una ragione sta semplicemente nel fatto che la letteratura ha tempi che non legano con quelli, fatti di immediata ricezione e diffusione, che portano all'esplosione di *meme* e “fenomeni” online. Un'altra risiede nel fatto che il sistema letterario è ancora largamente fondato sul mercato editoriale tradizionale, il quale non può per sua natura abbracciare i principi suddetti senza dissolversi: i suoi attori hanno ancora un sistema di credibilità legato al “marchio” editoriale che, al di là delle distorsioni del marketing, è pur sempre utile per orientare i lettori. La stortura di questa funzione sta nel fatto che gli editori sono *anche* aziende: è sotto gli occhi di tutti come all'interno dell'industria editoriale si stia affermando sempre di più un modello fondato sulla commercializzazione dell'autore. Si capisce quindi che, oltre al marchio-editore, nell'orientamento delle scelte del pubblico è efficace il marchio-autore. Per esempio, se compro il nuovo libro di Philip Roth, compro innanzitutto *il nuovo libro di Philip Roth*, e poi *Indignazione*. In realtà questo è sempre avvenuto, ma in tempi recenti, avendo ormai capito il trucco (ovvero che l'autore vende più del suo libro), gli editori cercano di

innescare questo meccanismo addirittura con gli esordienti; è poi evidente che gli altri media, e specialmente la TV, sono più interessati all'autore come personaggio che a ciò che scrive.

La reazione degli autori a questo fenomeno di mercificazione quando non è stata di piena accettazione, ha avuto molte forme, dalla sovversione interna alla schizofrenia, fino all'isolamento. L'avvento di Internet ne ha messa a disposizione un'altra: il mostrarsi direttamente, tramite testi originali creati appositamente (post di blog, note di Facebook, etc.), correndo però il rischio di svalutare la propria funzione autoriale, sovraproducendo contenuti.



Anche per quanto riguarda gli stessi contenuti web, l'avvento del *networking* non ha spazzato via le forme di costruzione dell'autorialità tipiche della "era del libro", ma ha affiancato all'autore classico una nuova figura, quella dell'autore multiplo, tipicamente rappresentata dal *crowdsourcing* e caratterizzata da sovrapposizione tra produzione e fruizione di contenuti, collaborazione tra produttori e divisione del lavoro. La produzione di contenuti web si è via via coagulata intorno ai due estremi dell'autorialità classica e di quella multipla, allontanandosi dall'approccio più bilanciato tipico della Rete di qualche anno fa. Prendendo ad esempio i vincitori dei recenti *Blog Awards 2009*<sup>6</sup>, vediamo che "[Come diventare il mio cane](#)" ha un approccio da autore "classico" (niente link, niente commenti, solo i testi), mentre "[Spinoza](#)" compila i post attingendo dai propri stessi commenti<sup>7</sup>.

Questo ci porta alla SIC, che può essere considerata tanto una forma particolare di crowdsourcing che una forma particolare di letteratura.

Nel [metodo SIC](#), i Direttori Artistici raccolgono le schede individuali (es. relative al personaggio "Adele"), le compongono, selezionando le parti migliori o più utili e danno vita a una "Adele definitiva", che viene riconsegnata agli scrittori, dopodiché si passa all'elemento narrativo successivo, e così via, in una progressiva costruzione di un sistema di materiali condivisi, che fungono da vere e proprie fonti in fase di stesura.

La più recente applicazione del metodo è il Grande Romanzo Aperto, che riteniamo essere un esempio abbastanza affidabile dell'incrocio tra mondo letterario e web, sia perché ha reclutato i propri 236 partecipanti tanto dal mondo letterario "classico" quanto da quello dei produttori di contenuto web, sia perché pur reclutando e operando in rete punta produrre un romanzo storico di impianto tradizionale e a uscire in forma di volume.

Quando abbiamo fondato la SIC ci siamo dati una carta degli intenti, che può essere trovata tuttora sul sito. Di essa ci interessa adesso uno dei tre punti in particolare, che recita: *[Tramite la SIC intendiamo] scrivere un grande Romanzo Aperto, un libro collettivo da centinaia di utenti, che sia innanzitutto un buon libro.*

Da questo punto consegue che, benché il metodo SIC regoli tutto il processo produttivo dell'opera, quando capita che il DA debba prendere una scelta per così dire arbitraria, la discriminante è l'attinenza o meno all'*idea di romanzo*. Questo non accadrebbe se la SIC generasse contenuti di tipologia completamente nuova, una scelta che non è esclusa in via di principio, ma che è stata posticipata per l'esigenza di sviluppare il metodo.

Un leitmotiv delle nostre uscite pubbliche è stato “la scrittura collettiva, e quindi la SIC, è un'arte diversa dalla scrittura individuale”; in realtà, sempre per il punto di cui sopra, è “diversa” essenzialmente per come si relaziona alla questione dell'autorialità.

Nella scrittura collettiva “classica”, che funziona soltanto in presenza di collettivi affiatati che ovviano alla disomogeneità intrinseca nel processo tramite momenti comuni di progettazione, dibattito e revisione, l'autorialità è generata proprio ponendosi come collettivo (se non addirittura come comunità, in quanto portatori di un sistema condiviso di valori, oltre che di intenti). Per quanto riguarda invece la SIC, se dal punto di vista della creazione dell'opera i momenti decisivi sono la scrittura delle schede individuali e la loro composizione, dal punto di vista della costruzione dell'autore il momento cruciale è quello in cui una scheda definitiva viene riconsegnata agli scrittori, che la leggono, abbandonando la loro visione “individuale” dell'elemento, in favore di una visione condivisa, iniziando di fatto a “guardare in una sola direzione”. Procedendo di fase in fase, con l'aumentare del contenuto condiviso, le voci degli autori da discordanti si fanno sempre più armoniche, quando non addirittura univoche.



Per comprendere le sottili distorsioni dell'autorialità operate da una produzione letteraria collettiva, è necessario scomporre le sue parti, verificare il destino di ognuna, e poi ricomporle. Dalla ricomposizione emerge, più che un Tifeo a cento teste, una figura di autore “mostro di Frankenstein” le cui caratteristiche mostrano il passaggio dall'individuale al collettivo. In questo senso, prendiamo le mosse dall'analisi fatta da Foucault in *Che cos'è un autore?*<sup>8</sup> di quella che lui chiamò

funzione-autore, perché quel testo ci pare un contributo ancora non superato alla definizione dell'autorialità. Foucault individuò quattro momenti di “costruzione” della figura dell'autore, che riassumiamo:

1. “Proprietà”: la cultura occidentale regola la produzione dei discorsi attraverso un'attribuzione di responsabilità (in fin dei conti legale) a coloro che li hanno prodotti. Ma la proprietà autoriale ha la particolare caratteristica di trasformare un discorso da «atto» in «un prodotto, una cosa, un bene».
2. “Attribuzione”: alcuni tipi di testi, in certe epoche, ad esempio il testo “letterario” moderno, necessitano di un'attribuzione di paternità per essere accolti come tali. In altre parole, non possono essere anonimi, e la funzione-autore si occupa di identificare le circostanze della loro produzione.
3. “Autenticazione”: il processo di attribuzione di un testo a un individuo non è solo esterno al testo, ma avviene anche attraverso la selezione e il confronto di tratti pertinenti del testo stesso, in modo da rendere possibile la costruzione di un «essere ragionevole che chiamiamo autore», un costrutto dotato di una sua determinazione individuale e storica, nonché di una sua coerenza contenutistica e stilistica.
4. “Pluralità di ego”: nei testi dotati di funzione-autore, i segni che rimandano all'autore non sono semplici riferimenti alla persona reale che ha scritto il testo, ma fanno anche riferimento a una serie di alter ego, come ad esempio il narratore in un'opera di finzione, i quali a loro volta non possono essere identificati pienamente con l'autore. Questo sarà perciò rintracciabile solo come funzione che rende possibile la scissione del soggetto, e la successiva moltiplicazione degli ego.

Si può riassumere ancor più il discorso dicendo che si ha autorialità quando un testo viene reificato, assegnato a una persona, e interpretato come prodotto di quella persona sia attraverso l'esegesi che attraverso la riduzione all'unicità delle istanze soggettive che contiene. I quattro aspetti dell'autorialità procedono, come si vede, dall'esterno verso l'interno del testo, in un progressivo allacciamento della concretezza della realtà con l'astrattezza del testo.

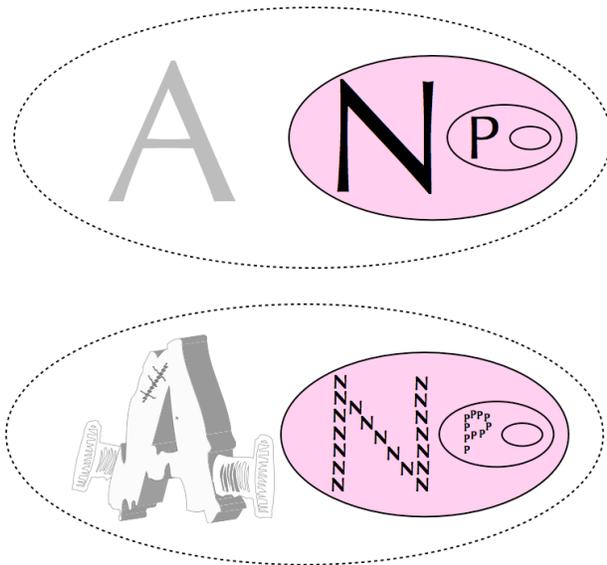


Procedendo a ritroso, e applicando questi concetti a un testo collettivo, notiamo una serie di fatti:

4. “Pluralità di ego”. Dal momento in cui si hanno molteplici scrittori, non è più necessario postulare l'esistenza di una funzione autoriale che garantisca la scissione delle posizioni discorsive. Esse sono già scisse in partenza, e l'autore diviene quella figura virtuale che sola può difendere l'opera dalla disgregazione, impedire che il discorso si frammenti in dibattito. Non si ha più quindi un'opera che si può dire tale solo in quanto autoriale, ma un autore che nasce come finzione, come strategia discorsiva di un'opera, ponendosi sullo stesso piano.

3. “Autenticazione”. L'opera non è più autenticabile, perché l'autore che essa fa emergere è ormai artificiale. È possibile recuperare le tracce di tale artificialità, e ricomporle in negativo in una figura, ma questa figura non avrà più molto di umano: sarà il contorno di un'organizzazione del lavoro, di una serie di processi decisionali, delle mediazioni e delle specializzazioni necessarie alla produzione del testo. Per questo si può dire, ad esempio, che l'autore di *54* è Wu Ming, inteso come collettivo, come entità che trascende la somma degli individui che lo compongono, o che l'autore di un racconto SIC è il gruppo che vi ha lavorato, se non addirittura *il metodo SIC*.
2. e 1. “Attribuzione” e “Proprietà”. Dal momento in cui usciamo dal testo, e lo guardiamo dall'esterno, la funzione-autore mantiene più o meno inalterate le proprie caratteristiche: se sostituiamo la “persona fisica” con una società di persone, i problemi di attribuzione e di proprietà diventano magari più complessi, ma non cambia la loro natura.

Questa ricognizione ci mostra in definitiva il nesso esistente tra la scrittura collettiva e la questione dell'autorialità, la cui manifestazione superficiale, ossia l'imbarazzo causato dalla presenza di opere con numerosi padri e madri, vela una questione ben più interessante per la teoria letteraria, che si può riassumere così: l'autore è una figura finzionale che tuttavia trascende la dimensione del testo.



La sua unica prerogativa speciale, a livello potremmo dire di “ontologia della narrazione”, rispetto ad altri soggetti finzionali come i narratori e i personaggi, è quella di non essere mai direttamente presente in un livello esplicito del discorso. Essendo i rispettivi mondi sottoinsiemi gli uni degli altri, si capisce che l'autore sta ai suoi soggetti come il narratore sta ai personaggi: accedono entrambi al mondo dei sottoposti, senza reciprocità di accesso. La sua posizione, però al contrario di quella del narratore, è esterna rispetto al perimetro del testo (in rosa nell'immagine).

Per quanto riguarda la scrittura collettiva lo schema non cambia molto, se non nel fatto che all'autore individuale si sostituisce l'autore "Frankenstein" e al narratore una sorta di narratore "calligramma", che emerge tanto dal metodo quanto dalle sensibilità dei singoli scrittori, punto su cui non ci soffermiamo poiché la finzionalità del narratore resta comunque evidente.

Quello che ci interessa è che a livello interpretativo – dal punto di vista del lettore cioè – si presume che l'autore abiti nel mondo reale, e che funga quindi da collegamento tra di esso e il mondo del racconto. Fuori dal testo però, di autori intesi in questo senso non ce n'è traccia (cosa ben evidente nel caso dell'autore "Frankenstein"): per ritrovarli dobbiamo chiedere al testo stesso, e farci lettori.

Per questo crediamo che la scrittura collettiva, lungi dal massificare le coscienze, rappresenti una utile lezione di umiltà per lo scrittore individuale, al quale ricorda che l'autore è anche uno strumento, distinto dalla persona e ancora più duttile nell'era del *networking*, un aspetto della finzione necessario per far sì che la parola scritta resti ancorata alla realtà e sia in grado di attingere da essa e di condizionarla.

\* Scrittori e autori di SIC – [Scrittura Industriale Collettiva](#).

[L'articolo è basato su un intervento degli autori nella giornata seminariale «Scrittori all'Arsenale» del 23 ottobre 2009 nell'ambito del VeneziaCamp.]

## Note

<sup>1</sup> “Vi sono segni diffusi [...] di un certo esaurimento delle risorse verbali della civiltà moderna, di un abbruttimento e di una svalutazione della parola nella cultura di massa e nelle politiche di massa della nostra epoca. Che altro resta da dire? Come può trovare ascolto, in mezzo ai clamori dell'inflazione verbale, ciò che è abbastanza nuovo e sagace da meritare d'essere detto?”. George Steiner, *Linguaggio e Silenzio*, Milano, Garzanti 2001, p. 69.

<sup>2</sup> Sul tema della cultura del network e del suo influsso sulla letteratura, rimandiamo a un nostro precedente articolo, *La letteratura come network*, <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/11/002853.html>

<sup>3</sup> Pensiamo alle complesse architetture di libri come *Il castello dei destini incrociati* di Calvino, *Rayuela* di Cortázar e *La vita, istruzioni per l'uso* di Perec.

<sup>4</sup> Nel 2004 negli Stati Uniti sono stati pubblicati 195.000 libri, con un aumento di oltre il 14% rispetto all'anno precedente.

<sup>5</sup> Da qui il noto effetto della "coda lunga" descritto la prima volta da Chris Anderson nell'articolo *The Long Tail* su Wired: <http://www.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html>

<sup>6</sup> Nelle categorie, rispettivamente, "miglior blog letterario" e "miglior blog": <http://www.blogfest.it/2009/10/08/mba-macchianera-blog-awards-4-i-risultati-finali-e-i-vincitori/>

<sup>7</sup> Chi fa una battuta divertente nei commenti viene "premiato" vedendola trasformata in post, un meccanismo già collaudato dal noto blog dei "fact" di Chuck Norris.

<sup>8</sup> In Michel Foucault, *Scritti Letterari*, Milano, Feltrinelli 2004, pp. 1-21.