

CARLA BENEDETTI

È morto l'autore?

Qualche anno fa, un pallido volto d'autore che risponde al nome di Alfonso Luigi Marra è comparso ripetutamente nell'insero libri di alcuni quotidiani. Un'intera pagina della "Repubblica", poi del "manifesto", infine della "Stampa" era occupata dal suo messaggio pubblicitario: in alto la fotografia, sotto un lungo brano tratto dal libro pubblicizzato. Di libri Marra ne ha scritti diversi, e di non facile classificazione a giudicare dai titoli che si sono susseguiti: ad esempio *Cucciolino*, *La storia di Aids*. E a giudicare soprattutto da quelle tirate un po' pedanti, su temi presunti scomodi, con cui riempiva il paginone: scritte in una singolare mescolanza di stile avvocatesco e di culture alternative, esse lasciavano capire poco o nulla dell'argomento del libro. L'inserzione comparve molte volte, a intervalli più o meno regolari, nell'arco di un anno o due. Fuori da quel paginone però nessuno parlava di Marra: la sua opera non era un evento, e il suo messaggio pubblicitario (di cui lascio immaginare i costi) faceva pensare a quel "fragore senza suono" che Adorno diceva di trovare ogni mattina nelle pagine dei quotidiani.

Di che cosa trattavano dunque quei libri? Per saperne di più, una volta ne chiesi uno in edicola: non ne avevano mai sentito parlare. Andai a controllare la pubblicità: diceva "in edicola a partire da ****", ed era una data futura. Qualche mese più tardi un altro paginone annunciava un nuovo libro di Marra, sempre con la stessa formula — e la data era slittata in avanti. Cominciai a sospettare che l'oscura casa editrice napoletana (di cui si dava l'indirizzo) non esistesse; che Marra non avesse mai scritto niente; e che quei paginoni pubblicitari con i lunghi testi fossero la sua unica opera. L'ipotesi era suggestiva, ma poi un amico mi assicurò di aver avuto tra le mani almeno uno di quei libri, distribuito gratuitamente in una qualche manifestazione a Napoli.

Tuttavia, anche se quei libri esistono, le cose non cambiano di molto. L'opera di Marra continua e probabilmente continuerà a essere ignorata dai più - ed è quindi come se non esistesse -, mentre il suo nome d'autore esiste ed è forse ancora noto a molti. È un curioso effetto di sparizione che colpisce non l'autore - come vorrebbero i teorici della letteratura -, bensì l'opera, e che potremmo chiamare "effetto Marra" in omaggio allo stravagante avvocato napoletano che sperperava il patrimonio in autopromozione.

Autore senza opera

Marra incarna la condizione di esistenza di un'incredibile quantità di autori della nostra epoca (anche di quelli che non hanno bisogno di pagarsi la promozione), e che non è riservata ai soli scrittori, ma anche a saggisti, filosofi e artisti: esistono come autori in quanto se ne parla in quel salotto a distanza costituito dall'insieme dei luoghi deputati, dai talk show alle pagine culturali - piuttosto che come autori di opere lette, fruite, concretamente esperite. Il fenomeno è l'opposto di ciò che le teorie letterarie degli ultimi decenni, dallo strutturalismo alla semiotica, dall'ermeneutica al decostruzionismo, fino alle nuove teorie dell'ipertesto informatico, predicano da tempo. Esse non fanno che ripeterci che l'autore si è eclissato dietro la presenza anonima dei testi e delle "reti creative"; che quel che conta per il lettore non è l'autore ma il testo, nella sua architettura interna e nei suoi rimandi ad altri testi. Ebbene, le cose sembrerebbero stare in modo un po' diverso. Non il *testo senza autore* raggiunge il lettore dagli intricati circuiti della comunicazione letteraria; semmai *l'autore senza opera*.

Gli autori senza opera non sono semplici nomi: essi possono avere un'esistenza piena, "strutturata", popolata di fatti e di opinioni. Di loro conosciamo i volti: volti d'autore in copertina fissano il lettore esitante. Di loro conosciamo le opinioni: voci "autorevoli" ci parlano dalle pagine culturali o dagli schermi televisivi, ghiottamente sollecitate oppure spontaneamente donantisi; parlano dei propri libri, di che cosa significano e di

come vadano letti; ma anche dei libri degli altri, degli autori del passato e delle sorti della letteratura. Qualche volta parlano anche dei costumi, delle guerre e di dove va il mondo. Degli autori però conosciamo soprattutto una cosa: come si collocano nella grande partita della letteratura. I loro nomi riempiono le pagine culturali raggruppati e contrapposti, con tanto di diagrammi, differenziati in genealogie e tipologie poetiche. In altre parole di essi conosciamo sempre e innanzitutto la "poetica": cioè quel concetto che si suppone racchiudere il senso e il valore della loro operazione artistica. Talvolta si tratta di una poetica dichiarata dagli stessi scrittori; ma sempre più spesso non è che un'etichetta attribuita dalla promozione editoriale, oppure dai giornalisti culturali e dai critici nelle loro dispute quotidiane.

Da secoli il fenomeno della conoscenza per fama è un fatto di ordinaria amministrazione: quanti autori classici ci sono noti in maniera indiretta, per ciò che se ne racconta nelle storie letterarie o nel sentito dire, senza che se ne sia mai letta una riga! Ma ciò di cui sto parlando è qualcosa di più singolare. L'autore senza opera è lui stesso la propria opera. Il suo nome è un segno, o, se si vuole - prendendo un po' provocatoriamente a prestito un termine che la semiotica riservava al testo letterario un "ipersegno", ricco di rimandi interni ("già autore di ***") ed esterni ("sulla linea del tale autore", "molto diverso dal talaltro"). Esso si offre al lettore in quanto dotato di sue proprie "marche differenziali": in che cosa questo autore si distingue dagli altri; quale progetto sorregge la sua operazione; per che cosa viene considerato nuovo o originale ecc.; talvolta la sua marca differenziale è persino portata dall'età anagrafica, come mostra la categoria di "giovane narratore", ormai corrente in Italia a partire dagli anni ottanta. Sono questi fitti rimandi all'autore, e dall'autore ad altri autori, che fanno esistere il testo per lettori e acquirenti. Come sa bene l'industria editoriale, dove la costruzione dell'immagine dell'autore ha acquistato un'importanza decisiva ai fini della promozione. Una qualche singolarità dello scrittore, reale o fittizia che sia, da far rimbalzare sulle pagine culturali (l'effigie corporea o, al contrario, una misteriosa invisibilità; un'opinione, una presa di posizione, un qualche dato biografico) sono gli ingredienti più usati per le strategie di vendita del libro. Fenomeni analoghi si riscontrano anche in altri settori dell'industria culturale, dal mercato dell'arte all'industria cinematografica.

(...)
L'ipocrisia dei giornalisti culturali si sposa bene con i sonni tranquilli dei teorici che parlano ormai solo di testi e di lettori, e mai di autori. Per loro è come se l'autore non esistesse più; quando invece è proprio l'autore a fare da pilastro all'istituzione letteraria, e a sorreggerne i vari momenti, dalla produzione alla promozione, dalla critica alla fruizione. L'effetto Marra potrebbe risvegliarli e infondere loro almeno un dubbio: se l'autore è davvero morto, che cosa è mai questa figura che continua a vagare, come un *revenant*, nel vecchio continente letterario? E se quella rete di testi, ipertesti e intertesti di cui sono popolati i loro sogni fosse solo una letteratura di autori senza opera?

Un mito tardomoderno

Se ci si chiede come sia stato possibile che di fronte a fenomeni così macroscopici la teoria letteraria abbia potuto per tanto tempo rimuovere l'autore dai suoi studi (e dal suo campo visivo), occorrerà ritornare un po' indietro negli anni, a quando ha iniziato a prendere corpo uno dei miti più singolari che la nostra epoca abbia prodotto. Eccoli concentrati in una fulminea frase di Roland Barthes: «Quando la scrittura comincia, l'autore entra nella propria morte». Ciò che ne fa un "mito" non è solo il magico colpo di spugna con cui cancella l'ingombrante entità dell'autore, ma anche il fatto che parla molto di questa scomparsa. È una singolare epopea negativa il cui protagonista indiscusso resta l'autore, sia pure nel ruolo del morto. Il suo motto è "che importa chi parla", poiché è il linguaggio a parlare; che importa chi scrive, poiché la scrittura apre lo spazio in cui il soggetto si disperde; che importa chi firma, giacché l'importante è il testo nella sua strutturazione interna, o nei suoi rimandi ad altri testi.

La data di nascita del mito possiamo fissarla convenzionalmente negli anni sessanta, anche se bisogna risalire più indietro, e in direzioni molteplici, per ritrovarne la genesi. Quando Barthes scriveva *La morte dell'autore*, nel 1968, il New Criticism americano aveva già da tempo attaccato la nozione di "intenzione dell'autore"; Benveniste aveva già iniziato gli studi sulla soggettività nel linguaggio che ebbero un forte influsso sul mito; e Blanchot già intessuto la sua epopea sulla scrittura come spazio impersonale, anonimo, in cui lo scrittore esperisce la propria morte. Ma è nei tardi anni sessanta che il tema della morte dell'autore esplose in trattazioni filosofiche, critiche e poetiche. Il suo epicentro è la Francia, dove si lega anche ai nomi di Derrida, Kristeva, Sollers, ed è amplificato da riflessioni concomitanti come quella di Lacan sulla "sovversione del soggetto". Da lì si dirama in diverse teorie letterarie, dalla semiotica al decostruzionismo, dando origine a un dogma teorico da cui non ci siamo più liberati. Esso vuole che per comprendere, interpretare e valutare i testi letterari l'autore non sia un termine di riferimento necessario. Nemmeno l'ermeneutica, l'altra koinè filosofica del nostro tempo, ne è aliena: in contrasto con la propria tradizione ottocentesca e diltheyana (che intendeva la comprensione come ricostruzione psicologica dell'orizzonte dell'autore da parte del lettore), essa sviluppa un analogo rigetto della categoria dell'autore. Con la cosiddetta "svolta linguistica" di Gadamer anche l'ermeneutica si sbarazza della necessità di ricorrere alla coscienza intenzionante dell'autore, e incomincia a parlare solo di intenzione del testo, in piena consonanza con il mito. Così anche il lettore dell'ermeneutica non dialoga più con gli autori ma con la rete acefala dei testi.

A seconda delle teorie in cui viene inglobato, il mito porta in primo piano, in opposizione all'autore, ora il linguaggio, ora la scrittura, ora la lettura e, in ogni caso, il testo e i testi. All'*opera* - nozione che implica pur sempre un autore, in quanto creata da qualcuno - si sostituisce il testo: un tessuto connettivo, senza organi né muscoli, senza centri nervosi superiori. Il testo è poi in contatto con una miriade di altri testi, assieme ai quali forma uno strano organismo, pulsante di vita propria, come un ammasso di esseri unicellulari che si fagocitano e si riproducono per partenogenesi. Questo organismo reticolare è l'intertestualità. L'idea dell'intertestualità, che ogni teoria specifica a suo modo, ma che tutto sommato costituisce un'ideologia omogenea, fa da pendant al tema della morte dell'autore: essa ratifica la non pertinenza del soggetto creatore, e dunque la sua eclisse. L'idea di letteratura che si afferma è quella di una fitta rete di testi che rimandano l'uno all'altro, presi in un'intertestualità dialogante.

Infine, in tempi più recenti, il mito è stato rilanciato dai cantori delle nuove tecnologie informatiche, che si sono appropriati dei concetti della teoria letteraria post-strutturalista, dando loro, assieme a una sorta di "convalida empirica", anche la possibilità di una divulgazione di massa. Il cosiddetto lettore interattivo creato dall'ipertesto avrebbe infatti, secondo l'opinione di molti, inferto l'ultimo colpo alla figura agonizzante dell'autore. Dando al lettore la possibilità di scegliere il proprio cammino attraverso il metatesto, di annotare testi scritti da altri e di creare collegamenti tra di essi, si sarebbero vanificate molte delle tradizionali prerogative dell'autore (autorità, autonomia dell'opera, proprietà intellettuale), disperdendone ulteriormente il ruolo e rendendo antiquato ogni approccio ai testi incentrato sull'autore. E c'è addirittura chi sostiene che "è il network il futuro della scrittura creativa". Così, oggi, dovunque ci si volga, si parla ormai solo di testi, ipertesti, intertesti e metatesti, di lettori che dialogano con i testi, e di testi che dialogano con altri testi. L'autore non c'è più - o meglio, si fa come se non ci fosse.

Scopo principale di questo libro è liberare la teoria da quel dogma e dall'ipocrisia che lo alimenta. L'autore non è affatto scomparso, anzi la sua funzione non è mai stata tanto forte e centrale come nella comunicazione letteraria odierna. Per quanto talvolta svuotato di opera e quasi ridotto a immagine, a simulacro senza corpo, è proprio l'autore a sorreggere l'istituzione letteratura e, più in generale, l'istituzione arte. Una tale affermazione avrà naturalmente bisogno di essere argomentata con pazienza, attraverso un'analisi di quelli che possono essere considerati i tratti specifici dell'arte moderna, e della maniera in cui la tarda modernità li ha rielaborati. Procedendo in quella direzione, potremo così anche rispondere alla domanda che

probabilmente starà ora affiorando in chi legge: come spiegare il fatto che la cultura contemporanea, proprio mentre dà all'autore un ruolo così forte e centrale, ne abbia nello stesso tempo sognato e teorizzato l'estinzione? Come spiegare una tale discrepanza tra i fatti e la loro descrizione da parte della teoria? Che cosa è stato in realtà il mito della morte dell'autore? La teoria letteraria post-strutturalista ha lasciato fuori dalle sue descrizioni un'incredibile quantità di fenomeni legati all'autore, al suo ruolo dentro le procedure di classificazione e di ordinamento della comunicazione artistica, alla sua valorizzazione, alla sua trasformazione in immagine; e soprattutto, come vedremo, ha cancellato con un colpo di spugna i malesseri che tali fenomeni hanno prodotto negli artisti. Perciò tutto il suo armamentario teorico non può non apparirci sospetto: non solo è carente ma anche poco "innocente", in quanto denegatorio. È ovvio che nessuna teoria è innocente, ma la teoria della morte dell'autore, con tutto il suo corpus di nozioni e metodologie correlate (che sfociano nella ridefinizione della letteratura come intertestualità), riveste questa condizione in un senso più pregnante: nel senso in cui non è innocente un'ideologia dilagante. (...)

Autorialismo

Molti dei fenomeni che prima ho evocato sono in gran parte legati al mercato del libro. Ciò potrebbe far pensare che l'ipertrofia dell'autore sia solo un epifenomeno provocato dall'industria culturale. Questa è del resto l'opinione più diffusa - o meglio, è l'opinione più diffusa fra quei pochi che negli ultimi vent'anni si sono interrogati sul problema. Ne è un esempio interessante la distinzione che Bernard Pingaud traccia fra l'*autore* come figura pubblica (quella che viene data in pasto ai media e alle strategie di promozione) e lo *scrittore*, la cui caratteristica sarebbe invece di "scompare dietro al testo". Tra i due ruoli ci sarebbe perciò un conflitto, e allo scrittore, a cui l'industria culturale impedisce di scomparire, non resterebbe che astenersi da ogni genere d'intervento, persino dal parlare di ciò che scrive, per non trasformarsi in "agente pubblicitario della propria opera". Non si discosta da una tale diagnosi, anche se non tocca solamente l'arte e la letteratura, la pratica più radicale del no-copyright diffusa tra i post-situazionisti, o l'invenzione di nomi d'autore che chiunque può assumere, come Luther Blisset. Anche qui si ritiene infatti che l'autore sia solo la conseguenza del sistema economico-giuridico basato sui diritti di proprietà delle opere, sopprimendo i quali si sopprimerebbe anche l'autore. C'è infine da registrare l'opinione secondo cui l'autore sarebbe il frutto della vecchia tecnologia del libro a stampa e degli interessi editoriali che le sono legati, e dunque in procinto di eclissarsi man mano che si diffonderanno le nuove tecnologie dell'ipertesto informatico. La persistenza dell'autore viene dunque vista di solito come un processo mostruoso innescato dall'industria culturale, dal mercato del libro e dal mercato dell'arte - e dunque come un fenomeno da indagare in sede di sociologia della letteratura. L'autore che ha tanto peso nella comunicazione letteraria odierna non sarebbe altro che una muffa che ricopre dal di fuori il tessuto dell'arte. Ma l'arte e la letteratura resterebbero altra cosa: qui, al riparo dall'industria (e ammesso che esista un tale luogo riparato), a contare sarebbero solo i testi.

La mia opinione è diversa. Come del resto è diversa l'esperienza che molti artisti e scrittori hanno del fenomeno, soprattutto quando essa si esprime attraverso un disagio più o meno esplicito. Calvino ad esempio intuisce con straordinaria acutezza come la figura dell'autore e la sua persistenza in immagine non siano solo un fenomeno di mercato, o del copyright, ma siano iscritte e radicate negli stessi meccanismi della fruizione e della lettura. Come fa dire allo scrittore Silas Flannery in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: "I lettori sono i miei vampiri". Persino Barthes, nelle sue riflessioni più tarde, si renderà conto che la figura dell'autore, ben lontana dal cancellarsi, è tenuta in vita proprio dal lettore e dal suo "desiderio". Io credo dunque che l'ipertrofia dell'autore, prima che un effetto di mercato, sia un fenomeno specificamente artistico che affonda le sue radici in certi tratti peculiari dell'arte moderna e nel tipo di fruizione che essa attiva. Se l'autore, nella forma di autore-immagine e di autore strategico, è diventato una funzione così importante dell'arte e della letteratura contemporanea, non è solo per quei volti in copertina o per quei nomi d'autore lanciati come

marche d'automobili. L'industria culturale - di cui questo libro non si occupa se non marginalmente - non fa che amplificare e sfruttare ai propri fini qualcosa che già c'è nella comunicazione artistica moderna. Qualcosa che data almeno da due secoli, e che nel Novecento si è acuito fino a diventare problematico. Qualcosa che è stato spesso avvertito dagli artisti come opprimente, vissuto sotterraneamente come una minaccia per l'arte, ma che non è mai stato descritto con precisione, e dunque nemmeno mai nominato. Dovremo perciò innanzitutto trovargli un nome. Lo chiameremo *autorialismo*.

L'autorialismo è un particolare investimento sulla funzione-autore che fa sì che un'opera d'arte non possa esistere se non in quanto prodotto di un autore. Non è semplicemente una questione di *paternità* dell'opera (sapere chi l'ha prodotta e quando), né della sua corretta *comprensione* (sapere ciò che l'autore ha voluto dire), ma innanzitutto di sua *valorizzazione artistica* (sapere se questo oggetto che ho di fronte è o non è un'opera d'arte). Per poter attribuire statuto d'arte non solo a un testo, ma anche a un quadro, a un film, a una fotografia, a una video-installazione, abbiamo bisogno di considerarli come il frutto di un'*intenzione artistica*. Solo a questa condizione possiamo avvicinarli come opere d'arte. Di essi diremo allora, e non a caso, che sono *d'autore*. Tra il valore artistico e l'essere d'autore si è stabilito nella modernità un nesso così stretto da restare addirittura sedimentato nel linguaggio comune.

Anche le opere classiche venivano ovviamente guardate come il prodotto di un'intenzione artistica. Anche l'uomo premoderno sapeva ad esempio distinguere la scultura (frutto dello scalpello, di abilità manuale e di immaginazione) dalla bella conchiglia, opera della natura, alla cui "produzione" non aveva presieduto alcun intento d'arte. Ma quel che avviene in epoca moderna è qualcosa di più peculiare. Oggi persino una conchiglia potrebbe essere guardata come opera d'arte, purché venga esposta in una galleria: in altre parole, purché sia percepita attraverso l'intenzione artistica che si è "sedimentata", in questo caso non nell'oggetto, non nella sua fattura, ma nel gesto di esporlo. Insomma, un qualsiasi oggetto può essere arte se - e solo se - il fruitore può supporre che esistano delle ragioni artistiche che hanno spinto l'autore a esibire come opera un oggetto trovato in natura, che nessuno ha scolpito, o addirittura un oggetto d'uso come lo scolabottiglie di Duchamp: ragioni forse provocatorie, paradossali, ma pur sempre ragioni d'arte, sulle quali comunque, anche se indecidibili, egli è indotto a interrogarsi - e dunque a supporre che esistano. L'esempio è certamente assai particolare, e a ragione si dirà che l'arte moderna non è solo questo. Ma è proprio in questa possibilità estrema di trasformare un oggetto non intrinsecamente artistico in opera d'arte che si misura la diversa portata e l'incredibile potenza che l'intenzione artistica ha acquistato per l'arte moderna. E laddove c'è intenzionalità non può non esserci un soggetto. L'autore moderno altro non è che quell'istanza o ipostasi a cui viene attribuita quell'intenzione artistica senza la quale non si dà opera d'arte.

Se dunque l'autore oggi resiste non è semplicemente perché l'editoria o il mercato dell'arte gli impediscono di scomparire, ma perché la sua funzione è richiesta dalle stesse modalità di valorizzazione artistica. Che cos'è che fa di un testo un testo letterario? che cos'è che fa di un oggetto un'opera d'arte? Ecco la domanda da cui bisogna partire per impostare tutta la questione; perché è a questo scoglio che nel mare agitato della modernità resta ancorato l'autore. Ciò che lo mantiene in vita sono, nel nostro tempo, le modalità stesse della valorizzazione artistica. La letteratura e l'arte premoderne conoscevano altre modalità di valorizzazione. C'erano pur sempre delle marche "oggettive", intrinseche all'oggetto, a segnalarne lo statuto di arte. Non solo certe qualità di fattura ma anche e soprattutto delle marche di genere: un sonetto, una tragedia, una sacra conversazione. Nella modernità invece il discrimine tra arte e non arte passa prevalentemente, e in certi casi esclusivamente, per la valorizzazione dell'intenzione autoriale supposta all'origine dell'opera. Non si dà opera d'arte in sé. L'opera viene costruita dalla comunicazione artistica. E i processi attraverso cui

viene costruita richiedono dei processi di attribuzione a un autore: cioè la supposizione che vi sia, all'origine dell'opera, un'intenzione artistica - consapevole o inconsapevole -, una selezione significativa entro i possibili artistici, capace di dare senso e valore d'arte a ciò che ci troviamo a leggere o a guardare.

L'intenzione artistica che l'arte moderna ha per molto tempo valorizzato è inoltre di un tipo particolare: non è semplicemente l'intenzione di fare un'opera, ma di farne una *diversa*, sorprendente, che fuoriesca dai canoni presenti. Essa è stata insomma investita in quanto portatrice di un *valore differenziale*. Ed è soprattutto qui che l'autorialismo si rivela un tratto specificamente moderno, legato all'inserimento delle opere d'arte in una consecuzione, in cui si dà evoluzione, accumulazione e differenza. La modernità non riesce a concepire l'arte se non attraverso la sua storia, né valore artistico che non sia basato sulla differenza. Da qui quella sua peculiare dialettica incentrata sul nuovo e sull'originale, e il forte ruolo che essa attribuisce alle poetiche. Dell'opera ci si chiede dunque ogni volta non solo quale intenzione artistica la sorregga, ma anche in che cosa differisca da altre, in che cosa si distingua dal già visto, per che cosa possa essere considerata originale ecc. L'autore è l'impalcatura a cui si appoggia un tale valore differenziale.

Il termine "intenzione" non deve far pensare a selezioni necessariamente programmatiche o consapevoli. Anche se l'artista soggettivamente non sceglie, è comunque il fruitore ad avvicinarsi all'opera e ad apprezzarla come prodotto di una scelta d'autore: una selezione tra i possibili artistici dovuta a una sua necessità espressiva, oppure attuata in base alla "poetica" che guida il suo fare artistico e che l'opera implicitamente incarna. Quando parliamo di scelta, l'ottica in cui ci collochiamo quella della fruizione, e dunque dell'*attribuzione* (il che, come sarà più chiaro in seguito, è altra cosa dalla *ricezione* - nel senso dell'ermeneutica -, la quale non presuppone alcuna attribuzione a un autore). È il fruitore a trasformare le selezioni dell'artista, che di per sé possono anche essere aleatorie o obbligate, in scelte soggettive, dotate di un'intenzionalità - quell'intenzionalità che è capace di dare un senso e un valore artistico a ciò che guardiamo o leggiamo. Da questo punto di vista il termine "scelta inconsapevole", a cui spesso ricorre la critica per tenere a bada le sue aporie, si può rivelare utile per la fruizione, ma inutile per la teoria. Non c'è bisogno di chiamare in causa l'inconscio dell'artista. La scelta dell'autore altro non è che la scelta attribuitagli dal lettore sulla base di certe caratteristiche dell'oggetto, alle quali egli dà valore nel considerarlo opera d'arte. Allo stesso modo, anche tutte le altre mediazioni concettuali che sono indispensabili alla fruizione moderna per poter considerare artistico un "prodotto" (poetica, stile dell'autore ecc.) e che necessitano la supposizione di una scelta da parte dello scrittore, sono da considerarsi un fenomeno di attribuzione.

L'autore e l'opera

L'autore così inteso ha dunque poco a che fare con il soggetto intenzionante, donatore di senso, a cui si riferiva la pratica critica pre-strutturalista (o l'ermeneutica prima di Gadamer) e di cui oggi, dopo un lungo ostracismo, si torna di nuovo timidamente a parlare. Questa nozione che per molto tempo ha sonnecchiato in panchina, di recente è stata precipitosamente risvegliata e richiamata in campo da teorici e filologi a garanzia di un'interpretazione corretta del testo, contro le derive interpretative del post-strutturalismo. Insomma una sorta di *garante del significato* di un testo e di criterio per la sua corretta interpretazione. E anche in quest'uso difensivo essa si rivela legata a un'idea di autore molto lontana da quella che qui cerchiamo di descrivere. L'intenzione a cui mi riferisco, oltre che essere un'intenzione attribuita, è anche di tipo assai diverso, perché non è semplicemente un'*intenzione di senso* ma un'*intenzione artistica*. Non si tratta tanto di ciò che l'autore ha *voluto dire*, ma di ciò che egli *ha voluto fare* artisticamente. Non riguarda semplicemente il senso del testo, il *significato* che l'autore vi avrebbe depositato e di cui l'interprete va in cerca. Riguarda invece il come l'opera è fatta, la forma in cui si è incarnata, lo stile, la poetica, e tutte quelle altre caratteristiche dell'opera a cui si può

attribuire un valore artistico. In altre parole l'autore oltrepassa i problemi dell'*interpretazione* del testo per toccare quelli della *valorizzazione artistica* dell'opera. E per quanto l'interprete possa decidere di non farsi vincolare da ciò che l'autore ha voluto dire (come molti oggi sostengono), della sua intenzione artistica, della sua progettualità, vera o supposta che sia, invece non è possibile disfarsi, poiché senza presupporla il testo in questione neppure esisterebbe, cioè non sarebbe un'opera letteraria.

L'autore di cui parlo non può perciò coincidere neppure con quelle nozioni che sono in qualche modo "sopravvissute" nella teoria letteraria del secondo Novecento: mi riferisco all'"autore implicito" degli studi sul racconto e all'"autore modello" della semiotica. Tali nozioni sono inutilizzabili ai fini del nostro studio (...) perché fanno dell'autore semplicemente una *funzione del testo*, considerato dallo strutturalismo e dalla semiotica come una sorta di "dato primo" e autoevidente della comunicazione letteraria. Per me invece l'autore è una *funzione dell'opera*. E l'opera non coincide con il testo: anch'essa è il frutto di processi di attribuzione. Né l'autore né il testo possono essere considerati elementi primi del sistema artistico moderno, e tanto meno dunque costituire il punto di appoggio per una teoria dell'arte. Punto di appoggio per la teoria può essere solo la tolda traballante della nave su cui si naviga (come scriveva Gadda parlando dell'attività conoscitiva), vale a dire la comunicazione letteraria stessa nella sua natura processuale. Il sistema artistico moderno come qui viene descritto *non si fonda* né sull'autore né sul testo, ed è composto solo di processi comunicativi che si riproducono sulla base di precedenti comunicazioni. Autore e opera sono delle costruzioni, frutto di attribuzioni. E ognuna delle due costruzioni presuppone l'altra. I processi attraverso i quali l'opera moderna viene "costruita" richiedono dei processi di attribuzione a un autore: attribuzione di un'*intenzione artistica*, di una *scelta*, di una *progettualità*, consapevole o inconsapevole, di una *poetica*, di un'idea di letteratura, o anche di uno *stile* (nozione che quelle teorie hanno addirittura preteso di eliminare). E per tali processi di attribuzione non c'è niente che non possa diventare rilevante: talvolta persino alcuni *dati biografici* dell'autore possono essere richiamati per sorreggere un valore artistico, cosa che per lo strutturalismo e la semiotica tonerebbe come una bestemmia.

In quanto funzione richiesta dai processi di costruzione dell'opera, l'autore sembrerebbe così, per lo meno finché si resta in questo tipo di logica artistica, qualcosa che non può scomparire. Non basta rendere anonimi o pseudonimi i testi per far scomparire quell'"essere ragionevole" e progettuale a cui diamo il nome di autore, e a cui attribuiamo scelte, intenzioni, programmi, o anche semplicemente selezioni inconsapevoli, perché la sua funzione è resa necessaria da vincoli più ampi, riguardanti il sistema della comunicazione artistica nelle sue leggi di funzionamento e nella sua stessa condizione di esistenza. E neppure basta, da parte della critica, mettere tra parentesi i dati biografici o psicologici dell'artista, smettere di andare a cercare nella scrittura il sintomo o il segno di ciò che qualcuno avrebbe voluto dire, concentrarsi esclusivamente sull'architettura dei testi (sui loro elementi ricorrenti e sulle loro variazioni). Qualunque decisione prenda la critica (o l'interprete), essa partirà pur sempre dal presupposto che i testi di cui parla sono opere letterarie, e per quanto abolisca dai suoi discorsi ogni riferimento all'autore, è proprio la nozione di opera a implicare quel riferimento all'autore di cui pretende di fare a meno in sede di spiegazione e di interpretazione critica. Come aveva ben mostrato Foucault, non basta ripetere come affermazione vuota che l'autore è scomparso, perché l'autore scompaia davvero. La stessa nozione di opera presuppone quella di autore. E persino quella di scrittura, che avrebbe dovuto deporre l'autore dal suo trono, ne arresta invece la scomparsa, conservando essa stessa "i privilegi dell'autore sotto l'egida dell'*a priori*". L'utopia della morte dell'autore e della dispersione del soggetto riceve qui, e per mano di un filosofo che certamente non stava dalla parte dell'autore né da quella del soggetto, la sua critica più forte.

Il breve saggio di Foucault resta però solo l'abbozzo di un lavoro di analisi che non è stato proseguito né da lui né da altri. Certamente esso viene spesso ricordato dagli studiosi di letteratura come riferimento bibliografico d'obbligo; ma, come avremo modo di notare, è stato più frainteso che

utilizzato. (...) La teoria letteraria pecca spesso di generalizzazioni metastoriche. La funzione-autore che qui stiamo descrivendo è invece, nello spirito di Foucault, del tutto storica, legata al sistema artistico che si è attestato nella modernità. Questo libro si pone dunque, idealmente, come la continuazione dello studio di Foucault, soffermandosi però esclusivamente sul discorso letterario (che per Foucault era invece solo un caso particolare tra tutti i possibili discorsi dotati di una funzione-autore). La nostra scelta, dovuta ovviamente alla specificità dei fenomeni che ci interessano, non è però un semplice restringimento di campo. Anzi, in un certo senso ne è un'estensione. La funzione-autore per Foucault era implicata da tutti i *discorsi* caratterizzati da certe modalità di circolazione e di valorizzazione, per noi è invece richiamata da tutte le *opere d'arte*, anche non verbali. Cercando i luoghi di iscrizione della funzione-autore nei testi letterari in quanto opere d'arte, finiremo così per indagare qualcosa di cui Foucault invece non si occupa: i processi di attribuzione di un valore artistico. Ciò che nei testi letterari moderni rende necessario un riferimento all'autore è infatti, secondo la mia ipotesi, indissolubilmente legato al loro investimento artistico, ossia proprio a ciò che ne fa non dei semplici discorsi ma delle opere d'arte. Ed è una necessità che la letteratura condivide con le altre arti della modernità. Il forte ruolo di mediazione svolto dalle poetiche, ad esempio, è un fenomeno che colpisce gran parte della produzione artistica, non solo la letteratura. (...)

Guerra all'autore

Va da sé che questa particolare logica artistica basata sull'autore e le sue supposte scelte di poetica oggi non scorre più liscia come un tempo. Tutta una serie di "sintomi" ci mostrano che l'arte contemporanea la percepisce ormai come qualcosa di estenuato e di imprigionante, da contrastare o da schivare. Il postmoderno, con il suo rifiuto della poetica univoca e con il suo distacco ironico dall'idea di autenticità dello stile, ne è stato il segnale più vistoso. Ma molti altri segnali, e più arretrati nel tempo, si possono rintracciare nel Novecento, tanto che si può dire che quella logica artistica abbia incominciato a "far problema" fin dagli inizi del secolo. L'inizio di quei sintomi - che poi altro non sono che i segni di una *problematizzazione* dell'autore - coincidono, secondo la periodizzazione che qui propongo, con l'inizio della tarda modernità.

L'autorialismo è come una malattia cronica, lentamente progressiva, della modernità. Esso conduce l'arte nell'impasse di una pratica totalmente riflessa e "razionalizzata". L'*autore progettuale* supposto all'origine dell'opera ha ormai preso il posto del genio; l'*autore strategico* si è mangiato ogni margine di irriflesso concesso alla pratica artistica; lo scrittore, ridotto a *occhio che si autosserva*, è preso nella gabbia della sua stessa autosservazione. E ciò viene vissuto da molti artisti come fonte di paralisi. C'è poi, a provocare disagio, anche quell'*immagine d'autore* costruita dalla fruizione e amplificata dalle strategie di promozione, che ritorna indietro sul soggetto scrivente intrappolandolo in un'identità non voluta, fastidiosa, pietrificante, come si palesa paradigmaticamente nel "vissuto autoriale" di uno scrittore come Calvino, costantemente impegnato a mascherarsi e nello stesso tempo a rivelarsi in un'identità controllata.

Ma proprio perché provoca malesseri, l'autorialismo spinge anche alla ricerca di "rimedi". Nel tentativo di allentare il dominio, la pratica artistica novecentesca ha messo a punto una ricca gamma di procedimenti e di espedienti che vanno ad agire proprio nella "zona" dell'autore, là dove si suppone abbia luogo la "scelta" dell'artista, rendendola problematica, talvolta paradossale. Si tratta di stratagemmi, tattiche di evitamento, volti a liberare almeno in parte l'atto creativo dall'egemonia dell'autore progettuale, oppure a impedire al lettore di presupporlo all'origine dell'opera, e di rendergli complicata se non addirittura impossibile la costruzione di una sua immagine. Le chiamo perciò *tattiche di de-autorializzazione* perché ne sia più chiara la natura reattiva; ma spesso diventano vere e proprie poetiche, comuni a più scrittori e dotate di una certa complessità e articolazione interna, che si ripetono e si perfezionano nel tempo, e che talvolta attraversano le arti, riguardando in pari misura sia la letteratura, sia le arti

figurative, e persino la musica. Per fissare una griglia assai generale, le potremmo raggruppare in tre grandi classi: le *scritture vincolate*, la *ricerca della grazia* e *l'effetto di apocrifo* (...). Quel che davvero si verifica nel Novecento non è dunque - come vorrebbe il mito - la catartica scomparsa dell'autore (tragica per il soggetto, ma liberatoria per l'arte); è invece la persistenza, per nulla catartica, di un autore progettuale (e, di conseguenza, di un autore-immagine) resistentissimo e ipertrofico, contro cui la pratica artistica si batte in una guerra senza quartiere. Il che ci prova non solo che l'autore ha un ruolo capitale; ben di più, ci dice che esso è ormai diventato il campo problematico dell'arte. (...)

Merci d'autore

La logica artistica basata sull'autore e sulle sue supposte scelte di poetica ha cominciato a far problema fin dagli inizi del secolo. C'è però un luogo in cui essa continua a funzionare senza intoppi né conflitti, ed è l'industria culturale, che l'ha incorporata nei suoi stessi meccanismi. Facendo dell'autore e della sua supposta poetica un mezzo efficace di promozione, essa non fa che ripetere, grottescamente amplificati nei propri circuiti, quei tratti tipicamente moderni verso cui l'arte contemporanea ha sviluppato allergia.

È anche questa è, per certi versi, un'ironia della storia. L'industria culturale si è appropriata di ciò che, in origine, l'arte ha usato proprio per contrapporsi a essa. La categoria "letteratura d'autore" ha cominciato a funzionare come categoria oppositiva, e proprio in opposizione ai *feuilletons*, ai romanzi d'appendice, alla letteratura "bassa" fatta per il grande pubblico, degradata a oggetto di consumo: in altre parole, in opposizione ai prodotti dell'industria culturale di allora. Ma se nel secolo scorso l'"essere d'autore" era un criterio sufficiente per distinguere l'arte dalla merce, già quando Adorno ha introdotto l'espressione le merci culturali presentavano caratteristiche inedite: ogni prodotto - scriveva Adorno nel 1963 - si offre come "individuale", tanto che se si assume l'"aura" di Benjamin come fattore determinante dell'opera d'arte tradizionale, l'industria culturale viene definita dal fatto che essa non contrappone al principio dell'aura un principio diverso, ma conserva l'aura, putrefatta, come alone fumogeno. I prodotti dello spirito stilizzati dall'industria culturale non erano dunque già più, nemmeno allora, dei prodotti fatti in serie - cosa che sarebbe poi diventata ancor più visibile nelle merci estetizzate dell'era postfordista. L'industria culturale odierna è mutata di molto rispetto all'era della produzione seriale, e nel campionario dei suoi prodotti non spiccano più solamente i romanzi d'appendice o le *telenovelas*; ci sono anche ormai, e in gran risalto, proprio i prodotti d'autore: racconti d'autore, quadri d'autore, film d'autore, video d'autore... Anzi, si potrebbe quasi dire che ciò che essa promuove è innanzitutto l'autore - la sua immagine, la sua progettualità, la sua intenzionalità artistica, la sua "poetica".

Si dice spesso che il postmoderno abbia messo in discussione l'opposizione tra cultura di massa e cultura di élite. Ma quello che bisognerebbe aggiungere è che l'opposizione è stata contemporaneamente azzerata dall'industria dell'arte. La letteratura di massa ha incorporato il suo contrario: essa può essere "d'autore" tanto quanto la supposta alta letteratura. La quale, a sua volta, pretende talvolta di distinguersi da ciò con cui ormai fa fatica a non coincidere, sorreggendosi su quello stesso pilastro. L'istituzione artistica (il museo, il teatro, la letteratura) oggi non ha più la prerogativa di luogo deputato all'esperienza estetica. L'estetico sta dappertutto fuori dell'arte: nei media, nella televisione, nei messaggi pubblicitari, nella moda, nella musica pop, nell'incessante spettacolo metropolitano. Sta soprattutto in una miriade di oggetti con cui entriamo in rapporto quotidianamente: auto, caffettiere, orologi, confezioni di biscotti. Nell'era postindustriale lo *styling* è ormai entrato nella produzione in serie, e il consumatore è diventato "fruitore". Egli è ormai capace di apprezzare il bello, o per meglio dire il nuovo, l'*up-to-date*, il *trendy* - anche se non nell'arte, bensì nell'oggetto di consumo. Ma in un simile contesto in cui l'estetizzazione del mondo della vita ha dissolto i confini tradizionali dell'estetico, la sopravvivenza dell'arte come istituzione specifica viene più che mai garantita dalla funzione-autore. Abbiamo così da un lato merci d'autore, dall'altro feticci d'autore.