

Fabiana Russo
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

L'Autore si dilegua:
“morte dell'autore” e “libri latenti”

Abstract

The essay proposes, at first, a historical-critical reconstruction of the debate on authorship developed in the second half of the Twentieth century. The second part aims to apply Roland Barthes's concept of “death of the author” to the publishing category of “libri latent”, as Domenico Scarpa defines them, proposing a different philological approach to this category.

La questione dell'autorialità è stata centrale nel dibattito letterario e filosofico negli anni Sessanta del Novecento. Le teorie del New Criticism americano, che avevano messo in discussione il principio dell'intenzionalità dell'autore, gli studi sul linguaggio di Benveniste e l'idea della scrittura come spazio personale di Blanchot, conducono alla trattazione barthesiana del 1968, *La morte dell'autore*. In questo articolo indagherò preliminarmente lo stato dell'arte sull'autorialità dal punto di vista teorico attraverso la categoria di “libro latente” coniata da Domenico Scarpa. In prima battuta si passeranno in rassegna le varie tappe che hanno condotto all'ipotesi della “morte dell'autore”, basata sui processi deauthorializzanti del Novecento. Successivamente si procederà ad una definizione di “libro latente”, soffermandosi sul peculiare gradiente di autorialità di questa categoria editoriale. Infine si proporrà un'ipotesi possibile per le edizioni dei libri in stato di latenza.

1. *La "morte dell'autore"*

Chi parla nella novella *Sarrasine*? Chiede Barthes.

Non lo sapremo mai, per la semplice ragione che la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine. La scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive.

È stato senza dubbio sempre così: non appena un fatto è *raccontato*, per fini intransitivi, e non più per agire direttamente sul reale – cioè, in ultima istanza, al di fuori di ogni funzione che non sia l'esercizio stesso del simbolo –, avviene questo distacco, la voce perde la sua origine, l'autore entra nella propria morte, la scrittura comincia. (Barthes 1988, 51)

Il legame testo-autore non è sempre stato imprescindibile ai fini della comprensione del testo. I manuali di letteratura prevedono la trattazione dei classici incorniciata dalla biografia del loro autore, innescando, alle soglie dell'approccio letterario, un automatico parallelismo tra quanto viene letto e le vicende della vita di chi lo ha scritto. Tuttavia, circoscrivendo il discorso sull'autorialità unicamente al campo letterario, risulta evidente che la funzione del raccontare è di molto anteriore all'idea che debba esserci *un individuo specifico* a narrare.

Scrivre Foucault in *Che cos'è un autore?*:

Nella nostra civiltà non sono stati sempre gli stessi testi ad esigere un'attribuzione. Vi fu un tempo in cui quei testi che noi oggi chiamiamo "letterari" (narrazioni, racconti, epopee, tragedie, commedie) erano ricevuti, messi in circolazione, valorizzati senza che fosse posta la questione del loro autore; il loro anonimato non costituiva difficoltà; la loro antichità, vera o supposta, li garantiva a sufficienza. In compenso i testi che noi ora definiremmo scientifici, in quanto concernevano la cosmologia e il cielo, la medicina e le malattie, le scienze naturali o la geografia non erano accolti nel Medio Evo, e non costituivano valore di verità che alla condizione di essere segnati dal nome del loro autore. (Foucault 2004, 10)

Il "nome d'autore" non è sempre stato propedeutico alla canonizzazione del testo in una tradizione. Nel Medioevo i testi propriamente letterari non avevano bisogno di essere ricondotti ad un autore per essere accolti e/o letti dalla comunità dei lettori. In questa fase, corrispondente alla fase formativa del concetto di autorialità, emerge come, nel caso della letteratura in senso stretto, l'autore non era lo *scrivente*, ma colui che aveva forte consapevolezza letteraria nel gestire le regole metrico-versificatorie, in poesia, le competenze tecniche codificate

dai prontuari di scrittura, in generale. Su questo punto si innesta la differenza con le storie naturali, o testi di natura prescientifica, la cui attendibilità era in tutto dipendente dall'autore di riferimento (cfr. Varvaro 1999, 384-442).

La genesi dell'autorialità non poggia su un automatico riconoscimento opera-autore, ma il letterato, per definirsi tale, doveva essere riconosciuto da un pubblico di lettori selezionato: si pensi all'invito all'utilizzo del latino che Giovanni del Virgilio rivolge a Dante, unico mezzo per poter ambire alla laurea poetica. Infatti, anche l'opera di Dante, pur rispondendo al più autorevole dei "nomi d'autore", per essere riconosciuta dalla comunità scientifica del tempo, la quale era l'incaricata a codificare i "nomi d'autore", doveva – o meglio, avrebbe dovuto – rispondere ai canoni dettati da detta comunità.

Sarà necessario, al processo di affrancamento dell'autore dalla comunità scientifica per una successiva autodeterminazione da parte dello stesso, un cambio di paradigma.

L'autore è un personaggio moderno, prodotto dalla nostra società quando, alla fine del Medioevo, scopre grazie all'empirismo inglese, al razionalismo francese e alla fede individuale della Riforma il prestigio del singolo o, per dirla più nobilmente, della "persona umana". È dunque logico che in Letteratura fosse il positivismo, summa e punto d'arrivo dell'ideologia capitalista, ad attribuire la massima importanza alla "persona" dell'autore. [...] l'immagine della letteratura diffusa nella cultura corrente è tirannicamente incentrata sull'autore, sulla sua persona, storia, gusti, passioni; nella maggior parte dei casi la critica consiste ancora nel dire che l'opera di Baudelaire è il fallimento dell'uomo Baudelaire, quella di Van Gogh la sua follia, quella di Čajkovskij il suo vizio; si cerca sempre la *spiegazione* dell'opera sul versante di chi l'ha prodotta, come se, attraverso l'allegoria più o meno trasparente della finzione, fosse sempre, in ultima analisi, la voce di una sola e medesima persona, l'autore, a consegnarci le sue 'confidenze'. (Foucault 2004, 51-2)

Pur tenendo conto delle teorie di Zumthor, Frasca, Wyatt, che legano la figura autoriale alla nascita del diritto d'autore nel Settecento, riteniamo che il cartaceo (usando questo termine in maniera più che generica per indicare i supporti scrittori) sia stato il medium a cui si lega il concetto di autorialità. Fin quando la trasmissione orale è stata l'unico canale di propagazione *letteraria*, non è stata necessaria una figura autoriale, né una chiave di lettura del testo che esulasse dal testo stesso.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, alcuni autori antimoderni – per dirla con Compagnon (2017) – provano a minare le fondamenta dell'"impero

dell'Autore" (Foucault 2004, 52). Limitandoci agli esempi citati da Barthes stesso, questo il caso di Mallarmé, la cui opera è tutta tesa a spersonalizzare la scrittura, ed è il caso di Proust, il quale ha capovolto i termini dell'imitazione: non più l'opera come la vita, ma la vita come l'opera.

Quello che Barthes non crea, ma di certo formalizza è il mito della morte dell'autore. *La morte dell'autore* gravita intorno ad un centro di natura molto simile alle teorie linguistiche di Benveniste: l'autore è un concetto vuoto proprio come l'io linguistico, non ha referente psicologico, è solo una funzione scrittoria e/o della lettura. Proprio a questa teoria linguistica Barthes fa riferimento quando scrive:

Infine, al di fuori della letteratura in senso stretto (per la verità, sono distinzioni che sempre più vanno cadendo in disuso), la linguistica ha fornito alla distruzione dell'Autore un prezioso strumento analitico, rivelando come l'enunciazione nel suo insieme sia un procedimento vuoto, che funziona perfettamente senza che si renda necessario colmarlo con la persona degli interlocutori: dal punto di vista linguistico, l'autore non è mai nient'altro che colui che scrive, proprio come *io* non è altri che chi dice *io*: il linguaggio conosce un "soggetto", non una "persona", e tale soggetto, vuoto al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce, è sufficiente a far "tenere" il linguaggio, cioè ad esaurirlo. (Ibid.: 53)

La morte dell'autore rappresenta un'estromissione della penna dal campo della volontà, la scrittura "non ha altra origine che il linguaggio stesso, ovvero proprio ciò che rimette costantemente in discussione qualsiasi origine" (Ibid.: 54). Ciò comporta delle ripercussioni anche nel campo della critica: "una volta allontanato l'Autore, la pretesa di "decifrare" un testo diventa del tutto inutile" (Ibid.: 55), il critico diventa orfano di una teleologia metodologica: "trovato l'Autore, il testo è "spiegato", il critico ha vinto" (Ibid.), ma senza l'autore, il critico è perso nel limbo di una ricerca vana.

Ciò che resta in orbita intorno all'opera è lo scrittore, il non-più-autore, e il lettore, depositario di ogni possibile decodifica del testo. Il lettore rappresenta il punto di arrivo della scrittura, ed è un punto di arrivo impersonale: il testo scritto, indentificato come prodotto del linguaggio stesso, è spersonalizzato, e viene indirizzato alla figura indistinta del lettore, individuo privo di storia. Il lettore spersonalizzato funge da modello per la figura dello scrittore:

successore dell'Autore, lo "scrittore" non ha più in sé passioni, umori, sentimenti, impressioni, ma quell'immenso dizionario cui attinge una scrittura che non può conoscere pause:

la vita non fa mai altro che imitare il libro, e il libro stesso, a sua volta, non è altro che un tessuto di segni, imitazione perduta, infinitamente remota. (Ibid.)

L'orizzonte dello *scrittore automatico* si era già aperto tempo prima di Barthes, alle soglie del Novecento.

Dichiarati e messi in mostra come “ricette per l'arte”, i metodi aleatori e le regole arbitrarie prendono immediatamente un tono dissacratorio nei confronti di quella creazione che, apparentemente, essi dovrebbero difendere dall'eccesso di strategia dell'arte moderna. Si pensi alla famosa ricetta dadaista per fare una poesia:

Prendete un giornale.

Prendete un paio di forbici.

Scegliete nel giornale un articolo che abbia la lunghezza che desiderate dare alla vostra poesia.

Ritagliate l'articolo.

Ritagliate poi con cura ognuna delle parole che compongono l'articolo e mettetele in un sacchetto.

Agitate dolcemente.

Tirate fuori i ritagli uno dopo l'altro.

Copiate scrupolosamente nell'ordine in cui li avete estratti.

La poesia vi rassomiglierà.

[...] il caso ridà all'arte quella regola che – come diceva Kant – l'arte non può trovare da se stessa. Le parole ritagliate dal giornale si sarebbero ordinate accidentalmente sulla pagina, senza che l'intenzionalità dell'autore, la sua strategia artistica, come pure la sua abilità tecnica, vi avessero incidenza alcuna. Come la natura, il caso dà all'arte una regola che non ha a fondamento alcun concetto di come l'opera debba essere, o di come debba essere raggiunta.

(Benedetti 1999, 174-5)

Nella prassi artistica dadaista, quindi, ciò che garantisce una parziale spersonalizzazione dell'autore è l'affidare al caso il procedimento di composizione. Questa strategia rende necessario sottolineare che si tratti di una spersonalizzazione parziale: lo scrittore ha bisogno di una strategia per affidarsi al caso, la *techné* gravita ancora nell'orbita dello *iudicium* autoriale. Su questa stessa traccia si inserisce la psicografia surrealista: una scrittura inconscia, non mediata dal filtro della coscienza autoriale. Il pre-barthesiano permette ancora a quella che Foucault chiama la “funzione-autore” di emergere:

un nome d'autore non è semplicemente un elemento in un discorso (che potrebbe essere soggetto o complemento, il quale può essere sostituito da un pronome ecc.); esso svolge in rapporto ai discorsi un certo ruolo: stabilisce una funzione classificatoria; un

tale nome permette di raggruppare un certo numero di testi, di delimitarli, di escluderne alcuni, di opporli ad altri. [...] La funzione-autore è quindi caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società. [...] Ma la funzione-autore non è, in realtà, una pura e semplice ricostruzione che vien fatta di seconda mano a partire da un testo dato come un materiale inerte. Il testo porta sempre in se stesso un certo numero di segni che rinviano all'autore. (Foucault 2004, 8-13)

È evidente che la rappresentazione dell'inconscio, del sostrato primitivo e irrazionale dell'uomo non si adatti all'immagine dello scrittore data da Barthes ("lo 'scrittore' non ha più in sé passioni, umori, sentimenti, impressioni", Barthes 1988, 55), in quanto la scrittura automatica altro non è che l'espressione più profonda dell'io scrivente – non a caso usata come strumento psicanalitico.

Anche negli anni più prossimi al manifesto funebre di Barthes, spiega Carla Benedetti nel suo *L'ombra lunga dell'autore*,

si nota una sorta di maggiore serietà, o anche di 'ingenuità di ritorno'. Il vincolo arbitrario cessa di essere teatrale ed esibito e la guerra all'autore per lo più lascia da parte l'ostentazione e la dissacrazione per diventare una vera e propria *tattica di de-soggettivazione*. (Benedetti 1999, 179-80)

Benedetti riporta l'esempio dei Sillabari di Parise, una raccolta di racconti ordinati seguendo il vincolo arbitrario dell'ordine alfabetico. Si presenta un doppio versante: se un ordinamento casuale avrebbe potuto trasmettere al lettore l'idea di una volontà compositiva dell'autore, il vincolo alfabetico ne garantisce l'arbitrarietà. Resta tuttavia rilevante la soggettività nella scelta del criterio ordinante. L'ordinamento parisiense rientra in quelle che Celati ha definito "poetiche della grazia", che arginano la funzione-autore mediante l'impiego di meccanismi involontari, senza utilizzare regole arbitrarie in senso stretto. Quello delle *contrainte*, di vincoli e regole arbitrarie, invece, è il metodo adottato dalla lunga tradizione che dal Dadaismo arriva all'OuLiPo e alla poesia degli anni Ottanta.

Si ha scrittura vincolata quando l'artista si impone programmaticamente un vincolo che limita il suo margine di scelta. Così, vincolato dai "reperti" casuali e dall'ordine altrettanto aleatorio con cui li avrà estratti dal sacco, il nostro scrittore non sarà del tutto libero di scegliere né i personaggi del racconto né la trama, perché saranno gli oggetti trovati a

imporglieli in gran parte per poter stare assieme plausibilmente in una storia. [...] Il caso quindi, che di per sé è apertissimo, quando viene assunto a metodo compositivo limita il margine di scelta dell'artista. Ma lo stesso effetto di limitazione lo avremmo anche se al posto del caso mettessimo una regola arbitraria, priva di finalità artistica intrinseca, come ad esempio: scrivere un racconto in cui non compaia mai una determinata lettera o gruppo di lettere dell'alfabeto. (Ibid.: 166)

Quest'ultimo vincolo è stato utilizzato, ad esempio, da Georges Perec (o Gorgs Prc) ne *La scomparsa* e nel libretto di poesie *Ulcerazioni*. Nel primo caso si tratta di un romanzo giallo in cui la lettera e non compare in nessuna delle più di trecento pagine che lo compongono; nel secondo parliamo di onzina eterogrammatica (onzina fa riferimento alle undici lettere che compongono il titolo *Ulcérations*, le più utilizzate della lingua francese e impiegate da Perec per comporre 399 anagrammi, disposti poi in maniera tale da creare versi di senso compiuto; l'eterogramma è una parola contenente solo lettere diverse tra loro). Questi esperimenti lipogrammatici dimostrano come l'interesse dell'OuLiPo poggiasse sullo studio dei meccanismi di funzionamento del linguaggio come dispositivo generativo. La scrittura vincolata abbandona i procedimenti casuali del Dadaismo, ma agisce da *contrainte* per lo scrittore. Carla Benedetti utilizza l'espressione "*un vincolo purché sia*" (Ibid.) per spiegare come il vincolo lipogrammatico – mantenendoci sull'esempio precedente – serva a sottrarre decisionalità all'autore, inserendolo in un universo di scelte parzialmente obbligate. Molto più sulla scia dadaista sono le scelte operate da William Burroughs nei romanzi *Il pasto nudo* e *La morbida macchina*. Burroughs ritagliando pezzi di testi diversi tra loro (giornali, libri, suoi propri brani) li assembla senza alcuna sistematicità, garantendo in questo modo un effetto allucinogeno stranianti (tecnica del *cut-up*).

I procedimenti di de-autorializzazione novecenteschi vanno ad agire sulla libertà di scelta artistica, le scelte significative, spie vere di autorialità. "*Solo facendosi costringere* da qualcosa che gli impone mosse obbligate ma indipendenti dalla sua intenzione, l'artista può davvero dirsi guidato dal caso. Di qui la tendenza dei procedimenti aleatori a farsi vere e proprie regole – purché ovviamente arbitrarie, cioè prive di strategia artistica salvo quella di far fuori ogni strategia artistica" (Ibid.: 168). Per dirla diversamente: per questa linea della letteratura novecentesca l'autorialità risiede unicamente nella scelta dei limiti da porre alla propria stessa autorialità.

L'OuLiPo si dedica particolarmente alla "matematizzazione del caso" (Ibid.), ricorrendo a vincoli molto simili al lipogramma come nel caso del "vincolo del prigioniero", in cui è possibile utilizzare nel testo solo lettere prive di gambette, alte o basse che siano (ad esempio: b, g, j, p...). Simile è anche il caso della "palla di neve", una poesia composta di versi di una sola parola in cui ogni parola successiva è più lunga di una lettera rispetto alla precedente. Qui è ancora visibile un certo grado di libertà dello scrittore nello scegliere le parole da utilizzare, seppur nel meccanismo compositivo preimpostato. Diverso il caso della sostituzione "S+n" in cui ogni sostantivo di un testo che compare in una determinata posizione viene spostato di n posti in avanti. Appare evidente come queste *contraintes* rientrino nella stessa sfera normativa delle regole metrico-versificatorie di componimenti codificati come sonetti, sestine, eccetera.

In quest'età di formazione il rispetto delle regole codificate andava accompagnato dall'evidenza dell'intenzionalità dello scrivente. Paradossale come questi due requisiti corrispondano a distanza di secoli alla nascita e poi alla morte dell'autore.

Dove risiedeva e dove risiede l'intenzionalità autoriale? Nella costruzione dell'opera nella sua totalità prima, nella costruzione di una macchina compositiva automatica poi. Un cambiamento di rotta a chiasmo è avvenuto tra XVII e XVIII secolo, quando i testi scientifici svilupparono una propria autonomia, le teorie bastarono a se stesse e non necessitarono più di un nome d'autore che le sostenesse: perdita della funzione-autore. La letteratura invece ha bisogno che un testo sia ricondotto sempre a un nome d'autore: "ad ogni testo di poesia o di invenzione si domanderà da dove viene, chi l'ha scritto, in quale data, in quali circostanze o a partire da quale oggetto" (Foucault 2004, 10). Il Novecento rappresenta un tentativo di ritorno alle origini, costringendo suo malgrado l'autore a portarsi dietro il carico dell'autonomia acquisita nei secoli: i vincoli compositivi medievali venivano prelevati da una tradizione codificata, le *contraintes* novecentesche vengono stabilite dagli stessi artisti, sono totalmente arbitrarie. Così facendo lo scrittore del Novecento proverebbe ad uscire dal sistema letterario della modernità, quantomeno ad indebolire l'idea che la scelta delle forme vada ricondotta al sostrato biografico dell'autore empirico.

Quella che finora è stata riassunta con la formula "morte dell'autore" sembra invece la manifestazione persistente di un autore ipertrofico sul pia-

no progettuale. “Le forme metriche chiuse e i generi poetici molto costrittivi adottati in un sistema artistico che invece concede al poeta la massima libertà formale, rispondono a un bisogno di vincoli; il quale talvolta viene persino rivestito di un valore etico, sotto l’apparenza di un “bisogno di disciplina” (Benedetti 1999, 181). Questo bisogno di disciplina Benedetti lo esemplifica con la poesia degli anni Ottanta di Gabriele Frasca. I vincoli compositivi sono rappresentati non solo dagli schemi metrici, ma anche da fitti dispositivi ritmici e rimici (spesso messi anche in evidenza dal titolo dei componimenti, vedi ad esempio 3 o *Trismi*). Come quelli precedentemente attraversati, questi vincoli non appartengono (o almeno non tutti) alla tradizione: Frasca è “un poeta che sembra fare di tutto per limitare la propria discrezionalità espressiva, scegliendo liberamente di farsi imprigionare da vincoli ferrei e cogenti” (Ibid.: 186).

Ci si potrebbe chiedere, del resto, perché Barthes annunci la morte dell’autore in un periodo di forte sviluppo dell’autorialità come il Novecento. Esempi come l’OuLiPo restano marginali a fronte di un panorama letterario egemone.

Il pensiero della morte dell’autore è in realtà un *wishful thinking*: è l’auspicio di una morte, espresso nella formula anticipante di una ratifica. [...] Il mito della morte dell’autore va dunque letto innanzitutto come una delle tante spie del forte investimento sull’autore strategico, del suo essere il “male” dell’epoca, o per lo meno vissuto come tale da scrittori e teorici. Il mito della morte dell’autore è euforico. Ma in realtà, come capita ai miti, anche questo costituisce una sorta di pratica magica volta a scongiurare un pericolo, o a rimuovere una fonte di ansia. (Ibid.: 56)

2. *Variazioni prospettiche*

Più che una scomparsa è un cambiamento di prospettiva. L’autore non è auto-determinato, ma definito dallo sguardo del lettore.

Questo cambio di rotta va inquadrato in anni di grande fermento intorno alla questione della morte del soggetto linguistico e psicologico. Lo scenario post-saussuriano ospita il dibattito sul soggetto. Gli strutturalisti sottolineano una doppia condizione del soggetto: è morto quando possiamo pensare ad una lingua, come il latino o il greco antico, con nessun parlante vivo al suo attivo, ma comunque ancora circolante tramite i testi; è vivo in relazione alla parola, che non può prescindere da un soggetto che la pronunci. Sul piano psicologi-

co, Lacan mette in rilievo come la funzione della parola sia dialettica, in quanto fondata sul riconoscimento del ricevente. Lacan parla di "sovversione" del soggetto: il soggetto, come la parola, è sovvertito dal significante. In precedenza, il soggetto era creatore di senso, ora il soggetto, rappresentato da un significante, è creato. Il problema della creazione si sposta verso il significante, dandogli il posto di creatore del soggetto (non è più l'autore che dà senso all'opera; i termini sono invertiti).

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. (Ibid.: 14)

Il testo si spersonalizza, si deauthorializza e il determinante del senso diventa il ricevente, il lettore. La conclusione del saggio di Barthes gioca proprio su questo punto: la coesione testuale, l'attribuzione di senso e linearità non è più garantita dall'autore, bensì da chi legge. Come nel discorso lacaniano, anche qui si sono invertiti gli addendi, in quanto

l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione, anche se quest'ultima non può più essere personale: il lettore è un uomo senza storia, senza biografia, senza psicologia; è soltanto quel qualcuno che tiene unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è costruito. [...] per restituire alla scrittura il suo avvenire, bisogna rovesciarne il mito: prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore. (Barthes 1988, 56)

La morte dell'autore sta quindi a significare non una sua totale scomparsa, ma un'alienazione rispetto alla sua opera imputabile all'immagine che il lettore gliene restituisce. La figura dell'autore non è più delineata dalle costruzioni, più o meno sincere, che lui stesso progetta a livello intra- ed extra testuale, ma da quanto di questo quadro il lettore recepisce e restituisce di rimando. Il mito della morte riguarda la figura dell'autore non in quanto tale, ma in quanto costruttore della propria identità. Tutto ciò che egli è, è un guscio vuoto riempito dalle percezioni del ricevente. "Così un'idea di letteratura che cancella l'autore a vantaggio dei testi e del lettore, cioè una letteratura senza opera né creazione, riceve in sorte un autore-immagine" (Benedetti 1999, 61), immagine fin troppo salda, poco sfumata, frutto di un'etichetta e causa del-

lo straniamento mortale dell'autore. Lo scrivente, umano e mutabile (e in quanto tale portatore di una propria immagine personale, desideroso di tramandare quella stessa immagine) può non riconoscersi in questo prodotto unitario, ingabbiante, farsesco, prodotto di sovracostruzioni esterne. Ogni testo viene così considerato la somma delle decisioni prese da un autore che, proprio per le scelte fatte è desumibile in quanto figura autoriale, e quindi identificabile. Questo il concetto alla base di quello che Booth chiama "autore implicito" (in inglese: *implied author*: implicato, non implicito come è stato poi tradotto in italiano) secondo cui la lettura di un testo crea una determinata immagine d'autore nella nostra mente.

Cambia di segno il ruolo della scrittura: da eternante ad omicida. Tuttavia, un certo legame con la morte la letteratura l'ha sempre intrattenuto: come dice Foucault in apertura del suo saggio, il tema del racconto per sconfiggere la morte è ben saldo nella tradizione letteraria: in maniera molto esplicita ne *Le mille e una notte*, in cui il racconto allontana, rimandandolo, il giorno della morte; e, nel panorama italiano, anche il *Decameron* contrappone la vita-narrazione alla morte-realtà circostante.

A questo tema del racconto o della scrittura fatti per scongiurare la morte, la nostra cultura ha fatto subire una metamorfosi; ormai la scrittura è legata al sacrificio, al sacrificio stesso della vita; è un eclissarsi volontario che non deve essere rappresentato nei libri poiché esso si compie nell'esistenza stessa dello scrittore. L'opera il cui dovere era di conferire l'immortalità ha ormai acquisito il diritto di uccidere, di essere l'assassina del suo autore. (Foucault 2004, 4)

Tuttavia, spiega oltre il filosofo, non è sufficiente appurare la morte dell'autore e concentrarsi unicamente sullo studio dell'opera, essendo questo un concetto altrettanto problematico.

Si consideri il caso paradossale di *Pierre Menard, autore del Don Chisciotte*. Borges immagina un autore – questa volta nel Novecento – strenuamente impegnato a scrivere il testo di Cervantes. Inizialmente prova a calare se stesso nei panni dell'autore spagnolo, apprendendo la lingua del suo tempo, dimenticando i secoli di storia che li separano. Operazione impossibile. Riesce a scrivere il *Don Chisciotte* come uomo del suo tempo ed il risultato è sorprendente:

È una rivelazione confrontare il Don Chisciotte di Menard con quello di Cervantes. Questi, per esempio, scrisse (Don Chisciotte, prima parte, capitolo nono):

"... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire".

Redatta nel XVII secolo, redatta dal "genio profano" Cervantes, quell'enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, invece, scrive:

"... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire".

La storia, madre della verità; l'idea è stupefacente. Menard, contemporaneo di William James, non definisce la storia come un'indagine della realtà, ma come la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che è avvenuto; è ciò che riteniamo che sia avvenuto. Le clausole finali – esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire – sono sfacciatamente pragmatiche.

È anche nitido il contrasto tra i due stili. Lo stile arcaizzante di Menard – in fin dei conti straniero – soffre di una certa affettazione. Non così quello del precursore, che impiega con disinvoltura lo spagnolo corrente della sua epoca. (Borges 2014)

Questo paradosso letterario permette una riflessione sul concetto di opera: un testo decontestualizzato e ricontestualizzato assume toni diversi, significati diversi. Persino un testo come il *Chisciotte* di Menard (che, lo ricordiamo, non esiste) è portatore di un bagaglio autoriale – e qui il paradosso – di un autore inesistente.

Cosa si deve intendere dunque con opera? Si deve riconoscere come opera tutto quello che porta il nome d'autore? O meglio, si deve estendere il nome d'autore a tutto quanto scritto dal singolo e quindi inglobarlo nel concetto di opera? Per Foucault l'essere stati posti sotto uno stesso nome d'autore genera un rapporto di filiazione o comunque di omogeneità tra i testi. Considerando autori irrequieti come Pasolini, cosa determina questa omogeneità? L'attribuzione dell'intero corpus scritto ad un medesimo autore? Risponderebbe negativamente San Girolamo, che nel *De viris illustribus* espone i criteri secondo cui canonizzare l'opera di un autore: escludere quei testi considerati meno pregevoli o quelli che entrano in contraddizione con la poetica generale dell'autore; escludere i testi che presentano uno stile differente. Questa sineddoche editoriale rappresenterebbe la costruzione di un'immagine d'autore e di un *corpus* di opere che non esiste/non può esistere.

Supponiamo invece che si abbia a che fare con un autore: tutto ciò che egli ha scritto o detto, tutto ciò che egli ha lasciato, fa parte della sua opera? Il problema è insieme teorico e tecnico. Quando si intraprende la pubblicazione, diciamo, delle opere di Nietzsche

dove bisogna fermarsi? Ovviamente bisogna pubblicare tutto, ma cosa significa questo “tutto”? Tutto ciò che è stato pubblicato da Nietzsche stesso, certamente. Gli abbozzi delle sue opere? Senz’altro. I progetti di aforismi? Sì. Anche i ripensamenti, gli appunti in fondo ai taccuini? Sì. Ma quando, dentro un taccuino pieno di aforismi, troviamo un riferimento, l’indicazione di un appuntamento o di un indirizzo, oppure il conto della lavandaia: è un’opera o non è un’opera? E perché no? E avanti così all’infinito. Fra i milioni di tracce lasciate da una persona dopo la sua morte, come definire un’opera? La teoria dell’opera non esiste, e coloro che ingenuamente intraprendono la pubblicazione delle opere non posseggono una simile teoria, il che paralizza ben presto il loro lavoro empirico. (Foucault 2004, 5)

Con la messa in crisi dell’autore, e di conseguenza della sua Opera, si entra nello statuto filologico-editoriale.

3. *L’autore secondo*

I tentativi deauthorializzanti del Novecento agiscono non solo sulla definizione ontologica dell’autore, ma anche su aspetti più pragmatici: forti ricadute si hanno sugli altri soggetti del mondo librario (lettore, curatore, editor, ecc.), i quali finiscono per intervenire in tutte le fasi evolutive di un’opera, sostituendosi al fantasma dell’autore, spinti da un non sempre inconscio spirito di compensazione. L’impatto di questi agenti può essere più o meno incisivo, operare a priori o a posteriori, in vita o in morte dell’autore. Occorre dunque delineare brevemente le diverse figure.

Il lettore. Ogni lettore crea nella propria mente un’immagine dell’autore, desumendola da elementi intra- ed extratestuali; i lettori specialistici, i critici, possono far risuonare la propria immagine dell’autore sulla comunità scientifica e condizionarne la percezione.

L’editor. Collabora con l’autore per la messa a punto del testo e ne guida il confezionamento finale.

L’editore. Una figura che fa da ponte tra il lavoro in vita e quello postumo, il cui sguardo è rivolto al pubblico al fine di consegnargli l’autore che più desidera – rischiando di piegare le scelte editoriali unicamente alle leggi del mercato. Ovviamente i condizionamenti di marketing restano attivi anche in caso di pubblicazioni postume, anzi, spesso la costruzione dell’autore da offrire al pubblico rischia di diventare eccessivamente invasiva.

Il curatore. Scomparso l'autore, subentra il curatore, impegnato nella cura-tela di opere edite e inedite, apportando spesso modifiche di forma e struttura, la sua figura può essere sovrapposta o accompagnata da quella del filologo, tanto *author-oriented* quanto l'editore può essere *reader-oriented*.

Paul Valéry aveva un'idea del libro come di una cosa con una propria personalità, espressione di una forte visione autoriale. L'autore maturerebbe dentro di sé il libro nella sua forma compiuta, rendendo più complesso il compito dell'editore. Ci sono però casi in cui la volontà autoriale non è predominante, e non per la messa in crisi della figura dell'autore, ma perché l'editore si muove in quella che Paolo Albani chiama *pseudobiblia*. Per pseudobiblia si intendono quei libri che "non ci sono", ovvero libri solo immaginati, ma mai scritti, incompiuti, annunciati, ma non pubblicati, ecc. "Si pubblicano, non di rado, libri di autori che ignorano di averli scritti. Dispacci dall'aldilà, architetture possibili, assemblaggi inattesi, questi testi firmati da scrittori assenti chiedono di raccontare, insieme alle storie che contengono, l'avventura della loro stessa genesi" (Bricchi 2018, 15).

Incaricati della ricostruzione della loro storia interna ed esterna, citando il titolo del volume Bulzoni a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, sono *Editori e filologi*.

Da questo punto di vista non si può non riconoscere che il "canone" del Novecento si fonda sulla tradizione testuale delle sue opere e che il ruolo del "curatore" non è solo quello di esecutore testamentario che si sostituisce all'autore scomparso (a cui rimanda il concetto, decisamente luttuoso, dell'"ultima volontà dell'autore"), ma quello di un ulteriore soggetto responsabile dell'opera (intesa come prodotto editoriale finale), che deve assumersi, con coscienza e rigore, tale responsabilità. (Italia 2020, 87)

Le scelte operate dal curatore influiscono sulla costruzione dell'immagine autoriale, se non per la comunità scientifica nella sua totalità, almeno per il pubblico di lettori che – in maniera non dispregiativa – potremmo definire profani.

Che ne è dell'autore? Per rispondere alla domanda, o per complicarla ulteriormente, si rifletta brevemente su un caso noto e peculiare della storia editoriale: Raymond Carver.

3. *Il caso Carver*

Chi era Raymond Carver, l'autore, non l'uomo? Sarebbe forse più semplice rispondere ad una domanda circa la natura profonda di Carver che ricostruirlo come autore. Ottiene fama e successo editoriale pubblicando libri che non scriveva, o almeno non da solo. All'uscita del suo primo libro nel 1981, *What We Talk About When We Talk About Love*, viene riconosciuto come scrittore in grado toccare l'anima profonda delle cose riducendo la narrazione all'essenziale, viene stigmatizzato come un grande autore minimalista. Guardando in controluce i libri editi con i testi inviati al suo editor Gordon Lish (oggi consultabili grazie al lavoro svolto dalla Lilly Library dell'Indiana University) emerge l'ombra di un Carver se non massimalista, di certo non aderente al volto più commercialmente noto del minimalismo americano.

Lish aveva l'abitudine di cassare lunghe porzioni dei racconti che gli venivano inviati, riducendone il corpo finanche del 70%. “La pulizia della sua prosa risponde a un bisogno assai più profondo di quello di una narrativa “bella ed efficace”: come un colibrì, Carver non può permettersi alcuna pesantezza nelle parole” (Giordano 2014, xii). Scrive Paolo Giordano nella sua introduzione (*Pescare, bere, litigare e ballare*) a *Principianti*:

Lish ha dunque abusato del suo potere e di un contratto strangolatorio che gli dava pieno diritto sulle pagine di Carver. Ha violato il più importante fra i codici impliciti del rapporto che lega ogni scrittore al suo editor: non ha concesso al suo assistito il libero arbitrio, del quale ogni autore dovrebbe restare padrone fino all'ultimo. Perché dopo innumerevoli moniti, dopo le sfuriate e le minacce, e pure con la prospettiva di compiere un errore infausto per la propria carriera, un artista deve avere ancora la possibilità di avventurarsi laddove l'istinto lo costringe. Il cuore si stringe nel leggere come Carver implorava Lish, in una lettera scritta al mattino presto dopo una notte di fantasmi, di rispettare la forma originale dei racconti: “Adesso ho una gran paura, una paura da morire, lo sento, che se il libro fosse pubblicato nella sua attuale forma revisionata, non riuscirei più a scrivere un altro racconto, Dio non voglia. [...] Ti prego, non rendermi la situazione ancora più difficile, perché ci vuole poco prima che io vada in pezzi per la consapevolezza di averti contrariato e deluso. Dio onnipotente, Gordon” (8 luglio 1980). (Ibid.: vii)

Carver--28

"I could eat something myself," Laura said. "I just realized I'm ~~hungry~~ ^{starved}. What is there ^{something to nibble on?} ~~to munch on?~~"

"I'll put out some cheese and crackers," Terri said. ^Q But ~~she~~ ^{Terri} just sat there. ^{She didn't get up to get anything.}

Herb finished his drink. ~~Then he got slowly up from the table and said, "Excuse me. I'll go shower." He left the kitchen and walked slowly down the hall to the bathroom. He shut the door behind him.~~ ^Q "Gin's gone," Herb said.

~~"I'm worried about Herb," Terri said. She shook her head. "Sometimes I worry more than other times, but lately I'm really worried." She stared at her glass. She didn't make any move for cheese and crackers. I decided to get up and look in the refrigerator. When Laura says she's hungry, I know she needs to eat. "Help yourself to whatever you can find, Nick. Bring out anything that looks good. Cheese in there, and a salami stick, I think. Crackers in that cupboard over the stove. I forgot. We'll have a snack. I'm not hungry myself, but you guys must be starving. I don't have an appetite any more. What was I saying?" She closed her eyes and opened them. "I don't think we've told you this, maybe we have, I can't remember, but Herb was very suicidal after his first marriage broke up and his wife moved to Denver with the kids. He went to a psychiatrist for a long while, for months. Sometimes he says he thinks he should still be going." She picked up the empty bottle and turned it upside down over her glass. I was cutting some salami on the counter as carefully as I could. "Dead soldier," Terri said. Then she said, "Lately he's been talking about suicide again.~~

^Q I could hear my heart beating. As a matter of fact, I could hear everyone's heart. It was awful, the human noise we sat there making, not a one of us moving even when the room went totally dark. (Carol: stay ends here)

Figura 1. La fine del racconto "Principianti" nella revisione di Gordon Lish in Raymond Carver, Principianti, Einaudi, Torino, 2014, p. 276.

Leggere *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore* e *Principianti* significa leggere due autori diversi. Quale dei due libri è quello “giusto” per indagare Carver? Forse entrambi, forse non ha nemmeno senso chiederselo; un libro è il frutto non solo della mano che lo scrive, ma anche del processo stratificatorio delle revisioni.

Resta a mezz'aria una domanda: se non abbia senso leggere quello che Carver avrebbe voluto far leggere al suo pubblico e non quello che Lish ne ha ricavato per far sì che fosse un successo presso un pubblico vasto e, soprattutto, un pubblico pagante. Quando l'editor (lo stesso discorso è valido per il curatore) è troppo invadente, il prodotto finale rischia di somigliargli più di quanto somigli all'autore. Lish lo ha migliorato e snaturato, creando un nodo gordiano intorno al dilemma su chi sia Carver-autore.

Emblematici sono due momenti del suo periodo di costruzione: nel 1969 Carver ebbe bisogno di una fotografia per un'antologia di racconti. Lish gli procurò una delle sue camicie, lo fotografò con la sua Polaroid, intorno al suo tavolo da pranzo. Banale prova di come, fin dai primi tempi, Lish lavorasse anche materialmente come co-creatore dell'immagine letteraria di Carver: l'autore non solo posa per il suo editore, ma lo fa mettendo in scena un tipo di autorialità maschile vivido nella mente di Lish, quello di John Gardner – autore per cui dividevano una grande ammirazione –, ma lo fa indossando propriamente gli abiti del suo editore.

Nel luglio del '71 Lish scrisse una lettera di raccomandazione per il posto di insegnante di poesia cui Carver ambiva presso l'Università di Santa Cruz. Dalla lettera emerge l'immagine autoriale che Lish avrebbe voluto presentare al mondo:

Lish scrisse “la maggior parte delle poesie e delle storie di Ray sono scarse, austere, solenni” e di seguito:

Ma la mia idea è che Ray sia per indole innanzitutto un poeta. Apprezza la cosa ben fatta, le ellissi e una forma incisiva di inizio e fine. È davvero un intagliatore, nozione onomatologica premeditata. Ritengo quindi che i risultati più ambiziosi di Ray saranno nella poesia – e poiché la sua preoccupazione per la sua arte è così intensa, ci sono tutte le ragioni per supporre che sarà un insegnante molto valido e stimolante per coloro che si impegnano allo stesso modo. (Groenland 2019, 41-2, trad. mia)

In questi primi anni, Lish non fu solo un amico con cui Carver potesse confrontarsi, ma si comportò con lui da vero e proprio agente.

Nell'estate del 1970 emerge la natura coercitiva di Lish. Carver gli invia un racconto, *The Neighbors*, per cui Lish esprime diverse perplessità, a partire dal titolo. Edita il testo per ben due volte – le varie redazioni sono oggi consultabili presso la Lilly Library, in Indiana – modificando l'atmosfera e il tono del racconto. I dialoghi vengono nettamente ridotti, così come i momenti esplicativi, contribuendo a creare un clima di tensione, di ambiguità, in linea con quando Lish era solito dire ai suoi alunni: ““always strive for the uncanny” e che “the reader loves the enigmatic, because the enigmatic becomes numinous”” (Ibid.: 44). La prima bozza di Carver esplicita sin dai paragrafi iniziali il problema della storia, il vuoto della vita di coppia, l'incomunicabilità e l'insoddisfazione, ed è proprio su questo che Lish inizia ad agire: l'incomunicabilità si trasforma in non detto.

Riportiamo di seguito un esempio del lavoro di editing su questo racconto:

They talked about it sometimes. ~~They felt there was this void in their lives, and they didn't know how to fill it.,~~ **mostly in connection with the** ~~When they compared their lives to those of their neighbours, Harriet and Jim Stone., they experienced vague, almost resentful feelings of envy that they wisely never discussed. For it~~ **It** ~~seemed to them~~ **the Millers** that the Stones lived a ~~much~~ fuller and brighter life, one ~~very~~ different from their own (ibid.)

L'immagine drammatica presentata da Carver in apertura viene rielaborata da Lish con un senso di diabolica ironia; elimina i riferimenti spazio-temporali del racconto, i riferimenti alla vita lavorativa, quasi ogni ancoraggio al reale di questi due individui, che diventano figure anonime sospese in un non-tempo, caratterizzate unicamente dalla loro relazione in declino. Già a quest'altezza dalla corrispondenza Lish-Carver emergono gli elementi di insoddisfazione dell'autore, di non identificazione nel proprio lavoro, che porteranno questo rapporto al collasso.

Utile alla riflessione è quanto scrive Paola Italia:

Affidare l'autorità del “testo base” al manoscritto o al dattiloscritto piuttosto che alla stampa porterebbe inevitabilmente a dover mettere in atto, a ogni nuova edizione, un “processo alle intenzioni” per misurare il grado di coinvolgimento dell'autore nel processo correttivo innescato dall'intervento esterno. Non bisogna dimenticare, inoltre, che compito del curatore è anche quello di restituire la dimensione storica del testo, l'immagine che di esso hanno avuto i lettori e che ha eventualmente creato dopo di sé una tradizione (linguistica, stilistica, ecc.). (Italia 2020, 102)

Tornando alla domanda di Foucault: “Che cos’è un’opera?, che cos’è questa strana unità alla quale diamo il nome di opera?” (Foucault 2004, 4-5) potremmo dire che comprende il libro nella sua diacronia, tutte le sue fasi redazionali, e non esclude l’inedito.

Come per il caso Carver ci si è chiesti quale sia l’edizione da tenere in considerazione, potrebbe sorgere l’interrogativo – come del resto se lo pone Foucault – sulla legittimità di una pubblicazione inedita. Passi il beneplacito che pubblicare anche i testi non editi dall’autore in persona è utile ai fini della conoscenza dell’autore stesso. C’è un terzo caso di cui occuparci.

4. *Il libro latente*

“Ogni scrittore ha un libro da qualche parte se soltanto si dà la pena di cercarlo”: lo suggerì a Borges, verso la metà di quegli anni cinquanta del secolo scorso, un amico; e Borges, che gli diede retta, ricavò dalle proprie carte un libro nuovo [...] Ciò che quella volta capitò a Borges si può ripetere – anzi, si è positivamente ripetuto – per la massima parte degli scrittori del passato e del presente. La differenza è che, in parecchi casi, è stato qualcun altro a condurre la ricerca tra le loro carte sparpagiate o trascurate o inedite. Questo qualcuno, questo artefice numero due capace di *vedere* libri che ancora non esistono, è il curatore o editor. L’editor inventivo è quel quasi-autore, è quell’autore in seconda che trova i libri latenti e li trasforma in invenzioni editoriali: che li trova nel senso ordinario e in quello poetico del verbo, perché un “libro latente” è, in base all’etimologia, un libro nascosto: un libro da scovare e da portare alla luce (e ai lettori che lo aspettano anche quando non sanno di aspettarlo); un libro possibile che, grazie a un lavoro di attenzione e immaginazione si può estrarre dal disordine di un’opera. (Scarpa 2018a, 8-9)

Si propone al curatore un lavoro potenzialmente infinito perché non delimitabile: scovare libri possibili. Possibili perché non ancora scritti. Mancando spesso di intenzionalità, questi libri sono in linea teorica possibili in infinite combinazioni. Il curatore come ponte tra la potenza e l’atto di un libro, capace di rendere la possibilità un prodotto. Il risultato finale è “un libro la cui stessa struttura, il cui stesso indice, costituirà un discorso critico implicito – cioè, latente a sua volta – sullo scrittore, sul genere letterario, sul movimento artistico di cui offre un’immagine inconsueta” (Ibid.: 10).

Necessario, in primo luogo, è provare a definire di che tipo sia questa “immagine inconsueta” dell’autore. Tale definizione sta ad indicare che questi testi sono frutto di una forzata presenza autoriale: il curatore si presenta come ven-

triloquo della carcassa inanimata dell'autore. Si tratta di un processo straniante essendo che il più grande conoscitore di un autore non sarà mai sostituibile allo stesso; la totale sovrapposizione di pensieri risulterebbe comunque peculiare, figlia del suo tempo: la figura autoriale dei libri latenti non è altro che il *Don Chisciotte* di Pierre Menard dell'editoria.

Definiamo ora cosa si intende per libro latente. Mariarosa Bricchi tratteggia il profilo di libro latente in negativo (*Libri involontari* nel volume *L'invenzione editoriale*): i libri latenti non sono raccolte in quanto non hanno ambizione di completezza filologica per la loro intrinseca natura; la ricerca filologica è ostacolata da una volontà parziale, spesso addirittura assente, dell'autore. Tuttavia, la voce autoriale deve essere forte, al punto da ingannare il lettore sulla possibilità di tale libro di nascere e di nascere in quella particolare forma. Ci troviamo in una zona-cantiere sempre aperta. Si tratta di testi la cui natura è intrinsecamente duplice: duplice il tempo di composizione, perché accompagnato da quello di assemblaggio, duplice l'autore, perché imprescindibile dal curatore. Tendenzialmente iperboliche per far emergere la personalità dell'autore.

La casistica è pressoché infinita. Si consideri il caso Kafka: un Kafka romanziere in vita non esiste se non come figura latente. Il romanziere in morte non esiste senza il suo esecutore letterario Max Brod.

Brod interviene sull'organizzazione dei capitoli, e sulla compagine linguistica della pagina; decide quali episodi includere e quali escludere; uniforma punteggiatura e strutture sintattiche al tedesco standard. Creati i libri, Brod, crea lo scrittore. Con parole di Kundera: "Max Brod ha creato l'immagine di Kafka e quella della sua opera, e al tempo stesso ha creato la kafkologia". Un culto, la kafkologia che, secondo le intenzioni dell'amico, sposta l'opera di Kafka dal piano letterario a quello filosofico-religioso, e trasforma l'autore in un pensatore, una guida spirituale. (Bricchi 2018, 86)

Non del tutto dissimile il caso del Meridiano di Pascoli. Tenendo conto che l'edizione dei Meridiani Mondadori canonizza la produzione di un autore, è singolare che nel caso di Pascoli il titolo reciti *Poesie e prose scelte da Cesare Garboli*. Quanto Garboli c'è nel Pascoli di questa edizione? E quanto Garboli c'è nell'immagine postuma di Elsa Morante? Cesare Garboli era uno degli esecutori testamentari della Morante, oltre che uno dei critici più attenti alla sua produzione. La pubblicazione delle sue opere è stata fortemente condizionata dalla volontà del critico nel cosa, nel come e, soprattutto, nell'indirizzare gli studi critici e filologici sulla produzione morantiana.

Al confine tra l'interventismo invasivo di Lish e la rimodulazione di Brod potremmo citare anche il caso di uno scrittore-editore italiano: Vittorini. In proposito scrive Paola Italia:

non esita a proporre tagli e modifiche a riedizioni di testi, pubblicazioni di inediti e traduzioni, mostrando una libertà di azione che sconfinava con l'eliminazione radicale dell'*intentio auctoris*. Emblematica è, al proposito, la *Notizia* premessa alla riedizione Bompiani nel 1942 del celebre saggio ottocentesco *I Musulmani in Sicilia* dello storico Michele Amari, studio che viene convertito in un testo letterario e pubblicato con tagli e l'eliminazione di tutte le note. Operazione a prima vista arbitraria e irrazionale, ma in realtà – se leggiamo l'affermazione del curatore – non priva di una sua logica: “io nel dare quest'estratto, sia chiaro, ho considerato il testo come un'opera letteraria, non come una raccolta di notizie storiche [...] io dovevo seguire il filo della narrazione nel suo più rapido tempo di sviluppo”. Dalle forbici disinvoltate di Vittorini esce un'opera di carattere diverso, un altro testo rivolto in un'altra epoca a un altro pubblico.

Che questa prassi interventistica fosse la conseguenza diretta di una politica culturale, non limitata ai saggi dal piglio narrativo, come quello dell'Amari, ma a tutta la letteratura – consonante con la propria idea di una cultura popolare, antispecialistica, antiaccademica, accessibile a tutti – lo dimostrano i tagli che lo scrittore-editor di Bompiani avrebbe voluto apportare a una nuova edizione di *De l'amour* di Stendhal per “eliminare certe digressioni superate che al lettore d'oggi, non *aficionado* di Stendhal, sembrerebbero ridicole”, e il lavoro editoriale e redazionale svolto successivamente per Einaudi. (Italia 2020, 91-2)

Un editor amorale? Riutilizzando la precedente immagine del cantiere, l'edificio in costruzione salva le parti in causa dal flagello della moralità. Se Vittorini avesse realizzato una nuova edizione di *De l'amour* di Stendhal operando tutte le modifiche per lui necessarie, non gli si sarebbe potuto obiettare che lo Stendhal di Vittorini è un libro latente, un libro che lo scrittore francese non avrebbe neanche potuto immaginare, ma che l'editor italiano ha scovato e portato alla luce. Potrebbe essere inteso come un “esercizio di stile”, una possibile variazione del libro stendhaliano. Questi giochi variazionali sono potenzialmente infiniti. Lo sapeva Calvino quando scrisse *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

perché proprio dieci romanzi? La risposta è ovvia e la dai tu stesso – rivolgendoti ad Angelo Guglielmi – qualche capoverso più avanti: “si doveva pur fissare un limite convenzionale”; potevo anche scegliere di scriverne dodici, o sette, o settantasette; quanto bastava per comunicare il senso della molteplicità. Ma tu subito scarti questa risposta: “Calvino individua con troppa sapienza le dieci possibilità per non scoprire i suoi intenti totalizzanti e la sua sostanziale indisponibilità a una partita più incerta”.

Interrogando me stesso su questo punto, mi viene da chiedermi: "In che pasticcio mi sono cacciato?" Infatti, per l'idea di totalità ho sempre avuto una certa allergia; negli "intenti totalizzanti" non mi riconosco; eppure, carta canta: qui io parlo – o il mio personaggio Silas Flanery parla – proprio di "totalità", di "tutti i libri possibili". Il problema riguarda non solo i *tutti*, ma i *possibili*; ed è lì che batte la tua obiezione, dato che la domanda n. 2 viene subito da te riformulata così: "Crede proprio Calvino... che il *possibile* coincida con l'*esistente*?" E molto suggestivamente mi ammonisci "che il possibile non si può numerare, che non è mai il risultato di una somma e che piuttosto si caratterizza come una sorta di linea a perdersi in cui ogni punto tuttavia partecipa del carattere infinito dell'insieme".

Per cercare di venirne fuori, forse la domanda che mi devo porre è: perché quei dieci e non altri? È chiaro che se ho scelto quei dieci tipi di romanzo è perché mi pareva avessero più significato per me, perché mi venivano meglio, perché mi divertivano di più a scriverli. (Calvino 2021, xii-xiii)

Angelo Guglielmi asserisce che il possibile non è numerabile e che le realizzazioni effettive di questo possibile partecipano del carattere infinito del suo insieme. Non a torto Calvino ammette di aver scelto solo quelle dieci forme perché più adatte alla sua natura di scrittore. Non da solo avrebbe potuto esaurire il suo gioco a principio variazionale, ma sicuramente saturarne alcune valenze. Stesso metodo epistemologico è alla base di *Esercizi di stile* di Raymond Queneau, stesso desiderio di esaurire l'orizzonte delle possibilità. Secondo Domenico Scarpa "Non è facile immaginare un libro più latente degli *Esercizi di stile*" (Scarpa 2018b, 41), perché il proposito di base era quello di contenere tutti i libri possibili e tutti i modi di scriverli. Se l'operazione di Calvino era stata comunque espressione cosciente della sua volontà autoriale, quella di Queneau si propone variazioni con modificazioni meccaniche, riscrivendo lo stesso breve racconto giocando con lipogrammi, figure retoriche, componimenti poetici codificati, ecc. Nonostante il risultato sia più strettamente impersonale, resta comunque la rappresentazione di una volontà autoriale. Queneau riteneva che la polarità scontata che si è creata tra automazione e libertà nel campo letterario fosse del tutto sballata, in quanto chi compone seguendo i propri istinti, in virtù di una supposta libertà dagli schemi, è schiavo di regole che non conosce e quindi non controlla. Qui la differenza con chi è libero di spaziare osservando un numero definito di regole. A chi potrebbe obiettare che è impossibile, o poco probabile, riconoscere un autore semplicemente per le scelte di stile adottate, potremmo rispondere con una poesia di Queneau:

*Suis-je une petite machine
qui rédige consciencieusement ce qui lui à été programmé?
Heureusement qu'il y a les ratures
ce qui donne le droit de parler de littérature.*

Che io sia una macchina
che compila coscienziosa ciò per cui è programmata?
Per fortuna che c'è la cancellatura
che ci dà il diritto di parlare di letteratura.

In francese, la presenza della cancellatura (*rature*) nel corpo della letteratura (*littérature*) è una sorta di emblema linguistico. Per Queneau la cancellazione è un procedimento che arriva a delineare un'intera poetica. (Bartezzaghi 2014, 292)

Esercizi di stile è un libro radicato nella sua epoca, frutto di una biografia intellettuale.

Uscito nel 1947, poi in una nuova edizione nel 1969, questo libro è giunto in Italia nel 1983, affidato alle mani di Umberto Eco, il quale ha plasmato un libro diverso da quello letto dal pubblico francese. Per darne un'idea è sufficiente leggere il finale della sua introduzione:

Ora Queneau presenta un solo lipogramma in E, immagino per non superare il numero fatidico di novantanove esercizi. A me è parso doveroso portare a termine la proposta del mio autore, e quindi alla voce *Lipogramma* i miei esercizi sono cinque, uno per vocale. E ho dovuto resistere alla tentazione di non farne ventuno.

Ma di tentazioni ne ho dovute reprimere molte ancora: avrei voluto provare l'eufemismo, la metalessi, l'ipallage, ero tentato di parodiare il linguaggio avvocatESCO, quello degli architetti o dei creatori di moda, il sinistrese, o di raccontare la storia alla Hemingway, alla Robbe-Grillet, alla Moravia... *Exercices de style* è come l'uovo di Colombo, una volta che qualcuno ha avuto l'idea è assai facile andare avanti ad libitum. Ma si trattava di rispettare i limiti (sia pure elastici) del mio ruolo.

Si trattava, in conclusione, di decidere cosa significasse per un libro del genere, essere fedeli. Ciò che era chiaro è che non voleva dire essere letterali.

Diciamo che Queneau ha inventato un gioco e ne ha esplicitato le regole nel corso di una partita, splendidamente giocata nel 1947. Fedeltà significava capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse. (Eco 2014, xix-xx)

Nel 2005, in un interessante gioco di matriosche, *Esercizi di stile* è diventato il libro di Queneau, la partita giocata tra l'autore francese e Umberto Eco, letto

da Stefano Bartezzaghi. Per il lettore italiano approcciare questo testo significa leggere tre libri in uno, in uno scenario potenzialmente infinito.

Se il Dadaismo prima, l'OuLiPo poi, si sono proposti di ratificare la morte dell'autore attraverso tecniche di composizione meccanica, si potrebbero considerare i libri latenti come un procedimento deauthorializzante casuale: anche quando l'autore parte da una forma libro, *per caso* è costretto ad affidare la costruzione del prodotto finale alla mano dell'editor o del filologo, di chi canonicamente non-è-l'-autore. Così facendo l'autore, dopo essersi infinitamente moltiplicato nell'instancabile mano di editori e filologi, esausto, si dilegua.

5. Possibilità metodologiche

Un ragionamento sull'autorialismo contestualizzato ai libri latenti non può che avere contorni sfumati. Quando il soggetto del discorso è un libro *scovato* tra le carte di un autore, in che termini è possibile discutere di intenzionalità? Questi libri sono potenzialmente infiniti perché, nel più dei casi, mancano proprio di intenzionalità.

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*. (Benedetti 1999, 17)

Secondo quanto detto da Carla Benedetti, l'autorialismo comporterebbe un giudizio negativo circa lo statuto di opera d'arte dei libri latenti, quindi sulla loro stessa natura formale. Da qui: può un libro non inscrivibile nel discorso sull'autorialismo servire per riflettere sull'autorialità?

Se è vero che ogni autore ha un libro nascosto, è altrettanto vero che non tutti hanno avuto il tempo di scovarlo di propria mano come Borges, ma la ricerca è stata affidata a curatori, editor e filologi. Accade che l'equipe di ricerca si trovi davanti situazioni filologicamente complesse: un libro infinitamente componibile, ma con una forte volontà artistica di fondo, e un progetto, l'*intenzione*

di una forma-libro marcata. Nonostante siano opere dotate di una propria ossatura definita, non è scontato calarli in una particolare forma, per lo più impossibile stabilire quale dovesse essere l'assetto finale nell'idea dell'autore.

Questi libri, che potremmo definire *latenti in senso lato*, sono nati come progetti d'autore, figli di un'idea; la coscienza autoriale emerge in maniera evidente, opere in senso proprio, secondo quanto osservato, perché rientrano nel campo dell'intenzione artistica. *Latenti* perché non finiti e non definiti. L'idea non è calata del tutto in una forma. Non vanno cercati tra carte da assemblare, esistono come figli nati prematuri. Filologia e editoria diventano grandi incubatrici.

La posizione degli editori nel panorama della cultura letteraria è alquanto paradossale. Infatti, anche quando l'editore ha svolto un ruolo importante nel dare forma al lavoro di uno scrittore, la sua rilevanza viene colta sempre in retrospettiva.

I paradossi legati alla sua figura riguardano il suo essere necessario, ma anche necessariamente invisibile, al punto che William Maxwell suggerisce che una perfetta collaborazione editoriale dovrebbe portare un autore che legge il proprio libro dopo dieci anni a non rendersi conto che sia mai stato toccato. Inoltre, il suo apporto, per quanto personale, tenderà sempre ad essere assorbito dal grande meccanismo dell'industria per cui lavora. Il compito dell'editore sembra essere quello di portare alla luce la vera voce dell'autore, in maniera incisiva, ma empatizzando con la sua visione. Infatti, se è vero, come dice Burke, che l'autore sia indispensabile per legare testo e contesto, è altrettanto vero ciò che sostiene Tim Groenland: "il rapporto tra testo e contesto è quello in cui anche l'editore, come forza mediatrice primaria, è chiaramente imbrigliato" (Groenland 2019, 15). Tenendo in considerazione il lavoro editoriale, lo studio ingloba fattori esterni alle sole motivazioni alla base della scrittura, permettendo di percepire la nascita di un libro come l'intersecarsi delle forze magnetiche, attrattive e respingenti, dei vari agenti in campo nel mondo editoriale. Questo diverso approccio, concentrato anche "sul ruolo dell'editore non fa che allargare il nostro senso di "evento sociale e istituzionale" della letteratura ma può anche chiarire la parte dell'autore – e la nostra – in quell'evento" (Ibid.: 16).

Il testo pubblicato è solo uno dei possibili testi pubblicabili. Il rapporto tra il testo finale e l'*avant-texte* diventa il terreno per lo studio del testo in movimento, permettendo di ricostruirne il processo creativo.

Il termine *avant-texte*

È stato introdotto nel 1972 da Jean Bellemin-Noël il quale ne ha dato la seguente definizione: "un avantesto è una certa ricostruzione di ciò che ha preceduto un testo stabilita criticamente con un metodo specifico, per creare l'oggetto d'una lettura continuata rispetto al dato definitivo". Una definizione più concretamente delimitata è fornita da Almuth Grésillon e Jean-Luis Lebrave: "chiamiamo avantesto l'insieme dei *documenti* che vengono prodotti nel corso della genesi del testo nella 'fabbrica', nel 'laboratorio', nello 'studio' dell'autore". Da ultimo però Grésillon segnala che la parola 'avantesto' "ci porta irrimediabilmente alla nozione di 'testo'" e sembra quindi contraddire l'assunto fondamentale dell'edizione genetica di scuola francese, la quale ha come obiettivo principale non lo scritto, ma la *s c r i t t u r a*, non il prodotto, ma il *p r o c e s s o* e quindi non l'edizione del testo, ma l'identificazione dei meccanismi scrittori, la conoscenza ragionata degli atti materiali e intellettuali della creatività verbale: meglio sarebbe dunque parlare di "dossier génétique". (Stussi 2015, 159)

Per la scuola filologica francese, l'avantesto è qualcosa di diverso dal testo, ma anche dal ruolo di appendice solitamente assegnato alle varianti. L'edizione genetica francese propugna un'edizione integrale di tutto l'avantesto, che può risultare molto utile in casi in cui si conservino avantesti abbondanti, al punto da rendere difficile limitarsi a segnalare aggiunte e differenze. Occorre precisare che l'avantesto si compone di tipi di materiali diversi, non sempre comprendenti elementi rapportabili al testo, per cui non è possibile adottare soluzioni sintetiche in ogni occasione, come quelle proposte dalle edizioni critiche.

Nel caso delle edizioni dei libri latenti, in cui lo statuto autoriale è particolarmente debole e si è spesso in possesso di materiali eterogenei, l'edizione genetica potrebbe risultare, per quanto ingombrante e di difficile consultazione, la soluzione più auspicabile, evitando così gli interventi arbitrari – ma incontestabilmente necessari – di filologi e critici, nel processo di costruzione testuale. Verrebbe così risolto il problema della destituzione di alcuni materiali in appendice, che nelle intenzioni dell'autore sarebbero potuti rientrare nel corpo testuale, e con esso lo scrupolo del filologo di sostituirsi all'autore.

È soprattutto nei casi di edizioni postume che viene messo in evidenza il problema dell'intenzione dell'autore, rendendo necessaria una particolare accuratezza, e costruttiva, e interpretativa, da parte del critico. Ed è qui che emerge anche la differenza tra un montaggio critico e uno commerciale, legata principalmente al fattore "pubblico". Nel caso di edizioni destinate agli studiosi, la necessità di un apparato testuale autorevole è evidente; nel caso di pubblicazioni di massa destinate a un pubblico di lettori non specialisti, invece, l'autorevolezza

testuale dell'opera sarà spesso considerata meno come requisito fondamentale, quanto un fattore tra tanti altri, quali accessibilità e commerciabilità.

L'editore di un'opera postuma di un grande autore può prendere in considerazione sia le preoccupazioni critiche che quelle commerciali, poiché il libro pubblicato sarà probabilmente giudicato in modo insolitamente immediato in base a standard critici e commerciali. (Sorvolando sull'idea che in un mondo ideale, le distinzioni sottolineate non avrebbero motivo di esistere, e dovrebbe essere premura di ogni team editoriale riproporre al – uno, indistinto – pubblico un prodotto attendibile e quanto più approssimabile possibile al progetto originario dell'autore).

A questo proposito può essere utile quanto scritto da Cesare Segre in *Avvicinamento all'analisi del testo letterario*, riportato da Stussi in *Introduzione agli studi di filologia italiana*:

Il testo è il risultato di uno sviluppo di cui ci sono sottratte molte, talora tutte le fasi. I meccanismi mentali che sovrintendono alle connessioni di concetti e immagini, poi di parole e ritmi, sino alla realizzazione linguistica, e metrica, ci sfuggono in gran parte, come probabilmente sfuggono agli scrittori stessi, che qualche volta si sono sforzati di darcene notizia. Quello che invece possiamo dominare è lo sviluppo della fase scritta, quando possediamo abbozzi e prime copie, o quando l'opera è stata proposta successivamente in varie redazioni. L'assieme dei materiali precedenti la stesura definitiva è chiamato da qualcuno avantesto. Sarà utile qualche precisazione. Ogni abbozzo o prima copia, è dal punto di vista linguistico, un testo, con la sua coerenza. Anche se allineano tutti i testi anteriori di un'opera in ordine cronologico non si ottiene una diacronia, ma una serie di sincronie successive. Quando un manoscritto sia stato ritoccato più volte in diversi tempi, sarebbe corretto considerarlo come una sovrapposizione di sincronie, e di testi. Perciò, se il concetto di avantesto ambisse a indicare la produttività letteraria o poetica in opera, si sarebbe destinati a grandi delusioni. È invece sicuro che, considerando ogni testo come un sistema, i testi successivi possono apparire come l'effetto di spinte presenti in quelli precedenti, mentre a loro volta contengono spinte in cui i testi successivi saranno il risultato. In questo modo l'analisi della storia redazionale e delle varianti ci fa conoscere parzialmente il dinamismo presente nell'attività creativa. [...] Pur suggerendoci molti momenti, quelli mentali, dell'elaborazione del testo, certo il possesso di tutte o gran parte delle fasi dell'elaborazione di un testo, certo il possesso di tutte o gran parte delle fasi dell'elaborazione scritta, dagli abbozzi alla prima forma compiuta ai ritocchi più minuti, ci mette a disposizione una massa di materiali che si può definire avantesto. Il concetto tuttavia, non sfugge a certa materialistica ingenuità. Perché la maturazione di un'opera avviene all'interno di quella dell'autore stesso e appare nell'insieme della sua attività coeva, con interferenze tra un testo e l'altro, o tra diversi

momenti di correzione di testi diversi scaglionati nel tempo. Si dovrebbe insomma chiamare avante tutto tutta l'opera d'un autore sino al momento dato; ma con scarso vantaggio terminologico. (Ibid.: 159-60)

A questo si aggiunga la decostruzione dei paradigmi tradizionali della paternità letteraria che si trova nell'opera di Roland Barthes e Michel Foucault. La teoria critica ha così aperto la critica testuale alla comprensione del ruolo del lettore nella produzione di significato e alla pluralità di letture possibili di un dato testo. Ha, tuttavia, anche mantenuto la figura dell'autore a un livello teorico sommerso e "la "scomparsa" dell'autore non è riuscita a tradursi nel tipo di cambiamento di paradigma diffuso nella circolazione di significato profetizzato da Foucault" (Groenland 2019, 32).

È possibile stabilire che, in situazioni filologicamente complesse potrebbe essere utile fornire al lettore un'edizione genetica, permettendo al lettore di avere coscienza di cosa lo scrittore avesse previsto per l'assemblaggio dei propri testi.

Infine, si propone l'idea che l'autore, in uno stato – che dire di morte sarebbe improprio – di aborto, nel caso dei libri latenti potrebbe trovare una propria vitalità immaginandolo come figura tentacolare, composta da scrittore, filologo, critico, editor ed editore, team fondamentale e rassicurante per il lettore. Essendo la figura dell'editore problematica per le nozioni di paternità autoriale individuale, potrebbe essere interessante allargare l'analisi sull'autorialità ad un nuovo organismo "autore" che comprenda non solo l'autore in senso classico, ma editori, critici e filologi che hanno permesso alla categoria analizzata di uscire dallo stato di latenza, e con questo costruire il fantoccio di un autore che leghi testo e contesto: un Menard redivivo.