

HEISEYBERG
STUDIO

POSTFAZIONE

FORMA E VUOTO

Devo creare un Sistema o finire schiavo di uno altrui.

WILLIAM BLAKE

1.1 Introduzione. Contronatura

Poco prima di rendere l'anima a Giove, Nerone disse: «Qualis artifex pereo» (Che artista muore con me). O, almeno, lo sostiene Svetonio. Ai fini di questo articolo, la veridicità di queste parole è irrilevante, così come una loro compiuta contestualizzazione. Ragionando liberamente sul loro significato, possiamo notare come alludano a una concezione non ovvia dell'arte; ovvero, messe in bocca a un imperatore – un uomo il cui compito è quello di plasmare il mondo a lui circostante – possono essere iscritte in una tradizione anti-mimetica della pratica artistica. Con questa formula, mi riferisco a chi crede che, attraverso l'elaborazione letteraria, visuale, musicale, cinematografica, videoludica, sia possibile cambiare il mondo, modellare menti e corpi, alterare la realtà. La mia è una semplificazione, ma spero sia utile a restituire un'idea.

Tuttavia, al giorno d'oggi, l'atteggiamento maggiorita-

rio è quello mimetico, sintetizzato nel motto secondo cui l'arte imita la vita. Questo luogo comune fa parte della cultura letteraria occidentale dai tempi dello Stagirita; dove inizia il luogo comune finisce la solitudine, ma si scatena il chiasso di grandi commedianti e il ronzio di mosche velenose.

Le radici della concezione mimetica dell'arte (e specificamente della letteratura, il focus di questo articolo) sono tuttora profondamente innervate nella mente dei lettori e degli scrittori, e producono effetti su più livelli. Seppure in modo subconscio, molti descrivono l'attività letteraria con metafore attinenti alla vita organica. Spesso abbiamo sentito usare termini quali "creativo" e "creatività", la metafora che vuole i libri come "figli" del proprio autore, la frequente osservazione secondo cui il compito di uno scrittore è lasciar "crescere" il proprio romanzo.

Eppure, la visione mimetica raggiunge livelli ancora più profondi, fino a plasmare l'intera concezione della letteratura, nell'analogia tra i ritmi naturali e l'avvicinarsi dei paradigmi dell'arte. Il suo mutamento è pensato nella forma di una crescita, di un invecchiamento e di una morte.

Nell'Occidente, siamo abituati a concepire la nostra gioventù nella cultura unitaria del Medioevo, il nostro impeto adolescenziale nel Rinascimento, mentre la nostra maturazione, avvenuta nella tarda modernità, ha prodotto un universo letterario frammentato e decadente.

La visione mimetica, inevitabilmente, ci porta a ragionare in termini di morte culturale: improvvisi crolli, capaci di segnare la conclusione di un'epoca e il principio di

una successiva, così come il passaggio dal modello narrativo romano a quello moderno, in una prospettiva analoga all'avvicendamento delle generazioni.

Secondo questa grande metafora, non è chiaro se l'epoca presente sia la continuazione della decrepitezza *fin de siècle*, in una sorta di putrefazione culturale, o la nascita di un nuovo "organismo" artistico, nato nel fuoco di Hiroshima e cresciuto nel boom consumistico dei '60. Molto probabilmente è addirittura sciocco chiederselo: dopotutto, sebbene queste analogie ci aiutino a periodizzare il cambiamento della letteratura attraverso i secoli, rimangono pur sempre semplificazioni. La mappa non è il territorio; non possiamo aspettarci una identità 1:1 tra i due, per l'ovvio motivo che una cartina geografica larga cento chilometri sarebbe poco utile nel guidarci in un territorio sconosciuto.

Tuttavia, il nucleo della concezione secondo cui la letteratura "imita la vita" è curiosamente contemporaneo. Secondo Aristotele e i suoi epigoni, l'arte è interpretata come uno dei tanti esempi di approccio biomimetico alla conoscenza. Così come gli attuali ingegneri studiano le zampe delle lucertole per fabbricare robot capaci di aderire alle pareti, anche gli scrittori – con la loro speciale disciplina – sono coinvolti in un colossale *reverse engineering* del mondo naturale. Fuor di metafora, il loro ruolo è quello di esploratori, testimoni e analisti della realtà.

Secondo la mia personale prospettiva, ragionare in questi termini ci illumina soltanto una parte dello scenario. La letteratura non è altro che parole in sequenza e le parole possono esprimere *qualsiasi cosa*. Così come

la letteratura può essere concepita come uno studio e un proseguimento delle dinamiche naturali con altri mezzi, può essere anche interpretata come un'entità astratta e coerente con se stessa, esterna al mondo e alla vita, eppure capace di trasformarli. Come esperimento mentale, proviamo a esplorare il lato contronatura del fenomeno letterario.

1.2 Metropoli immateriale

Un corollario della concezione mimetica è che, proprio come un organismo, la letteratura si evolva. Nella semplificazione di questo concetto che alberga nella mente dei più, l'evoluzione è intesa come Progresso: un miglioramento lineare scandito nel tempo. Eravamo scimmie, ora siamo sapiens, domani saremo onnipotenti padroni dell'universo (il ronzi che sentite è prodotto da Darwin, mentre si rigira nella tomba a Mach 5).

Eppure, se osserviamo il cambiamento artistico dal punto di vista scelto, possiamo facilmente smentire questa metafora: la letteratura non “migliora” mai; la sua funzione è quella di creare classici, ovvero nuovi modelli. Questi sono sempre diversi, eppure sarebbe assurdo porli in una classifica. La *Divina Commedia* non è più “bella” di *Don Chisciotte* o di *Finnegans Wake*, se non in un senso del tutto soggettivo e, in fin dei conti, velleitario. Anche se alcuni critici letterari, di norma attivi sui quotidiani, l'hanno dimenticato, ogni insegnante delle elementari sa che un temino su un romanzo la cui tesi è “mi piace” o “non mi piace” è spazzatura.

Da un punto di vista anti-mimetico, non esiste alcuna imitazione: la letteratura *amplia* lo spazio della vita, fabbrica nuove realtà, produce aree della coscienza, intesendo tele di significato tutt'intorno al nucleo primigenio da cui nasce. Abbandonata la metafora organica, quindi, usiamo quella ingegneristica: costruiamo una nuova città, aggiungendo quartieri e strade. Creiamo un network d'immaginazione in cui vivere. Visitiamo il centro storico, i ghetti impazziti, le periferie gentrificate, gli ampi parchi naturali: nulla di tutto ciò è permanente, ma nulla viene mai perduto. Abbiamo sostituito l'espansione orizzontale al Progresso.

In linea con questo modo di ragionare, molti autori hanno rovesciato il motto aristotelico: è la vita a imitare l'arte, nella memorabile sintesi di Wilde. La letteratura precede e contribuisce a plasmare lo sviluppo delle nostre esistenze, manifestando possibilità che si concretano e altre che rimangono puramente ipotetiche. L'esplorazione e l'approfondimento delle tematiche sopra esposte è stato uno dei motivi che mi ha spinto a scrivere *Armi Narrative Sperimentali*. Dopo questa premessa teorica (sezioni 1.1-1.2), faremo un breve discorso sul metodo di scrittura del volume e sulle sue implicazioni (sezioni 2.1-2.4), per poi giungere a una sintesi nel finale (sezioni 3.1-3.2).

2.1 *Scienziati pazzi*

Ogni classe sociale si dota di una forma d'arte adatta a estrinsecarne i gusti e le caratteristiche. In base a questo, compiamo una generalizzazione *tranchant*: immaginiamo

l'esistenza di un gradiente che parte dallo squallore divorante delle forme d'arte "plebee" (pensiamo all'intrattenimento televisivo più becero) e arriva fino all'ostentazione tipica dell'arte cosiddetta alta e colta, territorio degli strati più abbienti della società.

Una nicchia di quest'ultima categoria sono le opere etichettate come sperimentali. Questo aggettivo è spesso usato in modo improprio. A seconda dell'occasione, lo vediamo applicato a forme d'arte innovative, capaci di sfuggire a ogni categorizzazione, oppure ad assurdi guazzabugli senza capo né coda. Eppure, in entrambi i casi, possiamo notare l'assenza di un vero e proprio esperimento; al limite, ci riferiamo a un'opera profondamente originale. Le due categorie non sono necessariamente sovrapponibili.

Per esperimento, si intende un processo razionale e replicabile, atto a dimostrare o smentire una tesi. Nelle opere sperimentali, spesso, questa impalcatura è assente, così come è assente il presunto "risultato" conoscitivo.

In base a questa considerazione, nella stesura delle *Armi*, mi sono affidato a una concezione *old school*, galileiana, letterale dell'aggettivo "sperimentale": partendo da una tesi, ho costruito un procedimento, lo ho esplicitato, applicato e constatato il risultato. L'oggetto della ricerca di questo libro è stato l'esplorazione del rapporto tra struttura e contenuto nel racconto letterario.

2.2 Fabbrica di fantasmi

Come molti altri autori, in anni di lacrime, sudore e

sangue, ho maturato un processo altamente formalizzato e affidabile per la scrittura di romanzi, strutturato in una sequenza di fasi prestabilite e corredato da una pluralità di moduli *ad hoc*, calibrati sulle particolari esigenze di diversi generi narrativi. La descrizione di questa macchina letteraria è irrilevante ai fini di questo discorso. Tuttavia, il suo uso reiterato mi ha portato a scoprire un difetto intrinseco a questo tipo di pianificazione razionale: il dispositivo narrativo impiegato non è mai neutrale, ma porta con sé un carico di implicazioni positive e negative che inevitabilmente connoteranno il romanzo. Con il termine “dispositivo”, in questo ambito, intendo riferirmi a una versione estremamente ridotta e parziale del concetto forgiato da Foucault (perché avrei piacere che il lettore non fuggisse via terrorizzato alla menzione di un così tosto pensatore): parlo del mero insieme di regole e processi, decisioni strutturate, sottintesi filosofici che ogni autore consciamente utilizza per lavorare su un testo, e dei rapporti tra essi.

Per spiegare ulteriormente, farò un esempio chiaro a tutti. Le grandi produzioni cinematografiche statunitensi, in specie quelle orientate verso un pubblico giovanile, hanno una sceneggiatura la cui composizione è altamente codificata.

Con questo non intendo soltanto dire che essa procede dal soggetto (scritto con determinati criteri), alla scaletta, al trattamento, alla sceneggiatura vera e propria. A partire da *Guerre Stellari*, i blockbuster replicano di frequente la struttura del *monomyth* teorizzato da Joseph Campbell: per cui, sono tipicamente divisi in tre atti (uno d'intro-

duzione ai personaggi e all'ambientazione che dura venti minuti, uno di conflitto della durata di quaranta-cinquanta minuti, uno di risoluzione, lungo venti o trenta); hanno un protagonista riluttante, richiamato all'azione dopo un processo standardizzato che spesso concerne un mentore variamente camuffato; sono dotati di una grande crisi, spesso collocata esattamente al centro della storia; di frequente sottolineano il passaggio da un atto all'altro con un cambiamento di location; e via dicendo. Il lettore potrà guardare un paio di blockbuster d'avventura, dotandosi di un cronometro, e scoprirà con sommo raccapriccio che eventi simili tendono ad accadere negli stessi intervalli di minutaggio.

Quando parlo di "dispositivo narrativo", quindi, mi riferisco all'insieme della struttura e del metodo di scrittura. È inevitabile che un autore, spinto a produrre in maniera costante e non velleitaria, si doti di un dispositivo, per il banale motivo che la fabbrica fordista è più efficiente di quella pre-fordista: allestire una catena di montaggio industriale ottimizza i processi e garantisce tempi di produzione prevedibili. Lo stesso discorso si applica alla letteratura.

Purtroppo, come dicevo, il dispositivo narrativo non è neutrale e la sua impronta è riconoscibile sui romanzi prodotti. Il primo sprone a scrivere le *Armi* è stata l'elaborazione di nuovi dispositivi narrativi e lo studio di come essi influiscono sui rispettivi racconti. Questa attenzione accentuata sugli aspetti descrittivi (ovvero il contenuto) e su quelli costruttivi (ovvero la struttura) della prosa letteraria, mi ha portato a scoprire caratteristiche della narra-

tiva di cui, prima, non ero del tutto consapevole. Vediamole.

2.3 *Tu non sei un delicato e irripetibile fiocco di neve*

È molto comune considerare lo stile come una firma, l'irrompere della personale voce dell'autore nel prodotto artistico. I lettori apprezzano lo stile dei propri scrittori e questi ultimi lo cesellano con grande cura, perché rappresenti in maniera fedele la loro individualità.

La stesura delle *Armi* mi ha portato a ipotizzare che lo stile non sia altro che un epifenomeno, in larga parte generato dal dispositivo. In aggiunta, possiamo pensarlo come una manifestazione della falsa coscienza dell'autore. Tirando per i capelli il concetto marxiano, leggiamolo come una forma di inconsapevolezza dei propri limiti e della complessità dei rapporti con i fattori che influenzano il modo di scrivere, entrambi determinati dal dispositivo.

Per riportare il discorso dall'ultraterrena astrazione alla pratica: sul serio pensiamo che un racconto basato sul *monomyth* possa esprimere qualcosa di diverso dagli ideali di affermazione individuale e ricomposizione sociale interclassista, intrinsecamente conservatrice (o, al meglio, populista), che anima i blockbuster statunitensi? Possiamo nuotare controcorrente, ma rimaniamo pur sempre immersi nel medesimo fiume.

Seppur gradevole e interessante, lo stile non è poi così importante per comprendere il funzionamento della narrazione; lo possiamo considerare del tutto incidentale. Lo

spettro della sua variazione è contenuto entro i limiti impostati dal dispositivo, e una qualsiasi di queste possibilità è equivalente all'altra. Nelle *Armi*, questo concetto è esemplificato nella novella *In Silenzio*, in cui la "morale" della storia è chiaramente delineata nel suo dispositivo, scelto in modo arbitrario, così come il suo stile.

Certo, questa tesi potrebbe risultare inaccettabile per molti autori. Lo stile è, in ultima analisi, irrilevante? Ai fini del discorso che sto portando avanti, interamente centrato sui lati strutturali, possiamo pensare che lo sia.

L'idea che lo stile abbia una suprema importanza, molto diffusa, è spiegabile con facilità. Gran parte degli autori non si pongono mai problemi di natura teorica: non variando mai il proprio dispositivo narrativo, non fanno altro che "divenire sempre più se stessi", in una inconsapevole opera di auto-imbalsamazione. Eppure, l'Io in questione non è una romantica esplicitazione del loro Vero Spirito Individuale, ma una maschera di carattere impostata dal sistema produttivo di narrazione, il dispositivo. Siamo di fronte a una curiosa prevalenza dell'inorganico sull'organico, tanto per ricorrere di nuovo a una formula del filosofo di Treviri. Detto questo, aggiungo che ciò non sia necessariamente un male: non ci rivolgiamo certo a Charles Bukowski per comprendere i meccanismi teorici nella narrazione. Ci piace la sua maschera, e questo ci basta. Al contrario, possiamo notare come vari autori, al consapevole variare del dispositivo, abbiano cambiato volto: pensiamo al Lovecraft gotico pre-1926 e a quello post-*Richiamo di Cthulhu*. Gli esempi in merito sarebbero sterminati. Fin da ora, il lettore avrà notato come que-

sto discorso sia impostato su basi che nulla hanno a che vedere con le usuali categorie estetiche di cui si nutre la critica letteraria. Non parliamo del bello, ma della forma e del vuoto: osserviamo in termini sistemici, senza volto, senz'anima, senza storia. È uno dei tanti punti d'osservazione da cui osservare un fenomeno complesso come quello letterario, non certo l'unico. Proseguiamo, come nella *via negativa* dei teologi, a descrivere il nostro oggetto d'indagine attraverso una vertigine di assenze.

2.4 *Storia di nessuno*

La predominanza del dispositivo ci porta a constatare anche quanto il contenuto di un racconto possa essere considerato incidentale. Anche se è di certo una forzatura, ai fini dell'argomentazione è sempre utile fornire delle idee nette: per cui, seguiamo lo spunto hegeliano, secondo cui ciò che di personale è presente nella nostra opera è falso.

Nel dispositivo formulato per la novella *Figlio dell'Occidente*, l'interezza del contenuto è stata affidata a un generatore casuale: è stata una macchina del cut-up a fabbricare gli aspetti descrittivi. Se avessi effettuato un secondo passaggio di cut-up sui testi selezionati, o avessi scelto altre fonti, la novella sarebbe stata del tutto diversa. A questo mi riferisco, quando propongo che il contenuto di un racconto può essere considerato come un dato incidentale, casuale, arbitrario.

Possiamo paragonare il contenuto di un racconto al vuoto. La meccanica quantistica ci illustra come uno spa-

zio vuoto sia, in realtà, un vibrante ribollire di possibilità, di particelle virtuali che appaiono e scompaiono, di potenziale inespresso. In un racconto, il concretarsi di una possibilità rispetto a un'altra è dovuto al contesto storico e psicologico dell'autore ma è, in ultima analisi, intercambiabile. Questa affermazione, in parte controintuitiva, è facilmente spiegabile con un esempio: il medesimo autore scrive un racconto a vent'anni e lo riscrive a trenta. Il risultato sarà, com'è ovvio, non una variante, ma una storia completamente diversa. All'interno di questo volume, un caso di questa dinamica è mostrato in *Mai come voi*. Qual è il contenuto "giusto"? Nessuno dei due, naturalmente. Entrambe le versioni sono proiezioni del dispositivo che attraversano una lente deformante, un caleidoscopio composto di traversie esistenziali. Eppure, in essenza, i due racconti sono la *stessa* cosa. Un testo è contemporaneamente X e non X: siamo davanti a un paradosso soltanto apparente. Questo spunto sarà sviluppato in seguito.

In conclusione, nonostante costituisca la gran parte del motivo per cui leggiamo una storia, il suo contenuto non ci aiuta più di tanto a comprendere l'interno funzionamento della letteratura in sé stessa. Sarà necessaria una distillazione ulteriore.

3.1 Teoremi impossibili

Proviamo a formulare qualche provvisoria acquisizione teorica per il ragionamento finora articolato. Come detto, la prospettiva mimetica ci spinge, in modo sotterraneo, a considerare la letteratura come uno strumento di cono-

scienza e analisi della realtà.

Al contrario, la visione anti-mimetica interpreta la narrativa come una tecnologia capace di fabbricare realtà. Al contrario della scienza missilistica, però, la letteratura non procede per successivi passi avanti e perfezionamenti: la sua è una logica di espansione e non di sostituzione, una crescita orizzontale e non verticale. Per cui non la possiamo definire una scienza, ma un linguaggio puro, un sistema simbolico formale.

Confrontarla con altri sistemi analoghi ci permette di svelarne delle peculiarità celate: anche la matematica è un sistema simbolico autonomo, la cui correlazione con il mondo oggettivo è possibile, ma non strettamente necessaria. Possiamo aggiungere tre pere ad altre tre e ottenerne sei: allo stesso modo, potremmo decidere di astrarre il nostro linguaggio dalla realtà oggettiva e rappresentare l'operazione come $3+3=6$. In questo caso, ci stiamo riferendo a qualcosa che non può esistere nell'universo, perché una quantità priva di correlazione con un dato oggetto è impossibile.

Anche la letteratura mostra questa caratteristica bivalente. L'arco eroico del *monomyth*, o la forma della tragedia, o della farsa, possono essere considerati in quanto tali, oppure applicati a un dato romanzo. Di più, il testo in questione può essere realistico o speculativo, fantascientifico o spirituale.

Questa duplice natura è presente perché la letteratura e la matematica, come tutti i sistemi simbolici formali, sono basati su postulati e assiomi indimostrabili.

La discussione sulle caratteristiche di questo libro, av-

venuta nella seconda sezione, si riallaccia fortemente a questo concetto. Il gradiente tra forma e vuoto, tra dispositivo e contenuto, tra astrazione e materialità, nasce dalla natura intrinseca della letteratura, se interpretata come sistema simbolico formale.

Pensiamo all'uso del simbolo in matematica e in letteratura: esso esiste in uno stato indeterminato tra l'esistenza e la non esistenza, perché contemporaneamente incarna e non incarna l'elemento reale a cui rimanda. Entrambe le discipline contengono oggetti concettuali dalle proprietà bizzarre: i numeri irrazionali, ad esempio, non hanno alcun diretto corrispettivo nella realtà, così come gli archetipi narrativi. Eppure, sono un utile strumento che può mediare la nostra creazione di nuovi ambiti della realtà: il mito di Edipo ha fatto "scoprire" a Freud l'omonimo complesso, eppure sarebbe molto semplice argomentare che, dando un nome e delle caratteristiche a un ignoto indifferenziato, l'anonimo estensore dell'antico mito abbia *costruito* il complesso di Edipo. Quel che prima era inconcepibile e incomunicabile, da un momento storico in poi, è divenuto parte della nostra collettiva realtà grazie a uno sforzo artistico.

Chi legge romanzi, presto comincia a pensare, sognare e vivere in modo diverso, e il nascente campo dell'epigenetica ci illustra come questo avvenga fin nei più reconditi angoli del nostro corpo.

3.2 Conclusione. Una letteratura senza di noi

Visione anti-mimetica. Prevalenza del dispositivo.

Letteratura come linguaggio simbolico formale. Il lettore perspicace avrà già intuito il punto di convergenza delle intuizioni sopra menzionate: è possibile, e auspicabile, interpretare la letteratura come una disciplina non umanistica. La Treccani associa il termine “umanistico” a «quelle discipline che hanno per oggetto la conoscenza dell’uomo, del suo pensiero, della sua attività spirituale e del suo comportamento attraverso i tempi». Ho tentato di mostrare come questa concezione possa essere rovesciata dall’interno verso l’esterno, ridimensionando il ruolo soggettivo dell’umanità, in modo tale da rendere la narrativa uno strumento di creazione collettiva del reale.

Questo atteggiamento, forse, ci potrà tornare utile per evitare di considerare la tradizione letteraria come una collezione raccogliatrice di santini, ognuno dei quali esprime il suo personale genio e individualità. Rimosso il culto della personalità e le distorsioni da esso prodotto, possiamo contemplare la letteratura come un complesso e sconfinato sistema, capace di dar forma e nome (e quindi esistenza) allo sconosciuto e l’indifferenziato.

Questo sistema decentrato ha analogie con i network, o network di network, per la sua capacità di produrre proprietà emergenti dall’interazione dei suoi vari nodi: fenomeni, cioè, non appartenenti a una delle singole parti, ma creati dal funzionamento complessivo dell’intera rete: i nuovi generi letterari possono essere così intesi. In questo senso, ogni nuovo testo è l’espressione dell’interrezza del sistema; vi aggiunge energia, rendendolo capace di ottenere ancor più risultati.

Possiamo associare la letteratura a un sistema meta-

stabile, ovvero dotato di un equilibrio che non corrisponde mai al minimo assoluto di energia (ovvero, all'immutabilità definitiva): ogni nuovo contributo riverbera per l'intera rete, mutandola, e espandendone le potenzialità. Certo, questa concezione della letteratura è molto più umile dell'interpretazione secondo cui, dopo l'avvento del Grande Autore n°4379, *tutto è cambiato*.

Usciamo dalla mania personalistica e applichiamo quanto scritto finora al testo che più ne incarna lo spirito: la Bibbia. Chi ne è l'autore? Chi è l'uomo che ha scritto Dio? Dovremmo forse dargli un Nobel postumo per aver prodotto un romanzo interessante? Dovremmo studiare la sua vita? Di certo, sarà stato piagato da un padre alcolizzato o da un amore non corrisposto; forse è il caso di fissarci su queste transeunti faccende esistenziali per spiegare l'impatto della Bibbia sulla civiltà occidentale. Come pare ovvio, sarebbe ridicolo. La Bibbia è nata dallo sforzo collettivo di una intera civiltà e ne ha modificato lo sviluppo. I suoi anonimi estensori sono, per molti versi, poco interessanti e non pertinenti.

I nostri romanzi vivono in potenza in quelli delle nostre fonti; il nostro piccolo contributo non fa altro che offrire nuovi strumenti e idee a chi ci seguirà, espandendo gli orizzonti del possibile. I dispositivi narrativi, in questo scenario, svolgono un principio ordinante in ogni singolo testo, ma possono essere anche intesi in senso ampio come le leggi che governano il sistema, la grammatica di questo linguaggio; forse, la storia della narrativa è la *loro* storia. In essenza, è una letteratura senza di noi, un grande sistema che si espande da diecimila anni e continuerà

a farlo, a prescindere dall'intenzionalità dei suoi singoli partecipanti. È un lume che rischiara l'oscurità del mero esistere; ci permette di immergervi le mani per estrarne nuovi oggetti culturali, capaci di cambiare noi stessi e il mondo in cui viviamo.

4.1 Divertissement. Xenoletteratura

Dopo la serietà dell'argomentazione appena conclusa, possiamo metterci comodi, abbassare le luci, accendere la musica e lasciare che il party abbia inizio. Portiamo le implicazioni del mio ragionamento alle sue estreme conseguenze e divertiamoci.

In quanto linguaggio puro o sistema simbolico formale, la letteratura, così come la matematica, non è una disciplina di stretta pertinenza umana. Qualsiasi intelligenza dotata di memoria potrebbe svilupparla. Dopotutto, usando l'immaginazione, abbiamo già scritto migliaia di storie narrate da protagonisti dotati di un diverso set di organi sensoriali o di una diversa struttura mentale rispetto alla nostra.

Prima ancora di preoccuparci dell'eventualità di una letteratura prodotta dagli antennuti abitanti di Proxima Centauri, possiamo riflettere su quella prodotta dalle macchine. Nonostante un'origine non umana delle opere letterarie sia stata ipotizzata o fantasticata più volte in passato – torniamo alla Bibbia e alla sua presunta dettatura da parte dello Spirito Santo, oppure ai romanzetti soft porn scritti dai sistemi industriali del 1984 di George Orwell –, ormai, la xenoletteratura è una realtà. Uno degli

esemplari più celebri è il romanzo *True Love*, scritto nel 2008 dal sistema informatico della casa editrice russa SPb. Curiosamente, la macchina in questione ha svolto un'operazione affine a quella delle *Armi*. Ha raccontato la storia di *Anna Karenina* impiegando lo stile di Haruki Murakami. *True Love* è un esperimento embrionale, perché il suo autore non può essere considerato un'intelligenza artificiale. È probabile che il primo vero scrittore non umano sarà una rete neurale che processa dati in parallelo, e non in serie, come avviene negli attuali computer.

Quindi, è sciocco chiedersi se possa esistere una xenolettatura: già c'è, così come già esistono co-autorialità uomo-macchina (tra i tanti, *Figlio dell'Occidente* ne è un esempio). Inoltre, non c'è alcun motivo razionale per considerarla a un più basso livello di dignità rispetto a quella umana. A questo proposito, è divertente rispondere ai cantori della morte della letteratura che, con tutta probabilità, questa disciplina continuerà a vivere anche dopo la nostra estinzione, in forme per noi inimmaginabili. Possiamo aspettarci che questi sconfinati sistemi letterari estendano ancor di più la nostra claustrofobica concezione del reale, anticipando nuove forme d'esistenza e di pensiero. Ci faranno leggere ciò che ora è inenarrabile, ci faranno esperire l'inconcepibile. Viviamo in uno strano mondo, il nostro dovere è renderlo ancora più strano.