

“QUESTIONS OF AUTHORSHIP”

O DELLE ASSENZE AUTORIALI¹

di *Fabio Luppi*

Any artist who has an imagination builds better than
he knows

Yeats (2003a, p. 160)

Il dio nascosto quando crea obbedisce alla necessità
crucele della creazione che a lui medesimo è imposta

Artaud (1968, p. 217)

[...] il poeta procede a una continua rinuncia al proprio
essere presente, in cambio di qualcosa di più prezioso. La carriera di un artista è un continuo auto-
sacrificio, una continua estinzione della personalità

Eliot (1967, p. 73)

Autore: straniamento ed eclissi

Secondo George Steiner la lingua, così come l'arte, essendo un atto comunicativo, presuppone l'altro da sé, un confronto con l'alterità; in quanto tale dovrebbe perseguire come fine l'intelligibilità, si realizzi essa più o meno compiutamente². C'è anche chi sostiene il paradosso che l'artista, o chiunque prenda parola in qualsiasi contesto, si rivolga in realtà solo a se stesso. In questo caso la pretesa comunicazione, se ancora si può parlare propriamente di comunicazione, si riduce ad un puro atto formale e non sostanziale; di conseguenza il fine comunicativo non sarebbe affatto sotteso dall'atto linguistico e/o artistico. Tuttavia, pur ammettendo per assurdo l'ipotesi che l'espressione si riduca ad un continuo soliloquio, il mezzo di cui ci si serve, la lingua (o il linguaggio), è pubblico. Per di più la questione dell'intelligibilità dell'atto linguistico o artistico può anche essere rivolta verso lo stesso mittente, può essere riflessiva: prendendo a prestito le parole di Paul Ricoeur, nell'ipotesi dell'arte come soliloquio si potrebbe supporre quantomeno un "sé come un altro" (Ricoeur, 1993). Spingendo all'estremo questo paradosso, sempre che di paradosso veramente si tratti, si potrebbe giungere alla conclusione che anche nel soliloquio l'individuo non sappia essere intelligibile a se stesso.

Occorrerà a questo punto precisare; più che una mancanza di intelligibilità si può arrivare ad ammettere la possibilità che non ci si riconosca nei propri atti comunicativi, che in essi il soggetto si veda esterno a se stesso; in altre parole, che si attuino dei processi di straniamento:

Se gran parte della poesia, della musica e delle arti cerca di "incantare" [...], un'altra parte invece, con grande impellenza, cerca di rendere più strani ancora

certi aspetti della stranezza. Vorrebbe farci percepire l'enigma inviolato dell'alterità nelle cose e nelle presenze animate. La pittura, la musica, la letteratura o la scultura serie, meglio di qualsiasi altro mezzo di comunicazione, rendono tangibili l'instabilità non mitigata e perpetuamente esiliata, lo straniamento della nostra condizione. In alcuni istanti chiave, siamo estranei a noi stessi, vaghiamo attorno alla porta d'ingresso della nostra psiche. Bussiamo ciecamente alle porte dell'irrequietezza, della creatività e dell'inibizione nella *terra incognita* che siamo per noi stessi. E, cosa ancora più perturbante, possiamo essere, in modi quasi insopportabili per la ragione, estranei a quelli che vorremmo conoscere meglio, dai quali, più che da qualsiasi altro, vorremmo essere conosciuti e smascherati (Steiner, 1998, p. 137).

Si può cogliere una qualche ambiguità in questo passo. Quando Steiner usa il plurale, e si riferisce ad un noi, vuole intendere lo scrittore (l'artista), il lettore (il pubblico) o entrambi? Certo il discorso può funzionare in qualunque senso lo si legga, ma è indubitabilmente più accattivante se la reciprocità lettore/scrittore è voluta, se quell'ambiguità è volontaria. In questa ottica, nello schema di un atto comunicativo mittente-ricevente-messaggio-codice-canale, il nodo centrale, l'unico attivo è costituito dal nucleo messaggio-codice, significato-significante, a discapito di emittenti e riceventi:

Scrittori e lettori; [...] non v'è bisogno di distinguere fra le due condizioni, giacché si tratta di condizioni meramente servili nei confronti delle parole (Manganelli, 1982, p. 69).

Ostentazioni di acredine, ostilità, spocchia o snobismo nei confronti del pubblico, pratica comune a diversi autori, segnalano la superiorità della creazione artistica rispetto a chiunque possa fruirne. Che però uno scrittore manifesti una certa insofferenza anche rispetto a se stesso, rendendosi oggetto di scherno ed esempio di inettitudine rispetto alla propria opera, questo è decisamente più curioso. Eppure è dato il caso di diversi scrittori che, dovendo giustificare la propria posizione, si siano trovati a mal partito. Chi sono mai nei confronti dell'opera d'arte?

Questa superiorità della creazione artistica su autori e lettori viene costantemente riproposta da Giorgio Manganelli sia nelle opere letterarie sia nelle interviste e addirittura negli elzeviri. Occorrerà subito precisare, però, che non si tratta di un paradosso con la funzione di nascondere la figura dello scrittore al di là o al di sopra della propria opera, facendolo sembrare indifferente, assente, intento solo a curarsi le unghie. Il dio-scrittore del *Portrait* joyciano è una bestemmia nella teologia letteraria manganelliana, così come lo scienziato del romanzo sperimentale di Zola violerebbe il suo codice etico-deontologico. Manganelli sembra aver bisogno di minimizzare il ruolo dell'autore, renderlo meno importante o forse meno responsabile, quasi inconsapevole. Lo scrittore diventa un mezzo, il medium delle parole. T. S. Eliot esemplifica il concetto molto chiaramente:

La particolare concezione che sto faticosamente cercando di demolire è forse in rapporto con la teoria metafisica dell'unità sostanziale dell'anima: poiché la

mia concezione è che il poeta ha non una “personalità” da esprimere, ma un mezzo particolare, che è soltanto un mezzo e non una “personalità”, in cui impressioni ed esperienze si combinano in modi peculiari e imprevisi (Eliot, 1967, p. 77).

Joyce descrive il passaggio da una presenza autoriale (arte lirica ed epica) ad una assenza (arte drammatica):

La lirica è di fatto il più semplice rivestimento verbale di un attimo di emozione, un grido ritmico quale, secoli fa, servì a incitare l'uomo che manovrava un remo o trascinava pietre su per un pendio. Chi emette questo grido è più conscio dell'attimo di emozione che di se stesso in quanto provi un'emozione. La forma epica più semplice la si vede emergere dalla letteratura lirica, quando l'artista prolunga e rimugina se stesso come centro di un avvenimento epico, e questa forma progredisce finché il centro di gravità emozionale di trova equidistante dall'artista e dagli altri. La narrazione non è più soltanto personale. La personalità dell'artista passa nel racconto stesso, scorrendo tutto intorno alle figure e all'azione come un mare vitale. [...] La personalità dell'artista, dapprima un grido, una cadenza o uno stato d'animo, poi una narrazione fluida ed esterna, si sottilizza alla fine sino a sparire, s'impersona, per così dire. L'immagine estetica nella forma drammatica è la vita, purificata nell'immaginazione umana e da questa tornata a proiettar fuori (Joyce 1974, p. 473).

Questo modo di creare immagini, poesia, letteratura è comune a diversi autori. Essi lasciano che l'opera si faccia da sé. Così Dylan Thomas:

Io creo un'immagine – sebbene “creo” non sia la parola giusta; io *lascio*, forse, che un'immagine “*si crei*” in me emozionalmente e quindi vi applico quel tanto di potere critico e intellettuale che possiedo – *lascio* che ne generi un'altra, *lascio* che questa nuova immagine contraddica la prima, faccio, della terza immagine generata dalla congiunzione delle altre due, una quarta immagine contraddittoria, e *lascio*, nell'ambito dei limiti formali che mi sono imposto, che cozzino tutte insieme (cit. in Praz, 1966, p. 97, corsivi miei).

Una teorizzazione ben più antica di questa assenza risale a John Keats, ed è esemplificata dalla figura del poeta-camaleonte, il poeta che scompare per accogliere il mondo circostante («se un passero viene alla mia finestra io prendo parte alla sua esistenza e becco anche io con lui la ghiaccia», Keats, 1992, p. 72). Lo scrittore che per Keats più di ogni altro aveva posseduto questa dote era Shakespeare in quanto non solamente annullava la propria personalità a favore di quella dei personaggi, ma induceva il lettore/spettatore a partecipare di questa stessa evanescenza. Così Keats, lettore di Shakespeare può dire:

a seconda del mio stato d'animo io sono con Achille nei terrapieni e con Teocrito nelle valli di Sicilia, o mi sento vivere tutto in Troilo, e ripetendo quelle parole “io erro come un'anima perduta nello Stige, in attesa di traghettare”, mi fondo nell'aria con una voluttà sì delicata che son contento d'essere solo [...] (cit. in Praz, 1986, p. 117).

Di nuovo le sorti del lettore e dello scrittore paiono unite, o meglio parallele.

Intransitività della scrittura

[...] È veramente triste vedere uno scrittore che per denaro si adatta anche a scrivere. Dunque: non raccontare una storia. Divagare. No, signori, non sto mica parlando della scrittura automatica, e neppure dell'associazione di idee; la faccenda è tutt'altra, ed ha a che fare con la consapevolezza che chi scrive non è "l'autore" [...]; chi scrive sa benissimo che la scrittura è un accadimento, come si dice "nevica" "piove" come dicevano i latini "Giove piove"; bene, Giove scrive [...] (Manganelli, 1982, p. 73)

Dunque "scrivere" diventa, al pari di "piovere", un verbo intransitivo e impersonale; allo stesso modo per definire quella che Keats chiama *negative capability* Praz fa ricorso proprio ad un verbo impersonale:

Come in russo non si dice "io sogno", ma "sognare" è un verbo impersonale, "mniè snilos", "un sogno è capitato a me", così [...] in sostanza Keats vede nel poeta soltanto il succube d'una ispirazione che a un tratto viene ad abitare in lui grazie alla sua straordinaria, camaleontica ricettività (Praz, 1985, p. 330).

Lo scrittore ha la funzione di accogliere, ricevere, ascoltare, è abitato o meglio è *haunted*, infestato dal *daimon* della scrittura; nel processo creativo non ha ruolo attivo perché perde la propria identità, non è più se stesso ma indica un'assenza. Allo scrittore «il libro arriva, come il sogno» (Manganelli, 2001, p. 137).

Lo scrittore non esiste; è una fola, non è giovane, né vecchio, e nemmeno morto, sebbene partecipi della grazia della inesistenza (Manganelli, 1994, p. 47).

Questa capacità di dar voce a ciò che ci circonda, di annullare la propria identità viene esemplificata magistralmente da Pirandello con i *Sei personaggi in cerca d'autore*, ma ancora meglio in tre novelle. Nella prima, *Personaggi*, Pirandello crea la figura dell'autore che dà udienza a dei personaggi in potenza; questi nascono spontaneamente e si propongono allo scrittore promuovendo la loro storia per poter essere raccontati; nella seconda novella, *Tragedia di un personaggio*, la stessa idea viene ulteriormente sviluppata. Se lo scrittore

ha creato veramente caratteri, se ha messo su la scena uomini e non manichini, ciascuno di essi avrà un particolare modo d'esprimersi, per cui, alla lettura, un lavoro drammatico dovrebbe risultare come scritto da tanti e non dal suo autore, come composto, per questa parte, dai singoli personaggi, nel fuoco dell'azione, e non dal suo autore (Pirandello, 1960, p. 983).

Il fine – o forse sarebbe più corretto parlare di risultato, parola che non implica volizione ma semplice consequenzialità – è quello di dar vita a un'opera in cui non si sente la voce dell'autore ma una polifonia, il risultato del susseguirsi delle voci dei differenti personaggi.

Polifonia e scritture plurali

Avevo parlato di tre novelle pirandelliane, ne manca all'appello ancora una, la cui conclusione inaspettata, sentimentale e spaventosa allo stesso tempo chiude questo discorso con i personaggi. La situazione di partenza è la stessa delle novelle già citate: l'autore nel suo studio dà udienza ai personaggi che come questuanti lo incalzano con insistenza (e invadenza) al pari di fantasmi che anelano a raggiungere un medium per tornare a parlare nel mondo dei vivi. Ma ad un certo punto l'autore, sopraffatto dall'angoscia causata dalla partenza imminente del figlio per il fronte, resosi conto della sua inadatta disposizione d'animo che gli rende odiose tutte queste figure, ormai seccatori importuni in una contingenza tanto dolorosa, decide di sospendere le visite. E d'un tratto il tono della novella si fa malinconico, differente dalle due precedenti; è allora che si manifesta un'ombra. Si tratterà ancora di un altro di quei seccatori, lì seduto in un angolo buio dello studio? Lo stupore dello scrittore, e a seguire il nostro, quando riconosce quella figura: «Ma come, Mamma, tu qui?». E così seguita:

Io piango perché tu, Mamma, tu non puoi più dare a me una realtà. È caduto a me, alla mia realtà, un sostegno, un conforto. Quando tu stavi seduta laggiù in quel tuo cantuccio io dicevo: «se ella da lontano mi pensa, io sono vivo per lei». E questo mi sosteneva, mi confortava. Ora che tu sei morta, io non dico che non sei più viva per me; tu sei viva, viva com'eri, con la stessa realtà che per tanti anni t'ho data da lontano, pensandoti, senza vedere il tuo corpo, e viva sempre sarai finché io sarò vivo; ma vedi? È questo, è questo, che io, ora, non sono più vivo, e non sarò più vivo per te mai più! Perché tu non puoi pensarmi come io ti penso, tu non puoi più sentirmi come io ti sento! E ben per questo, Mamma, ben per questo quelli che ci credono vivi credono anche di piangere i loro morti e piangono invece una loro morte, una loro realtà che non è più nel sentimento di quelli che se ne sono andati. Tu l'avrai sempre, sempre, nel sentimento mio; io, Mamma, invece, non l'avrò più in te (Pirandello, 1993, p. 1425).

Questa lunga digressione non sembri peregrina. In quest'ultima novella Pirandello ci dice che non è il morto a perdere la propria identità, bensì lo scrittore, che non può più essere pensato dalla mamma, ormai defunta. La madre può ancora esistere grazie al ricordo del figlio, il figlio non può più esistere nel ricordo della madre. Una identità resiste, e paradossalmente è quella del defunto, del personaggio, non quella dello scrittore. Più rilevante ancora diventa l'ultima frase, quella che chiude la novella. Si tratta della risposta della madre:

Guarda le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono più! Ne avrai un rammarico, figlio, che te le renderà più sacre e più belle (*ibid.*).

Il consiglio della madre è quello di vedere le cose anche attraverso gli occhi degli altri; la personalità dello scrittore deve far posto a quella dell'altro da sé, far diventare soggetto l'oggetto. Va comunque sottolineato quell'"anche" che sta lì a ricordare come lo scrittore non sia del tutto scomparso. È sempre presente, anche se abitato da mille voci estranee che vengono orchestrate magistralmente (del resto la polifonia, questo susseguirsi e intrecciarsi di "rumori o voci" avrà pur bisogno di

un direttore di orchestra). La scrittura infine esorcizza le voci che nascono spontanee; è un'esigenza naturale.

Odo voci, e sebbene sappia che esse vengono da esseri vivi, so anche che esse vengono dall'abitacolo del mio corpo, vengono, sommesse ma pronte a farsi urlo, dalle mie viscere, le pagine interne, che leggono se stesse a gran voce. Io devo trascrivere le voci, perché io non sono uomo, ma vecchio castello affollato di fantasmi, e non v'è incantesimo che possa addolcire e mitigare un fantasma se non questo di avvolgerlo in gomitolo palindromo di scrittura (Manganelli, 1982, p. 38).

C'è però nella conclusione di *Colloqui con i personaggi* una nota che parrebbe stridere con le teorie delle assenze autoriali. Il tono della novella nelle ultime pagine e ancor di più nella conclusione si fa patetico, sentimentale, personale³. Manganelli, interrogato se nella sua cura per le parole e per il periodare non si possa scorgere «una piccola musica emozionale dell'anima, che si struttura a partire dalle pieghe emotive» risponde:

No, questa struttura è una struttura anti-emotiva, cioè non consente alle parole di abbandonarsi alla propria naturale affettività sociale, direi... letteraria (Manganelli, 2001, p. 53).

Eppure corregge in parte: «questo non vuol dire che la pateticità non possa essere usata» (ivi, p. 54) e così porta ad esempio Dostoevskij e l'abitudine del russo ad attingere a piene mani dalle situazioni più patetiche (si noti come proprio Dostoevskij sia il centro dell'analisi di Bachtin sulla polifonia).

L'idea di scrittore per Manganelli si basa sostanzialmente su due concetti: quello del *daimon* (che agisce, con le parole di Pirandello, da "servetta fantasia", se vogliamo) che si presenta automaticamente e autonomamente; e quello della separazione della fantasia dall'emotività personale. Insomma, la fantasia non esprime la personalità del poeta, ma esprime solo se stessa, e non è governata dallo scrittore. Anche Yeats era giunto alle stesse conclusioni⁴:

[...] lo stile è quasi inconsapevole. Io so quel che ho cercato di fare, so ben poco di quel che ho fatto... Parlatemi di originalità, e mi rivolterò con furore contro di voi... i traduttori della Bibbia, Sir Thomas Browne, taluni traduttori dal greco, quando i traduttori ancora cercavano di badare al ritmo, crearono una forma tra prosa e verso, che sembra naturale alla meditazione impersonale; ma quel che è personale in breve si corrompe; occorre sempre proteggerlo con ghiaccio e sale (Yeats, 1961, cit. e trad. in Manganelli, 2002, p. 23).

Sapere cosa si è cercato di fare e non sapere cosa si è fatto non equivale a dire che «scrivere è una penombra mentale, non si sa cosa ne viene fuori?» (Manganelli, 2001, p. 179). Quando si scrive, dice Manganelli, non si sa mai quello che sta per accadere, così come quando si sogna; i sogni sono indipendenti dalla nostra volontà (cfr. Manganelli, 2001, pp. 135-7). Anche Manganelli, come Yeats, sa cosa ha cercato di fare, ma inevitabilmente, a opera compiuta, arriva alla conclusione che essa, in realtà, si è fatta da sé.

Autori e riscritture

È significativo che Yeats faccia riferimento all'originalità sostenendo che non ha senso parlarne: ancora più significativo che parli di originalità e contestualmente di traduzione. Perché il discorso autoriale si può allargare anche alle teorie della traduzione, all'idea delle riscritture: infatti, dal momento in cui l'autore non è che un mezzo, la sua posizione si fa assai simile a quella del traduttore, mediatore, appunto, tra due lingue. Entrambi rappresentano figure della soglia, tra una lingua e l'altra, tra l'idea e la scrittura (e non tra idea e reale o tra scrittura e reale, ammonirebbe Blanchot).

Se cerchiamo la parola "autore" nel dizionario viene fuori che questo termine sta ad indicare colui che ha creato, che ha dato inizio a qualcosa (ad esempio, Dio è l'autore del creato), la causa di qualcosa (il "dante causa") ma anche colui che porta a compimento qualcosa. I verbi di riferimento sono due: creare e agire. Possiamo tanto dire l'autore di un romanzo quanto l'autore di un delitto (e forse solo De Quincey è riuscito a teorizzare la somiglianza dei due). Applicando entrambe queste accezioni alla letteratura, l'autore di un'opera letteraria può essere sia colui che crea qualcosa di originale sia colui che completa, o mette in pratica un progetto già concepito. Pertanto, ancora una volta, l'idea di originalità sembra passare in secondo piano.

Questa incrinatura della parola "autore", la sua opacità, viene analizzata, smontata e soprattutto sfruttata da Roland Barthes. Se la distinzione tra creatore ed esecutore viene meno, autore è anche colui che completa, riutilizza mette in atto lavori già iniziati, colui che si serve di frammenti per puntellare le proprie rovine (cfr. T. S. Eliot, *The Waste Land*) o che non può far altro se non enumerare vecchi temi (cfr. W. B. Yeats, *The Circus Animals' Desertion*). Barthes arriva al paradosso dell'autore che non scrive nulla di originale, ma sempre riscrive; come i vecchi bardi che ripetono canzoni della tradizione egli è un performer. Per di più, Barthes definisce il testo come composto di scritture multiple, varie, di cui nessuna è originale, il testo «è un tessuto di citazioni, esiti delle mille sorgenti della cultura» (Barthes, 1968)⁵. Per una definizione di questa scrittura plurale e mai originale possiamo tornare ancora a Manganelli e significativamente proprio in relazione all'opera di Yeats, in particolar modo alle *Autobiografie*:

A seconda del momento della nostra vita noi abbiamo un'autobiografia che ci raccontiamo, ed è sempre un'autobiografia diversa. Yeats ha intitolato il suo libro *Autobiografie* (*Autobiographies*). L'autobiografia è un genere plurale. Di volta in volta te ne racconti una, ma non è mai una, è sempre un intrico di citazioni, di "exempla", di aneddoti. Via via, alcuni vengono scartati mentre altri vengono recuperati (Manganelli, 2001, p. 226).

Storia dell'autore: vita, fortuna e morte

Insieme a Barthes a partire dagli anni Sessanta e Settanta in Francia, la critica strutturalista e post-strutturalista (e da tenere da conto sono anche gli studi di

linguistica e persino di antropologia di quegli anni) sviluppa una teoria esplicita portata alle estreme conseguenze di questa assenza autoriale. Non è un caso che queste tematiche vengano alla luce in un determinato contesto, esse rappresentano le logiche conseguenze di una tendenza in atto. Se infatti con lo strutturalismo l'opera in sé viene posta come unico oggetto di studio con conseguente abbandono di ogni interesse per chi l'abbia eseguita, e se quindi l'analisi viene sviluppata internamente intorno alla sola creazione artistica, al messaggio, il ruolo dell'autore è *a priori* messo in secondo piano, quantomeno trascurato. Ma questo non è che l'inizio.

Avendo già scomodato il comune dizionario alla ricerca della parola incriminata, "autore", è bene ritornarvi facendo un passo indietro; sarebbe infatti opportuno non tralasciare la nota etimologica, quanto mai significativa: "autore" deriva da voce dotta latina *auctōre(m)*. Gli *auctores* erano coloro i quali nel Medioevo nei rispettivi campi erano considerati l'autorità suprema, avendo cioè posto le basi delle rispettive materie: Cicerone per la retorica, Aristotele per la dialettica, gli antichi poeti per la grammatica (*trivium*); Tolomeo per l'astronomia, Costantino per la medicina, la Bibbia per la teologia, Boezio per l'aritmetica (*quadrivium*). Quello che gli *auctores* avevano sentenziato era legge, e chiunque si occupasse di "ricerca" doveva portare ad esempio l'autorità. Perciò il nome dell'autore era in un certo qual senso pari al nome della materia stessa, rappresentava la prova della veridicità di una tesi. Non godevano dello stesso lustro i nomi degli antichi poeti; l'autore di un poema, di un racconto, non conferiva validità all'opera. Non sempre il nome dell'autore-poeta ha goduto di fama imperitura; vediamo anzi come fino a buona parte del Cinquecento in Inghilterra, per fare un esempio ben più tardo, nello *Stationers' Register* in cui venivano registrati i titoli dei drammi di recente composizione o rappresentazione, compariva il nome della compagnia che ne deteneva il possesso, e non quello dell'autore (il nome di Shakespeare legato ad una sua opera compare per la prima volta nel 1598). In origine, comunque, quello che contava non era affatto il nome del poeta, in quanto il poeta non era considerato l'autore ma il mero esecutore di racconti che venivano tramandati da generazioni.

Nelle società etnografiche, il racconto non è mai preso in carico da una persona, ma da un mediatore, sciamano e recitante, del quale si può, a rigore, ammirare la "performance" (ovvero la maestria del codice narrativo) ma mai il "genio" (Barthes, 1968, p. 491).

Secondo Barthes, è a partire dal Medioevo, e più che mai con l'umanesimo prima e progressivamente poi con la scoperta moderna dell'individuo, con l'empirismo inglese e il razionalismo francese che l'autore inizia ad imporsi sulla scena come figura quanto mai ingombrante. Sulla stessa linea è Michel Foucault che rileva come si sia prodotto un «chiasmo nel XVII o nel XVIII secolo», dove i nomi per questioni scientifiche servono giusto a designare un teorema e così via, mentre è divenuto insopportabile l'anonimato letterario (Foucault, 2004, p. 10). Foucault, Barthes, Blanchot, Lévi-Strauss giungeranno a ribaltare ancora una volta l'ordine d'importanza del soggetto autore, e a suon di paradossi le loro conclusioni ci spingeranno a considerare identiche le

espressioni “l’*Ulisse* di Joyce” e “il Teorema di Pitagora”, quali espressioni vuote, prive di significato, dei *non sense*.

Il cambiamento di quella che Foucault definisce la “funzione-autore” è continuo, sempre in atto:

guardando le modificazioni storiche che si sono succedute, non sembra indispensabile, assolutamente, che la funzione-autore rimanga costante nella sua forma, nella sua complessità e finanche nella sua esistenza. Si può immaginare una cultura dove i discorsi circolerebbero e sarebbero ricevuti senza che la funzione-autore apparisse mai. Tutti i discorsi, qualunque sia il loro statuto, la loro forma, il loro valore e qualunque sia il trattamento che si fa loro subire, si svolgerebbero nell’anonimato del mormorio [...] e [...] non si capterebbe altro che il rumore di un’indifferenza (Foucault, 2004, p. 21).

Sembra che Foucault presagisca la creazione di testi multipli in cui collaborano diverse voci, lontane e vicine, mescolandosi, susseguendosi e sovrapponendosi le une alle altre-possibilità questa non più così paradossale o assurda, dal momento che il web possiede le caratteristiche adatte allo sviluppo di tali esperienze.

Il paradosso cui si giunge viene poi spiegato da Barthes nel momento in cui distingue la scrittura scientifica non solo da quella creativa, ma più in generale da qualsiasi altro tipo di scrittura: la distinzione consiste nel fatto che la scrittura creativa non ha alcun fine esterno a se stessa, e dunque

dal momento in cui un fatto è raccontato, a dei *fini intransitivi*⁶, e non più per agire direttamente sul reale, e cioè finalmente al di fuori di qualsiasi funzione altra che l’esercizio stesso del simbolo [...] la voce perde la sua origine, l’autore entra nella propria morte e la scrittura comincia (Barthes, 1968, p. 491).

L’inizio di una tale consapevolezza viene rintracciato allo stesso tempo da Blanchot e da Barthes nell’opera di Mallarmé, che

in Francia, probabilmente per primo ha visto e previsto in tutta la sua ampiezza la necessità di sostituire il linguaggio stesso a colui che fino a quel momento si riteneva esserne il proprietario; per lui, come per noi, è il linguaggio che parla, non è l’autore (ivi, p. 492).

La parola che può accomunare le teorie di Barthes, Blanchot e Foucault è probabilmente “negatività”; potremmo far nostra la definizione “capacità negativa” per raccogliere le voci citate. Mi pare infatti che si parli sempre di teorie negative nel senso che in tutti i tentativi di definizione c’è sempre, più o meno evidente, una accezione di soglia invalicabile, un’impossibilità di trasmettere o di andare oltre, un discorso che torna su se stesso: racconto con fini intransitivi dice Barthes, Blanchot parlerà di doppia negatività della parola, laddove questa sostituisce, e quindi nasconde contemporaneamente l’oggetto che rappresenta e il concetto (l’idea) che ci facciamo nella nostra mente di tale oggetto; un’idea di negatività come impermeabilità e intransitività della parola il cui risultato consiste nel fatto che, secondo Foucault,

la scrittura oggi si è liberata del tema dell'espressione: essa si riferisce solo a se stessa senza tuttavia essere presa nella forma dell'interiorità; essa si identifica nella propria esteriorità spiegata. Ciò significa che il linguaggio è un gioco di segni ordinato meno secondo il suo contenuto significativo che secondo la natura stessa del significante [...] (Foucault, 2004, p. 3).

Queste teorie rendono la parola autonoma; la scrittura si svincola dalla realtà e allo stesso tempo perde contatto con l'autore, anzi, questa sua molteplice funzione negativa e in particolare la funzione di nascondere l'idea stessa delle cose che designa, venendo a designare solo se stessa, annulla qualsiasi contatto con le idee dell'autore, e dunque con lo stesso soggetto pensante. Varcata questa soglia il paradosso che ne nasce verrà definito come "morte dell'autore".

L'opera il cui dovere era quello di conferire l'immortalità ha ormai acquisito il diritto di uccidere, di essere l'assassina del suo autore (ivi, p. 4).

L'autore si perde nella parola, il testo lo ha ucciso, dalle pagine non trapela più alcuna identità esterna che si imponga al di sopra del tessuto narrativo:

la scrittura diventa questo neutro, questo composito, questo obliquo dove fugge il nostro soggetto, il bianco e nero dove viene a perdersi ogni identità a cominciare da quella del corpo che scrive (Barthes, 1968, p. 491).

L'eclissi dell'identità autoriale, anzi della presenza di questa identità, viene etichettata drasticamente come una morte; il concetto viene espresso e capovolto in maniera quanto mai funambolica da Manganelli:

L'autore è un sognatore, fondamentalmente; è anche un sognato. Sognato dalle sue parole, che sono i veri sognatori; l'autore è come un loro personaggio, deve recitare il ruolo che gli danno. Nella lista dei personaggi, si chiama l'"autore", ma lo si potrebbe nominare altrettanto "assassino", "omicida", "funambolo", "avvelenatrice"... non è un inventore di parole, perché è passivo, d'una passività attiva. C'è una sorta di alleanza astiosa tra lo scrittore e le parole; ma tutto il potere appartiene a loro, l'autore è il sicario delle parole: è pagato da loro per uccidere altre parole (Manganelli, 2001, p. 136).

Dall'idea della morte dell'autore, propria tanto di Barthes quanto di Blanchot e di Foucault, Manganelli arriva a proporre l'autore come un sicario che sì, uccide delle parole, ma così facendo, con questa "attività passiva", perde il ruolo di agente; l'autore al massimo può essere l'esecutore materiale del delitto, non il mandante. Non è giusto nemmeno dire che si cela dietro alle parole, perché questo implicherebbe una qualche scaltra manovra di travestimento di una presenza. Invece quello che tutti gli scrittori citati rimarcano è proprio una assenza:

questo rapporto della scrittura con la morte si manifesta anche nell'eclissarsi dei caratteri individuali del soggetto scrivente (Foucault, 2004, p. 4).

Autori e antropologia

Fino ad ora queste elucubrazioni erano frutto di esperienze personali di scrittori o di analisi critiche di commentatori illustri. Barthes cerca però anche degli appigli più solidi per suffragare l'idea della non esistenza dello scrittore e porta a testimone la linguistica:

[...] oltre la letteratura stessa [...] la linguistica fornisce alla distruzione dell'autore uno strumento analitico prezioso, mostrando che l'enunciazione, nel suo complesso è un processo vuoto, che funziona perfettamente senza che sia necessario riempirlo dalla persona degli interlocutori (Barthes, 1968, pp. 492-3).

Come sostegno ulteriore, accanto a quello fornito dalla linguistica, è chiamata in causa una seconda disciplina, l'antropologia (o forse è meglio parlare di etnografia). Dapprincipio questa aiuta creando una similitudine tra il processo di nascita del mito nei popoli antichi o primitivi ed il nascere dell'opera letteraria; in entrambi i casi, l'autore non è rintracciabile. Ma soprattutto si riconosce come anche la scrittura di testi "scientifico-antropologici" sia soggetta alle stesse regole e agli stessi funzionamenti della scrittura creativa. Lévi-Strauss in prima persona sostiene questa idea e porta ad esempio la propria esperienza personale:

io non ho la sensazione di scrivere personalmente i miei libri. Sento che i miei libri si scrivono attraverso di me, e una volta che mi hanno attraversato mi sento vuoto e non mi rimane nulla (Lévi-Strauss, 1980, p. 16).

Il tema viene dibattuto con calore da Clifford Geertz (1990) che gli dedica addirittura un intero volume: i rapporti tra autore-antropologo e i suoi testi diventano assai problematici nel momento in cui una pretesa di scientificità deve fare i conti con la base di partenza dello studio sul campo, in cui l'etnografo parla in prima persona per descrivere la propria esperienza. Si tratta sempre del rapporto con l'altro, con la diversità; l'autore si sente in difficoltà cercando di restare in bilico evitando da una parte eccessi di soggettività e dall'altro una pretesa oggettività scientifica che rischia di diventare un mero elenco di ciò che si è visto. La difficoltà, secondo Geertz consiste nel fatto che in ogni caso lo scrittore deve ordinare e dare un senso a quello che ha "esperito". Ma così facendo il discorso viene necessariamente ad assumere un taglio personale: come distinguere quindi conclusioni personali, interpretazioni nate dal punto di vista dell'osservatore occidentale da analisi e descrizioni puramente oggettive? Un'altra persona avrebbe riportato ciò che lo scrittore ha osservato, e lo avrebbe fatto negli stessi termini? Apparentemente il pericolo, secondo Geertz, è agli antipodi rispetto alla così detta morte dell'autore, e consisterebbe o in una massiccia presenza autoriale che invaliderebbe i risultati della ricerca, in un caso, o, nel caso opposto, in una sciatta prosa non dissimile da un elenco della spesa: uno scritto certamente senza valore artistico, ma soprattutto senza valore scientifico. La conclusione sembra essere che tanto l'oggettività scientifica quanto una certa dose di elaborazione retorica siano necessarie. Lévi-Strauss sostiene di riuscire perfettamente in questo:

non ho mai avuto e non ho tuttora la percezione della mia identità personale. Vedo me stesso come il luogo in cui qualcosa accade, ma non c'è nessun "io", né alcun "me". Ognuno di noi è una sorta di crocicchio ove le cose accadono. Il crocicchio è assolutamente passivo: qualcosa vi accade (ivi, p. 17).

Ma Geertz non è affatto dello stesso parere, o almeno così sembrerebbe inizialmente e sostiene in apertura del suo libro di non essere tra quelli che credono nell'autonomia ontologica dei testi. Il problema che pone riguarda propriamente l'approccio che il lettore deve avere verso il testo di antropologia, testo che non merita l'attenzione scrupolosa per la forma che viene riservata invece ai testi narrativi, poetici o più in generale di *fiction*. Lo studio antropologico non dovrebbe avere forma né di romanzo né tanto meno di semplice libro di viaggi. Eppure, alla fine della sua analisi basata sui metodi di scrittura di quattro importanti etnografi attraverso l'esame dei loro testi più significativi, dappprincipio Geertz sottolinea quanto sia importante sapere chi è che scrive un testo, contro ogni pretesa di morte autoriale, ponendo attenzione sul modo in cui un determinato autore scrive, dando spazio cioè alle strategie retoriche utilizzate – in una parola allo stile – ma alla infine arriva invece a sostenere quasi il contrario di quello che aveva avanzato nelle premesse. Più che una contraddizione, pare quasi che arrivi a deporre le armi per riconoscere come il testo possa formarsi nei modi più disparati, come possa contare lo stile (e quindi dobbiamo in un certo qual modo recuperare le categorie di prosa artistica, o quantomeno di analisi stilistica?) e come l'autore possa decidere di "morire" per accogliere l'altro da sé:

Esiste una specie di ventriloquio etnografico: la pretesa di parlare non solo di un'altra forma di vita, ma di parlare dal suo interno; di presentare cioè una sua raffigurazione delle cose così come appaiono dal "punto di vista di una poetessa etiopese" come se, appunto, si trattasse davvero della rappresentazione della poetessa etiopese, di come cioè appaiono le cose dal suo stesso punto di vista. Esiste poi un positivismo del testo: una posizione secondo la quale, se solo si riesce a persuadere Emawayish [la poetessa etiopese] a dettare o ad annotare le sue poesie nel modo più accurato possibile, allora la funzione dell'etnografo si dissolve in quella di un onesto mediatore, il quale si occupa di trasmettere le cose per quelle che sono, con il minimo possibile dei costi di transazione. C'è, ancora, la teoria della dispersione dell'autore: la speranza che il discorso etnografico possa in qualche modo essere reso "eteroglottale", cosicché Emawayish possa parlare al suo interno accanto all'antropologo in modo diretto, paritetico e indipendente; una presenza del Là in un testo del Qui. E c'è quel confessionnalismo che assume l'esperienza dell'etnografo, piuttosto che il suo oggetto, come principale argomento di attenzione analitica, sì che, stavolta, Emawayish entra nella rappresentazione per gli effetti che produce su quelli che la incontrano; un'ombra del Là della realtà del Qui. Ed infine, più diffusa di tutte, c'è la semplice supposizione che, benché Emawayish e le sue poesie possano essere percepite, come è logico ed inevitabile, solo attraverso un vetro oscurato che è l'autore, tuttavia l'oscuramento può essere ridotto al minimo dallo stesso controllo autoriale sulla sua stessa "inclinazione" e sulla sua stessa "soggettività", e quindi sia così possibile farla vedere ai lettori, lei e le sue poesie, quasi a tu per tu con i lettori (Geertz, 1990, p. 154).

Il discorso ha finito per tirar per la giacca antropologia e linguistica. E ancora l'antropologia serve a Lévi-Strauss per descrivere la propria scrittura. In precedenza si era parlato di come nell'antichità il nome dell'autore fosse trascurato, se non addirittura dimenticato e ci si domandava come sia possibile risalire al nome di chi ha inventato le mitologie. Queste sono nate dai popoli, e non esiste nome che le accompagni se non nomi di performer. Il quesito che ne consegue riguarda proprio la genesi delle mitologie. È attraverso questa domanda che Lévi-Strauss si propone di risolvere il problema dell'identità dello scrittore:

ho scritto che i miti diventano pensiero nell'uomo a sua insaputa [...] il mio lavoro si fa pensiero in me a mia insaputa (Lévi-Strauss, 1980, p. 17).

Gli esiti di questa teoria non sono sempre concordi. Avevamo visto proprio all'inizio come Manganelli parlasse di scrittore e lettore come figure servili nei confronti delle parole. Per lui il centro del discorso è il testo. E così sembra anche per gli altri scrittori. Eppure Barthes ricorda come Vernant, a proposito dell'ambiguità della tragedia greca, nella quale ogni parola ha due significati, sostenga che è solo lo spettatore a comprenderli entrambi. L'opacità della parola non si risolve nel testo (per i personaggi) né nella pratica della scrittura (per l'autore), ma solo attraverso la ricezione del testo (in questo caso della rappresentazione). La conclusione di Barthes è dunque che l'unità del testo si realizza nello spettatore/lettore: «la nascita del lettore [si paga con] la morte dell'autore» (Barthes, 1968, p. 495).

Senza addentrarci nelle teorie della ricezione, restiamo alla nostra domanda iniziale: chi è dunque l'autore? Un camaleonte, un medium, un essere dominato dal proprio inconscio o un *fool*, o tutte queste figure messe insieme? O forse è lecito sostenere che non esiste affatto? Come sostiene Foucault, in fondo, «cosa importa chi parla?». «Forse non esiste neanche più, l'autore», dice infine Manganelli; «uno nessuno e centomila» titolerà Pirandello. Yeats, a chiosa del tutto: «io sono una folla, sono un uomo solitario, sono nulla» (Yeats, 1961 cit. da Manganelli, 2002, p. 24) ...e Jung:

L'artista è eminentemente reale, impersonale, addirittura inumano o sovrumano, poiché come artista egli è la sua opera, e non un uomo.[...] Egli è soprattutto spinto e guidato dall'inconscio, il misterioso iddio che abita in lui (Jung, 1979, pp. 74-5).

Note

1. In filologia si parla di “authorship” nel momento in cui si indaga sulle possibilità di attribuzione di un testo ad un autore. Giorgio Melchiori, in occasione della giornata di studi su *Shakespeare e la Questione dell'Authorship* svoltasi a Villa Mirafiori il 2 aprile 2008 aveva intitolato un suo intervento proprio *Questions of Authorship*. In questo mio articolo, ovviamente, la dicitura assume una connotazione paradossale.

2. Cfr. Steiner (1998, p. 135): «Esiste la lingua, esiste l'arte, perché esiste "l'altro". Certo, ci rivolgiamo a noi stessi in un soliloquio ininterrotto: ma il mezzo usato in questo soliloquio è quello della lingua pubblica».

3. Cfr. Jung (1979, p. 74) a proposito dell'arte in relazione alla personalità dell'artista: «L'essenza dell'opera d'arte [...] non consiste nell'essere carica di singolarità personali (quanto più questo avviene, tanto meno può parlarsi d'arte), ma nel fatto d'innalzarsi al di sopra di ciò che è personale e di parlare con lo spirito e con il cuore allo spirito e al cuore dell'umanità. Ciò che è personale è limitazione, anzi vizio dell'arte».

4. Tanto che Eliot (1957) riferendosi a Yeats scrive: «Per lui l'arte era più grande degli artisti».

5. Tutte le traduzioni da Barthes (1968) sono mie.

6. Corsivo mio. Si noti come ricorra ancora una volta la parola "intransitivo" per definire la scrittura creativa.

Bibliografia

- ARTAUD A. (1968), *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino.
- BARTHES R. (1968), *La mort de l'auteur*, in *Œuvres complètes*, t. II (1966-73), édition établie et présentée par E. Marty, Seuil, Paris.
- ELIOT T. S. (1957), *Yeats*, in *Opere* (1939-62) a cura di R. Sanesi, Milano 1993, pp. 250-1 (ed. or. *On Poetry and Poets*, Farrar Straus Giroux, London 2009, pp. 252-3).
- ID. (1967), *Tradizione e talento individuale*, in Id., *Il bosco sacro*, traduzione di M. Bacigalupo, Bompiani, Milano (ed. or. *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood* [1920]).
- FOUCAULT M. (1971), *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano.
- GEERTZ C. (1990), *Opere e vite*, il Mulino, Bologna.
- JOYCE J. (1974), *Dedalus*, in Id., *Racconti e Romanzi*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano.
- JUNG C. G. (1979), *Psicologia e Poesia*, Boringhieri, Torino.
- KEATS J. (1992), *Lettere sulla poesia*, traduzione e cura di N. Fusini, Feltrinelli, Milano.
- LÉVI-STRAUSS C. (1980), *Mito e significato*, Il Saggiatore, Milano.
- MANGANELLI G. (1982), *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano.
- ID. (1985), *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano (già Rizzoli, Milano 1967).
- ID. (1994), *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano.
- ID. (2001), *Penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Editori Riuniti, Roma.
- ID. (2002), *Incorporei Felini*, a cura di V. Papetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- PIRANDELLO L. (1960), *L'azione parlata*, in Id., *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano (già in "Il Marzocco", 7 maggio 1899).
- ID. (1993), *Novelle per un anno*, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, Newton Compton, Roma.
- PRAZ M. (1966), *La Sfinge e Proteo*, in Id., *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- ID. (1979), *La casa della vita*, Adelphi, Milano.
- ID. (1986), *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze.
- RIQUEUR P. (1993), *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano.
- STEINER G. (1998), *Vere presenze*, Garzanti, Milano.
- YEATS W. B. (1961), *Essays and Introductions*, Macmillan, London.

- ID. (2003a), *The Collected Works of W. B. Yeats*, vol. VIII, *The Irish Dramatic Movement*, edited by M. Fitzgerald and R. J. Finneran, Scribner, New York.
- ID. (2003b), *The Collected Works of W. B. Yeats*, vol. XIII, *Autobiographies*, edited by W. H. O'Donnell and D. Archibald, Scribner, New York.