



HAL
open science

Il digitale al cuore delle (tras)mutazioni delle scritture e delle realtà italiane

Roberto Laghi

► **To cite this version:**

Roberto Laghi. Il digitale al cuore delle (tras)mutazioni delle scritture e delle realtà italiane. Literature. Université d'Avignon; Università degli studi (Parma, Italie), 2023. Italian. NNT: 2023AVIG1017. tel-04813447

HAL Id: tel-04813447

<https://theses.hal.science/tel-04813447v1>

Submitted on 2 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT
D'AVIGNON UNIVERSITÉ

École Doctorale N° 537

Culture et patrimoine

**Spécialité / Discipline de
doctorat :**
Langues et littératures romanes /
Études italiennes

Laboratoire ICTT

Présentée par
Roberto Laghi

IL DIGITALE AL CUORE DELLE (TRAS)MUTAZIONI DELLE SCRITTURE E DELLE REALTÀ ITALIANE

Soutenue publiquement le 30/11/2023 devant le jury composé de :

Madame Isotta PIAZZA, Professore associato, Università di Parma **Rapporteure**
Monsieur Davide LUGLIO, Professeur des Universités, Sorbonne Université **Rapporteur**
Monsieur Laurent LOMBARD, Maître de conférences HDR, Avignon Université **Directeur de thèse**
Monsieur Giulio IACOLI, Professore associato, Università di Parma **Co-directeur de thèse**

Indice

Introduzione.....	6
Prima parte: dalla tecnica alla critica.....	15
Introduzione.....	16
Capitolo 1. Tecnologia, digitale, scrittura.....	23
1.1 Che cos'è la tecnologia?.....	23
1.2 Tecnologie digitali: continuità, specificità e interrogativi.....	37
1.2.1 Digitale: osservazioni critiche preliminari, definizione e cronologia.....	37
1.2.2 (Tutto) lo spazio (è) digitale.....	46
1.2.3 Cognizione della macchina digitale e assemblaggi cognitivi.....	51
1.2.4 Velocità e tempo: l'eterno presente del digitale e il ruolo dei media.....	55
1.2.5 Cosa c'è dietro lo schermo?.....	60
1.3 Scritture digitali.....	63
1.3.1 La scrittura come tecnica.....	64
1.3.2 Digitale: tutto è scrittura.....	70
1.3.3 Immersi nel digitale: quali scritture?.....	85
1.3.4 Scritture e linguaggio: linguistiche della rete.....	92
Capitolo 2. Tra genere, realismi e autorialità, gli effetti del digitale.....	99
2.1 Scritture nell'antropocene: tra tecnologia, globalizzazione e catastrofe.....	99
2.2 Tra i generi: le (nuove) forme della scrittura digitale.....	117
2.2.1 A proposito di genere, scritture e generi di scritture.....	117
2.2.2 E-lit: storia, forme e innovazioni nella letteratura elettronica.....	120
2.2.3 "Twitteratura", "littératube", scritture "emojiche": quando il letterario si fa social.....	130
2.2.4 Amazon: il genere come categoria merceologica.....	136
2.2.5 La svolta narrativa del marketing: lo storytelling sul mercato.....	140
2.2.6 Forme ibride, mitopoiesi e complessità del presente.....	143
2.2.7 Giornalismo, tra tempo reale, fake news e modelli di business.....	147

2.2.8 Scritture di sé, autobiografie, autofiction.....	152
2.3 Realtà, realismo e rappresentazione: come il digitale spariglia le carte.....	156
2.3.1 Dov'è finita la realtà?.....	156
2.3.2 Tra realtà e discorso sulla realtà.....	162
2.3.3 Lo scrittore davanti al reale-digitale.....	166
2.3.4 Uscire dal paradigma della rappresentazione?.....	170
2.4 L'autore non è morto, si è (solo) fatto molteplice?.....	174
2.4.1 Nel digitale, l'autore emerge dalla scrittura?.....	174
2.4.2 Lo scrittore-in-rete, tra molteplicità, testo infinito e marketing.....	178
2.4.3 Circolazione e ricircolazione: fare a meno dell'autore.....	182
2.4.4 Alla macchina interessa essere autrice?.....	185
Seconda parte: le scritture digitali dell'Italia contemporanea.....	190
Introduzione.....	191
Capitolo 3. L'Italia contemporanea.....	196
Tra smartphone, gentismo e... “locura”.....	196
Capitolo 4. Scritture digitali italiane.....	207
4.1 Presentazione e metodologia.....	207
4.2 Scritture italiane contemporanee digitali.....	214
4.2.1 I tic (italiani) dei social in versi: Nuova poesia troll.....	214
4.2.2 Tra codice, poesia e disvelamenti: Fabrizio Venerandi.....	226
4.2.3 Dalla musica all'espansione videoludica e digitale della scrittura: gli Uochi Toki.....	247
4.2.4 La scrittura come performance, tra hacking e biologia: Iaconesi e Persico....	267
4.3 Considerazioni finali.....	298
Terza parte: nuove scritture, nuove frontiere.....	303
Introduzione.....	304
Capitolo 5. “Intelligenza artificiale” tra scrittura, creatività e marketing.....	309
5.1 L'“intelligenza artificiale” e la sua scrittura.....	309
5.2 Cos'è l'“IA”: definizioni e prospettive critiche.....	311
5.3 IA, scrittura e pratiche creative: la macchina scrive più dell'umano.....	316
5.4 Tra blog, antologie e video: sperimentazioni e critica all'IA in Italia.....	328

5.5 Per un uso consapevole ed etico dell'IA.....	333
Capitolo 6. Writing, genetic(s), code.....	339
6.1 Le nuove frontiere della scrittura.....	339
6.2 Informazione, tra intelligenza e coscienza.....	341
6.3 Scrittura umana, codice informatico, editing genetico.....	346
6.4 Intelligenze, scritture, futuri: decentrare l'umano?.....	354
Conclusioni: dal digitale a nuovi percorsi interdisciplinari.....	363
Bibliografia.....	369

Introduzione

Lo smartphone vibra, lo schermo si illumina. Un breve testo accompagnato da un'icona ci avvisa di una notifica che arriva da una delle tante applicazioni di messaggistica che abbiamo installato. I polpastrelli scorrono veloci sullo schermo, digitano il codice per sbloccarlo, toccano la notifica che apre l'app, dandoci la possibilità di leggere per intero il messaggio che abbiamo ricevuto: un paio di righe scritte, un'immagine e un link a un video. Leggiamo in diagonale il testo e l'immagine, clicchiamo sul link e un'altra applicazione si apre, parte una canzone che non ascoltavamo da mesi, un sorriso ci si disegna sul viso mentre le dita cercano un'emoji adeguata da inviare al mittente per indicare il nostro apprezzamento. Spegniamo lo schermo e cerchiamo di tornare, con fatica, al lavoro che ci teneva occupati prima di ricevere la notifica che ci ha distratto.

Se questa immagine ci suona familiare è perché lo è. Quello che è meno familiare e sicuramente meno evidente è che tutte le azioni che abbiamo descritto qui sopra sono azioni di scrittura. Agire nello spazio digitale significa scrivere. Questa scrittura, inoltre, opera sempre una traduzione tra il codice informatico che viene interpretato dalla macchina e i contenuti accessibili alla fruizione da parte degli esseri umani: vediamo un'immagine, la macchina vede una sequenza di caratteri in codice esadecimale.

Nella società digitale che abitiamo, siamo costantemente immersi in un flusso di scritture che contribuiscono a plasmare la realtà che ci circonda. Che si tratti dell'ultima moda che attraversa i confini nazionali correndo sui social media o di pratiche sperimentali di letteratura elettronica, tutto passa dalla scrittura. Non solo: il codice informatico che regge l'infrastruttura digitale è fatto di scrittura, così come sono fatte di scrittura le nostre azioni su internet e i video e le immagini che guardiamo e pubblichiamo.

La scrittura è al centro di tante delle trasformazioni in atto nella società contemporanea.

Cosa succede allora quando queste scritture prendono forma in un paese come l'Italia, caratterizzato (come vedremo in dettaglio nel capitolo 5) da forme di populismo politico e mediatico, da un alto tasso di analfabetismo di ritorno e da un difficile rapporto con la

tecnologia? Quali scritture digitali nascono e trovano spazio nell'Italia contemporanea? Qual è la loro rilevanza e quale l'impatto sulla realtà italiana? Come si inseriscono nel flusso globale delle scritture digitali prodotte a livello mondiale?

Queste domande segnano il punto di partenza della presente ricerca.

È importante chiarire da subito che, in questo lavoro, ci riferiamo alla scrittura in senso ampio, vasto, a includere le tante forme di espressione umana che usano la forma scritta, in ambiente digitale, per comunicare, passare informazioni, esprimersi, quelle "pratiche discorsive" di cui parlano Foucault e Eagleton¹. All'interno di queste scritture rientrano, certo, anche forme più prettamente letterarie (e, in particolare, poetiche) ma queste rappresentano solo una parte della totalità delle scritture su cui ci interrogheremo e su cui cercheremo di fare luce.

Le domande che danno origine al presente lavoro, inoltre, emergono da un reticolo più ampio di interrogativi sulle trasformazioni in atto oggi grazie alle tecnologie digitali e ci spingono a cercare nuovi strumenti teorici e nuovi percorsi interdisciplinari per analizzare il nostro presente digitale.

Per analizzare alcune scritture digitali italiane contemporanee ci avvarremo dunque di apparati teorici provenienti da diverse discipline a cominciare dalla filosofia delle tecnologie, dalla teoria letteraria e dalla critica culturale. Riuniremo questi percorsi paralleli all'interno del campo delle Digital Humanities, intese soprattutto come lo studio degli oggetti digitali attraverso i metodi delle scienze umane contemporanee con, in aggiunta, come vedremo in particolare nella terza parte, l'apporto sostanziale di altre discipline (dalle neuroscienze alle biotecnologie). A questo si aggiunge una fondamentale attenzione agli aspetti tecnologici nel momento in cui si analizzano le forme della produzione culturale contemporanea.

Grazie a questa apertura interdisciplinare che prende avvio dalle Digital Humanities, cercheremo così di trovare nuovi punti di vista sulle scritture italiane, in una prospettiva che lega questa analisi all'osservazione del dispiegarsi dello sviluppo tecnologico nel contesto globale.

In quest'area interdisciplinare in cui si cerca una ridefinizione delle pratiche di analisi critica e nuovi strumenti concettuali per rinnovare la nostra capacità di leggere e interpretare la complessità della realtà, l'analisi delle scritture digitali è un punto di osservazione

¹ Terry Eagleton, *Literary theory: an introduction; with a new preface*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

privilegiato poiché, come abbiamo visto, nel digitale tutto è scrittura. Approfondiremo il significato e le implicazioni di questa affermazione nelle pagine che seguono. Ci basti ora mettere in evidenza non solo il moltiplicarsi delle scritture umane (social media e servizi di messaggistica sono sufficienti come esempi di questa tendenza) e non umane (i modelli linguistici), ma anche e soprattutto il codice informatico che è la scrittura che permette tutte le altre scritture digitali, essendo esso stesso scrittura (e allo stesso tempo, qualcosa in più, se consideriamo che il codice è scritto per essere letto e per essere seguito da una macchina²).

L'umanità non ha mai scritto così tanto come al giorno d'oggi. Come farsi strada, dunque, all'interno di questa vastità testuale? Come orientarsi nella scelta dei casi da prendere in esame?

Per la nostra analisi abbiamo scelto delle scritture che possiamo definire costitutivamente digitali, ovvero scritture che senza la disponibilità di determinate applicazioni tecnologiche, semplicemente non sarebbero potute esistere: per fare un esempio, Nuova poesia troll non sarebbe potuta esistere senza i social media – Facebook in particolare – e senza gli stili di comunicazione che, in Italia, si sono sviluppati su quella piattaforma. Un secondo, fondamentale criterio di selezione è stato il livello di profondità e di complessità della relazione delle scritture (e degli autori) con le tecnologie digitali che le rendono possibili. Questo perché ci è sembrato che le scritture che entrano in relazione profonda con la tecnologia da un lato sfruttino al meglio le possibilità offerte dall'elemento tecnologico e dall'altro cerchino anche di elaborare criticamente la loro relazione con il digitale. Gli autori scelti mostrano infatti una conoscenza articolata e completa del mezzo tecnologico scelto e delle implicazioni che l'uso di questo mezzo comporta nella loro produzione scritta, tanto da rendere evidente agli occhi di chi analizza che, in alcuni di questi casi, la scrittura stessa diventa uno strumento di indagine che cerca di rispondere all'interrogazione radicale che le tecnologie digitali pongono all'umano. La terza e ultima ragione riguarda l'interesse ad avere una rappresentazione eterogenea delle forme di scrittura presenti nell'Italia di oggi. Nuova poesia troll, giocando con una forma poetica tutto sommato tradizionale e con gli stili dei social media, si fa specchio e critica della società italiana; Fabrizio Venerandi mostra le potenzialità di un approccio da umanista digitale alla letteratura, mettendo in scena automatismi del digitale e “sporcandosi le mani” con il codice informatico; gli Uochi Toki, atipico gruppo hip hop, non portano solo esempi dal mondo della musica ma anche dalla

² Annette Vee, *Coding Literacy: How Computer Programming Is Changing Writing*, Cambridge, Massachusetts London, England: The MIT Press, 2017, pos. 577.

lavorazione transmediale su opere culturali e mettono in scena una profonda familiarità con l'esplorazione di queste diverse forme mediali; Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, tra hacking e performance, spingono la scrittura verso i suoi limiti, mescolando programmazione informatica, narrazione e analisi critica per interrogarsi sulle profonde trasformazioni in atto e per riflettere con lucidità sui collegamenti tra cultura, codice e biologia.

Si tratta, certo, di scritture di nicchia, ma questo è un punto di interesse in più poiché ci aiuta a identificare elementi di vitalità nella cultura italiana contemporanea, elementi che possono trovare il loro spazio all'interno del dibattito internazionale sulle trasformazioni legate al digitale (è sicuramente il caso di Iaconesi e Persico, che si muovono inoltre costantemente tra il nostro paese e l'estero e tra l'italiano e l'inglese).

Come abbiamo in parte anticipato, si tratta di trasformazioni tali da rendere necessario l'aggiornamento delle nostre categorie di pensiero e la costruzione di nuovi percorsi concettuali e critici che siano in grado di portarci più lontano non solo nella comprensione ma anche nella costruzione di futuri possibili e praticabili. Come scrive Carlo Rovelli, "la nostra struttura concettuale non è né definitiva, né l'unica possibile: è quella che l'evoluzione ci ha portato a raffazzonare per navigare i nostri negozi quotidiani. Non c'è motivo per cui debba funzionare un po' più in là"³. In questo "più in là" portato dalle tecnologie digitali e da ciò che queste permettono, abbiamo bisogno di costruire nuovi percorsi teorici perché, come cercheremo di dimostrare in questa tesi, quelli che sono stati validi in passato potrebbero, semplicemente, non essere più adatti al presente. Rovelli, citato qualche riga più sopra, è un fisico e il libro da cui è tratta la citazione cerca di spiegare a un pubblico di non addetti ai lavori il suo studio sui "buchi bianchi", sul senso del tempo e del suo scorrere e sulle differenze fondamentali tra il contesto micro- (quello degli atomi e della fisica quantistica) e quello macro- (ovvero quello della nostra esistenza percepita). Una citazione che viene dal mondo della fisica quantistica non è fuori luogo in una tesi che si occupa di scrittura, come a prima vista potrebbe sembrare: l'avanzamento scientifico degli ultimi decenni è stato reso possibile anche dallo sviluppo delle tecnologie digitali.

Per queste ragioni, la tensione critica che percorre il presente lavoro è volta prima di tutto a portare lo sguardo dietro gli schermi che ci circondano, attraversandoli, per focalizzare l'attenzione sulla macchina, su come è prodotta, su come funziona e su come questi elementi condizionano la nostra posizione nei suoi confronti.

³ Carlo Rovelli, *Buchi bianchi: dentro l'orizzonte*, Milano: Adelphi, 2023, p. 60.

Inoltre, quello sul digitale è un discorso globale e non potrebbe essere diversamente: in un mondo globalizzato, in cui la velocità di propagazione delle tecnologie digitali – e di ciò che esse veicolano – è quasi istantanea, è di fatto impossibile isolare un’area geografica secondo confini di circolazione tecno-culturale che ormai si sono fatti labili. L’analisi svolta in questo percorso di ricerca tiene dunque saldo questo approccio di apertura internazionale mettendolo costantemente in relazione con quello che accade nell’Italia contemporanea. Questo ha permesso, inoltre, di costruire un dialogo a più voci tra autori e teorici italiani e autori e teorici internazionali, per evidenziare anche quanto certe localizzazioni (quella italiana, nello specifico) possano dare forme peculiari a ciò che emerge all’interno della cultura digitale.

Ci è quindi sembrato necessario iniziare il lavoro con una ricognizione teorica e critica sulla tecnologia e sul suo ruolo nella società che la produce, concentrando l’attenzione sulle tecnologie digitali e, in particolare, sulla scrittura in quanto tecnologia. Il riferimento principale è alla produzione di tecnologia all’interno del cosiddetto mondo occidentale, che ha creato modelli che sono tuttora predominanti a livello globale. Adottare una prospettiva critica sulle tecnologie digitali significa prima di tutto decostruire la narrazione imposta dalle aziende che le producono, vedere cosa si “nasconde” dietro a prodotti, servizi e applicazioni che vengono immessi sul mercato, andare cioè a guardare dietro lo schermo, evidenziando il fatto che nessuna tecnologia è mai neutra.

Essere all’interno del campo delle Digital Humanities ci permette di dire che non è possibile analizzare ciò che avviene in ambito culturale (la scrittura, nel nostro caso) all’interno dello spazio digitale senza avere allo stesso tempo l’attenzione rivolta anche agli aspetti tecnologici che rendono questa produzione culturale possibile. In questa tesi l’analisi cerca di procedere sempre in parallelo, ed è per questo che accanto al lavoro sulla tecnologia c’è anche un lavoro su categorie critiche più tradizionali che, in parte, ci riavvicinano al mondo dell’analisi letteraria (i generi, il realismo, la figura dell’autore). Tale procedimento in parallelo ci permette di arrivare all’analisi delle scritture scelte come casi di studio (seconda parte) con una varietà di strumenti critici e teorici che provengono da diversi ambiti; l’obiettivo è evidenziare e restituire la complessità delle scritture analizzate, a partire dalla relazione con le tecnologie su cui queste sono costruite.

Il focus sull’Italia contemporanea sarà dunque sempre accompagnato da un’apertura teorica globale, che permetterà di inserire la nostra analisi in un contesto più ampio e, allo

stesso tempo, di costruire percorsi teorici e critici la cui validità vuole superare i confini nazionali. A partire dallo studio di questi casi, cercheremo infatti di aprire a prospettive interdisciplinari capaci di approfondire la comprensione della realtà attuale, profondamente influenzata dalle tecnologie digitali.

La tesi è divisa in tre parti, ciascuna composta di due capitoli.

La prima parte pone le basi teoriche e il quadro concettuale e contestuale per permettere un'analisi attenta e dinamica delle scritture digitali selezionati come casi di studio. In particolare, il primo capitolo costruisce una filosofia della tecnica e, più in dettaglio, delle tecnologie digitali con attenzione al contesto in cui queste emergono e agli effetti sull'uomo e sulla produzione sociale e culturale, aggiungendo poi un focus specifico sulla scrittura e sulle peculiarità delle sue forme digitali. Il secondo capitolo, come anticipato, si muove su un'area tematica più affine a quella della critica letteraria: cercheremo infatti di capire quali sono le novità e i cambiamenti che il digitale sembra aver prodotto quando parliamo di generi (di scrittura, più che letterari), della questione del realismo e della relazione della scrittura (e dello scrittore) con la realtà e la sua rappresentazione e, infine, della figura dell'autore.

La seconda parte si apre con una breve analisi del contesto italiano contemporaneo (capitolo 3). Si tratta di un quadro che, per ragioni di sintesi e di focus, prende in esame solo gli aspetti che sono più rilevanti per descrivere la situazione socio-culturale all'interno del quale le scritture prese in esame nel capitolo seguente sono state prodotte. Il capitolo 4 è quindi dedicato all'analisi di queste scritture; l'ordine in cui sono presentate non è, ovviamente, casuale, poiché si procede da un minore a un sempre maggiore coinvolgimento concettuale con la tecnologia digitale e le sue implicazioni. L'analisi di queste scritture procede secondo linee investigative parallele, in cui gli aspetti stilistici, concettuali e tecnologici sono presi in considerazione con pari importanza, nel tentativo di cogliere elementi che possono concorrere a costruire nuove prospettive critiche applicabili anche al di là dei casi presi in esame.

La terza parte, infine, riunisce due percorsi paralleli: il primo è la ricerca svolta fino a questo punto, con particolare attenzione agli elementi emersi dall'analisi delle scritture scelte, il secondo è costituito dai temi che si sono imposti al dibattito critico durante il lavoro di ricerca, ovvero l'emergere della scrittura della cosiddetta "intelligenza artificiale" (capitolo 5) e le tecnologie di scrittura genetica (editing) che hanno permesso un salto in avanti nella manipolazione del DNA (capitolo 6). Questi temi ci porteranno su un terreno in cui la scrittura

umana, la scrittura della macchina (intesa come codice ma anche come scrittura prodotta per la lettura umana) e la scrittura genetica (quindi la biologia) si intersecano. Come cercheremo di dimostrare, questi temi sono indissolubilmente legati alla scrittura digitale e rinforzano la necessità di un cambiamento di paradigma, dell'adozione di nuovi percorsi teorici per riuscire a comprendere una realtà che continua a essere in costante evoluzione anche grazie alle tecnologie digitali e agli avanzamenti scientifici che queste hanno permesso e permettono. La terza parte rappresenta allo stesso tempo un punto di arrivo del percorso di ricerca e una direzione verso cui sviluppare nel prossimo futuro il lavoro iniziato con questa tesi.

C'è poi una considerazione finale che è necessaria prima di poter chiudere questa parte introduttiva. Analizzare le scritture digitali contemporanee vuole dire compiere un lavoro che è sostanzialmente in tempo reale. Questo, a volte, può rendere difficile adottare una prospettiva di più ampio respiro, che includa l'eredità ricevuta dalle tecnologie e dalle pratiche di scrittura precedenti e che riesca a fare luce su alcune prospettive future. Nel lavoro di ricerca abbiamo cercato di tenere saldi questi due elementi, considerando anche che la produzione teorica sulle tecnologie digitali è ormai sterminata e continua ad ampliarsi a un ritmo difficilmente sostenibile per poter avere contezza di tutto ciò che viene prodotto. Altri percorsi sarebbero stati possibili, altri riferimenti teorici sarebbero stati altrettanto validi: le scelte che sono state fatte sono il frutto di una selezione critica accurata e rappresentano un quadro concettuale che ci è sembrato coerente e solido per analizzare le scritture digitali oggetto di questa tesi. Inoltre, poiché in ambito tecnologico è molto difficile fare previsioni o ipotesi credibili in grado di non dileguarsi davanti al futuro che arriva, non solo abbiamo cercato di non avventurarci in questo campo ma abbiamo anche ritenuto opportuno rivolgerci, come già spiegato, ad altre discipline per rendere ancora più fondata e resistente l'elaborazione teorica proposta.

Se è attraverso le scritture digitali che la realtà contemporanea prende forma, portare l'attenzione su queste scritture, mettendone in luce anche gli aspetti che di solito rimangono nascosti, è un modo per capire in maniera più approfondita la realtà in cui siamo immersi.

Come sostiene Carlo Rovelli, "studiare [...] è una delle nostre vie per essere in relazione con la realtà"⁴. Nell'omissione di questa citazione, il fisico parla di spazio, tempo, buchi neri e bianchi. Ci sembra però che questa considerazione sia valida per tutti i campi di

⁴ Rovelli, *op. cit.*, p. 124.

studio, compreso lo studio delle scritture digitali che, come dimostreremo, sono al cuore della nostra epoca e delle sue trasformazioni.

N.B.: tutte le traduzioni dall'inglese e dal francese sono dell'autore. Quando i testi citati sono in formato ebook, il riferimento è alla posizione nel lettore di ebook (indicata come pos.).

Prima parte:
dalla tecnica alla critica

Introduzione

Il presente tecnologico che viviamo è frutto di precise scelte e percorsi determinati che l'evoluzione tecnica ha preso nel corso del tempo. Può sembrare un'affermazione ovvia e banale ma spesso ci si limita a considerare la tecnica come un dato oggettivo, neutro, e l'oggetto tecnico come qualcosa che è a nostra disposizione, utile, che possiamo consumare. Sarebbe però un errore accettare la presenza della tecnica senza un'analisi critica, prima di tutto perché nessuna tecnologia è mai neutra: ogni invenzione tecnica con cui l'essere umano è entrato in relazione è nata in un determinato periodo storico, in un dato contesto economico e sociale ed è stata sviluppata da individui che, oltre a essere inseriti in questo contesto, erano (e sono) portatori di idee e valori, di una visione determinata del mondo e della società. A creare determinate concretizzazioni della tecnica, cioè oggetti tecnici specifici, non contribuiscono solo il progresso della scienza e la tendenza alla semplificazione delle tecniche e degli oggetti¹, ma anche – e sempre di più – gli interessi economici. Basta pensare al modello della Silicon Valley per capire come alla base dei più recenti sviluppi tecnologici ci siano soprattutto ragioni economiche: il mercato dei dati personali che prende la forma del capitalismo della sorveglianza², un estrattivismo in cui gli esseri umani sono considerati la

1 Simondon sostiene che nel processo di concretizzazione, l'oggetto tecnico diventa sempre più simile all'oggetto naturale (Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris: Aubier, 1989, pp. 47-48). La distinzione tra naturale e artificiale, come vedremo in parte nel corso di questa ricerca, potrebbe non essere così netta come l'abbiamo sempre intesa, soprattutto grazie all'avanzamento tecnologico e scientifico. Anticipando temi che ritroveremo nelle pagine che seguono, possiamo citare Karen Barad: "Che sia corretta o meno l'affermazione di Foucault secondo cui il potere opera attraverso la costituzione specifica di corpi e soggettività, allora le nanotecnologie hanno il potenziale per riconfigurare la materialità del nostro essere fino agli atomi stessi dell'esistenza, e oltre, fino al punto in cui l'individualità è essa stessa annullata dagli specifici intrecci del divenire che trascendono le distinzioni tra bios e tecnica, organico e inorganico, artificiale e naturale, mente e corpo." ("Whether or not Foucault's claim is correct that power operates through the specific constitution of bodies and subjectivities, then nanotechnologies have the potential to reconfigure the materiality of our being all the way down to the very atoms of existence, and beyond, to a point where individuality is itself undone by the specific entanglements of becoming that transcend the distinctions between bios and technics, organic and inorganic, artificial and natural, mind and body.", in Karen Michelle Barad, *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Durham: Duke University Press, 2007, p. 362.

2 Shoshana Zuboff, *The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power*, New York: PublicAffairs, 2020. La critica di Zuboff è interessante e importante, soprattutto perché la formula "capitalismo della sorveglianza" permette di definire con una precisione sufficiente i modelli di business dei giganti tech della Silicon Valley. Il suo lavoro però esprime una critica estremamente focalizzata che non tocca in nessun modo i fondamenti economici e politici in cui il capitalismo della sorveglianza ha potuto agevolmente mettere radici e questo è un limite decisamente significativo, come spiega bene Evgeny Morozov (Evgeny

materia prima; il ritmo borsistico della crescita perenne – che è alimentato da e che alimenta l’estrattivismo in un perverso circolo vizioso – per cui ogni tre mesi gli investitori devono essere ripagati della fiducia (monetaria) riposta nell’azienda hi-tech, altrimenti possono investire altrove, aprendo per l’azienda la possibilità del fallimento.

A loro volta, questi oggetti tecnici plasmano la società e gli individui in modi che spesso non sono evidenti nemmeno agli individui stessi. Nel sottocapitolo 1.1 portiamo l’esempio dell’automobile nel ventesimo secolo, una tecnologia che non solo ha plasmato l’immaginario (con particolare riferimento all’idea di libertà individuale), imponendosi grazie a colossali investimenti in pubblicità e attività di lobby, ma che ha fisicamente modificato l’ambiente in cui viviamo: le città progettate sulle esigenze del trasporto privato invece che sugli interessi della collettività ne sono un chiaro esempio (senza nemmeno il bisogno di toccare la questione urgente e drammatica della nostra dipendenza dai combustibili fossili e il conseguente riscaldamento globale).

Gilbert Simondon scriveva di una forte alienazione nel mondo contemporaneo e attribuiva la causa principale di questa alienazione alla non conoscenza della macchina (cioè l’oggetto tecnico), al fatto che se ne ignorano la natura e l’essenza, poiché la macchina è esclusa dal mondo della cultura, sistema di riferimento che sarebbe in grado di farla entrare in una rete di senso, attribuendole un significato e un valore culturale³. Anche se, passati i primi due decenni del XX secolo, possiamo concordare che la principale causa di alienazione sia forse qualcosa di più ampio e più radicato della non conoscenza della macchina, Simondon coglie comunque un punto importante, che acquista forse ancora più valore al giorno d’oggi: quante delle persone che si interfacciano con il mondo attraverso il proprio smartphone potrebbero dire di conoscere la macchina che tengono in mano?

La necessità di un’educazione (alla) tecnica di cui parla Simondon è qualcosa di estremamente attuale: lo smartphone, come la maggior parte dei dispositivi⁴ o dei servizi

Morozov, «Capitalism’s New Clothes», *The Baffler*, 4 febbraio 2019, <https://thebaffler.com/latest/capitalisms-new-clothes-morozov>, consultato il 12.09.2023).

³ Simondon, *op. cit.*, p. 9.

⁴ Con il termine “dispositivo” ci riferiamo agli oggetti tecnologici di uso ormai quotidiano: smartphone, tablet, pc... In questa definizione di senso comune, però, teniamo sempre presente la complessità concettuale di questa parola, per come analizzata dalla filosofia, accogliendo l’ampliamento che Agamben applica alla definizione di Foucault: “chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi. Non soltanto, quindi, le prigioni, i manicomi, il Panopticon, le scuole, la confessione, le fabbriche, le discipline, le misure giuridiche ecc., la cui connessione col potere è in un certo senso evidente, ma anche la penna, la scrittura, la letteratura, la filosofia, l’agricoltura, la sigaretta, la navigazione, i computers, i telefoni cellulari e – perché no – il linguaggio stesso, che è forse il più antico dei dispositivi in cui migliaia e

digitali, fa parte di quelle tecnologie cognitive che portano l'interazione con la macchina su un livello decisamente diverso rispetto alle tecniche precedenti, influenzando l'essere umano (e la società) in maniera radicale. Luciano Floridi parla di tecnologie di terz'ordine, con una funzione re-epistemologizzante e re-ontologizzante⁵ (come vedremo in dettaglio in 1.2.1), Katherine Hayles sostiene che “i media computazionali [...] non sono solo un'altra tecnologia. Sono la tecnologia cognitiva per eccellenza e per questo hanno un rapporto speciale con la specie cognitiva per eccellenza, l'Homo sapiens”⁶. In questa relazione speciale tra le tecnologie digitali e l'essere umano quello che manca, per riprendere Simondon, è la conoscenza della macchina. E questa mancanza di conoscenza è proprio un elemento che definisce la nostra relazione con la macchina digitale. Per questo, autori come Marcello Vitali-Rosati sostengono con forza la necessità di un'alfabetizzazione digitale: “l'alfabetizzazione digitale è forse una delle questioni più importanti del nostro tempo. [...] Comprendere lo spazio digitale è quindi necessario per essere un cittadino libero e consapevole, allo stesso livello dello studio della storia o delle scienze politiche”⁷. Stiegler si spinge forse su livello di maggior profondità ontologica: “conoscere l'essenza della macchina e quindi comprendere il significato della tecnologia in generale, significa anche conoscere il posto dell'uomo all'interno degli ‘insiemi tecnici’”⁸. Capire la macchina è quindi fondamentale per capire la posizione dell'uomo in questi insiemi tecnici, in queste interazioni costanti con le tecnologie digitali. La non conoscenza della macchina può portare a considerare l'oggetto tecnico come qualcosa di sacro (o di magico), aprendo così la strada a soluzionismi tecnologici che sostengono (e propagandano) l'idea che l'innovazione basterà a rispondere alle sfide che l'umanità deve affrontare nel presente e nel futuro, più o meno prossimo. Per riprendere l'analisi della mentalità della Silicon Valley a cui abbiamo fatto accenno poco sopra, questa concezione del progresso come costante innovazione dell'oggetto tecnologico risponde più a

migliaia di anni fa un primate – probabilmente senza rendersi conto delle conseguenze cui andava incontro – ebbe l'incoscienza di farsi catturare”, in Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Milano: Nottetempo, 2018, pp. 21–22.

5 Luciano Floridi, *Etica dell'intelligenza artificiale. Sviluppi, opportunità, sfide*, Milano: Raffaello Cortina editore, 2022, pos. 548.

6 “Computational media [...] are not just another technology. They are the quintessentially cognitive technology, and for this reason have a special relationship with the quintessentially cognitive species, Homo sapiens.” in N. Katherine Hayles, *Unthought: the power of the cognitive nonconscious*, Chicago ; London: The University of Chicago Press, 2017, p. 34.

7 “Digital literacy is perhaps one of the most important issues of our time. [...] Understanding it [the digital space] is therefore necessary for being a free and aware citizen, it is on the same level as studying history or political science.” in Marcello Vitali-Rosati, *On Editorialization: Structuring Space and Authority in the Digital Age*, Amsterdam: Institute of Network Culture, 2018, p. 98.

8 “Connaître l'essence de la machine et comprendre *par là* le sens de la technique en général, c'est aussi connaître *la place de l'homme* dans des ‘ensembles technique’.” in Bernard Stiegler, *La technique et le temps suivi de Le nouveau conflit des facultés et des fonctions dans l'anthropocène*, Paris: Fayard, 2018, p. 92.

delle esigenze economiche (cioè di profitto) spinte dal marketing aziendale che alle reali necessità degli esseri umani, ridotti quindi a semplici consumatori che non devono preoccuparsi di ciò che accade dietro lo schermo. Il non preoccuparsi di ciò che c'è dietro lo schermo, cioè del funzionamento della macchina digitale, è una forma di “fiducia ingenua nello schermo che rende irrilevante la ricerca stessa di ‘ciò che sta dietro’”⁹, caratteristica, sostiene Slavoj Žižek, del postmodernismo: guardare dietro lo schermo, indagare criticamente ciò che avviene nella macchina, può indicare un salto teoretico in avanti, una ricerca di nuove prospettive critiche¹⁰.

Come possiamo vedere, la relazione tra essere umano e tecnica è complessa e i due termini di questa relazione sono indissociabili: l'uno non potrebbe esistere senza l'altro¹¹. Non solo: si tratta di una costante co-evoluzione, anche se i tempi di evoluzione della tecnica sono più veloci di quelli di evoluzione delle società.

È per afferrare questa complessità, cercando di fare luce su alcuni dei suoi aspetti fondanti, che il sottocapitolo 1.1 è dedicato all'esplorazione filosofica della tecnica, con particolare riferimento ai lavori di Gilbert Simondon e Bernard Stiegler. Partendo da un elemento mitologico, cioè la colpa di Epimeteo che lascia gli uomini sprovvisti di qualità, ricostruiremo l'apparizione della tecnica come l'inizio di un processo di esteriorizzazione dell'umano, che prende il via dalla selce scheggiata e arriva fino all'industrializzazione della memoria e alle tecnologie digitali. Questo percorso filosofico e storico si chiude guardando alle tecnologie del tempo presente, che saranno quelle che plasmeranno il nostro futuro.

Ecco perché nel sottocapitolo 1.2 sposteremo la riflessione sugli elementi di continuità e sulle specificità delle tecnologie digitali, che continuano a trasformare sempre più in profondità il quotidiano e quindi anche la scrittura. Inizieremo con una breve cronologia del loro sviluppo e della loro diffusione commerciale, dalle prime sperimentazioni telematiche fino alle reti neurali: questo ci permetterà di avere un'idea più chiara e precisa sull'arco di tempo (e, di conseguenza, sulla velocità) in cui queste tecnologie sono state prodotte e poi

9 “Naive trust in the screen which makes the very quest for ‘what lies behind’ irrelevant.” in Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, London: Verso, 2008, p. 168.

10 Si potrebbe ipotizzare un parallelismo con le analisi di Pier Paolo Pasolini sul ruolo della televisione della cultura italiana perché, anche in quel caso, l'uso subito e passivo, senza consapevolezza (cioè senza guardare dietro lo schermo) ha permesso un condizionamento enorme dei comportamenti e delle abitudini delle persone, condizionamento che nasce dagli interessi economici che stanno dietro all'uso di questa tecnologia. Scrive Pasolini, che la televisione “ha imposto [...] i suoi modelli: che sono i modelli voluti dalla nuova industrializzazione, la quale non si accontenta più di un «uomo che consuma», ma pretende che non siano concepibili altre ideologie che quella del consumo.” in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milano: Garzanti, 2008, p. 23.

11 Stiegler, *op. cit.*, p. 316.

diffuse a livello di massa e sulle modalità con cui hanno trasformato la società, gli individui e il pensiero. Analizzeremo concetti come “context collapse” e “content collapse” e il ruolo sempre più fondamentale degli smartphone e delle connessioni ubiqua, così come la fluidità costante nella relazione tra pubblico e privato, data dal fatto che “lo spazio digitale è lo spazio delle nostre società digitali, uno spazio che si è modificato a causa di un complesso insieme di cambiamenti culturali e tecnologici. [...] Lo spazio digitale non è uno spazio parallelo, né una parte del nostro spazio: è l’unico spazio reale che possiamo abitare. O, per essere più precisi, tutti gli spazi che possiamo abitare sono digitali”¹².

Quali sono le implicazioni di questo passaggio? Quali le novità e le specificità che il digitale porta con sé? Partendo dal lavoro di Vitali-Rosati analizzeremo le caratteristiche dello spazio digitale che abitiamo, approfondendo poi la nostra relazione con le macchine attraverso i lavori di Katherine Hayles sulla cognizione e gli assemblaggi cognitivi. Cercheremo poi di identificare i punti nodali del digitale con particolare attenzione alla relazione con il tempo e la velocità scanditi dalle tecnologie digitali; alla presenza (spesso celata) dell’essere umano (che opera) dietro la macchina e alla materialità del digitale; al ruolo degli schermi che ci circondano costantemente.

Dopo questa analisi del digitale, in 1.3 concentreremo l’attenzione sulla scrittura come tecnica, dalle sue origini alle scritture digitali. Anche in questo caso cercheremo di evidenziare continuità e specificità del digitale, partendo da una considerazione fondamentale: nel digitale tutto è scrittura e questa scrittura passa, inoltre, attraverso molteplici forme di traduzione (da una lingua all’altra, attraverso la macchina, ma anche e soprattutto dal linguaggio umano al linguaggio della macchina e viceversa, costantemente). In questo sottocapitolo tratteremo brevemente dei word processor e dell’importanza della formattazione, con attenzione quindi anche al codice informatico, anch’esso scrittura, anzi “ur-writing” del nostro tempo¹³, scrittura originale, su cui tutto ciò che è digitale si regge. Toccheremo alcuni aspetti critici dell’industrializzazione (e, in certi casi, della privatizzazione) della memoria e degli spazi di i-scrizione in rete (Stiegler) per arrivare alla letteratura elettronica sulla scorta dei lavori di Flores, Hayles e Iadevaia e all’analisi degli

12 “Digital space is the space of our digital societies, a space that has changed because of a complex set of cultural and technological shifts. [...] Digital space is not a parallel space, nor is it a part of our space: it is the only real space that we can inhabit. Or to be more precise, all the spaces we can inhabit are digital.” in Vitali-Rosati, *op. cit.*, pp. 36–38.

13 Richard Seymour, *The Twittering Machine*, London: Indigo Press, 2019, p. 41.

aspetti di linguistica dei media digitali, con particolare riferimento ai social network e ai sistemi di messaggistica, attraverso i lavori di Gretchen McCulloch e Vera Gheno.

Il capitolo 2 sposterà l'attenzione su questioni più legate alla critica letteraria, nel tentativo di interrogare alcuni dei suoi concetti chiave per evidenziare le influenze delle tecnologie odierne in relazione alle scritture digitali, letterarie e giornalistiche, contemporanee. In particolare, in 2.1 ci soffermeremo sulle possibilità di invenzione di nuovi generi e/o di superamento degli stessi grazie ai nuovi strumenti offerti dal digitale per la costruzione di mondi narrativi non lineari e multimediali (anche se questo termine è tecnicamente "improprio", come sottolinea Iadevaia, "in quanto non vi sono più media, ma sempre e solo uno, il meta-medium informatico"¹⁴). Analizzeremo poi la questione del realismo, anche alla luce di quanto Vitali-Rosati sostiene quando afferma che "non è quindi più opportuno separare il discorso sulla realtà dalla realtà stessa: i due sono completamente ibridati"¹⁵, accompagnando questa intuizione all'analisi di alcune proposte concettuali legate al tema, come quella di "network realism", coniata da James Bridle¹⁶. Da ultimo affronteremo la questione dell'autorialità per capire cosa succede all'autore nel suo essere immerso nel flusso digitale, nel distribuire la sua scrittura su diversi canali e piattaforme, nella perdita di autorialità legata a certe pratiche (più o meno consapevoli) di letteratura elettronica come possono essere i meme¹⁷.

Anche se certi temi saranno sviluppati lungo tutto l'arco della ricerca, questa prima parte ci permetterà di unire a un inquadramento teorico il più dettagliato possibile (ma allo stesso tempo aperto a suggestioni interdisciplinari), esempi concreti, elementi di analisi, griglie interpretative per poi addentrarci nello studio di alcuni casi di studio di scritture italiane nella seconda parte. Non solo: le linee guida di questo lavoro di ricerca, così definite, permettono anche di individuare quali sono le questioni ancora aperte e quali le urgenze interpretative per un contesto tecnologico e culturale in costante accelerazione. Le risposte (narrative, culturali, umane) al disorientamento causato da questa accelerazione, da questa

14 Roberta Iadevaia, *Per una storia della letteratura elettronica italiana*, Milano: Mimesis, 2021, p. 153.

15 "It is therefore no longer appropriate to separate the discourse on reality from reality itself: the two are completely hybridized." in Vitali-Rosati, *op. cit.*, p. 72.

16 James Bridle, «Network Realism: William Gibson and New Forms of Fiction», *Booktwo.Org*, 25 ottobre 2010, <https://booktwo.org/notebook/network-realism/> (consultato il 12.09.2023).

17 Leonardo Flores, «Third-Generation Electronic Literature», in *Electronic Literature as Digital Humanities: Contexts, Forms, & Practices*, a c. di James O'Sullivan, New York: Bloomsbury Academic, 2021, pp. 26–43 (disponibile online all'indirizzo <http://www.bloomsburycollections.com/book/electronic-literature-as-digital-humanities-contexts-forms-practices/ch2-third-generation-electronic-literature/>, consultato il 12.09.2023).

tensione costante verso un futuro (che, però, a volte sembra non esserci più¹⁸), non possono essere osservate criticamente che dall'interno delle tecnologie digitali perché, come ci ricorda Walter Ong,

la scrittura, la stampa e il computer sono tutti modi di tecnologizzare la parola. Una volta che la parola è tecnologizzata, non c'è modo efficace di criticare ciò che la tecnologia ha fatto con essa senza l'aiuto della più avanzata tecnologia disponibile. Inoltre, la nuova tecnologia non è semplicemente usata per trasmettere la critica: di fatto, ha permesso alla critica di esistere. Il pensiero filosoficamente analitico di Platone, come si è visto (Havelock 1963), compresa la sua critica alla scrittura, era possibile solo grazie agli effetti che la scrittura cominciava ad avere sui processi mentali.¹⁹

Tra le domande che affronteremo nelle prossime pagine, possiamo metterne in evidenza alcune: a che punto siamo, ora, che ci troviamo appieno nell'epoca digitale? Come si modifica la scrittura e come questa scrittura, a sua volta ci modifica e modifica la cultura e la rappresentazione della realtà? Se le scritture si modellano sul nuovo, qual è l'impatto delle scritture contemporanee? Siamo capaci di una scrittura che (comp)renda la nostra società digitale? Se emergono nuove forme, queste forme sono accettate dal pubblico (dalla società) o sono piuttosto relegate alla nicchia della sperimentazione? Quali sono i campi lessicali di queste scritture e come agiscono sul linguaggio condiviso della società? È necessario adeguare e ridefinire il materiale critico e se sì, secondo quali linee guida e quali indicazioni teoriche? Che sguardo critico è possibile e necessario portare su queste scritture e, attraverso di esse, sulla società digitale che abitiamo? Il percorso per cercare risposte a queste domande inizia qui di seguito, con un salto indietro nella mitologia.

18 Mark Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester: Zero books, 2013.

19 "Writing and print and the computer are all ways of technologizing the word. Once the word is technologized, there is no effective way to criticize what technology has done with it without the aid of the highest technology available. Moreover, the new technology is not merely used to convey the critique: in fact, it brought the critique into existence. Plato's philosophically analytic thought, as has been seen (Havelock 1963), including his critique of writing, was possible only because of the effects that writing was beginning to have on mental processes." in Walter J. Ong, *Orality and literacy: the technologizing of the word*, London ; New York: Routledge, 2012, p. 79.

Capitolo 1. Tecnologia, digitale, scrittura

1.1 Che cos'è la tecnologia?

L'intento di questo sottocapitolo non è certo rispondere in modo esaustivo alla domanda che lo apre: sarebbe un compito impossibile che, in ogni caso, esula dagli obiettivi di questa ricerca. Riteniamo però opportuno soffermarci su alcuni aspetti della tecnologia che saranno di aiuto per sviluppare il discorso più specifico sulle tecnologie digitali e sulla relazione che abbiamo con loro, con particolare riferimento alle pratiche di scrittura. Questo capitolo permetterà inoltre di definire alcuni dei principali termini che saranno usati nel corso di questo lavoro, a cominciare proprio dal concetto di tecnologia.

Una prima considerazione può basarsi sull'etimologia. Infatti, da un punto di vista etimologico, la tecnologia si presenta come il discorso sulla tecnica (*tekhnè*): Bernard Stiegler sottolinea come “tecnica” si riferisca in primo luogo al saper fare (anche se “è difficile [...] limitare il campo della tecnica”¹) e in particolare ai saperi specializzati. È opportuno però fare una differenza tra tecnica e tecnologia:

oggi chiamiamo più spesso tecnologia la tecnica quando incorpora la scienza, in contrapposizione alle tecniche tradizionali pre-scientifiche. [...] Da questo senso comune deriva il concetto di tecnoscienza, dove tecnica e scienza diventano inseparabili, dove la razionalità è soggetta all'utilità – per Habermas, l'utilità del capitale come ‘attività razionale in relazione a un fine’.²

La tecnologia, a differenza delle tecniche tradizionali, integra la scienza, e questo insieme di tecnica e scienza è per noi una definizione valida e sufficiente di tecnologia, per l'uso che faremo di questo concetto nella tesi: scienze come la matematica e la statistica sono alla base del codice informatico e, dunque, del digitale. Stiegler aggiunge anche il riferimento al concetto di “tecnoscienze”, quando non solo la tecnica e la scienza sono inseparabili ma a

1 “Il est [...] difficile de limiter le champ de la technique.” in Stiegler, *op. cit.*, p. 121.

2 “On appelle aujourd’hui plus souvent technologie la technique lorsqu’elle intègre de la science, par opposition aux techniques traditionnelles préscientifiques. [...] De ce sens devenu courant dérive le concept de technoscience où techniques et sciences deviennent inséparables, où la rationalité est soumise à l’utilité – pour Habermas, l’utilité du capital comme ‘activité rationnel par rapport à une fin’.”, *ivi*, p. 122.

esse si aggiunge il fatto che la razionalità che le guida è subordinata all'utilità (economica, del capitale). Questo vale anche per molte tecnologie digitali (a maggior ragione quando queste sono in relazione con le scienze della vita, biologia e genetica, come vedremo nella terza parte). Anche Stamatia Portanova, costruendo la sua riflessione sui lavori di Yuk Hui, sottolinea con forza la differenza tra tecnica e tecnologia: “mentre gruppi diversi hanno sempre comunicato attraverso cosmologie e tecniche diverse, oggi la tecnologia è diventata la forza motrice universalizzante della globalizzazione, consentendo la convergenza nello spazio e la sincronizzazione nel tempo”³. Ma cosa c'è all'origine della tecnologia odierna? Per scoprirlo, possiamo fare un passo indietro e seguire le orme della filosofia della tecnica di Stiegler nonché le analisi del linguaggio, nella sua dimensione tecnica e politica, fatte da Sandra Lucbert (anche lei parte infatti dalla mitologia per l'analisi di certi meccanismi tecnico-politici della contemporaneità)⁴.

Scrive Stiegler che, “nel mito di Prometeo di Protagora, l'uomo appare solo grazie a una dimenticanza, quella di Epimeteo, che ha distribuito tutte le 'qualità', lasciando l'uomo nudo, in difetto di essere, non avendo ancora cominciato a essere: la sua condizione sarà quella di sopperire a questo difetto di origine dotandosi di protesi, di strumenti”⁵.

Una volta che tutti gli esseri viventi sono stati creati dalle mani degli dei, Zeus incarica i Titani di occuparsi della distribuzione delle diverse qualità tra le specie. Epimeteo, il cui nome significa “che non riflette se non dopo il fatto”⁶, dopo aver convinto Prometeo a lasciarlo lavorare da solo, inizia a svolgere il compito assegnato da Zeus, per mettere le creature nella condizione di poter vivere e prosperare sulla terra, cercando un equilibrio tra le specie e le caratteristiche attribuite. Finite le qualità da distribuire, però, Epimeteo si accorge che una creatura è rimasta esclusa dalla distribuzione: l'essere umano. Nudo, scalzo, disarmato, senza possibilità di sopravvivenza sulla terra. È a quel punto che Prometeo, venuto per controllare l'avanzamento dei lavori, decide di rimediare alla dimenticanza (che è *oubli* e *faute*) di Epimeteo: ruba il fuoco e, con esso, la conoscenza delle arti, a Efesto e Atena per donarlo agli

3 “While different groups have always communicated through different cosmologies and technics, technology has today become the universalizing driving force of globalization, allowing for convergence through space and synchronization in time.” in Stamatia Portanova, *Whose time is it? Asocial robots, syncholonialism, and artificial chronological intelligence*, London: Sternberg Press, 2021, pp. 66–67.

4 Sandra Lucbert, *Le ministère des contes publics*, Lagrasse: Verdier, 2021; Sandra Lucbert, *Personne ne sort les fusils*, Paris: Seuil, 2020.

5 “Dans le mythe de Prométhée de Protagoras, l'homme n'arrive que par un oubli, celui d'Épiméthée, qui a distribué “toutes les qualités”, laissant l'homme nu, en défaut d'être, n'ayant encore jamais commencé à être: sa condition sera de suppléer ce défaut d'origine en se dotant de prothèses, d'instruments.” in Stiegler, *op. cit.*, p. 143.

6 Decio Cinti, *Dizionario mitologico*, Milano: Sonzogno, 1990, p. 106.

uomini (e così facendo, aggiunge una seconda colpa alla dimenticanza: il furto). “Non è male, ma non è abbastanza”⁷, sottolinea Lucbert, a proposito del dono della tecnica.

È da questo *défaut d'origine* che l'uomo inizia il suo percorso nella storia e nel tempo: la storia dell'uomo è quindi la storia della tecnica perché uomo e tecnica sono indissociabili⁸. L'equilibrio che regge questa relazione è attraversato da una tensione irriducibile, costante: “la storia dell'uomo è la storia della tecnologia come processo di esternalizzazione in cui l'evoluzione tecnica è dominata da tendenze con cui le società umane devono costantemente negoziare”⁹.

A partire da queste basi, Stiegler riflette sull'essere “tecnico” dell'uomo, sottolineando anche come “il linguaggio è già una protesi”¹⁰. Ed è proprio attraverso la protesi (cioè la tecnica) che l'uomo si definisce in quanto tale:

è l'evoluzione della “protesi”, che non è essa stessa viva e con la quale l'uomo si definisce tuttavia come essere vivente, a costituire la realtà dell'evoluzione dell'uomo, come se, con lui, la storia della vita dovesse continuare con mezzi diversi dalla vita: è il paradosso di un essere vivente caratterizzato nelle sue forme dal non vivente – o dalle tracce che la sua vita lascia nel non vivente.¹¹

Stiegler sottolinea come la protesi non sostituisca qualcosa che la precedeva e che, come esseri umani, avremmo perso: la protesi si aggiunge. Questa aggiunta comporta un doppio movimento che definisce anche la nostra relazione con la tecnica: “Per pro-tesi intendiamo

7 “Ce n'est pas si mal – ce n'est pas assez.” in Lucbert, *Le ministère des contes publics*, cit., p. 26. Lucbert ci ricorda inoltre che, secondo il mito narrato da Protagora, Zeus, per riparare alla dimenticanza di Epimeteo, decide di donare a tutti gli uomini la capacità politica. Questa capacità, commenta Lucbert, ci ormai stata tolta, dal capitalismo e da “competenze tecniche che pretendono di sostituirsi a essa” (“Et que des expertises technique prétendent supplanter.”, in Lucbert, *ivi*, pp. 27–29.

8 Questa riflessione richiama i ragionamenti intorno alla *technè* (arte) nel libro VI dell'Etica Nicomachea di Aristotele, che include la *technè* tra le virtù intellettuali, definendola come “una specie di disposizione, ragionata secondo verità, alla produzione”. Scrive ancora Aristotele, per sottolineare la differenza tra oggetti che sono prodotto o cose che esistono naturalmente: “ogni arte, poi, riguarda il far venire all'essere e il progettare, cioè il considerare in che modo può venire all'essere qualche oggetto di quelli che possono essere e non essere, e di quelli il cui principio è in chi produce e non in ciò che è prodotto. L'arte, infatti, non ha per oggetti le cose che sono o vengono all'essere per necessità, né le cose che sono o vengono all'essere per natura, giacché queste hanno in sé il loro principio.” in Aristotele, *Etica nicomachea*, a c. di Carlo Natali, Roma: Laterza, 2010, p. 73. È interessante notare che l'avanzamento della tecnologia rende sempre più labile il confine tra ciò che è prodotto e ciò che è naturale, come approfondiremo nella terza parte.

9 “L'histoire de l'homme est celle de la technique comme processus d'extériorisation où l'évolution technique est dominée par des tendances avec lesquelles les sociétés humains doivent sans cesse négocier.” in Stiegler, *op. cit.*, p. 316.

10 “La parole est déjà de la prothèse”. *Ivi*, p. 75.

11 “C'est l'évolution de la “prothèse”, qui n'est pas elle-même vivante et par laquelle l'homme se définit pourtant en tant qu'être vivant, qui constitue la réalité de l'évolution de l'homme, comme si, avec lui, l'histoire de la vie devait se poursuivre par d'autres moyens que la vie : c'est le paradoxe d'un vivant caractérisé dans ses formes par du non-vivant – ou par les traces que sa vie laisse dans le non-vivant”. *Ibidem*.

sempre entrambe le cose: - posto davanti, o *spazializzazione* (distanziamento), - posto in anticipo, già qui (passato) e anticipazione (previsione), cioè *temporalizzazione*. La protesi non è una semplice estensione del corpo umano, è la costituzione di questo corpo come ‘umano’¹².

Se la protesi è qualcosa posto davanti è quindi qualcosa di esterno, qualcosa che è fuori: ed è proprio ciò che è fuori, la pro-tesi, a costituire l’essere umano in quanto tale: “l’essere dell’uomo è (essere) fuori di lui”¹³. Risposta necessaria per supplire alla mancanza originaria, questo processo di esteriorizzazione si sviluppa, nella storia della co-evoluzione tra uomo e tecnica, su più piani che non si limitano a portare all’esterno alcune funzioni di base grazie all’uso di utensili: se nella storia l’utensile può essere considerato proiezione esterna dello scheletro, ai nostri giorni l’elettronica lo è del sistema nervoso centrale¹⁴ e la specializzazione delle produzioni industriali di immagini e suoni lo è dell’immaginazione; in questo senso, l’esteriorizzazione è anche il principio dell’estetica, nel momento in cui l’immaginazione ne è condizionata¹⁵. L’esteriorizzazione, sottolinea Stiegler, è anche una forma di emancipazione dai processi di programmazione genetica¹⁶.

Questo concetto di esteriorizzazione non è senza conseguenze, sull’individuo e sulle società, anzi, è sempre più spesso la tecnica a modellare l’uno e l’altra: “i bisogni vengono

12 “Par pro-thèse nous entendrons toujours à la fois - posé devant, ou *spatialisation* (é-loignement), - posé d’avance, déjà là (passé) et anticipation (prévision), c’est à dire *temporalisation*. La prothèse n’est pas un simple prolongement du corps humain, elle la constitution de ce corps en tant qu’‘humain’”. Ivi, p. 182.

13 “L’être de l’homme est (d’être) hors de lui”. Ivi, p. 223.

14 Questa esternalizzazione è stata messa in scena e problematizzata, a cavallo tra la fine del XX secolo e l’inizio del XXI, da autori come J. G. Ballard così come dal cinema di David Cronenberg. Scrive Antonio Caronia nella postfazione all’edizione italiana di *La mostra delle atrocità*: “Ballard coglie un punto di crisi, uno snodo dell’immaginario, nella figura dell’interno del corpo (e in particolare del sistema nervoso) che ci scambia e si confonde nell’esterno, con la realtà percepita dai nostri sensi” e sempre più mediata dal digitale, potremmo aggiungere (Antonio Caronia, «La morbida geometria di James G. Ballard», in James G. Ballard, *La mostra delle atrocità*, Milano: Feltrinelli, 2010, pp. 194–195).

15 Stiegler, *op. cit.*, p. 390. Stiegler riprende qui le analisi di Leroi-Gourhan.

16 Ivi, p. 180. Stiegler riprende in più passaggi questa idea, con particolare riferimento alle biotecnologie. “Il supporto biologico manipolato sinteticamente non è altro che un’accelerazione artificiale dell’evoluzione che, a sua volta, cambia la natura del mondo.” (“Le support biologique synthétiquement manipulé n’est rien d’autre lui-même qu’une accélération artificielle de l’évolution, qui change par là même la nature”. Ivi, p. 421). Questa idea fa pensare, oggi, alla tecnologia CRISPR, vera e propria forma di ri-scrittura genetica del vivente. Torneremo più in dettaglio su questi argomenti nella terza parte, per il momento basti sottolineare che si tratta di una tecnologia altamente specializzata di editing genetico, in grado di sostituire precise sequenze del DNA, per esempio quelle che contengono geni di malattie ereditarie, con altre sequenze che sono state “ripulite”. Possiamo inoltre pensare al *cyborg*, inteso dal punto di vista dell’integrazione della tecnica (e in particolare delle tecnologie più sofisticate, come le nanotecnologie) all’interno del corpo umano, per dire, con Stiegler, che non possiamo più parlare solo dell’esteriorizzazione attraverso l’organizzazione dell’inorganico ma anche di una disorganizzazione dell’organico con l’obiettivo di riorganizzarlo (“una *re-interiorizzazione dell’esteriorità tecnica all’interno del vivente*”, “une *ré-intériorisation de l’extériorité technique dans le vivant*”, *ibidem*). Il legame tra scrittura e biologia è evidenziato, tra gli altri, anche da Donna Haraway, come vedremo nel capitolo 6.

plasmati sull'oggetto tecnico industriale, che acquisisce così il potere di modellare una civiltà”¹⁷. I sistemi tecnici¹⁸ sono in costante sviluppo, pur nelle condizioni e nei limiti dati dalla natura, dai materiali, dal progresso scientifico, e questa evoluzione rende periodicamente privi di valore gli altri sistemi (culturali) che strutturano la coesione sociale: “l'adeguamento tra evoluzione tecnica e tradizione sociale conosce sempre momenti di resistenza perché, a seconda della sua portata, il cambiamento tecnico sconvolge in misura maggiore o minore i punti di riferimento in cui consiste qualsiasi forma di cultura”¹⁹.

Considerando che la tecnica evolve più velocemente delle società (o, detto altrimenti, la tecnogenesi è strutturalmente in anticipo sulla sociogenesi), dobbiamo a questo punto considerare le implicazioni di un tale condizionamento che, come abbiamo visto, può farsi sconvolgimento. Prima di tutto, gestire il sistema tecnico significa intervenire sulle trasformazioni economiche e sociali molto più in profondità rispetto alla possibilità di decisione delle popolazioni, delle organizzazioni politiche e di coloro che gestiscono la cosa pubblica²⁰. In secondo luogo, la tecnica, prima ancora di essere identificata come tale, è definita dalle condizioni storiche e sociali che ne determinano e influenzano l'origine.

Stiegler e Simondon concordano sul fatto che l'opposizione tra la cultura (umanistica in senso lato) e la tecnica, tra l'uomo e la macchina sia falsa e senza fondamento: l'uomo è uomo in quanto protesico, indissociabile dalla tecnica. Questa separazione è stata messa in atto da diverse culture in momenti storici diversi o, per meglio dire, le diverse civiltà si sono relazionate alla tecnica in modo diverso, in alcuni casi integrando certe tecniche all'interno dei sistemi culturali, in certi altri escludendole. In particolare, nella sua periodizzazione, Simondon identifica nell'eliminazione della schiavitù (in Europa occidentale) il passaggio delle tecniche riservate agli schiavi all'interno del più ampio sistema culturale, grazie al Rinascimento, alla meccanica razionale e al lavoro di Cartesio. Questo sforzo di razionalizzazione, cioè di integrazione della tecnica alla cultura, è continuato fino alla fine del

17 “Les besoins se moulent sur l'objet technique industriel, qui acquiert ainsi le pouvoir de modeler une civilisation” in Simondon, *op. cit.*, p. 24.

18 Per Stiegler, un sistema tecnico “costituisce un'unità temporale. Si tratta di una stabilizzazione dell'evoluzione tecnica intorno a un punto di equilibrio che si concretizza in una particolare tecnologia.” (“Constitue une unité temporelle. C'est une stabilisation de l'évolution technique autour d'un point d'équilibre se concrétisant par une technologie particulière.” in Stiegler, *op. cit.*, p. 53).

19 “L'ajustement entre évolution technique et tradition sociale connaît toujours des moments de résistance parce que, selon sa portée, le changement technique bouleverse plus ou moins les repères en quoi consiste toute forme de culture”. Ivi, p. 316.

20 Ivi, p. 63.

XVIII secolo. Da allora, però, il riaffermarsi di questa separazione ha portato a uno squilibrio della cultura:

la cultura è squilibrata perché riconosce alcuni oggetti, come l'oggetto estetico, e concede loro un posto nel mondo dei significati, mentre respinge altri oggetti, in particolare quelli tecnici, nel mondo destrutturato di ciò che non ha un significato, ma solo un uso, una funzione utile. Di fronte a questo rifiuto difensivo, pronunciato da una cultura parziale, gli uomini che conoscono gli oggetti tecnici e ne percepiscono il significato cercano di giustificare il loro giudizio attribuendo all'oggetto tecnico l'unico status attualmente valutato oltre a quello dell'oggetto estetico, quello dell'oggetto sacro. Ne deriva un tecnicismo smodato che non è altro che un'idolatria della macchina e, attraverso questa idolatria, per mezzo di un'identificazione, un'aspirazione tecnocratica al potere incondizionato. Il desiderio di potere consacra la macchina come mezzo di supremazia e ne fa la pozione magica moderna.²¹

Oggetto tecnico come oggetto sacro: cos'è, se non questo, la contemporanea ossessione che pretende di risolvere i problemi delle società e addirittura del pianeta attraverso un soluzionismo puramente tecnologico? La fiducia nella tecnologia si fa fede, adesione acritica e religiosa (in cui non manca mai, però, l'utilitarismo economico al ritmo di trimestrali), non solo in chi detiene il potere di gestione dei sistemi tecnici ma anche nel quotidiano di ognuno. Forse è per questa forma di idolatria della macchina, data anche dal fatto che non ne conosciamo il funzionamento, che oggi "consultiamo i nostri schermi alla maniera di un oracolo, li *con-templiamo* come *superfici di divinazione*"²². Del resto, come sostiene Marcello Vitali-Rosati, l'impatto culturale del digitale "è paragonabile all'impatto di una religione"²³.

Questa attribuzione di aspetti religiosi o magici alle nuove tecnologie non è caratteristica del nostro tempo, come spiega Alana Mohamed in un articolo su *Real Life* dedicato alla percezione magica degli algoritmi di TikTok:

La volontà di credere nell'"algoritmo" come se fosse una sorta di dio non è del tutto sorprendente.

Le nuove tecnologie sono state a lungo incorporate nelle pratiche spirituali, soprattutto in tempi di

21 "La culture est déséquilibrée parce qu'elle reconnaît certains objets, comme l'objet esthétique, et leur accorde droit de cité dans le monde de significations, tandis qu'elle refoule d'autres objets, et en particulier les objets techniques, dans le monde sans structure de ce qui ne possède pas de signification, mais seulement un usage, une fonction utile. Devant ce refus défensif, prononcé par un culture partielle, les hommes qui connaissent les objets techniques et sentent leur signification cherchent à justifier leur jugement en donnant à l'objet technique le seul statut actuellement valorisé en dehors de celui de l'objet esthétique, celui de l'objet sacré. Alors naît un technicisme intempérant qui n'est qu'une idolâtrie de la machine et, à travers cette idolâtrie, par le moyen d'une identification, une aspiration technocratique au pouvoir inconditionnel. Le désir de puissance consacre la machine comme moyen de suprématie, et fait d'elle le philtre moderne." in Simondon, *op. cit.*, p. 10.

22 Anna Caterina Dalmaso, «Il potere divinatorio degli schermi. Previsione, feed-forward, premediazione», in *I poteri degli schermi. Contributi italiani a un dibattito internazionale*, a c. di Mauro Carbone, Anna Caterina Dalmaso, e Jacopo Bodini, Milano: Mimesis, 2020, p. 177.

23 "Is comparable to the impact of a religion." in Vitali-Rosati, *op. cit.*, p. 33.

crisi di massa. A metà e alla fine del XIX secolo, le tecnologie emergenti, dalla lampadina al telefono, hanno messo in discussione i limiti del mondo fisico. Nacquero nuovi leader spirituali, credenze e religioni vere e proprie, ispirate dalle correnti elettriche invisibili che alimentavano gli sviluppi scientifici. Se potevamo evocare la luce e il suono grazie a forze invisibili, quali altri spettri invisibili si celavano sotto la superficie della vita quotidiana? [...] Man mano che le nuove tecnologie vengono adottate nella società, le loro logiche permeano aspetti fondamentali della nostra vita, compresi quelli spirituali, offrendo nuove divinità e valori che ridefiniscono il significato di culto. Online, molti giovani sono ormai ben consapevoli che le loro vite sono cibo per gli algoritmi dell'attenzione, che tutte le espressioni digitali di pensieri, hobby ed esperienze operano all'interno di un più ampio ecosistema di analisi dei dati. Gli amici passano ore a curare i loro feed di Spotify o a postare "algorithms" su Instagram per massimizzarne la portata. Su TikTok, gli spiritualisti incoraggiano a mettere "mi piace, commentare e interagire" per far valere il proprio messaggio nell'universo e aiutare gli altri a trovarlo, un tacito riconoscimento e un'offerta adeguata al funzionamento dell'algoritmo.²⁴

Questa idolatria della tecnica, come sottolinea Simondon nella citazione riportata più in alto, è legata a un'aspirazione tecnocratica a un potere incondizionato: la tecnica si impone alla società, modificandola; con particolare riferimento alle tecnologie digitali, possiamo vedere come, "imponendo uno standard tecnico, si impongono allo stesso tempo attrezzature, programmi di elaborazione e dati che possono essere elaborati da questi ultimi"²⁵. Stiegler riprende il concetto in passaggi successivi, portando l'attenzione sul fatto che "l'oggetto tecnico detta una legge propria, afferma un'auto-nomia rispetto alla quale, nell'era industriale, gli altri strati della società devono regolarsi, senza alcuna reale possibilità di negoziazione"²⁶. Se vogliamo un esempio chiaro di questa necessità per cui la società si regola sulla tecnica, possiamo pensare alla diffusione dell'automobile nel XX secolo: chi deteneva la tecnica di

24 "The willingness to believe in the 'algorithm' as though it were a kind of god is not entirely surprising. New technologies have long been incorporated into spiritual practices, especially during times of mass crisis. In the mid-to-late 19th century, emergent technologies from the lightbulb to the telephone called the limitations of the physical world into question. New spiritual leaders, beliefs, and full-blown religions cropped up, inspired by the invisible electric currents powering scientific developments. If we could summon light and sound by unseen forces, what other invisible specters lurked beneath the surface of everyday life? [...] As new technologies are adopted into society, their logics permeate fundamental aspects of our lives, including the spiritual — offering new deities and values that redefine what it means to worship. Online, many young people are now keenly aware that their lives are fodder for attention algorithms — that all digital expressions of thoughts, hobbies, and experiences operate within a larger ecosystem of data analysis. Friends spend hours curating their Spotify feeds, or post 'algorithms' on Instagram to maximize reach. On TikTok, spiritualists encourage you to 'like, comment, and interact' to claim your message from the universe and help others find it, a tacit acknowledgement and befitting offering to the workings of the algorithm." in Alana Mohamed, «Magic Numbers», *Real Life*, 5 dicembre 2022, <https://reallifemag.com/magic-numbers/>, consultato il 12.09.2023.

25 "En imposant une norme technique, on impose à la fois des matériels, des programmes de traitement et des données traitables par eux." in Stiegler, *op. cit.*, p. 429.

26 "L'objet technique dicte une loi qui lui est propre, il affirme un auto-nomie par rapport à quoi, à l'âge industriel, les autres couches de la société doivent se régler, sans véritable possibilité de négociation". Ivi, p. 100.

produzione (e quindi gli interessi economici che la sostengono), ha plasmato non solo i comportamenti individuali e collettivi ma anche – e drammaticamente – l’ambiente in cui viviamo: dalla trasformazione delle città in spazi adattati alle esigenze delle auto prima che a quelle delle persone fino all’idea della mobilità motorizzata privata come ideale di libertà assoluta (per non parlare dell’inquinamento e della questione climatica); questo è avvenuto grazie a un costante uso dei media in chiave pubblicitaria (e su questo aspetto dei media Stiegler riflette a più riprese) ma anche attraverso un’intensa attività di lobby da parte dei produttori²⁷. Esploreremo più in profondità le implicazioni di questo ruolo della tecnica nel plasmare la società quando tratteremo nel dettaglio le tecnologie digitali in 1.2.

È poi importante tenere presente che ogni tecnologia è storica e sociale prima ancora di essere tecnica (come ricorda Beller, sulla scorta di Deleuze e Parnet)²⁸. O, come scrive Marcello Vitali-Rosati, “possiamo pensare e comprendere uno strumento solo collocandolo nel contesto sociale in cui viene utilizzato”²⁹: è necessario inoltre allargare il riferimento non solo al contesto sociale in cui uno strumento è usato ma anche a quello in cui lo strumento è prodotto (ricerca a cui, in ambito digitale, si dedicano i Critical Code Studies, su cui torneremo più avanti). La tecnologia non può essere neutra perché è prodotta da esseri umani, che sono dotati di proprie opinioni e di una propria visione del mondo e che sono inseriti all’interno di un più ampio contesto storico, economico e sociale che li circonda: questi elementi fanno parte delle forze, sociali e materiali, che danno forma all’oggetto tecnico. Per capire la tecnologia e il suo ruolo nelle nostre società è quindi fondamentale analizzare anche queste forze, poiché “ciò che risiede nelle macchine è la realtà umana, il gesto umano fissato e cristallizzato in strutture che funzionano”³⁰.

Conoscere questi elementi dovrebbe essere un aspetto chiave di ciò che Simondon chiama *cultura tecnica*, di cui sostiene la necessità, perché “è necessario che l’oggetto tecnico

27 Per approfondire il tema dell’automobile e del suo impatto sulla società, che esula dal focus di questa ricerca, rimando a Colin Ward, *Freedom to go: after the motor age*, London: Freedom Press, 1991. Questa capacità di plasmare la società (e anche i suoi desideri, compreso l’immaginario) è ancora più forte oggi che l’industria automobilistica ricorre sistematicamente all’uso di tecnologie digitali, dalla gestione dei motori alla navigazione via GPS, per arrivare alle auto senza pilota, passando da servizi come Uber, come analizzato in Paris Marx, *Road to nowhere: what Silicon Valley gets wrong about the future of transportation*, London; Brooklyn, NY: Verso, 2022.

28 Jonathan Beller, *The Message Is Murder: Substrates of Computational Capital*, London: Pluto Press, 2018, p. 101.

29 “We can think about and understand a tool only by situating it in the social context in which it is used.” in Vitali-Rosati, *op. cit.*, p. 49.

30 “Ce qui réside dans les machines, c’est de la réalité humaine, du geste humain fixé et cristallisé en structures qui fonctionnent.” in Simondon, *op. cit.*, p. 12.

sia conosciuto in sé, affinché il rapporto tra uomo e macchina diventi stabile e valido”³¹. Questo, come vedremo in 1.2, è ancora più vero e importante per le tecnologie digitali e per il sistema dei media – elementi al centro della nostra analisi. Ed è proprio riflettendo sull’influenza straordinaria che i media hanno sui comportamenti collettivi che Stiegler sottolinea la loro “sottomissione” a imperativi economici: chi controlla i media, infatti, sono “professionisti la cui attività è ‘razionalizzata’ secondo criteri esclusivamente commerciali”³². Questa razionalità sottomessa all’utilità economica è caratteristica della maggior parte dei sistemi digitali di uso comune di massa dei nostri giorni (dagli smartphone ai social media³³ commerciali).

Alla razionalità subordinata all’utilità, Stiegler aggiunge anche un’altra peculiarità della tecnologia, altrettanto importante: la velocità. Non solo nel senso che “la tecnica evolve *più velocemente* delle culture”³⁴, come abbiamo visto, ma anche come

l’esperienza che possiamo fare di una *différence de forces* [...]. Postuliamo che questa differenza di forza come potenziale sia la differenza di *ritmi* tra l’essere umano vivente e l’essere inorganico organizzato (tecnica), e che questa differenza sia anche uno sfasamento generato da un *anticipo strutturale* della tecnica, nella sua differenziazione, rispetto all’essere vivente che essa comprende³⁵.

A proposito della velocità del progresso tecnico e, in particolare, dell’incremento della potenza di calcolo delle macchine digitali, Luciano Floridi ne ricostruisce in modo molto chiaro alcuni passaggi chiave:

31 “Il est nécessaire que l’objet technique soit connu en lui-même, pour que la relation de l’homme à la machine devienne stable et valide”. Ivi, p. 82.

32 “Professionnels dont l’activité est ‘rationnalisée’ selon des critères exclusivement marchands.” in Stiegler, *op. cit.*, p. 114.

33 Le espressioni “social media” e “social network” tendono a sovrapporsi e a essere usate indifferentemente, ma è argomento condiviso che le due espressioni differiscano su alcuni aspetti: in particolare, per “social media” si intende l’uso di siti e piattaforme di condivisione per pubblicare materiali con l’obiettivo di costruirsi e mantenere un pubblico; “social network” viene di solito usato per riferirsi alla costruzione di comunità più paritarie in cui gli utenti condividono contenuti tra loro. Secondo questa divisione, l’attività degli influencer (e di chi cerca di avere successo su piattaforme come Instagram, YouTube, TikTok...) rientrerebbe più sotto la definizione di “social media”, mentre il comunicare e condividere tra amici o tra persone che hanno gli stessi interessi risponderebbe più all’idea di “social network”. In questa tesi tenderemo a preferire l’espressione “social media” anche in considerazione del fatto che la maggior parte di queste piattaforme hanno interessi commerciali e la loro logica, prima economica che algoritmica, punta a far emergere profili di successo in grado di attrarre più partecipazione.

34 “La technique évolue *plus vite* que les cultures.” in Stiegler, *op. cit.*, p. 36.

35 “L’expérience que nous pouvons avoir d’une *différence de forces* [...]. Nous posons ici que cette différence de force comme potentiel est la différence des rythmes entre vivant humain et être inorganique organisé (technique), et que cette différence est aussi un déphasage engendré par une *avance structurelle* de la technique, dans sa différenciation, sur le vivant qu’elle concerne”. Ivi, p. 381.

si fa spesso osservare che uno smartphone racchiude molta più potenza di calcolo in pochissimo spazio di quanto la NASA potesse mettere insieme quando Armstrong atterrò sulla Luna cinque anni dopo *Robinson Crusoe su Marte*, nel 1969, e tutto questo a un costo pressoché trascurabile. Molti articoli hanno tracciato alcuni raffronti precisi nel 2019, per il cinquantesimo anniversario dello sbarco sulla Luna, facendo emergere alcuni fatti sorprendenti. L'Apollo Guidance Computer (AGC) a bordo dell'*Apollo 11* aveva 32.768 bit di RAM (*random access memory*) e 589.824 bit (72 KB) di ROM (*read only memory*): uno spazio di memoria su cui non saremmo stati in grado di salvare questo libro. Cinquant'anni dopo, un cellulare possiede, in media, 4 GB di RAM e 512 GB di ROM: vale a dire, un milione di volte in più di RAM e sette milioni di volte in più di ROM. Per quanto riguarda il processore, l'AGC funzionava a 0,043 MHz. Un processore per iPhone funziona, in media, a circa 2490 MHz: vuol dire che è circa 58.000 volte più veloce. Per afferrare meglio il senso di questa accelerazione, forse un paragone può esserci di aiuto. In media, una persona cammina alla velocità di 5 km/h. Oggi, alcuni jet supersonici possono viaggiare alla velocità di 6100 km/h, vale a dire a una velocità più di cinque volte superiore a quella del suono (1235 km/h). Eppure è soltanto poco più di mille volte più veloce che camminare. Immaginiamo di moltiplicarlo per 58.000.³⁶

Gli esempi di Floridi sono chiari: la velocità è un elemento costitutivo dello sviluppo tecnologico. Ma questa velocità diventa anche una caratteristica delle possibilità d'uso e dei flussi di informazione che scorrono grazie a questo sviluppo.

Dove sono andate a finire tutta questa velocità e questa potenza di calcolo? La risposta è duplice: *fattibilità e usabilità*. Possiamo fare sempre di più, in termini di applicazioni, e possiamo farlo in modi sempre più semplici, non solo per ciò che concerne la programmazione, ma soprattutto per ciò che riguarda l'esperienza dell'utente. I video, per esempio, sono avidi di potenza di calcolo, così come i sistemi operativi. L'ia oggi è possibile anche perché abbiamo la potenza di calcolo necessaria per far funzionare il suo software.³⁷

Inoltre, in un mondo in cui tutto è informazione come quello contemporaneo, velocità e utilità economica sono intrinsecamente collegate e, di conseguenza, “la velocità è interessante solo se tutti non ne beneficiano allo stesso modo”³⁸: questo legame trova la sua incarnazione più parossistica nel trading ad alta frequenza³⁹ in cui il vantaggio tecnico della velocità può generare differenze enormi nei ricavi o nelle perdite.

36 Floridi, *op. cit.*, pos. 380–394.

37 Ivi, pos. 406.

38 “La vitesse n’a d’intérêt que si tout le monde n’en profite pas également” in Stiegler, *op. cit.*, p. 461.

39 Per un’analisi del trading ad alta frequenza, in rapporto anche alla relazione (cognitiva) tra uomo e macchina, rimando a Hayles, *op. cit.*, pp. 163–177.

La velocità della tecnologia contemporanea ha anche un effetto diretto sugli esseri umani, che rischiano di non tenere il passo:

le informazioni possono essere elaborate e prodotte a una velocità prossima a quella assoluta. Questa elaborazione produce solo nuove informazioni e aumenta la quantità di informazioni disponibili, che a loro volta vengono elaborate, ecc. Data la velocità di questo calcolo, per la scala del nostro pensiero, delle nostre capacità di percezione, l'informazione prolifera infinitamente e diventa per "noi" intrattabile: troppo lenti, non possiamo più essere i suoi destinatari; non siamo più all'altezza dei problemi da affrontare attraverso tutta l'informazione che viene elaborata senza "noi", e l'implementazione di programmi per l'elaborazione automatica degli ordini di acquisto e vendita di azioni, ad esempio, è inevitabile.⁴⁰

In questo passaggio, Stiegler descrive la realtà degli esseri umani dei nostri giorni, immersi in un'infosfera in costante accelerazione che non lascia spazio all'analisi, all'approfondimento, alla sedimentazione di ciò che accade. Questa difficoltà di accesso si trasforma spesso anche in un aumento delle differenze sociali ed economiche tra chi è in grado di orientarsi in questo flusso e chi invece non ci riesce. Ritorreremo su questi temi in 1.2.5, quando ci occuperemo del legame tra tempo (velocità) e tecnologie digitali e, successivamente, nella seconda parte quando ci occuperemo specificamente dell'Italia. Può essere interessante, però, accostare a questo passaggio dell'analisi filosofica stiegleriana l'analisi parallela di una scrittura narrativa, il racconto *L'evoluzione della scienza umana* di Ted Chiang⁴¹. In questo testo, l'autore di fantascienza mette in scena l'ipotesi di un'evoluzione della scienza in cui i ricercatori umani si vedono superati da 'metaumani', le cui capacità cognitive sono superiori a quelle umane e sono in costante e rapido aumento. Agli umani, esclusi dalla possibilità di contribuire in modo originale al progresso scientifico perché incapaci di accedere alla conoscenza accumulata dai metaumani e distribuita dal loro specifico sistema comunicativo (TND, Trasferimento Neuronale Digitale) resta solo la possibilità dell'ermeneutica. Espressione di un timore reale per un futuro possibile o incubo di intelligenza artificiale, questo racconto è stato pubblicato in origine sulla rivista scientifica *Nature*, creando così, peraltro, una sorta di cortocircuito tra *science fiction* e *science fact*.

40 "Les informations peuvent être traitées et produites dans la proximité de la vitesse absolue. Ce traitement ne fait que produire de nouvelles informations, et augmente le nombre des informations disponibles, qui sont à leur tour traitées, etc. Étant donné la vitesse de ce calcul, à l'échelle de notre pensée, de nos capacités d'aperception, l'information devient infiniment proliférante et finalement intraitable pour 'nous': trop lents, nous ne pouvons plus en être les destinataires; nous ne sommes plus à la hauteur des problèmes à traiter à travers toutes les informations qui se traitent ainsi sans 'nous', et la mise en place de programmes de traitement automatique des ordres d'achat et de ventes de titres bourse, par exemple, est inévitable." in Stiegler, *op. cit.*, pp. 461-462.

41 Ted Chiang, «L'evoluzione della scienza umana», in Ted Chiang, *Storie della tua vita*, Milano: Frassinelli: Pickwick, 2018, pp. 225-228.

Questo tipo di narrazione, mescolando finzione, giornalismo e informazione scientifica, sottolinea forse, ancora una volta, la necessità di approfondire la conoscenza della tecnica che usiamo sia per comprendere il mondo contemporaneo sia per raccontarlo⁴².

Se è vero che la tecnica plasma la società, è anche vero che le macchine ci modificano in quanto individui; dobbiamo quindi essere coscienti che “quando progettiamo, implementiamo ed espandiamo sistemi tecnici cognitivi, stiamo parzialmente progettando noi stessi”⁴³. Hayles si riferisce a sistemi tecnici cognitivi ma la riflessione può essere estesa, allargandone il significato, alla tecnica e ai materiali che questa ci mette a disposizione per fare esperienza del mondo. “La nostra conoscenza della realtà è plasmata dagli strumenti e dai materiali che utilizziamo per entrare in relazione con l’ambiente”⁴⁴: se questo è vero per le tecnologie più “semplici” (pensiamo al frigorifero, all’uso del gas, dell’elettricità o dell’induzione per cucinare, alle auto o ai trasporti pubblici), assume un valore ancora più importante per le tecnologie digitali che sono ormai parte della nostra relazione con l’ambiente che ci circonda e con la realtà. Come scrive Walter Ong, “le tecnologie non sono semplici ausili esteriori ma anche trasformazioni interiori della coscienza, e ancora di più quando hanno un impatto sulle parole”⁴⁵ (e le parole sono già tecnica, protesi, come abbiamo visto).

Il sostenere che la storia dell’uomo sia la storia della tecnica implica che possiamo ragionare anche in termini di co-evoluzione, sull’arco storico dell’esperienza evolutiva umana, dalla preistoria al nostro mondo digitale, sottolineando in particolare come i cambiamenti epigenetici possano essere in grado di fare evolvere l’uomo più velocemente dei cambiamenti genetici:

42 Roberto Laghi, «Fiction, Science, Journalism: Hybrid Narrative Paths for Our Challenging Present», *Cadernos de Literatura Comparada*, fasc. 44 (2021): pp. 239–253, <https://doi.org/10.21747/2183-2242/cad44a14>. Non mancano esempi in questa direzione anche in Italia. Per dare un’idea della varietà di approcci, possiamo citare alcune opere: Matteo De Giuli e Nicolò Porcelluzzi, *Medusa: storie dalla fine del mondo (per come lo conosciamo)*, Roma: Nero, 2021 (Medusa è anche una newsletter quindicinale); il lavoro sulla scrittura dell’antropocene di Matteo Meschiari e Antonio Vena, che ha forse toccato il suo apice con la scrittura collettiva *Storie della grande estinzione* (TINA, *Storie della Grande Estinzione*, a c. di Matteo Meschiari e Antonio Vena, Perugia: Aguaplano, 2020), di cui parleremo più avanti; ma anche esperimenti che puntano a decentrare lo sguardo dall’uomo ad altri soggetti, per esempio gli alberi, come è il caso di Filippo Ferrantini, *Non siamo che alberi. Storie della storia del bosco*, Firenze: effequ, 2021, o ancora la saggistica ibrida e *weird* pubblicata, tra gli altri, da Nero.

43 “When we design, implement, and extend technical cognitive systems, we are partially designing ourselves.” in Hayles, *op. cit.*, p. 141.

44 Laura Tripaldi, *Menti parallele. Scoprire l’intelligenza dei materiali*, Firenze: effequ, 2021, p. 201.

45 “Technologies are not mere exterior aids but also interior transformations of consciousness, and never more than when they affect the word.” in Ong, *op. cit.*, p. 81.

La tesi secondo cui gli esseri umani si sono evoluti insieme allo sviluppo e al trasporto di utensili non è considerata particolarmente controversa tra i paleoantropologi. Ad esempio, l'opinione che il bipedismo si sia coevoluto con la fabbricazione e il trasporto di utensili è ampiamente accettata. Camminare su due gambe ha liberato le mani e la conseguente facilità di utilizzo degli strumenti ha conferito un vantaggio adattativo tale da accelerare ulteriormente lo sviluppo del bipedismo, in una spirale ricorsiva verso l'alto che Andy Clark (2008) chiama "causalità reciproca continua". Per adattare questa idea al momento contemporaneo, sono necessarie due modifiche. La prima è stata proposta alla fine del XIX secolo da James Mark Baldwin (1896) e oggi è definita effetto Baldwin. Egli suggerì che quando si verifica una mutazione genetica, la sua diffusione in una popolazione viene accelerata quando la specie riprogetta il proprio ambiente in modo da rendere la mutazione più adattiva. Aggiornando Baldwin, il lavoro recente della biologia evolutiva ha riconosciuto l'importanza dei cambiamenti epigenetici, ovvero dei cambiamenti iniziati e trasmessi attraverso l'ambiente piuttosto che attraverso il codice genetico. Ciò consente una seconda modifica, l'idea che i cambiamenti epigenetici nella biologia umana possano essere accelerati da cambiamenti nell'ambiente che li rendono ancora più adattivi, il che porta a ulteriori cambiamenti epigenetici. Poiché la dinamica implica una causalità che opera attraverso i cambiamenti epigenetici, che si verificano molto più velocemente delle mutazioni genetiche, l'evoluzione può avvenire molto più rapidamente, soprattutto in ambienti che si trasformano rapidamente con molteplici fattori che spingono in direzioni simili. A dare credito a questa ipotesi sono i recenti lavori di neurofisiologia, neurologia e scienze cognitive, che hanno dimostrato che il cervello, il sistema nervoso centrale e il sistema nervoso periferico sono dotati di un alto grado di plasticità neurale. Sebbene sia maggiore nei neonati, nei bambini e nei giovani, la plasticità neurale continua in qualche misura nell'età adulta e persino nella vecchiaia.⁴⁶

46 "The proposition that humans coevolved with the development and transport of tools is not considered especially controversial among paleoanthropologists. For example, the view that bipedalism coevolved with tool manufacture and transport is widely accepted. Walking on two legs freed the hands, and the resulting facility with tools bestowed such strong adaptive advantage that the development of bipedalism was further accelerated, in a recursive upward spiral that Andy Clark (2008) calls "continuous reciprocal causation." To adapt this idea to the contemporary moment, two modifications are necessary. The first was proposed in the late nineteenth century by James Mark Baldwin (1896), now referred to as the Baldwin effect. He suggested that when a genetic mutation occurs, its spread through a population is accelerated when the species reengineers its environment in ways that make the mutation more adaptive. Updating Baldwin, recent work in evolutionary biology has acknowledged the importance of epigenetic changes—changes initiated and transmitted through the environment rather than through the genetic code. This allows for a second modification, the idea that epigenetic changes in human biology can be accelerated by changes in the environment that make them even more adaptive, which leads to further epigenetic changes. Because the dynamic involves causation that operates through epigenetic changes, which occur much faster than genetic mutations, evolution can now happen much faster, especially in environments that are rapidly transforming with multiple factors pushing in similar directions. Lending credence to this hypothesis is recent work in neurophysiology, neurology, and cognitive science, which has shown that the brain, central nervous system, and peripheral nervous system are endowed with a high degree of neural plasticity. While greatest in infants, children, and young people, neural plasticity continues to some extent into adulthood and even into old age." in N. Katherine Hayles, «How We Think: Transforming Power and Digital Technologies», in *Understanding Digital Humanities*, a c. di David M. Berry, London: Palgrave Macmillan UK, 2012, pos. 296-315, https://doi.org/10.1057/9780230371934_3.

Quando pensiamo oggi a come la tecnologia condiziona la vita e la società in cui questa vita si esprime e articola, non possiamo non portare lo sguardo verso un presente che tende, tecnologicamente velocissimo, verso il futuro. Stiegler ci ricorda che le categorie con cui cerchiamo di pensare il mondo attuale si sono formate in un (altro) mondo in cui tutto sembrava sostanzialmente stabile (pensiamo alla vita dei nostri predecessori un paio di secoli fa) ma nel mondo attuale il cambiamento è la regola e la stabilità un'eccezione. “La tecnica, come tecnologia e tecnoscienza, è il fattore principale di questo *ribaltamento*”⁴⁷. Potremmo ipotizzare che questo ribaltamento coincida con l'inizio dell'antropocene, se seguiamo le ipotesi di analisi geologiche e stratigrafiche che ne marcherebbero l'avvio circa alla metà del XX secolo⁴⁸. Del resto, è l'accelerazione economica e tecnologica cominciata dopo la seconda guerra mondiale che ci ha condotto alla società digitale odierna. Ma oggi forse siamo arrivati al punto in cui “l'esternalizzazione dell'umano sarebbe giunta al termine, e ciò significa che *l'epochè tecnica contemporanea sarebbe radicale*”⁴⁹, sottolinea sempre Stiegler. La velocità dell'industrializzazione aveva portato a una perdita del senso di appartenenza a una comunità (Stiegler parla anche di “perdita di ogni contesto”, concetto che ritroveremo più avanti) ma quello che sembra venire a mancare nel mondo contemporaneo è la capacità di creare l'avvenire, facendo cadere il senso attribuito all'idea di progresso

poiché oggi non solo l'invenzione del nuovo mondo, che fino a poco tempo fa veniva chiamata ancora progresso, non sembra più portatrice di futuro ma, per la *maggioranza della popolazione mondiale, occidentale ma anche orientale*, non porta da nessuna parte – quando non è proprio un incubo. Quanto a quelli che cercando di guidarla, sperimentano ogni giorno di più la loro impotenza. Questo è il disorientamento attuale.⁵⁰

Un disorientamento che, per Stiegler, è già dato come originario per l'essere umano ma che assume tratti e caratteristiche diverse nel mondo contemporaneo. Di questo disorientamento, spesso, le tecnologie digitali sono una causa, anche quando vengono presentate – *sacralmente* – come soluzionismo tecnologico. A questo disorientamento, forse,

47 “La technique, comme technologie et technoscience, est le principal facteur de ce renversement.” in Stiegler, *op. cit.*, p. 315.

48 Colin Waters e Jan Zalasiewicz, «The Anthropocene and Its “Golden Spike”», in *Anthropocene: Burtynsky, Baichwal, De Pencier* Toronto: Art Gallery of Ontario and Goose Lane Editions, 2018, p. 36.

49 “L'extériorisation de l'humain serait arrivée à son terme, et cela signifie que l'épokhalité technique contemporaine serait radicale.” in Stiegler, *op. cit.*, pp. 394–395.

50 “Puisqu'à présent, non seulement l'invention du nouveau monde, qui se nommait encore tour récemment progrès, n'apparaît plus spontanément porteuse d'avenir, mais, pour la majorité de la population mondiale, occidentale aussi bien qu'orientale, elle mène nulle part – quand elle n'est pas un cauchemar. Quant à ceux qui tentent de la conduire, ils font chaque jour davantage l'épreuve de leur impuissance. Telle est l'actuelle désorientation”. Ivi, p. 314.

le scritture dell'epoca digitale cercano di dare un nome, una descrizione, per (ri)trovare la posizione dell'uomo in questa accelerazione tecnologica e digitale.

1.2 Tecnologie digitali: continuità, specificità e interrogativi

È arrivato il momento di portare la nostra attenzione sulle tecnologie digitali e sulle loro caratteristiche peculiari. Sulla base dell'analisi teorica presentata in 1.1, continueremo il nostro percorso di approfondimento partendo da una definizione del digitale e da una cronologia dell'evoluzione di queste tecnologie (dalla diffusione dei computer alla nascita di internet, passando dalla commercializzazione degli smartphone, dalla nascita dei social media commerciali e della cosiddetta "intelligenza artificiale"). Ci occuperemo poi dello spazio digitale (seguendo i lavori di Marcello Vitali-Rosati) per portare poi l'attenzione sull'intreccio tra cognizione umana e cognizione della macchina digitale (sulla scorta delle analisi di Katherine Hayles) e sulla velocità del digitale (come sviluppo tecnologico e come flusso di informazione). Cercheremo infine di ipotizzare risposte alla domanda che chiede cosa ci sia dietro lo schermo.

1.2.1 Digitale: osservazioni critiche preliminari, definizione e cronologia

Abbiamo visto come la tecnica (e, quindi, la tecnologia, nella definizione che abbiamo individuato) sia una forma di esteriorizzazione che caratterizza e distingue l'umano rispetto alle altre specie e lo definisce nella sua relazione con l'ambiente che lo circonda. Possiamo aggiungere come l'avvento delle tecnologie digitali abbia velocizzato questo processo di esteriorizzazione e lo abbia *radicalizzato*. Questa radicalizzazione che caratterizza l'epoca contemporanea, in senso stiegleriano, si riferisce alla possibilità che il processo di esteriorizzazione abbia raggiunto il suo limite ultimo⁵¹.

Come abbiamo visto nell'introduzione, Katherine Hayles definisce le tecnologie digitali (computazionali) come tecnologie quintessenzialmente cognitive ed è per questa ragione che l'essere umano, specie cognitiva per eccellenza, ha con le tecnologie digitali una relazione particolare. L'emergere di queste tecnologie rappresenta una tappa ulteriore di quel processo

51 Ci occuperemo degli scenari aperti da questa ipotesi nella terza parte della tesi, aprendo l'analisi alle possibilità di evoluzione futura delle scritture digitali e delle direzioni di ricerca e critica in questo ambito.

di esteriorizzazione in quanto queste tecnologie permettono di esteriorizzare abilità cognitive⁵². La cognizione, nel linguaggio di Hayles, è una facoltà che è presente, in vario grado, in tutte le forme di vita biologica e in molti sistemi tecnici, a differenza del pensiero che invece implica la capacità del ragionamento astratto, la creazione e l'uso di linguaggio verbale e altre operazioni che sono associate con un più alto livello di coscienza⁵³. Questa riflessione sulla cognizione, che Hayles porta avanti anche nell'ottica di uscire dai paradigmi antropocentrici, ci permette di prendere in considerazione il ruolo svolto dai sistemi tecnologici cognitivi con particolare attenzione ad alcuni aspetti, quali "il riconoscere che le tecnologie cognitive sono ora una forza potente nella nostra ecologia cognitiva planetaria; e la rapida crescita delle complessità create dall'interpenetrazione delle tecnologie cognitive con i sistemi umani"⁵⁴.

Siamo quotidianamente immersi in questa rete di scambi e relazioni che condizioniamo e che ci condizionano. Se questo valeva per la tecnica nel suo insieme, con le tecnologie cognitive la portata è ancora più ampia:

i media computazionali si distinguono, tuttavia, perché hanno un potenziale evolutivo più forte di qualsiasi altra tecnologia, e lo hanno grazie alle loro capacità cognitive che, tra le altre funzionalità, consentono loro di simulare qualsiasi altro sistema. [...] Alimentati dalle incessanti innovazioni del capitale globale, i media computazionali si stanno diffondendo in ogni altra tecnologia grazie ai forti vantaggi evolutivi conferiti dalle loro capacità cognitive.⁵⁵

Ci concentreremo più avanti sulle implicazioni delle interazioni tra cognizione umana e cognizione della macchina, ma sottolineiamo ancora una volta la peculiarità delle tecnologie digitali, appoggiandoci questa volta ai lavori di Luciano Floridi, con una lunga (ma fondamentale) citazione.

Da un lato, il digitale è una *tecnologia di terzo ordine*. Non è solo una tecnologia che sta tra noi e la natura, come un'ascia (primo ordine); o una tecnologia che sta tra noi e un'altra tecnologia, come un motore (secondo ordine). È piuttosto una tecnologia che sta tra una tecnologia e un'altra tecnologia, come un sistema computerizzato che controlla un robot che dipinge un'automobile

52 Hayles, *Unthought*, cit., p. 11.

53 Ivi, p. 14.

54 "The recognition that cognitive technologies are now a potent force in our planetary cognitive ecology; and the rapidly escalating complexities created by the interpenetration of cognitive technologies with human systems". Ivi, p. 19.

55 "Computational media are distinct, however, because they have a stronger evolutionary potential than any other technology, and they have this potential because of their cognitive capabilities, which among other functionalities, enable them to simulate any other system. [...] Fueled by the relentless innovations of global capital, computational media are spreading into every other technology because of the strong evolutionary advantages bestowed by their cognitive capabilities". Ivi, pp. 33–34.

(terzo ordine). A causa dell'autonoma potenza di calcolo del digitale, potremmo anche non avere controllo sul (per non parlare di essere parte del) processo. Dall'altro, il digitale non è semplicemente qualcosa che potenzia o aumenta una realtà, ma qualcosa che la trasforma radicalmente, perché crea nuovi ambienti che abitiamo e nuove forme di agire con cui interagiamo. Non c'è un termine specifico per descrivere questa profonda trasformazione, perciò in passato ho utilizzato l'espressione re-ontologizzazione per fare riferimento a una radicale forma di re-ingegnerizzazione, che non consiste soltanto nel disegnare, costruire o strutturare un sistema (come una società, una macchina o un qualche artefatto) in modo nuovo, ma nel trasformare fondamentalmente la sua natura intrinseca, vale a dire la sua ontologia. In questo senso, per esempio, le nanotecnologie e le biotecnologie stanno non semplicemente re-ingegnerizzando, ma re-ontologizzando il nostro mondo. Attraverso la *re-ontologizzazione della modernità*, per dirlo in breve, il digitale sta anche *ridefinendo dal punto di vista epistemologico la mentalità moderna*, cioè molte delle nostre concezioni e idee consolidate. Considerati unitariamente, tutti questi fattori suggeriscono che il digitale deve il suo potere di scissione al suo essere una tecnologia di terzo ordine re-ontologizzante e ri-epistemologizzante. Questo è il motivo per cui fa ciò che fa e per cui nessun'altra tecnologia neppure si avvicina ad avere un effetto simile⁵⁶.

Le specificità delle tecnologie digitali, ci suggerisce Floridi, sono tali da comportare un cambio di paradigma nelle nostre strutture di pensiero. La necessità di questo cambiamento nasce dalla nostra relazione con queste tecnologie e proprio dal modo in cui stanno ridefinendo la nostra epoca e la nostra mentalità. Cercheremo di mettere in luce questa necessità attraverso il lavoro teorico ma anche, e soprattutto, attraverso l'approfondimento di alcune scritture italiane contemporanee. Questa analisi ci permetterà inoltre di tracciare un filo diretto tra i vari campi in cui vengono applicate queste tecnologie: nel corso della tesi cercheremo di rendere visibile questo filo, che dalla scrittura umana contemporanea ci porta fino all'ingegneria genetica, il tutto grazie alle tecnologie digitali. In più, come vedremo in 1.2.3, la questione dell'ontologia o, meglio, del passaggio dal paradigma epistemologico al paradigma ontologico è anche al centro delle riflessioni di Marcello Vitali-Rosati.

Prima di approfondire ulteriori aspetti del digitale, però, occorre darne una definizione che ci permetta di identificare questo concetto per il presente lavoro. Per completare questa definizione e osservare come il digitale si sia concretizzato in oggetti tecnologici specifici, ci aiuteremo con una sintetica cronologia delle principali tecnologie digitali, con particolare attenzione alla loro diffusione commerciale e di consumo. Questo ci aiuterà a capire non solo la velocità del loro sviluppo ma anche la portata (economica, sociale e culturale) che queste tecnologie hanno avuto e stanno avendo.

⁵⁶ Floridi, *op. cit.*, pos. 548–558.

L'etimologia di “digitale”, inteso nel suo significato che si riferisce all'elettronica e all'informatica, viene sì dal latino *digitus* (dito) ma lo fa attraverso l'inglese *digital*, a sua volta aggettivo che deriva da *digit* che, in questo caso, vuol dire “cifra”: se le dita sono usate per contare, il *digit* diventa la cifra e il digital/digitale può dunque riferirsi, in contrapposizione ad analogico, “ad apparecchi e dispositivi che trattano grandezze sotto forma numerica, cioè convertendo i loro valori in numeri di un conveniente sistema di numerazione (di norma quello binario, oppure sistemi derivati da questo)”⁵⁷. La contrapposizione tra digitale e analogico viene illustrata da Vitali-Rosati con un esempio molto semplice: il CD è digitale (così come lo sono gli attuali servizi di streaming, possiamo aggiungere), il vinile è analogico.

L'*analogico* è una forma di rappresentazione che ha la stessa forma dell'originale – e quindi è continua con la sua realtà – mentre la rappresentazione digitale si ottiene traducendo la continuità del reale in numeri discreti attraverso un processo di campionamento in cui un segnale continuo viene suddiviso in un insieme di “campioni” discreti.⁵⁸

Se da un punto di vista tecnico questa definizione può essere soddisfacente, sotto il profilo dell'analisi culturale rimane limitato, non solo perché si riferisce solo agli aspetti tecnici di queste tecnologie ma anche perché, come sostenuto da Hayles, il digitale ha la capacità di inglobare al suo interno anche tecnologie che digitali non sono (erano). Oggi, il termine digitale viene riferito, correttamente, a tutti i tipi di dispositivi che si rifanno al modello informatico del computer: digitali sono quindi gli smartphone e i tablet, certo, ma anche tutti gli oggetti “smart” a cominciare dalle TV e da tutto ciò che è connesso a internet, i sistemi satellitari, i robot da cucina e gli aspirapolvere automatici... Possiamo anche trovare tracce di digitale in oggetti *analogici*: un libro cartaceo, oggi, è stato sicuramente scritto, impaginato e stampato grazie a tecnologie digitali, per esempio. Questo ci porta a ritenere che “digitale” sia quindi, dal punto di vista culturale, un concetto più vasto che non solo non si riferisce a una tecnologia specifica ma che include al suo interno anche tutte le trasformazioni culturali che le tecnologie digitali hanno portato e continuano a portare nelle società umane. E, poiché la velocità con cui evolvono le società è minore di quella a cui evolvono le tecniche, il termine “digitale” è ancora in piena negoziazione di significato. C'è però un'altra

57 «Digitale²», in Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/digitale2>, consultato il 17 maggio 2022.

58 “Analog is a form of representation that has the same shape as the original – and thus is continuous with its reality – while digital representation is achieved by translating the continuity of the real into discrete numbers through a sampling process in which a continuous signal is cut into a set of discrete ‘samples’.” in Vitali-Rosati, *op. cit.*, p. 33.

riflessione che emerge da queste considerazioni: il fatto che “digitale” sia usato comunemente in un’accezione vasta, che non designa direttamente la tecnica che sottosta al digitale, forse rappresenta un ulteriore segnale della mancanza di conoscenza della macchina (e dell’educazione tecnica che la potrebbe generare) di cui abbiamo parlato in 1.1.

Tornando al tentativo di definizione, Vitali-Rosati identifica il digitale come un “*insieme di cambiamenti che caratterizzano le società contemporanee rispetto a ciò che erano venti o trent’anni fa*”⁵⁹. Questa definizione, pur cogliendo la portata culturale del cambiamento introdotto dal digitale, ne periodizza i limiti temporali in un modo piuttosto vago e che richiede un costante aggiornamento, poiché il riferimento alla società di venti o trenta anni fa sarà letto diversamente con il passare degli anni: già solo tra il 1998 (vent’anni dalla pubblicazione del testo) al 2002 (vent’anni dal momento in cui scriviamo queste righe) il cambiamento era già significativo, come vedremo tra poco con la cronologia. Proponiamo quindi di considerare il digitale come il contesto culturale in cui viviamo, in cui la mediazione delle tecnologie digitali condiziona anche la relazione che abbiamo con il mondo e con le tecnologie e gli oggetti che digitali non sono.

Continueremo quindi a usare, come abbiamo fatto fino a qui, il termine “digitale”, pur nella consapevolezza del dibattito in corso da tempo sul concetto di “post-digitale”. Da un lato perché la definizione di spazio digitale di Vitali-Rosati ci sembra prendere in considerazione le questioni poste dalla discussione sul post-digitale (come vedremo dopo), ma anche perché questa stessa discussione sembra rimanere all’interno del mondo della ricerca e dell’arte senza riuscire a passare a un contesto culturale e sociale più ampio. Utilizzeremo quindi la parola “digitale” per riferirci al fatto che le nostre società sono ormai società digitali e nel senso che diamo a questo termine includiamo anche quelle che David Berry definisce “modulazioni del digitale o diverse intensità del computazionale”⁶⁰.

59 “*Set of changes that characterize contemporary societies in comparison to what they were twenty or thirty years ago*”. *Ibidem*.

60 Berry sostiene che “il post-digitale è rappresentato da e indice di un momento in cui il computazionale è diventato egemonico. Il digitale va quindi compreso come un momento storico definito in opposizione all’analogico. Potremmo non parlare più di digitale contro analogico ma piuttosto di modulazioni del digitale o diverse intensità del computazionale.” “The post-digital is represented by and indicative of a moment when the computational has become hegemonic. The digital is then understood as a historic moment defined in opposition to the analog. We might no longer talk about digital versus analog but instead about modulations of the digital or different intensities of the computational” in David Berry, «Post-Digital Humanities: Computation and Cultural Critique in the Arts and Humanities», *Educause Review*, 19 maggio 2014, <https://er.educause.edu/articles/2014/5/postdigital-humanities-computation-and-cultural-critique-in-the-arts-and-humanities> (consultato il 12.09.2023).

Data una definizione di digitale, possiamo ora osservare la cronologia di come il digitale abbia permeato la società e la velocità con cui lo abbia fatto. Per non costruire una timeline troppo lunga e piena di elementi troppo tecnici o non necessari, ci siamo limitati a indicare le tappe principali dello sviluppo di internet e dei servizi che intorno alla rete sono stati costruiti. Sono stati inclusi alcuni riferimenti culturali o a eventi di portata significativa⁶¹.

1969	Negli Stati Uniti viene inviato il primo messaggio tra computer collegati in rete (ARPANET).
1972	Nasce l'email.
1973	Le prime istituzioni esterne agli Stati Uniti si collegano ad ARPANET. Nasce il termine "internet".
1980	Nascono e si diffondono le BBS (Bulletin Board System), i primi forum telematici.
1984	Lo scrittore William Gibson usa per la prima volta il termine "cyberspazio".
1986	Primo collegamento internet tra l'Italia (CNR di Pisa) e gli Stati Uniti.
1988	Nasce IRC, un protocollo di chat.
1989	Il primo provider commerciale inizia a fornire accesso a internet via modem negli Stati Uniti.
1990	Tim Berners-Lee sviluppa il linguaggio HTML.
1991	Il Cern presenta al mondo il World Wide Web.
1992	Per la prima volta vengono diffusi via internet materiali audio e video.
1994	Inizia a operare il primo internet provider italiano. Nokia lancia il primo telefono cellulare che include la possibilità di inviare e ricevere SMS. Viene fondata Amazon.
1996	Nasce ICQ, sistema di messaggistica istantanea.
1998	Debutta il motore di ricerca Google.
1999	Arriva Napster, programma per la condivisione dei file (in particolare musicali). Nascono Yahoo! Messenger e MSN Messenger (Microsoft), sistema di messaggistica istantanea.
2000	Scoppia la bolla delle dot-com (bolla speculativa in ambito tecnologico), molte piccole aziende tecnologiche falliscono e/o sono acquisite da aziende più grandi.
2002	Nasce LinkedIn, social media orientato al mondo del lavoro (acquisito da Microsoft nel 2016).
2003	Viene lanciata la piattaforma Wordpress, per la creazione di blog. Nasce MySpace, uno dei primi social media di uso di massa.
2004	Viene creato Facebook, il social media che ancora oggi ha la più grande diffusione a livello mondiale. Nasce Flickr, social media dedicato alla condivisione di fotografie (poi acquisito da Yahoo!)
2005	Nasce Reddit, aggregatore di contenuti e discussioni. Vede la luce YouTube, piattaforma di streaming video (con funzionalità anche da social media).
2006	Nasce Twitter, social media dedicato al microblogging.
2007	Viene presentato e messo in vendita il primo iPhone. Nasce Tumblr, social media dedicato al microblogging. Nasce Friendfeed, social media.

61 Varie fonti sono state utilizzate per compilare questa cronologia, le principali sono: Jesse Emspak e Kim Ann Zimmermann, «Internet History Timeline: ARPANET to the World Wide Web», *LiveScience*, 8 aprile 2022, <https://www.livescience.com/20727-internet-history.html> (consultato il 12.09.2023); Barry M. Leiner et al., «A Brief History of the Internet», *ACM SIGCOMM Computer Communication Review* 39, fasc. 5 (7 ottobre 2009): pp. 22–31, <https://doi.org/10.1145/1629607.1629613>; Charles Arthur, «The History of Smartphones: Timeline», *The Guardian*, 24 gennaio 2012, <https://www.theguardian.com/technology/2012/jan/24/smartphones-timeline> (consultato il 12.09.2023); De Witte, Melissa, «What Explains Recent Tech Layoffs, and Why Should We Be Worried?», *Stanford News*, 5 dicembre 2022, <https://news.stanford.edu/2022/12/05/explains-recent-tech-layoffs-worried/> (consultato il 12.09.2023); Luca Annunziata, «30 aprile 2016, 30 anni di Internet in Italia», *Punto Informatico*, 29 aprile 2016, <https://www.punto-informatico.it/30-aprile-2016-30-anni-di-internet-in-italia/>, (consultato il 16 maggio 2023).

2008	Viene messo in vendita il primo smartphone con il sistema operativo Android (Google).
2009	Viene presentata l'app di messaggistica WhatsApp.
2010	Arrivano sul mercato i primi iPad, i tablet di Apple. Nasce Instagram, una social media app dedicata alla condivisione di immagini e fotografie. Viene presentato Pinterest, social media per la condivisione di immagini e informazioni.
2011	Nasce Snapchat, app di messaggistica istantanea. Google presenta Google Plus, il suo social media (che non avrà mai successo e chiuderà nel 2019). Nasce Twitch, piattaforma di streaming video (pensata in particolare per il gaming).
2012	Nasce Tinder, app di dating online. Facebook acquisisce Instagram.
2014	Amazon acquisisce Twitch. Viene presentata Musical.ly: social media app per la pubblicazione di brevi video. È il primo social media cinese a diffondersi su scala globale. Facebook acquisisce WhatsApp.
2017	ByteDance acquisisce Musical.ly
2018	Musical.ly chiude e migra i suoi utenti sull'appena nato TikTok.
2019	OpenAI crea il GPT-2, large language model.
2020	OpenAI sviluppa GPT-3. La pandemia di Covid-19 porta a un'impennata delle interazioni digitali, dovuta alle restrizioni alla libertà di movimento a livello globale.
2022	OpenAI presenta ChatGPT, un chatbot basato su GPT-3, che ha un enorme successo in tutto il mondo. Le principali industrie tecnologiche iniziano una fase di licenziamenti di massa, che continua anche nel 2023.
2023	OpenAI presenta GPT-4, un modello linguistico ancora più performante. Google presenta il chatbot Google Bard. Microsoft integra ChatGPT nel suo motore di ricerca Bing. Elon Musk compra il social media Twitter.

Una prima osservazione sulla storia di internet e delle tecnologie di comunicazione digitale illustrate nella cronologia qui sopra può riferirsi al fatto che questa era solo una delle possibili linee di sviluppo del potenziale tecnologico originario; se proprio questa è stata (per)seguita, le ragioni alla base di questa scelta non risiedono (esclusivamente) nella tecnica, come abbiamo visto in 1.1. All'origine di questo orientamento ci sono soprattutto questioni economiche, politiche, ideologiche che hanno messo al centro del discorso sulle tecnologie digitali solo alcune sue concretizzazioni determinate: come abbiamo avuto modo di sottolineare in precedenza, “la tecnologia non è e non potrà mai essere una cosa a sé stante, isolata dall'economia e dalla società” e quindi, di conseguenza, “ciò significa che l'inevitabilità tecnologica non esiste”⁶². Spiega inoltre Marcello Vitali-Rosati:

la tecnologia digitale non è un'entità monolitica: esistono molte entità tecnologiche diverse e ognuna ha le sue caratteristiche, i suoi valori e le sue conseguenze sociali e politiche. La chiave per comprendere questa pluralità è evitare di ridurre la realtà della tecnologia al discorso su di essa che fa l'industria tech. [...] il discorso dominante su di essa è monolitico, eccessivamente semplificato

⁶² “Technology is not and never can be a thing in itself, isolated from economics and society”; “This means that technological inevitability does not exist.” in Zuboff, *op. cit.*, pos. 305–306.

e teleologico. Siamo profondamente influenzati da questo discorso e la nostra esperienza della tecnologia è guidata da esso. [...] Uno dei fondamenti della comunicazione aziendale e della pubblicità è la retorica del progresso [...]. Il motivo per cui il discorso industriale si basa su questa ideologia è piuttosto banale: per vendere nuovi prodotti, un'azienda deve spiegare perché la nuova versione meriti. Tutto il marketing si basa sull'argomento teleologico. Il progresso spinge all'acquisto. [...] La seconda parola chiave del discorso industriale è profondamente legata alla prima: semplicità. [...] L'argomento della semplicità è pericoloso perché implica un ampio movimento verso la standardizzazione e perché riduce la possibilità di pensiero critico. Gli utenti non devono sapere come funzionano le cose, né chiedersi di cosa hanno bisogno: la soluzione viene prima della domanda.⁶³

Come vediamo, Vitali-Rosati rimarca alcuni concetti già considerati nel discorso sulla relazione tra l'essere umano e la tecnica e il suo focus specifico sul cosiddetto progresso nel contesto digitale merita un approfondimento. Il fatto che gli utenti (considerati come acquirenti di dispositivi digitali, quindi consumatori⁶⁴) non debbano nemmeno arrivare a chiedersi come l'oggetto tecnologico funzioni né di cosa abbiano realmente bisogno mette in luce due aspetti chiave. Il primo riguarda la continua assenza di educazione (alla) tecnica già illustrata da Simondon ma portata su un piano più profondo: la non conoscenza della macchina diventa, con le tecnologie digitali di massa, una condizione auspicata, indotta intenzionalmente da chi produce e commercializza questi oggetti, è incorporata negli oggetti stessi; vedremo più avanti come questo complichino la nostra relazione con la tecnologia, di fatto limitando le nostre possibilità di uso a quelle concesse da dispositivi e applicazioni. Il secondo aspetto conferma la tendenza alla percezione sacrale della tecnologia, che orienta così la tecnologia stessa e il nostro modo di viverla verso quel soluzionismo e quell'aspirazione tecnocratica a un potere incondizionato di cui parla Simondon (citato in 1.1). Vale la pena, inoltre, sottolineare la componente di previsione insita nelle tecnologie

63 "Digital technology is not a monolithic entity: there are many different technological entities and each one has its own characteristics, its own values, and its social and political consequences. The key to understanding this plurality is to avoid reducing the reality of technology to the industry discourse about it. [...] the dominant discourse about it is monolithic, oversimplified, and teleological. We are deeply influenced by this discourse and our experience of technology is driven by it. [...] One of the foundations of corporate communication and advertising is the rhetoric of progress [...]. The reason industrial discourse is based on this ideology is quite trivial: in order to sell new products, a company must explain why the new version is worthy. All marketing is founded on the teleological argument. Progress induces purchase. [...] The second keyword of industry discourse deeply linked with the first one: simplicity. [...] The simplicity argument is dangerous because it implies a broad movement towards standardization and because it reduces the possibility of critical thinking. Users shall neither know how things work, nor shall they ask themselves what they need: the solution comes before the question." in Vitali-Rosati, *op. cit.*, pp. 100–101.

64 Sul concetto di utenti (*users*) dei servizi digitali commerciali possiamo cogliere la (relativa) provocazione di Richard Seymour: "siamo 'utenti' quanto i tossicodipendenti da cocaina sono 'utenti' – "we are 'users' as much as cocaine addicts are 'users'." in Seymour, *op. cit.*, p. 24.

digitali odierne; se la soluzione arriva prima della domanda significa che la tecnologia è in grado di prevedere questa domanda (modificandola, guidandola e forse anche imponendola): ma non si dà previsione da parte della macchina digitale senza che ci siano anche sorveglianza e individuazione⁶⁵.

La storia dei media, scrive inoltre Gabriele Frasca, è

etimologicamente politica, riguarda il concetto stesso di *socius* (...) e determina dunque la riorganizzazione complessiva del nostro sopravvivere in quanto specie, sicché ogni modificazione nei mezzi di comunicazione (ma sarebbe meglio definirli di *informazione*, vale a dire di 'programmazione') ridisegna la scena del mondo, e la parte in essa che ci viene assegnata.⁶⁶

Le tecnologie, scrive Frasca, “estendono i nostri sensi, e dunque, nello stesso momento in cui ridisegnano un modello di mondo, programmano una gerarchia sensoriale e una modalità di percezione”⁶⁷. A questo proposito e con un riferimento specifico al “reality-shaping” che le aziende *Big Tech* compiono costantemente attraverso le piattaforme, Seymour avvicina il funzionamento di queste ultime a quello delle post-democrazie occidentali, il cui obiettivo è “la gestione della popolazione”. Le post-democrazie, così “come i protocolli algoritmici delle piattaforme digitali, colpiscono al di sotto dell'intelletto, lavorando sotto la superficie della persuasione, costruendo realtà nella nostra esperienza quotidiana. Non negoziano con i nostri desideri, ma modellano ciò che siamo in grado di desiderare”⁶⁸.

Dobbiamo tenere in grande considerazione questi elementi critici se vogliamo studiare in profondità il tema della trasformazione della scrittura per via del digitale: la materialità del digitale e ancor più i suoi presupposti ideologici, che passano anche dal codice che usiamo sotto forma di programmi, applicazioni e dispositivi, condiziona l'uso che ne facciamo. Le *affordances* di uno smartphone, per esempio, definiscono e limitano la nostra capacità di azione e interazione in modi di cui, nella maggior parte dei casi, non siamo nemmeno consapevoli.

65 Jacopo Bodini, «Le repubbliche sentimentali e l'in-formazione del desiderio», in *I poteri degli schermi. Contributi italiani a un dibattito internazionale*, cit., p. 239.

66 Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale: la lettera che muore*, Roma: Luca Sossella Editore, 2015, p. 24.

67 Ivi, p. 26.

68 “Like the algorithmic protocols of the digital platforms, they hit below the intellect, working underneath the surface of persuasion, building realities into our everyday experience. It doesn't negotiate with our wants, it shapes what we are capable of wanting.” in Seymour, *op. cit.*, p. 173.

1.2.2 (Tutto) lo spazio (è) digitale

Lo scrittore di fantascienza William Gibson ha parlato di “eversion” (estroflessione, rovesciamento) come ciò che è accaduto al cyberspazio di cui scriveva negli anni Novanta: “Ora il cyberspazio si è rovesciato. Si è rivoltato. Ha colonizzato il fisico.”⁶⁹ Non ha più senso, oggi, fare differenza tra il fisico e il digitale (o, come si sarebbe detto fino a pochi anni fa, tra il reale e il virtuale) perché i due sono profondamente compenetrati. Per dirla con una parola proposta da Luciano Floridi, viviamo una *onlife*, “cioè viviamo sempre più in quello spazio speciale, o *infosfera*, che è ininterrottamente analogico e digitale, offline e online”⁷⁰. Vale la pena citare un passaggio da una delle scritture che analizzeremo in dettaglio nella seconda parte perché tocca punti rilevanti per il discorso che stiamo facendo (e, facendolo, dimostra che la relazione profonda che alcune scritture hanno con il digitale implica la presenza di riflessioni su questi temi centrali):

le realtà fisiche e digitali sono convergenti. Mentre viviamo la nostra vita, l’informazione che generiamo e a cui accediamo attraverso gli smartphone e gli altri dispositivi disseminati in maniera ubiqua nell’ambiente danno forma ai nostri comportamenti, proprio come noi diamo forma ai comportamenti di altre persone attraverso l’informazione che produciamo.⁷¹

Questa convergenza avviene su più livelli, grazie ai flussi di informazione in cui siamo immersi che sono, a loro volta, plasmati dai fattori che influenzano e guidano la produzione delle tecnologie digitali. Stamatia Portanova, a questo proposito, apre a suggestioni ancora più ampie: “funzioni digitali come la computazione e la connettività stanno ormai prendendo il sopravvento sulla realtà, permeando la materia e rendendola materia grezza per composizioni algoritmiche e previsioni di ogni tipo: il mondo come una ‘scheda madre multistrato’”⁷².

Per ritornare al concetto di “eversion” che abbiamo citato, Steven E. Jones scrive che il termine indica un complesso processo di trasformazione: “come metafora, ‘eversion’ richiama l’attenzione sullo stato disordinato e disomogeneo di questo processo, sul fuoriuscire della

69 “Now cyberspace has everted. Turned itself inside out. Colonized the physical.” (William Gibson, «Opinion | Google’s Earth», *The New York Times*, 1 settembre 2010, <https://www.nytimes.com/2010/09/01/opinion/01gibson.html> (consultato il 12.09.2023).

70 Floridi, *op. cit.*, pos. 2376.

71 Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, *La cura*, Torino: Codice, 2016, p. 143.

72 “Digital functions such as computation and connectivity are now overtaking reality, permeating matter and rendering it as the raw material for algorithmic compositions and predictions of all sorts: the world as a ‘multilayered motherboard’.” in Portanova, *op. cit.*, p. 17.

rete, sul suo riversarsi nel mondo. Il processo è in corso e i risultati continuano a complicare il nostro impegno con gli archivi umanistici e i nuovi media”⁷³.

Steven E. Jones colloca questo passaggio o, quantomeno, la crescente e diffusa percezione di questo passaggio, negli anni 2004-2008, per una serie di ragioni: il primo mondo virtuale globale, *Second life*, aveva raggiunto il suo apice e aveva iniziato a perdere utenti; Nintendo aveva introdotto la console Wii, con la sua interazione ludica tra spazio fisico e spazio digitale; dopo un primo periodo di incubazione, i social media avevano raggiunto un pubblico di massa; il primo iPhone (cioè il primo smartphone) è stato introdotto da Apple nel gennaio 2007⁷⁴. Questi elementi illustrano come le tecnologie digitali, in modo anche abbastanza rapido, abbiano permeato ogni aspetto del vivere umano in modo da annullare distinzioni considerate ancora valide fino a poco prima.

Vitali-Rosati spiega il risultato di questa “eversion”, ovvero di questo *processo di permeazione*⁷⁵, in modo molto chiaro, quando dice, come abbiamo visto nell’introduzione a questa prima parte, che “lo spazio digitale non è uno spazio parallelo, né una parte del nostro spazio: è l’unico spazio che possiamo abitare”⁷⁶.

73 “As a metaphor, eversion calls attention to the messy and uneven status of that process, the network’s leaking, spilling its guts out into the world. The process is ongoing, and the results continue to complicate our engagements with humanities archives and new media.” in Steven E. Jones, «The Emergence of the Digital Humanities (as the Network Is Everting)», *Debates in the Digital Humanities 2016*, a c. di Matthew K. Gold e Lauren F. Klein, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2016 (disponibile anche online all’indirizzo <https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled/section/09efe573-98e0-4a10-aaa3-e4b222d018fe#ch01>, consultato l’11 marzo 2021).

74 *Ibidem*. Potrebbe essere interessante notare come un altro autore, Grafton Tanner, che lavora sul ruolo della nostalgia nella cultura e nelle società contemporanee, indichi il periodo direttamente successivo a quello indicato da Jones (cioè gli anni Dieci) come il periodo in cui il tempo si è fermato: “Negli anni 2010 è successo qualcosa al tempo. Le persone hanno iniziato a viverlo in modo diverso rispetto al passato e il loro rapporto con esso è cambiato. Le notizie andavano e venivano a rotta di collo, ma la cultura e la politica sembravano fermarsi completamente. È diventato sempre più difficile inventare un futuro quando così tanti stavano già fissando i due fuochi del riscaldamento climatico e dell’austerità neoliberale, così le industrie dell’intrattenimento degli anni 2010 hanno smesso di provarci e hanno dato ai consumatori la nostalgia. [...] La tecnologia, d’altra parte, sembra essere l’unica cosa che avanza in questi giorni. [...] Le aziende Big Tech ci promettono un futuro in cui la tecnologia digitale soddisfa ogni nostra esigenza.” – “Something happened to time in the 2010s. People started experiencing it differently than they used to, so their relationship to it changed. News stories came and went at breakneck speed, but culture and politics seemed to stop completely. It became increasingly difficult to invent a future when so many were already staring down the twin barrels of climate warming and neoliberal austerity, so the entertainment industries of the 2010s stopped trying and gave consumers nostalgia instead. [...] Technology, on the other hand, seems to be the only thing moving forward these days. [...] Big Tech promises us a future in which digital technology meets our every need.” in Grafton Tanner, *The Hours Have Lost Their Clock: The Politics Of Nostalgia*, London, UK: Repeater, 2022, p. 10. Come possiamo vedere, ritroviamo non solo l’impatto delle tecnologie digitali sulla società, ma anche il soluzionismo di cui abbiamo parlato in 1.1 e l’accelerazione tecnologica (dei media, del flusso di informazione).

75 Ci sia concesso usare questa espressione del linguaggio medico, che si presta a illustrare correttamente le modalità di penetrazione del digitale al di fuori di sé, fino a fare un tutt’uno con il (resto del) mondo fisico.

76 “Digital space is not a parallel space, nor is it a part of our space: it is the only space we can inhabit.” in Vitali-Rosati, *op. cit.*, pp. 37–38.

Vitali-Rosati sostiene che lo spazio sia uno specifico sistema dinamico di relazioni tra oggetti e che strutturare relazioni tra oggetti significativi inoltre definire certi valori: se un oggetto è più visibile di un altro, possiamo dedurre che il primo oggetto sia più importante del secondo. Ogni spazio è caratterizzato anche da una specifica forma di autorità (intesa come qualcosa a cui diamo fiducia). Lo spazio digitale, di conseguenza, può essere definito come uno spazio strutturato, costituito da un sistema di relazioni che avvengono nell'ibridarsi di oggetti connessi e oggetti non connessi ed è dotato di specifiche forme di autorità.⁷⁷ Questo perché, secondo le definizioni di Vitali-Rosati, l'autorità (che non va confusa con il potere) è ciò a cui diamo fiducia ed è resa possibile da una strutturazione dello spazio, di conseguenza l'emergere di internet e della vita sempre connessa porta a una ristrutturazione dello spazio e dell'autorità:

ciò che è particolarmente interessante in questo caso è il fatto che i centri di potere che stanno attualmente vivendo una crisi sono gli stessi che sono stati creati e organizzati al momento dell'invenzione della stampa [...]. Il cambiamento del modello di produzione e circolazione dei contenuti, a quanto pare, porta a una trasformazione del modo di intendere l'autorità. E questa trasformazione implica una riconfigurazione dei meccanismi di potere. Internet non sta producendo una rivoluzione politica, sta solo modificando il nostro modo di rapportarci alla conoscenza. Ma questa modifica ha come effetto che le fonti di autorità non rimangono le stesse e quindi non ci fidiamo più delle stesse istituzioni, né concediamo loro la stessa influenza o lo stesso potere che avevano prima.⁷⁸

Vitali-Rosati porta avanti questa sua riflessione fino a includere le modalità con cui strutturiamo costantemente lo spazio digitale che abitiamo, con la premessa che nel digitale

⁷⁷ Ivi, p. 7.

⁷⁸ "What is of particular interest here is the fact that the centers of power that are currently experiencing a crisis are the same ones that were created and organized at the time of the invention of the printing press [...]. The change of the model of production and circulation of contents, it would seem, leads to a transformation of the way we understand authority. And this transformation implies a reconfiguration of the mechanisms of power. The internet is not producing a political revolution; it is only modifying our ways of dealing with knowledge. but this modification does have the effect that the sources of authority do not stay the same and so we do not trust the same institutions anymore; nor do we grant them the same influence or the same power that they had before." in Vitali-Rosati, *op. cit.*, p. 14. Come vedremo all'inizio della seconda parte, questa trasformazione nella nostra relazione con l'autorità può avere delle conseguenze molto concrete sulle forme di interazione all'interno delle società: basta pensare ai movimenti, non strutturati ma di grande ampiezza ai nostri giorni, legati al complottismo o, per restare in un ambito più specificatamente italiano, il "gentismo", così come raccontato in Leonardo Bianchi, *La gente: viaggio nell'Italia del risentimento*, Roma: Minimum fax, 2017. La questione dell'autorità è ovviamente presa in esame anche da Stiegler che cita un passaggio de *La condition postmoderne* di François Lyotard in cui il filosofo traccia un parallelismo tra l'apparizione della scrittura e l'avvento dell'informatica, individuando analogie che definisce "impressionanti: estensione della memoria; proliferazione e mutazione dei sistemi informativi; possibile cambiamento dei modelli di autorità" – "frappantes: extension de la mémoire; prolifération et mutation des systèmes d'information; modification éventuelle des modèles d'autorité." in Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris: Éditions de Minuit, 1979, pp. 14–15, citato in Stiegler, *op. cit.*, p. 431.

tutto è scrittura, anche perché “agire sul web significa scrivere”⁷⁹. Vitali-Rosati propone il termine “editorialization” (“editorializzazione”, di derivazione dal francese “éditorialisation”) e così la definisce: “l’editorializzazione è l’insieme delle dinamiche che producono e strutturano lo spazio digitale. Queste dinamiche possono essere intese come interazioni di azioni individuali e collettive all’interno di un particolare ambiente digitale”⁸⁰. L’oggetto di questa editorializzazione non è il contenuto, bensì il mondo stesso: “editorializziamo lo spazio in cui viviamo”⁸¹. Si tratta di un processo aperto, di una modalità di organizzazione del mondo, che non rappresenta la realtà ma ne produce una costituita da più livelli. Vitali-Rosati fa, tra gli altri, l’esempio delle identità in rete e considera un profilo Facebook non come la rappresentazione di un’identità della persona ma come un modo di produzione di identità; abbandonando il “representational paradigm” non ci troviamo più di fronte a un oggetto dotato di un’essenza che può essere conosciuta in molti modi, ma abbiamo di fronte molteplici essenze⁸².

La questione dello spazio ritorna sotto un’altra forma, che tocca in modo radicale il nostro uso dei media, dei dispositivi elettronici e la creazione e fruizione di contenuti digitali. Ci riferiamo al discorso su “context collapse” e “content collapse”.

In seguito all’emergere dei social media, alcuni ricercatori come danah boyd e Michael Wesh avevano introdotto il concetto di “context collapse”⁸³ per riferirsi al fatto che i diversi contesti della vita *offline* (famiglia, lavoro, amici, intimità) erano ormai collassati in un unico contesto in cui tutto avveniva e si mescolava. Nicholas Carr ha recentemente portato avanti questa riflessione, sottolineando come dal collasso del contesto si sia arrivati al collasso del contenuto. In particolare, riferendosi alla diffusione degli smartphone, scrive:

la diffusione degli smartphone ha completato il “collasso” dei contenuti. Le dimensioni ridotte dello schermo dei dispositivi hanno ulteriormente compattato tutte le forme di informazione. Le notifiche istantanee e gli scroll infiniti, che sono diventati gli standard di progettazione predefiniti dei telefoni, hanno richiesto che tutte le informazioni fossero rese in modo da poter essere recepite

79 “To act on the web means to write.” in Vitali-Rosati, *op. cit.*, p. 39.

80 “Editorialization is the set of dynamics that produce and structure digital space. These dynamics can be understood as the interactions of individual and collective actions within a particular digital environment”. Ivi, p. 66.

81 “We editorialize the space in which we live”. *Ibidem*.

82 Per questo, per Vitali-Rosati, assistiamo a uno spostamento da un paradigma epistemologico a un paradigma ontologico, che porta a un approdo meta-ontologico, perché considera lo spazio digitale come molteplice e constata l’impossibilità di una sola “essenza” (a cui basterebbe l’ontologia): per rispondere a questa molteplicità di essenze occorre dunque ricorrere a una meta-ontologia in Vitali-Rosati, *op. cit.*, pp. 73–75.

83 danah boyd, «How “Context Collapse” Was Coined: My Recollection», *Apophenia*, 12 agosto 2013, <https://www.zephorias.org/thoughts/archives/2013/12/08/coining-context-collapse.html> (consultato il 12.09.2023).

a colpo d'occhio, annullando ulteriormente le vecchie distinzioni tra i tipi di contenuto. Ora tutte le informazioni appartengono a un'unica categoria e passano attraverso un unico canale.⁸⁴

Possiamo quindi considerare il collasso di contesti e di contenuti, per usare la terminologia di Boyd, Wesh e Carr, come una caratteristica degli spazi digitali. Ma contesti e contenuti non sono gli unici aspetti a essere messi in discussione dal nostro vivere digitale: lo è anche la distinzione tra pubblico e privato e anche questa ha a che fare con lo spazio (digitale). Ed è forse proprio per questa ragione che la questione della privacy, della protezione dei dati e della vita personale sta assumendo grande importanza nel dibattito contemporaneo sul digitale (la consapevolezza degli utenti rispetto a questi temi è tutta un'altra questione, purtroppo). Proprio per questo, come sottolinea Vitali-Rosati “nell'era digitale, diamo sempre più importanza alla separazione tra privato e pubblico, proprio perché questa separazione è sempre meno stabile”⁸⁵.

Questo si riflette in modo particolare nelle scritte che siamo abituati a considerare come private, per esempio le conversazioni in cui siamo coinvolti attraverso le applicazioni di messaggistica sui nostri telefoni. Su quegli schermi, infatti, una conversazione privata può diventare pubblica in pochi istanti. Ancora Vitali-Rosati:

Se qualcuno copia una foto da un profilo e la pubblica su un altro, questa stessa foto è soggetta a diversi criteri di accessibilità e privacy. Una foto che inizialmente era visibile solo ai miei amici diventa visibile agli amici del nuovo profilo – o, se è pubblicata in uno spazio pubblico aperto, a tutti. L'immagine digitale si trova ora in due scatole diverse allo stesso tempo, protetta da due diversi livelli di accessibilità.⁸⁶

Queste scritte “private” sono su quella soglia in continua rinegoziazione tra pubblico e privato, tipica del digitale. Questo accade non solo per il loro essere sullo schermo, come abbiamo visto, ma anche perché, come scrivono Gheno e Mastroianni,

84 “The rise of the smartphone has completed the collapse of content. The diminutive size of the device’s screen further compacted all forms of information. The instant notifications and infinite scrolls that became the phone’s default design standards required that all information be rendered in a way that could be taken in at a glance, further blurring the old distinctions between types of content. Now all information belongs to a single category, and it all pours through a single channel.” in Nicholas Carr, «From Context Collapse to Content Collapse», *Rough Type*, 13 gennaio 2020, <http://www.roughtype.com/?p=8724>, consultato il 12.09.2023.

85 “In the digital age, we are giving more and more importance to the separation between private and public, precisely because this separation is less and less stable.” in Vitali-Rosati, *op. cit.*, p. 50.

86 “If somebody copies a picture from one profile and posts it to another one, this same picture is subjected to different criteria of accessibility and privacy. A picture that was initially visible only to my friends becomes visible to the friends of the new profile – or, if it is published in an open public space, to everyone. The digital picture is now in two different boxes at the same time, protected by two different levels of accessibility”. Ivi, p. 51.

anche un messaggio privato su WhatsApp o un'email in realtà hanno una certa valenza pubblica, perché non arrivano direttamente al destinatario (come una parola detta a voce) ma su un dispositivo. Ciò [...] rende lo scritto facilmente accessibile anche da parte di chi non è destinatario diretto delle parole, e la sua diffusione difficile da controllare, con conseguenti possibili fraintendimenti, equivoci, incomprensioni. Inoltre lo rende più riproducibile, facilitando il plagio e il furto di testi e idee. Infine il messaggio, arrivando all'interlocutore sempre tramite la mediazione di un supporto (PC, smartphone, altri dispositivi), può essere accidentalmente o intenzionalmente intercettato da qualcuno che non ne è il destinatario. [...] anche solo uno screenshot o un inoltro possono ridistribuire a una platea enorme qualsiasi messaggio privato.⁸⁷

A proposito di queste tensioni tra pubblico e privato, legate alle varie possibilità di circolazione dei contenuti (e quindi delle scritture), in 2.4.3 analizzeremo l'opera #nyc, del fotografo newyorkese Jeff Mermelstein. Questo ci permetterà di esplorare anche le possibilità di lavorare artisticamente e criticamente con le scritture digitali che pratichiamo quotidianamente.

All'interno di questo spazio digitale, unico spazio che abitiamo con le tensioni e rinegoziazioni che abbiamo visto, interagiamo in misura sempre maggiore con tecnologie cognitive e anche, attraverso di esse, con la cognizione di altri esseri umani.

1.2.3 Cognizione della macchina digitale e assemblaggi cognitivi

In 1.2.1 abbiamo già anticipato alcuni concetti che ci saranno utili in questo sottocapitolo, basandoci sui recenti lavori di Katherine Hayles. È opportuno addentrarci nella riflessione sulla cognizione e sugli assemblaggi cognitivi, così come intesi da Hayles, perché questo ci permette di capire, a un livello maggiore di profondità, le implicazioni della nostra relazione con le tecnologie digitali anche e soprattutto nel momento in cui queste sono usate per la scrittura e per i processi creativi in generale. La tecnica ha sempre influenzato e continua a influenzare direttamente la produzione culturale, in primo luogo attraverso le possibilità e i limiti tecnici insiti negli oggetti e nei servizi (*affordances*) che permettono certe pratiche e ne escludono altre. Ma lo fa anche in un senso culturale più ampio, come spiega sempre Hayles:

L'avvento della fotografia a metà-fine Ottocento, per esempio, ha reso obsoleta la categoria della descrizione del paesaggio, e di conseguenza i romanzi letterari hanno riadattato le loro tecniche, allontanandosi dalle pagine di descrizione paesaggistica tipiche dei romanzi di fine Settecento e

⁸⁷ Vera Gheno e Bruno Mastroianni, *Tienilo acceso*, Milano: Longanesi, 2018, p. 191.

inizio Ottocento per passare a strategie di flusso di coscienza, un'area che la fotografia non poteva sfruttare con la stessa efficacia.⁸⁸

Non sarà mai abbastanza messa in luce l'importanza del conoscere la macchina (su più livelli: da quello tecnico a quello cognitivo, appunto) per comprendere come ne siamo condizionati e come, a nostra volta, la condizioniamo. Giusto per dare un esempio concreto, possiamo pensare ai sistemi di traduzione automatica che riproducono stereotipi (razzisti, sessisti...) perché li hanno "assimilati" dai testi su cui sono stati allenati. I pregiudizi umani influenzano così il funzionamento della macchina che, a sua volta, influenza di nuovo gli umani, anche perché l'uso di questi servizi è sempre più diffuso e pervasivo.

Hayles ci dà, nella sua analisi, una definizione di cognizione più avanzata rispetto a quella che abbiamo visto precedentemente: più avanzata perché permette di includere tutte le forme di vita biologica (anche se non dotate di pensiero come l'essere umano) e anche le tecnologie che fanno uso di forme di cognizione. Ecco la definizione di Hayles: "*la cognizione è un processo che interpreta l'informazione all'interno di contesti che la collegano al significato*"⁸⁹. Non attributo ma processo, quindi, perché "per esempio, un algoritmo informatico, scritto come istruzione su carta, non è di per sé cognitivo, perché diventa un processo solo quando viene istanziato in una piattaforma in grado di comprendere il set di istruzioni e di eseguirle"⁹⁰. L'aspetto interpretativo di questo processo presuppone una scelta ma qui "la scelta, ovviamente, non implica il 'libero arbitrio', ma piuttosto decisioni programmatiche tra corsi d'azione alternativi, proprio come un albero che muove le sue foglie per massimizzare l'esposizione alla luce solare non implica il libero arbitrio, ma piuttosto l'attuazione di comportamenti programmati nel codice genetico"⁹¹. L'ultima parte della definizione ci dice che il senso che viene collegato all'informazione non è assoluto ma

88 "The advent of photography in the mid-to-late nineteenth century, for example, preempted the category of landscape description, and consequently literary novels readjusted their techniques, moving away from the pages of landscape description notable in the late-eighteenth- and early-nineteenth-century novels and into stream of consciousness strategies, an area that photography could not exploit as effectively." in Hayles, *Unthought*, cit., p. 33.

89 "*Cognition is a process that interprets information within contexts that connect it with meaning*". Ivi, p. 22.

90 "For example, a computer algorithm, written as instruction on paper, is not itself cognitive, for it becomes a process only when instantiated in a platform capable of understanding the instructions set and carrying it out". Ivi, p. 25.

91 "Choice here, of course, does not imply 'free will' but rather programmatic decisions among alternative courses of action, much as a tree moving its leaves to maximize sunlight exposure does not imply free will but rather the implementation of behaviors programmed into the genetic code". *Ibidem*.

“evolve in relazione ai contesti specifici in cui l’interpretazione data dai processi cognitivi porta a risultati rilevanti per la situazione in quel momento”⁹².

Hayles procede poi con una riflessione sulla “cognizione non cosciente” (“nonconscious cognition”) e sulla sua interazione con la coscienza, sottolineando l’importanza delle informazioni che riceviamo e che interpretiamo cognitivamente al di sotto della soglia di coscienza. Si tratta di un terreno di ricerca affascinante e interdisciplinare, con implicazioni vaste che arrivano anche a toccare la necessità di ripensare a concetti come “coscienza” e “intelligenza”. Hayles (e altri) lo fanno anche in un’ottica di superamento della prospettiva antropocentrica, riconoscendo ruoli importanti di *agency* anche ad altri sistemi biologici e a sistemi tecnici: ciò permette di adottare una prospettiva di continuità ecosistemica tra questi ultimi e l’essere umano, superando le rigide categorizzazioni che hanno strutturato la cultura occidentale. Torneremo su questi temi nella terza parte della tesi. Qui ci limiteremo a descrivere gli assemblaggi cognitivi di cui parla Hayles, sottolineandone il ruolo e l’importanza e partendo da alcuni esempi concreti.

Il primo è sicuramente internet: “le tecnologie più trasformative del tardo ventesimo secolo sono state assemblaggi cognitivi: Internet ne è un esempio lampante”⁹³. Un altro esempio siamo noi quando accendiamo i nostri telefoni:

quando una persona accende il cellulare, entra a far parte di un assemblaggio cognitivo non cosciente che comprende torri di ripetizione e infrastrutture di rete, tra cui interruttori, cavi in fibra ottica e/o router wireless, oltre ad altri componenti. Quando il cellulare è spento, l’infrastruttura è ancora al suo posto, ma il soggetto umano non fa più parte di quel particolare assemblaggio cognitivo.⁹⁴

Un altro esempio, purtroppo di attualità, è l’assemblaggio formato da un drone militare in una zona di operazioni di guerra, dalla tecnologia che ne regola il funzionamento (software, sistemi satellitari, reti...) che potrebbe includere anche i programmatori che scrivono e aggiornano il codice, dal militare che lo controlla a migliaia di chilometri di distanza.

92 “[It] evolves in relation to specific contexts in which interpretation performed by the cognitive processes lead to outcomes relevant to the situation at that moment”. Ivi, p. 26.

93 “The most transformative technologies of the later twentieth century have been cognitive assemblages: the Internet is a prime example”. Ivi, p. 119.

94 “When a person turns on her cell phone, she becomes part of a nonconscious cognitive assemblage that includes relay towers and network infrastructures, including switches, fiber optic cable, and/or wireless routers, as well as other components. With the cell phone off, the infrastructure is still in place, but the human subject is no longer a part of that particular cognitive assemblage”. Ivi, pp. 2–3.

Quest'ultimo caso porta in primo piano le indissociabili questioni etiche legate agli assemblaggi cognitivi che operano ai nostri giorni.

Dopo questi primi esempi, che ci permettono di avere da subito un'idea concreta, possiamo seguire le riflessioni che hanno portato Hayles a elaborare il concetto di assemblaggio cognitivo e come il passaggio e l'elaborazione di informazione ne sia al centro:

il punto [...] non è glorificare le scelte umane, ma piuttosto ampliare lo spettro dei decisori per includere tutte le forme di vita biologiche e molti sistemi tecnici. I decisori possono certamente avvalersi, e lo fanno, di forze materiali come loro alleati, ma sono loro che cercano di dirigere la nave in una particolare direzione. Il termine che uso per descrivere queste complesse interazioni tra le cognizioni umane e non umane e le loro capacità di arruolare forze materiali è "assemblaggio cognitivo". Sebbene anche Latour e Deleuze e Guattari (1987) invocino il termine "assemblaggio", un assemblaggio cognitivo ha proprietà distintive che non sono presenti nel loro uso del termine. In particolare, un assemblaggio cognitivo evidenzia il flusso di informazione attraverso un sistema e le scelte e le decisioni che creano, modificano e interpretano il flusso. Sebbene un assemblaggio cognitivo possa includere agenti e forze materiali (e quasi sempre lo fa), sono i soggetti cognitivi che lo compongono ad avvalersi di queste possibilità e a dirigere i loro poteri per agire in situazioni complesse.⁹⁵

Questi assemblaggi cognitivi condizionano e modificano la realtà e hanno conseguenze dirette su cosa significa essere umano nelle società sviluppate. Possiamo ipotizzare che gli assemblaggi cognitivi in azione contribuiscano al processo di "editorializzazione" degli spazi digitali proposto da Vitali-Rosati. È importante sottolineare come la componente umana e la componente tecnologica di questi assemblaggi hanno caratteristiche diverse: dal lato tecnico abbiamo velocità, intensità computazionale, rapidità nell'elaborazione dei dati; dal lato umano troviamo l'emozione, la capacità di uno sguardo globale e l'empatia necessaria a capire la mente di altre persone⁹⁶.

Per il critico culturale, sapere con precisione come funzionano gli scambi informativi all'interno di un assemblaggio cognitivo è un punto di partenza cruciale da cui lanciare analisi e argomentazioni

95 "The point [...] is not to glorify human choice but rather to expand the spectrum of decision makers to include all biological life-forms and many technical systems. Decision makers certainly can and do enlist material forces as their allies, but they are the ones who try to steer the ship in a particular direction. The term I use to describe these complex interactions between human and nonhuman cognizers and their abilities to enlist material forces is "cognitive assemblage." While Latour and Deleuze and Guattari (1987) also invoke "assemblage," a cognitive assemblage has distinctive properties not present in how they use the term. In particular, a cognitive assemblage emphasizes the flow of information through a system and the choices and decisions that create, modify, and interpret the flow. While a cognitive assemblage may include material agents and forces (and almost always does so), it is the cognizers within the assemblage that enlist these affordances and direct their powers to act in complex situations". Ivi, p. 115–116.

96 Ivi, p. 140.

a favore di modifiche e trasformazioni, dispiegamenti o astensioni, traiettorie di avanzamento o, come esempio contrario, accordi internazionali per la messa al bando dei sistemi d'arma autonomi.⁹⁷

Questo aspetto è fondamentale: senza la consapevolezza di ciò che partecipa alla creazione di cultura (e, quindi, anche di scrittura) anche la critica rischia di trovarsi con strumenti non più adatti all'analisi. Possiamo quindi ipotizzare l'uso del concetto di assemblaggio cognitivo per analizzare almeno alcuni elementi delle scritture italiane contemporanee che prenderemo in esame nella seconda parte. In certi casi, questo potrebbe permetterci di prendere in considerazione tutti gli elementi che contribuiscono al risultato finale della scrittura, includendo quindi i programmi e chi li ha creati, i codici informatici, i dispositivi usati. Capirne non solo il ruolo ma anche le influenze sugli autori, alla luce delle considerazioni fatte finora, diventa un elemento chiave per la comprensione della scrittura digitale e per consolidare un approccio critico all'interno delle Digital Humanities.

1.2.4 Velocità e tempo: l'eterno presente del digitale e il ruolo dei media

Abbiamo osservato all'inizio di questa prima parte come la velocità sia una delle caratteristiche peculiari delle tecnologie digitali. A questo proposito, anche per aggiungere elementi contestuali all'agire degli assemblaggi cognitivi di cui abbiamo appena parlato, proponiamo due linee principali di analisi: la prima riguarda il sistema dei media e la sua capacità di creare eventi, di creare realtà; la seconda ha più a che fare con la percezione degli individui riguardo allo scorrere del tempo e, in particolare, alla sua condizione di "presentismo".

Stiegler sostiene che:

è per far fronte alle nuove necessità generate dal processo di *innovazione permanente* in cui consiste la rivoluzione industriale che il sistema informativo è diventato planetario, e da questo deriva, attraverso gli sviluppi del telegrafo, del telefono, della fotografia, della fonografia, del cinema, della radiodiffusione, della televisione e dell'informatica, la cui fusione sta avvenendo sotto i nostri occhi, che la *memoria mondiale* è stata finalmente sottoposta a un'*industrializzazione* che riguarda direttamente i processi psichici e collettivi di identificazione e differenziazione, cioè

97 "For the cultural critic, knowing precisely how the informational exchanges operate within a cognitive assemblage is a crucial starting point from which to launch analyses and arguments for modifications and transformations, deployments or abstentions, forward-moving trajectories or, as a contrary example, international accords banning autonomous weapon systems". Ivi, p. 141.

di individuazione. È attraverso le tecnologie analogiche e digitali che l'industrializzazione della memoria è stata pienamente realizzata.⁹⁸

Il processo di esternalizzazione della memoria comporta una sua nuova organizzazione, che non può più fare a meno degli oggetti tecnologici che la supportano ma “l'oggetto tecnico detta una legge propria, afferma un'auto-nomia rispetto alla quale, nell'era industriale, gli altri settori della società devono regolarsi, senza alcuna possibilità di negoziazione”⁹⁹. Non solo industrializzazione delle memoria, ma anche informazione come merce: nonostante la parvenza di democratizzazione data dalla possibilità di *partecipare* a conversazioni collettive e produzioni di contenuti attraverso i social media, la concentrazione industriale dei mezzi di produzione nei media è oggi più forte che mai¹⁰⁰. I grandi gruppi industriali che concentrano la produzione dei media contemporanei sono pochi e mescolano altri interessi economici agli interessi editoriali che spesso finiscono quindi al servizio dei primi. Pensiamo a internet e ai social media: milioni di persone agiscono (spesso quasi esclusivamente) all'interno di piattaforme che fanno capo a due o tre grandi aziende americane (i famosi GAFAM, anche se l'acronimo dovrebbe essere aggiornato¹⁰¹). Considerato che non è vero che tutti gli attori sui social media hanno le stesse possibilità in termini di visibilità e ampiezza di pubblico raggiunto (e questo illustra perfettamente il concetto, proposto da Vitali-Rosati, secondo cui le

98 “C'est pour faire face aux nouvelles nécessités engendrées par le processus d'innovation permanente en quoi consiste la révolution industrielle que s'est mis en place le système d'information devenu planétaire, et dont il résulte, par les développements du télégraphe, du téléphone, de la photographie, de la phonographie, du cinéma, de la radiodiffusion, de la télévision et de l'informatique dont la fusion s'accomplit sous nos yeux, que la *mémoire mondiale* a finalement elle-même été soumise à une *industrialisation* qui affecte directement les processus psychiques et collectifs d'identifications et de différenciations, c'est-à-dire d'individuation. C'est par les technologies analogiques et numériques que s'est pleinement accomplie l'industrialisation de la mémoire.” in Stiegler, *op. cit.*, p. 317.

99 “L'objet technique dicte une loi qui lui est propre, il affirme une auto-nomie par rapport à quoi, à l'âge industriel, les autres couches de la société doivent se régler, sans véritable possibilité de négociation”. Ivi, p. 100.

100 Per quel che riguarda la concentrazione della proprietà dei media, in particolare in Italia e in Francia (ma la tendenza è globale), rimando all'analisi realizzata da Acrimed a inizio 2022, Jérémie Fabre e Marie Beyer, «Médias français: qui possède quoi?», *Acrimed | Action Critique Médias*, 22 dicembre 2022, <https://www.acrimed.org/Medias-francais-qui-possede-quoi>, (consultato il 19 maggio 2023) e all'articolo di Sarah Numico di Agenzia Sir che riporta le osservazioni del Centro per il pluralismo e la libertà dei media, sostenuto dalla Commissione Europea, Sarah Numico, «Informazione in Italia a rischio: pressioni politiche, oligopolio, minacce ai giornalisti, discorsi d'odio», *SIR*, 31 luglio 2020, <https://www.agensir.it/europa/2020/07/31/informazione-in-italia-a-rischio-pressioni-politiche-oligopolio-minacce-ai-giornalisti-discorsi-dodio/> (consultato il 12.09.2023). Sulla concentrazione dei media negli Stati Uniti che, per la loro predominanza globale, hanno un'influenza che si esprime ben al di fuori dei confini statunitensi, Richard Seymour scrive: “l'ondata di monopolizzazione in atto nei mass media, che ha portato sei società a controllare circa il 90% del flusso di informazioni, è stata favorita dalla legge sulle telecomunicazioni di Clinton del 1996” – “the wave of monopolization taking place in mass media, resulting in six corporations controlling approximately 90 per cent of the flow of information, had been helped along by Clinton's 1996 Telecommunications Act.” in Seymour, *op. cit.*, p. 177.

101 L'acronimo GAFAM sta per Google, Amazon, Facebook, Apple, Microsoft. La società madre di Google però adesso si chiama Alphabet, mentre Facebook ha cambiato il nome del gruppo in Meta.

relazioni tra oggetti sono strutturate secondo determinati valori in un determinato spazio) e che sono le aziende, attraverso le *affordances* dei sistemi da loro creati, a determinare cosa avrà visibilità, possiamo dire che anche i social media concorrono alla “*produzione industriale del presente della dimensione globale della selezione e diffusione*”¹⁰² di cui parla Stiegler. Una produzione industriale del “*sociale in tempo reale*”¹⁰³, permessa dalla penetrazione dell’informatica a ogni livello della società. In questo flusso permanente, in cui a una novità succede subito una novità ancora più nuova (notizia, prodotto culturale, tendenza...) e questo succedersi è regolato da imperativi commerciali, possiamo dire che “l’essere evento di un evento è qui inseparabile dal media che, *almeno*, la ‘co-produce’”¹⁰⁴. Per questo, “non è *mai* possibile, infatti, ‘decidere se esiste un evento, una narrazione, una narrazione di un evento o un evento della narrazione’ (Derrida)”¹⁰⁵. Se questa è considerata da Stiegler la legge della memoria (cioè il precedersi a se stessa), c’è però un elemento nuovo che emerge nel momento in cui

le condizioni di memorizzazione [...] sono concentrate in un apparato tecnico-industriale il cui scopo è la produzione di plusvalore [...]. C’è una vera e propria inversione per cui questi media narrano quotidianamente la vita con una forza tale che questa “racconto” della vita sembra non solo anticipare ma ineluttabilmente precedere – cioè determinare – la vita stessa. [...] Quando la memoria viene prodotta a una velocità prossima a quella della luce, non è più possibile, né di diritto né di fatto, distinguere un “evento” dalla possibilità di coglierlo, né questa possibilità dalla sua “ricezione” o lettura: questi tre momenti coincidono in un’unica realtà spazio-temporale, il che è dovuto al fatto che viene eliminato ogni ritardo, ogni distanza, tra essi – ma anche ogni *specificità locale*. Infatti, ciò che costituisce le specificità locali è ciò che le differenzia, come temporalità e spazialità, e ciò che le differenzia è innanzitutto ciò che vi accade. Poiché lo stesso *tende* ad accadere ovunque, le specificità locali tendono a diventare identiche ovunque, cioè a scomparire. La decontestualizzazione non sarebbe più solo quella dell’enunciato, ma anche quella della sua “ricezione”. Ci sarebbe quindi una tendenza alla perdita pura e semplice di ogni contesto.¹⁰⁶

102 “*Fabrication industrielle du présent de la dimensions planétaire de la sélection et de la diffusion.*” in Stiegler, *op. cit.*, p. 435, corsivo nell’originale.

103 “*Social en temps réel*”. Ivi, p. 425.

104 “L’événementialité de l’événement est ici inséparable du média qui, *au moins*, le ‘co-produit’”. Ivi, p. 435.

105 “Il n’est *jamais* possible, en fait ‘de décider s’il y a événement, récit, récit d’événement, ou événement du récit’ (Derrida)”. Ivi, p. 438.

106 “Les conditions de la mémorisation [...] se concentrent dans un appareillage technico-industriel dont la finalité est la production de plus-value [...]. Il y a une véritable inversion par laquelle ces médias racontent quotidiennement la vie avec une force telle que ce « récit » de la vie semble non seulement anticiper mais inéluctablement précéder – c’est-à-dire déterminer – la vie elle-même. [...] Lorsque la mémoire se produit à une vitesse proche de celle de la lumière, il ne devient plus possible, ni en droit ni en fait, de distinguer un « événement » de sa « saisie », ni cette « saisie » de sa « réception » ou lecture: ces trois moments coïncident en une seule réalité spatiotemporelle qui tient à ce que tout délai, toute distance, entre eux, se trouvent éliminés – mais aussi, toute localité. Car ce qui constitue les localités est ce qui les différencie, comme calendrier et

I media contribuiscono dunque a creare una temporalità in cui l'evento, la possibilità di coglierlo, di comprenderlo e la sua ricezione, avvengono nello stesso istante, all'interno di un flusso che continuamente produce un nuovo evento/ricezione, eliminando da un lato il *temps différé* che, storicamente, consentiva la metabolizzazione dell'evento da parte dell'individuo e della sua comunità di appartenenza e, dall'altro, le differenze tra le comunità locali poiché questo flusso e i media che lo producono sono globali. Interessante notare come anche Stiegler, pur se con un'accezione leggermente diversa, arrivi a parlare di perdita del contesto, che richiama i concetti di "context collapse" e "content collapse" che abbiamo visto in precedenza.

Questo ci porta ad avvicinarci al discorso sulla realtà, sulla sua percezione e sulla sua rappresentazione e ci riporta anche a ciò che sostiene Vitali-Rosati quando dice che "non è quindi più opportuno separare il discorso sulla realtà dalla realtà stessa: i due sono completamente ibridati"¹⁰⁷.

Se la realtà e il discorso su di essa sono completamente ibridati, cosa significa, oggi, realismo? Sembra che i cambiamenti di significato del concetto di realismo abbiano a che fare con questa dimensione dello spazio digitale all'interno del quale agisce il flusso costante di informazione veicolato dai media e da tutto ciò che funziona in *tempo reale*. Torneremo su questi temi più in dettaglio nel secondo capitolo, ma possiamo anticipare qui almeno uno spunto di riflessione relativo al caso italiano. Pensiamo, per esempio, alle scritte giornalistiche che producono notizie basandosi esclusivamente su ciò che accade in rete, come le dichiarazioni di un politico su Twitter e le reazioni da queste generate sui social media. L'esempio di Matteo Salvini è forse il più evidente: il leader della Lega ha fatto della sua strategia social uno strumento di comunicazione potente, che gli ha permesso di occupare molto spesso le prime pagine dei giornali grazie alle sue affermazioni provocatorie¹⁰⁸ (e, spesso, al confine con l'incitamento all'odio) e alle reazioni polemiche sollevate. In questi casi, l'evento e la narrazione accadono davvero allo stesso momento, grazie al flusso della rete e al potenziale di amplificazione dei media, capaci di innescare una spirale in cui una

spatialité, et ce qui les différencie ainsi est d'abord ce qui y arrive. Or, le meme tendant à arriver partout, la localité tend à devenir partout identique, c'est-à-dire à disparaître. Le décontextualisation ne serait plus seulement celle de l'énoncé, mais celle de sa « réception ». Il y aurait alors une tendance à une pure et simple perte de tout contexte". Ivi, pp. 438-439.

107 "It is therefore no longer appropriate to separate the discourse on reality from reality itself: the two are completely hybridized." in Vitali-Rosati, *op. cit.*, p. 72.

108 Marco Venturini, «Matteo Salvini parla a tutti. I cinque punti di una comunicazione senza eguali (o quasi)», *Il Fatto Quotidiano*, 2 agosto 2018, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2018/08/02/matteo-salvini-parla-a-tutti-i-cinque-punti-di-una-comunicazione-senza-eguali-o-quasi/4528525/> (consultato il 12.09.2023).

frase pubblicata su Facebook diventa immediatamente una notizia, un evento. Il sistema economico-algoritmico alla base dei social media commerciali favorisce enormemente questo meccanismo.

Per concludere il discorso sulla relazione tra tempo e digitale, è opportuno dedicare qualche parola a ciò che alcuni definiscono “presentismo”. François J. Bonnet parla della

crescente difficoltà delle sensazioni, o più precisamente delle esperienze sensoriali, a dispiegarsi nel tempo [...]. Nel flusso sensoriale continuo delle società post-industriali in rete, una sensazione scaccia l'altra senza che la prima abbia avuto l'opportunità di “sbocciare”. [...] In una attualità sempre più attuale, ogni cosa si equivale. Così, l'anestesia/amnesia spettacolare dell'era post-industriale è intimamente legata a un dominio del presente, dell'attuale, sempre più condensato, sempre più istantaneo.¹⁰⁹

Sembra quindi che gli esseri umani delle odierne società digitali non siano più in grado di memorizzare, di far sedimentare un momento, un'esperienza sensoriale magari anche per elaborarla in prospettiva critica. Se il reale è ridotto all'attuale, “la scrittura del presente, sotto forma di palinsesto, sta accelerando, e richiama sempre più spesso l'oblio. Squalifichiamo ciò che è stato, ciò che *has been*, a vantaggio di ciò che è, con scarsa considerazione per ciò che sarà”¹¹⁰. A questo contribuisce anche il giornalismo (e quindi il sistema dei media) perché sono i giornalisti che dovrebbero dare senso all'interno del flusso indifferenziato di informazione: “sono loro che hanno il compito di pensare il reale, da quando questo si è fuso con l'attuale. Infatti, ciò che rende il presente ‘presente’, ciò che lo conferma nella sua tautologia, è proprio l'informazione, in quanto dispositivo di presentazione degli eventi”¹¹¹. Alla figura del giornalista come inteso da Bonnet, bisognerebbe aggiungere anche quella del moderatore di contenuti delle piattaforme che interviene direttamente sul flusso di informazioni ma lo fa a monte, operando una selezione sui contenuti che possono o meno essere resi visibili agli utenti, selezione che rimane celata agli occhi di questi ultimi¹¹².

109 “Difficulté croissante qu'ont les sensations, plus exactement les expériences sensorielles, à se déployer dans le temps [...]. Dans le flux sensitif continu des sociétés post-industrielles en réseau, une sensation chasse l'autre sans que la première ait eu l'occasion de « s'épanouir ». [...] Dans une actualité toujours plus actuelle, tout vaut tout. Ainsi, l'anesthésie/amnésie spectaculaire de l'ère post-industrielle est intimement liée à un domaine du présent, de l'actuel, toujours plus condensé, toujours plus instantané.” in François J. Bonnet, *Après la mort: essai sur l'envers du présent*, Paris: Éditions de l'Éclat, 2017, pp. 21, 27–28.

110 “L'écriture du présent, en forme de palimpseste, s'accélère, convoquant l'oubli de manière toujours plus fréquente. On disqualifie ce qui a été, ce qui est *has been*, au profit de ce qui *est*, en faisant peu de cas de ce qui sera”. Ivi, p. 32.

111 “Ce sont eux qui sont en charge de penser le réel, depuis que celui-ci c'est fondu dans l'actuel. Car ce qui rend le présent ‘présent’, ce qui le confirme dans sa tautologie, c'est bien l'information, en tant que dispositif de présentation des événements”. Ivi, p. 34.

112 Jacopo Franchi, *Gli obsoleti: il lavoro impossibile dei moderatori di contenuti*, Milano: Agenzia X, 2021.

Nelle righe citate qui sopra ritroviamo diversi elementi già visti: la rete (network), il flusso, il ruolo dei media e anche l'idea del collasso di contesto e contenuto. Troviamo anche l'idea di scrittura del presente "in forma di palinsensto", un concetto su cui torneremo a breve, in particolare in relazione agli smartphone (su cui questa scrittura del presente si produce e si esplicita in modo emblematico). A proposito di scrittura e, in particolare di scrittura sui social media, Vera Gheno sottolinea come la sensazione di "immaterialità transeunte data dal web" contribuisca ad annullare la profondità temporale che permetterebbe di capire meglio le conseguenze delle nostre azioni in rete (una scrittura troppo esplicita, insulti ad altre persone...) e cita la sociologa Eide Spedicato che definisce questa mancanza di profondità temporale *presentismo*¹¹³. Come sostiene Mauro Carbone, i media elettronici e digitali tendono a coniugare la mitizzazione del presente "con la superficie piatta del display"¹¹⁴. L'implicazione di questo "presentismo" ha delle ripercussioni anche sulla scrittura narrativa. Come dimostra Gianluigi Simonetti, nella narrativa italiana degli anni Zero (il riferimento preciso è ai romanzi d'amore) ci troviamo spesso davanti a una "presentificazione onnipotente" che rimuove il "tempo, inteso come costruzione, crescita o usura"¹¹⁵.

In questo (eterno?) presente in cui la cognizione umana è in costante relazione con le macchine, per l'individuo ciò che è reale potrebbe essere "non tanto il mondo che lo circonda quanto lo scambio ininterrotto di dati e informazioni che invia e riceve interfacciandosi con l'umanità"¹¹⁶.

1.2.5 Cosa c'è dietro lo schermo?

Questo scambio ininterrotto di dati e informazioni prende la forma di una costante scrittura (e traduzione) che rimane celata ai nostri occhi dagli schermi dei dispositivi che usiamo. Del resto lo schermo è, etimologicamente e costitutivamente, allo stesso tempo superficie che mostra e superficie che cela¹¹⁷. Gli schermi, in particolare quelli degli smartphone, sono uno dei luoghi su cui passa la frontiera sempre più instabile tra pubblico e

113 Vera Gheno, *Social-linguistica: italiano e Italiani dei social network*, Firenze: Franco Cesati editore, 2017, p. 129.

114 Mauro Carbone, *Filosofia-schermi: dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano: Raffaello Cortina editore, 2016, p. 134.

115 Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna: il Mulino, 2018, p. 237.

116 "Moins le monde qui l'entoure immédiatement que l'échange ininterrompu de données et d'informations qu'il envoie et reçoit en s'interfaçant avec l'humanité." in Bonnet, *op. cit.*, p. 39.

117 Carbone, *op. cit.*, p. 104.

privato, su cui passano le nostre scritture quotidiane (in particolare messaggistica istantanea e social media, ma anche ricerche, acquisti, corrispondenze: ogni azione digitale è scrittura), le nostre relazioni e interazioni.

In quanto interfacce *touch*, questi schermi contemporanei costituiscono “una *regione materiale*, una zona di confine”, “un territorio ibrido, in cui i nostri strumenti influenzano il nostro comportamento quanto noi influenziamo il loro”¹¹⁸. È interessante sottolineare il fatto che Laura Tripaldi definisca in questo modo l’interfaccia per come è considerata all’interno della scienza dei materiali. Vogliamo però sottolineare la vicinanza che queste definizioni (“regione materiale”, “zona di confine”, “territorio ibrido”) hanno con il concetto di “zone indécise” che Genette proponeva per il paratesto, sottolineandone le sue caratteristiche di spazio tra il dentro e il fuori e il suo essere area di transizione e di transazione¹¹⁹.

Inoltre, è proprio su questi schermi-palinsesto¹²⁰ che scorre il flusso continuo di contenuti di cui forse gli algoritmi (anch’essi celati dallo schermo) sono più curatori di quanto non lo sia lo stesso proprietario dello smartphone (o tablet, computer...). È qui che contesti e contenuti collassano. È su questa zona indecisa, di confine, che la velocità dell’informazione digitale scrive e riscrive (inscrive) in continuazione la superficie visibile nascondendo però al nostro sguardo, alla nostra percezione e, quindi, alla nostra conoscenza, la tecnica di questo (in)scrivere. Questa superficie che gestiamo in punta di polpastrello e di cui non conosciamo il funzionamento, questo assemblaggio cognitivo tra noi e lo smartphone è il punto in cui si incrociano e interagiscono diversi elementi costitutivi, a cominciare dalle condizioni culturali, sociali ed economiche in cui i dispositivi digitali sono stato prodotti e commercializzati.

Dietro lo schermo troviamo quindi, prima di tutto e soprattutto, il codice e gli algoritmi – scrittura prima, che regge le nostre società digitali – e l’hardware su cui girano. A questo proposito, va sottolineato il fatto che, forse perché offuscati da un onnipresente *cloud* (che altro non è che il computer di qualcun altro, come si dice in rete), c’è una forte tendenza a dimenticare la materialità del digitale, fatta di cavi sottomarini, uso di energia, produzione di rifiuti speciali¹²¹. Come scrive Jonathan Beller, “ciò che accade nell’etere digitale non è, come

118 Tripaldi, *op. cit.*, p. 18.

119 Gérard Genette, *Seuils*, Paris: Seuil, 1987, p. 4.

120 André Rouillé, *La photo numérique: une force néolibérale*, Paris: L’échappée, 2020, pp. 14, 70.

121 La materialità (inquinante ed estrattiva) delle tecnologie digitali è spesso dimenticata, anche grazie allo sforzo prodigato dalle grandi aziende tech in questo senso. Il tema, tra l’altro, riguarda direttamente anche il linguaggio che viene usato: per tornare al già citato esempio dei servizi *cloud*, la parola usata (“nuvola”) non rimanda certo agli enormi data centre che consumano ingenti quantità di spazio, energia e acqua (sull’uso di elementi linguistici presi dalla natura per nascondere la vera realtà delle tecnologie digitali, si può vedere Leo Kim, «How Nature Metaphors Help Big Tech Duck Scrutiny», *Slate*, 15 maggio 2023,

ci è stato venduto, immateriale, completamente astratto o gratuito, ma piuttosto è indissolubilmente legato alle condizioni materiali della nascita e del mantenimento dell'infosfera, in un modo che include tutte quelle esternalità conosciute (e in effetti sconosciute) come 'l'ambiente'”¹²².

Di codice e algoritmi ci occuperemo nel prossimo sottocapitolo, dedicato alla scrittura digitale e ai suoi aspetti costitutivi (tra cui rientra, appunto, il codice di programmazione). Occorre però ricordare che alla base del codice, così come del design dei dispositivi, dei servizi e delle applicazioni che computer e affini rendono accessibili, ci sono degli esseri umani e la loro visione del mondo e il contesto in cui si trovano a progettare dispositivi e servizi digitali ne condiziona il risultato finale (sempre senza trascurare gli esseri umani necessari a svolgere il duro lavoro materiale dietro alla costruzione di tutti i dispositivi digitali). Questo vuol dire che nessuna di queste tecnologie è neutra ed è importante aver ben chiaro questo elemento per ogni approccio critico al digitale.

Abbiamo citato, poco sopra, il ruolo dei moderatori di contenuti delle piattaforme. Il tema è molto ampio e la sua analisi critica esula dagli scopi di questa ricerca, ma non può certo essere ignorato né relegato in secondo piano se ci si occupa della produzione di contenuti (in particolare, nel nostro caso, le scritture) che passano anche attraverso queste piattaforme. Anzitutto perché spesso gli utenti immaginano che sia la cosiddetta “intelligenza artificiale” a occuparsi di questa moderazione di contenuti ma nessuna “IA” è (ancora) in grado di rimpiazzare gli esseri umani in questo ambito. La moderazione dei contenuti è quindi una componente a grande prevalenza umana (esseri umani che, come dovrebbe essere chiaro a questo punto, operano all'interno di specifici assemblaggi cognitivi). Questo comporta – e veniamo all'aspetto che più ci interessa, cioè l'influenza sulla produzione di contenuti – che i

<https://slate.com/technology/2023/05/the-problem-with-the-cloud.html> (consultato il 12.09.2023). Sugli aspetti problematici della materialità del digitale iniziano a esserci vari studi. Tra questi, rimandiamo a Nicole Starosielski, *The undersea network, Sign, storage, transmission*, Durham: Duke University Press, 2015, che si occupa in particolare delle infrastrutture sottomarine, e ai lavori di Guillaume Pitron: *La guerre des métaux rares: la face cachée de la transition énergétique et numérique*, Paris: Les Liens qui libèrent, 2017; Guillaume Pitron, *L'enfer numérique: voyage au bout d'un Like*, Paris: Les Liens qui libèrent, 2021.

122 “What happens in the digital ether is not, as we have been sold, immaterial, fully abstract, or free, but rather ineluctably linked to the material conditions of the info-sphere's emergence and sustenance, and in a way that includes all those externalities known (and indeed, unknown) as ‘the environment’.” in Beller, *op. cit.*, pp. 20–21. Interessante notare come Beller includa in questo “ambiente” anche “aree della nostra mente che forse pensavamo fossero in qualche modo esenti dal calcolo finanziario” (“sectors of your mind that very possibly you thought were somehow exempt from financialized computation”). Nella sua critica a questo modello digitale/informatico, Beller considera una forma di “enclosure” (non a torto, aggiungerei noi) l'intensificazione di questa logica di mercificazione che cattura ogni aspetto della vita come un mezzo/medium per il profitto, *ivi*, p. 30. Ritorniamo più avanti sul concetto di enclosure e sulla sua applicazione in ambito digitale.

moderatori condizionino “in maniera indiretta ma sistematica i comportamenti di milioni di persone, incentivandole a produrre contenuti che non rischiano di esporle a penalizzazioni o segnalazioni di alcun tipo” e incentivandole “ad adattarsi a forme di espressione più “tradizionali” e meno soggette al pericolo di una segnalazione anonima, pur di conservare il diritto a rimanere online”¹²³.

Questi condizionamenti, come altri che abbiamo già visto e altri ancora che vedremo in seguito quando parleremo di scrittura digitale, codice e software, sono in azione costantemente, ogni volta che accendiamo il computer o prendiamo in mano un tablet o il nostro smartphone.

Su questi schermi-palinsensto, su queste interfacce che mostrano e nascondono, snodo di assemblaggi cognitivi e territorio di rielaborazione culturale continua, che passano le odierne scritture digitali.

1.3 Scritture digitali

Ci sembra interessante aprire questo sottocapitolo con una citazione letteraria perché questa ci permette di guardare attraverso gli occhi di uno scrittore (che è già, quando funziona bene, una “macchina scrivente”, come ci ricorda Calvino¹²⁴) il passaggio dalla macchina da scrivere al computer. L’autore, Charles Bukowski, nel testo ci fa capire di non avere grande dimestichezza con il funzionamento del computer (e, con questo, torniamo al problema della mancanza di cultura tecnica) ma rende evidente, per di più da un punto di vista autoriale, come una tecnica/tecnologia diversa possa far cambiare radicalmente le modalità e la pratica della scrittura. Si tratta forse di uno sguardo ingenuo, relativo ad anni in cui stavano

123 Franchi, *op. cit.*, p. 180. Franchi identifica questa moderazione come un “processo di selezione e rimozione del reale”, evidenziando quindi uno scarto tra la realtà e la sua rappresentazione digitale. Questo argomento potrebbe costituire un elemento di contraddizione con le ipotesi di Vitali-Rosati sull’ibridazione tra realtà e discorso sulla realtà, in quanto potremmo chiederci cosa resta del reale dopo il lavoro di moderazione, cosa succede a ciò che viene considerato inaccettabile all’interno del flusso costante dell’informazione. Credo che questa apparente contraddizione possa essere superata ricordando che le considerazioni di Vitali-Rosati si pongono su un piano ontologico mentre il lavoro di Franchi è su un piano di critica dell’ideologia che sta alla base del funzionamento dei social media commerciali, come mi sembra evidenzi in questo passaggio (in tutto il libro l’autore si rivolge a una seconda persona plurale, e quel “voi” sono i moderatori): “il significato del vostro lavoro non è la difesa delle persone da altre persone, bensì la difesa della macchina dal rancore e dalla disillusione collettiva: dovete proteggere l’algoritmo da qualsiasi sospetto che potrebbe mettere in dubbio la sua necessità, da qualsiasi errore che potrebbe portare gli utenti a chiederne la disattivazione temporanea o definitiva”. Ivi, p. 207.

124 Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Torino: Einaudi, 2002, p. 237.

raggiungendo il grande pubblico i primi computer, macchine decisamente meno potenti e meno capaci di quelle che abbiamo ora: la complessità dell'informatica e dei dispositivi odierni moltiplica non solo gli effetti della tecnologia ma anche i fattori che contribuiscono a questi effetti. Questi fattori e questi effetti saranno al centro dell'analisi proposta in questo sottocapitolo. Ma ecco cosa scrive Bukowski:

Sono andato di sopra e mi sono messo al computer. È il mio nuovo conforto. Da quando l'ho preso la mia scrittura è raddoppiata per vigore e produzione. È un aggeggio magico. Mi ci siedo davanti come molti fanno con il televisore. "È solo una macchina da scrivere potenziata," mi ha detto una volta mio genero. Ma lui non fa lo scrittore. Lui non sa cosa vuoi dire quando le parole divorano lo spazio, si stagliano nella luce, quando i pensieri che ti vengono in mente possono tradursi immediatamente in parole, e questo richiama altri pensieri e altre parole. Con la macchina da scrivere è come camminare nel fango. Con un computer, si pattina sul ghiaccio. È una fiamma che divampa. Chiaro, se non hai qualcosa dentro è tutto inutile. Per non parlare del lavoro di rifinitura, le correzioni. Diavolo, prima dovevo riscrivere tutto due volte. La prima per buttarlo giù, la seconda per correggere gli errori e i casini. Così invece basta una, per divertirsi, per la gloria, per la fuga. Mi chiedo quale sarà il prossimo passo dopo il computer. Probabilmente basterà premersi le dita sulle tempie ed ecco la spatafiata già bella e pronta. Certo, prima di cominciare bisognerà riempirsi, ma ci sarà sempre qualche fortunato che lo potrà fare. Speriamo.¹²⁵

Abbandoniamo ora lo sguardo dello scrittore per concentrarci sull'analisi di quella particolare concretizzazione della tecnica che è la scrittura.

1.3.1 La scrittura come tecnica

"La scrittura è già qualcosa di simile a una macchina linguistica"¹²⁶, scrive Stiegler. La scrittura è una tecnica/tecnologia, anche se spesso non la consideriamo come tale, come ci ricorda Ong:

Platone pensava alla scrittura come a una tecnologia esterna, aliena, come molti oggi pensano al computer. Poiché oggi abbiamo interiorizzato così profondamente la scrittura, l'abbiamo resa così tanto parte di noi stessi, mentre l'epoca di Platone non l'aveva ancora resa pienamente parte di sé (Havelock 1963), ci risulta difficile considerare la scrittura una tecnologia come comunemente consideriamo la stampa e il computer. Eppure la scrittura (e in particolare la scrittura alfabetica) è una tecnologia, che richiede l'uso di strumenti e altre attrezzature: stili o pennelli o penne, superfici accuratamente preparate come carta, pelli di animali, strisce di legno, nonché inchiostri o

125 Charles Bukowski, *Il capitano è fuori a pranzo e i marinai prendono il comando*, Milano: Feltrinelli, 2000, p. 41.

126 "L'écriture est déjà quelque chose comme une machine à langage." in Stiegler, *op. cit.*, p. 236.

colori, e molto altro ancora. Clanchy (1979, pp. 88-115) tratta la questione in modo circostanziato, nel suo contesto medievale occidentale, nel capitolo intitolato 'La tecnologia della scrittura'. La scrittura è in un certo senso la più drastica delle tre tecnologie. Ha dato inizio a ciò che la stampa e i computer non fanno altro che continuare: la riduzione del suono dinamico a spazio quiescente, la separazione della parola dal presente vivente, dove solo le parole pronunciate possono esistere. In contrasto con la parola naturale, orale, la scrittura è completamente artificiale. Non c'è modo di scrivere 'naturalmente'.¹²⁷

Interessante notare, sempre con Ong, che le critiche mosse ai computer e ai dispositivi digitali in generale (gli ultimi a esserne bersaglio sono gli smartphone) sono in fondo le stesse critiche che Platone metteva in bocca a Socrate nel *Fedro*¹²⁸: la scrittura è inumana, perché porta fuori dalla mente qualcosa che nella mente dovrebbe rimanere; la scrittura distrugge la memoria; un testo scritto non può rispondere ed è fondamentalmente passivo¹²⁹. Da questa analisi di Ong le cose sono cambiate e parecchio, come vedremo. Abbiamo già visto un elemento fondamentale che Ong mette in luce, nella relazione tra la tecnica della scrittura (o, meglio, tecnicizzazione della parola) e la possibilità di fare un'analisi critica di questa stessa tecnica, riprendiamolo brevemente: in riferimento alla critica della scrittura presente in Platone, Ong sottolinea che una volta che la parola è tecnicizzata, non è possibile fare una critica di questa tecnicizzazione senza ricorrere alla tecnica che l'ha prodotta.

Lo stesso vale per la critica del digitale: non può essere fatta se non a partire proprio da quelle tecnologie che si vogliono criticare (banalmente, anche solo usando il computer per scrivere). Se consideriamo che la scrittura, sottraendo la parola al presente vivo dell'oralità, ha permesso un'evoluzione del pensiero e delle forme culturali impossibile in una società non dotata di scrittura, possiamo anche affermare che il digitale permette forme culturali impensabili in una società non digitale. L'effetto importante, inoltre, è che tutti i livelli della società ne sono toccati, comprese le persone analfabete (nel caso della scrittura) o che non

127 "Plato was thinking of writing as an external, alien technology, as many people today think of the computer. Because we have by today so deeply interiorized writing, made it so much a part of ourselves, as Plato's age had not yet made it fully a part of itself (Havelock 1963), we find it difficult to consider writing to be a technology as we commonly assume printing and the computer to be. Yet writing (and especially alphabetic writing) is a technology, calling for the use of tools and writing restructures consciousness other equipment: styli or brushes or pens, carefully prepared surfaces such as paper, animal skins, strips of wood, as well as inks or paints, and much more. Clanchy (1979, pp. 88-115) discusses the matter circumstantially, in its western medieval context, in his chapter entitled 'The technology of writing'. Writing is in a way the most drastic of the three technologies. It initiated what print and computers only continue, the reduction of dynamic sound to quiescent space, the separation of the word from the living present, where alone spoken words can exist. By contrast with natural, oral speech, writing is completely artificial. There is no way to write 'naturally'." in Ong, *op. cit.*, pp. 80-81.

128 Il riferimento è alla parte V del dialogo, in cui Socrate sostiene la superiorità dell'oralità alla scrittura, cfr. Platone, *Fedro*, a c. di Giovanni Reale, Milano: Bompiani, 2009, pp. 195-207.

129 Ong, *op. cit.*, pp. 78-79.

ricorrono direttamente a tecnologie digitali. La tecnologia della scrittura (così come il digitale) apre alla possibilità di nuove forme culturali ma, proprio grazie al suo essere tecnologia, le forma e formatta:

L'attuale senso fenomenologico dell'esistenza è più ricco, nella sua riflessione consapevole e articolata, di tutto ciò che lo ha preceduto. Ma è bene riconoscere che questo senso dipende dalle tecnologie della scrittura e della stampa, profondamente interiorizzate, rese parte delle nostre stesse risorse psichiche. L'enorme bagaglio di conoscenze storiche, psicologiche e di altro tipo che oggi può confluire in una narrazione e in una caratterizzazione sofisticate ha potuto essere accumulato solo attraverso l'uso della scrittura e della stampa (e ora dell'elettronica). Ma queste tecnologie della parola non si limitano a immagazzinare ciò che sappiamo. Esse modellano ciò che sappiamo in modi che lo renderebbero del tutto inaccessibile e addirittura impensabile in una cultura orale.¹³⁰

La tecnica della scrittura, inoltre, compie uno strappo rispetto al contesto, che per Derrida è costitutivo della scrittura e che è ciò che permette a noi, nel terzo millennio, di leggere le opere di Platone: mentre le pre-scritture e i pittogrammi potevano essere letti solo all'interno del contesto che li aveva generati, questo non vale per le scritture alfabetiche che permettono l'accesso al testo a distanza di tempo e anche di spazio. Questo strappo apre alla relazione del lettore con il testo¹³¹.

La scrittura ortografica come tecnica (come "prothéticité littérale"¹³²), dà inizio all'esteriorizzazione della memoria. In questo modo dà forma al divenire storico e apre lo spazio politico – poiché il cittadino della *polis* è "leggente" e "scrivente" – strutturando la conoscenza e il potere:

la scrittura è una *formalizzazione* esatta della memoria ed è in quanto tale che genera *trasformazioni dell'esistente*, e quindi delle condizioni di anticipazione e di relazione delle società al loro futuro, del linguaggio (la lingua, *scritta*, non è più la stessa lingua), del sapere (il sapere, *scritto*, diventa apoditticamente cumulativo), del potere (la società, *scritta*, nasce alla politica, nel senso forte di 'isonomia' e di diritto pubblico). La scrittura, la cui scienza è la grammatica, genera così *regole* che sono quelle della memoria, che prima di essa erano sempre state le condizioni del suo funzionamento, e che però, per il fatto stesso di essere esplicitate ed 'esteriorizzate', si

130 "The present-day phenomenological sense of existence is richer in its conscious and articulate reflection than anything that preceded it. But it is salutary to recognize that this sense depends on the technologies of writing and print, deeply interiorized, made a part of our own psychic resources. The tremendous store of historical, psychological and other knowledge which can go into sophisticated narrative and characterization today could be accumulated only through the use of writing and print (and now electronics). But these technologies of the word do not merely store what we know. They style what we know in ways which made it quite inaccessible and indeed unthinkable in an oral culture". Ivi, p. 152.

131 Stiegler, *op. cit.*, pp. 372–374.

132 Ivi, p. 322.

costituiscono in una regolamentazione completamente diversa, in una nuova sincronicità e in una nuova diacronicità del linguaggio: c'è una *performatività* essenziale della scrittura *come formalizzazione delle regole della grammatica*. Ora, è anche come tecnica di formalizzazione dell'esistente, e quindi di produzione delle regole della memoria, che l'informatica deve essere intesa. In quanto produttrice di nuovi grammi e programmi, in quanto esplicita il gioco delle regole che prima funzionavano solo all'ombra dell'implicito, apre una *nuova era della grammatica* – e, in quanto tale, della *différance*. Resta il fatto che il sapere 'informatizzato', a differenza di quanto è accaduto con la scrittura, è posto al servizio diretto di un potere che non deve più essere inteso da un punto di vista *politico*, ma come potenza *economica* – è ciò che Lyotard chiamerà 'post-modernità'.¹³³

Nell'ultima parte di questa citazione, Stiegler sottolinea una fondamentale differenza tra la conoscenza informatizzata e la conoscenza scritta, una differenza che ci chiede un cambiamento di paradigma nell'analizzare il potere, non più politico ma economico. Questo passaggio ci serve come anticipazione dei temi che tratteremo in 1.3.2.

La scrittura costruisce quindi lo spazio politico ma anche lo spazio della trasmissione del sapere e del pensiero. Analizzando le strutture delle forme culturali e della loro trasmissione in società che si affidano solo all'oralità e confrontando queste modalità con quelle delle società che invece si affidano alla scrittura, Ong ne conclude che gli esseri umani funzionalmente alfabetizzati siano

esseri i cui processi di pensiero non nascono da semplici poteri naturali, ma da questi poteri strutturati, direttamente o indirettamente, dalla tecnologia della scrittura. Senza la scrittura, la mente letterata non potrebbe pensare come fa, non solo quando è impegnata a scrivere, ma normalmente anche quando compone pensieri in forma orale.¹³⁴

133 « L'écriture est une *formalisation* exacte de la mémoire et c'est en tant que telle qu'elle engendre des *transformations du déjà-là*, et par là même des conditions de l'anticipation et du rapport des sociétés à leur avenir, du langage (le langage, *écrit*, n'est plus le même langage), du savoir (le savoir, *écrit*, devient apodictiquement cumulatif), du pouvoir (la société, *écrite*, naît à la politique, au sens fort de l'« isonomie » et du droit public). L'écriture, dont la science est la grammaire, engendre ainsi des *règles* qui sont celles de la mémoire, qui en avaient toujours été avant elle les conditions de fonctionnement, et qui cependant par le seul fait de se trouver explicitées et « extériorisées », se constituent en une tout autre régulation, une nouvelle synchronie et une nouvelle diachronie de la langue : il y a une essentielle *performativité* de l'écriture *en tant que formalisation de règles de grammaire*. Or, c'est également comme technique de formalisation du déjà-là, et par là même de production des règles de la mémoire, que l'informatique doit être appréhendée. Productrice de grammaires et de programmes nouveaux, en ce qu'ils explicitent le jeu de règles qui ne fonctionnaient jusqu'alors que dans la pénombre de l'implicite, elle ouvre une *nouvelle ère de la grammaire* – et à ce titre, de la *différance*. Reste qu'« informationnalisé », le savoir, au contraire de ce qui advenait avec l'écriture, est mis au service direct d'un pouvoir qui ne doit plus être appréhendé d'un point de vue *politique*, mais comme puissance *économique* – c'est ce que Lyotard appellera la « post-modernité ». Ivi, p. 433.

134 "Beings whose thought processes do not grow out of simply natural powers but out of these powers as structured, directly or indirectly, by the technology of writing. Without writing, the literate mind would not and could not think as it does, not only when engaged in writing but normally even when it composing thoughts in oral form." in Ong, *op. cit.*, p. 77.

Se la scrittura è una tecnica, le tecniche di scrittura sono però cambiate nel tempo e questo ha a sua volta condizionato le forme della cultura e le strutture di potere (così come quelle di autorità, per riprendere i lavori già citati di Vitali-Rosati). Un momento cruciale di questa evoluzione delle tecniche di scrittura è indubbiamente l'invenzione della stampa a caratteri mobili, di cui Ong ricostruisce le complesse e profonde conseguenze:

ma lo sviluppo cruciale nella storia globale della stampa fu l'invenzione della stampa alfabetica a caratteri mobili nell'Europa del XV secolo. La scrittura alfabetica aveva scomposto la parola in equivalenti spaziali di unità fonemiche (in linea di principio, anche se le lettere non hanno mai funzionato come indicatori totalmente fonemici). Ma le lettere utilizzate nella scrittura non esistono prima del testo in cui si trovano. Nella stampa alfabetica tipografica le cose stanno diversamente. Le parole sono fatte di unità (tipi) che preesistono come unità prima delle parole che costituiranno. La stampa suggerisce che le parole sono cose molto più di quanto abbia mai fatto la scrittura. [...] La stampa tipografica dell'alfabeto, in cui ogni lettera era fusa su un pezzo di metallo separato, o tipo, segnò una svolta psicologica di prim'ordine. Incorporava la parola stessa nel processo di produzione e la trasformava in una sorta di merce.¹³⁵

Sulla trasformazione della parola in prodotto ("commodity") il digitale si è spinto ancora più lontano, come vedremo nella prossima sezione, ma le premesse erano già presenti nella stampa, come sottolinea Richard Seymour: "la carta stampata, probabilmente il primo bene autenticamente capitalista, è stato il formato dominante della scrittura pubblica [...]. Senza il capitalismo della stampa e le 'comunità immaginarie' che ha contribuito a far nascere, le nazioni moderne non esisterebbero"¹³⁶. Aggiunge McGurl a proposito dei libri stampati: "[...] i libri sono stati tra le prime merci prodotte dalla macchina e non sono mai stati meno che rivelatori della natura della fase del capitalismo in cui la loro circolazione avviene"¹³⁷.

135 "But the crucial development in the global history of printing was the invention of alphabetic letterpress print in fifteenth-century Europe. Alphabetic writing had broken the word up into spatial equivalents of phonemic units (in principle, though the letters never quite worked out as totally phonemic indicators). But the letters used in writing do not exist before the text in which they occur. With alphabetic letterpress print it is otherwise. Words are made out of units (types) which pre-exist as units before the words which they will constitute. Print suggests that words are things far more than writing ever did. [...] Alphabet letterpress printing, in which each letter was cast on a separate piece of metal, or type, marked a psychological breakthrough of the first order. It embedded the word itself deeply in the manufacturing process and made it into a kind of commodity". Ivi, p. 116.

136 "Printed matter, arguably the first authentically capitalist commodity, has been the dominante format of public writing [...]. Without print capitalism and the 'imagined communities' it helped call into existence, modern nations would not exist" in Seymour, *op. cit.*, p. 22.

137 "Books were among the fist machine-made commodities and have never been less than revelatory of the nature of the phase of capitalism in which their circulation occurs." in Mark McGurl, *Everything and less: the novel in the age of Amazon*, London ; New York: Verso, 2021, p. 107.

Dalla sistematizzazione della conoscenza alla produzione di dizionari, la stampa ha portato a un radicale cambiamento nelle società del tempo. Tra gli elementi presi in considerazione da Ong c'è anche la relazione tra “print” e “privacy”: libri di formato più piccolo e maneggevole rispetto ai manoscritti medievali hanno portato non solo alla diffusione della lettura come momento privato (invece che come attività sociale) ma anche alla percezione delle parole come proprietà privata su cui esercitare un diritto: il plagio inizia con la scrittura¹³⁸. John Hartley, nella postfazione all'edizione pubblicata in occasione del trentennale del libro di Ong, sottolinea come il potere della parola, del discorso abbia assunto attraverso la stampa anche un altro ruolo, più profondo, a partire dall'Illuminismo e dalla modernizzazione che ha accompagnato democratizzazione, industrializzazione e consumismo: “la stampa è diventata il veicolo indiscusso sia della verità (religiosa, scientifica, professionale, giornalistica) che del controllo (regolamentazione, censura ed estrema asimmetria tra scrittori e lettori)”¹³⁹.

Hartley, che scrive all'inizio degli anni Dieci, guarda con un occhio positivo all'apertura portata da internet che consente l'accesso alla “literacy” e a strumenti di pubblicazione a un numero di persone mai così vasto nella storia dell'umanità, aggiungendo osservazioni sull'importanza della nuova straordinaria convergenza digitale tra orale, scrittura e (forme di) stampa. Se è vero che molte più persone hanno la possibilità di esprimersi in rete e che abbiamo osservato e continuiamo a osservare certi elementi di democratizzazione in questa diffusione dell'accesso, non possiamo dimenticare che il processo di concentrazione oligopolistica nel digitale ha portato a una riduzione e a una restrizione degli spazi di espressione su internet. Questi sono soggetti, ancora una volta, alla discrezionalità e all'arbitrio di pochi attori che, agendo in una pura logica di profitto, dettano le regole su cosa sia (o debba essere) la verità ed esercitano un controllo che rinnova e intensifica l'estrema asimmetria di cui parla Hartley. Questa, però, è adesso tra il gestore della piattaforma e i suoi utenti: l'esempio più folgorante può essere la gestione di Twitter dopo l'acquisizione da parte di Elon Musk, ma questi meccanismi operano di solito in forme più nascoste, meno palesi. Su un altro piano, inoltre, questi grandi monopoli privati hanno a volte più poteri dei governi e fanno sì che sia il controllo dell'evoluzione della società nella sua interezza a essere in gioco:

138 Ong, *op. cit.*, p. 129.

139 “Print became the undisputed conveyor of both *truth* (religious, scientific, professional, journalistic) and *control* (regulation, censorship, and the extreme asymmetry between writers and readers).” in John Hartley, «After Ongism. The evolution of networked intelligence», in Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, cit., p. 208.

“lo Stato non è più in grado di garantire il suo controllo”¹⁴⁰. Questo ci riporta inoltre a ciò che sostiene Vitali-Rosati e cioè che lo spazio digitale spinge a una rinegoziazione dell’autorità.

Hartley prende anche in esame il concetto di “Gutenberg parenthesis”, un periodo di circa 500 anni (la modernità) situato tra una fase caratterizzata da un’oralità primaria e un’altra di oralità secondaria (quella data dai media analogici e digitali).

L’idea della “parentesi Gutenberg” suggerisce che, nonostante il suo dominio, il suo prestigio e la sua ubiquità, la cultura della stampa è un’eccezione in una traiettoria molto più lunga del pensiero umano, che potrebbe essere in procinto di ripristinare modalità di comunicazione precedenti basate sulla parola e sull’istantaneità piuttosto che sullo spazio e sul ritardo temporale.¹⁴¹

Queste considerazioni ci portano a interrogarci su quali siano gli elementi costitutivi e gli effetti delle scritture digitali attuali. Non solo: è importante chiederci come queste scritture e le relazioni di potere e visibilità che le attraversano e le determinano stiano disegnando il nostro presente e anticipando il futuro.

1.3.2 Digitale: tutto è scrittura

Tutto, nel digitale, è scrittura. Non solo le scritture propriamente dette (umane o della macchina ma destinate all’umano, come quelle dei bot), anche le immagini e i video, i programmi e le pagine web, così come ogni nostra azione in ambiente digitale è fatta di scrittura, come abbiamo già visto con Vitali-Rosati. Detto altrimenti, “l’informatica, una tecnica di registrazione, riproduzione e trasmissione, è un tipo di scrittura”¹⁴². In un senso più ampio, anche se quello che facciamo è guardare video o comprare oggetti, “la logica degli algoritmi significa che spesso, in un certo senso, abbiamo scritto il contenuto, collettivamente. Questo è ciò che consentono i ‘big data’: stiamo scrivendo anche quando cerchiamo, scorriamo, passiamo il mouse, guardiamo e clicchiamo”¹⁴³.

140 “L’État n’est plus garanti d’être maître chez lui.” in Stiegler, *op. cit.*, p. 429.

141 “The ‘Gutenberg parenthesis’ idea suggests that despite its dominance, prestige and ubiquity, print-literacy is an exception in a much longer trajectory of human thought, which may be in the process of restoring earlier modes of communication based on speech and instantaneity rather than space and time-delay.” in Hartley, *op. cit.*, p. 207.

142 “L’informatique, technique d’enregistrement, de lecture, de diffusion, est une sorte d’écriture.” in Stiegler, *op. cit.*, p. 431.

143 “The logic of algorithms means that we have often, in a sense, written the content, collectively. This is what ‘big data’ allows: we are writing even when we are searching, scrolling, hovering, watching and clicking through.” in Seymour, *op. cit.*, p. 26.

Siccome non esiste informazione senza formattazione, nel contesto digitale questo comporta delle conseguenze più significative che richiamano, di nuovo, l'importanza di un'educazione tecnica; se tutta l'informazione digitale è, anche e soprattutto scrittura (e traduzione), e l'informazione non è separabile dalla sua organizzazione, "il controllo di quest'ultima è quello dell'informazione stessa, l'organizzazione dell'informazione determina le condizioni di *accesso* all'informazione, così come la sua *selezione*"¹⁴⁴.

Non solo, il processo di esteriorizzazione iniziato con la prima tecnica, proseguito con la scrittura e la stampa a caratteri mobili, con le tecnologie digitali è entrato in una fase in cui le funzioni di codificazione e decodificazione sono anch'esse esternalizzate, delegate (relegate?) alla macchina:

la *strumentalità* del *chi*, o di una sua parte, passa al *cosa*. Il videoregistratore 'legge' la videocassetta, il computer il floppy disk. Non si tratta di un'improvvisa strumentalizzazione della memoria, ma di uno spostamento della sua strumentalità iniziale – della sua finitudine, della sua fallibilità originaria. Resta il fatto che questa fallibilità si trasforma, sintetizzando passivamente tutto il resto: se nella tecnologia letterale il mittente di un enunciato è anche il codificatore di questo enunciato, e il destinatario è il decodificatore, con le tecnologie analogiche e digitali, *mittente* e *destinatario* non coincidono con *codificatore* e *decodificatore*. Questo ha conseguenze sulla *lettura* e sulla *scrittura* della memoria analogico-digitale. Quando la memoria collettiva diventa analogica o digitale, le relazioni tra *enunciati*, *mittenti* e *destinatari* si trasformano in modo significativo.¹⁴⁵

Una delle trasformazioni più significative di queste relazioni è data dal fatto che possiamo accedere alle reti di informazioni solo attraverso dei dispositivi che permettono la codifica e la decodifica delle scritture che rendono possibile il flusso di informazione:

dato che si può accedere a una rete, come consumatore, solo attraverso un dispositivo di output, la lettura di tracce di memoria analogiche e digitali presuppone che il destinatario disponga di un dispositivo di lettura. Nel caso delle tracce scritte, l'apparato di lettura era il destinatario stesso: alfabetizzato, aveva interiorizzato la tecnica di decifrazione, e *allo stesso tempo di cifratura*, sotto

144 "La maîtrise de celle-ci est celle de l'information elle-même, l'organisation de l'information détermine les conditions de l'accès à l'information, comme de sa *sélection*." in Stiegler, *op. cit.*, p. 430.

145 "L'*instrumentalité* du *qui*, ou une partie de celle-ci, passe dans le *quoi*. Le magnétoscope « lit » la bande vidéo, l'ordinateur la disquette. Il ne s'agit pas d'une instrumentalisation subite de la mémoire, mais d'un déplacement de son instrumentalité initiale – de sa finitude, de sa faillibilité originaria. Reste que cette faillibilité s'en trouve transformée, synthétisant passivement tout autrement : si dans la technologie littérale, le destinataire d'un énoncé est aussi l'encodeur de cet énoncé, et le destinataire en est le décodeur, avec les technologies analogiques et numériques, *destinateur* et *destinataire* ne coïncident pas avec *encodeur* et *décodeur*. Cela n'est pas sans conséquences sur la *lecture* comme sur l'*écriture* de la mémoire analogico-numérique. Lorsque la mémoire collective devient analogique ou numérique, les relations entre les *énoncés*, les *destinateurs* et les *destinataires* se transforment sensiblement". Ivi, p. 454.

la forma di una competenza acquisita a scuola, di un sapere propriamente inteso: nella sintesi letterale, *saper leggere è anche saper scrivere*, e questa è un'equivalenza *implicata* dalle caratteristiche *strumentali* di questa sintesi. Con le tecnologie del tempo-luce, la 'competenza' è diventata *potere d'acquisto*. Non è più *politica* (come lo è ancora il sapere ortografico): è *economica*. Il rapporto minimo di reciprocità tra il lettore di un testo e l'autore di quel testo, cioè la necessità che entrambi condividano una competenza tecno-logica (quella della tecnologia letterale), si spezza.¹⁴⁶

È indubbiamente vero che, nella storia dell'umanità, non si è mai scritto tanto come ai nostri giorni, anche per la disponibilità di dispositivi sempre più potenti e sempre più leggeri, portatili. Ma non dobbiamo dimenticare che la scrittura fatta di linguaggio umano è solo la punta dell'iceberg di un sistema basato sulla scrittura (come abbiamo visto con Vitali-Rosati):

la maggior parte della scrittura da cui siamo circondati oggi non rappresenta il parlato. Come la scrittura sismica, la notazione musicale, gli schemi dei circuiti elettronici e gli schemi dei lavori a maglia, i programmi dei computer, il codice e la scrittura di Internet – la *ur-scrittura* della civiltà contemporanea – e fanno per lo più a meno di elementi fonetici.¹⁴⁷

Questo ci porta a mettere in luce il fatto che nelle scritture digitali non tutta la scrittura è destinata all'essere umano che legge:

nei media digitali, infatti, vi è uno scollamento tra ciò che viene chiamato "testo di superficie" o "testo di interfaccia", vale a dire ciò che appare a chi legge, solitamente a schermo, e il codice sorgente, ovvero il testo, che risiede in profondità, contenente le istruzioni utili a gestire il testo di interfaccia. Questo vuol dire che nei media digitali non solo non tutto il testo è destinato all'essere umano che legge, ma anche che quest'ultimo si trova nella curiosa condizione di non poter leggere l'intero testo.¹⁴⁸

146 "Parce qu'on n'accède à un réseau, en tant que consommateur, que par l'intermédiaire d'un organe de sortie, la lecture des traces analogiques et numériques de la mémoire suppose que le destinataire possède un appareil de lecture. Lorsqu'il s'agissait des traces écrites, l'appareil lecteur était le destinataire lui-même : alphabétisé, il intériorisait la technique du déchiffrement, *et du même coup du chiffrement*, sous la forme d'une compétence acquise à l'école, d'un *savoir* au sens propre : dans la synthèse littéraire, *savoir lire, c'est aussi savoir écrire*, et c'est là une équivalence *impliquée* par les caractéristiques *instrumentales* de cette synthèse. Avec les technologies du temps-lumière, la « compétence » est devenue le *pouvoir d'achat*. Elle n'est plus *politique* (ce qu'est toujours le *savoir orthographique*) : elle est *économique*. La relation de réciprocité minimum qu'entretenait le lecteur d'un texte avec l'auteur de ce texte, à savoir la nécessité pour les deux de partager une compétence techno-logique (celle de la technologie littéraire), est rompue". Ivi, p. 455.

147 "Most of the writing we are surrounded by today does not represent speech. Like seismic writing, musical notation, electronic circuit diagrams and knitting patterns, today's computer programs and internet code and script – the *ur-writing* of contemporary civilization – mostly dispense with phonetic elements." in Seymour, *op. cit.*, p. 41.

148 Iadevaia, *op. cit.*, pp. 12–13.

Questa considerazione, ovviamente, non è valida solo per le forme di letteratura elettronica propriamente intesa, ma per qualsiasi testo digitale che viene pubblicato in rete, dai contenuti prodotti dagli utenti dei social media agli articoli scientifici dei ricercatori. La grande maggioranza degli utenti ha accesso solo alla superficie di queste scritture e di questi contenuti, senza conoscere nulla di quello che accade sotto la superficie dello schermo e, di conseguenza, di ciò che co-determina queste scritture. Vedremo come la ricomposizione creativa di questo scollamento, che comprende la messa in mostra della non neutralità della tecnologia, anche attraverso modalità di (con)fusione tra linguaggio umano e linguaggio della macchina, sarà al centro di alcuni esperimenti di scritture digitali. Inoltre, la letteratura elettronica e le altre scritture elettroniche che rivendicano il ruolo dell'autore devono interrogarsi sul ruolo del codice in relazione all'autorialità, dal momento che è solo attraverso un determinato codice che la scrittura di cui l'autore rivendica la paternità diviene pienamente accessibile.

Queste *ur*-scritture che determinano (rimanendo nascoste e affermando così, forse, la loro natura di scritture *schermiche*) il nostro agire e interagire digitale sono fatte, prima di tutto, di materialità. Vitali-Rosati sostiene che gli ambienti materiali sono il nostro pensiero, non si limitano a influenzarlo e che, di conseguenza, gli strumenti, i protocolli, gli algoritmi, i formati *pensano*¹⁴⁹. Vitali-Rosati, basandosi sui lavori di Karen Barad, sostiene che “i concetti non sono semplici idee ma disposizioni fisiche specifiche”¹⁵⁰. Se la scrittura e il pensiero sono un'attività omogenea, allora gli strumenti digitali che usiamo per la scrittura fanno il nostro pensiero e la nostra scrittura. Un esempio concreto: se tutti usiamo Word per scrivere, penseremo le nostre scritture, almeno in parte, allo stesso modo, che è il modo in cui pensa (quindi è strutturato e struttura) Word. Ma si potrebbe dire lo stesso di Instagram o Twitter che, però, aggiungono altri livelli di condizionamento che sono algoritmici (cioè tecnologici, quindi anche ideologici, a servizio degli interessi che costruiscono e costituiscono le specifiche tecnologie).

Proviamo ad addentrarci più in profondità nella questione, grazie all'analisi di Julien Dehut:

149 Marcello Vitali-Rosati, «The Factory of Thinking: Protocols, Algorithms, Formats, and Worldviews», GGK/GCSC Keynote Lectures, Justus-Liebig-Universität, Giessen, 18 gennaio 2022, https://www.uni-giessen.de/faculties/ggkgetcsc/events/semesterooverview/previous/archive/WS%202122/keynote-lectures/knl_Vitali-Rosati.

150 “Concepts [...] are not mere ideations but specific physical arrangements.” in Barad, *op. cit.*, p. 54.

inoltre, seguendo Franck Frommer e il suo libro su PowerPoint, *La Pensée PowerPoint*, sottotitolato *enquête sur un logiciel qui rend stupide*, ipotizziamo che esista anche un pensiero word processing. Un modo di pensare che, peraltro, è forgiato in un contesto in parte datato e in una logica che è quella dell'azienda. I word processor sviluppano questo pensiero sulla base di presupposti impliciti che appaiono come entimemi. Utilizzando un word processor, ammettiamo un certo numero di loro premesse. Abbiamo già esaminato due *topoi* del discorso entimematico sviluppato dai word processor: la limitazione del campo di possibilità di questi programmi software, con l'amputazione delle funzionalità di programmazione, e gli aspetti problematici dei dati generati, con le questioni relative al formato docx.¹⁵¹

Il software che usiamo per scrivere e, in conseguenza, i formati dei file che possiamo generare non agiscono solo sul contenuto (quindi la nostra scrittura) ma anche sulla sua diffusione e su ciò che possiamo fare con essi. Il formato in cui vengono strutturati i dati può cambiare la nostra comprensione dell'oggetto a cui stiamo lavorando, mettendo in evidenza certi elementi anche grazie alla possibilità di personalizzare (o meno) la formattazione del testo secondo le nostre esigenze. Per questo, per l'autore di letteratura elettronica è molto importante la capacità di essere anche, almeno in parte, programmatore, di accedere ai codici, di vedere e operare sugli elementi del paratesto digitale che costituiscono (o, potremmo dire, che *pensano*) la sua stessa scrittura.

151 “Aussi, à la suite de Franck Frommer et de son ouvrage sur PowerPoint, *La Pensée PowerPoint*, sous-titré *enquête sur un logiciel qui rend stupide*, nous posons l’hypothèse qu’il existe également *une pensée traitement de texte*. Une pensée qui est d’ailleurs forgée dans un certain contexte partiellement daté, et dans une logique qui est celle de l’entreprise. Les traitements de texte développent cette pensée à partir de présupposés implicites qui apparaissent comme autant d’enthymèmes. En utilisant un traitement de texte, nous admettons un certain nombre de leurs prémisses. Nous avons déjà examiné deux *topoi* du discours enthymématique que développent les traitements de texte : la limitation du champ des possibles de ces logiciels, avec l’amputation des fonctionnalités de programmation, puis les aspects problématiques des données générées, avec les questionnements autour du format docx.” in Julien Dehut, «En finir avec Word ! Pour une analyse des enjeux relatifs aux traitements de texte et à leur utilisation», *L’Atelier des Savoirs*, 23 gennaio 2018, <https://eriac.hypotheses.org/80>, consultato il 12.09.2023. Dehut conclude l’articolo con queste considerazioni che vale la pena riportare: “In conclusione, se il cosiddetto Web 2.0 è caratterizzato dalla possibilità offerta al maggior numero di persone di pubblicare su diverse piattaforme web, bisogna riconoscere che la scrittura appare da un punto di vista storico un’abilità di specialisti che padroneggiano tecniche complesse. Tuttavia, bisogna riconoscere che produrre documenti utilizzando Markdown in combinazione con Pandoc richiede inizialmente un certo investimento, o almeno una motivazione quotidiana, e forse una certa determinazione. Tuttavia, questo investimento ci sembra la contropartita indispensabile che dobbiamo acquisire per appropriarci, nel senso di rendere nostro, di ciò che la parola scritta è diventata oggi nella nostra società.” “En conclusion, si ce qu’on appelle le Web 2.0 se caractérise par la possibilité offerte au plus grand nombre de publier sur différentes plateformes du Web, il faut cependant reconnaître que l’écriture apparaît d’un point de vue historique comme une compétence de spécialistes qui maîtrisaient des techniques complexes. Or, il faut reconnaître que la production des documents à partir du Markdown en conjonction de Pandoc demande dans un premier temps un certain investissement, en tout cas une motivation quotidienne, et peut-être quelque chose d’une résolution indéfectible. Cet investissement nous semble pourtant la contrepartie indispensable dont on doit s’acquitter dans le dessein de s’approprier, au sens de faire sien, ce qu’est devenu l’écrit dans notre société aujourd’hui”. *Ibidem*.

Dehut, nell'articolo citato qui sopra, riflette in particolare sulla necessità di superare la logica WYSIWYG (ovvero: “what you see is what you get”) che ha segnato i word processor nel loro uso di massa: sostituire la macchina da scrivere per produrre testi pensati per la stampa. Da qui nascono anche i limiti di questi programmi, nonostante l'introduzione di un numero maggiore di opzioni (e di possibilità di formattazione). In un ambiente in cui la maggior parte delle produzioni scritte ha una diffusione digitale, forse varrebbe la pena abbandonare il paradigma della pagina per una logica che potrebbe essere definita WYSIWYM (ovvero “what you see is what you mean”). Una logica che permetta di lavorare sul testo per facilitarne una circolazione consapevole nel digitale. Perché, anche se a un primo sguardo può sembrare controintuitivo, il **grassetto** e il *corsivo* non sono effetti di stile ma marcatori di significato: vengono usati nell'intento di enfatizzare una parola o una frase rispetto al resto del testo. A questo punto, possiamo porci una domanda che sembra a tutti gli effetti filosofica e cercare ipotesi di risposta:

lo stile fa parte del contenuto? Alcuni lo considerano totalmente separato, uno strato che si aggiunge una volta che il contenuto è pronto. Per altri, il formato non è significativamente separato dal contenuto: si può scrivere senza pensare allo stile, ma quando viene pubblicato, lo stile influenzerà sempre il lettore. In alcuni tipi di scrittura lo stile è estremamente importante, ad esempio il testo delle interfacce utente.¹⁵²

Queste considerazioni, al di là delle scelte personali dei singoli scrittori (intesi sia come autori/artisti sia come semplici utenti internet), mettono al centro il tema della formattazione, che è indissolubilmente legata all'educazione tecnica che permette di essere in grado di gestirla. Questo tema si pone con grande forza nel digitale, a maggior ragione davanti alla diffusione di dispositivi, come gli smartphone e i tablet, che sono sempre più chiusi e progettati per incanalare l'azione degli utenti in forme definite di consumo.

La riflessione su questa materialità digitale della scrittura è ancor più importante se pensiamo alle opere di letteratura elettronica e alla possibilità della loro conservazione e della loro accessibilità nel futuro:

gli sforzi per preservare i manoscritti elettronici degli autori – per esempio, una versione unica di un testo delicatamente trattenuta nella simbolica serie di polarità magnetiche sospese in cima al

152 “Is the style part of the content? Some see it as totally separate – a layer you add on top once the content is done. For others, the format isn't meaningfully separate from the content: you can write without styling in mind, but when published, the styling will always affect the reader. In some types of writing the style is hugely important – for example, UI text.” in «Write the Docs Newsletter – December 2019 — Write the Docs», 3 dicembre 2019, <https://www.writethedocs.org/blog/newsletter-december-2019/#how-your-tools-affect-your-writing>, consultato il 12.09.2023.

rivestimento di ossido di ferro di un disco di plastica da 5 pollici e mezzo – dipenderanno dalla nostra precisa conoscenza dei sistemi operativi, del software, dell'hardware e delle strutture di dati allora in uso.¹⁵³

Kirschenbaum, nella sua storia letteraria del word processor, procede a definire meglio questa materialità:

questa è la realtà universale della scrittura: il far passare pensieri e idee attraverso il setaccio del linguaggio, una riga, una frase, una pagina alla volta. Ma a ridosso dell'abisso tra composizione e ispirazione troviamo sempre cose e tecnologie materiali. “Il parlato può esistere senza strumenti o materiali tangibili”, osserva John Durham Peters, “ma la scrittura richiede sempre entrambi”. Persino un software come WordStar, per quanto possa sembrare inafferrabile, è tangibile in questo senso importante: è ineluttabilmente lì, a opporsi alla nostra gamma infinitamente più ampia di manie e incertezze umane quando ci mettiamo davanti allo schermo, e il suo cursore lampeggiante è la porta d'accesso a uno spazio di logica, azione e reazione accuratamente programmato.¹⁵⁴

Per Kirschenbaum, questa materialità che, usando le parole dello scrittore Tom McCarthy, definisce anche “regime di mediazione tecnologica” (“regime of technological mediation”) è la realtà dell'interfaccia, che abbiamo già visto come regione materiale, zona di confine, territorio ibrido:

il regime tecnologico di cui parla McCarthy è l'*interfaccia* della scrittura, intendendo con questo termine non solo ciò che è letteralmente rappresentato su uno schermo (menu, icone e finestre), ma anche un'interfaccia nel senso più completo di una relazione completa e incarnata tra uno scrittore e i suoi materiali di scrittura [...]. In altre parole, McCarthy sta parlando di ciò che prima abbiamo definito *materialità*, la materialità dell'elaborazione dei testi e della scrittura in generale. Questa materialità ha spesso implicazioni per l'interpretazione e ha sempre implicazioni per la conservazione e la documentazione, per la storia e per la memoria. Questa è l'arte dello studioso. Ma la materialità, inoltre, ci sostiene. Demistifica. La materialità è dove – è come – inizia il nostro sapere.¹⁵⁵

153 “Efforts to preserve authors’ electronic manuscripts—say, a unique version of a text delicately held in the symbolic array of magnetic polarities suspended atop a 5¼-inch plastic disk’s iron oxide coating—will depend on our precise knowledge of the operating systems, software, hardware, and data structures then in use.” in Matthew G. Kirschenbaum, *Track changes: a literary history of word processing*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016, p. 8.

154 “This is the universal reality of writing: the wrenching of thoughts and ideas through the sieve of language, one line, one sentence, one page at a time. But close up against the chasm between composition and inspiration we find—always—material things and technologies. “There may be speech without tools or tangible materials,” notes John Durham Peters, “but writing always requires both.” Even a piece of software like WordStar, for all of its seeming elusive ineffability, is tangible in this important sense: it is ineluctably there, pushing back against our infinitely wider array of human foibles and fumbling as we settle in before the screen, its blinking cursor the gateway to an exactly scripted space of logic, action, and reaction”. Ivi, p. 9.

155 “The technological regime McCarthy is speaking of here is writing’s *interface*, by which I mean not only what is literally depicted on a screen (menus, icons, and windows) but also an interface in the fuller sense of a complete, embodied relationship between a writer and his or her writing materials [...]. In other words,

Non è solo la scrittura a essere condizionata dalla materialità tecnologica che la permette: anche il lavoro critico (e archivistico) sulle scritture non può non basarsi su questa materialità, come ci ricorda anche Ong, quando sostiene che non è possibile fare una critica della tecnologia senza usarne la forma più evoluta disponibile¹⁵⁶.

Negli ultimi paragrafi abbiamo cercato di portare l'attenzione sull'importanza del software usato all'interno dei processi di scrittura contemporanei. Come abbiamo visto in 1.1, nessuna tecnica può essere definita neutra, dato che nasce all'interno di un contesto storico, sociale ed economico preciso e di questo contesto rispecchia strutture di pensiero e interessi. Lo stesso vale, ovviamente, per i software e in particolare per i software commerciali. Il software commerciale include anche tutte le piattaforme dei social media, i servizi di Google, Meta, Microsoft, Apple, Amazon, Netflix, Twitter (ora ribattezzato X)... I dati che queste aziende rendono disponibili pubblicamente sono pochissimi, limitati e accuratamente selezionati nell'interesse delle aziende stesse e il lavoro dei ricercatori ne risente perché le possibilità di analisi sono molto ridotte.

Eppure l'analisi del codice che sostiene il nostro spazio digitale è fondamentale, perché “il codice non è solo un elenco di istruzioni per il computer. È uno strato del discorso, un testo a cui possono accedere computer, programmatori e molti altri, e, cosa più importante, il codice è un testo con connotazioni che dialogano con il suo funzionamento”¹⁵⁷.

Questo è il campo di analisi dei Critical code studies, che hanno come obiettivo di investigare “quali forze, sociali e materiali, hanno plasmato lo sviluppo del codice”¹⁵⁸. Si tratta di un particolare tipo di indagine, di cui dovrebbero farsi carico gli umanisti digitali, che potrebbe aiutare a colmare quello scollamento tra tecnica e cultura di cui abbiamo parlato all'inizio, seguendo l'analisi di Simondon, nella sua dimensione specifica della relazione tra il contenuto umano e il contenuto della macchina che rende il primo producibile e accessibile. La posizione critica di questi studi sul codice “esplora la retorica e la semiotica, le

McCarthy is speaking of what we earlier termed *materiality*, the materiality of both word processing and of writing more generally. This materiality often has implications for interpretation, and it always has implications for preservation and documentation, for history and for memory. This is the scholar's art. But materiality also grounds us. It demystifies. Materiality is where—is how—our knowing begins”. Ivi, p. 13.

156 Vedi nota 19 all'introduzione alla prima parte.

157 “Code is not just a list of instructions for the computer. It is a layer of discourse, a text to be accessed by computers, programmers, and many others, and more important, code is a text with connotations that are in conversation with its functioning.” in Mark C. Marino, «Why We Must Read the Code: The Science Wars, Episode IV», in Gold, Matthew K. - Klein, Lauren F. (a c. di), *Debates in the Digital Humanities 2016*, p. 139, disponibile anche online all'indirizzo: <https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled/section/879bc64b-93ba-4d9a-9678-9a7239fc41e4#ch13>, consultato il 17 marzo 2021.

158 “What forces, social and material, shaped the development of the code”. Ivi, p. 144.

connotazioni e i contesti, scoprendo storie e presupposti, nonché conseguenze e implicazioni delle scelte fatte nello sviluppo di codice, linguaggi di programmazione e ambienti di programmazione”¹⁵⁹. Ma per avere questo approccio critico, bisogna conoscere come funziona il codice:

a livello del codice, il lavoro dell’umanista digitale consiste nell’interpretare il significato di queste scelte particolari rispetto al paradigma delle scelte possibili e nel contesto delle loro tracce sociali e materiali. Il pericolo è quello di fingere che il codice “funzioni e basta”, che la costruzione del codice sia priva di intenzionalità e che quindi si possa evitare l’interpretazione. Nel corso del processo di programmazione vengono fatte delle scelte – scelte fatte da persone in situazioni sociali complesse – e tali scelte sono influenzate da una prospettiva sul mondo e avranno un impatto sul mondo. Questo impatto si registra non solo in modo esplicito, come nel caso del codice che modella i movimenti terroristici o i cambiamenti climatici, ma anche in modo sottile, poiché comunica idee e visioni del mondo a chi lo legge. Gli umanisti che leggono il codice non si stanno limitando a rinnovare le proprie conoscenze; stanno imparando i sistemi geroglifici che sono la lingua franca dell’era digitale. La loro capacità di tracciare ed esplicitare significati migliorerà la comprensione del codice e l’identificazione dei messaggi codificati in ogni programma.¹⁶⁰

Quello che Mark Marino scrive dovrebbe essere valido a maggior ragione per il critico che studia scritture digitali, in quanto potremmo considerare questa figura come una forma specifica di studioso nel campo dell’umanistica digitale. Essere in grado di analizzare i diversi livelli della scrittura (includendo quindi anche il codice) consente una capacità critica più profonda.

Se guardiamo dal lato del codice, della macchina, possiamo affermare, con Angèle Christin, che gli algoritmi sono “simboli social complessi”¹⁶¹ ma anche “opinioni incorporate nel

159 “Explores the rhetoric and semiotics, the connotations and contexts, uncovering histories and assumptions as well as consequences and implications of the choices made in developing code, programming languages, and programming environments”. *Ibidem*.

160 “At the level of the code, the work of the digital humanist is to interpret the significance of these particular choices against the paradigm of possible choices and within the context of their social and material traces. The danger is to pretend that the code ‘just works’ – that the code’s construction lacks intention and, therefore, that we can avoid interpretation. Choices are made throughout the process of programming – choices made by people in complex social situations – and those choices are informed by a perspective on the world and will impact the world. This impact is registered not only explicitly, as in the case of code that models terrorist movements or climate change, but also subtly, as it communicates ideas and world-views to those who read it. Humanists reading code are doing more than merely changing their own oil; they are learning the hieroglyphic systems that are the lingua franca of the digital age. Their ability to trace and explicate meaning will enhance the understanding of code and identify the messages encoded in each program”. Ivi, p. 149.

161 “Complex social symbols.” in Angèle Christin, *Les algorithmes en pratiques : de l’éthique à l’ethnographie*, 11 marzo 2021, <https://gaitelyrique.net/plein-ecran/contenu/les-algorithmes-en-pratiques-de-lethique-a-lethnographie>, consultato il 12.09.2023.

codice”¹⁶² e anche questi algoritmi sono scrittura che, però, partecipa a un livello di complessità che sfugge sempre di più alla comprensione umana.

Come scrive Justin Joque:

qualsiasi descrizione della programmazione e del calcolo deve fare i conti con la natura insicura e vulnerabile del codice, una natura sempre differita e sottoposta a una non-presenza in rete. La programmazione informatica appare quindi come l'istanza più chiara della descrizione della scrittura di Derrida. [...] Il programma e il programmatore non possono mai conoscere con assoluta certezza lo stato sottostante della macchina o il risultato di un calcolo. Poiché sempre più sistemi, scritture, media e informazioni dipendono dalla computazione in rete, questo divario tra testo e azione, tra sé e autopercezione, rischia di infettarsi e deflagrare.¹⁶³

Queste riflessioni illustrano piuttosto chiaramente le complesse articolazioni del software, del codice, in relazione al nostro rapporto con ciò che il codice disegna e struttura, cioè gli ambienti digitali in cui agiamo. Ma non sono gli unici aspetti che tendono a rimanere (o a essere mantenuti) invisibili.

Restano infatti ancora due elementi da analizzare nella relazione tra scrittura e digitale ed entrambi hanno a che fare con il predominio dell'economia nelle trasformazioni digitali che hanno toccato la società e le relazioni tra individui (e individui e macchine, va da sé). Il primo è quello che viene definito “capitalismo linguistico” ovvero l'ulteriore spinta a trasformare la parola in prodotto (che, abbiamo visto, era già iniziata con l'invenzione della

162 *Cathy O'Neil: The era of blind faith in big data must end*, TED Talk, aprile 2017, https://www.ted.com/talks/cathy_o_neil_the_era_of_blind_faith_in_big_data_must_end (consultato il 12.09.2023).

163 “Any description of programming and computation must come to terms with the insecure and vulnerable nature of code, a nature that is always deferred and subjected to a networked nonpresence. Thus computer programming appears as the clearest instantiation of Derrida's description of writing. [...] The program and the programmer can never know with absolute certainty the underlying state of the machine or the outcome of a calculation. As more and more systems, writing, media, and information depend on networked computation, this gap between text and action, between self and self-perception, risks infection and deflagration.” in Justin Joque, *Deconstruction machines: writing in the age of cyberwar*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018, p. 28. Il lavoro di Joque si concentra sulla scrittura nel contesto delle cyberwar contemporanee, con particolare attenzione alla scrittura di codice informatico in grado di danneggiare, di *decostruire* il codice bersaglio, le comunicazioni che colpisce. In un passaggio del testo, Joque propone una riflessione interessante che potrebbe essere utile per esplorare altri campi dello scrivere digitale che esulano dal focus di questa ricerca: “La cyberwar esige direttamente che abbandoniamo questa distinzione tra macchine e narrazioni. Dobbiamo invece capire, in un senso che è deleuziano ma anche derridiano, che le narrazioni sono un tipo di software, che danno senso alle macchine e contemporaneamente offuscano e ordinano la loro effettiva funzione fisica. In definitiva, per venire a patti con l'altro macchinico della decostruzione è necessario riconoscere sia ciò che è macchinico nel linguaggio umano, sia che anche l'automatismo più rigoroso produce tracce, differenze ed esposizione all'autodecostruzione.” – “Cyberwar directly requires that we abandon this distinction between machines and narratives. We must instead understand, in a sense that is Deleuzian but also Derridean, that narratives are a type of software, that both make sense out of machines while simultaneously obfuscating and ordering their actual physical function. Ultimately, to come to terms with the machinic other of deconstruction requires that we recognize both what is machinic in human language and that even the most rigorous automaticity produces traces, difference, and exposure to self-deconstruction”. Ivi, p. 29.

stampa a caratteri mobili), che analizzeremo grazie ai lavori di Kaplan e Thornton¹⁶⁴; il secondo è la forma (nuova, globale e di massa) di messa a profitto della scrittura umana (e di ogni altra in-scrizione prodotta per gli schermi) costruita e mantenuta dall'industria dei social media commerciali, che vedremo seguendo i lavori critici di Beller e Seymour.

Scrive Frederic Kaplan che il successo di Google deriva da due algoritmi: il primo, che ha dato a Google la popolarità, è quello alla base del motore di ricerca, che assegna pagine web a ricerche basate su parole chiave; il secondo, che invece ha prodotto il guadagno, è quello che assegna un valore commerciale a queste parole chiave. Senza addentrarci nel funzionamento di questi algoritmi, che sono evoluti nel tempo e sono mantenuti segreti dall'azienda, dobbiamo però capire come questa mercificazione delle parole è nata, al tempo dell'esplosione della "internet bubble":

[i fondatori di Google] si resero conto che stavano accumulando una forma di capitale linguistico man mano che il numero di utenti di Google continuava a crescere e a inviare un numero sempre maggiore di ricerche. Google è riuscito a trasformare questo capitale linguistico in denaro concreto organizzando un modello di asta algoritmica per la vendita di parole chiave. Il principio di questo sistema è ben noto. Ogni volta che un utente visualizza i risultati di una ricerca su Google, vengono presentati diversi link sponsorizzati con un breve testo. Gli inserzionisti pagano solo se Google visualizza il loro annuncio e gli utenti cliccano sul link. Per scegliere quale annuncio visualizzare, un algoritmo organizza un processo di offerta in tre fasi.¹⁶⁵

Le aste che gestiscono queste parole chiave sono automatizzate e avvengono ogni volta che un utente fa una ricerca:

Google ha creato il primo mercato linguistico globale, in tempo reale e multilingue. [...] Alcune parole ed espressioni sono quindi diventate merci con diversi valori monetari che possono essere "comprate" da Google. In un certo senso, Google ha esteso il capitalismo al linguaggio, trasformando il capitale linguistico in denaro. L'azienda ha dimostrato che il capitalismo

164 Frederic Kaplan, «Linguistic Capitalism and Algorithmic Mediation», *Representations* 127, fasc. 1 (1 agosto 2014): pp. 57–63, <https://doi.org/10.1525/rep.2014.127.1.57>; Pip Thornton, «Language in the Age of Algorithmic Reproduction: A Thesis», Pip Thornton Art & Research, 12 marzo 2019, <https://pipthornton.com/2019/03/12/language-in-the-age-of-algorithmic-reproduction-a-thesis/> (consultato il 12.09.2023).

165 "They [Google's founders] realized that they were accumulating a form of linguistic capital as the number of Google's users continued to grow, and to enter ever-larger numbers of search queries. Google managed to transform this linguistic capital into actual money by organizing an algorithmic auction model for selling keywords. The principle of this system is well known. Every time a user views search results on Google, several sponsored links with a short text are presented. Advertisers pay only if Google displays their ad and users click on the link. In order to choose what ad to display, an algorithm organizes a bidding process in three steps." in Kaplan, *op. cit.*, p. 58.

linguistico è un settore commerciale redditizio, in cui si possono realizzare miliardi di dollari di entrate all'anno.¹⁶⁶

Quali potranno essere le conseguenze di lungo periodo sul linguaggio stesso e sulla nostra relazione con esso sarà campo di indagine per gli anni a venire. Ci sono però alcuni elementi su cui già possiamo costruire un ragionamento. Per esempio, all'interno di questi meccanismi linguistico-economici, anche la correzione automatica di una parola scritta male assume tutta un'altra portata, dato che quella correzione trasforma “materiale linguistico privo di valore (non si fanno molte offerte per le parole sbagliate) in una risorsa economica potenzialmente redditizia”¹⁶⁷.

Lo stesso accade con la compilazione automatica di ciò che gli utenti hanno iniziato a scrivere:

quando Google completa automaticamente una frase che avete iniziato a digitare, non vi fa solo risparmiare tempo, ma trasforma la vostra espressione in una statisticamente più regolare sulla base dei dati linguistici che raccoglie quotidianamente. Anche se il completamento automatico di Google non è esplicitamente orientato verso espressioni di maggior valore economico, tende comunque a trasformare il linguaggio naturale in sottoinsiemi linguistici più regolari ed economicamente sfruttabili. Più usiamo la protesi linguistica di Google, più è probabile che questa trasformazione avvenga.¹⁶⁸

Pip Thornton, nel suo percorso che mescola ricerca scientifica e interventi artistici, ha creato un progetto sul capitalismo linguistico, *{poem}.py*, che parte proprio da un lavoro sulle AdWords di Google. Il progetto può essere considerato non solo una forma di critica del capitalismo linguistico e del suo negare il valore contestuale o linguistico di una parola, favorendone invece il suo valore di scambio, ma anche una particolare forma di letteratura elettronica di terza generazione¹⁶⁹, che comporta anche riscrittura e rielaborazione di materiali

166 “Google has created the first global, real-time, and multilingual linguistic market. [...] Some words and expressions have therefore become commodities with different monetary values that can be ‘bought’ from Google. In some sense, Google has extended capitalism to language, transforming linguistic capital into money. The company has demonstrated that *linguistic capitalism* is a lucrative business domain, one in which billions of dollars of revenue can be realized per year”. Ivi, p. 59.

167 “Linguistic material without value (not much bidding on misspelled words) into a potentially profitable economic resource”. *Ibidem*.

168 “When Google automatically extends a sentence you have started to type, it does more than save you some time, it transforms your expression into one that is statistically more regular based on the linguistic data it daily gathers. Even if Google’s autocompletion may not be explicitly biased toward more economically valuable expressions, it nevertheless tends to transform natural language into more regular, economically exploitable linguistic subsets. The more we use Google’s linguistic prosthesis, the more this transformation is likely to happen”. Ivi, pp. 59–60.

169 Per la definizione delle generazioni successive dei letteratura elettronica rimando a 1.3.3, dove analizzeremo i lavori di Hayles e Flores a tal proposito.

già esistenti. Come spiega Thornton, il progetto risponde alla curiosità di sapere quanto la sua poesia favorita costerebbe se mettesse tutte le parole che la compongono su Google AdWords Keyword Planner (uno strumento gratuito che l'azienda mette a disposizione di chi vuole comprare parole chiave) e stampasse il risultato come una finta ricevuta¹⁷⁰.

Cerchiamo di capire più nel dettaglio come funziona il sistema di aste di Google, usando le parole di Thornton:

per spiegarne la logica, il keyword planner è lo strumento gratuito che Google AdWords mette a disposizione degli inserzionisti per consentire loro di pianificare il budget e decidere quanto offrire per una particolare parola o frase chiave da utilizzare nel proprio annuncio. Google indica un prezzo di 'offerta suggerita' per ogni parola, dando all'inserzionista un'idea di quanto dovrà spendere per vincere la mini-asta che si scatena ogni volta che qualcuno cerca quella parola chiave. Quando un inserzionista vince l'asta, il suo annuncio appare come risultato di ricerca 'a pagamento' (invece che organico) proprio in cima (e ora anche in fondo) alla classifica, con il piccolo riquadro giallo 'Ad' accanto. L'inserzionista paga quindi l'offerta vincente (che, come per eBay, sarà di un centesimo sopra la seconda offerta più alta) ogni volta che qualcuno clicca sul suo annuncio.¹⁷¹

Più poesie erano passate al vaglio delle parole chiave di Google per le inserzioni pubblicitarie, più risultati interessanti iniziavano a emergere, non solo in relazione al prezzo delle parole ("salute, tecnologia, controversie legali e finanza erano particolarmente costose") ma anche alle logiche geografiche, politiche e culturali che influiscono sulle forze economiche che sembrano mediare e controllare il mercato linguistico. Non solo, Thornton mette in luce anche come "la decontestualizzazione delle parole nel database ricercabile porta ad anomalie nei risultati di ricerca e nelle previsioni automatiche che non solo riflettono, ma perpetuano anche risultati di ricerca stereotipati, sessualizzati, razzisti o sessisti"¹⁷². Inoltre, Google AdWords Keyword Planner cerca anche di indovinare il prodotto o servizio che si

170 Pip Thornton, «{poem}.Py: A Critique of Linguistic Capitalism», *Pip Thornton Art & Research*, 12 giugno 2016, <https://pipthornton.com/2016/06/12/poem-py-a-critique-of-linguistic-capitalism/> (consultato il 12.03.2023).

171 "To explain the logic behind this – the keyword planner is the free tool Google AdWords provides advertisers so they can plan their budgets and decide how much to bid for a particular keyword or key phrase to use in their advert. Google gives a 'suggested bid' price for each word, giving an advertiser some idea how much they will have to spend to win the mini auction which is triggered each time someone searches for that keyword. When an advertiser wins the auction, their advert will appear as a 'paid' (as opposed to organic) search result right at the top (and now right the bottom too) of the rankings with the small yellow 'Ad' box next to them. The advertiser then pays the winning bid (which, like eBay, will be one penny/cent above the second highest bid) each time someone clicks on their advert". *Ibidem*.

172 "Health, technology, litigation and finance were particularly expensive"; "the decontextualisation of words in the searchable database leads to anomalies in search results and autopredictions which not only reflect, but also therefore perpetuate stereotypical, sexualised, racist or sexist search results". *Ibidem*.

vuole pubblicizzare attraverso le parole che si inseriscono nel programma: in questo possiamo vedere in azione quanto descritto da Kaplan, ovvero il tentativo di identificare il materiale linguistico che può essere meglio sfruttato da un punto di vista economico. E cosa c'è di meglio, da un punto di vista economico, dello spingere milioni di utenti a creare e a fruire contenuti all'interno del flusso ininterrotto garantito dalle piattaforme commerciali?

Dovrebbe essere evidente a questo punto che non si possano analizzare i media e il digitale senza prendere in considerazione anche agli aspetti di economica politica che ne hanno determinato la nascita e ne sostengono la retorica e la diffusione. Anche perché “i social media non sono solo un riflesso della natura umana. Sono una forza che *definisce* la natura umana, attraverso stimoli integrati nel modo in cui i prodotti sono progettati”¹⁷³. E la progettazione della tecnologia nasconde ragioni economiche e politiche.

Se internet è una “writing machine” lo è in un senso molto diverso da quello che intendeva Italo Calvino con questa espressione¹⁷⁴, e la scrittura prodotta sulle piattaforme commerciali diventa una “chiacchiera monetizzabile senza fine”¹⁷⁵, “un mercato azionario di status”¹⁷⁶. Seymour scrive una critica totale di quella che chiama “twittering machine” o “social industry” ovvero le piattaforme commerciali, i social media che catturano la nostra attenzione e, soprattutto, la nostra scrittura. Non c'è spazio in questa sede per dettagliare le posizioni di Seymour né quelle di Jonathan Beller, che estende lo sguardo critico a tutto quello che definisce “computational capital”, ma alcune riflessioni che i due autori dedicano al ruolo della scrittura in questo contesto valgono la pena di essere riportate, perché ci aiutano ad aggiungere ulteriori aspetti critici alla nostra analisi.

Secondo Beller, “tutte le piattaforme mediatiche precedenti: libri, film, video, fotografie e perfino il linguaggio stesso, vengono sussunte dalla computazione”¹⁷⁷ ma questa “computazione [...] si rivela essere finanziarizzazione con altri mezzi”, una finanziarizzazione che tocca ogni aspetto dell'esperienza umana e che si basa su un “esproprio

173 “Social media isn't just a reflection of human nature. It's a force that *defines* human nature, through incentives baked into the way products are designed.” in Sarah Frier, *No filter: the inside story of Instagram*, New York: Simon & Schuster, 2020, pos. 3860.

174 “Lo scrittore quale è stato finora, già è macchina scrivente, ossia è tale quando funziona bene: quello che la terminologia romantica chiamava genio o talento o ispirazione o intuizione non è altro che il trovar la strada empiricamente, a naso, tagliando per scorciatoie, là dove la macchina seguirebbe un cammino sistematico e coscienzioso, ancorché velocissimo e simultaneamente plurimo.” in Calvino, *op. cit.*, p. 237.

175 “Endless monetizable chatter.” in Seymour, *op. cit.*, p. 205.

176 “A stock market of status”. Ivi, p. 172.

177 “All prior media platforms: books, films, videos, photographs and even language itself, are being subsumed by computation.” in Beller, *op. cit.*, p. 5.

a livello planetario”¹⁷⁸: estrattivismo da quell’ambiente che, abbiamo visto, non consiste solo di risorse naturali e lavoro umano, ma anche di risorse cognitive. Quando creiamo scritte sulle piattaforme commerciali siamo impegnati in un vero e proprio “digital labor” il cui beneficio non ricade sulla comunità ma va a guadagno esclusivo delle aziende che gestiscono le piattaforme su cui interagiamo¹⁷⁹. In questo senso, Seymour può dire che “stiamo scrivendo e, mentre scriviamo, veniamo scritti. Più precisamente, come società stiamo divenendo *sovra-scritti*, per cui non possiamo premere il tasto ‘cancella’ senza danneggiare gravemente il sistema nel suo complesso”¹⁸⁰.

Questo processo di industrializzazione della scrittura è caratterizzato, tra gli altri, da alcuni elementi rilevanti per il nostro lavoro:

la destrutturazione e la ristrutturazione della grammatica della semiotica e la grammaticalizzazione delle relazioni sociali, in modo che possano essere scomposte e riassemblate secondo nuovi protocolli di estrazione del valore; [...] l’appropriazione del cognitivo-linguistico; [...] l’attuale e apparentemente indomabile regno del pensiero breve; [...] la scomposizione e la riformattazione della funzione linguistica e la redistribuzione e/o liquidazione del significato.¹⁸¹

Beller e Seymour, su percorsi di riflessione diversi ma che hanno più punti di contatto, sostengono che siamo arrivati a questa situazione attraverso dei processi di scrittura (Vitali-Rosati direbbe forse di “editorializzazione”): ora, questi processi di scrittura comportano in primo luogo la scrittura di codice informatico, in grado poi di dare forma alle scritte umane che ne faranno uso ma, come abbiamo visto, questo codice informatico non è neutro, ha un punto di origine che è determinato da fattori storici, sociali e, soprattutto, economici. Gli interessi economici che sono all’origine di queste concretizzazioni particolari della tecnologia moderna sono inoltre sostenute e difese da un apparato ideologico-linguistico egemonico che si esprime in quella che l’economista Jean-Paul Fitoussi ha definito la “neolingua dell’economia” (neoliberale)¹⁸².

178 “Computation [...] turns out to be financialization by other means”; “planetary dispossession”. Ivi, p. 19.

179 Vitali-Rosati, *On Editorialization*, cit., p. 85.

180 “We are writing, and as we write, we are being written. More accurately, as a society we are becoming *hard-written* so we cannot press delete without gravely disrupting the system as a whole.” in Seymour, *op. cit.*, p. 29.

181 “The de-structuring and restructuring of the grammar of semiotics and the grammatization of social relations such that they can be broken apart and reassembled according to new protocols of value extraction; [...] the expropriation of the cognitive-linguistic; [...] the current and ostensibly indomitable reign of short-term thinking; [...] the breakdown and reformatting of language function and the redistribution and/or liquidation of meaning.” in Beller, *op. cit.*, p. 120.

182 Jean-Paul Fitoussi e Francesca Pierantozzi, *La neolingua dell’economia, ovvero, come dire a un malato che è in buona salute*, Torino: Einaudi, 2019; Jean-Paul Fitoussi, *Comme on nous parle*, Paris: Les Liens qui libèrent, 2020. Affronteremo in profondità questi aspetti all’inizio del secondo capitolo.

“Se abbiamo scritto la nostra strada in questa situazione, come possiamo scrivere la nostra via d’uscita?”¹⁸³, chiede Seymour. “Che tipo di poesia può stravolgere tutto questo?”¹⁸⁴, gli fa eco Beller. Come vedremo nella seconda parte, ci sono delle scritture contemporanee, implicate a livello profondo con il digitale, che stanno cercando delle risposte a queste domande, delle direzioni nuove per la scrittura (e, quindi, per le nostre società digitali che sulla scrittura sono basate).

Seymour e Beller sembrano mostrare un residuo di fiducia nelle possibilità della scrittura, intesa sia come codice, perché abbiamo bisogno di nuove scritture informatiche che siano centrate sui bisogni reali delle persone anziché sugli interessi economici di pochi, sia come espressione umana, in grado di partecipare a una scrittura/lettura critica delle tecnologie digitali (che modificano così in profondità le nostre vite) e, più estesamente, di raccontare il nostro tempo.

A queste scritture e agli elementi che le modificano, daremo un primo sguardo nella prossima sezione.

1.3.3 Immersi nel digitale: quali scritture?

Rispondere alla domanda “quali scritture?” non è semplice. In primo luogo, perché il digitale ha portato con sé una frammentazione in cui la dispersione e la (quasi) impossibile tracciabilità di certe pratiche scritte le rende difficilmente analizzabili: l’esempio più rilevante è quello delle conversazioni private che avvengono sulle varie app di messaggistica, una mole impressionante di scrittura che rimane nascosta agli sguardi (in particolare a quelli dei ricercatori) se non quando viene rimessa in circolo e condivisa sotto forma di screenshot¹⁸⁵. Poi perché, anche se le scritture private restano non (o poco) analizzabili, le altre scritture – pubbliche, condivise, giornalistiche, letterarie o meno – costituiscono comunque una quantità incredibile di materiale potenzialmente utilizzabile all’interno di un percorso critico sulle scritture digitali che risulta difficile capire quali criteri di selezione

183 “If we’ve written our way into this situation, how can we write our way out of it?” in Seymour, *op. cit.*, p. 212.

184 “What type of poetry can disrupt all that?” in Beller, *op. cit.*, p. 23.

185 Lo screenshot di un estratto di conversazione manda anche in cortocircuito la relazione tra testo e immagine, perché testo e immagine diventano la stessa cosa. Inoltre, estrarre un frammento di conversazione in forma di screenshot ridefinisce anche la relazione tra privato e pubblico e i contesti di circolazione dei contenuti. Per approfondire questi aspetti, rimando a 2.4.3.

applicare, soprattutto se consideriamo l'importanza del paratesto informatico (inteso anch'esso come scrittura) per la fruibilità e la circolazione delle scritture umane.

A proposito di “quali scritture” è importante ricordare che la vocazione di questa ricerca non è propriamente (né esclusivamente) letteraria, ma si rivolge a quella che Frasca chiama “arte del discorso”:

la “letteratura”, così come la intendiamo nella sua accezione vasta, è il sinonimo approssimativo di un fenomeno linguistico ben più complesso, cui si darà il nome di ‘arte del discorso’, che ha attraversato nel corso del tempo una varietà di supporti, modificandosi a ogni nuova incarnazione mediale e rileggendo ogni volta genealogicamente (vale a dire assorbendo e riattualizzando) le sue forme precedenti.¹⁸⁶

Questo ci rimanda alla pratiche discorsive di cui parla Terry Eagleton, sulla scorta di Foucault:

la mia opinione è che sia più utile vedere la ‘letteratura’ come un nome che le persone danno di volta in volta, per ragioni diverse, a certi tipi di scrittura all’interno di un intero campo di quelle che Michel Foucault ha chiamato ‘pratiche discorsive’, e che se qualcosa deve essere oggetto di studio è questo intero campo di pratiche piuttosto che solo quelle a volte piuttosto oscuramente etichettate come ‘letteratura’. Alle teorie esposte in questo libro non contrappongo una teoria letteraria, ma un diverso tipo di discorso - che lo si chiami ‘cultura’, ‘pratiche di significazione’ o altro non ha importanza - che includa gli oggetti (‘letteratura’) di cui si occupano le altre teorie, ma che li trasformi inserendoli in un contesto più ampio.¹⁸⁷

Le scritture digitali, qualsiasi forma specifica esse prendano, sono il vastissimo campo di pratiche discorsive che danno forma alle società digitali. Si tratta di un territorio in continua espansione che ha, allo stesso tempo, alcune peculiarità come un certo grado di impermanenza, come vedremo in alcuni dei casi di studio presi in esame nella seconda parte. Inoltre, come scrive Magali Nachtergaele, “nel campo della conoscenza e della letteratura appare un corpus discorsivo più ampio, meno dipendente dal libro i cui percorsi, di conseguenza, sembrano meno facili da tracciare”¹⁸⁸.

186 Frasca, *op. cit.*, p. 14.

187 “My own view is that it is most useful to see ‘literature’ as a name which people give from time to time for different reasons to certain kinds of writing within a whole field of what Michel Foucault has called ‘discursive practices’, and the if anything is to be an object of study it is this whole field of practices rather than just those sometimes rather obscurely labelled ‘literature’. I am countering the theories set out in this book not with a literary theory, but with a different kind of discourse - whether one calls it of ‘culture’, ‘signifying practices’ or whatever is not of first importance - which would include the objects (‘literature’) with which these other theories deal, but which would transform them by setting them in a wider context.” in Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 178.

188 “Il apparaît alors dans le champs des savoirs et de la littérature, un corpus discursif plus vaste, moins dépendant du livre e par conséquent dont les chemins semble moins faciles à tracer.” in Magali Nachtergaele,

Con le scritture digitali ci muoviamo quindi all'interno di un corpus di pratiche discorsive più vasto di quello definito dal termine 'letteratura'. Questo deriva certamente dal fatto che, per quanto siamo oggi immersi in una cultura visuale, non si è mai scritto tanto nella storia dell'umanità come in questo periodo storico. Occorre quindi ampliare lo sguardo critico per indagare (tra) le varie forme di scrittura digitale che caratterizzano la contemporaneità, scritture che sono caratterizzate da un grande livello di intertestualità intesa nelle sue possibilità più ampie: pensiamo anche solo all'universo di riferimenti contenuti nei meme e nella loro costante ri-circolazione o alla riconoscibilità (e, anche qui, ri-circolazione) delle forme di scrittura ma anche di formattazione grafica dei social media commerciali o, ancora, i riferimenti *socializzati* alla produzione culturale di massa (con una presenza particolare, forse, delle serie). In queste scritture digitali si incrociano quindi, su vari livelli, altre scritture, riferimenti a produzioni culturali, riferimenti alle tecnologie usate (e, quindi, anche al codice) in un costante gioco di rimandi e citazioni (anche attraverso la forma della parodia, del plagio, del riadattamento a contesti e linguaggi diversi). Un "incrocio di superfici testuali"¹⁸⁹ (Kristeva) che non si riferisce solo alla parola letteraria ma alle diverse forme che la scrittura digitale può prendere.

Consci della complessità di questo campo di scritture, pensiamo che sia necessario un approccio di "critica *sintomatica*, attenta alle fratture, alle discontinuità e alle antinomie"¹⁹⁰, come proposto da Fredric Jameson, evidenziando i tratti peculiari di queste scritture contemporanee all'interno della loro particolare determinazione/concretizzazione tecnologica. Non solo letteratura elettronica, quindi, ma anche scritture che nascono all'interno delle piattaforme commerciali (che, indubbiamente, includono forme di e-lit), scritture *amazoniche* (cioè create e diffuse attraverso i servizi di Amazon) e scritture giornalistiche (per come queste ultime sono direttamente modificate dalle dinamiche degli spazi digitali, con particolare attenzione alla perdita di autori(alità) che contraddistingue il giornalismo contemporaneo). I condizionamenti materiali che agiscono all'interno di ognuna di queste tipologie di scritture sono significativi a tal punto da rendere necessario il descriverle separatamente.

All'interno di queste pratiche discorsive ci sono delle spinte, delle tensioni, delle zone di rinegoziazione di linguaggi ed elementi (anche non testuali), tra cui la principale è

Poet against the machine: une histoire technopolitique de la littérature, Marseille: Le mot et le reste, 2020, p. 13.

¹⁸⁹ Federico Bertoni, *Letteratura: teorie, metodi, strumenti*, Roma: Carocci editore, 2018, p. 178.

¹⁹⁰ Ivi, p. 158.

probabilmente la relazione tra la scrittura letteraria (ma non esclusivamente), i media e il digitale. Per evidenziare solo un paio di esempi che toccano il linguaggio e la posizione dell'autore da un lato e la questione dei generi dall'altro, possiamo sottolineare come Gianluigi Simonetti parli di “una posizione di inferiorità” dalla quale la letteratura italiana entra in “un confronto con i media che è insieme culturale e tecnologico”¹⁹¹, mentre Nachtergaele ipotizza un ritorno della poesia all'era digitale anche perché il romanzo “bloccato nel medium libro, è così poco adatto al mondo contemporaneo e alle sue molteplici estensioni e schermi”¹⁹². Ritorneremo su questa tensione tra scritture letterarie (e non solo) e media digitali nel capitolo 2, dedicato espressamente alla discussione di alcuni temi centrali (generi, realismo, autorialità) nella loro evoluzione contemporanea.

In 2.2 analizzeremo con attenzione diverse forme (e diversi generi) di scritture digitali, a partire dalla letteratura elettronica, nel suo diffondersi a livello globale e nel contesto italiano. Ci occuperemo, tra le altre cose, anche di come il letterario sperimenta con i social media e del ruolo di Amazon nel modificare le forme della scrittura e dell'editoria.

Considerato però che un'enorme quantità di scrittura avviene sui social media commerciali, è importante guardare a queste scritture più da vicino, per capire meglio il contesto in cui prendono forma e le loro implicazioni. Le scritture sui social media sono complesse da analizzare per l'intrecciarsi di diversi elementi, tra cui: le *affordances* delle varie piattaforme (in particolare quella che le precede tutte: la massimizzazione della partecipazione e del tempo passato sulla piattaforma da parte degli utenti); il desiderio del singoli di esprimersi, di partecipare al flusso per non sentirsi esclusi (o, per dirla con Mauro Carbone, il desiderio di “essere presente sulla sua [dello schermo digitale] superficie almeno per un istante”¹⁹³); il condizionamento nella creazione del tipo di contenuto dato sia dal contesto *social-e* in cui si è inseriti (quindi dalle forme di comunicazione dominanti) sia dagli algoritmi che selezionano i contenuti a cui dare più visibilità; la capacità o meno di sapersi muovere tra diversi registri linguistici.

In questo passaggio ci limiteremo quindi a un'analisi critica della possibilità stessa di queste scritture, nel tentativo di toccarne i fondamenti: capire come funzionano i social media

191 Simonetti, *op. cit.*, p. 50.

192 “Coincé dans le médium livre, se trouve si mal adapté au monde contemporain et ses multiples extensions et écrans” in Nachtergaele, *op. cit.*, p. 11.

193 Carbone, *op. cit.*, p. 133.

da un punto di viste tecnologico, politico ed economico è condizione primaria per comprendere i testi (e le immagini) che vi vengono (in)scritti sopra.

Prima di tutto, “le piattaforme dell’industria dei social sono molto più preoccupate dalla prospettiva del suicidio digitale, della disconnessione, che da qualsiasi presunto uso ‘sovversivo’ dei loro mezzi”¹⁹⁴: questo vuole dire che anche ogni presenza che si vuole critica delle piattaforme all’interno delle stesse è sussunta e messa a profitto e si ritrova in una posizione di contraddizione¹⁹⁵. Torna utile riprendere qui il concetto di spazio come relazione tra oggetti che attribuisce valori diversi ai diversi oggetti (Vitali-Rosati) per ragionare sulla visibilità dei contenuti e degli utenti dei social media. Ed è forse proprio questo desiderio di visibilità, ampliato dalle piattaforme come premio di una lotteria algoritmica, a trasformare queste piattaforme in macchine per la produzione di dipendenza (come spesso sono chiamate da Seymour). A richiamare il gioco d’azzardo delle slot machines non sono solo le interfacce disegnate dai programmatori (cos’altro è la funzione di aggiornamento che ci fa tirare con il dito verso il basso per poi rilasciare, sperando in una qualche forma di premio, se non una slot machine?) ma il funzionamento stesso del sistema, che ci rende come giocatori d’azzardo: “il vero giocatore d’azzardo prova una gioia perversa nel puntare, mettendo in gioco tutto il proprio essere. Sui social media, si scrivono poche parole, pochi simboli e si preme ‘invio’, lanciando i dadi. Internet vi dirà chi siete e qual è il vostro destino attraverso l’aritmetica dei ‘mi piace’, delle ‘condivisioni’ e dei ‘commenti’¹⁹⁶. Ma l’accesso a questo “premio” non è lo stesso per tutti: “in linea di principio, chiunque può vincere molto; in pratica, non tutti giocano con le stesse probabilità”¹⁹⁷.

Questa “gamification” interagisce con fattori sociali e individuali così come con altri condizionamenti che possono essere considerati intrinseci alle piattaforme per come sono progettate: questo insieme di fattori produce determinate variazioni di scrittura. Pensiamo, come esempio, all’esigenza di creare una migliore immagine di sé pensata perché sia vista dagli altri utenti (Instagram è probabilmente la piattaforma su cui questa tendenza si è

194 “The social industry platforms are far more worried about the prospect of digital suicide, of disconnection, than they are about any purported ‘subversive’ use of their means.” in Seymour, *op. cit.*, p. 102.

195 Esistono servizi e social network alternativi a quelli commerciali che negli ultimi anni hanno visto crescere esponenzialmente il numero di utenti attivi, molti dei quali hanno scelto di abbandonare definitivamente i social commerciali.

196 “The true gambler takes a perverse joy in anteing up, putting their whole being as stake. On social media, you scratch out a few words, a few symbols, and press ‘send’, rolling the dice. The internet will tell you who you are, and what your destiny is through arithmetic ‘likes’, ‘shares’ and ‘comments’.” in Seymour, *op. cit.*, p. 30.

197 “In principle, anyone can win big; in practice, not everyone is playing with the same odds”. *Ibidem*.

svilupata di più¹⁹⁸). Ma consideriamo anche il carattere relazionale di queste scritture, di una relazionalità che però è individualistica ed ego-(ri)flessa: “qualsiasi cosa scriviamo deve essere calibrata per ottenere l’approvazione sociale. Non solo puntiamo al conformismo tra i nostri coetanei ma, in un certo senso, prestiamo attenzione a ciò che scrivono i nostri coetanei solo nella misura in cui ci permette di scrivere qualcosa in risposta, per ottenere i ‘mi piace’”¹⁹⁹.

Le dinamiche di *trolling* e di polarizzazione in atto sulle piattaforme commerciali non sono una spiacevole e non prevista conseguenza dell’interazione umana: l’estremizzazione delle posizioni, la riduzione del dibattito a slogan, la ricerca di contenuti forti e shockanti derivano dalla progettazione stessa di questi software, il cui obiettivo è aumentare la partecipazione e il tempo trascorso da parte degli utenti all’interno delle reti. Vedremo, nel secondo capitolo, il caso di Nuova poesia troll che si rifa, a fini poetici, alla figura del *troll* e a certi comportamenti comuni nelle scritture social italiane, all’interno del ‘recinto’ di Facebook.

Non stupisce la riluttanza delle grandi piattaforme a rimuovere contenuti legati a movimenti complottisti o no-vax, per far solo un esempio: sono temi che generano partecipazione, quindi profitto. Seymour sostiene che queste forme di violenza siano codificate all’interno dei social media²⁰⁰ e non possiamo che concordare, tenendo presente però che la *différance* derridiana è costitutiva dei sistemi informatici complessi, come ci ricordava Joque. Un esempio concreto può essere il Twitter bot Tay lanciato da Microsoft nel 2016: presentato come un bot basato su una “intelligenza artificiale” in grado di perfezionare il proprio linguaggio grazie all’interazione con gli utenti (umani) di Twitter, Tay è stato ‘ritirato’ dopo nemmeno 24 ore dai suoi creatori perché si era trasformato in un bot razzista, sessista, antisemita e volgare a causa di interventi coordinati che sfruttavano la capacità del bot di rispondere e interagire²⁰¹.

198 Come scrive Sarah Frier, Instagram si colloca all’intersezione tra capitalismo ed ego. Inoltre, “Instagram è stata una delle prime applicazioni a sfruttare appieno il nostro rapporto con i telefoni, costringendoci a sperimentare la vita attraverso una fotocamera per ottenere una conferma digitale.” “Instagram was one of the first apps to fully exploit our relationship with our phones, compelling us to experience life through a camera for the reward of digital validation”). Frier definisce anche Instagram come “uno strumento per la creazione e la valorizzazione dell’immagine pubblica” (“a tool for crafting and capitalizing on the public image.” in Frier, *op. cit.*, pos. 88, 71, 2194.

199 “Whatever we write has to be calibrated for social approval. Not only do we aim for conformity among our peers but, to an extent, we only pay attention to what our peers write insofar as it allows us to write something in reply, for the ‘likes’.” in Seymour, *op. cit.*, p. 31.

200 Ivi, p. 172.

201 Amy Tennery e Gina Chereus, «Microsoft’s AI Twitter Bot Goes Dark after Racist, Sexist Tweets», *Reuters*, 24 marzo 2016, <https://www.reuters.com/article/us-microsoft-twitter-bot-idUSKCN0WQ2LA> (consultato il

Se uno degli elementi di fascinazione delle piattaforme social commerciali è l'estensione del privilegio della scrittura, dato che “la storia dell’alfabetizzazione è anche una storia di repressione ed esclusione”²⁰², ciò che caratterizza questa *literacy* digitale rispetto a quelle del passato è la scrittura, più che la lettura²⁰³, lettura che diventa più uno scorrere dello sguardo sullo schermo alla ricerca di un contenuto per noi rilevante con cui interagire, attenzione frammentata, orientata al produrre da parte nostra una risposta. E se non abbiamo niente da scrivere o non sappiamo cosa scrivere? Nessun problema: “la macchina ci spingerà. Ci sarà sempre qualcosa a cui reagire”²⁰⁴.

Se, per via degli algoritmi con cui la macchina sceglie i contenuti per noi, non abbiamo davvero il controllo di ciò che vediamo (e, in fondo, spesso non sappiamo nemmeno perché lo vediamo) siamo sicuri di poter scegliere davvero ciò che scriviamo, ciò che pubblichiamo?

A proposito di algoritmi, c'è un'altra tendenza emergente nelle scritture della rete: l'“algospeak” (italianizzato in “algo-lingua”²⁰⁵). Il fenomeno ha preso un particolare impulso a partire dal primo periodo della pandemia di Covid-19. Questa lingua in codice viene usata dagli utenti dei principali social per aggirare gli eventuali blocchi o le rimozioni del contenuto quanto si toccano certi argomenti, in particolare i riferimenti alla sessualità, ma non solo. Ecco allora che si usano “SA” al posto di “sexual assault” (“violenza sessuale”) oppure “non-vivo” (“unalive”) al posto di “morto”²⁰⁶. Una volta che gli utenti capiscono quali parole chiave, hashtag o argomenti vengono penalizzati dagli algoritmi della piattaforma, sviluppano formule che permettono di aggirarli e anche le emoji vengono usate a questo scopo (per esempio quella della pannocchia viene usata per riferirsi al porno). Questo accade in particolare per comunità marginalizzate, ma anche per le persone che si sono radicalizzate o fanno parte di gruppi che promuovono contenuti e comportamenti dannosi (come quelli pro-anorexia). L'elaborazione di codici particolari non è certo una novità all'interno delle comunità umane, ma la versione algoritmica porta con sé alcune differenze significative, se non altro per la sua pervasività:

12.09.2023).

202 “The history of literacy is also a history of repression and exclusion.” in Seymour, *op. cit.*, p. 203.

203 Ivi, p. 204.

204 “The machine will goad us. There will always be something to react to”. *Ibidem*.

205 Beatrice Cristalli, «Algo-lingua, algospeak», *Treccani, il portale del sapere*, 3 marzo 2023, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/algospeak.html (consultato il 13.09.2023).

206 Taylor Lorenz, «Internet ‘Algospeak’ Is Changing Our Language in Real Time, from ‘Nip Nops’ to ‘Le Dollar Bean’», *Washington Post*, 11 aprile 2022, <https://www.washingtonpost.com/technology/2022/04/08/algospeak-tiktok-le-dollar-bean/> (consultato il 13.09.2023).

L'adattamento del linguaggio per evitare i controlli è precedente a Internet. Molte religioni hanno evitato di pronunciare il nome del diavolo per non evocarlo, mentre le persone che vivevano in regimi repressivi hanno sviluppato parole in codice per discutere di argomenti tabù. I primi utenti di internet usavano un'ortografia alternativa o 'leetspeak' per aggirare i filtri delle parole nelle chat room, nelle image board, nei giochi online e nei forum. Ma i sistemi di moderazione algoritmica dei contenuti sono più pervasivi sulla rete di oggi e spesso finiscono per mettere a tacere le comunità emarginate e le discussioni importanti.²⁰⁷

Anche in questo caso è difficile fare previsioni sull'evoluzione di queste nuove forme ma possiamo sottolineare come certe invenzioni di algo-lingua, create per poter parlare di certi argomenti sui social media, sono diventate ormai elementi comuni degli slang di internet. Di sicuro, però, possiamo dire che in questi casi la scrittura umana è destinata allo stesso tempo all'umano (che deve essere in grado di recepire il messaggio) e alla macchina (di cui deve aggirare i filtri algoritmici).

In questo *algoscape*, tra social media e piattaforme di vendita e produzione come Amazon, il linguaggio viene continuamente elaborato, contaminato, modificato attraverso l'uso quotidiano, un uso caratterizzato da una costante interazione con le macchine digitali.

1.3.4 Scritture e linguaggio: linguistiche della rete

Dopo aver illustrato alcune caratteristiche delle scritture digitali e i condizionamenti che ne sono co-costitutivi, è arrivato il momento di occuparci più in profondità di ciò che accade al linguaggio di queste scritture digitali che in-scrivono costantemente gli schermi-palinesisti dei nostri dispositivi: "internet e i dispositivi mobili hanno portato a un'esplosione di scrittura da parte di persone normali"²⁰⁸. Possiamo, in un primo momento, riallacciarci alla storia della scrittura, per vedere quali elementi il digitale ha fatto emergere:

Internet realizza spontaneamente il tipo di montaggi e rimediazioni di contenuti che nell'era della stampa erano appannaggio dei margini culturali: lo scrapbooking, per esempio, o la poesia modernista. La disponibilità di una comunicazione scritta in tempo reale ha fatto rivivere l'uso di elementi logografici e pittografici nella scrittura, come ad esempio le emoticon, per trasmettere in

207 "Tailoring language to avoid scrutiny predates the Internet. Many religions have avoided uttering the devil's name lest they summon him, while people living in repressive regimes developed code words to discuss taboo topics. Early Internet users used alternate spelling or "leetspeak" to bypass word filters in chat rooms, image boards, online games and forums. But algorithmic content moderation systems are more pervasive on the modern Internet, and often end up silencing marginalized communities and important discussions". *Ibidem*.

208 "The internet and mobile devices have brought us an explosion of writing by normal people." in Gretchen McCulloch, *Because Internet: Understanding The New Rules of Language*, New York: Riverhead Books, 2019, pp. 2-3.

modo efficace aspetti della conversazione parlata come il registro e l'espressione. Questo evidenzia quanto sia stato artificioso il dominio della scrittura esclusivamente alfabetica e il grado di formalità e il registro espressivo che ci ha richiesto.²⁰⁹

Le tecnologie digitali potrebbero dunque aiutarci anche a considerare la nostra relazione con la scrittura per come è stata fino a ora, aprendo anche alla possibilità di possibili nuove interpretazioni per il suo ruolo all'interno delle società digitali.

A proposito di norme che regolano la scrittura, queste filtrano anche attraverso le tecnologie in cui sono incorporate: “strumenti come il controllo ortografico, il controllo grammaticale, il completamento automatico e lo speech-to-text impongono automaticamente le idee di qualcuno sulle regole dell'inglese – autorità invisibili che possiamo sfidare ma non evitare”²¹⁰.

Se le rete sociale di appartenenza è importante per l'adozione e la diffusione di nuovi usi linguistici, “Internet rende più veloce il cambiamento del linguaggio perché porta a un maggior numero di legami deboli”²¹¹: i legami deboli di cui parla McCulloch sono relazioni con conoscenti con cui si possono avere o meno altre conoscenze in comune, mentre i legami forti sono quelli con le persone con cui si passa molto tempo e a cui ci si sente vicini. Di conseguenza:

i siti di social networking che spingono a interagire con legami più densi – persone che si conoscono già e amici di amici – tendono a essere meno innovativi dal punto di vista linguistico. Non è un caso che Twitter, dove si è incoraggiati a seguire persone che non si conoscono già, abbia dato origine a una maggiore innovazione linguistica (per non parlare dei meme e dei movimenti sociali) rispetto a Facebook, dove si chiede principalmente l'amicizia a persone che si conoscono già offline.²¹²

209 “The internet spontaneously achieves the kind of montaging and remediation of content that in the print era was the preserve of cultural margins: scrapbooking, for example, or modernist poetry. The availability of real-time written communication has revived the use of logographic and pictographic elements in writing, the emoticon for example, to efficiently convey aspects of spoken conversation such as register and expression. This abruptly highlights how contrived the dominance of exclusive alphabetic writing has been, and the degree of formality and protocol in expression that it has required of us.” in Seymour, *op. cit.*, p. 202.

210 “Tools like spell-check, grammarcheck, autocomplete, and speech-to-text impose someone’s ideas of the rules of English automatically – invisible authorities that we can defy but not avoid.” in McCulloch, *op. cit.*, p. 65.

211 “Internet makes language change faster because it leads to more weak ties”. Ivi, p. 56.

212 “Social networking sites that prompt you to interact with denser ties – people you already know and friends of friends – tend to be less linguistically innovative. It’s not an accident that Twitter, where you’re encouraged to follow people you don’t already know, has given rise to more linguistic innovation (not to mention memes and social movements) than Facebook, where you primarily friend people you already know offline”. *Ibidem*.

Sembra essere difficile trovare una definizione della lingua della rete e dei social media su cui trovare un consenso il più unanime possibile. È interessante, a questo proposito, la riflessione di Vera Gheno che ricostruisce il dibattito sul tema, con un occhio al globale e uno alle peculiarità italiane:

a un livello superficiale, notano molti studiosi, il testo telematico presenta un misto di elementi dello scritto e del parlato, con la presenza rilevante di un vero e proprio *gioco linguistico* con l'intento di trasmettere più contenuti emozionali. [...] già nel 1982 Walter Ong affermava che le nuove tecnologie hanno portato all'avvento di una specie di *oralità secondaria o di ritorno*, in opposizione all'oralità primaria delle civiltà precedenti alla scrittura. [...] Massimo Prada ha classificato la CMC [comunicazione mediata dal computer] come appartenente a quella che molti già considerano una vera e propria terza varietà rispetto all'orale e allo scritto: l'italiano *trasmesso*, con caratteristiche come la *multimedialità* e l'*ipertestualità* che solo parzialmente possono essere ricondotte alla divisione tra orale e scritto. [...] Per David Crystal, *netspeak* è non solo la combinazione di elementi del parlato e dello scritto ma possiede un'ulteriore serie di caratteristiche, che definisce *proprietà mediate elettroniche*. Esiste dunque un surplus che pone il linguaggio elettronico *al di là* di scritto e parlato.²¹³

Per quanto riguarda il contesto italiano, Gheno propone la formula *italiano digitato*, consapevole dei limiti che ogni definizione comporta. A questa definizione aggiunge, con Elena Pistoiesi, che “la caratteristica principale dei testi elettronici è di essere spesso degli *ipotesti*, più che degli *ipertesti*: praticamente, dei frammenti di testo²¹⁴”.

Questa lingua *digitata* che, nel caso italiano, parte da una base di *italiano dell'uso medio* o *neostandard*, si caratterizza, secondo Gheno, per il ricorso ad alcuni elementi specifici spesso di doppia o diversa provenienza (in particolare inglese – per i tecnicismi e il primo lessico della rete – e italiano): acronimi (“*idk*” per “*I don't know*”); tachigrafie (ovvero scritture contratte, come “*cmq*” per “*comunque*”); troncamenti (es.: “*impo*” per “*importante*”); anglicismi anche italianizzati “*maccheronicamente*” (da “*fake*” a “*feic*”).

A ciò possiamo aggiungere un declino della punteggiatura standard²¹⁵, che entra in rinegoziazione con la formalità della scrittura di cui parla Seymour all'inizio di questa sezione: al netto degli usi palesemente scorretti o eccessivi (pensiamo al trionfo smisurato di “*!!!*” spesso intervallati da “*1*” per velocità di battitura), questa rinegoziazione della punteggiatura tende ad allontanarla dalle regole grammaticali formalizzate e a portarla forse

213 Gheno, *op. cit.*, pp. 36–37.

214 Ivi, p. 38.

215 McCulloch, *op. cit.*, p. 226.

più verso le esigenze espressive delle persone che la usano, anche perché in molti casi, nelle scritture digitali (chat in particolare, ma non solo), la punteggiatura viene usata anche per definire il tono del messaggio che viene scritto.

Se queste scritture si sono diffuse in primo luogo nelle conversazioni private e sui social media, sarà interessante osservare come negli anni queste potranno venire incorporate anche in scritture diverse, come quelle più letterarie, per esempio. I testi di Nuova poesia troll che esamineremo nel capitolo 4 ci daranno una prima percezione delle possibilità, perché sfruttano proprio alcune tipicità linguistiche (così come alcuni luoghi comuni) della rete italiana per la produzione di poesia.

Ritornando alle chat, cioè alle conversazioni private che avvengono su applicazioni o programmi di messaggistica, possiamo dire che si tratta di un “un formato interamente della e per la rete” e che “la sorprendente longevità del formato della chat segna la vera nascita di una nuova forma di comunicazione. La chat è l’intersezione perfetta tra il linguaggio scritto e quello informale”²¹⁶.

Non solo: “la chat non è stata studiata in modo così approfondito come i tweet disponibili pubblicamente, ma per quello che sappiamo, le persone usano il linguaggio in modo più informale rispetto ai post pubblici, usando riformulazioni più creative, punteggiatura espressiva, acronimi, emoji e così via: è l’ambiente più ospitale per lo slang di internet”²¹⁷.

La comunicazione scritta online è inoltre caratterizzata dall’“assenza di tutti gli elementi che contraddistinguono la comunicazione tra persone dal vivo (le espressioni del viso, la posizione del corpo nello spazio, i gesti, il tono della voce ecc.)”, quindi “gli utenti della rete cercano costantemente di trovare modi di esprimere tutto questo tramite la tastiera”²¹⁸.

Scrive Seymour a tal proposito:

la nostra scrittura online è sempre più simile a un rebus, che si avvale di elementi non alfabetici – emoji, segni di spunta, frecce, puntatori, simboli di valuta, marchi, segnali stradali e così via – per trasmettere rapidamente informazioni tonali complesse. In effetti, una delle ironie della scrittura

216 “Format entirely of and for the networked computers”; “the chat’s format astonishing durability signals the true birth of a new form of communication. Chat is the perfect intersection of writtend and informal language”. Ivi, pp. 313–314.

217 “Chat isn’t as widely studied as those conveniently public tweets, but for what we do know, people use language more informally than in public posts, using more creative re-spellings, expressive punctuation, acronyms, emoji and so on: it’s the most hospitable environment for internet slang”. Ivi, p. 316.

218 Gheno, *op. cit.*, p. 32.

sui 'social industriali' è che essa utilizza notazioni non alfabetiche per rappresentare meglio il parlato. Le parti del nostro discorso che hanno a che fare con il tono, l'intonazione e le espressioni del corpo, e che sono trasmesse in tempo reale nelle conversazioni faccia a faccia, tendono a perdersi nella scrittura alfabetica, o a essere espresse solo con una notevole elaborazione e cura. L'economia delle emoticon e dei meme consiste nel dare alla voce una comoda incarnazione.²¹⁹

Emoticon ed emoji sono in effetti uno degli elementi distintivi della scrittura digitale, a partire dal (più o meno) semplice accostamento di segni di punteggiatura (:-) che ha caratterizzato i primi tempi della rete, fino ad arrivare alle emoji e alle GIF animate che i principali sistemi di messaggistica attuali rendono disponibili in quantità.

Le emoji che cercano di rimpiazzare gli elementi della comunicazione dal vivo che mancano nella scrittura digitale hanno una pluralità di funzioni: "è la stessa gamma che hanno i gesti, ed è per questo che le emoji hanno preso piede così rapidamente e in modo così completo: perché ci hanno dato un modo semplice di rappresentare le funzioni che stanno dietro ai gesti che sono così importanti per la nostra comunicazione informale"²²⁰.

C'è però una differenza sostanziale da rimarcare:

quando interagiamo con altre persone, riteniamo che il tipo di espressione facciale più affidabile sia quella che viene espressa involontariamente: lo scoppio di risa o il singhiozzo in gola che è difficile da fingere. Eppure non è possibile esprimere involontariamente un'emoji. Sono tutte espresse deliberatamente: si sceglie esattamente quale inviare e si sa che anche gli altri lo fanno. Le emoji e tutti i loro parenti sono falsi per definizione.²²¹

Quest'ultima osservazione è cruciale per capire l'uso delle emoji nella comunicazione contemporanea. Torneremo a parlare di emoji e della loro presenza sui social media e in certe forme letterarie in 2.2.3, perché queste forme possono filtrare anche al di fuori del loro

219 "Our online writing is increasingly rebus-like, drawing on non-alphabetic elements – emojis, check marks, arrows, pointers, currency symbols, trademarks, road signs, and so on – to convey complex tonal information quickly. Indeed, one of the ironies of writing on the social industry is that it uses non-alphabetic notation in order to represent speech better. The parts of our speech that have to do with tone, pitch and embodiment, and which are conveyed in real time in face-to-face conversation, tend to be lost in alphabetic writing, or expressed only with considerable elaboration and care. The economy of emoticons and memes is about giving voice a convenient embodiment." in Seymour, *op. cit.*, p. 41.

220 "But crucially, it's the same range that gestures have, and that's why emoji caught on so quickly and so completely: because they gave us an easy way of representing the functions behind the gestures that are so important of our informal communication." in McCulloch, *op. cit.*, p. 235.

221 "When we are interacting with other people, we find the most trustworthy kind of facial expression to be the kind that's given off involuntarily: the burst of laughter or sob in the throat that's difficult to fake. And yet you can't involuntarily give off an emoji. They're all given out deliberately – you choose exactly which one to send, and you know that everyone else does, too. Emoji and all of their relatives are fake by definition". Ivi, p. 272.

contesto di origine e dare vita a nuovi esperimenti, che sono a volte anche forme di traduzione (come vedremo nel caso della riscrittura della storia di Pinocchio in emoji).

McCulloch continua la sua riflessione, contestualizzandola all'interno di un percorso storico della scrittura che potrebbe illuminare qualche aspetto in più delle scritture digitali contemporanee:

se guardiamo alla storia della letteratura, i testi medievali e classici si limitavano a descrivere ciò che i personaggi facevano (torcersi le mani, strapparsi i capelli) piuttosto che i loro stati mentali, mentre le prime storie moderne iniziarono a incorporare monologhi in cui i personaggi parlavano dei loro processi mentali ad alta voce (si pensi ad Amleto o a Giulietta che si interroga sulla morte). Con l'invenzione del romanzo, i narratori onniscienti potevano alludere a stati mentali che nemmeno i personaggi comprendevano appieno, mentre gli scrittori modernisti del XX secolo cercavano di evocare nel lettore l'esperienza reale di un particolare stato mentale. Di sicuro, i ricercatori hanno scoperto che le persone che leggono molta narrativa sono più brave a comprendere gli stati mentali di quelle che leggono principalmente saggistica o non leggono affatto. Nel XXI secolo stiamo facendo un ulteriore passo avanti: le emoji e il resto ci rendono non solo lettori di stati mentali, ma anche scrittori.²²²

Può essere abbastanza evidente che le emoji siano una forma di scrittura del nostro stato mentale, poiché vengono quotidianamente usate in questo senso. Certo, l'emoji non rappresenta mai una (re)azione spontanea ma, in questo caso, potrebbe addirittura avere qualche tratto in comune in più con la scrittura alfabetica perché quest'ultima è sempre una costruzione, a parole, dello stato mentale che vogliamo esprimere.

Abbiamo visto, in queste pagine, come la tecnica si intrecci con la scrittura e come questa di riflesso, rispecchi i cambiamenti che avvengono nei nostri sistemi cognitivi, emozionali e culturali e come questi si riflettano, in ritorno, sulle scritture digitali che continuiamo a produrre e che continuiamo a scorrere, in punta di polpastrello, sugli schermi dei nostri dispositivi.

222 “If we look at the history of literature, medieval and classical texts simply described what the characters did (wring their hands, tear their hair) rather than their mental states, while early modern stories started incorporating monologues where characters spoke their thought processes out loud (think Hamlet or Juliet wondering about death). With the invention of the novel, omniscient narrators could hint at mental states that even the characters didn't fully understand, while twentieth-century modernist writers tried to evoke the actual experience of a particular mental state in the reader. Sure enough, researchers have found that people who read a lot of fiction are better at understanding mental states than those who read primarily nonfiction or don't read at all. In the twenty-first century, we're going a step further: emoji and the rest make us not just readers of mental states, but writers of them”. Ivi, pp. 285–286. A questo proposito possiamo ricordare anche l'influenza della tecnologia nel modificare le forme artistiche e letterarie, come abbiamo visto in 1.2.3 con la reazione della letteratura all'avvento della fotografia.

All'interrogativo intorno agli altri profondi cambiamenti culturali a cui stiamo assistendo, con particolare attenzione ai temi legati alle pratiche discorsive contemporanee del nostro mondo digitale, cercheremo di dare risposta nel prossimo capitolo.

Capitolo 2. Tra genere, realismi e autorialità, gli effetti del digitale

2.1 Scritture nell'antropocene: tra tecnologia, globalizzazione e catastrofe

Abbiamo visto nel primo capitolo come la tecnologia sia intrinsecamente collegata alla società che la produce: quest'ultima non solo ne orienta le direzioni di sviluppo ma ne influenza in maniera diretta anche gli usi e la ricezione da parte degli utenti e dei consumatori. Questo vale, ovviamente, anche per le scritture contemporanee, siano esse narrative, giornalistiche, critiche o private. Queste relazioni di influenza e condizionamento non hanno però una traiettoria lineare esclusiva: non vanno, cioè, solo dall'innovazione tecnologica all'utente finale (che scrive). Piuttosto sono inserite in una rete di influenze e condizionamenti reciproci tra le tecnologie, l'economia, le specificità locali, i processi di globalizzazione che toccano tutti gli aspetti del vivere quotidiano (quindi anche culturali e sociali, oltre che economici e politici), l'uso e l'evoluzione del linguaggio... In questa interrelazione complessa e costante, le tecnologie digitali giocano un ruolo centrale che assume funzioni e sfumature diverse a seconda del momento storico, delle situazioni concrete, degli attori coinvolti. Per questo è importante, in questo secondo capitolo, mantenere un approccio teorico dinamico, che sia in grado di passare da uno di questi aspetti all'altro quando l'analisi lo richiede. Le tecnologie digitali sono in relazione diretta con la scrittura che è a sua volta in re(l)azione diretta all'emergenza climatica (forse la più grande urgenza del nostro tempo, che è anche emergenza sociale, economica e culturale); questa a sua volta è in relazione diretta con le trasformazioni del linguaggio degli ultimi decenni (esploreremo, a riguardo, il concetto di "neolingua dell'economia" così come proposto da Jean-Paul Fitoussi) che, ancora, è in relazione con gli imperativi economici delle società neoliberali che abitiamo che, di nuovo, influenzano direttamente le scelte tecnologiche (come i dispositivi che arrivano sul mercato e le modalità di sviluppo della cosiddetta "intelligenza artificiale"). Anche se in questo capitolo prenderemo in esame temi più legati all'analisi letteraria – come il genere, il realismo e la

figura dell'autore – restare solo all'interno del campo letterario sarebbe un limite inadeguato che ridurrebbe la comprensione delle scritture contemporanee, per come sono inserite reattivamente all'interno della complessa rete di relazioni che abbiamo appena evidenziato.

Tra le le scritture contemporanee possiamo includere, per esempio, le sperimentazioni letterarie delle varie forme di letteratura elettronica, l'espressione individuale sui social media, la narrazione dominante delle forze politiche ed economiche, la diffusione di fake news e la manipolazione dell'opinione pubblica, i testi (e le traduzioni) prodotte dalle reti neurali così come la ricerca (spesso carsica e quasi sempre minoritaria) di nuove forme letterarie che siano in grado di raccontare il presente. C'è poi la necessità di includere nella riflessione sulla nostra produzione scrittoria e culturale in senso lato non solo altre forme di cognizione (come abbiamo visto con Katherine Hayles in 1.2.3) ma anche punti di vista che vadano oltre l'umano nel tentativo di ripensare la nostra posizione in un pianeta in crisi. L'osservazione di queste scritture, anche se declinata su temi centrali dell'analisi letteraria, non è possibile senza aggiungere considerazioni tecnologiche, economiche, sociologiche, politiche, psicologiche e cognitive: le scritture contemporanee, a volte anche in maniera inconsapevole da parte di chi le produce, racchiudono tutti questi elementi in una costante rinegoziazione di sé e, in modo più esteso, (del ruolo) dell'umano nel mondo odierno.

La diffusione delle tecnologie digitali è un fenomeno globale. È quindi opportuno continuare l'analisi dei cambiamenti che il digitale porta con sé o suscita sotto una prospettiva globale e comparatistica, prima di concentrare la nostra attenzione sull'Italia contemporanea e su alcune sue scritture che ci sembrano significative. Per spostare la riflessione su un piano decisamente (ma non esclusivamente) più letterario, possiamo partire da alcune domande.

Il digitale ha portato qualcosa di realmente nuovo/innovativo nel mondo della scrittura? È indiscutibile che ci siano stati cambiamenti (come abbiamo osservato verso la fine del capitolo 1), ma questi cambiamenti hanno originato o stanno originando svolte significative nella nostra relazione con la scrittura quando questa è mediata dalla tecnologia digitale? Come stanno cambiando il ruolo dell'autore e del lettore? E l'editoria? Inoltre, dato che la tecnologia non è isolata dalla società che la produce e la usa, possiamo chiederci anche come le scritture interagiscono con il più ampio contesto culturale, sociale e politico: qual è, per esempio, la relazione con l'incombere della crisi climatica?

Qual è la risposta locale alla diffusione globale di dispositivi e piattaforme? Come questi ultimi condizionano la produzione e la circolazione di scritture, letterarie o meno?

Come cambiano la nostra percezione della realtà e la nostra relazione con essa? Qual è l'intreccio tra le scritture, la tecnologia e la complessità di un mondo che “sembra essere diventato cognitivamente impensabile”¹?

È indubbio che la diffusione sempre più capillare e pervasiva delle più recenti tecnologie digitali (dai social media agli smartphone alle reti neurali) è avvenuta in un contesto globale divenuto più instabile a livello politico, sociale ed economico; in particolare, se pensiamo alle prime decadi del terzo millennio, possiamo osservare un susseguirsi di crisi economiche, politico-militari e ambientali. Il digitale è partecipe, in vari modi, di ciò che accade quotidianamente intorno a noi: dal modello economico imposto dalle aziende tech della Silicon Valley all'impatto materiale di reti e dispositivi sul consumo di energia e la produzione di inquinamento, dall'uso di cyberwar nei conflitti militari ed economici alla diffusione di propaganda e disinformazione sui social media. In questo contesto, può essere quindi interessante indagare anche la posizione della tecnologia in relazione alla produzione culturale dell'antropocene, con il suo senso di catastrofe imminente. Scrive Laura Tripaldi:

c'è una curiosa affinità tra internet e la fine del mondo. La fascinazione morbosa della civiltà per il proprio annientamento è stata spesso relegata negli angoli del web più profondi e anonimi, dove, vicino a pubblicità ingannevoli che minacciano orrende deformità fisiche, i presagi oscuri di morte e distruzione rubano più click della pornografia più depravata. In qualche modo, segretamente, vogliamo sapere – nell'oscurità delle nostre finestre in incognito – quanti secondi, minuti, ore, giorni, mesi e anni ci separano dalla fine; se siamo malati di un morbo incurabile e disgustoso; quando la Terra sarà inghiottita dall'abisso infuocato del nostro sole morente. Uno specchio rivolto ai nostri incubi più terrificanti è sempre nascosto dietro l'angolo di una ricerca su Google, pronto a infestare i social media con le nostre pulsioni antisociali, come se l'Algoritmo già sapesse – *e lo sa* – cosa ci spaventa e cosa ci eccita di più.²

Questa immagine ci parla di uno spaesamento di fronte a un presente la cui indecifrabilità continua ad aumentare: non è dunque solo la teoria (letteraria) a trovarsi davanti a un “proficuo venir meno di certezze di fronte al crescere della complessità”³ ma anche tutti coloro che producono scrittura, che sia letteraria, privata, critica... Il digitale, moltiplicando i contenuti e il flusso di informazioni a cui siamo esposti quotidianamente, gioca un ruolo determinante in questo spaesamento, in questa difficoltà cognitiva nella nostra percezione della realtà:

1 Enrico Monacelli, «Estinzione», in *Demonologia rivoluzionaria*, Roma: Nero, 2020, p. 122.

2 Laura Tripaldi, «Astrologia catastrofica», in *Demonologia rivoluzionaria*, cit., p. 34.

3 Ugo M. Olivieri, «Le teorie e i metodi», in *Letterature comparate*, a c. di Francesco de Cristofaro, Roma: Carocci, 2020, p. 343.

sono purtroppo spesso satura di informazioni e dunque incapace di processare e fare sintesi. Questa enorme quantità di dati non mi riporta mai all’inizio. A volte i dati sono doppiati o triplati, da identificare e inserire nello stesso processo, a volte sono vecchi e si mischiano non correttamente ai nuovi, vanno dunque sistemati, ricronologizzati, ricollocati. A volte i dati sono falsi e vanno scartati, e lo scarto produce nuovi dati. I dati si uniscono ai miei dati quotidiani, alle mie to-do-list e alle mie leggi interne. Ogni cosa è regolamentata e ogni infrazione è punibile dal Super-Io con provvedimenti esemplari. I miei dati mi attraversano, mi lasciano addosso qualche sensazione, ogni abbozzo di analisi invecchia immediatamente, è banale, è da ridefinire, è sbagliata, è già detta da qualcuno e poi confutata da qualcun altro. Ho giga di archivi, inventari, censimenti, progetti lasciati a metà perché troppo vasti. Faccio tutto nella consapevolezza dell’inutilità del tutto e nello sforzo di credere in qualche modo, a brevi tratti, in certi momenti, al tutto. Ricevo screenshot di titoli di giornale che ho già letto. Spaventata dalla non produttività tolgo tutte le notifiche, poi spengo il telefono. Lo riaccendo, faccio qualcosa di inutile, lo rispengo. Il mio stream of status produce rumore di poco valore, non interpreta e non definisce la complessità delle cose, accumula e basta, autorizza solo a dire di più la parola *io* e a verificare nella collettività chi ha più diritto (like) di dirlo: io sono questo rumore e nient’altro. Come macchina tento l’esecuzione di calcoli con un formalismo che attivi processi di semplificazione di cose complesse, e di connessione tra cose distanti. Talvolta vado in crash e mi riavvio. Invecchio. Faccio ripartire la macchina con altri esercizi yoga e le collaudate tecniche di produttività mi dicono attraverso l’unico dio possibile, YouTube, che il multitasking non esiste. Appartenente a quel pezzettino di Novecento per diritto di nascita, vedo gli ultimi brandelli di Novecento dissolversi: la mia mano di *voyeur* è costantemente tesa allo smartphone, il pollice allenato scorre sullo schermo, si muovono le pagine, gli occhi leggono in diagonale, saltano e recuperano informazioni velocemente per battere la comparsa di ads[.]⁴

Questo lungo frammento di Emmanuela Carbé mostra in maniera evidente come il digitale sia al cuore della scrittura contemporanea non solo in quanto tecnologia ma anche come meta-riflessione sulla relazione quotidiana che abbiamo con i dispositivi e con i flussi informativi che arrivano, tramite le loro interfacce, al nostro sistema cognitivo. Il passaggio appena citato ci ricorda anche come “tra le peculiarità dello scenario contemporaneo c’è anche questa esplosione centrifuga dello spazio letterario, con un processo di espansione che comporta un’inevitabile perdita di specificità, prestigio e primogenitura culturale”⁵. La scrittura prende sempre meno la forma di libro: dati, screenshot, status, crash di sistema sono intimamente collegati alla nostra fisicità e al nostro essere nel mondo così come alla nostra vita interiore e tutti questi elementi sono collegati nella scrittura. William S. Burroughs lo

4 Emmanuela Carbé, «L’inizio degli inizi», in Emmanuela Carbé, Jacopo La Forgia, Francesco D’Isa, *Trilogia della catastrofe. Prima, durante e dopo la fine del mondo*, Firenze: effequ, 2020, pp. 17–18.

5 Federico Bertoni, *op. cit.*, p. 19.

scriveva già negli anni Novanta, nella prefazione a *La mostra delle atrocità* di James G. Ballard: “la linea di demarcazione fra paesaggio interno e paesaggio esterno è crollata. I terremoti possono essere originati da sconvolgimenti sismici all’interno della mente umana”⁶. Del resto, lo stesso Ballard sottolineava come in quel libro avesse cercato di “analizzare quello che succede nel punto in cui si incontrano il sistema dei media e il nostro sistema nervoso”⁷. Oggi ancor più che allora (il libro di Ballard è stato originariamente pubblicato nel 1990) è necessario questo tipo di analisi anche perché questa “esplosione centrifuga” del letterario rende necessario un approccio pluridisciplinare, allargato ad abbracciare la complessità della contemporaneità, costituita (anche) da intrecci di scritture su più livelli: “c’è anche una discussione aperta fra più autori, diverse discipline, piani teorici che associano geni e meme, informazioni e byte e DNA e ancora manipolazione delle informazioni, delle narrative e poi editing genetico. Siamo pronti ai virus narrativi”⁸. Al centro di tutto questo, quotidianamente come medium/media-azione e interfaccia tra noi e il mondo, c’è il digitale: “più che una tecnologia, l’universo digitale costituisce infatti una vera e propria rivoluzione epistemologica, cioè una nuova configurazione della conoscenza che ridefinisce il nostro rapporto con il mondo”⁹. L’osservazione di Bertoni ci ricorda le riflessioni (citate in 1.2.1) di Floridi sul digitale come tecnologia che non è solamente ri-epistemologizzante ma anche re-ontologizzante, in quanto in grado di trasformare radicalmente la realtà (e non solo la conoscenza che ne abbiamo) e il nostro modo di interagire con essa.

Se questo è uno dei nodi centrali della relazione tra scrittura e tecnologia digitale nel mondo contemporaneo, ci sono altri aspetti che concorrono a disegnare lo scenario in cui queste dinamiche prendono forma e si diversificano rispetto al passato. Ancora una volta è opportuno sottolineare come ci siano delle tendenze globali, comuni al di là delle geografie, anche se possono assumere declinazioni locali specifiche (come vedremo nella seconda parte). Prima ancora di toccare alcuni temi che riguardano la letteratura globale (in particolare l’emergenza climatica), occorre riprendere e ampliare le riflessioni già iniziate a proposito della tecnologia, ovvero il sostrato ideologico che permea ogni aspetto del vivere contemporaneo: “il predominio effettivo e ideologico del mercato e dei suoi modi di funzionamento nelle nostre società (la concorrenza, la pubblicità, la spinta ossessiva al consumo) ha radicalmente cambiato anche la nostra vita intellettuale e l’intero mondo delle

6 William S. Burroughs, «Prefazione», in Ballard, *La mostra delle atrocità*, cit., p. 7.

7 Antonio Caronia, *op. cit.*, p. 191.

8 TINA, *op. cit.*, p. 271 (corsivo nell’originale).

9 Bertoni, *op. cit.*, p. 26.

pratiche artistiche”¹⁰. Anche il filosofo Achille Mbembe riflette su questo predominio e sulle sue conseguenze:

non esiste più alcuna sfera dell'esistenza contemporanea che non sia stata penetrata dal capitale. [...] Essendo tutto diventato una fonte potenziale di capitalizzazione, il capitale è diventato un mondo, un fatto allucinatorio di dimensione planetaria, che produce, su scala allargata, soggetti che sono allo stesso tempo calcolatori, finzionali e deliranti. Poiché il capitale è diventato carne, tutto è diventato funzione del capitale, compresa l'interiorità.¹¹

Siamo quindi davanti a un mutamento radicale, una mercificazione di ogni aspetto della vita. Questo porta Mark Fisher a scrivere, a proposito dell'ambito culturale, che “la lettura di Milton o l'ascolto dei Joy Division sono stati ridotti a un'altra scelta di consumo, non più importante della marca di dolci che si preferisce”¹². Se una preferenza culturale si riduce a essere solo una scelta di consumo, ne dobbiamo dedurre che anche il mondo della produzione culturale è profondamente mutato. Scrive Bertoni, citando Jameson, che

il mercato ha fatto cadere qualunque distinzione tra struttura economico-produttiva e sovrastruttura ideologico-culturale, tanto che l'ideologia (cioè l'unica rimasta, appunto il mercato) è la forma stessa della realtà, l'unico modo in cui la realtà diventa pensabile ed esperibile. Così, la ‘semi-autonomia’ della sfera culturale viene completamente distrutta: esplode, si polverizza, si dissemina in ogni minimo anfratto dell'ambito sociale, mentre viene meno quel presupposto spaziale che fondava le tradizionali critiche della cultura come quelle dei francofortesi: la ‘distanza critica’¹³.

L'impossibilità o, quantomeno, la difficoltà di una distanza critica sarà l'oggetto di ulteriori riflessioni nella terza parte, quando cercheremo di tracciare ipotesi per nuove prospettive teoriche per l'analisi delle scritture, alla luce del lavoro teorico e di analisi svolto in questa tesi. Possiamo però anticipare il tema, citando il lavoro di Appadurai sulla relazione tra mercato finanziario e parole. Secondo Appadurai, infatti, “l'incanto del mercato, il suo drammatico successo nel sostituire la società come luogo del sacro nella vita umana, pone problemi profondi che abbiamo compreso almeno dai tempi di Marx”¹⁴. In particolare, davanti

10 Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna: Il mulino, 2012, p. 65.

11 “Il n'existe plus de sphère de l'existence contemporaine qui n'ait point fait l'objet d'une pénétration par le capital. [...] Tout étant devenu une source potentielle de capitalisation, le capital s'est fait monde, un fait hallucinatoire de dimension planétaire, producteur, sur un échelle élargie, de sujets à la fois calculateurs, fonctionnels et délirants. Le capital s'étant fait chair, tout est devenu une fonction du capital, l'intériorité y compris.” in Achille Mbembe, *Brutalisme*, Paris: La Découverte, 2020, p. 64.

12 “Reading Milton, or listening to Joy Division, have been re-branded as just another consumer choice, of no more significance than which brand of sweets you happen to like.” in Mark Fisher, *K-punk: the collected and unpublished writings of Mark Fisher (2004-2016)*, London, UK: Repeater Books, 2018, p. 353.

13 Bertoni, *op. cit.*, pp. 34-35.

14 “The enchantment of the market, its dramatic success in replacing society as the site of the sacred in human life, poses deep problems that we have understood at least since the time of Marx.” in Arjun Appadurai, *Banking*

a questa sostituzione della società da parte del mercato, che mostra anche il fallimento del linguaggio al tempo della finanza dei derivati e la difficoltà a costruire connessioni, solidarietà e comunità morali, Appadurai interroga il ruolo della critica e della società tutta: “la sfida sia per l'antropologia che per noi cittadini è come fare di questa osservazione il fondamento di nuove forme di critica e resistenza”¹⁵.

Torniamo al campo delle lettere. Un esempio di come l'ideologia del mercato influenza direttamente e radicalmente il mondo letterario ed editoriale lo troviamo in Amazon, il gigante delle vendite online. Se tutto ciò che è creato (come scrittura, come forma culturale) viene rapidamente riassorbito nel flusso costante dei media digitali, compresi i gesti critici, di resistenza, quale spazio può dunque rimanere per scritture che cerchino di restarne al di fuori? La stessa logica è alla base dei social media commerciali, molto meno spaventati da un possibile uso “critico” delle piattaforme che dalla diserzione degli utenti, come abbiamo visto. Se inoltre ripensiamo all'idea di “presentismo” (1.2.4), possiamo estendere questa idea dell'impossibilità di elaborazione nel tempo alla produzione culturale, per cui qualsiasi fenomeno di nicchia che arrivi a una soglia critica di visibilità, passa immediatamente (algoritmicamente?) al *mainstream* senza il tempo di una gestazione, di una crescita ai margini dell'industria culturale e del mercato. Se tutto è mercato, a maggior ragione lo sono le scritture che nascono sulle piattaforme commerciali perché non possiamo districare, nella loro origine, l'esigenza espressiva del singolo e il modello capitalista ed estrattivo della piattaforma su cui l'individuo si trova a esprimersi. Non solo: ciò che accade in rete e in particolare sui social media ha il potere e la forza di diffondersi in tempi rapidissimi a livello globale, influenzando così tendenze e dibattiti in maniera transnazionale e generando una quantità enorme di nuove scritture (in forma di commenti, reazioni, riprese, meme...) in più lingue. L'obiettivo è partecipare, essere presente, non rimanere indietro, in una costante ricerca di visibilità (la battuta più arguta, il tweet più riuscito...) che è quintessenza della vetrina narcisistica dei social media. Una tendenza all'uniformazione della sfera pubblica, dei temi che la attraversano, delle reazioni e dei comportamenti individuali.

“Dalla poetica al brand il passaggio non è poi così vertiginoso, né scandaloso”, scrive Carla Benedetti a proposito di ciò che il marketing ha imparato dalla avanguardie: “i marchi e i logo oggi funzionano quasi come un'etichetta di poetica, un segno di differenza incorporato

on words: the failure of language in the age of derivative finance, Chicago ; London: The University of Chicago Press, 2016, p. 67.

¹⁵ “The challenge both for anthropology and for us as citizens is how to make this observation the foundation for new forms of critique and resistance”. Ivi, p. 69.

in un prodotto”¹⁶. Il primo prodotto a essere pubblicizzato siamo noi stessi, attraverso i nostri contenuti, le nostre scritture. Si potrebbe allargare il discorso fino a includere la tecnica pubblicitaria più in voga negli ultimi quindici o vent’anni, lo storytelling, che Christian Salmon non esita a definire una “rapina dell’immaginario”¹⁷. Scrive Salmon: “lontano dal ‘percorso di riconoscimento’ che Paul Ricoeur ha decifrato nell’attività narrativa, lo storytelling mette in atto ingranaggi narrativi, secondo i quali gli individui sono portati a identificarsi con dei modelli e a conformarsi a dei protocolli”¹⁸. Lo storytelling delle grandi marche avrebbe preso, nelle nostre società, il posto che anticamente spettava al mito e contribuirebbe a creare un sentimento di appartenenza all’interno di un immaginario globalizzato:

è diventato un luogo comune parlare di frammentazione dei valori, di perdita di punti di riferimento, di rottura dei codici di condotta: i consumatori non sono più attratti da un prodotto, né da uno stile o da un modo di vivere, ma da un “universo narrativo”. [...] Di fronte alla proliferazione dei segni, spiega il neomarketing, i consumatori cercano narrazioni che permettano loro di ricostituire universi coerenti.¹⁹

Queste logiche, che impongono schemi di comportamento pensati da grandi aziende che puntano a conquistare quote sempre più ampie di mercato, non solo richiedono la partecipazione attiva da parte dei consumatori, ma si possono applicare anche alle modalità di autorappresentazione a cui sono chiamati a conformarsi gli utenti (consumatori) di certi social media come Instagram, in particolare. Social media che, in più, funzionano a livello globale e in modo estremamente pervasivo. Attraverso la presenza sui social, attraverso le scritture che usiamo e le narrazioni che si fa di se stessi, in fondo si cerca un riconoscimento, un universo narrativo coerente di cui fare parte.

In questo flusso costante, che segue un ritmo algoritmico ed economico, è normale che anche la scrittura cambi le sue modalità di dispiegamento. Da un lato, per esempio, la serialità

16 Carla Benedetti, *Disumane lettere: indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma: Laterza, 2011, pp. 63, 64.

17 “Hold-up sur l’imaginaire.” in Christian Salmon, *Storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris: La Découverte, 2007, p. 20.

18 “Loin de ce ‘parcours de la reconnaissance’ que Paul Ricoeur décryptait dans l’activité narrative, le storytelling met en place des engrenages narratifs, suivant lesquels les individus sont conduits à s’identifier à des modèles et à se conformer à des protocoles”. Ivi, p. 17.

19 “C’est devenu une banalité que de parler de fragmentation des valeurs, de perte de repères, d’éclatement des codes de conduite: les consommateurs ne seraient plus attirés par un produit, ni même par un style ou un mode de vie, mais par un ‘univers narratif’. [...] Face au pullulement des signes, explique le néomarketing, les consommateurs seraient à la recherche de récits leur permettant de reconstituer des univers cohérents”. Ivi, pp. 36–37.

dei prodotti in autopubblicazione su Amazon cede la sua stessa natura a questo imperativo, in un costante susseguirsi di aggiornamenti con l'obiettivo di fidelizzare il lettore-consumatore²⁰. Dall'altro, il flusso, che ingloba frammenti di provenienze diverse in costante riscrittura sui nostri schermi-palimpsesto, sembra forse prendere il posto dell'incompiuto, "cifra estetica del Novecento, che scaturisce direttamente dalla percezione di un'interminabilità della scrittura letteraria (il teleologico viene sostituito dal processuale)"²¹. Un presente fatto di frammenti separati in rapidissima successione che si affacciano alla nostra percezione mandando in sovraccarico cognitivo la nostra capacità di attenzione ed elaborazione.

Un presente che è fatto di testo, di scrittura. E se non c'è niente fuori dal testo, questo testo, oggi, si è fatto enormemente più vasto (e contiene anche le *ur*-scritture informatiche che lo sorreggono e lo rendono possibile). Il libro perde dunque la sua centralità in favore di scritture che si frammentano e si rincorrono su una molteplicità di supporti, tanto da far ipotizzare a Nachtergaele un ritorno in forza della poesia (come anticipavamo in 1.3.3). Questa moltiplicazione delle scritture, unita al ricorso a piattaforme commerciali e alla velocità strutturale dei media digitali, ha come conseguenza una mancanza di incisività della lingua sulla realtà: le scritture si ripetono, si uniformano, rapiscono per qualche istante la nostra attenzione senza essere capaci di lasciare alcun segno, anche perché sostituite immediatamente da un nuovo contenuto. I media di informazione, sottoposti anch'essi a questa logica (come vedremo in dettaglio più avanti), adottano gli stessi comportamenti, le stesse scelte. Matteo Meschiari, che parla di "un collasso epocale dell'immaginario"²², scrive anche:

l'esercizio del linguaggio, in tempo di vera crisi, è un muro di nebbia, è solo un altro modo per negare il trauma, per rimandare in eterno la presa di coscienza raggelante: nessun uomo è un'isola, ogni uomo è parte della terra e questa terra è rapita a colpi di vanga da un mare di inadeguatezza e arroganza.²³

Non stupisce, quindi, che in questa situazione la paralisi davanti alla complessità catastrofica del presente ci porti alla sostanziale incapacità di elaborare risposte narrative davanti alle sfide ambientali che già ci troviamo ad affrontare. A questo si potrebbe aggiungere il disorientamento, per gli scriventi europei/occidentali, dovuto alla perdita di centralità dei propri riferimenti geografici e culturali. Possiamo ipotizzare che certe scritture

20 McGurl, *op. cit.*

21 Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura*, Bologna: Il mulino, 2009, p. 133.

22 Matteo Meschiari, *Antropocene fantastico. Scrivere un altro mondo*, Roma: Armillaria, 2020, p. 36.

23 Ivi, p. 10.

letterarie occidentali (europee e nordamericane) scontino, nella loro difficoltà, una doppia sfida: da un lato la radicale messa in discussione del canone occidentale²⁴, che avviene anche grazie alla spinta all'allargamento del dibattito pubblico e degli spazi di produzione culturale al di là di quelli che, storicamente, ne sono stati gli ambienti privilegiati²⁵; dall'altro l'"attacco" frammentario e pervasivo dei media digitali (social media, ma non solo) che meglio rispondono agli imperativi di velocità e mercificazione della realtà odierna. La relazione conflittuale con i media da parte della letteratura non è certo una novità, come vedremo nello specifico per il caso italiano nel capitolo 3. È comunque interessante analizzare quali novità, in questa relazione conflittuale, sono state portate dai media digitali. Queste sfide, inoltre, impongono la ricerca di nuove possibilità per la scrittura, nuove forme e nuove soluzioni per riuscire a narrare il presente nella sua complessità.

Cosa potrebbero esprimere queste scritture? Tra i casi di studio presi in esame nella seconda parte ci sono alcuni esempi interessanti che, tra l'altro, dal contesto italiano si allargano a quello globale, come le scritture performance di Salvatore Iaconesi e Oriana Persico. Carla Benedetti sostiene che "le 'lettere' dovrebbero [...] farsi più disumane, mettendo dentro alla propria prospettiva anche ciò che non è *per l'uomo*" mentre la ricerca in campo umanistico (anch'essa generatrice di scritture contemporanee) dovrebbe essere in grado di "ripensare radicalmente il proprio oggetto e il proprio posto nel più ampio orizzonte della nuova emergenza di specie"²⁶. Della necessità di avvicinarsi al non umano per raccontare il presente parla anche Amitav Ghosh, che sottolinea come la crisi climatica sia anche una crisi culturale, dell'immaginario:

L'Antropocene costituisce una sfida non solo per le arti e le scienze umane, ma anche per il nostro comune modo di intendere e, oltre a questo, per la cultura contemporanea in generale. Non c'è dubbio, ovviamente, che questa sfida derivi in parte dalla complessità del linguaggio tecnico che funge da finestra principale sul cambiamento climatico. Ma non c'è nemmeno dubbio che la sfida derivi anche dalle pratiche e dai presupposti che guidano le arti e le scienze umane. Individuare come ciò avvenga è, a mio avviso, un compito della massima urgenza: potrebbe essere la chiave

24 Benvenuti e Ceserani, *op. cit.*, p. 78.

25 La perdita di centralità dell'Occidente si rileva, quotidianamente, anche nel discorso politico e dei media. Scrive Mattia Salvia: "un'altra conseguenza di questo processo è l'entrata nel nostro lessico di termini quali 'fake news' e 'post-verità', dei discorsi isterici su bot, troll e fabbriche di bufale operate di volta in volta da questo o quel paese nemico dell'Occidente, deciso a interferire nei processi democratici europei e statunitensi. In simili discorsi c'è un fondo di verità; ma è altrettanto banalmente vero che tutti i paesi cercano di interferire a proprio vantaggio negli affari interni degli altri. Il resto è una sovrastruttura che riflette il panico dell'Occidente, che avverte la perdita del proprio 'monopolio del diritto di parola' e intuisce che la sua non è più l'unica voce che è possibile ascoltare, sia a livello internazionale che a livello interno." in Mattia Salvia, *Interregno. Iconografie del XXI secolo*, Roma: Nero, 2022, pp. 144–145.

26 Benedetti, *op. cit.*, pp. 14–15.

per capire perché la cultura contemporanea trova così difficile affrontare il cambiamento climatico. In effetti, questa è forse la domanda più importante che abbia mai affrontato la cultura in senso lato, perché non commettiamo errori: la crisi climatica è anche una crisi della cultura, e quindi dell'immaginazione.²⁷

Questo dibattito trova spazio anche in Italia, anche se spesso limitato a una nicchia intellettuale, in cui però diversi autori si interrogano sul senso dello scrivere in questo periodo storico che sembra marcato dall'idea di catastrofe e dall'assenza di un futuro possibile. Nei corsivi che raccordano i diversi elementi narrativi di *Storie della grande estinzione*, firmato dall'autore collettivo TINA, possiamo leggere, tra le altre cose:

*il Romanzo dell'Antropocene è atlante dell'immaginario, è manuale narratologico di sopravvivenza, [...] è nell'Antropocene perché ormai non è questione di tematiche calde o di mode, ma di consapevolezza che scrivere oggi è definitivamente questione di scrivere nell'età del collasso.*²⁸

Per continuare a collegare i diversi aspetti di cui si parlava all'inizio di questo capitolo, possiamo sottolineare come il ruolo della tecnologia sia fondamentale nel discorso sull'Antropocene, anche per quel che riguarda la drammatica situazione ecologica. Non solo per la materialità del digitale, troppo spesso dimenticata (consumo di energia, rifiuti speciali, infrastrutture sottomarine...), ma anche per il ruolo che alcune aziende Big Tech hanno nel continuare lo sfruttamento ostinato dei combustibili fossili:

a mio avviso, ciò che conta è che le tecnologie, i processi e le imprese più avanzate del pianeta – l'intelligenza artificiale e le piattaforme di apprendimento automatico costruite da IBM, Google, Microsoft, Amazon e altri – vengano applicate all'estrazione, alla produzione e alla distribuzione dei combustibili fossili: il fattore numero uno del cambiamento climatico, delle emissioni di CO₂ e di gas serra e dell'estinzione globale.²⁹

27 “The Anthropocene presents a challenge not only to the arts and humanities, but also to our common-sense understandings and beyond that to contemporary culture in general. There can be no doubt, of course, that this challenge arises in part from the complexities of the technical language that serves as our primary window on climate change. But neither can there be any doubt that the challenge derives also from the practices and assumptions that guide the arts and humanities. To identify how this happens is, I think, a task of the utmost urgency: it may well be the key to understanding why contemporary culture finds it so hard to deal with climate change. Indeed, this is perhaps the most important question ever to confront *culture* in the broadest sense—for let us make no mistake: the climate crisis is also a crisis of culture, and thus of the imagination.” in Amitav Ghosh, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Haryana, India: Penguin Books, 2016, pos. 109.

28 TINA, *op. cit.*, p. 83 (corsivo nell'originale).

29 “What matters here, to me, is that the most advanced technologies, processes and businesses on the planet – artificial intelligence and machine-learning platforms built by IBM, Google, Microsoft, Amazon and others – are brought to bear on fossil fuel extraction, production and distribution: the number one driver of climate change, of CO₂ and greenhouse gas emissions, and of global extinction.” (James Bridle, *Ways of being: beyond human intelligence*, London: Allen Lane, 2022, pos. 201).

Vedremo come la scrittura di questa complessità necessiti di (e stia cercando) nuove forme, da cui la narrazione dell'individualità (anche quella messa in scena sui social media) non può essere mai del tutto separata perché, come scrive TINA, “*il paesaggio interiore non può davvero essere una totale alterità nella dimensione climatica*”³⁰ (riflessione che peraltro ci riporta all'esplorazione ballardiana del punto di contatto tra il mondo dei media e il nostro sistema nervoso a cui si impone, per necessità, la catastrofe ambientale). Queste nuove forme possono mescolare narrazione, giornalismo e divulgazione scientifica³¹ oppure mescolare testo e immagini³² fino a spingersi oltre la testualità³³.

E mentre, anche attraverso l'uso di nuove tecnologie digitali, si sperimentano strade che possano andare al di là della testualità, l'attenzione al linguaggio rimane un elemento chiave per elaborare narrazioni sul presente: “il lessico è centrale. Selezionare il lessico è centrale. Rifondare il lessico è centrale. Adottare quotidianamente il lessico è centrale. Fa tutta la differenza tra narrazioni empatiche e narrazioni di soluzione. Fra storytelling dello status quo e realizzazione del Fiction is Action”³⁴.

L'autore collettivo TINA solleva giustamente la questione del lessico e del linguaggio: si tratta di un tema fondamentale che, ancora una volta, ci ricorda come tutto sia collegato. Impossibile affrontare la scrittura senza occuparsi di linguaggio, certo, ma per farlo è opportuno guardare al contesto politico-economico, anche attraverso il filtro della scrittura, letteraria o meno. L'economista Jean-Paul Fitoussi ha compiuto un importante lavoro di analisi del linguaggio dominante nelle nostre società, evidenziando l'esistenza di “regole di

30 TINA, *op. cit.*, p. 114. In un altro passaggio del testo, leggiamo anche: “*la letteratura di oggi e del futuro prossimo sarà questo: il continuo specchio tra spazio interiore e condizione esterna, la nuova vita nel collasso del clima*”. Ivi, p. 361, corsivi nell'originale.

31 Roberto Laghi, «Fiction, Science, Journalism», cit. Scrive, a questo proposito, TINA: “solo un equilibrio consapevole tra conoscenza scientifica, grammatica dell'immaginazione e vocazione politica potrà produrre i manuali necessari per affrontare i prossimi tempi, per salvarci.” in TINA, *op. cit.*, p. 444.

32 “Con Internet ci siamo ritrovati improvvisamente in un'epoca in cui testo e immagine potevano essere gemellati con la stessa facilità di un manoscritto miniato. Non è certo una coincidenza che anche le immagini abbiano cominciato a rientrare nel mondo testuale del romanzo; poi è arrivata l'ascesa del graphic novel, che ha cominciato presto a essere preso sul serio. Quindi, se è vero che l'ultimo, ma forse il più intransigente, modo in cui il cambiamento climatico resiste alla narrativa letteraria risiede, in ultima analisi, nella sua resistenza al linguaggio stesso, ne consegue che emergeranno nuove forme ibride e l'atto stesso della lettura cambierà ancora una volta, come è già accaduto molte volte in passato.” “With the Internet we were suddenly back in a time when text and image could be twinned with as much facility as in an illuminated manuscript. It is surely no coincidence that images too began to seep back into the textual world of the novel; then came the rise of the graphic novel—and it soon began to be taken seriously. So if it is the case that the last, but perhaps most intransigent way that climate change resists literary fiction lies ultimately in its resistance to language itself, then it would seem to follow that new, hybrid forms will emerge and the act of reading itself will change once again, as it has many times before.” in Ghosh, *op. cit.*, pos. 1193.

33 Roberto Laghi, «Covid-19 et représentation de la réalité: peut-on parler d'un retour du présent?», *Revue Legs et littérature* n° 16, 2020, p. 197.

34 TINA, *op. cit.*, p. 77.

governo e regole di vocabolario che tracciano una strada da cui pare impossibile deviare”³⁵. Queste regole hanno un’origine comune che raramente viene svelata: “la volontà di ridurre il peso della politica e della sua influenza sull’economia”³⁶. Un lavoro analogo, che punta a svelare gli imperativi economici dietro questa svolta linguistica, lo ha fatto la scrittrice francese Sandra Lucbert con il suo *Personne ne sort les fusils*, che porta l’attenzione su un caso specifico (il processo France Telecom³⁷). Si tratta di un testo ibrido che mescola reportage, scrittura letteraria, versi liberi in maniera molto efficace. Inoltre, Lucbert prende ispirazione anche dal fondamentale *LTI: la lingua del Terzo Reich: taccuino di un filologo*, del tedesco Victor Klemperer, che in questo testo aveva studiato le modalità con cui il linguaggio del nazismo si era imposto come unico linguaggio possibile, anche per le vittime del regime³⁸. Qual è il punto centrale del lavoro di questi autori? Il fatto che il linguaggio che usiamo ogni giorno sia piegato agli interessi del potere politico ed economico a un punto tale da renderci impossibile la comprensione della realtà che ci troviamo davanti: “amputando la lingua, abbiamo perso una forma di comprensione del mondo”³⁹.

Il mercato dunque è ideologia, il software è ideologia⁴⁰, il linguaggio è ideologia: come le scritture contemporanee riflettono il loro essere all’interno di questo contesto? Reagiscono criticamente e, se questo avviene, in quali modalità e seguendo quali percorsi elaborano questa posizione critica? È interessante come Fitoussi, nel suo lavoro di decostruzione della neolingua contemporanea, faccia appello alla letteratura come ciò che c’è di più vero in mezzo a ciò che ci circonda: “la letteratura offre ai politici una chiave di lettura della ‘realtà’, forse la più feconda di tutte”⁴¹. Gli esempi concreti che cita, però, risalgono alla prima metà del secolo scorso o a non molti anni dopo, sia quelli letterari – *The grapes of wrath* di John Steinbeck (1939), *They shoot horses, don’t they* di Horace McCoy (1935) – che quelli cinematografici – *Riso amaro* di Giuseppe de Santis (1949), *Padre padrone* dei fratelli Taviani

35 Fitoussi e Pierantozzi, *op. cit.*, p. 3.

36 Ivi, p. 4.

37 Per un resoconto giornalistico dettagliato della vicenda, rimando ai due dossier curati dal sito di informazione francese Mediapart: <https://www.mediapart.fr/journal/france/dossier/dossier-france-telecom-des-suicides-au-proces>, <https://www.mediapart.fr/journal/france/dossier/france-telecom-chroniques-du-proces-d-un-harcelement-moral-grande-echelle> (consultati il 13.09.2023).

38 Lucbert, *Personne ne sort les fusils*, cit.; Victor Klemperer, *LTI: la lingua del Terzo Reich: taccuino di un filologo*, Firenze: La Giuntina, 2011. Per un’analisi dettagliata del libro di Lucbert, rimando a Roberto Laghi, «Sandra Lucbert, *Personne ne sort les fusils* (Paris: Seuil, 2020)», *Sphères*, fasc. 5 Objectivité dans la recherche scientifique (2020), pp. 144-148.

39 Fitoussi e Pierantozzi, *op. cit.*, p. 12.

40 N. Katherine Hayles, *My mother was a computer: digital subjects and literary texts*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 60.

41 “La littérature offre aux politiques une clef de lecture de la ‘réalité’, peut-être la plus féconde de toutes.” in Fitoussi, *op. cit.*, 2020, p. 67.

(1977) e *8½* di Fellini (1963). Può essere che questo ricorso al passato sia dovuto alla volontà di trovare esempi tra i classici ma è sicuramente indicativo il fatto che non citi nessuna opera contemporanea. Il che potrebbe riportarci alle considerazioni di Jameson e Fisher sull'impossibilità di rappresentare il presente o, meglio, sulla mancanza di un presente da rappresentare. In questa mancanza, l'impossibilità di un linguaggio capace di fare presa sulla realtà forse ha un ruolo chiave. Vale la pena approfondire alcuni dei ragionamenti di Fitoussi, anche per sottolineare – come visto all'inizio di questo capitolo – l'intrecciarsi tra gli aspetti culturali (e quindi anche letterari), economici e politici.

L'esempio forse più chiaro per capire come agisce questa mutazione del linguaggio è quello dell'espressione "riforma strutturale", entrata da anni nel lessico dalla politica, dei media e del dibattito pubblico, senza che le poche voci critiche fossero ascoltate.

Tutti vogliono fare una riforma strutturale, tutti devono fare una riforma strutturale, tutti promettono la riforma strutturale. E si ripete da anni, ormai, la necessità assoluta della riforma strutturale. Ma che significa riforma strutturale? Tutti si guardano bene dal dirlo. Eppure non è difficile, ve lo dico io che significa e cosa bisognerebbe dire senza parlare la neolingua: "Adesso noi faremo la riforma strutturale, dunque vi renderemo più precari, e faremo in modo che voi lavoratori sarete meno tutelati". Nella lingua scomparsa questo era il male, nella neolingua è diventato il bene, l'unica via d'uscita. La scomparsa della lingua antica, e con essa dei suoi strumenti di pensiero, fa sì che ormai non si possa più esprimere che un'unica opinione.⁴²

Fitoussi sostiene che sia stata creata "una trappola semantica per impedire l'esistenza di qualsiasi altro discorso che non fosse quello ortodosso"⁴³. L'ortodossia a cui si riferisce Fitoussi è quella del capitalismo neoliberale, così come teorizzato a partire dagli anni Settanta del secolo scorso in particolare nel mondo anglossassone⁴⁴. Questa ortodossia (unica ideologia delle nostre società, come dice Bertoni, citato sopra) impregna ogni aspetto delle nostre vite, compresi i discorsi pubblici e le scritture contemporanee, anche quando queste riescono a smarcarsi dalla morsa sul linguaggio e a esprimere posizioni diverse.

Se la politica non ha più come obiettivo il benessere delle popolazioni, è chiaro che c'è bisogno di nuove strategie che adattino il discorso politico ai nuovi obiettivi: "la lingua

42 Fitoussi e Pierantozzi, *op. cit.*, p. 10.

43 Ivi, p. 50.

44 Questa tesi non è il luogo adatto per un'analisi di come il capitalismo neoliberale sia stato teorizzato e messo in pratica a livello globale. Rimando quindi a due testi recenti che, storicizzando e contestualizzando, sono capaci di fare luce sulle dinamiche in atto nelle società contemporanee, svelandone obiettivi e meccanismi: Grégoire Chamayou, *La société ingouvernable: une généalogie du libéralisme autoritaire*, Paris: La Fabrique, 2018. e Marco D'Eramo, *Dominio: la guerra invisibile dei potenti contro i sudditi*, Milano: Feltrinelli, 2020.

diventa un modo di comunicazione più che di informazione”⁴⁵ e quando i cittadini si ribellano contro decisioni politico-economiche che riducono i loro diritti, spesso il potere politico parla di errori di comunicazione, oppure del fatto che i cittadini non siano in grado di capire. Ma questi atteggiamenti, che passano sempre anche dal linguaggio, hanno delle conseguenze:

a forza di comunicazioni, di promesse non mantenute, ma la cui validità è difesa a spada tratta da media e intellettuali, la società perde fiducia nelle sue istituzioni. [...] non siamo più convinti di quello che dice la gente, non ci crediamo più, abbiamo l'impressione che tutti mentano, raccontino favole, imbastiscano teorie fumose e molto generali. [...] Questa spirale aumenta la propensione a credere in qualsiasi cosa. Anzi: più la lingua diventa volgare, più diventa credibile. Volgare non nel senso di *politically incorrect*, ma di logica binaria: questo è il male e questo è il bene.⁴⁶

Pensiamo alla polarizzazione del dibattito politico e sociale, pensiamo alla diffusione di fake news e teorie del complotto: reazioni a una realtà che sfugge di mano, su cui il linguaggio non ha più presa. Il ruolo dei media digitali in questo scenario è tutt'altro che secondario, come sottolinea Jon Askonas:

finché il consumo di media – che si tratti di Facebook, MSNBC, radio o altro – aumenterà la forza della propria esposizione, i parassiti [del cervello che vengono da internet] troveranno la loro strada. La realtà come la intendiamo noi è un fenomeno di strutture sociali, di linguaggio e di processi condivisi per interagire con il mondo. I media digitali stanno modificando tutti questi elementi in modo tale che il consumo dei media assomiglia sempre di più all'atto di giocare a una realtà alternativa.⁴⁷

Se il consumo dei media diventa come un gioco di costruzione di realtà alternativa, non solo la domanda su cosa sia la realtà assume un valore diverso e più urgente (come vedremo in 2.3) ma l'attenzione va portata anche e soprattutto sulle conseguenze che questa situazione ha sulla produzione culturale:

la vita economica, per una parte fetta [sic] importante della società, sta diventando insopportabile, costringe le persone a concentrarsi sui calcoli e fa scomparire le altre dimensioni, quella artistica, quella culturale e quella sociale. Per questo la società diventa più violenta e c'è chi impazzisce: l'essere umano non può sopportare di essere ridotto alla sua sola dimensione economica.⁴⁸

45 Fitoussi e Pierantozzi, *op. cit.*, p. 11.

46 Ivi, pp. 112–113.

47 “As long as spending more time consuming media — whether Facebook, MSNBC, talk radio, or whatever — increases the strength of one’s exposure, the [internet brain] worms will find their way. Reality as we understand it is a phenomenon of social structures, language, and shared processes for engaging with the world. Digital media is remaking all of these in such a way that media consumption more and more resembles the act of playing an alternate reality game.” in Jon Askonas, «Reality Is Just a Game Now», *The New Atlantis*, 6 giugno 2022, <https://www.thenewatlantis.com/publications/reality-is-just-a-game-now>, consultato il 13.09.2023.

48 Fitoussi e Pierantozzi, *op. cit.*, p. 167.

Davanti a una realtà che richiede sempre più energie cognitive per essere compresa, la difficoltà ad accedere alla dimensione artistica, culturale, creativa è intrinsecamente legata all'unica ideologia rimasta in vita nelle nostre società (cioè il mercato) che, a sua volta, è legata alle tecnologie digitali e alla loro temporalità. Scrive Mark Fisher:

la nuova produzione culturale richiede un uso del tempo a cui il capitalismo comunicativo è profondamente ostile. La maggior parte dell'energia sociale è risucchiata nel vortice del lavoro tardo-capitalista e nella sua vasta simulazione di produttività. L'innovazione dipende da una deriva assorta (piuttosto che distratta), ma è sempre più difficile raccogliere le risorse attenzionali per tale immersione. Le urgenze ciberspaziali – la luce rossa lampeggiante dello smartphone, il richiamo delle sirene del suo allarme – funzionano come inibitori della trance o come sveglie che continuano a svegliarci dal sogno collettivo. In queste condizioni, il lavoro intellettuale può essere intrapreso solo a breve termine. [...] Per capire la crisi temporale, basta confrontare la situazione attuale con l'apice della cultura punk e post-punk, quando a Londra e a New York erano disponibili immobili a basso costo oppure occupati abusivamente. Ora, permettersi semplicemente di pagare un affitto in una delle due città significa rinunciare alla maggior parte del proprio tempo e delle proprie energie per lavorare. L'aumento delirante dei prezzi degli immobili negli ultimi vent'anni è probabilmente la causa più importante del conservatorismo culturale nel Regno Unito e negli Stati Uniti.⁴⁹

Si tratta di un discorso che può essere allargato a geografie molto più ampie, includendo le principali città europee e italiane per quel che riguarda l'aumento del costo della vita e per la posizione sostanzialmente conservatrice della produzione culturale. E certo il nostro tempo, iper-accelerato e frammentato in continuazione da notifiche, messaggi, distrazioni digitali, non ci permette forse più di creare un pensiero, un percorso intellettuale che si sviluppi e si realizzi sul lungo periodo.

A queste difficoltà si aggiunge inoltre un altro fenomeno contemporaneo, cioè il passaggio dall'ordine globale unipolare che conoscevamo e a cui eravamo abituati dal crollo dell'URSS e dalla fine della guerra fredda a una confusione multipolare, in cui nuovi attori,

49 "New cultural production requires a use of time that communicative capitalism is profoundly hostile towards. Most social energy is sucked into the vortex of late-capitalist labour and its vast simulation of productivity. Innovation depends upon an absorbed (rather than distracted) drift; but it is increasingly difficult to muster the attentional resources for such immersion. Cyberspatial urgencies – the smartphone's flashing red light, the siren call of its alert – function like trance-inhibitors or alarm clocks that keep waking us out of the collective dreaming. In these conditions, intellectual work can only be undertaken on a short-term basis. [...] To understand the time-crisis, we only have to compare the current situation with the height of punk and post-punk culture happened at a time when cheap and squatted property was available in London and New York. Now, simply to afford to pay rent in either city entails giving up most of your time and energy to work. The delirious rise in property prices over the last twenty years is probably the single most important cause of cultural conservatism in the UK and the US." in Fisher, *K-punk*, cit., p. 518.

nuove culture e nuovi linguaggi emergono. Non bisogna dimenticare, inoltre, che “il realismo è stato per l’Occidente anche una tecnica di potere: invadere imperialisticamente il mondo con riproduzioni della realtà è comodo e conveniente quando sul mondo abbiamo un totale dominio”⁵⁰.

Scrive Mattia Salvia:

la lenta accumulazione di contraddizioni a ogni livello – economico e politico, ecologico e sociale, tecnologico e culturale – ha finito per produrre un mutamento di qualità che ci rende incomprensibile lo stesso mondo in cui viviamo. Eccola, l’origine delle fantasie sulla timeline sbagliata, la natura della nostra percezione di essere precipitati in un’Era dell’Assurdo. Cose che non dovrebbero esistere, esistono davvero: il mondo che abitiamo non può essere reale. E invece...⁵¹

Quando eventi impensabili accadono (pensiamo alla Brexit o all’elezione di Trump nel 2016) o quando il meccanismo economico si inceppa o, in parte, si blocca (pensiamo all’incidente della portacontainer Ever Given nello stretto di Suez nel marzo 2021 ma anche ai lockdown dei primi mesi della pandemia di Covid-19) il senso di assurdità che proviamo ci fa pensare che quello che stiamo vivendo non sia davvero reale, come se il tempo a un certo punto si fosse biforcuto e l’umanità fosse finita, appunto, in una timeline sbagliata, oscura.

La timeline oscura, la timeline peggiore, la timeline più strana, la timeline *sbagliata*. Sono espressioni che, negli ultimi anni, hanno cominciato a diffondersi a macchia d’olio nelle nostre conversazioni di tutti i giorni: partite da internet e dal mondo dei meme, hanno infine contagiato il nostro linguaggio, diventando un mezzo per esprimere disagio, incredulità, sgomento per questo o quell’evento sconvolgente di cui ci ritroviamo a essere spettatori.⁵²

La realtà sembra cedere sotto i nostri occhi, mentre continuiamo a *scrollare* i *feed* sui social media, mentre apriamo l’ennesima *tab* del *browser* per perderci dietro a un’altra traccia (fatta, come sappiamo, di scrittura) di cui ci dimenticheremo perché qualche altro elemento di realtà avrà catturato la nostra attenzione.

50 Vitaliano Trevisan, *Works*, Torino: Einaudi, 2017, pos. 541. A questo proposito, anche per (ri)mettere al centro del discorso la tecnologia (che non è mai neutra e, quindi, è usata anche come strumento di dominio), possiamo evidenziare il fatto che le tecnologie elettroniche usate per la produzione musicale sono state costruite quasi esclusivamente sulla tradizione musicale occidentale. Questa forma di dominio culturale limita le possibilità espressive che rispondono a stili nati all’interno di culture diverse. Per questo, il musicista Khyam Allami, di origine siriana, ha sviluppato due programmi (disponibili liberamente) per esplorare la creazione musicale usando sistemi tonali provenienti da tutto il mondo e non solo dalla tradizione classica occidentale, cfr. Tom Faber, «Decolonizing Electronic Music Starts With Its Software». *Pitchfork*, 25 febbraio 2021. <https://pitchfork.com/thepitch/decolonizing-electronic-music-starts-with-its-software/>, consultato il 13.09.2023.

51 Salvia, *op. cit.*, p. 213.

52 Ivi, p. 8.

Abbiamo quindi davanti uno scenario complesso quando rivolgiamo la nostra attenzione alle scritture della contemporaneità. Per includere nella nostra analisi anche i fattori che le costituiscono e le condizionano, è necessario adottare un “eclettismo metodologico”⁵³ che sia capace di rivolgersi ai campi del sapere più adatti per toccare ognuno di questi fattori. Come abbiamo osservato in queste prime pagine del capitolo, che servono a contestualizzare l’analisi che segue, è importante mantenere un’apertura interdisciplinare e uno stato d’allerta attento a tutti i segnali che possono indirizzare verso un’interpretazione approfondita dei fenomeni culturali e scrittoriali. C’è una prima esigenza, quella di una posizione che in parte abbiamo già visto nel primo capitolo, di osservatori attivi capaci di guardare a ciò che avviene nella macchina digitale, distogliendo lo sguardo dall’archi-schermo⁵⁴ che richiama ed esige tutte le nostre attenzioni: parafrasando T. S. Eliot citato da Fusillo, non tanto “stare da entrambe le parti dello specchio”⁵⁵ quando stare da entrambi i lati dello schermo, dentro e fuori dalla macchina allo stesso tempo. La seconda posizione, e anticipo qui alcuni temi che saranno poi al centro della terza parte, punta invece a raccogliere direzioni di ricerca che provengono da campi e discipline anche al di fuori della critica e dell’analisi letteraria. Accogliere queste spinte significa aprirsi a chiavi interpretative del presente che siano all’altezza delle sfide che esso pone (all’umano nella sua interezza, prima ancora che alle scritture). Penso alla necessità di ripensare l’umanesimo, prendendo in considerazione l’ipotesi della necessità di decentrare l’umano. Benvenuti e Ceserani, citando Edward Said, parlano della necessità di “sbarazzarsi ‘dell’intero complesso di attitudini associate non solo all’eurocentrismo ma all’umanesimo’”⁵⁶. Aprire lo sguardo, includendo nella nostra analisi anche ciò che fino a un’epoca abbastanza recente ne è sempre stato escluso, a cominciare da diverse forme di cognizione non umane, prima fra tutte quella della macchina digitale. Riprendere la necessità di parlare e scrivere in presenza di tutte le lingue del mondo espressa da Édouard Glissant e, forse, allargarla ancora, a includere per esempio il codice informatico (e così, forse, nuove forme di *métissage*: del resto c’è già chi ha parlato di creolo a proposito di queste contaminazioni, vedi 2.1.1). Penso al lavoro sugli assemblaggi cognitivi di Katherine Hayles (che abbiamo visto nel primo capitolo) ma anche all’elaborazione teorica di Karen Barad sull’“agential realism” e sui modi in cui possiamo superare il paradigma rappresentazionalista, cioè la distinzione ontologica tra le rappresentazioni e ciò che queste

53 Olivieri, *op. cit.*, p. 343.

54 Mauro Carbone, *op. cit.*, p. 106.

55 Massimo Fusillo, «Introduzione. Passato presente futuro», in *Letterature comparate*, cit., p. 13.

56 Benvenuti e Ceserani, *op. cit.*, p. 94.

intendono rappresentare. E ancora le teorie sulla mente estesa e il ruolo delle scienze cognitive e delle neuroscienze nell'approfondire la conoscenza del funzionamento dell'umano in relazione al contesto in cui è immerso, con particolare attenzione al nostro rapporto con le macchine digitali e allo sviluppo di forme di cognizione macchinica (l'“intelligenza artificiale”).

Questa ‘fuga tematica in avanti’ vuole sottolineare ancora una volta la complessità del contesto in cui l'analisi delle scritture contemporanee, incluse quelle italiane, si colloca. Le domande e le ipotesi su questi temi saranno approfondite nella terza parte, mentre è ora necessario avvicinarci ai punti di osservazione che abbiamo scelto, per capire cosa, nel contesto delle scritture digitali, succede ai generi, al realismo (e, di riflesso o forse originariamente, alla realtà) e alla figura dell'autore.

2.2 Tra i generi: le (nuove) forme della scrittura digitale

2.2.1 A proposito di genere, scritture e generi di scritture

Se la legge della conservazione della massa non fosse stata confutata dalla meccanica quantistica, si potrebbe banalmente applicare anche alla questione dei generi il postulato di Lavoisier: “nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma”. Ma la meccanica quantistica ipotizza l'esistenza di materia ed energia oscure: qualcosa che esiste al di fuori della nostra percezione reale. Forse che anche l'esistenza dei generi presuppone qualcosa di più complesso e difficile da percepire? Se usciamo dalla metafora fisica, possiamo dire che dipende, ovviamente, da cosa si intende per genere e, soprattutto, da come si usa il genere per analizzare le opere di scrittura. Non ha senso, in questa sede, ricostruire il dibattito intorno alla questione che ha attraversato la storia della produzione letteraria sin dall'antichità. È importante però dare alcune linee guida e indicare le modalità con cui approcceremo il concetto di genere in questa analisi, tenendo presente il fatto che il nostro lavoro si concentra sulle scritture in senso ampio e non esclusivamente su quelle letterarie. Gli elementi da tenere in considerazione sono dunque vari e diversi tra loro: per esempio, l'ibridazione e la contaminazione con i media digitali e le conseguenze di questa tendenza, gli aspetti legati alla catalogazione merceologica delle scritture (cioè la loro piena messa a mercato), il diffondersi

dei testi in un'orizzonte più ampio, fatto non solo di supporti diversi ma anche di flussi di contenuti che circolano su canali diversi.

Vogliamo quindi usare il genere senza ridurlo al suo aspetto normativo: come timone, guida, principio che ci permette di creare accostamenti e vicinanze, tenendo presente che questo nostro lavoro – così come la percezione della scrittura – si gioca sempre sull'idea di schermo come interfaccia, come zona di contatto e di scambio. C'è dunque porosità tra generi, contaminazione continua. Il confine tra i generi è un territorio in costante movimento, ridefinizione, permeabile a invasioni di campo, metissaggi che non avvengono solo tra diversi generi di scrittura ma anche tra diversi media, diversi supporti e diversi linguaggi. Certo, non si potrebbe immaginare niente di più lontano di un meme che circola viralmente sui social media e un testo classico come, tanto per prendere un esempio canonico, *I promessi sposi*, ma quando troviamo meme che magari mettono in scena elementi del romanzo di Alessandro Manzoni anche questi due campi, così lontani, trovano un punto di contatto: la barriera dei generi, almeno per un attimo, sembra andare in cortocircuito. Questo veloce esempio ci aiuta anche a portare la nostra attenzione alla contaminazione che, in ambiente digitale, avviene tra generi tradizionalmente considerati *alti* e generi considerati *medio-bassi* o popolari: nel flusso di contenuti che appaiono sulle nostre *home* sociali, un frammento di epica classica può essere accostato (algoritmicamente o cronologicamente) a una battuta sull'attualità politica o a un breve componimento poetico. Contesto e contenuto sono collassati, come abbiamo visto nel primo capitolo, e questo collassare ha portato con sé, almeno per certi aspetti, anche certe divisioni di genere. Divisioni tra generi che possono essere ripensate, in maniera ironica, anche in relazione a un (rinnovato?) rapporto tra massa ed élite, come fa un popolare meme che recita: “ricorda / Film: da ricchi, per poveri / Opera: da ricchi, per ricchi / Teatro: da poveri, per ricchi / Meme: da poveri, per poveri / I meme sono la strada per la liberazione delle masse”⁵⁷.

Inoltre, dato che l'oggetto di questo lavoro sono le scritture contemporanee in un'accezione ampia, possiamo considerare il fatto che l'uso della categorizzazione in generi potrebbe essere un limite nell'analisi. Molte scritture contemporanee (anche alcune tra quelle che analizzeremo nella seconda parte) non solo possono essere difficili da inserire, anche in maniera parziale, all'interno di un genere ma forse richiederebbero anche l'invenzione di

57 “Remember / Movies: by rich people, for poor people / Opera: by rich people, for rich people / Theater: by poor people, for rich people / Memes: by poor people, for poor people / Memes are the gateway to the liberation of the masses.” in *iFunny*, <https://ifunny.co/picture/movies-by-rich-people-for-poor-people-opera-by-rich-GWV5U4CT6>, consultato il 22 maggio 2023.

nuovi generi per poterle inquadrare. Sarà dunque più interessante capire cosa sono queste scritture, quali le loro peculiarità e quali gli elementi innovativi piuttosto che ragionare sul genere a cui potremmo ascriverle. Non si tratta, quindi, di imporre una classificazione teorica da parte di chi fa il lavoro di analisi: interroghiamo queste scritture, lasciando la massima apertura al loro dispiegarsi in quanto scritture che esistono nel mondo digitale, lasciandoci a nostra volta interrogare da loro.

Per inquadrare dunque l'uso che faremo del genere nelle prossime pagine, possiamo sostenere con Bertoni che

il genere diventa una categorie aperta e fluida, a codificazione debole, una cornice che deve essere continuamente spostata e riposizionata [...]. Se insomma il genere continua a esistere anche in piena modernità, vengono meno i presupposti che ne fondavano lo statuto e il ruolo nelle epoche precedenti. Innanzitutto si allenta o si rompe del tutto il nesso tra specificazioni tematiche e opzioni espressive.⁵⁸

Oggi si producono talmente tante scritture che, anche volendo estendere in parte queste riflessioni spiccatamente letterarie all'insieme della produzione scritta contemporanea, molte categorizzazioni potrebbero vacillare, come per esempio la relazione tra tradizione e innovazione: la velocità con cui vengono create e si susseguono scritture in ambito digitale rende praticamente impossibile un'osservazione classificatoria più o meno statica, che non sarebbe in grado di tenere il passo con quello che accade. In questo senso e per il tipo di scritture che analizzeremo, potrebbe risultare limitante anche l'uso del "modo" inteso come "configurazione dell'immaginario espressa da un sistema codificato di motivi, immagini, personaggi, schemi narrativi, costanti tematiche, visioni dell'uomo, atteggiamenti dell'autore rispetto alla materia rappresentata o al pubblico a cui si rivolge"⁵⁹. Useremo quindi questi concetti con flessibilità, con un "atteggiamento cauto ed empirico"⁶⁰.

In questa esplorazione sulle nuove forme di scrittura o su come le forme esistenti sono modificate e rielaborate, concentreremo dapprima l'attenzione sulla cosiddetta letteratura elettronica e sulla sua storia, per individuarne le peculiarità. Esploreremo poi alcuni nuovi mondi letterari permessi dal digitale, come la "twitteratura", la "littératube" e altre forme di adattamento di opere a linguaggi moderni (come le emoji). Passeremo quindi all'analisi di come Amazon usi i generi come categorie merceologiche: se i prodotti culturali sono merci

58 Bertoni, *op. cit.*, p. 217.

59 Ivi, p. 223.

60 Fusillo, *Estetica della letteratura*, cit., p. 127.

come le altre, forse i generi sono più materia di lavoro per i reparti marketing e vendite delle case editrici che per gli studiosi di letteratura. Rimanendo in ambito commerciale, ci occuperemo della svolta narrativa del marketing, prendendo in esame il ruolo dello storytelling a livello aziendale (e anche politico). Analizzeremo poi la necessità di trovare nuove forme in grado di narrare la complessità del presente, forme in cui narrativa, giornalismo, divulgazione scientifica e una spinta alla mitopoiesi si intrecciano nel tentativo di raccontare l'umano e il pianeta in cui viviamo oggi. Chiuderemo la parte dedicata ai generi con uno sguardo sintetico al mondo del giornalismo contemporaneo, ai suoi modelli di business e alle relazioni pericolose con i social media, e con una breve riflessione sull'autofiction con particolare attenzione, però, alla narrazione di sé che prende forma sui social media. È evidente che ognuno dei temi presentati nelle pagine che seguono potrebbe essere oggetto di una tesi di dottorato specifica. La trattazione che segue non potrà che essere parziale, quindi, e cercheremo di mettere in luce gli elementi più interessanti per il nostro percorso di ricerca.

2.2.2 E-lit: storia, forme e innovazioni nella letteratura elettronica

Non possiamo pensare ai generi delle scritture digitali senza prendere in esame la letteratura elettronica. Che cosa si intende con questa espressione, spesso abbreviata in e-lit? Roberta Iadevaia, all'inizio del suo imprescindibile lavoro, specifica che non esiste una definizione univoca e comunemente accettata di letteratura elettronica. Ciononostante, possiamo comunque definirla in maniera abbastanza precisa, evidenziando i suoi tratti fondamentali.

Un buon punto di partenza può essere individuato nella definizione proposta dalla Electronic Literature Organization (ELO): “opere con un importante aspetto letterario che sfruttano le potenzialità e i contesti forniti da un computer remoto oppure connesso alla rete”. Una definizione più recente, redatta ancora una volta dalla ELO in occasione della pubblicazione del terzo volume della *Electronic Literature Collection* (ELC), recita: “se definiamo letteratura il lavoro artistico sul linguaggio, allora la letteratura elettronica è il lavoro artistico sul linguaggio e i media digitali”. [...] possiamo affermare fin da ora, che quando parliamo di e-lit ci riferiamo a opere nate digitali, che non potrebbero vivere al di fuori del medium informatico, poiché ne sfruttano alcune proprietà, utilizzandole come strumenti formali, retorici ed estetici.⁶¹

61 Roberta Iadevaia, *op. cit.*, pp. 11–12.

Ora che abbiamo una definizione che circoscrive il campo, possiamo analizzare alcune delle sue caratteristiche principali. Se la relazione con il medium digitale è fondante nella letteratura elettronica, diventa immediatamente chiaro che solo una minimissima parte degli ebook può aspirare a rientrare nel vario mondo della e-lit: la maggior parte non sono altro che trasposizioni per lettori di ebook di testi stampati, testi che sono pensati all'origine come libri tradizionali, anche quando esistono solo nella loro versione ebook. A questo proposito, possiamo sottolineare, seguendo il lavoro di Katherine Hayles, che ogni scrittura odierna è digitale (fatta eccezione per i nostri appunti scritti a mano, ma solo se non ne scattiamo un'immagine digitale) e quindi possiamo pensare alla letteratura stampata come una "particolare forma di output del testo elettronico", anche se è importante sottolineare che il testo elettronico "rimane distinto dalla stampa in quanto non è letteralmente accessibile finché non viene interpretato da un codice correttamente eseguito"⁶². Il codice, come vedremo più in dettaglio tra poco, "deve essere considerato parte del 'testo' della letteratura elettronica tanto quanto la superficie dello schermo"⁶³.

Chiarite queste possibilità di confusione, è importante sottolineare di nuovo come nel digitale tutto sia scrittura, dato che tutto è o diventa codice (tutto, quindi, "è rappresentato sotto forma di numeri"⁶⁴). Questo ci porta a una considerazione fondamentale sulle scritture digitali (letterarie o meno). Sempre Iadevaia:

Ancora, a differenza del libro, i media digitali non sono bidimensionali, ma sono dotati di profondità, presentano cioè una struttura a livelli. [...] Inoltre, la presenza di più strati fa sì che si vengano a creare nuovi spazi per la scrittura. In virtù di questo strettissimo e costante dialogo tra livelli, la scrittrice digitale non può circoscrivere le proprie competenze al testo di interfaccia, ma deve essere in grado di conoscere il funzionamento dell'intero sistema.⁶⁵

Il fatto che la letteratura elettronica sia indissolubilmente legata alle tecnologie che la rendono possibile pone due questioni fondamentali. La prima si riferisce alla cosiddetta "labilità", cioè al fatto che "le opere nate digitali non sono immutabili, ma la loro resa finale dipende, tra le altre cose, dal contesto tecnico di esecuzione"⁶⁶. La seconda riguarda le tecnologie stesse (hardware e software): la velocità con cui appaiono sempre nuovi dispositivi

62 "Particular output form of electronic text"; "remains distinct from print in that it literally cannot be accessed until it is performed by properly executed code." in N. Katherine Hayles, *Electronic literature: new horizons for the literary*, Notre Dame, Ind: University of Notre Dame, 2008, p. 5.

63 "Must be considered as much a part of the 'text' of electronic literature as the screenic surface". Ivi, p. 35.

64 Iadevaia, *op. cit.*, p. 12.

65 Ivi, pp. 12-13.

66 Ivi, p. 13.

e nuove applicazioni rende difficile conservare e mantenere accessibili le opere di e-lit (le pratiche di archiviazione di queste opere rimangono infatti uno dei problemi centrali).

Un ulteriore aspetto della letteratura elettronica su cui è importante soffermarsi è che le sue espressioni richiedono la partecipazione attiva del lettore (che, spesso, davanti alle realizzazioni più performative di e-lit, è anche e soprattutto spettatore): questa letteratura è, “per usare un’espressione introdotta dal critico Espen Aarseth, una forma di letteratura ‘ergodica’ (dal greco *ergon*, ‘opera’ e *hodos*, ‘percorso’), in quanto questo tipo di opere non vuole (solo) essere letto, ma attraversato, manipolato, *giocato*”⁶⁷.

Se esperienze come quelle che vanno dalla letteratura combinatoria dell’Oulipo fino alle sperimentazioni di Nanni Balestrini con il computer nei primi anni Sessanta possono essere considerate la fase pionieristica⁶⁸ di quella che oggi è chiamata letteratura elettronica, una cronologia sostanzialmente condivisa della e-lit vera e propria inizia a partire dagli anni Ottanta. In quel periodo, in cui il *world wide web* non esiste ancora, appare infatti sulla scena una prima generazione di autori che si distingueva in particolare per l’uso dell’ipertesto. A questa prima generazione ne segue una seconda, che usa “un’ampia varietà di schemi di navigazione e di metafore dell’interfaccia che tendono a de-enfatizzare il link in quanto tale”⁶⁹. Queste due generazioni sono coesistite per un certo periodo (e, in parte, coesistono tuttora anche con la terza generazione di e-lit) ma Hayles situa un punto di frattura tra la prima e la seconda intorno al 1995 (la cronologia di Iadevaia differisce di pochissimo, ponendo la nascita della seconda generazione intorno al 1993)⁷⁰. La rete poi è cambiata e ha subito un processo accelerato di trasformazione che continua ancora oggi. In questa fase si situa l’inizio del percorso della terza generazione di letteratura elettronica, la cui nascita viene indicativamente fatta risalire al 2005. In particolare, Leonardo Flores indica il 2005 come punto di partenza di una tendenza che

usa piattaforme consolidate con un’ampia base di utenti, come le reti dei social media, le app, i dispositivi mobili e touchscreen e i servizi API del web. Questa terza generazione coesiste con la

67 Ivi, p. 14.

68 Iadevaia concentra la sua attenzione anche e soprattutto su ciò che avviene in Italia, analizzando “quella che Christopher Funkhouser ha definito ‘preistoria’ della poesia digitale (1950-1980), tra la comparsa dei primi *mainframe* e gli albori dell’informatica di massa”. Ivi, p. 17.

69 “A wide variety of navigation schemes and interface metaphors that tend to deemphasize the link as such.” in Hayles, *Electronic literature*, cit., p. 7.

70 Vale la pena sottolineare che il percorso cronologico che costruisce Iadevaia sulla letteratura elettronica italiana non è mai e non può mai essere separato dall’evolvere della letteratura elettronica a livello globale: come abbiamo precisato più volte dall’inizio, non è veramente possibile analizzare in modo separato ciò che avviene in un paese specifico perché le tecnologie digitali stesse vengono da altre geografie (in particolare gli USA) e si diffondono con velocità a livello globale.

precedente e costituisce un'enorme quantità di lavori nativi digitali, prodotti da e per il pubblico contemporaneo, per il quale i media digitali sono ormai qualcosa di naturale.⁷¹

La produzione di questa terza generazione di e-lit può includere tutto ciò che viene scritto sui social media, per esempio in forma di meme, anche se l'autore non ha coscienza di stare creando una forma di letteratura elettronica. Flores definisce inoltre questa terza generazione come "cultura popolare e-letteraria" che è "meno interessata all'originalità [...] e più disposta a creare remix, derivazioni, copie e veri e propri plaghi di opere, aggiungendo spesso tocchi personali e adattamenti": i meme sono un perfetto esempio di questa attitudine, nella misura in cui scrivere su delle immagini può essere considerato come un "passo verso un coinvolgimento più profondo con i media digitali"⁷². I modelli e i formati di questa terza generazione non sono solamente nativi digitali ma sono anche pensati direttamente come produzioni digitali e questo segna una importante differenza rispetto alle prime generazioni di e-lit, proprio per il fatto che queste nuove forme non fanno riferimento a forme tradizionali di scrittura (stampata).

Una cronologia può essere molto utile per orientarsi, anche se le frontiere tra le diverse generazioni di e-lit sono più permeabili di quanto la scansione cronologica potrebbe far pensare: tecniche e forme si sovrappongono, si contaminano, evolvono anche in parallelo. Con questo percorso di evoluzione in testa possiamo citare brevemente alcuni esempi concreti di letteratura elettronica, per capire quali forme ha assunto e assume, quali linguaggi e quali generi mescola e rielabora. Non è questa la sede per un percorso dettagliato ed esaustivo sulla letteratura elettronica, ma è importante capire in che direzione si è mossa l'interazione tra digitale e scrittura letteraria negli ultimi quarant'anni⁷³. Iadevaia sottolinea che

la letteratura elettronica non deve essere vista come un fenomeno nato *ex novo* con l'avvento dell'informatica, ma come il proseguimento di tutte quelle pratiche che, mettendo in discussione il

71 "[It] uses established platforms with massive user bases, such as social media networks, apps, mobile and touchscreen devices, and web API services. This third generation coexists with the previous one and accounts for a massive scale of born-digital work produced by and for contemporary audiences for whom digital media has become naturalized." in Leonardo Flores, «Third-Generation Electronic Literature», in *Electronic Literature as Digital Humanities: Contexts, Forms, & Practices*, a c. di James O'Sullivan, New York, : Bloomsbury Academic, 2021, <http://www.bloomsburycollections.com/book/electronic-literature-as-digital-humanities-contexts-forms-practices/ch2-third-generation-electronic-literature/>).

72 "E-literary popular culture"; "less interested in originality [...] and more willing to create remixes, derivations, copies, and outright plagiarism of works, frequently adding personal touches and customizations"; "step toward a deeper engagement with digital media". *Ibidem*.

73 Per una trattazione completa del tema rimando alle opere di Hayles e Iadevaia già citate, nonché a James O'Sullivan, *Electronic Literature as Digital Humanities: Contexts, Forms, & Practices*, Bloomsbury Academic, 2021, <https://doi.org/10.5040/9781501363474>.

predominio della scrittura logocentrica e dell'interfaccia libro, tentarono di "liberare" la scrittura stessa, espandendola verso multiversi sinestetici.⁷⁴

A partire dai primi esperimenti (quelli nella cosiddetta preistoria della letteratura elettronica), gli autori lavoravano soprattutto su meccanismi combinatori, come il precursore *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau, che aveva sostanzialmente applicato un algoritmo alla generazione di testi poetici senza però usare un computer (1961) o come le *Love letters* create da Christopher Strachey nel 1952 con un computer Ferranti Mark I, istruito per comporre lettere d'amore, seguendo alcune regole e attingendo a due database di parole (uno per l'apertura, l'altro per il resto del testo) a cui erano associate le loro funzioni sintattiche⁷⁵. In Italia abbiamo la poesia *Tape Mark I* di Nanni Balestrini, pubblicata nel 1962; anche in questo caso il processo di composizione è combinatorio, con Balestrini che sceglie alcune frasi da tre testi, successivamente scomposte in unità metriche più piccole. Una volta date le regole, la macchina produceva poi il testo. Interessante sottolineare, come fa Iadevaia, l'importanza dell'hardware e dei suoi limiti⁷⁶. Muovendoci sempre di più verso la macchina e forse anche dentro di essa, troviamo le avventure testuali: giochi interattivi basati su una solida costruzione narrativa in cui però è il giocatore a dover scegliere in che direzione far avanzare la storia. Potremmo considerarle uno sviluppo digitale dei *librigame* che ebbero grande successo tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta: anche in questi testi, il lettore era chiamato a fare scelte o affidarsi al caso lanciando i dadi per trovare il proprio percorso all'interno del labirinto testuale (letti in ordine di pagina, questi libri non potevano avere senso). Scrive ancora Iadevaia:

le avventure testuali altro non sono che un test di Turing in chiave letteraria: come i *chatbot* alla *Eliza*, infatti, questo genere è progettato per convincere chi legge che quello con il quale stia interagendo non sia, in realtà, un programma, ma una persona in grado di comprendere quello che dice e di rispondere di conseguenza. Ciò che distingue i *chatbot* dalle avventure testuali e consente di ricondurre queste ultime alla letteratura elettronica piuttosto che all'informatica *tout court*, risiede proprio nella tensione tra l'autore/scrittore e l'autore/programmatore, vale a dire nel non nascondere, ma al contrario nel voler esaltare e giocare esattamente con questa ambiguità.⁷⁷

74 Iadevaia, *op. cit.*, p. 27.

75 Per una spiegazione dettagliata del funzionamento di *Love letters* rimando a Iadevaia, *op. cit.*, pp. 31–37.

76 "Particolare attenzione merita la prima istruzione, che imponeva al computer di utilizzare a ogni ciclo soltanto dieci dei quindici sintagmi disponibili, combinandoli in modo da evitare ripetizioni. Come hanno dimostrato Andrea Valle e Alessandro Mazzei, il vincolo dei dieci elementi dipendeva dalla particolare architettura della memoria dell'IBM 7070 utilizzato per l'esperimento". Ivi, p. 45.

77 Ivi, p. 79-80.

Se l'arrivo dell'ipertesto ha permesso di espandere la sperimentazione reticolare (rizomatica) dei testi, attraverso la costruzione di molteplici percorsi di lettura e, quindi, di sviluppo narrativo, è spesso l'avvento di nuovi software e nuovi formati a spingere gli autori a creare nuove forme di letteratura elettronica. Possiamo pensare al software multimediale Flash, diffusosi a partire dalla seconda metà degli anni Novanta e che permette di creare animazioni in cui testo, immagini e audio si mescolano, aprendosi anche all'interazione del lettore/spettatore/utente. Software come Flash permettono di allontanarsi anche concettualmente dall'idea di letteratura elettronica come unicamente basata sulla scrittura per esplorare nuovi territori che hanno più a vedere con la performance che con il libro.

Interessante in questo senso un'opera (realizzata in DHTML e JavaScript) che è considerata importante nella storia della e-lit, *Lexia to Perplexia* di Talan Memmot⁷⁸, pubblicata originariamente nel 2000. L'opera esplora la relazione tra la coscienza umana e la fenomenologia della rete e lo fa attraverso alcuni elementi su cui vale la pena soffermarsi. Scrive Hayles a proposito dell'ambiente simulato creato dall'autore:

l'artificialità dell'ambiente è messa in primo piano per suggerire che i soggetti sono essi stessi simulazioni che operano secondo le dinamiche e i protocolli del mezzo attraverso cui sono costituiti. Nella misura in cui l'utente entra nel mondo immaginativo di questo ambiente ed è strutturato dalle sue interazioni con esso, diventa anch'egli una simulazione, un modello informativo che circola attraverso la rete globale che conta come versione computazionale della comunità umana.⁷⁹

Dietro questa elaborazione digitale troviamo un'interrogazione critica su realtà e simulazione, in cui è la stessa interfaccia, nel suo mutare, a farsi riflessione e domanda, tra narrativa e teoria. Opera concettuale, utilizza anche meccanismi linguistici che sono rilevanti per il nostro percorso sulla scrittura digitale: all'inglese rivolto ai lettori (inglese che comunque contiene variazioni e giochi di parole), si sovrappongono elementi di codice che arrivano a destabilizzare chi sta navigando questo ambiente simulato:

[Talan Memmot] crea anche un discorso CREOLO composto da inglese e codice informatico. [...]

Il creolo si forma quando il codice erompe attraverso la superficie del testo schermico, infettando

78 Talan Memmot, «Lexia to Perplexia», *Iowa Review Web*, settembre 2000, disponibile all'indirizzo https://collection.eliterature.org/1/works/memmott_lexia_to_perplexia.html (consultato l'1 dicembre 2022).

79 "The artificiality of the environment is foregrounded to suggest that subjects are themselves simulations operating according to the dynamics and protocols of the medium through which they are constituted. To the extent the user enters the imaginative world of this environment and is structured by her interactions with it, she also becomes a simulation, an informational pattern circulating through the global network that counts as the computational version of human community." in N. Katherine Hayles, *Writing machines*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2002, p. 49.

l'inglese con le istruzioni della macchina e le istruzioni della macchina con l'inglese, come se la distinzione tra linguaggio naturale e linguaggio di programmazione fosse caduta e le due scritture si mescolassero promiscuamente all'interno del computer.⁸⁰

Il linguaggio umano e quello della macchina si contaminano in una creolizzazione che spinge prima di tutto a riflettere proprio sul linguaggio umano e sui suoi automatismi ma anche sulla relazione tra linguaggio e tecnologia. Da questo esempio di letteratura elettronica di seconda generazione, possiamo spostarci verso la terza generazione, il cui inizio viene fissato indicativamente intorno al 2005, cioè quando arriva il cosiddetto web 2.0, dove partecipazione e interazione prendono tutta un'altra forma rispetto alla rete come conosciuta fino a quel momento: è in quegli anni che si diffondono i blog e che, soprattutto, vengono sviluppati i primi social media commerciali, le piattaforme video come YouTube e negli anni immediatamente successivi saranno commercializzati i primi smartphone. Questo passaggio tecnologico ha permesso l'accesso alla creazione di e-lit a un pubblico molto più vasto, come ci ricorda Flores:

le cifre più alte provengono dagli utenti di software di creazione multimediale, come Instagram, Snapchat, Imgflip e altre applicazioni che consentono di scattare o caricare una foto, inserirvi un testo, creare un'animazione e condividerla. Anche quando non producono letteratura in modo consapevole – i concetti sociali di letteratura sono ancora dominati dai generi e dalle modalità sviluppate nel mondo della stampa – un numero enorme di persone ha usato questi strumenti per produrre scrittura che si è allontanata dalla pagina per sconfinare nel territorio della letteratura elettronica, ed è una mossa cruciale. [...] Molti dei generi di letteratura elettronica emersi nella prima e nella seconda generazione continuano nella terza – come i bot, la poesia elettronica, la videopoesia, la narrativa ipertestuale, le opere in mobilità e localizzate, la realtà virtuale, la realtà aumentata – e sono rivitalizzati quando trovano nuove forme nella terza generazione con i giochi Twine, i bot di Twitter, la poesia di Instagram, le GIFS e i macro meme di immagini.⁸¹

80 “He [Talan Memmot] also creates a CREOLE discourse compounded from English and computer code. [...] The creole is formed as code erupts through the surface of the screenic text, infecting English with machine instructions and machine instructions with English, as if the distinction between natural and programming language has broken down and the two scripts are mingling promiscuously inside the computer”. Ivi, p. 50.

81 “The huge numbers come from users of multimedia authoring software—such as Instagram, Snapchat, Imgflip, and apps that allow you take or upload a picture, put language in it, create an animation, and share it. Even when they are not self-consciously producing literature—societal concepts of literature are still dominated by the genres and modes developed in the print world—a huge amount of people have used these tools to produce writing that has stepped away from the page to cross over into electronic literature territory, and it’s a crucial move. [...] Many of the electronic literature genres that emerged in the first and second generations continue in the third—such as bots, electronic poetry, videopoetry, hypertext fiction, mobile and locative works, virtual reality, augmented reality—and are revitalized as they find new forms in the third generation with Twine games, Twitter bots, Instagram poetry, GIFS, and image macro memes.” in Flores, *op. cit.*

Bot su Twitter, poesia su Instagram, immagini animate (GIF) e meme: questo il territorio su cui si muove la parte più ampia della produzione letteraria elettronica, in un contesto che spinge al gioco, al remix, alla ricontestualizzazione e alla risemantizzazione dei contenuti e delle scritture. Un esempio notevole in questo senso è il progetto *Pentametron*, creato dall'artista concettuale Ranjit Bhatnagar nel 2012. L'artista ha scritto un programma in grado di scansionare milioni di tweet per individuare, fra questi, quelli che hanno la metrica di un pentametro giambico. Un secondo programma ricombina poi questi versi in forma di sonetti. Come sottolineano Sharples e Pérez y Pérez, a proposito di uno di questi sonetti, “la poesia cattura brillantemente il frenetico vuoto di opinioni dei social media. Ogni riga è una fetta di esperienza umana reale, distillata su Twitter”⁸².

Un esempio di una forma più popolare di e-lit di terza generazione sono i meme, secondo l'analisi che propone Flores:

i meme basati sul linguaggio, come i macro memi di immagini, possono essere esistiti formalmente nella cultura della carta stampata, ma sono diventati un tipo di produzione culturale centrale nei media digitali, in particolare sui social media. Mi piace pensare ai macro meme di immagini come a una sorta di droga di ingresso nell'e-lit, perché tutte le persone che li creano si allontanano dalla pagina: scrivono su immagini, a volte in movimento, e già questo è un passo verso un coinvolgimento più profondo con i media digitali. I meme spesso non sono originali, né desiderano esserlo, eppure vengono ampliati, adattati, modificati, combinati con altri meme, riformulati, parodiati, diventano autoreferenziali, diventano virali, si estinguono, ritornano, e sono un ottimo esempio di come una quantità enorme di persone stia scrivendo e leggendo un tipo di letteratura elettronica che probabilmente viene guardata dall'alto in basso da chi è impegnato in una poetica modernista digitale. Ecco perché una nuova generazione è fondamentale per segnare un cambiamento di paradigma nel campo.⁸³

I meme rappresentano una spinta creativa diffusa, immediatamente riconoscibile, anche se non sempre immediatamente comprensibile: il non capire un meme, gli elementi a cui fa riferimento, significa non far parte della comunità che ha creato e condiviso quel meme. La

82 “The poem brilliantly captures the frenetic opinionated emptiness of social media. Each line is a slice of real human experience, distilled into Twitter.” in Mike Sharples e Rafael Pérez y Pérez, *Story machines: how computers have become creative writers*, Abingdon, Oxon ; New York: Routledge, 2022, p. 43.

83 “Language-driven memes, such as image macro memes may have existed formally in print culture, but have become a central type of cultural production in digital media, particularly as deployed in social media networks. I like to think of image macro memes as a kind of gateway drug into e-lit, because all the people creating them are taking a step away from the page: they're writing on images, sometimes moving images, and that alone is a step toward a deeper engagement with digital media. Memes are frequently not original, nor do they wish to be, yet they get expanded, adapted, forked, combined with other memes, reframed, parodied, become self-referential, go viral, go dormant, return, and are a great example of how a massive amount of people are writing and reading a kind of electronic literature that is probably looked down upon by those committed to a digital modernist poetics. This is why a new generation is key to mark a paradigm shift in the field.” in Flores, *op. cit.*.

facilità tecnica di creazione dei meme è sicuramente alla base del loro successo come lo è il loro stile ironico e sintetico, che si presta alla circolazione veloce e virale sui social media.

Questa relazione all'autorialità dei meme tocca diversi aspetti che possono non essere subito evidenti, come la questione del copyright:

muovendosi tra violazione, paternità ed eccezione, i meme rappresentano una sfida alla legge convenzionale sul diritto d'autore. Come spiritosi truffatori, spesso eludono i paywall e i giardini recintati della proprietà intellettuale e della gestione dei diritti digitali. Secondo le leggi sul fair use, possono rientrare nella categoria della parodia, della citazione e della parodia. I meme sono stati esclusi in via eccezionale dalla controversa direttiva sul copyright dell'UE, che ha cercato di rendere le piattaforme responsabili per le violazioni del copyright e i contenuti caricati dagli utenti. Come analogie culturali dei geni, i meme sono caratterizzati dalla capacità di replicarsi, mutare, creare spin-off ed espressioni gnomiche. Un meme come singola unità o bene collezionabile ha poco senso all'interno di una forma d'arte che è ampiamente diffusa o distribuita per definizione. Il Philosopher's Meme, un collettivo di ricerca online, vede il meme di Internet come *un nuovo importante passo nella progressione dell'arte verso una forma partecipativa e democratica possibile solo attraverso questo specifico mezzo*. In altre parole, se fai un meme ma nessuno lo vede tranne tua madre che lo trasforma nel suo screen saver, non è un meme. Un meme esiste per essere condiviso. I meme non sono tanto definiti dal contenuto o dallo stile quanto da una tecnologia sociale o culturale che cambia nel tempo, come chiarisce il Philosopher's Meme nelle "sei epoche della storia mimetica". Come unità virali della cultura online, i meme si fanno strada attraverso forum pubblici, messaggi privati e newsfeed individuali, acquisendo nuove inflessioni o mutazioni.⁸⁴

I meme fanno quindi parte di una cultura partecipativa ed esistono per essere condivisi. È chiaro che questa nuova forma culturale porta nuove sfide all'istituto del copyright. La

84 "Shifting between infringement, authorship, and exception, memes present a challenge to conventional copyright law. Like humorous tricksters, they often evade the paywalls and walled gardens of heavily fortified intellectual property and digital rights management. Under Fair Use Laws, they can fall under parody, quotation and parody. Memes were made an exceptional exclusion from the EU's controversial copyright directive, which sought to make platforms liable for users' copyright infringement and uploads. As cultural analogies to genes, memes are characterised by their capacity for replication, mutation, creating spin-offs, and gnomonic expressions. A meme as a single unit or collectible asset makes little sense within an art form that is widely disseminated or distributed by definition. The Philosopher's Meme, an online research collective, sees the internet meme as *an important new step in the progression of art towards a participatory and democratic form possible only through this specific medium*. In other words, if you make a meme but no one sees it but your mother who turns it into her screen saver, it is not a meme. A meme exists to be shared. Memes are less defined by content or style than as a social or cultural technology that changes over time, as the Philosopher's Meme clarifies in the 'six eras of mimetic history'. As viral units of online culture, memes make their way through public forums, private messages and individual newsfeeds, acquiring new inflections or mutations." in Ameera Kawash, «Post-Genius Memes: Copyright, Consent, Distributed Authorship, and NFTs», *CLOT Magazine*, 9 novembre 2021, <https://www.clotmag.com/oped/post-genius-memes-copyright-consent-distributed-authorship-and-nfts-by-ameera-kawash>, consultato il 13.09.2023.

questione del copyright è, inoltre, legata anche a un percorso di critica post-coloniale, come alcuni ricercatori hanno evidenziato:

Anjali Vats, studiosa di proprietà intellettuale e critical race, analizza come la colonialità e i modelli razziali abbiano condizionato lo sviluppo della legge sul diritto d'autore come strumento per perpetuare le strutture diseguali della conoscenza e della produzione culturale. Vats afferma che *i miti collettivi sulla cittadinanza della proprietà intellettuale rafforzano e aggiornano le idee euro-americane di autore romantico/inventore romantico*; inoltre, all'interno di queste concezioni dell'autore romantico sono presenti *presupposti razziali e coloniali, fondati sull'intersezionalità, sul valore della conoscenza degli uomini bianchi e sul valore della conoscenza delle persone di colore*.⁸⁵

Nella loro semplicità, quindi, sembra che il portato culturale dei meme sia molto più importante di quanto non appaia a uno sguardo superficiale. Chiudiamo questa riflessione sui meme con un'ultima osservazione che ci porta ad anticipare alcuni temi della terza parte di questa tesi. Il termine meme è stato coniato da Richard Dawkins, biologo, per designare un'unità di trasmissione culturale, un elemento di informazione culturale trasmesso per via non genetica, per imitazione, da una persona all'altra (la prima occorrenza è del 1976, nel suo libro *The selfish gene*). In questo senso, il meme affianca concettualmente il gene. Solo in un secondo momento, ovviamente, la parola ha iniziato a indicare i meme che circolano su internet. È interessante però notare come il parallelismo tra meme e gene caratterizzi la nostra epoca (e, forse, questo non è per nulla casuale): i meme come forma nuova di cultura che dello spazio culturale scardina le coordinate, i geni – e, soprattutto, la loro manipolazione – come il focus principale della ricerca scientifica (e, ovviamente) degli interessi dell'industria e come promessa di nuove frontiere di evoluzione umana⁸⁶.

Prima di chiudere questa sezione, vale la pena citare brevemente una particolare forma di espressione poetica, il “codework” o “source code poetry”. Si tratta di testi poetici che usano i linguaggi di programmazione al di là delle loro funzione informatica in modo che il codice sia, allo stesso tempo, eseguibile da un computer come programma e leggibile da un

85 “Critical race IP scholar Anjali Vats discusses how coloniality and racial scripts have conditioned the development of copyright law as a tool for perpetuating unequal structures for knowledge and cultural production. *Collective myths around intellectual property citizenship reinforce and update Euro-American ideas of Romantic Authorship/Romantic inventorship*, Vats states; furthermore, within these understandings of Romantic authorship are *intersectionality inflected racial and colonial presuppositions about the value of white male knowledge and the value of people of colour knowledge*”. *Ibidem* (corsivi nell'originale).

86 Erica Borg e Amedeo Policante, *Mutant Ecologies. Manufacturing Life in the Age of Genomic Capital*, London: Pluto Press, 2022, pp. 3, 8.

essere umano come componimento poetico⁸⁷. Una forma di dualità che gioca anche con il portare in primo piano l'elemento del codice, che di solito rimane nascosto alla vista del lettore umano, sfruttandone anche la componente straniante (non ci si aspetta di dover scorrere righe di codice per arrivare a un testo comprensibile) e la componente visuale (nettamente distinta da quella di un 'normale' testo poetico). I risultati sono spesso interessanti, come vedremo in alcuni lavori di Fabrizio Venerandi, in cui il lettore è chiamato ad 'aprire' il codice per poter accedere all'integralità dell'opera.

Gli esempi di letteratura elettronica citati e il dibattito su alcuni degli aspetti più attuali (come i meme, appunto) servono solo a dare un'idea della vastità di ciò che si include all'interno del discorso sulla e-lit: l'analisi della ricchezza del mondo della e-lit e la velocità di evoluzione e contaminazione tra tendenze e sperimentazione letterario-tecnologiche è qualcosa che esula dagli obiettivi di questo lavoro. Rimando dunque agli autori citati in questa sezione per approfondire il tema. Ci occuperemo ora di altre forme che prende la scrittura, in particolare quella letteraria, in rete.

2.2.3 “Twitteratura”, “littératube”, scritture “emojiche”: quando il letterario si fa social

Dopo aver dato uno sguardo al panorama della letteratura elettronica, è necessario fare anche un ragionamento sintetico su diverse forme legate al letterario che hanno trovato spazio sui social media. Interessanti come fenomeno di scrittura e divulgazione letteraria che sfrutta le possibilità offerte dalle piattaforme (commerciali, nella maggior parte dei casi), in alcuni casi restano forse un po' a margine delle potenzialità del mezzo tecnologico. Prendiamo l'esempio della “twitteratura”, nome che deriva dalla fusione di Twitter (la piattaforma di microblogging nata nel 2006) e letteratura. Se è difficile stabilire il momento esatto in cui questo termine è nato (nella sua prima versione inglese, “twitterature”) e chi ne sia stato l'autore, possiamo comunque vedere come forme di scrittura che possono essere raccolte sotto questa definizione hanno cominciato ad apparire sul social media dal 2008. Una specie di canonizzazione è arrivata già nel 2009, con la pubblicazione del libro *Twitterature. The World's Greatest Books in Twenty Tweets or less* degli autori Alexander Aciman e Emmett

87 Francesco Aprile, «Computer poems. Dall'archeologia al source code poetry», *Utsanga*, 22 settembre 2016, <https://www.utsanga.it/aprile-computer-poems-dallarcheologia-al-source-code-poetry/> (consultato il 13.09.2023).

Rensin⁸⁸. Come si può intuire dal titolo, i due autori hanno rivisitato classici della letteratura, riassumendoli e adattando il linguaggio dei testi originali a quello contemporaneo tipico dei social media. Per ogni testo gli autori hanno creato un profilo Twitter dedicato da cui poi hanno twittato la storia, in venti tweet o meno, come dichiarano loro stessi nel titolo del libro che raccoglie queste scritture. Come è evidente, si tratta di veri e propri adattamenti delle opere originali, adattamenti che hanno giocato con il limite dei 140 caratteri imposto ai singoli tweet e con il modo di esprimersi tipico della rete e in particolare di Twitter, condizionato anch'esso dalla necessità di essere brevi. Interessante notare, a questo proposito, la presenza di un glossario alla fine del testo per spiegare l'uso di un certo lessico a chi non frequenta la piattaforma di microblogging: dall'uso delle cifre al posto di parole (come “2” al posto di “to” o “4” al posto di “for”) agli acronimi tipici delle chat (come “brb” per “be right back”) a espressioni tipiche di un certo slang della rete o del parlato (come “lulz” o “bro”).

Raccontare romanzi in una successione di tweet è forse uno degli esperimenti più riusciti di twitteratura, che comprende però altre forme di scrittura: di sicuro la poesia (l'haiku è una formula di particolare successo) ma anche esperimenti narrativi originali, i cosiddetti “Twitter novels” (o “twovels”) sia da parte di utenti comuni che di scrittori conosciuti. In alcuni casi, scrittori hanno usato la piattaforma come strumento per creare progetti di scrittura collaborativa con i propri lettori, come Neil Gaiman o Teju Cole, quest'ultimo in un modo particolare: Cole ha inviato frasi dal suo racconto *Hafiz* ad altri utenti Twitter perché li twittassero in modo da ritwittarli per formare così la storia⁸⁹. Per l'Italia, vale la pena citare almeno #tWeBook, una storia scritta tweet dopo tweet a quattro mani, con un alto tasso di improvvisazione, da Tito Faraci e @angioletto9 (ovvero Claudia Maria Bertola). Come raccontano gli stessi autori in un'intervista a Finzioni Magazine inclusa nel pdf del libro disponibile sul sito di Bertola:

TITO FARACI: @Angioletto9, cioè Claudia, lo può raccontare meglio. Io ho visto due suoi tweet in “continuity”, che mi sono piaciuti, e non ho resistito alla tentazione di scriverne uno anch'io, andando avanti con la storia. A quel punto, lei ha scritto il quarto... io il quinto. Poi Claudia mi ha lanciato una sfida: trovare l'hashtag giusto per il nostro gioco. Sfida che ha vinto lei, con tWeBook. Geniale. CLAUDIA MARIA BERTOLA: Il mio primo tweet è nato da un fatto reale: avevo appena traslocato e per tre giorni di seguito sono andata al bar chiedendo un caffè. Il barista mi sorrideva timido. E io sono bionda. Così ho pensato di dedicargli un tweet. Alcuni follower si

88 Alexander Aciman e Emmett Rensin, *Twitterature: the world's greatest books in twenty tweets or less*, New York, N.Y: Penguin Books, 2009.

89 Ian Crouch, «The Great American Twitter Novel», *The New Yorker*, 23 luglio 2014, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/great-american-twitter-novel> (consultato il 13.09.2023).

sono animati e mi hanno chiesto di continuare la storia. Ho scritto il secondo che ha destato l'interesse di Tito. Quando si è “agganciato” lui con il terzo non ci potevo credere. E l'idea di continuare a quattro mani mi ha entusiasmata.⁹⁰

L'alto tasso di libertà e improvvisazione è interessante e costitutivo delle dinamiche tipiche dei social media. Se Tito Faraci non avesse colto narrativamente lo spunto condiviso da Claudia Maria Bertola, probabilmente questo piccolo esperimento *twitterario* non sarebbe mai esistito. Iadevaia nota, inoltre, come in Italia “a essere maggiormente apprezzate siano le iniziative meno lontane dalla letteratura tradizionale”⁹¹, come la rielaborazione collettiva di testi canonici attraverso i social.

Pure se queste forme sperimentano con un mezzo nuovo come Twitter, viene difficile considerarle come davvero innovative se non, almeno in parte, per gli esperimenti collaborativi e più spontanei, come quello appena visto: la facilità di contatto dei social media è sicuramente una condizione fondamentale per avviare questo tipo di processi. Pubblicare un romanzo in più tweet potrebbe essere forse avvicinato ai feuilleton letterari che venivano pubblicati su diversi giornali, il cui obiettivo era fidelizzare i lettori. Nella scrittura su Twitter, compresa quella letteraria, si mescolano diversi elementi: letterari, certo, ma anche di cura dell'immagine pubblica di un autore, di marketing e vetrina per il proprio lavoro, a cui possiamo aggiungere le relazioni con i lettori e i fan, che possono più facilmente aggregarsi in comunità in grado di produrre anche altra scrittura (letteraria) come la *fan fiction*. Esperimenti forse più interessanti sono legati alla messa in scena di personaggi fittizi grazie alla creazione di profili Twitter dedicati che interagiscono tra loro, in tempo reale, seguendo il flusso del social media, delle interazioni degli utenti e magari anche dell'attualità. È il caso del profilo @MayorEmanuel, creato nel 2010 da Dan Sinker sull'onda delle voci della possibile candidatura di Rahm Emanuel (al tempo chief of staff della Casa Bianca) a sindaco di Chicago. A proposito di questo esperimento, diventato poi anche un libro, *The Economist* è arrivato addirittura a chiedersi se si trattasse del primo vero esempio di letteratura digitale⁹².

Simili interrogazioni si rincorrono anche nell'analisi di quella che, soprattutto in ambito francofono, è conosciuta come “littératube”, parola che nasce anche in questo caso dalla

90 TitoFaraci e AngiolettoFree, #tWeBook. *Una storia scritta tweet à tweet*, 2013, p. 2, <http://www.claudiamariabertola.it/docs/tWeBook.pdf> (consultato il 13.09.2023).

91 Iadevaia, *op. cit.*, p. 193.

92 «The first real work of digital literature?», *The Economist*, 5 ottobre 2011, <https://www.economist.com/prospero/2011/10/05/the-first-real-work-of-digital-literature> (consultato il 13.09.2023).

fusione di “littérature” e del nome della piattaforma video YouTube. Così come per la twitteratura, anche per la littératube, troviamo diverse modalità di esplorazione del mezzo video in ambito letterario. Gilles Bonnet propone di suddividere queste videoscritture in tre macro aree, “prescrizione”, “rappresentazione” e “creazione”⁹³: nella prima rientrano principalmente le recensioni di opere e i consigli di lettura, nella seconda le performance di lettura e gli adattamenti di opere letterarie in “feuilletons vidéo”, nella terza troviamo invece esperimenti creativi di scritture originali che avvicinano i campi della scrittura, della performance artistica e della videoarte. Bonnet parla in quest’ultimo caso di “scrittura sullo schermo”⁹⁴ mentre lo scrittore François Bon sostiene che scrivere in video significhi “scrivere più forte”⁹⁵: siamo davanti a un uso della scrittura che sembra uscire dal logocentrismo del libro per includere la fisicità, lo spazio, la gestualità del corpo, in particolare quando gli autori usano il proprio smartphone per registrare le proprie videoscritture in mobilità (per esempio camminando attraverso la città). Come scrive Marine Riguet:

gli strumenti tecnologici in questo caso vanno oltre le funzioni di supporto e di scrittura, come possono essere l’inchiostro e la carta; funzionano contemporaneamente e, per così dire, fondamentalmente, come ‘mezzo tecnico’, cioè, secondo la concezione di Leroi-Gourhan (1945), come intermediario nel rapporto con ciò che ci circonda. Danno forma alla nostra interazione con l’ambiente come mezzo di azione.⁹⁶

Il ruolo della tecnologia non è fondamentale solo in questo senso, ma anche per collocare queste videoscritture all’interno di un flusso, che è fatto di velocità e piattaforme commerciali ma anche possibilità di dialogo e costruzione di rete, di comunità:

a differenza di un gesto tattile differito dall’atto della scrittura a mano o della digitazione, la dimensione intersensoriale del formato video incoraggia una scrittura di contatto immediato. La pubblicazione su YouTube contribuisce inoltre a inserirlo in un flusso di immediatezza e movimento.⁹⁷

93 “Prescription”; “représentation”; “création” in Gilles Bonnet, «La LittéraTube», *Fabula / Les colloques*, 1 aprile 2018, <https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-01822245>, consultato il 13.09.2023.

94 “Écriture à l’écran.” (*Ibidem*).

95 “Écrire plus fort”. in Marcello Vitali-Rosati, «Qu’est-ce que l’écriture numérique?», *Corela. Cognition, représentation, langage*, fasc. HS-33, 20 novembre 2020, <https://doi.org/10.4000/corela.11759>.

96 “Les outils technologiques dépassent ici les fonctions de médium et de support d’écriture, comme peuvent l’être l’encre et le papier; ils œuvrent simultanément et, pour ainsi dire, fondamentalement, comme « milieu technique », c’est-à-dire, selon l’acception de Leroi-Gourhan (1945), comme intermédiaire dans la relation à ce qui nous entoure. Ils façonnent, en tant que moyens d’action, notre interaction avec l’environnement.” in Martine Riguet, «La poétique du geste en LittéraTube», *Astasa*, 22 dicembre 2021, <https://www.astasa.org/2021/12/22/la-poetique-du-geste-en-litteratube/>, consultato il 13.09.2023.

97 “À la différence d’un geste du toucher différé par l’acte d’écriture manuscrite ou tapuscrite, la dimension intersensorielle du format vidéo encourage une écriture du contact immédiat. La publication sur YouTube participe en outre à l’inscrire dans un flux de l’ordre de l’immédiateté et de la mouvance”. *Ibidem*.

L'universo di queste videoscritture è relativamente giovane, negli ultimi anni ha attirato l'attenzione della critica e della ricerca, ma la sua evoluzione e, soprattutto, il suo impatto sul mondo letterario dovranno essere oggetto di studi negli anni a venire.

Come ultimo esempio di questi “nuovi generi” di scritture digitali, possiamo citare le traduzioni/adattamenti di testi letterari in emoji. Dalle prime emoticon create con i segni di punteggiatura (per esempio: :-)) alle emoji che sono in uso oggi (😊) di tempo ne è passato moltissimo⁹⁸ e l'espressività di questi simboli si è allargata grazie all'inclusione di sempre più “faccine”. *Alice in Wonderland* e *Moby Dick* sono stati i primi testi letterari a essere tradotti in emoji mentre in Italia è stato *Pinocchio* il primo libro a essere adattato e pubblicato nel 2017 grazie a un lavoro collaborativo curato da Francesca Chiusaroli, Johanna Monti e Federico Sangati⁹⁹. Il lavoro sul testo, che ha comportato anche un lavoro di codificazione dell'*emojitaliano*, è stato svolto dai vari partecipanti alla community #scritturebrevi su Twitter.

Rispetto alle opere in lingua inglese tradotte in emoji,

il progetto *Pinocchio in Emojitaliano* ha introdotto innanzitutto la novità di confrontarsi con un'opera in italiano, allargando così l'orizzonte rispetto alla esclusiva condizione 'anglocentrica'. Altra novità sostanziale, ai fini della traduzione integrale, è la configurazione di un codice standardizzato, intitolato, appunto, *Emojitaliano*. Ispirato a modelli e programmi storici di lingue artificiali e ausiliarie a statuto universale, *Emojitaliano* consiste in un repertorio di corrispondenze lessicali stabilizzate e coerenti, e nella elaborazione di una struttura grammaticale semplificata che consenta di riconoscere parti del discorso permettendo in tal modo la lettura e la decodificazione del senso indipendentemente dalla lingua, e a partire dalla sintassi imposta.¹⁰⁰

Il libro, infatti, è composto dalla versione in emoji della storia di Pinocchio, da una grammatica e da un glossario. La parte più interessante è forse proprio il lavoro di trasposizione di parole e concetti: per fare solo un esempio, se l'emoji per la casa (🏠) identifica senza problemi la parola “casa”, per la parola “bottega” è stata adottata la soluzione dell'emoji della casa più quella degli attrezzi (🔧), in modo che “bottega” è resa da due emoji consecutive (🏠🔧).

98 Le emoticon nascono nel 1982 negli Stati Uniti, mentre le emoji sono state create in Giappone alla fine degli anni Novanta e sono state rese disponibili sul primo iPhone nel 2007, per poi essere codificate in Unicode, cfr. Cydney Grannan, «What's the Difference Between Emoji and Emoticons?», *Britannica*, <https://www.britannica.com/story/whats-the-difference-between-emoji-and-emoticons>, consultato il 3 dicembre 2022.

99 Francesca Chiusaroli, Johanna Monti, e Federico Sangati, *Pinocchio in emojitaliano*, Sesto Fiorentino: Apice Libri, 2017.

100 Francesca Chiusaroli, «Tradurre *Pinocchio* in *Emojitaliano*», in Chiusaroli, Monti, e Sangati, *op. cit.*, p. 9.

CAPITOLO 1

Come andò che Maestro Ciliegia, falegname,
trovò un pezzo di legno che piangeva e rideva come un bambino.

– C'era una volta...

– Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori.

– No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

Non era un legno di lusso, ma un semplice pezzo da catasta, di quelli che d'inverno si mettono nelle stufe e nei caminetti per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze.

Non so come andasse, ma il fatto gli è che un bel giorno questo pezzo di legno capitò nella bottega di un vecchio falegname, il quale aveva nome maestr'Antonio, se non che tutti lo chiamavano maestro Ciliegia, per via della punta del suo naso, che era sempre lustra e paonazza, come una ciliegia matura.

Appena maestro Ciliegia ebbe visto quel pezzo di legno, si rallegrò tutto; e dandosi una fregatina di mani per la contentezza, borbottò a mezza voce:

– Questo legno è capitato a tempo; voglio servirmene per fare una gamba di tavolino. –

Detto fatto, prese subito l'ascia arrotata per cominciare a levargli la scorza e a digrossarlo; ma quando fu lì per lasciare andare la prima asciata, rimase col braccio sospeso in aria, perchè sentì una vocina sottile sottile, che disse raccomandandosi:



-26-

-27-

Figura 1: L'incipit di Pinocchio in Emojitaliano

Nonostante il rigore metodologico e la partecipazione collettiva alla realizzazione di questo progetto su Pinocchio, gli adattamenti in emoji dei romanzi sembrano rimanere comunque un fenomeno limitato. Inoltre, la lettura rischia di risultare piuttosto difficile e macchinosa. L'uso di emoji rimane di certo più rilevante nella scrittura di chi le usa quotidianamente: anche in questo caso lo studio di queste scritture oltrepassa l'ambito letterario per aprirsi ad analisi ben più ampie (ma anche più difficili, come abbiamo già visto, per le difficoltà di accesso a queste scritture che restano in massima parte private).

Le emoji sono ormai parte integrante delle comunicazioni quotidiani di milioni di persone e se all'inizio, con le emoticon, il loro scopo principale era riempire il vuoto della gestualità e delle espressioni del volto nelle scritture a schermo, oggi lo spettro di possibilità espressive è decisamente più ampio e creativo. Nuove emoji sono introdotte anche su richiesta di comunità e minoranze etniche o culturali oppure su temi specifici: essere visibili all'interno di un linguaggio universale diffuso in tutto il mondo può voler dire molto in termini di inclusione e rappresentazione culturale della diversità. Ci sono poi anche casi di aziende e

produttori che vedono un interesse commerciale nella possibilità di associare un emoji a un loro prodotto¹⁰¹.

Per restare sul tema dei social media, una menzione a parte meritano i cosiddetti BookTok, che coniugano la passione per la lettura e i libri e la viralità di TikTok, la piattaforma che ha visto la crescita maggiore negli ultimi anni, in particolare tra i giovanissimi. Nato in maniera spontanea come hashtag

durante il primo lockdown di marzo 2020, il fenomeno ha scalato le vette della piattaforma di intrattenimento con visualizzazioni da capogiro: nel 2022 #BookTok e #BookTokItalia sono cresciuti rispettivamente del 143% e del 422% rispetto al 2021. Non solo, Treccani ha aggiunto BookTok e il suo derivato BookToker tra i neologismi del 2023 a conferma del suo impatto sull'intera filiera editoriale.¹⁰²

Questi video a tema letterario hanno riportato una dimensione collettiva e sociale alla lettura, aumentando la curiosità e anche le vendite di libri, tanto da diventare tema di discussione alle fiere dedicate all'editoria, come l'edizione 2023 del Salone dei libri di Torino.

Vale la pena segnalare almeno un altro tentativo di declinare le tradizionali forme editoriali sui media digitali, anche se si tratta di un approccio che sembra fermarsi a una semplice aggregazione di contenuti tematici multimediali intorno ai libri pubblicati: è il caso del marchio Extended Book promosso da Morellini Editore¹⁰³, in cui il grado di innovazione e sperimentazione si rivela essere limitato e gli usi più legati a una forma approfondita di marketing piuttosto che a una reale estensione del libro.

2.2.4 Amazon: il genere come categoria merceologica

Non ci sono solo i social a interagire con il mondo della scrittura (più o meno) letteraria. Altri attori sono su questo mercato, in cui il mondo culturale ha perso quella parziale autonomia dal discorso economico che, adesso, è sempre più centrale. Quale esempio, in questo senso, potrebbe essere più evidente di Amazon, il gigante delle vendite online? Mark McGurl sostiene che “Amazon è la novità più significativa della storia letteraria recente, in

101 Per approfondire il tema delle emoji consiglio la visione del documentario «The Emoji Story: A Documentary», diretto da Martha Shane e Ian Cheney, 2019 (disponibile online a partire dall'indirizzo <https://www.theemojistory.com/>, consultato il 3.12.2022).

102 Mauretta Capuano, «BookTok da hashtag a community, nuova vita ai libri», *Agenzia ANSA*, 16 maggio 2023, https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/libri/approfondimenti/2023/05/16/ansa/-booktok-da-hashtag-a-community-nuova-vita-ai-libri_dd4e1965-db8b-4d43-a401-7d59492f71cd.html, consultato il 13.09.2023.

103 «Extended Book», <https://extendedbook.it/> (consultato il 30.03.2023).

quanto rappresenta il tentativo di riformulare la vita letteraria contemporanea come un'appendice della vendita al dettaglio online"¹⁰⁴. Secondo la sua analisi, Amazon ha portato il libro e, quindi, la letteratura definitivamente e completamente all'interno del mercato, come uno dei tanti prodotti in vendita nel suo "Everything Store". L'autore diventa "authorpreneur" e "service provider"¹⁰⁵ (come vedremo più in dettaglio nell'ultima parte di questo capitolo) e il lettore è solo e semplicemente un consumatore. Questo avvicinamento tra il mondo della letteratura e il mercato influenza direttamente le scritture su più livelli.

Amazon si è insinuata in ogni dimensione dell'esperienza collettiva della letteratura negli Stati Uniti e sempre più nel resto del mondo. Lo ha fatto come fornitore di più della metà dei libri stampati venduti negli Stati Uniti e come forza dominante nel mercato degli e-book, un mercato che ha essenzialmente creato; come proprietario dell'impresa in piena espansione di Audible.com, che sta incoraggiando un notevole ritorno all'originaria oralità della narrazione a lungo termine; come facilitatore, attraverso il suo programma Kindle Direct Publishing (KDP), dell'autopubblicazione di innumerevoli migliaia di opere di narrativa, e progenitore di un percorso di carriera letteraria di successo indipendente dalle case editrici tradizionali; come sede di sedici marchi di libri più o meno tradizionali e come proprietario del sito di social media Goodreads, orientato ai libri. È sempre di più la nuova piattaforma della vita letteraria contemporanea.¹⁰⁶

Come possiamo notare, Amazon ha una posizione di quasi monopolio nella vendita di libri, nel mondo degli e-book e degli audiolibri ma anche nelle piattaforme di autopubblicazione e nei social media dedicati ai libri. Il condizionamento di questa inedita potenza commerciale su come i testi sono prodotti e diffusi tocca quasi ogni aspetto della creazione letteraria. Basterà ragionare su come lo scrittore contemporaneo sia ormai immerso in un flusso continuo in cui "il lavoro di scrivere narrativa finisce per convergere con quello di commercializzarla"¹⁰⁷: non a caso McGurl parla di "commodity-scape"¹⁰⁸ e di una

104 "Amazon is the most significant novelty in recent literary history, representing an attempt to reforge contemporary literary life as an adjunct to online retail." in McGurl, *op. cit.*, p. XII.

105 Il primo termine è di difficile traduzione in italiano e consiste nella combinazione di "author" (autore) e "entrepreneur" (imprenditore), il secondo si può tradurre come "fornitore di servizi". Ivi, p. 107, 12.

106 "Amazon has insinuated itself into every dimension of the collective experience of literature in the United States and increasingly of the wider world. It has done this as the purveyor of more than half of the print books sold in the US and the overwhelmingly dominant force in the e-book market, a market it essentially made; as the proprietor of the booming enterprise of Audible.com, which is encouraging a remarkable return of sorts to the original orality of long-form storytelling; as facilitator, through its Kindle Direct Publishing (KDP) program, of the self-publication of countless thousands of works of fiction, and progenitor of a path to a successful literary career independent of traditional presses; as the home of sixteen more or less traditional book imprints of its own and proprietor of the book-oriented social media site Goodreads. Increasingly, it is the new platform of contemporary literary life". Ivi, p. 2.

107 "The job of writing fiction converges with the job of marketing it". Ivi, p. 184.

108 Letteralmente un "paesaggio-merce". Ivi, p. 176.

sostanziale continuità “tra il campo letterario nell’era di Amazon e lo spazio dei social media”¹⁰⁹. Per esempio, gli autori che partecipano al servizio Kindle Unlimited sono pagati sulla base delle pagine realmente lette dai lettori/consumatori anziché sulle vendite dei loro libri: sarà interessante studiare quel impatto sulla scrittura questa regola (commerciale) avrà nel corso degli anni. La spinta, in ogni caso, sembra essere verso una forma di serialità intesa anche (e, forse, soprattutto) come fidelizzazione del cliente: l’“authorpreneur” deve continuamente aggiornare il proprio flusso di contenuti – tra scrittura e marketing e costruzione della sua persona online – per mantenere i lettori legati alla sua scrittura. Questa fidelizzazione non è rivolta solo all’autore ma anche alla piattaforma che ne ospita le scritture (una forma di “customer lock in”¹¹⁰ costruita anche sulla base di servizi come Amazon Prime). Il meccanismo della serialità, così di successo nella nostra epoca, non nasce certo oggi: nel XIX secolo, l’apparizione dei *feuilletons* sulla stampa aveva lo stesso scopo, cioè attirare e fidelizzare i lettori. Possiamo dire che Amazon ha reso pervasivo questo modello economico.

Se, come sostiene Jaspers Bernes, in un’economia capitalista ‘l’opera d’arte’ deve essere intesa come continua con il ‘lavoro in generale’, allora ci si può aspettare che il passaggio ‘da un lavoro basato sulla fabbricazione di cose o oggetti a un lavoro orientato all’esecuzione di processi amministrativi di tipo tecnico’ alteri il senso storico di ciò che è la letteratura. Per diverse centinaia di anni, il libro è stato un prodotto industriale, una cosa fatta in multipli dalla macchina, ma nell’era di Amazon è anche concepito come portatore di un servizio fornito ai lettori che vogliono farsi raccontare una storia. Il prodotto diventa processo in quella che è essenzialmente la liquefazione dell’oggetto letterario.¹¹¹

La “liquefazione” dell’oggetto letterario passa anche per un altro elemento su cui Amazon esercita una grande influenza, cioè la definizione e l’uso del genere letterario:

Forse la forma più concreta dell’apparizione della riproduzione sociale nel campo letterario è quella incarnata dal genere, dove l’invito è sempre quello di produrre storie di tipo più o meno familiare. Certamente, il genere è ineluttabilmente centrale in tutto ciò che Amazon fa con e per la letteratura. È una forma, propria del campo letterario, del più ampio fenomeno della segmentazione del mercato e della differenziazione del prodotto. Sebbene esistano molti generi – di fatto Amazon li moltiplica a dismisura, offrendo agli scrittori la possibilità di diventare ‘best-

109 “Between the literary field in the age of Amazon and the space of social media”. Ivi, p. 198.

110 L’idea si riferisce al sostanziale rinchiodare gli utenti all’interno di una piattaforma o di un servizio senza dare loro la reale possibilità di uscirne, ivi, p. 14.

111 “If, as Jaspers Bernes claims, in a capitalist economy “the work of art” must be understood as continuous with “work in general”, then a shift “from work based on making things or objects to work oriented around the performance of administrative or technical processes” can be expected to alter the historical sense of what literature is. For several hundred years, the book has been an industrial product, a thing made in multiples by machine, but in the Age of Amazon it is also conceived as the bearer of a service provided to readers looking to be told a story. Product become process in what is essentially the liquefaction of the literary object”. Ivi, p. 88.

seller' in non meno di diecimila settori distinti – ognuno di essi è una struttura di ripetizione e variazione simbolica che tende alla prevedibilità.¹¹²

La moltiplicazione dei generi ha un ruolo fondamentale nella strategia di Amazon: ogni consumatore troverà esattamente la merce che cerca, con la combinazione di cliché, conferme ed (eventuali) elementi di trasgressione che fa per lui, che soddisfa il suo desiderio di storie, di tempo di qualità offerto dalla narrativa, sottratto (ma forse solo apparentemente) dal fluire incessante del tempo dedicato al lavoro, in aumento costante nelle società neoliberali.

L'autopubblicazione, in particolare via Amazon, è ormai una realtà consolidata anche in Italia. Vale la pena osservare le tendenze per quel che riguarda la distribuzione delle pubblicazioni italiane secondo i generi, un'analisi fatta a fine 2022 da Alice Facchini sulle pagine de *L'Essenziale*:

la gran parte dei testi autopubblicati consiste in libri di narrativa: nel 2010 erano l'84 per cento del totale, scesi al 57 per cento nel 2020. “Si tratta soprattutto di romanzi rosa, fantasy o autobiografici”, dice Giuseppe Peresson, direttore dell'ufficio studi dell'Associazione italiana editori. “Con la pandemia abbiamo assistito a un progressivo aumento di altri generi: saggistica, manualistica, ma anche narrativa per bambini”. E poi ci sono le raccolte di poesie, che hanno una lunga storia di *self publishing*, dato che anche prima dell'arrivo delle piattaforme i libri in versi erano spesso autopubblicati.¹¹³

I generi e la scrittura di genere si moltiplicano nell'immenso negozio di Amazon, tanto da far pensare a McGurl, partendo da una riflessione sulla trilogia di *Fifty shades of grey*, che si potrebbe pensare al genere sul modello dei “commons”, cioè il termine usato, nel Regno Unito, per riferirsi alle risorse a cui ogni membro della comunità ha o dovrebbe avere accesso. McGurl traccia inoltre un parallelo tra la storia delle privatizzazioni delle risorse comuni e la privatizzazione di internet avvenuta negli ultimi anni: “la privatizzazione dei beni comuni attraverso atti di recinzione legale è uno dei grandi temi della storia inglese della prima età moderna e ha forti risonanze nel recente passato nelle ‘recinzioni’ del cyberspazio da parte di

112 “Perhaps the most concrete form of the appearance of social reproduction in the literary field is that embodied in *genre*, where the call is always for the production of stories of a more or less familiar kind. Certainly, genre is inescapably central to everything that Amazon does to and for literature. It is a form, indigenous to the literary field, of the broader phenomena of market segmentation and product differentiation. Although there are many genres – in fact Amazon multiplies them astonishingly, offering writers avenues to “best-seller” status in no fewer than ten thousand separate generic domains – each is a structure of symbolic repetition and variation tending toward predictability”. Ivi, p. 162.

113 Alice Facchini, «L'autopubblicazione sta cambiando il mondo dei libri», *L'Essenziale*, 11 novembre 2022, <https://www.internazionale.it/essenziale/notizie/alice-facchini/2022/11/11/autopubblicazione-editoria-cambiamento> (consultato il 13.09.2023).

entità commerciali come Facebook, Google e Amazon”¹¹⁴. Ritourneremo su questi temi nel capitolo 4, perché il parallelo è portato avanti anche da Iaconesi e Persico, nella loro scrittura che riflette sugli spazi digitali. È comunque interessante notare come McGurl sottolinei che, in fondo, ad Amazon non sia davvero riuscita questa “enclosure” di quel bene comune che può essere il genere: “in un mondo in cui Amazon sembra governare implacabilmente, il suo fallimento nel racchiudere i beni comuni di genere in questo caso potrebbe essere preso come un segno incoraggiante del fatto che il desiderio umano di storie è ancora più grande dell’Everything Store, con potenzialità non ancora determinate dal mercato”¹¹⁵. Indubbiamente una nota di possibile ottimismo verso il futuro, davanti a un presente in cui la parola “storytelling” è diventata nella maggior parte dei casi sinonimo di marketing e nuove strategie commerciali.

2.2.5 La svolta narrativa del marketing: lo storytelling sul mercato

Scrive Massimo Fusillo: “se l’estetizzazione del quotidiano ci spinge a leggere come opere un numero sempre crescente di oggetti, vestiti e altri feticci, allo stesso modo l’onnipresenza della narratività ci fa percepire in una chiave più o meno testuale e letteraria esperienze vissute, cronache giornalistiche e altri fenomeni svariati”¹¹⁶. Tra queste fenomeni svariati ce n’è uno che è indissolubilmente legato alla predominanza del mercato nelle nostre società: la svolta narrativa del marketing. Gli anni Novanta, cioè il decennio immediatamente successivo alla caduta del muro di Berlino e del blocco sovietico, sono stati gli anni dell’avvento della globalizzazione e hanno comportato anche l’emergere di un nuovo modello di management: la svolta narrativa del marketing accompagna questi cambiamenti¹¹⁷. Dal punto di vista delle aziende lo scopo non cambia: si tratta sempre di vendere il più possibile. Cambia però il modo: le merci raccontano storie e trasformano anche noi, consumatori, in raccontatori di storie. “Narrativizzare” un prodotto cambia il suo valore e lo differenzia, perché senza questo racconto, il prodotto sarebbe semplicemente uguale a tanti altri. Ancora una volta, come nel caso di Amazon ma in modi diversi, a condizionare questi meccanismi

114 “The privatization of the commons by acts of legal enclosure is one of the great themes of early modern English history, and it has strong resonances in the recent past in the ‘enclosures’ of cyberspace by commercial entities like Facebook, Google, and Amazon”. McGurl, *op. cit.*, p. 184.

115 “In a world where Amazon otherwise seems to rule relentlessly, its failure to enclose the genre commons in this instance might be taken as an encouraging sign that the human desire for story is even larger than the Everything Store, with potentialities not yet determined by the market”. Ivi, p. 187.

116 Fusillo, *Estetica della letteratura*, cit., p. 137.

117 Salmon, *op. cit.*, p. 9.

non è altro che il mercato: se gli individui che comprano prodotti “narrativizzati” si fanno dunque essi stessi portatori di storie, queste storie sono strutturate secondo uno schema deciso e imposto dalle aziende. “L’obiettivo del marketing narrativo non è più semplicemente quello di convincere i consumatori ad acquistare un prodotto, ma di immergerli in un universo narrativo, di coinvolgerli in una storia credibile. Non si tratta più di sedurre o convincere, ma di produrre un effetto di fede”¹¹⁸. La relazione tra storytelling e management forse anticipa quella tra letteratura e vendita su internet (così ben rappresentata da Amazon) ma di sicuro corre in parallelo e ne costituisce un aspetto fondante, con molteplici influenze. Dal punto di vista dell’individuo, per esempio, possiamo di nuovo citare l’esposizione e la costruzione di sé costantemente in scena sui social media, una situazione in cui anche la scrittura di un curriculum vitae può prendere la forma di un “racconto autobiografico”¹¹⁹. Dato che le nuove tecniche narrative di management si appoggiano più sulle persone (e sulle loro emozioni) che su delle procedure, questo ha effetti diretti sugli individui, in particolare (ma non solo) in ambito lavorativo:

l’adattabilità, cioè la capacità di trattare la propria persona *alla stregua di un testo traducibile in diverse lingue*, è infatti un requisito fondamentale per circolare sulle reti garantendo il passaggio, attraverso l’eterogeneità, di un essere minimamente definito da un corpo e dal nome proprio che gli viene attribuito.¹²⁰

Adattare se stessi alle esigenze in costante mutamento dell’economia contemporanea significa adattare se stessi al flusso delle reti, viverci come un testo da tradurre in altre lingue a seconda delle esigenze del momento: una filosofia del cambiamento permanente che si nutre di uno storytelling emozionale per sostenere questa visione e farla accettare agli individui. Ma ogni narrazione, specie se dominante, ha conseguenze dirette sulla società, sulla percezione della realtà e delle relazioni che in essa prendono forma.

La rigidità dell’impresa cede dunque il passo alla flessibilità, all’adattabilità, alla narrazione: le regole pragmatiche degli affari e del mercato sono sostituite da un nuovo tipo di discorso manageriale e questo cambiamento è forse sintomatico di “un fenomeno di fondo che

118 “Car le but du marketing narratif n’est plus simplement de convaincre le consommateur d’acheter un produit, mais de le plonger dans un univers narratif, de l’engager dans une histoire crédible. Il ne s’agit plus de séduire ou de convaincre, mais de produire un effet de croyance”. Ivi, p. 42.

119 “Récit autobiographique”. Ivi, p. 56.

120 “L’adaptabilité, c’est-à-dire la capacité à traiter sa propre personne *à la façon d’un texte que l’on pourrait traduire dans différentes langues*, constitue en effet une exigence fondamentale pour circuler dans les réseaux en assurant le passage, au travers de l’hétérogène, d’un être défini de façon minimale par un corps et par le nom propre qui lui est attaché.” in Luc Boltanski e Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard, 2011, pp. 622–623.

potrebbe essere considerato come una certa regressione del mondo degli affari nel mondo delle favole e delle finzioni”¹²¹. Sembra abbastanza consequenziale accostare questa finzionalizzazione del mondo dell’impresa alla finanziarizzazione dell’economia che, come abbiamo visto seguendo il lavoro di Appadurai, di fatto costruisce economia sulle parole, sulle narrazioni. In questo distaccarsi dell’economia finanziarizzata dall’economia concreta del lavoro, giocano anche elementi discorsivi come la narrazione (fittizia) che dice – come spessissimo si sente sui media – che gli interessi dei padroni e quelli dei lavoratori non siano realmente antagonisti. Le tecnologie della comunicazione e dell’informazione hanno un ruolo importante in questi passaggi economici e sociali perché spingono e accompagnano un cambiamento profondo che tocca “le condizioni di produzione e ottimizzazione dei profitti aziendali”¹²². Riprendendo le riflessioni di Jameson e Bertoni già viste in apertura del capitolo, possiamo aggiungere, con Salmon, che

il neocapitalismo non mira più solo ad accumulare ricchezza materiale, ma a saturare i campi della produzione e dello scambio simbolico dentro e fuori dall’azienda. Una volta adottato da un dipartimento dell’azienda, lo storytelling si diffonde agli altri: marketing, comunicazione interna, gestione delle “risorse umane”, formazione dei dirigenti, strategia, gestione dei progetti e, cosa ancora più sorprendente, gestione finanziaria.¹²³

Il passaggio da un settore all’altro è facile all’interno del mondo aziendale e dell’economia, tanto da far scrivere a Salmon “invece di catene di montaggio, ingranaggi narrativi”¹²⁴. Lo stesso meccanismo, però, contagia tutti gli altri settori, dalla politica all’informazione, tanto da poter parlare di “mise en fiction de la réalité” in tutti gli ambiti. Pensiamo per esempio all’informazione a ciclo continuo in cui spesso le frontiere tra la realtà e la finzione si fanno indefinite: “infotainment” e “fake news” sono solo due esempi, su cui ci soffermeremo più avanti quando ci occuperemo di giornalismo, che si uniscono spesso a un discredito che viene continuamente indirizzato verso i media dal mondo politico. Se non si può più credere a un racconto giornalistico affidabile sulla realtà, quello che rimane sono le storie e ognuno, a quel punto, si affida a quella che sente più vicina, e questo crea senza

121 “D’un phénomène sous-jacent qu’on pourrait considérer comme une certaine régression du monde de l’entreprise dans l’univers des fables et des fictions.” in Salmon, *op. cit.*, p. 65.

122 “Les conditions de production et d’optimisation des bénéfiques des entreprises”. Ivi, p. 87.

123 “Le néocapitalisme ne vise plus seulement à accumuler des richesses matérielles, mais à saturer, à l’intérieur et à l’extérieur de l’entreprise, les champs de production et d’échange symboliques. Une fois adopté par un service de l’entreprise, le storytelling gagne les autres: marketing, communication interne, gestion des ‘ressources humaines’, formation au leadership, stratégie, gestion de projets et, plus surprenant encore, le management financier”. Ivi, pp. 103–104.

124 “À la place des chaînes de montage, des engrenages narratifs”. Ivi, p. 103.

dubbio fratture reali e polarizzazioni nella società. Forse è per questo che certe scritture cercano vie per ricomporre uno sguardo capace di restituire uno sguardo lucido sulla complessità del reale, ibridando forme e generi.

2.2.6 Forme ibride, mitopoiesi e complessità del presente

Accanto alle forme di scritture più strettamente legate alle tecnologie digitali ce ne sono altre, che al digitale comunque si intrecciano, che puntano piuttosto a trovare nuove modalità di raccontare il presente, spesso visto come epoca di crisi, emergenza e catastrofe. Per iniziare, possiamo citare parte di una riflessione di Reinhart Koselleck:

è facile svelare che la crisi di volta in volta attesa come momento decisivo finale è solo un'illusione prospettica. La finitezza di tutti gli uomini comporta che essi considerino più importante e prendano più sul serio la propria situazione rispetto a tutte le situazioni precedenti. Ma ci si dovrebbe guardare, proprio in riferimento alla dottrina del giudizio universale, dallo screditare questa autosopravvalutazione dell'uomo solo come un errore di prospettiva. Anche se si trattasse soltanto della sopravvivenza potrebbe darsi che molte decisioni si rivelassero come decisioni ultime. La *crisi* nel significato greco di necessità di decidere e di agire sotto l'incalzare dell'urgenza rimane un concetto irrinunciabile anche nelle complesse condizioni della società moderna.¹²⁵

È vero che la nostra prospettiva ridotta ha fatto sempre pensare all'umanità, nel corso della sua storia, di trovarsi davanti alla crisi più grave, alla crisi finale. Verrebbe quindi da mettere in prospettiva anche la grande crisi che viviamo oggi, quella climatica (che, come sottolineavamo all'inizio, non è scollegata da questioni storiche, economiche e tecnologiche): eppure, davvero, davanti all'intensificarsi di fenomeni climatici catastrofici (comunque ampiamente previsti) risulta molto difficile pensarla come una crisi tra le altre. Questa sembra essere la prospettiva adottata da alcune scritture che affrontano la questione della crisi climatica e quindi della catastrofe, del disastro. Scritture che sembrano anche essere alla spasmodica ricerca di strade nuove per poter raccontare questo presente così critico: le forme tradizionali, in particolare il giornalismo e la narrativa, non sembrano essere in grado né di creare consapevolezza nelle persone né, tanto meno, di elaborare risposte culturali che siano all'altezza delle sfide che abbiamo davanti. Amitav Ghosh, citato in 2.1, sostiene che la crisi climatica sia allo stesso tempo una crisi culturale e dell'immaginario. Lo scrittore indiano si

125 Reinhart Koselleck, *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, Bologna: Il Mulino, 2009, p. 98.

interroga sull'inadeguatezza della fiction contemporanea a lavorare sulla materia di questa emergenza climatica ma sottolinea l'importanza della scrittura letteraria e della fiction nell'immaginare nuove possibilità di esistenza:

se la letteratura viene concepita come espressione di un'esperienza autentica, allora la narrativa verrà inevitabilmente vista come "falsa". Ma riprodurre il mondo così come esiste non è necessariamente il progetto della narrativa; ciò che la narrativa – e con questo intendo non solo il romanzo, ma anche l'epica e il mito – rende possibile è avvicinarsi al mondo in modo congiuntivo, concepirlo come se fosse altro da quello che è: in breve, la grande, insostituibile potenzialità della narrativa è che rende possibile immaginare possibilità. E immaginare altre forme di esistenza umana è esattamente la sfida posta dalla crisi climatica.¹²⁶

Ghosh cita non solo il romanzo ma anche l'epica e il mito. La necessità di trovare narrazioni risponde anche allo spaesamento dell'umano di fronte allo sviluppo delle tecnologie digitali, in particolare la cosiddetta "intelligenza artificiale". Comprendere davvero questa nuova realtà in cui siamo immersi (la *onlife* che abbiamo citato in 1.2.2), sostiene Luciano Floridi, "richiede una nuova narrazione, ossia un nuovo tipo di storia che raccontiamo a noi stessi sulla nostra situazione e sul progetto che desideriamo perseguire" in modo che possiamo "capire perché ci sono narrazioni, che cosa le giustifica e quali narrazioni migliori possono sostituirle"¹²⁷. Ed è proprio su questo tentativo di creare e condividere nuovi miti, di nuove narrazioni in grado di (ri)fondare un immaginario per il tempo presente che si concentra il lavoro di alcuni autori italiani come Matteo Meschiari e Antonio Vena. I due autori, tra i vari progetti, animano il sito "Il problema di Grendel"¹²⁸, il cui sottotitolo è, emblematicamente, "Fiction is action", e hanno coordinato un'opera collettiva che si intitola *Storie della grande estinzione*¹²⁹. Il primo elemento da notare su questo testo è la sua forma ibrida, prima di tutto sulla scrittura: interventi critici-teorici si mescolano a frammenti narrativi e ricostruzioni in stile storico o giornalistico di fatti del passato e informazioni scientifiche. Il secondo elemento di ibridazione è la presenza di tavole illustrate lungo tutto l'arco del testo, tavole che creano momenti narrativi a sé stanti, frammenti iconici che si inseriscono nel flusso di parole. Un altro esempio ibrido che mescola anch'esso diversi stili di

126 "If literature is conceived of as the expression of authentic experience, then fiction will inevitably come to be seen as "false". But to reproduce the world as it exists need not be the project of fiction; what fiction – and by this I mean not only the novel but also epic and myth – makes possible is to approach the world in a subjunctive mode, to conceive of it as if it were other than it is: in short, the great, irreplaceable potentiality of fiction is that it makes possible the imagining of possibilities. And to imagine other forms of human existence is exactly the challenge that is posed by the climate crisis." in Ghosh, *op. cit.*, pos. 1753.

127 Floridi, *op. cit.*, pos. 6686.

128 «Il problema di Grendel», <https://ilproblemadigrendel.net/>, consultato l'8.12.2022.

129 TINA, *op. cit.*

scrittura ma soprattutto diversi media è *Medusa. Storie dalla fine del mondo (per come lo conosciamo)* di Matteo De Giuli e Nicolò Porcelluzzi¹³⁰: pur essendo un libro pubblicato in modo tradizionale, lo si può considerare a tutti gli effetti un materiale ibrido perché *Medusa* è stata (ed è ancora) prima di tutto una newsletter che, a cadenza quindicinale, “parla di cambiamenti climatici e culturali, di nuove scoperte e vecchie idee”¹³¹ e che i due autori curano dal 2017. Anche nei loro lavori, elementi narrativi sono mescolati a scritture giornalistiche, informazioni scientifiche e divulgazione culturale che sono, nella newsletter, arricchite da link ad altri testi, video e immagini. Ed è proprio questo continuo ibridare scritture e media, critica culturale e informazione scientifica che costituisce un elemento se non di novità, quanto meno una delle caratteristiche fondamentali delle scritture più efficaci sul cambiamento climatico (e sui mutamenti ontologici che il digitale sta portando), come ricorda Marco Caracciolo:

non è un caso che le negoziazioni più stimolanti dell’Antropocene incrocino la narrazione con altri generi e modalità semiotiche, integrando il linguaggio visivo della scienza (ad esempio, in *Atmospheric Disturbances* di Rivka Galchen) e il discorso saggistico (nel libro di Safran Foer del 2019 e nelle opere di un’altra scrittrice americana, Thalia Field) per accennare ai punti ciechi e alle inadeguatezze della narratività. Una simile sfocatura dei confini generici e semiotici potrebbe essere utile, e persino essenziale, in tempi che mettono in discussione in modo così radicale le categorie ontologiche tramandateci dalla modernità occidentale.¹³²

Non so se, davanti a queste forme, possiamo parlare di un vero e proprio nuovo genere. Inoltre, in passato non sono certo mancate forme ibride tra giornalismo, narrativa e divulgazione o teoria critica (che oggi prende anche la forma della *theory fiction* di autori come Reza Negarestani). È interessante però vedere come la ricerca di nuove riformulazioni di queste possibili ibridazioni, che ora possono estendersi con facilità anche su media diversi, rappresenta una tipicità del tentativo di narrare (e comprendere) l’epoca che viviamo, caratterizzata dall’idea di catastrofe. Con riferimento in particolare al romanzo-saggio, possiamo mettere in luce, con Valeria Cavalloro, che

130 De Giuli e Porcelluzzi, *op. cit.*

131 «Medusa newsletter», <https://medusanewsletter.substack.com/about>, consultato il 4.12.2022.

132 “It is not a coincidence that the most stimulating negotiations of the Anthropocene crossfertilize storytelling with other genres and semiotic modes, integrating the visual language of science (e.g., in Rivka Galchen’s *Atmospheric Disturbances*) and essayistic discourse (in Safran Foer’s 2019 book as well as works by another American writer, Thalia Field) to hint at the blind spots and inadequacies of narrativity. Such blurring of generic and semiotic boundaries might be useful, and even essential, in times that are challenging so fundamentally the ontological categories handed down to us by Western modernity.” in Marco Caracciolo, «Negotiating Stories in the Anthropocene. The Case of Nathaniel Rich’s *Losing Earth*», *DIEGESIS* 9, fasc. 2, 11 dicembre 2020: p. 29, <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/394>.

nella sua forma ibrida e irrisolta, il romanzo-saggio è forse più di ogni altra cosa lo strumento con cui la letteratura risponde allo shock cognitivo di epoche caotiche, nelle quali i poli del pensiero e della rappresentazione, dell'universale e del particolare, vengono portati a scontrarsi in un unico punto da autori che coltivano l'ambizione di poter cogliere, tra le pieghe di questa collisione, un accenno di verità sul mondo.¹³³

Dello stesso avviso, ma con uno sguardo leggermente diverso, anche Riccardo Castellana, il quale sostiene che

molti dei generi ibridi nati negli ultimi decenni sembrano essere non tanto il *prodotto* della confusione sopra descritta, ma piuttosto la *risposta* consapevole di molti scrittori a quella commistione tra fiction e non fiction che si è insinuata in modo così subdolo nelle nostre vite [...]. Le nuove narrazioni ibride, dunque, non hanno solo quel potere "immunizzante" della fiction descritto da Schaeffer, ma ci stimolano anche a esercitare una forma di sospetto e di critica alla società e alle sue forme di espressione.¹³⁴

A proposito di narrazioni ibride come critica alla società, con particolare riferimento all'incrocio tra narrativa e giornalismo, la scrittrice Corinne Morel Darleux sottolinea "fino a che punto la narrativa ha bisogno del lavoro congiunto di scienziati e giornalisti, fino a che punto la realtà può ispirare una letteratura che viene comunque definita immaginaria"¹³⁵. Convinta dell'importanza del ruolo politico di questa alleanza tra giornalismo, divulgazione scientifica e finzione, non a caso Morel Darleux scrive queste parole sul sito di informazione indipendente francese *Basta!*. E aggiunge:

i giornalisti possono mettere in guardia, informare e analizzare, ma purtroppo è sempre più evidente che essere informati non significa essere colpiti. La narrativa, permettendoci di cambiare prospettiva, di immaginare altre possibilità, di affinare la nostra sensibilità, diventa un alleato prezioso. Creando attaccamento, lasciando che la sensibilità degli autori "*irrompa nello spazio più intimo del lettore*", ci modifica, amplifica la conoscenza, produce nuovi affetti e cambia il nostro rapporto con gli eventi.¹³⁶

133 Valeria Cavalloro, «Fiction e non fiction nel romanzo-saggio», in *Fiction e non fiction: storia, teorie e forme*, a c. di Riccardo Castellana, Roma: Carocci, 2021, p. 114.

134 Riccardo Castellana, «Che cos'è la fiction?», in *Fiction e non fiction: storia, teoria e forme*, cit., p. 42.

135 "À quel point la fiction a besoin du travail conjoint des scientifiques et des journalistes, à quel point le réel peut inspirer une littérature pourtant qualifiée d'imaginaire." in Corinne Morel-Darleux, «Corinne Morel Darleux: "L'alliance précieuse du journalisme indépendant et des romans"», *Basta!*, <https://basta.media/corinne-morel-darleux-l-alliance-precieuse-du-journalisme-independant-et-des-romans>), consultato il 9.12.2022.

136 "Les journalistes ont beau alerter, informer, analyser, il devient hélas de plus en plus évident qu'être informé ne signifie pas être percuté. La fiction, en permettant de changer de perspective, d'imaginer d'autres possibles, en aiguisant la sensibilité, devient alors une alliée précieuse. En créant de l'attachement, en faisant entrer la sensibilité des autrices et auteurs « *par effraction dans l'espace le plus intime du lecteur* », elle nous modifie, amplifie les connaissances, produit de nouveaux affects et change notre rapport aux événements". *Ibidem*.

La complessità del reale è quindi oggetto di queste varie forme di scrittura, che cercano nuove dimensioni ibride non solo per narrare ma anche per coinvolgere e rendere consapevoli i potenziali lettori della necessità di un'azione per contrastare la catastrofe che incombe. Su questo, spesso, il giornalismo è in grande difficoltà a causa di meccanismi economici prima ancora che tecnologici che rendono le scritture giornalistiche particolarmente fragili.

2.2.7 Giornalismo, tra tempo reale, fake news e modelli di business

Che il giornalismo sia in crisi si sente ripetere, un po' ovunque, da anni. L'emergere della "moda" del "fact-checking", spesso con team dedicati all'interno di redazioni di giornali di lunga tradizione, sembrerebbe essere una conferma di questa crisi: il "fact-checking" non dovrebbe essere forse la base del lavoro di ogni giornalista e di ogni media? Perché dunque la necessità di gruppi dedicati a questo? È vero che la velocità di circolazione dell'informazione su scala globale ci vede sovraccaricati da flussi sempre più ampi di notizie da fonti spesso dubbie e, quindi, c'è più materiale da verificare; ma allo stesso tempo è vero anche che, spesso, a diffondere notizie non (del tutto) vere, manipolate, orientate secondo interessi economici e politici sono i media cosiddetti tradizionali (anche nelle loro versioni digitali). Un esempio basterà, nella sua evidenza assoluta: le menzogne sulle armi di distruzione di massa in possesso del regime di Saddam Hussein, diffuse sui media a livello globale, per giustificare l'invasione dell'Iraq da parte degli USA¹³⁷.

Non si tratta solo di operazioni di disinformazione da parte dei servizi di sicurezza, qualcosa che è sempre esistito e che, oggi, può contare su molti più canali e modalità di azione (pensiamo alle campagne di disinformazione lanciate sui social media, per esempio, senza arrivare a prendere in considerazione il tema dei "deep fake"). Spesso, a influenzare il comportamento dei media, il loro stile e il tipo di informazioni che diffondono sono interessi economici di breve periodo, cioè i ricavi pubblicitari. Si tratta di un "business model tossico"¹³⁸, come scrive Bruno Saetta sulle pagine di Valigia Blu, che nasce da quando gli

137 Tra l'altro, agenti dei servizi italiani hanno avuto un ruolo chiave nella costruzione delle false prove, poi riprese dalla politica e dai media. Si tratta del cosiddetto Nigergate: Carlo Bonini e Giuseppe D'Avanzo, «Doppiogiochisti e dilettanti tutti gli italiani del Nigergate», *la Repubblica*, 31 luglio 2011, http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2011/07/31/news/doppiogiochisti_e_dilettanti_tutti_gli_italiani_del_nigergate-19844297/, consultato il 9.12.2022.

138 Bruno Saetta, «Un business model tossico espone i media alla manipolazione. Un problema per la democrazia», *Valigia Blu*, 1 luglio 2019, <https://www.valigiablu.it/business-model-manipolazione-media/> (consultato il 13.09.2023).

investitori privati (come gli *hedge fund*) sono entrati nelle proprietà dei media. A fare le spese dei tagli imposti per aumentare i profitti sono le redazioni, a partire da quelle locali:

la **chiusura delle redazioni locali** ha comportato un costante arretramento del giornalismo dal tessuto sociale (oltre che un controllo più centralizzato sull'informazione). [...] L'allontanamento dalla società ha determinato un calo della fiducia nei giornali. Ma il taglio dei costi non bastava. Quindi gli editori si sono rivolti alla pubblicità, che è entrata in redazione espandendosi sempre più. Capita sempre più spesso che **la pubblicità sia mischiata con le notizie** confondendo sempre più il confine tra le due. Inoltre, nelle redazioni si sono fatte spazio le **tecniche di manipolazione** della gente, che hanno trovato nella tecnologia un valido alleato. Dopo una prima fase di "pubblicità generica" si è passati alla pubblicità contestuale (personalizzata). Le tecnologie di tracciamento delle persone, già applicate nell'ambito commerciale, vengono usate anche nel settore editoriale, per manipolare i lettori stessi, per vendere il prodotto "notizia". L'[Advertising technology](#) (*AdTech*), però, ha mostrato immediatamente i suoi limiti. L'AdTech incentiva l'originalità a scapito della qualità. **Ciò che fa "vendere" di più è il titolo strillato, la notizia originale, ciò che fa la differenza è la "viralità"**. Perché affannarsi a cercare una notizia, controllare le fonti, se puoi semplicemente inventarne una?¹³⁹

Alla domanda di Saetta possiamo aggiungerne un'altra: quali sono i contenuti promossi da questo modelli di business? Quelli virali, quelli che parlano alla pancia delle persone e generano polarizzazione, identità (in contrapposizione) e attaccamento identitario. Non è quindi un caso che i contenuti estremi e, in particolar modo, quelli legati all'estrema destra trovino molto spazio sui media. Un circolo vizioso in cui i media si alimentano con meccanismi che minano la fiducia del pubblico nei media. Una spirale che ha portata globale. Scrivevano, infatti, su *Mother Jones* le giornaliste Bauerlein e Jeffery nel 2016, riferendosi alla situazione negli Stati Uniti:

in America ci sono, più o meno, il 40% di giornalisti in meno rispetto a 15 anni fa. E quei giornalisti non lavorano solo per riempire un numero limitato di pagine o di ore di trasmissione. Essi alimentano l'appetito sconfinato di Internet, sfornando post su post alla ricerca di introiti pubblicitari. Poiché la pubblicità sta diventando più economica e Google e Facebook stanno succhiando quei dollari al posto degli editori, un numero sempre minore di giornalisti deve spingere sempre di più, contro una concorrenza sempre più dura, per attirare gli sguardi. Cosa si fa in questa situazione? Si cerca ciò che funziona – e la paura, l'odio e la rabbia funzionano incredibilmente bene. Se si pubblica qualcosa che fa appello a uno di questi tre elementi, la gratificazione è immediata: le persone cliccheranno su quel titolo, condivideranno quel post. Quindi lo si fa di nuovo e si cerca di imparare a farlo in modo più efficace. Si tratta di un

139 *Ibidem*.

meccanismo pavloviano, e non c'è nessuno che cerchi un pubblico su Internet – noi stessi compresi – che non ne abbia sentito l'attrazione.¹⁴⁰

Questa logica basata sul mercato, sottolinea Antonis Ellinas, fa il gioco sia dell'estrema destra sia dei media mainstream: le varie forme di estremismo di destra (il cui confine con il neofascismo è spesso labile o inesistente) guadagnano visibilità e legittimità e fanno passare le loro parole d'ordine nel dibattito pubblico (allargando così la finestra di Overton) mentre i media si assicurano un pubblico ed entrate pubblicitarie grazie a contenuti che puntano alla pancia e generano condivisioni e polemiche¹⁴¹.

La logica di mercato ha trasformato le dimensioni dell'audience nel selezionatore finale dei contenuti delle notizie, incoraggiando la produzione di contenuti sensazionali, semplificati e drammatizzati, concentrandosi sulle personalità invece che sulle politiche. Si ritiene che questo 'svilimento' delle notizie e il passaggio all' 'infotainment' abbiano contribuito alla nascita di politici populistici, che meglio si adattano alla ricerca di cornici conflittuali, dichiarazioni controverse e persino narrazioni cospiratorie da parte degli organi di informazione. I media sono stati disposti a concedere visibilità a politici come Farage, Haider, Le Pen o Wilders perché il loro talento o carisma (Eatwell 2005; van der Brug e Mughan 2007) nella comunicazione politica contribuisce ad aumentare l'audience e, in ultima analisi, le entrate. L'esposizione smisurata concessa agli attori della destra radicale è legata anche alla natura degli appelli. Le cornici culturali o nazionaliste utilizzate da questi attori risuonano bene con i pubblici nazionali e corrispondono all'interesse commerciale dei conglomerati mediatici di raggiungere un ampio pubblico.¹⁴²

140 "There are, give or take, 40 percent fewer journalists employed in America than there were 15 years ago. And those journalists are working to fill not just a finite number of pages or hours of airtime. They are feeding the boundless appetite of the internet, cranking out post after post in search of advertising revenue. As advertising is becoming cheaper, and Google and Facebook are sucking up those dollars instead of publishers, a diminishing number of journalists have to push ever harder, against ever tougher competition, to draw eyeballs. What do you do in that situation? You reach for what works—and fear, hate, and anger work incredibly well. Publish something that appeals to any of the three and it's instant gratification: People will click on that headline, share that post. So you do it again, and you try to learn how to do it more effectively. It's a pretty straight-up Pavlovian mechanism, and there's no one seeking an audience on the internet—ourselves included—who has not felt its pull." in Monika Bauerlein e Clara Jeffery, «The Fear-Hate-Anger Click Machine», *Mother Jones*, 25 settembre 2016, <https://www.motherjones.com/media/2016/09/fear-hate-anger-click-machine/>, consultato il 13.09.2023.

141 Per approfondire la relazione tra estrema destra e media rimandiamo a Pierre Boccon-Gibod, «L'extrême-Droitisation Des Médias Sert Les Intérêts Privés Des Grands Groupes Auxquels Ils Appartiennent», *La Relève et La Peste*, 10 febbraio 2021, <https://lareleveetlapeste.fr/extreme-droitisation-des-medias-sert-les-interets-privés-des-grands-groupes-auxquels-ils-appartiennent/> (consultato il 13.09.2023); Julia Rone, «Far Right Alternative News Media as 'Indignation Mobilization Mechanisms': How the Far Right Opposed the Global Compact for Migration», *Information, Communication & Society*, 7 gennaio 2021, pp. 1–18, <https://doi.org/10.1080/1369118X.2020.1864001>. Per quel che riguarda la terminologia e le relazioni tra estrema destra e neofascismo, i riferimenti a cui ci siamo attenuti sono Nigel Copsey, «The radical right and fascism», in *The Oxford handbook of the radical right*, a c. di Jens Rydgren, New York: Oxford University Press, 2018; Umberto Eco, *Il fascismo eterno*, Milano: La Nave di Teseo, 2018.

142 Antonis A. Ellinas, «Media and the radical right», in *The Oxford handbook of radical right*, cit., pos. 400.

Vittime di questi meccanismi sono il giornalismo stesso, ovviamente, ma anche la società tutta: una crisi totale di fiducia nei confronti dei media porta a rifugiarsi (identitariamente) in informazioni e opinioni che confermano la nostra visione del mondo; spesso, anche qualora queste informazioni vengano dimostrate false, il pubblico rimane comunque attaccato alla loro presunta verità, ennesimo esempio di un linguaggio che sembra non avere più presa sulla realtà, perché l'adesione alle idee è data in maniera aprioristica, viscerale, identitaria. Non stupisce, in questo contesto, la grande diffusione delle teorie del complotto, sintomo di una mancanza di fiducia e di punti di riferimento, nonché di una forma di "follia epistemologica"¹⁴³. A proposito di complottismo, è doveroso fare alcune, brevi considerazioni, dato che "la diffusione della disinformazione e delle teorie del complotto introduce e rafforza idee estreme, minando al contempo l'idea di verità"¹⁴⁴. Il tentativo di delegittimare l'idea stessa di verità è centrale, in quello che Muirhead e Rosenblum chiamano "nuovo cospirazionismo". "Il nuovo cospirazionismo non cerca prove e non offre spiegazioni, bensì si limita a diffondere dicerie e insinuare dubbi, senza fornire un'interpretazione coerente degli eventi, ma piuttosto mirando a minare la credibilità stessa delle istituzioni, di qualunque 'colore' politico esse siano"¹⁴⁵. In questo senso, le teorie del complotto sono uno strumento efficace per allargare il pubblico di persone che entrano in contatto con idee dell'estrema destra, perché

anche quando la cospirazione in sé non viene adottata da gran parte del mainstream, alcuni elementi di estrema destra di essa si affermano, ad esempio, attraverso il linguaggio dell'invasione, delle malattie e l'idea di un sistema di finanziamento globale ebraico. Gli individui possono non credere che esista una 'cabala' globale di ebrei che orchestrano le migrazioni e i cambiamenti demografici. Ma possono comunque assorbire messaggi antisemiti o essere lasciati con un senso di sospetto o di pregiudizio in modi di cui non sono pienamente consapevoli.¹⁴⁶

Guardando all'Italia, l'esempio della "retorica dell'invasione" a proposito dell'arrivo dei migranti è più che evidente. Inoltre, spesso la diffusione di questa retorica avviene da parte di esponenti politici attraverso i social media, innescando l'ormai abituale circolo

143 Fabio Paglieri, *La disinformazione felice: cosa ci insegnano le bufale*, Bologna: Il mulino, 2020, p. 185.

144 "The spread of disinformation and conspiracy theories introduces and reinforces extreme ideas while simultaneously undermining the idea of truth." in Cynthia Miller-Idriss, *Hate in the homeland: the new global far right*, Princeton: Princeton University Press, 2020, pos. 1020.

145 Paglieri, *op. cit.*, pp. 152–153.

146 "Even when the conspiracy itself is not adopted by large parts of the mainstream, certain far-right elements of it do take hold—through, for example, the language of invasion, disease, and the idea of Jewish global funding. Individuals may not believe that there is a global "cabal" of Jews orchestrating migration and demographic change. But they can still absorb anti-Semitic messages or be left with a sense of suspicion or bias in ways they may not be fully aware of" in Miller-Idriss, *op. cit.*, pos. 1176.

vizioso: si parte da una dichiarazione provocatoria (e spesso basata su elementi falsi), scoppiano le polemiche, i media riprendono la notizia e così via, fino alla prossima esternazione. Pochi sono i media che rinunciano a questo meccanismo che porta visite (e quindi guadagni), ancora meno sono quelli che cercano di smontare questi discorsi maggioritari¹⁴⁷.

È importante notare che, anche a proposito di giornalismo, come sottolineava Jean-Paul Fitoussi, il nodo del linguaggio è fondamentale: “il linguaggio è anche fondamentale per la diffusione di massa delle teorie del complotto”¹⁴⁸.

C'è poi un altro meccanismo che agisce sugli elementi che abbiamo visto, quando i messaggi di odio sui social media da parte dei politici vengono ripresi dai media in quanto considerati notizie, in una spirale di legittimazione di questo tipo di discorsi: “i media diffondono commenti discriminatori perché rappresentano di per sé una ‘notizia’, le piattaforme tendono a non intervenire, la repressione del discorso d’odio viene controbilanciata con la salvaguardia della libertà di parola degli attori politici”¹⁴⁹. E verrebbe da interrogarsi anche su uno stile giornalistico che costruisce notizie esclusivamente sulla base di messaggi sui social media, dando conto di dichiarazioni e reazioni (sempre sui social) in una specie di meta-elaborazione di un contenuto che, di per sé, potrebbe non essere considerato nemmeno una notizia. Ma anche in questo caso è la ricerca di clic, di viralità, di reazioni forti e polarizzate che sembra essere l’obiettivo vero, non certo una corretta informazione. Con tutte le conseguenze, tossiche, che abbiamo visto.

Il problema è complesso e, al suo interno, si legano diversi degli elementi che abbiamo preso in esame all’inizio di questo capitolo:

nell’epoca dello *storytelling* e della spettacolarizzazione delle notizie, le rappresentazioni distorte della realtà dilagano, per esempio, nel discorso politico, spesso facendo leva sugli istinti peggiori di un pubblico distratto e poco incline a riflessioni razionali: lo si vede per esempio con la narrazione che in questi anni sta accompagnando il dramma dei migranti, protagonisti di quella che viene tendenziosamente descritta da molti attori politici come un’“invasione” e una “colonizzazione”, anche culturale, dell’Occidente e dei suoi valori. [...] Un’analogia confusione tra

147 Citiamo un paio di esempi, il primo a proposito di una dichiarazione di Matteo Salvini su Twitter e il secondo riguardo allo scarto che c’è tra realtà e retorica dell’invasione: Francesca Notaro, «Decostruire la retorica dell’invasione», *the Submarine*, 5 febbraio 2018, <https://thesubmarine.it/2018/02/05/decostruire-la-retorica-dellinvasione/>; Tommaso Coluzzi, «Non c’è nessuna invasione di migranti in corso in Italia, e i numeri lo dicono chiaramente», *Fanpage*, 11 novembre 2022, <https://www.fanpage.it/politica/non-ce-nessuna-invasione-di-migranti-in-corso-in-italia-e-i-numeri-lo-dicono-chiaramente/> (consultati il 13.09.2023).

148 “Language is also key to the mainstreaming of conspiracy theory.” in Miller-Idriss, *op. cit.*, pos. 1197.

149 Numico, *op. cit.*

fatti e finzioni è anche quella che domina nell'intrattenimento televisivo e in un genere come il reality show, dove storie di vita fasulle, ma agite da persone reali e non da attori, risultano credibili per fasce di pubblico poco abituate a una fruizione consapevole della fiction. Persino la pubblicità, oggi, ha perduto quella riconoscibilità che la rendeva distinguibile rispetto ad altri discorsi [...] mentre le odierne tecnologie informatiche rendono possibile infiltrare il messaggio promozionale nel racconto stesso delle nostre vite che affidiamo ai social network.¹⁵⁰

L'ambiente dei media sembra dunque essere caratterizzato da modelli di business che inseguono la viralità, amplificazione algoritmica di contenuti viscerali, polarizzazione. Senza dimenticare influenze e pressioni politiche né il fatto che il mondo dei media è un mercato oligopolistico. Ma è in questo milieu e in questo linguaggio che siamo immersi nelle nostre comunicazioni quotidiane ed è anche in questo milieu che si producono le scritture contemporanee. Come vedremo nel capitolo 4, un autore come Fabrizio Venerandi ha trovato il modo di lavorare su forme particolari di comunicazione scritta, come i messaggi di pubblicità sui siti di informazione, anche per restituirne uno sguardo critico (attraverso meccanismi di decontestualizzazione e di giustapposizione). Ma non sono solo le scritture giornalistiche o pubblicitarie a essere inserite in questo ambiente, perché questo è l'ambiente della maggior parte delle comunicazioni digitali: anche i social media, come abbiamo osservato, puntano a contenuti fortemente emotivi o shockanti con l'obiettivo di aumentare le interazioni e, di conseguenza, gli introiti pubblicitari. Anche la scrittura del sé, che avvenga su Instagram o nel più classico formato del libro, è immersa in queste dinamiche e ne è condizionata.

2.2.8 Scritture di sé, autobiografie, autofiction

Ci sembra interessante, per concludere questa parte, portare il discorso sulle scritture del sé, nelle varie forme che possono prendere tra le vetrine social, gli esperimenti letterari e la ricerca di nuove possibilità per la narrazione autobiografica. La ragione principale è che nessuna epoca è stata, prima di questa, così pervasa da persone che si raccontano, che mettono in mostra se stesse e la propria vita. Alcune lo fanno con un intento economico, altre per il piacere di condividere esperienze e momenti con una ristretta cerchia di amici, altre ancora, probabilmente, perché la tecnologia ha reso facile e immediato il farlo. Spesso, inoltre, la vita messa in scena sui social media non corrisponde alla vita realmente vissuta ma si caratterizza

150 Castellana, «Che cos'è la fiction?», cit., pp. 41–42.

per livelli più o meno profondi di finzione. È per questo che potrebbe essere interessante ipotizzare una relazione tra le scritture del sé tipiche dei social media e la forma narrativa dell'autofiction. D'altronde, come ci ricorda Agamben, “alla crescita sterminata dei dispositivi nel nostro tempo, fa così riscontro una altrettanto sterminata proliferazione di processi di soggettivazione” e questo genera “una disseminazione che spinge all'estremo l'aspetto di mascherata che ha sempre accompagnato ogni identità personale”¹⁵¹. Parole che risuonano vere se pensiamo alla costruzione dell'identità su più livelli che avviene su internet (e in particolare sui social media). Prima di proseguire in questo percorso parallelo tra social media e autofiction, diamo una descrizione di cosa caratterizza questa particolare scrittura:

L'autofiction (o autofinzione, nel corrispettivo italiano) è una forma contemporanea di scrittura in prosa, che nasce dall'unione dei patti di lettura di due modalità espressive di lungo corso: la scrittura del sé (che comprende uno spettro di generi che vanno dall'autobiografia al diario) e quella di finzione (indicata generalmente come fiction). Il risultato è un testo di aspetto autobiografico, segnato dalla coincidenza onomastica autore-narratore-personaggio e da un'esibita autenticità, che però a una lettura attenta rivela che la materia della storia è da interpretarsi come falsa, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non credibile come testimonianza.¹⁵²

Una forma di scrittura paradossale, che tiene in lettore in una costante oscillazione tra la fiducia nella realtà di quello che lo scrittore sta raccontando e la convinzione che si tratti, invece, di finzione. Nata in Francia alla metà degli anni Settanta, il primo testo di autofiction è *Fils* di Serge Doubrovsky, pubblicato nel 1977. Negli anni successivi e, forse, in particolare dagli anni Novanta, le forme autofinzionali si sono moltiplicate e non sono rimaste limitate alla scrittura (Marchese cita *Caro diario* e *Aprile* di Nanni Moretti, per esempio)¹⁵³. Possiamo però pensare che non sia un caso che gli esempi di autofiction siano così diffusi oggi. Lo spiega anche Walter Siti, sicuramente uno degli autori italiani odierni che più ha esplorato questa forma:

la voce dei narratori autofittivi non è in maschera, anzi si presenta incrinata dall'angoscia, o dalla fregola, o dall'esaltazione – è una voce che esige partecipazione e consenso. Esibizionismo ricattatorio, si è detto ancora, che funziona come 'intimazione di realtà'; ma l'autore di autofiction, mentre dice al lettore 'credimi', gli comunica con altrettanta sfacciataggine 'sto mentendo'. Non per nulla la moda è fiorita proprio adesso, sull'onda del bisogno di mentire di un'intera società.¹⁵⁴

151 Agamben, *op. cit.*, p. 10.

152 Lorenzo Marchese, «L'autofiction», in *Fiction e non fiction: storia, teorie e forme*, cit., p. 183.

153 Ivi, p. 188.

154 Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma: Nottetempo, 2013, pos. 533.

Da cosa trae origine il bisogno di mentire di un'intera società di cui parla Siti? Proviamo a ipotizzare alcune risposte, andando a cercare l'autofiction, cioè un'auto-rappresentazione falsata del sé, anche su altri media. Intanto possiamo sottolineare come l'auto-rappresentazione e l'auto-costruzione (narcisistica) di sé siano al centro della comunicazione sui social media e possiedano una connotazione particolare, poiché “questa autoproduzione di se stessi su Internet impegna la relazione sociale in un particolare spazio di rappresentazione: lo schermo si unisce alla vetrina, e in questo modo si comporta come un dispositivo di visualizzazione”¹⁵⁵. Esposizione, vetrina: il sé che si costruisce nelle interazioni digitali è pienamente sul mercato e su questo mercato gestisce la propria ipertrofia, cercando l'equilibrio tra realtà e menzogna (intesa come messa in scena, quindi finzione). Simonetti parla di “un io enorme (e insincero) che sta colonizzando la società e l'estetica: quello che chiacchiera sui social network”¹⁵⁶. Le storie che svelavano la realtà di stress e fatica dietro una narrazione di sé da rivista patinata su Instagram sono diventate realtà ricorrente degli ultimi anni, tanto da far nascere un filone di meme dedicato, “Instagram vs Real Life”¹⁵⁷.

Il selfie è l'espressione emblematica della narrazione di sé sui social media, del mettersi in vetrina. Roberto Cotroneo sostiene che in questo senso la fotografia ha ora uno sguardo rovesciato: da finestra sul mondo è diventata specchio che riflette solo noi stessi, il nostro bisogno di esistere e di far vedere che esistiamo. Scrive Cotroneo:

è fondamentale apparire come non si è, mostrarsi in un modo che stravolge completamente la fisionomia delle persone, dando agli autoscatti il potere di rendere tutti più interessanti: attraverso inquadrature, tagli, luci ed espressioni che falsificano la normalità. Si potrebbe obiettare che la foto di moda è menzogna da sempre. Ma ha uno scopo commerciale. L'autoscatto narcisistico invece a chi serve? Al pubblico ignoto dei social network? E per quale motivo? Il motivo è meno banale di quanto si pensi. Non è un modo per sembrare più belli di quello che si è, ma per darsi un'anima perduta.¹⁵⁸

155 “Cette autoproduction de soi-meme sur Internet engage la relation sociale dans un espace de représentation particulier: l'écran rejoint la vitrine, et ne cela se comporte comme un dispositif d'exposition.” in Nachtergaele, *op. cit.*, p. 142.

156 Simonetti, *op. cit.*, p. 95.

157 Per esplorare questo filone memetico: «Instagram vs. Reality», *Know Your Meme*, <https://knowyourmeme.com/memes/instagram-vs-reality> (consultato il 9.12.2022). Molto interessante il lavoro artistico di Chompoo Baritone che, con i suoi scatti, svela tutto ciò che è rimasto fuori dalla foto pubblicata su Instagram, ovvero la banalità, la bruttezza, il disordine della vita quotidiana, non esposta: «The Truth Behind Instagram Photos», *Bored Panda*, <https://www.boredpanda.com/truth-behind-instagram-photos-cropping-chompoo-baritone/> (consultato il 9.12.2022).

158 Roberto Cotroneo, *Lo sguardo rovesciato: come la fotografia sta cambiando le nostre vite*, Novara: De Agostini, 2015, pp. 116–117.

Ma se è vero che tutto è ormai messo sul mercato, a maggior ragione lo sono le immagini di sé che si accumulano sui social media. E l'anima di cui parla Cotroneo è sì perduta, ma in un modo che vede nascere una nuova forma di animismo:

non è più l'animismo del XIX secolo, ma un nuovo animismo che si esprime non sul modello del culto degli antenati, ma del culto del sé e dei nostri molteplici doppi che sono gli oggetti. Questi ultimi costituiscono più che mai il segno per eccellenza degli stati inconsci della nostra vita psichica.¹⁵⁹

L'esplorazione dell'autofiction in forma narrativa, davanti a questo disagio del soggetto e alla prevalenza delle immagini, può allora forse rappresentare una forma di reazione critica al modello della rappresentazione di sé che ci è imposta dalla società digitale: sempre belli e in forma, entusiasti, performanti. A proposito di performance e forse in tendenza contraddittoria a una posizione critica, possiamo notare anche "lo slittamento del campo letterario verso la dimensione delle arti performative, alla ricerca di nuova energia semiotica, e di un più immediato confronto col pubblico"¹⁶⁰, qualcosa che viene naturale ascrivere ai meccanismi iperveloci di connessione con il pubblico (i follower?) data dalla rete e, in particolare, dai social media. Un io che sembra trionfare nelle forme narrative contemporanee, mettendo la realtà e l'altro a servizio del sé (oppure, in altri casi, problematizzando queste tensioni). Se guardiamo all'intrecciarsi tra io-autobiografio, io-vetrina e io-autore, possiamo scrivere, con Simonetti, che "si afferma così, idealmente, una *prima persona integrale*, non solo letteraria ma transmediale: un io-performer che trae energia da diversi linguaggi e diverse narrative (telesive, giornalistiche, da social network)"¹⁶¹.

Inoltre, se la lettura, come ci ricorda sempre Simonetti, è "esperienza dell'alterità" e "moltiplicazione delle proprie identità"¹⁶², forse lo stesso vale per lo scrittore di autofiction: il testo che produce, con questo suo mescolarsi di vero, verosimile e falso risponde forse anche a un'esigenza di moltiplicare le proprie esistenze al di là di quelle che sono per lui umanamente esperibili. Soprattutto se a essere messa in luce è la "porosità fra percezione, rappresentazione e realtà esterna"¹⁶³. Oppure, sostengono altri, l'autofiction potrebbe essere

159 "Il ne s'agit plus de l'animisme du XIXe siècle, mais d'un animisme nouveau qui s'exprime non sur le modèle du culte des ancêtres, mais du culte de soi et de nos multiples doubles que sont les objets. Plus que jamais, ces derniers constituent le signe par excellence des états inconscients de notre vie psychique." in Mbembe, *op. cit.*, p. 27.

160 Simonetti, *op. cit.*, p. 69.

161 Ivi, p. 97.

162 Fusillo, *Estetica della letteratura*, cit., p. 140.

163 Marchese, *op. cit.*, p. 192.

“una resa dei conti”¹⁶⁴ nei confronti di tutte quelle persone vere, reali (come mogli, mariti, figli...) che finiscono al di là della loro volontà, nelle scritture di autofiction di altri. Del resto, questa grande importanza che diamo all’io e alle sue necessità espressive non è detto che per forza debba tramutarsi in testo letterario, perché, in fondo “si tende a perdere di vista che una cosa non è interessante solo perché è accaduta a me”¹⁶⁵. In questo imporsi dell’io come centro dell’esperienza e della narrazione, forse vale la pena portare lo sguardo lontano dalla letteratura e provare a cercare nuove direzioni, come quelle su cui hanno lavorato Iaconesi e Persico, in particolare nel progetto/performance *GhostWriter*: i due artisti si sono interrogati infatti sulla possibilità di costruire un’autobiografia creata dalla macchina digitale sulla base delle tracce lasciate in rete (dalla navigazione web alle transazioni bancarie). Il loro lavoro li ha portati a teorizzare un nuovo genere, l’“autobiografia algoritmica”¹⁶⁶, che analizzeremo dettagliatamente nel capitolo 4. È interessante però notare, per concludere, che queste tracce che lasciamo quotidianamente in giro, questi dati sono reali e agiscono sulla realtà che abbiamo intorno.

2.3 Realtà, realismo e rappresentazione: come il digitale spargia le carte

2.3.1 Dov’è finita la realtà?

La domanda che apre questa sezione è retorica, ma fino a un certo punto. Non è questo lo spazio per approfondire il dibattito sul realismo nelle arti e in particolare nelle scritture, seguendo il suo evolversi storico. Costruiremo però una riflessione sul senso del realismo e della nostra relazione con la realtà nel mondo di oggi, in cui quasi ogni aspetto è mediato dalle tecnologie digitali. L’arrivo dirompente del digitale nella nostra quotidianità, con il suo ruolo re-epistemologizzante e re-ontologizzante, ha delle conseguenze. Che impatto hanno le

164 Tiziana Zita, «La letteratura è malata: ha l’autofiction», *Cronache Letterarie*, 7 aprile 2020, <https://www.cronacheletterarie.com/2020/04/07/la-letteratura-e-malata-ha-lautofiction/> (consultato il 13.09.2023).

165 *Ibidem*.

166 Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, «Algorithmic Autobiography: The Uncertain Boundaries of the “I” and the “Self” in the Age of Hyperconnectivity», [AOS] *Art Is Open Source*, 16 febbraio 2016, <https://www.artisopensource.net/2016/02/16/algorithmic-autobiography-the-uncertain-boundaries-of-the-i-and-the-self-in-the-age-of-hyperconnectivity/> (consultato il 13.09.2023).

tecnologie digitali sulla percezione della realtà? E sulla sua rappresentazione? Ha senso mantenere una distinzione tra “virtuale” (riferito al digitale) e “reale” o si tratta di una semplificazione sommaria, di una dicotomia errata? Come si può raccontare o, meglio, scrivere questa nostra realtà digitale (ricordando che tutto, nel digitale, è scrittura)? Quali effetti hanno le possibili manipolazioni della nostra percezione del reale? Se nel nostro percorso critico introduciamo elementi da discipline diverse (come la fisica quantistica e le scienze cognitive) possiamo elaborare una teoria che superi il tradizionale paradigma della rappresentazione della tradizione occidentale? Queste domande legano diversi aspetti, di cui abbiamo parlato nella prima sezione del capitolo, che non possono essere scissi. La domanda “che cos’è la realtà?” è al di là della nostra portata di analisi teorica ed esula dallo scopo di questa ricerca; tenderemo comunque, alla fine della sezione dedicata al realismo e alla relazione con la realtà, di dare uno sguardo alla complessità del dibattito contemporaneo che si interroga in maniera sempre più approfondita sulla nostra percezione di ciò che continuiamo a chiamare realtà. Partiamo da alcune considerazioni di Mark Fisher, che mette in evidenza una difficoltà nell’articolare un discorso sul presente da parte della cultura:

il passaggio al cosiddetto post-fordismo – con la globalizzazione, l’informatizzazione onnipresente e la precarizzazione del lavoro – ha portato a una completa trasformazione dell’organizzazione del lavoro e del tempo libero. Negli ultimi 10-15 anni, inoltre, Internet e la tecnologia delle telecomunicazioni mobili hanno alterato la struttura dell’esperienza quotidiana in modo irricognoscibile. Eppure, forse a causa di tutto questo, si ha sempre più la sensazione che la cultura abbia perso la capacità di cogliere e articolare il presente. O forse, in un senso molto importante, non c’è più un presente da cogliere e articolare.¹⁶⁷

Le considerazioni di Fisher sul fatto che non esista più un presente (inteso quindi anche come realtà che ci circonda) da cogliere e articolare nascono anche dal lavoro di Jameson, in particolare quando parla di “nostalgia mode” e della nostra incapacità a portare l’attenzione

167 “The shift into so-called Post-Fordism – with globalisation, ubiquitous computerisation and the casualisation of labour – resulted in a complete transformation in the way that work and leisure were organised. In the last 10 to 15 years, meanwhile, the internet and mobile telecommunications technology have altered the texture of everyday experience beyond all recognition. Yet, perhaps because of all this, there’s an increasing sense that culture has lost the ability to grasp and articulate the present. Or it could be that, in one very important sense, there is no present to grasp and articulate any more.” in Mark Fisher, *Ghosts of My Life*, cit., pos. 194-199. Sono diversi i campi in cui questa incapacità di articolare il presente emerge. Uno è quello della ricerca sociale che si occupa di salute mentale e disagio. Romain Huët scrive, a proposito di coloro che si rivolgono a servizi di assistenza psicologica e prevenzione del suicidio, di una “lingua disseccata”, sostenendo che “questa incapacità di parlare è l’alleata definitiva dell’incapacità di pensare il presente”. “Cette incapacité à parler est l’alliée ultime de l’incapacité à penser le présent.” in Romain Huët, *De si violentes fatigues: les devenirs politiques de l’épuisement quotidien*, Paris: PUF, 2021, p. 233.

sul presente¹⁶⁸. Vedremo meglio questo discorso sull'assenza di realtà e sulla relazione che gli scrittori hanno con questa assenza nella sezione successiva. Per adesso, però, può essere interessante, per esempio, notare come alcuni scrittori abbiano considerato l'irruzione della pandemia di Covid-19 come un ritorno in forza della realtà¹⁶⁹. Giuseppe Genna, per esempio, ha sottolineato che “la letteratura ritrova la possibilità di scolpire delle parole, [...] il dramma tocca da vicino chiunque di noi che è isolato con i suoi o da solo a casa, la parola acquisisce una tridimensionalità che io non vedevo da decenni”¹⁷⁰. L'autore italiano non è l'unico a vedere nell'irruzione della pandemia una breccia che agisce anche sul linguaggio. Scrive Jean-Paul Fitoussi:

il coronavirus – la parola e la cosa – sta facendo rivivere tutta una serie di linguaggi che avevamo abbandonato di fronte all'assalto della neolingua. È come se riportasse in vita la ragione e la memoria, ampliando così la nostra realtà sensibile. [...] Il coronavirus ci invita quindi a rivisitare il nostro universo, a tornare alle nostre vere priorità: la salute, la protezione sociale in generale e quella del lavoro in particolare, lo sviluppo dei beni pubblici e la sovranità. Spero che questo sia davvero un ritorno al futuro.¹⁷¹

A giudicare da quello che è successo nel periodo successivo al diffondersi della pandemia (non si può certo parlare di post-pandemico al momento in cui scriviamo), le speranze di Fitoussi sono forse da considerare mal riposte. Di sicuro, però, la relazione con la realtà sembra continuare a essere problematica e questa problematicità passa anche dal linguaggio, come abbiamo visto all'inizio del capitolo.

Scrivono De Giuli e Porcelluzzi che

quella di cui abbiamo bisogno è forse una chiamata al realismo – nel senso più ampio del termine, non letterario. Il virus [Covid-19], incapace di riflettere su se stesso e di votare, è una definizione pura di realismo: dopo anni di venti apocalittici che hanno maturato un'estetica della fine [...] è apparso il virus feroce, muto come un sasso ma dotato di – saccheggiando dal linguaggio sociocognitivo – pura *agency trasformativa*.¹⁷²

168 Fredric Jameson, *The cultural turn: selected writings on the postmodern, 1983-1998*, London ; New York: Verso, 1998, p. 9.

169 Laghi, «Covid-19 et représentation de la réalité», cit.

170 *Le parole e i racconti per l'Antropocene (Book Pride)*, 25 ottobre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=97G72jq3bDs> (consultato il 13.09.2023).

171 “Le coronavirus – le mot et la chose – est en passe de faire renaître tout un pan de la langue que nous avons abandonné face aux assauts de la novlangue. C'est comme s'il nous faisait retrouver raison et mémoire, et par là agrandissait notre réalité sensible. [...] Le coronavirus nous invite ainsi à revisiter notre univers, à revenir à nos vraies priorités : la santé, la protection sociale en général et celle du travail en particulier, le développement des biens publics et de la souveraineté. J'espère qu'il s'agit vraiment d'un retour vers le futur.” in Fitoussi, *op. cit.*, p. 46.

172 De Giuli e Porcelluzzi, *op. cit.*, p. 24.

I due autori sottolineano l'importanza della narrazione e dell'epica, del raccontare perché “[i] corpi sono agiti dalle narrazioni”; la letteratura non dovrebbe puntare tanto alla persuasione, caricandosi di una missione civile e morale che non le è strettamente propria, quanto sullo “smarrimento”: “scrivere mostrando le regole dell’ingranaggio”, “raccontare la soglia”¹⁷³.

Questa posizione fa eco con quella di uno scrittore italiano contemporaneo, Walter Siti. Rivolghiamoci alla sua descrizione di realismo per consolidare alcune coordinate concettuali utili per il nostro discorso:

il realismo, per come la vedo io, è l’anti-abitudine: è il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale – mette in dubbio per un istante quel che Nabokov (nelle *Lezioni di letteratura*) chiama il “rozzo compromesso dei sensi” e sembra che ci lasci intravedere la cosa stessa, la realtà infinita, informe e imprevedibile. Realismo è quella postura verbale o iconica (talvolta casuale, talvolta ottenuta a forza di tecnica) che coglie impreparata la realtà, o ci coglie impreparati di fronte alla realtà; la nostra enciclopedia percettiva non fa in tempo ad accorrere per normalizzare.¹⁷⁴

Realismo, quindi, come qualcosa che ci coglie impreparati, come capacità di interrompere un flusso automatico di percezione. Sembra quasi un ribaltamento di prospettiva rispetto al pensiero che il realismo debba essere una forma di fedeltà alla realtà. Se però consideriamo questa definizione di Siti all’interno del contesto digitale, l’idea che esprime prende un’altra sfumatura: interrompere il flusso, cogliere impreparata la realtà (e la percezione che ne abbiamo) potrebbe essere quel meccanismo di svelamento della superficie macchinica, del dato per scontato dello schermo tattile, per portarci a una comprensione più profonda, a una percezione nuova del reale. Guardare dietro lo schermo e dentro la macchina, aprirsi al codice, far emergere quella parte di testo che non è destinata all’umano, per inceppare gli automatismi percettivi che l’essere sempre connessi ha reso ancora più veloci e inconsapevoli. Torniamo a Siti:

Plinio il Vecchio racconta che Zeusi e Parrasio, i due grandi pittori greci, vennero un giorno a contesa: nel prato fissato per la gara ognuno dei due aveva portato la propria opera protetta da un panno. Quando Zeusi mostrò la sua, dove aveva dipinto un grappolo d’uva, gli uccelli scesero dal cielo per beccarlo; inorgogliato dal successo e dichiarandosi già vincitore, Zeusi invitò con degnazione Parrasio a sollevare il panno per mostrare quel che aveva realizzato – ma Parrasio aveva dipinto il panno. *Gli animali sono attratti da ciò che si vede, l’uomo da ciò che si nasconde;*

173 Ivi, pp. 29–30, 36, 39.

174 Siti, *op. cit.*, pos. 19.

*il panno di Parrasio rappresenta la cortina che divide la nostra impotenza dalla realtà. Il realismo non è la storia di un rispecchiamento piatto e subalterno, ma di uno svelamento impossibile. Il realismo è una sfida alla natura e alla storia, per questo non può allontanarsene troppo; non può permettersi nessun intenzionale strappo alle leggi naturali e ai pilastri cronologici.*¹⁷⁵

Uno svelamento impossibile, dunque, una sfida alla natura e alla storia da cui la scrittura non può allontanarsi troppo, per mantenere la sua credibilità. “La rappresentazione della realtà è efficace se sembra nascondere un altro strato della realtà” e “l’illusione di realtà è un avvicinamento asintotico che ha come residuo ineliminabile [...] proprio l’ingombro del reale”¹⁷⁶.

Un post su Instagram è reale, così come è reale tutto ciò che viene intenzionalmente lasciato fuori da quello scatto pubblicato sul proprio profilo. La fotografia ha sempre operato una forma di selezione che possiamo pensare come editoriale, così come le scritture selezionano una parte di realtà da mettere in mostra nella rappresentazione che costruiscono. Eppure anche quella rappresentazione è parte della realtà. Niente di nuovo, in queste riflessioni, ma forse vale la pena mettere in evidenza alcuni aspetti indissolubilmente legati al funzionamento delle tecnologie digitali e, in particolare, ai social media. Esiste infatti un “continuo processo di selezione e rimozione del reale”¹⁷⁷, quello operato dai moderatori sui contenuti pubblicati dagli utenti dei social media. Si tratta, in particolare, di contenuti di violenza, estremi, espliciti, di solito in forma di immagini e video ma anche testuali.

Testimonianze di guerra, violenze sessuali, crimini contro l’umanità sono già oggi eliminate senza che nessuna istituzione di controllo possa avere accesso ai dati originali per verificare eventuali incongruenze nel processo di revisione. Prove di reati, di abusi, di manipolazione sono spesso rimosse prima ancora che possano essere analizzate da quei giornalisti che potrebbero risalire agli autori e, soprattutto, alle vittime degli abusi stessi. Il processo di moderazione delle piattaforme digitali ha quindi un impatto diretto sulle possibilità di accesso all’informazione da parte di miliardi di persone, giornalisti e ricercatori inclusi.¹⁷⁸

La moderazione interviene quindi sui contenuti in modo che i più violenti tra questi non arrivino mai nel flusso a cui gli utenti sono esposti. Non si tratta solo di eliminare contenuti che violano la legge nei vari paesi, ma anche di eliminare tutto ciò che non si conforma alla *policy* aziendale: ogni azienda ha la sua e nessuna di queste *policy* resta stabile nel tempo, per

175 Ivi, pos. 83 (corsivo nostro).

176 Ivi, pos. 153.

177 Franchi, *op. cit.*, p. 180.

178 Ivi, p. 18.

cui contenuti diversi possono essere oggetto di moderazione e censura in momenti diversi. Le ragioni di queste scelte di moderazione sono comprensibili, anche se spesso disattese: i contenuti estremi, come abbiamo visto, generano più partecipazione e più partecipazione significa maggiori guadagni, secondo il modello economico a cui rispondono i social media commerciali. La moderazione dei contenuti ha però anche un altro effetto, secondario ma altrettanto importante: una sostanziale omologazione delle forme di espressione, che corrisponde a una sorta di auto-limitazione del linguaggio e delle modalità espressive, proprio per non vedere i propri contenuti bloccati da un moderatore. Scrive ancora Franchi, rivolgendosi (come in tutto il libro) ai moderatori: “voi condizionate in maniera indiretta e sistematica i comportamenti di milioni di persone, incentivandole a produrre contenuti che non rischiano di esporle a penalizzazioni o segnalazioni di alcun tipo”¹⁷⁹. Non solo le piattaforme definiscono la realtà che vediamo ma, in qualche modo, limitano anche le nostre capacità espressive su questa realtà. Un ambiente in cui contenuti estremi e violenti sono liberi di circolare finirà per allontanare gli utenti (osserviamo quello che è accaduto a Twitter nei primi mesi seguiti all’acquisizione da parte di Elon Musk) e nessuna piattaforma perde utenti volentieri.

La differenza tra la realtà e la sua rappresentazione digitale non potrebbe essere più grande di come è oggi, mentre un numero crescente di addetti alla moderazione rimuove un numero crescente di contenuti senza che la maggior parte delle persone possa rendersi conto delle cause e degli effetti di questo processo.¹⁸⁰

Ancora, come nel caso del codice e degli algoritmi, ci troviamo davanti a un’azione che resta nascosta ma che condiziona direttamente e pesantemente la percezione della realtà di milioni di persone ogni giorno. I moderatori, che invece sono quotidianamente esposti ai contenuti più violenti e terribili che l’umanità possa immaginare, soffrono ben altre conseguenze (come problemi psicologici, depressione e PTSD), da questa esposizione alla realtà:

nessun essere umano ha mai visto nel corso della sua vita così tante uccisioni, così tanti atti sessuali impropri, così tante scene di guerra in così poco tempo come voi. Siete testimoni di qualcosa che non è mai stato visto, di un orrore quotidiano le cui proporzioni sono ignorate probabilmente anche dagli stessi vertici aziendali che si tengono ben lontani dai vostri schermi.¹⁸¹

179 Ivi, p. 180.

180 Ivi, p. 20.

181 Ivi, p. 242.

Il problema della realtà sembra, in questo senso, un problema di accesso alla realtà. Sembra quasi che il poter disporre sostanzialmente di tutta l'informazione e di tutta la produzione culturale umana in pochi clic abbia disorientato profondamente la nostra capacità critica, le nostre possibilità di orientamento, mettendo in crisi le nostre abilità cognitive.

Allo stesso tempo siamo davanti a una trasformazione della realtà o, meglio, della percezione che ne abbiamo, proprio attraverso la tecnologia. Mattia Salvia porta l'attenzione sulle guerre contemporanee, in particolare quella che si combatte in Ucraina. La notte del 3 marzo 2022, la battaglia per il controllo della centrale nucleare di Zaporijjia è stata trasmessa in diretta su YouTube dalle telecamere di sorveglianza dell'impianto a circa 80.000 spettatori che assistevano al flusso di immagini in tempo reale. Salvia parla di una “*netflixazione* della guerra”¹⁸² che trasforma la guerra in un prodotto di intrattenimento, con colpi di scena che si susseguono, protagonisti e pure il merchandising dedicato.

Restano le immagini, che però non mostrano la guerra ma le sue conseguenze, e che per il modo frammentato in cui ci arrivano risultano ancora più scollegate dai conflitti veri e propri. Le singole immagini e le singole notizie sul conflitto ci investono in un flusso continuo fatto di messaggi su Telegram, tweet e post su Reddit e via dicendo, senza un contesto che ci permetta di tenere tutti gli elementi insieme. L'assenza di contesto fa sì che l'effetto sia quello di una singola narrazione al cui interno avvengono continui colpi di scena – di nuovo, lo stesso principio della serialità televisiva. Le varie evoluzioni sul campo di battaglia [...] ci appaiono come dei *cliffhanger* inseriti volutamente da uno sceneggiatore. La nostra stessa fruizione – passiva, ma con un cospicuo investimento in termini di attenzione e segnata dalla volontà di non perderci neanche un passaggio – ricorda il modo in cui fruiamo i contenuti su Netflix, Prime, o qualsiasi altra piattaforma vi venga in mente.¹⁸³

Di fronte a questa “panfinzionalizzazione”¹⁸⁴ della realtà, anche il discorso sulla realtà risulta essere, spesso, confuso, frastornato.

2.3.2 Tra realtà e discorso sulla realtà

Dobbiamo tenere presente che la scrittura è reale, nel senso che le lettere e le parole memorizzate su un supporto digitale o stampate su carta sono qualcosa di concreto, reale che non è in opposizione al resto della realtà, anche quando queste scritture cercano di

182 Salvia, *op. cit.*, p. 118.

183 Ivi, p. 115.

184 Castellana, «Che cos'è la fiction?», *cit.*, p. 41.

rappresentarla: in questo territorio in cui la realtà è rinegoziata a parole, possiamo percepire scricchiolii e cedimenti, spesso ricercati dagli autori, per assicurarsi che il lettore sia cosciente che, quando si trova davanti a queste scritture, si sta muovendo all'interno di un sistema di segni e non della realtà stessa che questi segni si sforzano (fallendo sempre, al più fallendo meglio) di rappresentare. Abbiamo già visto in 1.2.2 che nelle nostre società digitali il cosiddetto cyberspazio, quindi la dimensione digitale percepita come virtuale, si è “estroflesso”, colonizzando il reale. Pensare al digitale come qualcosa di virtuale non ha, dunque, più senso: scritture e interazioni digitali (così come acquisti, letture e ogni altra azione che passa per il digitale) sono parte del mondo reale, non sono qualcosa di separato, distinto, tanto meno qualcosa di virtuale (dobbiamo inoltre ricordarci sempre della concretezza, della fisicità del digitale, che tendiamo spesso a dimenticare). Allo stesso modo, come ci ricorda Vitali-Rosati citato in 1.2.4, non ha più senso separare il discorso sulla realtà dalla realtà stessa perché i due sono completamente ibridati. Approfondiamo questo concetto attraverso gli esempi che Vitali-Rosati porta a sostegno della sua tesi.

Lo sviluppo dell'“internet delle cose” (internet of things) è la prova di questa fusione tra realtà e infosfera. Emerge l'ibridazione tra la piattaforma e il libro nel magazzino. Da un punto di vista tecnico non si può propriamente dire che l'identificatore uniforme di un oggetto (URI, per ‘uniform resource identifier’) sia una rappresentazione di quell'oggetto. In effetti, l'identificatore ha un potere operativo sull'oggetto, tanto che in un certo senso diventa l'oggetto stesso (l'URI di Parigi non è una rappresentazione della città di Parigi; è la città stessa).¹⁸⁵

Vitali-Rosati fa l'esempio dell'acquisto di un libro su Amazon, in una prospettiva futura (forse un po' troppo ottimista) in cui non ci sono lavoratori sfruttati nei magazzini ma solo robot e droni che si occupano della gestione degli acquisti. E continua:

c'è un'ibridazione tra la piattaforma e il libro nel magazzino. Non c'è quindi differenza tra l'oggetto libro e il suo URI. È importante sottolineare che un URI non si riferisce a un oggetto come a un nome comune: l'URI non è un identificatore generico per un insieme di oggetti (come la parola ‘libro’) o un insieme di oggetti identici (lo stesso libro, disponibile in copie diverse). Si riferisce, o almeno può riferirsi, a un oggetto particolare. [...] Possiamo portare avanti questo esempio. Ciò che viene scritto su un particolare oggetto – un commento su un libro pubblicato su Amazon, per esempio – influisce direttamente sull'oggetto-libro perché l'oggetto-libro condivide il

185 “The development of the internet of things is proof of this fusion of reality and the infosphere. Hybridization emerges between the platform and the book in the warehouse. From a technical perspective we cannot properly say that the uniform identifier of an object (URI, for ‘uniform resource identifier’) is a representation of that object. Indeed, the identifier has an operational power over the object, so that in a sens it becomes the object itself (the URI of Paris is not a representation of the city of Paris; it is the city itself).” in Marcello Vitali-Rosati, *On Editorialization*, cit., p. 72.

suo spazio con i commenti, è lo spazio dell'informazione, lo spazio dell'URI (e quindi dell'oggetto stesso), del commento e dell'algoritmo che gestisce l'approvvigionamento e la consegna.¹⁸⁶

L'editorializzazione, concetto che abbiamo approfondito in 1.2.2, non è quindi un modo di rappresentare la realtà, ma un modo di produrla. Questo segna un passaggio da un paradigma epistemologico a uno ontologico. Il passaggio dall'epistemologia all'ontologia comporta un superamento del paradigma della rappresentazione e questo significa confrontarsi con “molte realtà diverse e senza avere la possibilità di scegliere tra esse. È per questo che l'editorializzazione produce una realtà stratificata, una realtà che si compone di più strati diversi e del tutto autonomi”¹⁸⁷. Tra l'altro, questa differenziazione tra livelli di realtà ci riporta alla differenziazione tra i livelli del testo nella scrittura digitale, in un rispecchiarsi interessante che sembra non essere casuale.

Questo approccio alla realtà nel mondo digitale ha delle conseguenze anche sull'identità e sulla sua percezione perché “se intendiamo un profilo online non come una forma di rappresentazione, ma piuttosto come una sorta di produzione di identità, vediamo che ci possono essere molte identità diverse per la stessa persona [...]. Tutti questi diversi profili creano una congiuntura dinamica di circostanze che costituiscono l'identità”¹⁸⁸.

Queste circostanze che contribuiscono a costruire l'identità corrispondono a una concezione performativa dell'identità (e del genere), come sostenuto da Judith Butler e Donna Haraway, tra le altre.

Torniamo al realismo e alla rete. Nel 2010 lo scrittore e artista James Bridle aveva proposto il concetto di “network realism” per identificare nuove forme di scrittura:

il realismo della rete è una scrittura della rete e sulla rete. È *realismo* perché è così vicino alla nostra realtà attuale. Un realismo che presuppone un rapporto sempre più 1:1 tra la finzione e il mondo. Un legame in tempo reale. Ed è in rete perché vive in un luogo abilitato, e solo

186 “There is hybridization between the platform and the book in the warehouse. There is thus no difference between the object of the book and its URI. It is important to underline that a URI does not refer to an object as a common name: the URI is not a generic identifier for a set of objects (like the word ‘book’) or a set of identical objects (the same book, available in different copies). It refers, or at least it can refer, to a particular object. [...] We can take this example further. What is written about a particular object – a comment about a book posted on Amazon, for example – directly affects the object-book because the object-book shares its space with the comments, it is the space of information, the space of the URI (and therefore the object itself), of the comment and the algorithm that handles the procurement and delivery”. Ivi, p. 72.

187 “Many different realities and not having the possibility of choosing between them. This is why editorialization produces a layered reality, a reality that is composed of several different and quite autonomous layers”. Ivi, p. 74.

188 “If we understand the online profile not as a form of representation, but rather as a kind of production of identity, we see that there can be many different identities for the same person [...]. All these different profiles create a dynamic conjuncture of circumstances that constitute identity”. *Ibidem*.

recentemente reso possibile, dalla nostra connessione tecnologica. *Zero History* [il romanzo di William Gibson] è un realismo di rete per il modo in cui parla del mondo e per il modo in cui la sua conoscenza del mondo viene raccolta e diffusa. Gibson sembra navigare nello spider graph della realtà attuale come il wikiracing fa con la conoscenza umana.¹⁸⁹

Questa analisi di Bridle non sembra aver avuto molto seguito nel mondo della critica. Contiene però uno spunto genuino nel tentativo di analizzare come la scrittura letteraria e la rete possano essere in relazione. Ma basta il fatto che il luogo in cui un romanzo è ambientato sia reso possibile dalle tecnologie digitali per parlare di realismo della rete? O il fatto che la conoscenza sul mondo sia intrinsecamente collegata alla rete? Non credo che gli elementi individuati da Bridle siano sufficienti per giustificare una nuova definizione, precisa, per un fenomeno che appare ancora (e, forse, oggi ancora di più che nel 2010, anno in cui Bridle ha presentato l'idea) in costante movimento e con sempre più sfumature (e, di conseguenza, difficoltà di definizione). Certo, ci sono degli elementi validi: è lo stesso Gibson, in un'intervista citata da Bridle, a dire che scrive con il browser sempre aperto per cercare informazioni su quello che scrive e che i risultati di questa ricerca condizionano il flusso della sua scrittura. Si tratta di un'influenza diretta delle tecnologie digitali sulla scrittura, indubbiamente. Inoltre, la relazione in scala 1 a 1 tra la fiction e il mondo ci riporta all'idea di panfinzializzazione che abbiamo visto in chiusura della sezione precedente.

Non dobbiamo comunque dimenticare che alla base della relazione tra scrittura e rete, cioè tra espressioni umane che trovano forma grazie alle tecnologie digitali, c'è sempre e comunque un substrato economico ben definito. E il discorso economico sembra essere, come riconosce Alain Badiou, ciò che costruisce e costituisce la realtà odierna: “sembra che, nel mondo così com'è, il discorso economico si presenti come custode e garante del reale. E finché le leggi del mondo del Capitale rimarranno tali, la prevalenza intimidatoria del discorso economico non sarà mai superata”¹⁹⁰. La realtà e la sua rappresentazione sono dunque permeate da questo discorso, così come la relazione con la realtà di coloro che scrivono.

189 “Network Realism is writing that is of and about the network. It's *realism* because it's so close to our present reality. A realism that posits an increasingly 1:1 relationship between Fiction and the World. A realtime link. And it's *networked* because it lives in a place that's enabled by, and only recently made possible by, our technological connectedness. *Zero History* [the novel by William Gibson] is Network Realism because of the way that it talks about the world, and the way its knowledge of the world is gathered and disseminated. Gibson seems to be navigating the spider graph of current reality as wikiracing does human knowledge.” in James Bridle, «Network Realism», cit.

190 “Il semble bien que, dans le monde tel qu'il est, le discours économique se présente comme le gardien et le garant du réel. Et tant que les lois du monde du Capital seront ce qu'elles sont, on ne viendra pas à bout de la prévalence intimidante du discours économique.” in Alain Badiou, *À la recherche du réel perdu*, Paris: Fayard, 2015, p. 7.

2.3.3 Lo scrittore davanti al reale-digitale

Lo scrittore potrebbe essere in una posizione preferenziale per ragionare sulla realtà, cercando di capirla attraverso l'approssimazione del linguaggio (oppure seguendo uno spostamento al di fuori della testualità, come immaginato da Giuseppe Genna¹⁹¹). Ma la situazione sembra essersi fatta più complessa:

la letteratura non compete mai con la vita, scriveva già Stevenson in polemica con James; riproduce il discorso, non la realtà. Se poi la realtà stessa, nella sua continua manipolazione da parte dei media, non è altro che un'incessante fuga di codici, una stratificazione infinita dei discorsi, compito della letteratura non può essere altro che quello di prolungarne il gioco illusorio sapendo che non esiste da nessuna parte un ancoraggio, un punto d'inizio o di fine, o anche solo una minima fenditura attraverso cui metterla radicalmente in questione.¹⁹²

Daniele Giglioli scrive queste riflessioni a proposito dell'opera di Walter Siti, ma il loro campo di applicazione potrebbe coprire, credo, l'intera produzione scritta contemporanea. Se guardiamo con attenzione, questa osservazione sulla realtà ci riporta da un lato all'ibridazione tra realtà e discorso sulla realtà di cui parla Vitali-Rosati e, dall'altro, all'idea di panfizzionalizzazione che attraversa quasi tutti gli aspetti del vivere contemporaneo. E questo, forse, rappresenta un passo in più rispetto al fatto che il discorso letterario e artistico interagisce con la percezione e la produzione dello spazio e lo modifica¹⁹³.

Scrive Simonetti che “gli epistemologi spiegano che la realtà è un mito, un mito occidentale – forse il più potente della cultura moderna; i teorici della letteratura ricordano che il realismo è una convenzione”¹⁹⁴. Simonetti analizza la produzione letteraria italiana degli anni Duemila, evidenziandone tendenze e caratteristiche. Tra queste evidenzia un'esigenza variegata di partecipazione alla vita pubblica e un bisogno di ‘vero’. Ma in un mondo in cui la realtà è sempre più esperita tramite dispositivi mediatici, cosa significa dunque vero? In riferimento al noir italiano, Simonetti scrive che “è reale, insomma, il palinsesto delle rappresentazioni tecnologiche del reale”¹⁹⁵. Di conseguenza, questa fame di vero, di realtà non

191 Diceva Genna a fine 2020 durante il già citato incontro di Book Pride: “La breccia Covid mi dice che siamo entrati in una categoria molto diversa da quella del testo e molto diversa da quella dell'immaginario. [...] Siamo veramente in uno spazio clamoroso di neo-percezione umana che si amplificherà sempre di più andando avanti perché l'ingresso di tutti i device, tutte le neotecnologie e le nanotecnologie nel corpo ci aprirà nuovi orizzonti sensoriali e interpretativi della realtà. [...] Ci dobbiamo riformulare tutto, reinventare tutto, questa reinvenzione io non credo che sarà testuale...” (*Le parole e i racconti per l'Antropocene, Book Pride*, cit.).

192 Daniele Giglioli, *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata: Quodlibet, 2011, p. 81.

193 Benvenuti e Ceserani, *op. cit.*, p. 110.

194 Simonetti, *op. cit.*, p. 90.

195 Ivi, p. 92.

è altro che la fame di immagini realistiche, il che porta Simonetti a parlare di “*realismo dell’irrealtà*, impasto inestricabile di materiale sociale e mediatico, ambiguo e ricco di contraddizioni, scarsamente suggestionato dai vecchi fantasmi del verismo e del neorealismo, e in gran parte orientato altrove”¹⁹⁶. Questo ‘impasto’ segna dunque il prevalere di rappresentazioni mediatiche anche all’interno del testo letterario proprio perché queste rappresentazioni mediatiche sono diventate il riferimento degli esseri umani della nostra epoca. “Forse l’immagine mediatica e spettacolare ha ormai talmente preso possesso del nostro cervello che chi vuole apparire credibile deve imitare quella e non la realtà sottostante. Il verosimile è l’irrealtà, l’impegno coincide espressivamente con l’evasione e l’identificazione scatta col luogo comune”¹⁹⁷. Così il già citato Walter Siti.

Approfondiamo questo aspetto della percezione mediata della realtà. Scrive Arturo Mazzearella:

la partecipazione diretta a un evento, sulla quale si è sempre fondato l’esercizio del testimone oculare, tende a dissolversi progressivamente [...] a favore dell’incontrastata diffusione di vari dispositivi tecnologici entrati da tempo nel bagaglio dell’esperienza quotidiana. È una mutazione che spiazzava qualsiasi progetto di nuovo “realismo”, qualsiasi ipotesi di non-fiction novel. Quando un’immagine viene sottratta allo sguardo del testimone, per essere consegnata all’automatismo impersonale di un medium, ci troviamo di fronte a una mutazione profonda del concetto stesso di esperienza. Che non risulta ridimensionato, quasi svuotato, dall’assenza fisica del testimone. La fenomenologia dell’esperienza è ben più articolata e complessa, tanto da rivitalizzarsi addirittura al contatto di quei dispositivi elettronici che sembrerebbero minacciarla da vicino. Il medium, fungendo da cinghia di trasmissione di esperienze tra loro smembrate, prive di una connessione riconoscibile, ha trasformato l’individualità autonoma dell’esperienza tradizionale in un grumo di esperienze altamente complesse, che si acquisiscono e riproducono attraverso la mediazione di un supporto sempre più leggero e mobile.¹⁹⁸

Il dispositivo digitale (con la mediazione che questo attua) sembra rendere ancora più complessa la nostra relazione con il reale. Siamo quindi davanti a una riconfigurazione dell’esperienza che viene dal suo essere costantemente mediata in un contesto digitale in cui a trionfare sono le immagini. Immagini che possono essere costantemente manipolate, rielaborate, ricontestualizzate per poi continuare a circolare nel flusso, includendo all’interno dello stesso spazio semantico anche le reazioni a queste immagini. Questa riconfigurazione

196 Ivi, p. 93.

197 Siti, *op. cit.*, pos. 489.

198 Arturo Mazzearella, *Politiche dell’irrealtà: scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino: Bollati Boringhieri, 2011, p. 55.

dell'esperienza ci porta, ancora una volta, a sottolineare come realtà e finzione continuino a intrecciarsi nella nostra esperienza quotidiana e a come la realtà e il discorso su di essa si realizzino ormai insieme, sullo stesso piano, nello stesso tempo.

La difficoltà ad articolare il presente di cui parlano Jameson e Fisher potrebbe anche essere in relazione con questa riconfigurazione dell'esperienza, una riconfigurazione che oggi sta prendendo forme ancora più totalizzanti e che, al tempo in cui prima Jameson poi Fisher scrivevano, forse era solo agli inizi e non aveva ancora raggiunto la dimensione quotidiana, costante, pervasiva che ha oggi. Questa relazione continua a essere in evoluzione, in movimento.

Per continuare a parlare del rapporto tra coloro che scrivono e la realtà, è opportuno prendere in considerazione l'analisi di Daniele Giglioli, a proposito dell'assenza di un trauma reale per gli scrittori contemporanei:

trauma era ciò di cui non si può parlare. Trauma è oggi tutto ciò di cui si parla. Da eccesso che non poteva giungere al linguaggio ad accesso privilegiato alla nomina del mondo. Da luogo di sprofondamento a istanza di emersione, di certificazione, di autenticazione del senso. Trauma, ovvero esperienza veramente vissuta, significativa, degna di essere trasmessa, commentata, condivisa. La ferita è diventata la carne. Paradossale è che accada nella nostra epoca. Un'epoca in cui le occasioni di trauma sono state respinte ai margini dell'esperienza quotidiana come mai prima nella storia della specie umana, almeno per quanto riguarda le nostre opulente società dei consumi. [...] Eppure è sulla bocca di tutti. Non vivendo traumi, li immaginiamo ovunque. [...] Guerre ed epidemie, calamità e disastri vanno bene anche nella realtà, sempre che, beninteso, capitino ad altri, e a patto che tra quegli altri e noi ci sia il filtro rassicurante dello schermo, cinematografico, televisivo o del personal computer.¹⁹⁹

Gli schermi servirebbero a tenere a distanza il trauma vero, secondo Giglioli. Ma se questi schermi sono parte integrante della realtà che mediano, cosa succede quando questa realtà si riempie di elementi traumatici? Giglioli sostiene che senza il linguaggio del trauma “non abbiamo più niente da dire su ciò che ci circonda. Ma è proprio questo a essere traumatico. come definire altrimenti un immaginario che senza il ricorso alle sue zone estreme non ha più alcuna presa sul mondo?”²⁰⁰. Gli eventi degli ultimi anni (in primo piano la pandemia di Covid-19, la guerra in Ucraina, gli eventi meteorologici estremi causati dal riscaldamento globale) hanno decisamente ri-avvicinato l'esperienza traumatica, anche in tutta la potenza della mediazione attraverso i dispositivi. Ma forse c'è qualcosa di più:

199 Giglioli, *op. cit.*, pp. 8–9.

200 Ivi, p. 9.

abbiamo visto l'idea della "timeline sbagliata" che altro non è che una reazione spaesata e a tratti paranoica (anche nella sua forma ironica) al trauma che ci fa percepire lo sgretolarsi del mondo per come lo conoscevamo. Di fronte a una realtà che non riusciamo più a comprendere, nel pieno della riconfigurazione dell'esperienza che abbiamo analizzato, le nostre reazioni di paura e spaesamento forse si fanno sempre meno testuali, come ipotizzato da Genna. Non solo, la scrittura letteraria sembra non essere in grado di tenere il passo di quello che ci accade intorno forse anche a causa di una minore immediatezza, di una minore presa sull'immaginario collettivo, immaginario di cui, suggerisce Mattia Salvia, forse stiamo perdendo il controllo²⁰¹. Le scritture più tradizionali forse non tengono il passo con questa accelerazione del reale e, in conseguenza, la metabolizzazione è impossibile, il trauma rimane lì, sospeso, sempre presente e sempre ri-declinato in modi e media diversi, in un tentativo in forma di flusso – cioè senza fine – di esorcizzazione, possibilmente venata di ironia e che non richieda uno sforzo cognitivo troppo grande per essere fruita. Ma, in fondo, si tratta di un'esorcizzazione impossibile perché la produzione culturale e comunicativa stessa che disegna questo esorcismo è parte integrante della realtà che ci crea sgomento. Siamo forse davanti a un'esorcizzazione senza reale elaborazione. Viene in mente il "tempo penultimo" di cui scriveva Marco Belpoliti, in cui viviamo una fine che non finisce di finire²⁰²: come un trauma in sordina, che si nutre dei tentativi di elaborazione che ne facciamo, contribuendo ad allargare quella sfera di realtà che non riusciamo più a capire. A questo spaesamento, in particolare delle scritture e di chi le pratica, possiamo aggiungere il fatto che la maggior parte delle scritture contemporanee sono ormai generate dalle macchine²⁰³, così come la maggior parte del traffico web (che è sempre scrittura). Se la scrittura si sta decentrando dall'umano, l'uomo, che da sempre si considerava l'unico essere vivente in possesso di questa tecnica, si trova ancora di più posto fuori dal centro, forse addirittura declassato.

Un impossibile realismo, un realismo dell'irrealtà, un realismo come percezione mediata, l'ibridazione di realtà e discorso sulla realtà: le scritture digitali riflettono tutto questo, facendo parte direttamente di questo flusso iperveloce. Viene da chiedersi se ci siano nuove prospettive, nuove opportunità di analisi per uscire da questa sorta di impasse, di difficoltà a disegnare una mappa del presente.

201 Salvia, *op. cit.*, p. 204.

202 Marco Belpoliti, *Crolli*, Torino: Einaudi, 2005.

203 Vitali-Rosati, «Qu'est-ce que l'écriture numérique ?», cit..

2.3.4 Uscire dal paradigma della rappresentazione?

Nella ricerca di nuove prospettive teoriche e critiche, possiamo attingere da altre discipline per importare nel campo delle scritture paradigmi diversi di analisi e comprensione del mondo che ci circonda, paradigmi in grado di superare l'opposizione tra realismo e finzione che, come abbiamo visto, sembra non essere più valida già in molti ambiti. Se la scrittura nello spazio digitale non è tanto (non è solo) rappresentazione della realtà quanto costruzione della realtà²⁰⁴, il passaggio da un paradigma epistemologico a uno ontologico può essere ritenuto fondamentale. Questo comporta, inoltre, un superamento del rappresentazionalismo, come abbiamo già anticipato all'inizio di questo capitolo. Il lavoro di Karen Barad, che parte dalle osservazioni di Bohr sulla fisica quantistica, va nella direzione di una

forma non rappresentazionalista di realismo che si basa su un'ontologia che non dà per scontata l'esistenza di 'parole' e 'cose' e su un'epistemologia che non sottoscrive una nozione di verità basata sulla loro corretta corrispondenza. [...] sperimentare e teorizzare sono pratiche dinamiche che giocano un ruolo costitutivo nella produzione di oggetti e soggetti e di materia e significato.²⁰⁵

Facciamo un passo indietro, con la definizione di rappresentazionalismo che dà Barad: “la convinzione della distinzione ontologica tra le rappresentazioni e ciò che esse pretendono di rappresentare; in particolare, ciò che è rappresentato è ritenuto indipendente da tutte le pratiche di rappresentazione”²⁰⁶. Scrive inoltre Barad che il “rappresentazionalismo è così profondamente radicato all'interno della cultura occidentale da aver acquisito il fascino del senso comune” e, ancora, che “la fede asimmetrica che riponiamo nel nostro accesso alle rappresentazioni rispetto alle cose è una convinzione storicamente e culturalmente contingente che fa parte dell'eredità della filosofia occidentale e non è una necessità logica”²⁰⁷.

204 Vitali-Rosati, *On Editorialization*, cit., p. 73.

205 “Non-representationalist form of realism that it is based on an ontology that does not take for granted the existence of ‘words’ and ‘things’ and an epistemology that does not subscribe to a notion of truth based on their correct correspondence. [...] experimenting and theorizing are dynamic practices that play a constitutive role in the production of objects and subjects and matter and meaning.” in Barad, *op. cit.*, 2007, p. 56.

206 “The belief in the ontological distinction between representations and that which they purport to represent; in particular, that which is represented is held to be independent of all practices of representations”. Ivi, p. 46.

207 “Representationalism is so deeply entrenched within Western culture that it has taken on a common-sens appeal”; “the asymmetrical faith we place in our access to representations over things is a historically and culturally contingent belief that is part of Western philosophy’s legacy and not a logical necessity”. Ivi, pp. 48–49.

Partendo da questa analisi della cultura occidentale e dei suoi modelli, Barad, che di formazione è fisica, si rivolge alle analisi di Niels Bohr sulla fisica quantistica per ricavarne alcuni concetti chiave: prima di tutto, la teoria deve essere intesa come una “pratica incarnata” (“embodied practice”) e, in secondo luogo, “i concetti, secondo Bohr, non sono semplici idee ma specifiche disposizioni fisiche”²⁰⁸. Abbiamo visto (in 1.3.2) come Vitali-Rosati applichi questo approccio alla scrittura digitale, riferendosi in particolare al fatto che gli strumenti informatici che usiamo per scrivere sono il nostro pensiero. Barad propone quindi una “comprensione performativa delle pratiche natural-culturali”²⁰⁹: l’“agential realism” che propone per superare il paradigma della rappresentazione “rifiuta la nozione di corrispondenza tra parole e cose e offre al suo posto una spiegazione causale del modo in cui le pratiche discorsive sono correlate ai fenomeni materiali”²¹⁰.

Possiamo sostenere che, anche in campo umanistico come nella fisica quantistica, i concetti sono definiti dalle circostanze necessarie alla loro misurazione. Nella fisica quantistica, però, si osserva la discontinuità e l’indeterminatezza delle interazioni di misurazione; la conseguenza concettuale è che l’apparato di misurazione “*opera una separazione che delimita l’oggetto dagli agenti di osservazione*” e, quindi, “*le osservazioni non si riferiscono a proprietà di oggetti indipendenti dall’osservazione (poiché non esistono in quanto tali)*”²¹¹.

Queste osservazioni portano Barad a considerare che “*non esiste una distinzione intrinseca/cartesiana soggetto-oggetto*”²¹².

Lasciamo da parte, per un attimo, questa digressione nel mondo della fisica quantistica per tornare a un approccio più classico. Abbiamo già visto che il digitale ha rotto le frontiere definite tra pubblico e privato, facendoci muovere costantemente sulla mutevole linea di confine tra questi due poli, linea di confine che si gioca spesso sullo schermo (che è interfaccia, porosa e permeabile). Ma forse, anche qui, un cambiamento più profondo è in atto e segue l’evoluzione dell’innovazione tecnologica dalla fine del XX secolo a oggi.

208 “Concepts, in Bohr’s account, are not mere ideations but specific physical arrangements”. Ivi, p. 54.

209 “Performative understanding of naturalcultural practices”. Ivi, p. 49.

210 “Rejects the notion of a correspondence between words and things and offers in its stead a causal explanation of how discursive practices are related to material phenomena”. Ivi, pp. 44–45.

211 “*Enacts a cut delineating the object from the agencies of observation*”; “*observations do not refer to properties of observation-independent objects (since they don’t exist as such)*”. Ivi, pp. 109, 114, corsivo nell’originale. Alla base di questo c’è la costante di Planck (h) che è sempre diversa da 0 ($h \neq 0$) e rappresenta quindi la fondamentale discontinuità della natura. Potremmo chiederci, come ipotesi teorica, se questi concetti (o concetti da essi ricavati) possano essere usati anche nell’osservazione delle scritture, della letteratura e delle scienze umane nella loro integralità.

212 “*No inherent/Cartesian subject-object distinction exists*”. Ivi, p. 114, corsivo nell’originale.

Il momento storico in cui uscì il primo *Matrix* è anche l'ultimo momento in cui siamo stati veramente in grado di capire il presente e di assorbirne i cambiamenti tecnologici. Le innovazioni di inizio XXI secolo erano ancora legate alla dimensione fisica delle merci: erano oggetti fisici, prodotti per essere usati per un certo scopo – tendenzialmente, per rendere più facile qualcosa che già si faceva in modo più laborioso: comunicare a distanza (telefonini, chat, sistemi di messaggistica istantanea), cercare informazioni (i motori di ricerca), spostarsi (i sistemi GPS). In questo senso, i cambiamenti tecnologici erano facilmente assimilabili perché producevano oggetti che dovevamo solo imparare a usare. Su internet si “andava”, ovvero lo si utilizzava, e sempre per uno specifico fine: leggere notizie, fare una ricerca per la scuola, giocare a un videogioco, chattare con gli amici... C'era, in altri termini, un chiaro rapporto soggetto-oggetto. La radice della nostra attuale inquietudine per la rivoluzione tecnologica, il metaverso e le mucche con i visori VR, sta tutta nel fatto che questo rapporto non è più così chiaro. Noi utenti siamo il soggetto che usa internet, ma anche l'oggetto che produce i dati di cui internet si nutre; internet è una tecnologia che usiamo, ma anche un soggetto che rivoluziona completamente i nostri rapporti reciproci, la nostra visione del mondo e i fondamenti delle nostre società. Chi è l'uomo e chi è la macchina, chi è che sta mettendo il visore VR a chi?²¹³

Come vediamo da quanto scrive Mattia Salvia, la relazione tra soggetto e oggetto sembra essere messa in crisi non solo nell'osservazione delle particelle della fisica quantistica, ma anche nell'interazione quotidiana degli esseri umani nel mondo (digitale) che abitano.

Ed è proprio per rispondere a questa difficoltà di osservazione che Barad allarga la sua riflessione dalla fisica quantistica alla teoria critica. Nell'impossibilità di una distinzione netta tra soggetto e oggetto, l'ontologia dell'“*agential realism*” proposto da Barad si presenta come “*una relazionalità tra specifiche (ri)configurazioni materiali del mondo attraverso le quali confini, proprietà e significati vengono messi in atto in modo differenziato [...] e specifici fenomeni materiali*”²¹⁴. Ogni misurazione (quindi ogni critica) non è solo situata (storicamente, socialmente...) ma, in più, gli strumenti di misura e analisi che adotta determinano la relazione con ciò che è osservato e, quindi, con i risultati dell'osservazione. Gli strumenti di misura operano, all'interno della situazione specifica, una cesura puntuale tra chi osserva e ciò che è osservato, cesura che è relativa solo a quello specifico atto di misurazione. Queste misurazioni, infine, sono sempre pratiche, riconfigurazioni che ridisegnano le idee sul mondo e, quindi, il mondo stesso.

213 Salvia, *op. cit.*, p. 205.

214 “*A relationality between specific material (re)configurings of the world through which boundaries, properties, and meanings are differentially enacted [...] and specific material phenomena.*” in Barad, *op. cit.*, p. 139, corsivo nell'originale.

Prima di chiudere questa sezione dedicata ai possibili realismi e al rapporto con la realtà, possiamo citare brevemente anche le teorie della mente estesa che possono avere un'influenza sul modo in cui consideriamo la realtà, la nostra relazione con essa e le idee tradizionali sulla cognizione. Abbiamo già visto un approccio alla cognizione, quello di Katherine Hayles, che comporta la messa in discussione della centralità della cognizione umana e propone invece il concetto di assemblaggio cognitivo per integrare altre forme di cognizione, prima di tutto la macchina digitale (ma anche forme di cognizione biologica non umana).

La teoria della mente estesa sostiene che le nostre capacità cognitive non siano limitate al nostro cervello ma che la mente umana emerga “nel punto dell’interfaccia produttiva tra cervello, corpo e mondo sociale e materiale”²¹⁵. Clark fa un esempio molto semplice e concreto, quello di una persona che fa uso di un bastone (“stick”) per orientarsi nello spazio fisico: in questo caso il bastone diventa un’estensione della capacità cognitiva umana e il suo uso crea il “sistema esteso ‘agente biologico + bastone’”²¹⁶. La teoria della mente estesa, proposta da Andy Clark e David Chalmers in un articolo del 1998, è poi stata ripresa e sviluppata nonché applicata al campo letterario con particolare attenzione al problema delle “intenzioni letterarie, mettendo i principi chiave della teoria in relazione all'atto di creazione del mondo narrativo”²¹⁷.

Questi temi, insieme ad altri, saranno al centro della terza parte di questa tesi, in cui cercheremo di aprire a nuove prospettive interdisciplinari da cui guardare alle scritture contemporanee e future. Ci basti sottolineare, per il momento, che anche le teoria della mente estesa e i recenti sviluppi che le scienze cognitive hanno elaborato a partire dai suoi presupposti hanno un'influenza sulla nostra idea di realtà e, ancora di più, sul soggetto in quanto dotato di coscienza (“consciousness”) e, quindi, anche sul soggetto in quanto scrittore e autore.

215 “At the productive interface of brain, body, and social and material world.” in Andy Clark, *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford: Oxford university press, 2011, p. 219.

216 “Extended system ‘biological agent + stick’”. Ivi, p. 31.

217 “Literary intentions by putting the key principles of the theory in relation to the act of narrative worldmaking.” in Marco Bernini, «Supersizing Narrative Theory: On Intention, Material Agency, and Extended Mind-Workers», *Style* 48, fasc. 3 2014: p. 349.

2.4 L'autore non è morto, si è (solo) fatto molteplice?

2.4.1 Nel digitale, l'autore emerge dalla scrittura?

Non ci è possibile in questa sede – e nemmeno avrebbe senso – riassumere il dibattito critico sul concetto di autore, sui cambiamenti nella considerazione del suo ruolo o su come è cambiata la sua figura nel corso del tempo²¹⁸. È più importante, per questo lavoro, concentrarsi sul presente della figura dell'autore che sarà inteso, per di più, in senso più generale come autore di scritture (quindi non necessariamente autore di un testo più o meno letterario). Così inteso, l'autore nel mondo digitale incarna in modo peculiare la figura dell'individuo immerso nel flusso di scritture digitali, immerso nella contaminazione tra realtà e finzione, nelle immagini e tra i dispositivi.

L'individuo e, quindi, l'autore, è moltiplicato (e frammentato) tra più dispositivi, profili, piattaforme, finestre di conversazione. Come abbiamo visto in 2.2.2, se consideriamo i vari profili di una persona su diverse piattaforme non come delle rappresentazioni dell'identità ma come forme di produzione di identità, possiamo allora concludere, con Vitali-Rosati, che ci troviamo davanti a identità molteplici, stratificate, che si sovrappongono in una concezione dinamica. Analizzando cosa succede nella scrittura digitale, Vitali-Rosati porta fino in fondo il suo lavoro sul principio di editorializzazione, sottolineandone le peculiarità in relazione alla scrittura come tradizionalmente intesa:

la teoria dell'editorializzazione ha una caratteristica fondamentale: rifiuta l'identificazione di uno o più enunciatori. Questa è la differenza fondamentale tra la nozione di editorializzazione e l'idea di 'content curation', ma anche ciò che la distanzia dalle teorie dell'enunciazione editoriale o della ridocumentarizzazione. Non esiste un unico enunciatore e quindi non è possibile identificare diversi livelli di enunciazione. La scrittura è originale in relazione all'enunciatore, il che significa che gli enunciatori – e la loro situazione particolare – sono solo effetti successivi della scrittura. L'editorializzazione cerca di tenere conto delle dinamiche scritte da cui possono emergere gli enunciatori. Secondo la teoria dell'enunciazione redazionale, esistono un autore, un redattore e altri organi che contribuiscono alla produzione del testo e all'emergere del suo significato. Secondo la teoria dell'editorializzazione, esistono dinamiche scritte che danno luogo a

218 Rimandiamo, per questo, ad alcuni testi che hanno trattato la questione in modo approfondito, in particolare: Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 2015; Michel Foucault, *Dits et écrits. 1: 1954 - 1975*. Paris: Gallimard, 2001; Julia Kristeva, *Sēmeiōtikē: recherches pour une sémanalyse*, Paris: Éditions Points, 2017.

organizzazioni spaziali da cui emergono elementi che possono essere ipostatizzati come autore, editore, medium, architetto, ecc.²¹⁹

Che cosa diventa, quindi, l'autore all'interno di questo contesto digitale? Vitali-Rosati porta l'esempio di François Bon e delle sue scritture, evidenziando alcune caratteristiche specifiche del suo lavoro, a partire dalla pubblicazione del suo primo libro nel 1982 e dalla creazione del suo sito, *Le tiers livre*, nel 1997²²⁰:

Le tiers livre non è solo un supporto digitale dove un autore pubblica i suoi testi: *Le tiers livre* è diventato rapidamente un sito, un laboratorio, una fabbrica di scrittura che ha iniziato ad avere un impatto considerevole su tutta la scrittura in lingua francese. La creazione di Remue.net nel 2000 – una rivista che riunisce centinaia di scrittori – è stata un ulteriore catalizzatore. Ma l'abbondante attività di Bon non si limita a pochi siti, purché ricchi di contenuti: è su Twitter dove stimola un'intensa e rizomatica attività comunitaria; è su YouTube, dove moltiplica i video e diventa un vero e proprio hub per una vastissima rete di scrittori, lettori, accademici, piattaforme, forum di discussione...²²¹

Bon sembra dunque essere uno scrittore che si immerge appieno nell'esistenza digitale della scrittura, allargandone la portata a modalità nuove e collettive. Davanti a questo, Vitali-Rosati si chiede di cosa “François Bon” sia il nome e risponde:

François Bon è una dinamica di editorializzazione, una disposizione spaziale, il nome di uno spazio abitabile. In altre parole: non è François Bon – in quanto essere umano – che scrive, è la scrittura che produce François Bon. Oppure: François Bon è il nome che possiamo dare a questa emergenza scritturale che non solo supera, ma soprattutto precede l'essere umano François Bon.²²²

219 “La théorie de l'éditorialisation a une caractéristique fondamentale : elle refuse toute identification d'un – ou plusieurs – énonciateur(s). C'est la différence fondamentale de la notion d'éditorialisation par rapport à l'idée de « curation de contenus », mais aussi ce qui l'éloigne des théories de l'énonciation éditoriale ou de la redocumentarisation. Il n'y a pas un énonciateur et donc il n'est pas possible d'identifier plusieurs niveaux d'énonciation. L'écriture est originaire par rapport à l'énonciateur, ce qui signifie que les énonciateurs – et leur situation particulière – ne sont que des après-coups de l'écriture. L'éditorialisation essaie de prendre en compte les dynamiques scripturales desquelles il peut ensuite émerger des énonciateurs. Selon la théorie de l'énonciation éditoriale, il y aurait un auteur, un éditeur et d'autres instances qui contribueraient à la production du texte et à l'émergence de son sens. Selon la théorie de l'éditorialisation il y a des dynamiques scripturales qui font émerger des organisations spatiales desquelles émergent ensuite des éléments qu'on peut hypostasier en auteur, éditeur, support, architexte etc.” in Vitali-Rosati, «Qu'est-ce que l'écriture numérique ?», cit..

220 «Le tiers livre, web & littérature», <http://www.tierslivre.net/> (consultato il 30.05.2023).

221 “*Le tiers livre* n'est pas seulement un support numérique où un auteur publie ses textes : *Le tiers livre* devient vite un chantier, un atelier, une fabrique d'écriture qui commence à avoir un impact considérable sur l'ensemble de l'écriture francophone. La création de Remue.net en 2000 – revue qui associe des centaines d'écrivains – est un catalyseur ultérieur. Mais l'activité foisonnante de Bon ne se limite pas à quelques sites – pour autant qu'ils soient riches de contenus : il est sur Twitter et déclenche une activité communautaire intense et rhizomathique, il est sur YouTube où il multiplie les vidéos en devenant un véritable nœud d'un réseau très large d'écrivain-e-s, lecteurs, universitaires, mais aussi plateformes, espaces de discussions...” in Vitali-Rosati, «Qu'est-ce que l'écriture numérique ?», cit.

222 “François Bon est une dynamique d'éditorialisation, il est un agencement spatial, le nom d'un espace habitable. En d'autres termes : ce n'est pas François Bon – en tant qu'être humain – qui écrit, c'est l'écriture qui

Vitali-Rosati ipotizza dunque la precedenza della scrittura (digitale) sull'autore, in quanto quest'ultimo emergerebbe dal moltiplicarsi delle sue "emergenze scritturali", dal loro diffondersi e disperdersi nella rete. Secondo l'analisi di Vitali-Rosati, esperimenti come quelli di François Bon sono genuini e portano a una maggiore ricchezza e profondità della scrittura ma spingono, soprattutto, a ripensare alla figura dell'autore all'epoca della scrittura digitale. Vedremo, in 2.4.2, altre declinazioni della presenza degli scrittori in rete con il caso del collettivo Wu Ming.

Possiamo intanto osservare che la scrittura si moltiplica continuamente in spazi diversi, a partire dal quotidiano di milioni di individui: dalle conversazioni a cui partecipano ai social media su cui pubblicano contenuti, ai commenti lasciati ad articoli di giornale o a prodotti recentemente acquistati. Queste moltiplicazioni della scrittura agiscono sulle identità e non possono non agire in profondità, a maggior ragione, su chi è considerato autore. L'unità dello scrittore come soggetto dell'atto di scrivere è messa in crisi. Non solo. Se teniamo in considerazione che la scrittura è azione, che produce azione e che quindi modifica il mondo, questa figura sfaccettata acquista uno spessore ancora più interessante. Vitali-Rosati prende l'esempio di Aristotele e della sua scrittura per sottolineare come la creazione di spazio e di relazioni intorno al testo siano mutate nel tempo, pur se il digitale si situa su una linea di continuità:

la scrittura aristotelica crea indubbiamente uno spazio, ma questo spazio non è immediatamente abitabile. Ci sono relazioni tra testi, persone, tecniche, media e discorsi, e queste relazioni danno origine a una rete che viene poi abitata da una comunità che si unisce intorno agli scritti di Aristotele, identificando questi scritti come qualcosa di valore. Nel caso di Bon, la scrittura è immediatamente uno spazio abitabile. Produce le relazioni dello spazio digitale riunendo materialmente le cose, producendo l'apparizione delle persone... Le comunità emergono in seguito all'apparizione dello spazio. La comunità letteraria digitale francofona esiste come controparte di Bon come spazio – e in questo senso c'è continuità con il caso di Aristotele. Ma lo spazio di Bon non è uno spazio separato, come quello di una comunità di studiosi che potrebbe nascere intorno ad Aristotele. È lo spazio in cui viviamo, lo stesso in cui si svolgono tutte le altre azioni.²²³

produit François Bon. Ou alors : François Bon est le nom qu'on peut donner à cette émergence scripturale qui non seulement dépasse, mais surtout précède l'être humain François Bon". *Ibidem*.

223 "L'écriture aristotélicienne crée un espace sans doute, mais l'habitabilité de cet espace n'est pas immédiate. Il y a des relations entre des textes, des personnes, des techniques, des supports, des discours et ces relations font émerger un réseau qui est ensuite un lieu habitable par une communauté qui se ressemble autour des écrits d'Aristote, en identifiant ces écrits comme quelque chose qui a une valeur. Dans le cas de Bon, l'écriture est immédiatement un espace habitable. Elle produit les relations de l'espace numérique en rapprochant matériellement des choses, en produisant l'apparition de personnes... Les communautés émergent suite à l'apparition de l'espace. La communauté littéraire numérique francofona existe comme contre-coup de Bon en tant qu'espace – et dans ce sens il y a une continuité avec le cas d'Aristote. Mais l'espace de Bon n'est pas un

L'ipotesi di Vitali-Rosati non è solamente affascinante ma ci porta a cogliere la complessità della figura dell'autore in epoca digitale, la sua molteplicità, la sua frammentazione e il suo essere in costante relazione (e riconfigurazione) con gli strumenti digitali che usa per creare e diffondere la sua scrittura. Non solo, questi spazi sono a loro volte reinterpretati e riconfigurati dall'uso che ne fa l'autore (lo stesso vale nella direzione contraria, quando le *affordances* delle piattaforme o dei software usati impongono limiti strutturali al loro uso). Non è forse la situazione in cui ci ritroviamo noi stessi? Persi tra tante finestre aperte, scritture che scorrono in questi diversi canali, pronti ad adattarci a ogni aggiornamento dell'applicazione ma anche pronti a testarne limiti e rigidità, con inventività linguistica e con la capacità di usare diversi registri a seconda delle situazioni.

Da un altro punto di vista, possiamo anche dire, con Italo Calvino, che "l'io dell'autore nello scrivere si dissolve: la cosiddetta «personalità» dello scrittore è interna all'atto dello scrivere, è un prodotto e un modo della scrittura"²²⁴. Questa dissolvenza dello scrittore si nutre anche di altro, arrivando forse a presentarsi come una dissolvenza reticolare, rizomatica: abbiamo citato in precedenza l'esempio di Gibson, con il suo browser aperto per le ricerche su internet che, in ritorno, modificano il procedere della sua scrittura; oppure frammenti di altri testi digitali – letti o scritti non è nemmeno più così importante – che fluiscono all'interno di un'altra scrittura autoriale. Possiamo includere in questo breve elenco di ciò che partecipa alla dissolvenza dell'io (dell'autore) e alla produzione di scrittura tutto ciò che costituisce la nostra mente estesa (concetto che abbiamo brevemente anticipato alla fine della sezione precedente).

Del resto, come sostiene Bertoni, "il punto di vista dell'autore abbraccia una delle novità più rivoluzionarie della rete. È quella forma di autorialità diffusa, capillare, idealmente paritaria, spesso ridotta a grezzo espressivismo, che permette a chiunque (tramite blog, siti personali, social network) di pubblicare testi e contenuti letterari sul web"²²⁵. Questo ha dato origine anche alle forme di letteratura elettronica di seconda e terza generazione che abbiamo visto così come a progetti di scrittura collettiva, facilitati dall'uso di strumenti di lavoro condiviso.

Non dobbiamo dimenticare che ci sono molti fattori che intervengono sulla presenza degli scrittori in rete e che questa presenza spesso prende forma all'interno di social media

espace séparé – comme celui d'une communauté savante qui peut émerger autour d'Aristote. Il est l'espace où nous vivons, le même où ont lieu toutes les autres actions". *Ibidem*.

²²⁴ Italo Calvino, *op. cit.*, p. 237.

²²⁵ Bertoni, *op. cit.*, p. 29.

commerciali, partecipando al loro funzionamento (economico e sociale, prima che tecnologico). L'intersezione tra produzione culturale, dispositivi digitali e mercato sembra essere uno dei centri in cui questa presenza si gioca, con tutte le possibili contraddizioni.

2.4.2 Lo scrittore-in-rete, tra molteplicità, testo infinito e marketing

Abbiamo analizzato, poco sopra, l'esempio dello scrittore francese François Bon e della sua presenza digitale, fatta dell'uso di una molteplicità di piattaforme e canali, in modo individuale o collaborativo, per produrre e condividere scritture. Di casi ce ne sono molti altri, in Italia e all'estero soprattutto per quel che riguarda la presenza sui social media. Abbiamo visto (in 2.1.3) anche alcuni esperimenti letterari compiuti su Twitter da alcuni autori.

Quali sono le ragioni per cui uno scrittore sceglie di lavorare sulla propria presenza digitale e cosa implica questa presenza? Cosa comporta la scelta della piattaforma o delle piattaforme su cui continuare la propria scrittura? Quali sono le influenze reciproche tra scritture diverse e piattaforme diverse e quali generi di scritture si mescolano in questa presenza digitale?

Per cercare di evidenziare gli elementi più significativi di risposta a queste domande, possiamo prendere in esame il caso del collettivo italiano Wu Ming per l'importanza del lavoro, anche critico, che hanno svolto in rete. Dal 2000 al 2009, il collettivo di scrittori ha curato una newsletter, *Giap*, che aveva lo scopo di condividere informazioni sui libri e sull'attività del collettivo: non solo attualità sul loro lavoro ma anche racconti e frammenti letterari, interventi sui giornali, progetti paralleli e collaterali, impegno politico e interventi nel dibattito sulla situazione italiana e internazionale²²⁶. Dal 2010 la newsletter è stata chiusa e i contenuti sono stati trasferiti sul blog omonimo sul sito del collettivo. Così il collettivo spiega le ragioni di questa scelta:

alla fine del decennio, lo scenario intorno a noi stava mutando: nuovi strumenti a disposizione, nuove abitudini, e il web non era più il reame quasi esclusivo di "nicchie" e sottoculture, perché i social attiravano in rete vaste masse. Dovevamo cambiare, ma in base alla nostra esigenza di sempre: cercare sinergie, o quantomeno risonanze, tra comunicazione digitale e attività sul territorio. Dal 2010, il centro di irradiazione della nostra presenza in rete è il blog che avete davanti agli occhi. Giap morì come newsletter per nascere a seconda vita, e in breve tempo

226 Wu Ming, «Archivio dei numeri di Giap», <https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap2000.htm> (consultato il 15.12.2022).

divenne ben più della “vetrina” di Wu Ming. Come si legge nella nostra pagina di presentazione, si è trasformato in un «laboratorio di ricerca, scritture plurali e inchiesta».²²⁷

In parallelo alla creazione del blog, decidono di aprire anche un profilo su Twitter, incuriositi da un mezzo nuovo che si proponeva come sintetico e versatile. Ma la loro posizione critica nei confronti dei social media, Facebook in testa, è sempre stata chiara. Oltre a una critica fondamentale al sistema che produce queste tecnologie (in estrema sintesi e semplificazione: il capitalismo della Silicon Valley), i Wu Ming riflettono anche sulla relazione tra realtà e finzione nella messa in scena di sé sui social:

“la narrazione che faccio di me stesso su Facebook è fiction. Divento la *tipizzazione* di me stesso, divento un *personaggio*. La coerenza narrativa ci appiattisce, e impoverisce la dimensione *plurale* dell’io. Nella vita ognuno di noi è tante persone, perché noi siamo le nostre relazioni interpersonali e sociali. [...] Non c’è per forza «coerenza narrativa» tra queste personalità, ed è normale che in ogni situazione io mi esprima in modo diverso: in curva userò un linguaggio – verbale e del corpo – che non userei mai sul lavoro o andando a trovare mia nonna in casa di riposo. Su Facebook tutti questi contesti *collassano*, nel senso che crollano uno sull’altro. Il mio molteplice è ridotto *ad unum*, quell’*uno* che corrisponde al mio profilo e sta di fronte a *tutti* [...] senza le differenze e le sfumature della vita offline.”²²⁸

Twitter, secondo l’analisi del collettivo, si presta (almeno nei primi tempi) a un uso migliore, più interattivo e meno autopromozionale di Facebook e soddisfa l’idea di tenere in relazione lo stare in rete e lo stare in strada che per i Wu Ming è un elemento fondamentale e distintivo. L’uso di Twitter da parte dei Wu Ming e della comunità che ruota intorno a Giap è ludico e militante, con brillanti azioni di *détournement* delle conversazioni social²²⁹. Lo spazio del blog, intanto, porta su un altro piano quello della newsletter: i lettori hanno la possibilità di commentare. Le scritture e le idee si moltiplicano, lo spazio si apre alla costruzione di un dialogo quasi sempre utile, costruttivo, approfondito. Ci sono gli autori, certo, e loro è il sito ma la scrittura esprime una collettività, una comunità, è plurale, anche grazie all’intervento costante di *guest blogger* che vengono invitati a scrivere su Giap.

227 Wu Ming, «L’amore è fortissimo, il corpo no. 10 anni di esplorazioni tra Giap e Twitter», *Giap*, 9 dicembre 2019, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2019/12/lamore-e-fortissimo-il-corpo-no-1-twitter-addio/> (consultato il 14.09.2023).

228 *Ibidem*.

229 Una completa ricostruzione delle principali azioni su Twitter è disponibile in Wu Ming, «L’amore è fortissimo, il corpo no. Esplorazioni tra Giap e Twitter / 2a parte», *Giap*, 19 dicembre 2019, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2019/12/lamore-e-fortissimo-il-corpo-no-2-dieci-anni-di-twitter/> (consultato il 14.12.2023).

Intanto Twitter cambia, per certi versi si *facebookizza*, video e immagini riempiono le timeline, la lotta contro discorsi d'odio, troll e notizie false consuma sempre più energie: la ricerca della massima partecipazione da parte di chi gestisce la piattaforma spinge contenuti sempre più forti e polarizzazione del dibattito, l'aria diventa sempre più tossica. Nel 2019 il collettivo decide di staccare la spina del proprio profilo Twitter, dopo aver provato, per un breve tempo e senza risultati per loro positivi, a usare l'istanza Bida di Mastodon, un social network federato e non commerciale. Mentre Giap continua a svolgere la sua funzione di spazio di scrittura tra la rete e la strada, i Wu Ming hanno anche aperto un canale Telegram²³⁰ per aggiornare chi è interessato sulle novità del collettivo (compresi i nuovi articoli su Giap).

Ciò che è interessante della presenza dei Wu Ming in rete è la loro costante prospettiva critica anche rispetto alla propria presenza in rete, prospettiva che parte, come abbiamo già accennato, da una critica radicale della tecnologia in quanto prodotto di un capitalismo che punta a mettere a mercato ogni aspetto della nostra vita, facendo leva sulla necessità umana di contatto sociale, sulle emozioni di pancia e sulla *gamification*.

Se gli aspetti promozionali, dunque, sono del tutto secondari (o praticamente inesistenti) nella presenza in rete dei Wu Ming (senza dimenticare che il collettivo rende disponibili gratuitamente le versioni digitali dei propri libri), in rete non è sempre così che funziona. L'autore, spesso, non è un creatore e facilitatore di scritture collettive e di comunità, quanto un vero e proprio imprenditore di se stesso. McGurl (citato in 2.2.4) parla, non a caso, di "authorpreneur" e si chiede: che cos'è un autore all'interno della galassia letteraria-commerciale di Amazon?

Per Amazon, gli autori dovrebbero considerarsi una sorta di imprenditori e fornitori di servizi. Sono l'opposto del dio modernista distaccato o assente che, nel racconto di James Joyce, si ritira dal suo lavoro per tagliarsi le unghie, lasciando che il lettore ne faccia ciò che vuole. Se poi sembrano comunque simili a una divinità, ciò è dovuto alle loro vendite trascendenti. Il caso più ordinario è quello delle vendite modeste ottenute grazie a sforzi estenuanti nella generazione di contenuti, nell'autopromozione, nella coltivazione di mailing list e nel marketing ottimizzato per i motori di ricerca. Sebbene si sia tentati di descrivere questa situazione come una paternità 'disintermediata', con scrittori e lettori finalmente in grado di connettersi senza l'interposizione di un intermediario dell'industria editoriale, Timothy Laquintano ha ragione nell'insistere sul fatto che si tratta invece di una questione di intermediari aziendali riadattati e in qualche misura

230 <https://telegram.me/wumingfoundation> (consultato il 14.09.2023).

virtualizzati. Tra questi c'è il fantasma spaventosamente giudicante nella macchina di Amazon che gli scrittori chiamano 'l'algoritmo'.²³¹

Non siamo tanto davanti a un autore "disintermediato", ci suggerisce McGurl, perché i livelli di mediazione ci sono e la relazione con i lettori passa attraverso "intermediari corporate", e tra questi rientra anche l'algoritmo. Se oggi pensiamo dunque che non esista nulla fuori dal testo infinito (e questo testo, come abbiamo visto, si è espanso a dismisura) forse quello che stiamo pensando veramente è che non esista nulla fuori dal mercato, che ingloba tutte le scritture in forma digitale. In questo contesto, in cui il flusso di contenuti/prodotti è costante, anche lo scrittore si deve adeguare:

così anche l'aspirante scrittore professionista di narrativa nell'era di Amazon è incoraggiato a fornire al proprio pubblico di lettori non l'unico libro di cui avranno bisogno, ma qualcosa di più simile a un feed regolarmente aggiornato, una serie, o addirittura una serie di serie. Questo è l'intento esplicito della piattaforma Kindle Vella, annunciata di recente, che consente agli autori di distribuire storie in formato seriale, poche migliaia di parole alla volta. A detta di tutti, per sfruttare appieno gli algoritmi promozionali di KDP [Kindle Direct Publishing], il ritmo ideale con cui un autore dovrebbe pubblicare un intero nuovo romanzo è di circa una volta ogni tre mesi.²³²

L'accelerazione tecnologica (corporate) spinge quindi anche un'accelerazione della scrittura che sembra rispondere alla stessa logica della visibilità sui social media: se non sei costantemente presente, cioè attivo e in vetrina, sparisce, l'algoritmo ti penalizza, ti nasconde. I libri sono stati tra le prime merci create da una macchina (con l'invenzione di Gutenberg), scrive ancora McGurl, e sono da sempre in grado di riflettere e rivelare la fase del capitalismo in cui circolano. Ciò è forse ancora più valido oggi nel momento in cui, "con la costante diminuzione dei margini di profitto, il discorso principale dell'economia mainstream dell'ultimo mezzo secolo è stato la richiesta di un ritorno a rapporti di lavoro e a forme di

231 "For Amazon, authors should consider themselves a kind of *entrepreneur* and *service provider*. They are the opposite of the aloof or absent modernist god who, in James Joyce's telling, recedes from his work to pare his fingernails, letting the reader make of it what she will. If they come to seem godlike all the same, that will be because of their transcendent sales. The more ordinary case is one of the modest sales won through exhausting effort in content generation, self-promotion, mailing-list cultivation and search engine optimized marketing. While it is tempting to describe this as 'disintermediated' authorship, with writers and readers finally able to connect without the interposition of a publishing industry middleman, Timothy Laquintano is right to insist that it is instead a matter of refashioned and to some extent virtualized corporate intermediaries. These include the spookily judgemental ghost in the Amazon machine writers refer to as 'the algorithm'" in McGurl, *op. cit.*, p. 12.

232 "So, too, is the would-be professional fiction writer in the Age of Amazon encouraged to supply their readership not with the one book they will ever need, but with something more like a regularly updated *feed*, a series, or indeed a series of series. This is the explicit intent of the recently announced Kindle Vella platform, which enables authors to dole out stories in serial format a few thousand words at a time. By all accounts, to take full advantage of KDP's [Kindle Direct Publishing] promotional algorithms, the ideal pace at which an author should publish a whole new novel is about once every three months". Ivi, p. 88.

commercio più efficientemente globali e sfruttatrici”²³³. Ecco allora che anche l’autore contemporaneo può ritrovarsi nella stessa posizione di un *gig worker*, poiché, come abbiamo già visto in 2.2.4, il servizio Amazon Unlimited paga gli autori non sulla base delle vendite delle loro opere ma sulla base delle pagine realmente lette (o, quantomeno, visualizzate). In questo contesto di competizione estrema, “solo i più forti algoritmicamente sopravvivono”²³⁴. E per essere i più forti, i più adatti, gli autori non devono più solo occuparsi della scrittura dell’opera, ma di tutte le scritture che le stanno intorno, a partire da quelle promozionali, facendo marketing di se stessi, alimentando costantemente il flusso di contenuti: dall’opera letteraria ai social media, la scrittura fluisce costantemente in entrambe le direzioni, per necessità. In un simile contesto, che Amazon incarna nella sua possibilità più parossistica, la scelta di alcuni autori, come per esempio i Wu Ming, di disertare i social media è una chiara presa di posizione, personale e politica, nei confronti di un sistema della scrittura che si è adeguato ai valori delle grandi multinazionali e della finanziarizzazione (la necessità di ritorno economico immediato). Questo è il contesto in cui le scritture digitali circolano, in cui entrano in relazione con altre scritture e potenziali lettori.

2.4.3 Circolazione e ricircolazione: fare a meno dell’autore

Esistono forme di scritture digitali in cui l’autore perde completamente di importanza, però, a favore di una circolazione più orizzontale, senza riconoscimenti particolari per eventuali figure autoriali. I meme rientrano all’interno di queste forme. A proposito del mondo dell’arte e dei meme, Valentina Tanni scrive:

oggi invece ci troviamo di fronte una vasta massa di creatori che semplicemente *non* si riconoscono nella figura dell’«artista», professionista o amatore che sia, e che producono immagini, opere e progetti senza aspirare ad alcuno status specifico. Le caratteristiche di un simile scenario sono inedite, e determinano la necessità di una profonda riconsiderazione della nostra concezione dell’arte e del suo ruolo nella società.²³⁵

Tanni analizza il mondo dell’arte per parlare delle forme della creazione di oggi e, in particolare, dei meme. Come abbiamo visto in 2.2.2, possiamo considerare i meme come una delle forme che prende la letteratura elettronica di terza generazione, meno interessata

233 “When, as profit margins have steadily declined, the keynote of mainstream economics in the last half century has been a call for a return to more efficiently exploitative global labor relations and forms of trade”. Ivi, p. 107.

234 “Only the algorithmically fittest survive”. *Ibidem*.

235 Valentina Tanni, *Memestetica: il settembre eterno dell’arte*, Roma: Nero, 2020, pos. 147.

all'originalità e più prona al remix, alla (ri)circolazione, alla ripresa di materiale già esistente per adattarlo a nuove esigenze comunicative. In questo caso non è tanto la distinzione tra soggetto e oggetto a essere messa in discussione, quanto quella tra autore e spettatore, come sottolinea Tanni quando porta la riflessione anche sulle forme di creazione artistica e letteraria improntata all'interattività:

il grande mito dell'interattività, inseguito da artisti e teorici per decenni e tornato prepotentemente alla ribalta negli anni Novanta con l'avvento del web, si è dunque realizzato secondo modalità molto differenti da quelle immaginate. La tanto auspicata partecipazione dello spettatore non si è concretizzata tramite la progettazione di interfacce, invitando il pubblico a spingere bottoni, attivare congegni o navigare all'interno di un documento ipertestuale. Così come si è dimostrata miope la proposta dell'arte relazionale, destinata a coinvolgere perlopiù un pubblico ristretto di adepti del sistema artistico, impegnati nel compimento di un rito conosciuto e nella gran parte dei casi inerte. Semmai, il processo di graduale inclusione del pubblico nell'opera è arrivato a compimento tramite l'unica strada possibile: quella che comporta la scomparsa definitiva della linea di demarcazione tra autore e spettatore. [...] Un ambiente in cui la costruzione della cultura avviene tramite una partecipazione continua, fluida, irregolare e popolare; in cui molte pratiche tradizionalmente associate alla storia dell'arte contemporanea fanno ormai parte di un linguaggio condiviso e diffuso; in cui l'appropriazione, la deviazione dei significati, la manipolazione dell'immagine, la messa in scena del sé e la deriva verso l'assurdo e il surreale sono parte integrante di un *gioco collettivo universale*.²³⁶

Nel mondo dei meme l'autore scompare anzi, meglio: è parte del flusso. Queste forme contemporanee di iconotesto rifiutano categorizzazioni e collocazioni all'interno del mondo della scrittura e dell'arte. Abbattute le distinzioni possibili tra cultura alta e cultura bassa, i meme fanno uso di tutto, si appropriano di elementi disparati all'interno del contesto culturale locale e globale, ricontestualizzandoli, risemantizzandoli. E in queste modalità di creazione e circolazione sta tutta la loro importanza:

nell'era dell'accesso globale agli strumenti di produzione e distribuzione dei contenuti, le estetiche e i linguaggi elaborati da autori anonimi – singolarmente oppure all'interno di lunghe catene collaborative – assumono un'importanza culturale che non può più essere sottostimata. È dunque necessario espandere una volta per tutte la nostra idea di arte, accettando la possibilità che si tratti di una modalità di espressione e di soggettivazione diffusa, capace di infiltrarsi nel quotidiano e confondersi con le semplici azioni della vita, abitando luoghi non istituzionali e adottando modalità impreviste, scomposte e inopportune. Questo processo di riassorbimento del gesto creativo all'interno del flusso esistenziale è un obiettivo che le avanguardie hanno più volte

236 Ivi, pos. 1675-1691.

perseguito, attraverso opere, scritti e manifesti, ma si tratta di un'idea che il sistema dell'arte è stata in grado di accettare soltanto a livello astratto e concettuale.²³⁷

Vediamo quindi come in queste nuove forme di creazione e circolazione la figura dell'autore è messa da parte, a favore di altri elementi che passano così in primo piano, come la velocità di (re)immissione nel flusso, di partecipazione a qualcosa di collettivo, di riconoscere ed esprimere sentimenti e pensieri di un gruppo o una comunità di cui ci si sente parte.

Al di là dei meme, ci sono però alcuni casi in cui il ruolo dell'autore è problematizzato e, anche se forse in una forma indiretta, è messo in discussione nonostante il suo nome appaia sulle copertine²³⁸. Un caso emblematico è quello del fotografo americano Jeff Mermelstein e del suo *#nyc*²³⁹. Il libro consiste in una raccolta di scatti rubati a schermi di telefonini i cui proprietari sono intenti in conversazioni digitali. Si tratta di una selezione di fotografie (scattate, tra l'altro, con un iPhone) catturate dal fotografo per le strade di New York. Il libro, inoltre, è stampato su carta blu (a ricordare la frequenza di luce emessa dagli schermi). Siamo dunque davanti a foto che ritraggono testi, frammenti di conversazioni. In questa opera abbiamo quindi diversi passaggi di rimediazione e risignificazione: prima di tutto, dei testi sono diventati immagini; poi testi privati sono diventati pubblici; terzo, frammenti di conversazioni sono stati estratti dalla conversazione più ampia di cui facevano parte (a cui non abbiamo accesso) e giustapposti (editorialmente) ad altri frammenti di altre conversazioni.

Se le scritture digitali private sono caratterizzate da un uso più creativo del linguaggio e se la letteratura elettronica di terza generazione comprende ciò che circola su social media, applicazioni e schermi tattili, forse possiamo considerare questi testi come qualcosa in più di semplici messaggi privati, la cui particolare dimensione intertestuale è data soprattutto dai costanti rimandi a situazioni socialmente e culturalmente riconosciute e quotidiane nelle nostre società: le chat con il loro specifico uso del linguaggio, le applicazioni e i dispositivi su cui queste avvengono. Qualcosa di diffuso, contestuale e immediatamente riconoscibile. Qualcosa in più di semplici messaggi privati, una scrittura che forse potrebbe ambire magari a

237 Ivi, pos. 2558.

238 Tratterò qui di un caso specifico e particolare, ma non dimentichiamo per esempio la scelta degli autori di *Storie della grande estinzione* di adottare il nome collettivo TINA e di far "scompare" all'interno di questo nome i tanti autori di testi scritti e delle illustrazioni.

239 Jeff Mermelstein, *#nyc*, London: MACK, 2020.

una nuova e particolare forma di testo letterario, come sembra sostenere lo stesso Mermelstein.

Ancora, siamo di fronte a una forma particolare di iconotesto anche se in questo caso l'intenzione autoriale è esplicita. Eppure, anche se è evidente che il nome sul frontespizio è quello di Mermelstein ed è lui l'autore delle foto, a fare l'opera sono anche e forse soprattutto i testi di questi messaggi, perché sono quelle conversazioni, quegli schermi che «non cessa[no] di pretendere lo sguardo» quindi viene quasi spontaneo pensare a questa opera come il frutto di un autore collettivo, di un'autorialità diffusa.

Al lavoro di Mermelstein potremmo accostare un progetto italiano, nato su Facebook nel 2014 e intitolato “Mentire davanti alle spunte blu”. Come spiega Iadevaia, il format è basato sugli screenshot inviati dagli utenti e queste schermate riproducono frammenti di conversazioni private “generalmente a sfondo amoroso/sessuale e contemplan la menzogna nelle sue diverse declinazioni (tradimenti, malintesi, non detto)”²⁴⁰. Anche in questo caso il responsabile della pagina, Marco Weiss, non è autore di scritture ma seleziona e organizza i contributi ricevuti dagli utenti che rimangono sostanzialmente anonimi. Potremmo quindi dire che si tratta di una forma di scrittura collettiva che in cui gli autori delle scritture non sono importanti, ciò che conta sono quegli screenshot, che fissano parti di conversazioni che sono così rimesse in circolo, senza grandi preoccupazioni sulla paternità dell'opera.

È dunque evidente che qualcosa stia cambiando intorno alla figura dell'autore e alla sua importanza. Le sfide della cosiddetta “intelligenza artificiale” portano la questione su un altro piano ancora.

2.4.4 Alla macchina interessa essere autrice?

Le spinte a rimettere in discussione la figura dell'autore sono diverse e arrivano da più parti e su più livelli. Inoltre, non toccano solo l'autore in quanto tale, ma il senso dell'opera d'arte, della creatività umana e dell'originalità. Lo sviluppo delle scienze cognitive e delle neuroscienze permette di portare più avanti la comprensione che abbiamo dell'umano e delle sue peculiarità, aprendo così a nuove teorie e prospettive sulla nostra condizione. Se ci pensiamo, il modo in cui ci definiamo come umani sta cambiando e le tecnologie digitali sono una tra le forze più potenti tra quelle che portano a questo cambiamento (unita, come abbiamo

240 Iadevaia, *op. cit.*, p. 196–197.

visto, a ciò che accade per l'emergenza climatica e all'avanzamento scientifico). Negli ultimi anni, le tecnologie che più hanno occupato la scena sono senza dubbio stati i grandi modelli linguistici (Large Language Models, LLM) e i modelli di immagini (Text To Image, TTI), che sono in grado di produrre testi scritti a partire dalle istruzioni date oppure di creare immagini a partire da un input testuale. La cosiddetta "intelligenza artificiale" è davvero la tendenza più forte degli ultimi anni anche perché riesce a unire un lato ludico e sperimentale da parte degli utenti a un'interrogazione costante sulle pratiche creative che, fino a ora, sono state considerate esclusiva dell'umano. Non solo, il dibattito sull'etica dell'uso dei sistemi di "IA" nei vari campi della vita – economica, sociale, creativa – è nel suo pieno. Per come è usata fino a oggi, l'"IA" applicata spesso non fa altro che ripetere schemi precostituiti, pregiudizi e disuguaglianze: risponde perfettamente, cioè, al pensiero dominante del sistema socio-politico-economico che l'ha generata. Se crediamo nella possibilità di un futuro in cui queste tecnologie siano a servizio della collettività e non di singole imprese (quasi) al di sopra della legge, è ovvio che le cose devono cambiare. Un modo sensato per iniziare il cambiamento potrebbe essere smettere di usare l'espressione "intelligenza artificiale" con il suo immaginario fantascientifico (e distopico) e usare altre formule meno fuorvianti. Torneremo sulla necessità di definire un nuovo lessico per descrivere queste tecnologie nel capitolo 5, dove approfondiremo il tema delle cosiddette "intelligenze artificiali". Concentriamoci invece ora sul discorso dell'autorialità per capire se e come umani e macchine possono condividere l'autorialità. Partiamo da modelli TTI come Midjourney o DALL-e, attraverso le considerazioni di Francesco D'Isa, filosofo e artista, che cerca possibili risposte a proposito del ruolo di questi strumenti digitali all'interno del processo di creazione:

qui però vorrei proporre un ribaltamento dell'idea di autorialità, per suggerire che in un certo senso anche un pennello è un co-autore, perché, come suggeriva Heidegger, non esiste una tecnologia neutra. La pittura ad olio, così come la fotografia e la computer graphics, inglobano in sé una fitta rete di conoscenze teoriche e tecnologiche, di scelte stilistiche, di limiti e potenzialità di azione sulla materia e sull'immagine che derivano dal lavoro delle molte persone che negli anni, nei secoli o nei millenni ne hanno delineato il campo di azione. Più che nani sulle spalle di giganti, siamo nani in mezzo a molti altri nani e ciò che produciamo è reso possibile e vincolato dalle scoperte e le decisioni altrui – non solo stilistiche o poetiche, ma anche tecniche e metodologiche. Chi ha avuto modo di disegnare o dipingere con qualunque mezzo, sa bene come materia e strumento siano contemporaneamente vincolo e occasione creativa; tra l'artista e il suo mezzo si crea una simbiosi generativa dai confini sfumati, perché lo strumento non è un oggetto inerte, ma vive dell'eredità di chi lo ha usato, perfezionato e modificato prima di noi. Lo strumento è una bacchetta magica che possiede una volontà propria con cui venire a patti, perché interiorizza e

lascia in eredità antiche conoscenze che si palesano solo con l'uso – per questo alla seconda grande domanda risponderai che sì, questi software sono co-autori, ma né più né meno di un pennello.²⁴¹

Co-autorialità, dunque, è l'ipotesi di D'Isa. Mentre il pennello unito alla mano della pittrice crea una mente estesa (come abbiamo visto), la macchina cognitiva che produce le immagini in base a un dato input testuale è, a differenza del pennello, cognitiva. Riprendiamo prima di tutto l'idea che cognizione non è sinonimo di intelligenza e riprendiamo quindi la definizione di cognizione data da Katherine Hayles: “*la cognizione è un processo che interpreta l'informazione all'interno di contesti che la collegano a significati*”²⁴². Midjourney è uno strumento cognitivo, quindi, perché è un processo che interpreta informazioni (l'input dell'utente) all'interno di un contesto (i dati visivi di cui la macchina è stata “nutrita”) che lo collega al senso (l'immagine prodotta che segue le indicazioni dell'utente). Un pennello, per quanto tecnologia che esteriorizza e quindi anche mente estesa, non ha, semplicemente, queste capacità cognitive. Qualcosa di diverso sempre dunque essere all'opera.

Lo stesso può quindi dirsi della scrittura della macchina. Mettendo da parte le versioni più “semplici” di questa scrittura come i bot (che postano contenuti sui social media o siano la prima interfaccia di *customer care* di siti aziendali), rivolgiamo direttamente l'attenzione modelli linguistici generativi (“generative language model”) come GPT-3 (e il più recente GPT-Chat). Nonostante le reti neurali artificiali siano per il momento molto meno complesse del cervello umano, per gli umani è sempre più difficile capire cosa succede al loro interno e come certe risposte siano prodotte: “sembra che i programmi come GPT (e altri simili) creino un senso interno in forme che non sono propriamente umane”²⁴³. Insomma, non capiamo bene perché queste macchine cognitive fanno quello che fanno, ma le stiamo comunque usando sempre di più. Così come per le immagini, questi sistemi di *machine learning* sono stati usati per produrre scritture cosiddette creative. In questa sede riporto un solo esempio, il testo *1 the road*, che è a mio avviso significativo per le sue peculiarità e per le dichiarazioni di colui che ha istruito il software che ha scritto il libro, Ross Goodwin.

241 Francesco D'Isa, «La rivoluzione degli algoritmi nel mondo dell'arte», *Il Tascabile*, 21 luglio 2022, <https://www.iltascabile.com/scienze/arte-algoritmi/> (consultato il 14.09.2023).

242 “*Cognition is a process that interprets information withing contexts that connect it with meaning.*” in N. Katherine Hayles, *Unthought*, cit., p. 22., corsivo nell'originale).

243 “It seems that GPT programs (and ones like it) create internal meaning in forms that aren't quite human.” in Sharples e Pérez y Pérez, *op. cit.*, p. 80.

Si tratta di un testo scritto da una rete neuronale che utilizza i sensori collocati all'interno e all'esterno di un'automobile (telecamera, microfono, GPS, ecc.). Non è l'unico testo scritto da una 'intelligenza artificiale', né il primo²⁴⁴. Il testo, che racconta un viaggio in auto da New York a New Orleans (nello stile di *On the Road* di Jack Kerouac), è interessante a diversi livelli: in primo luogo, perché il testo prodotto non è stato affatto editato (anche se questo è un passaggio consueto quando si parla di scrittura – della macchina e dell'uomo) ed è stato stampato in tempo reale su carta per scontrini (il che ricorda il lavoro critico di Thornton); in secondo luogo, e forse soprattutto, perché la rete neurale elabora autonomamente le informazioni che riceve dai sensori a cui è collegata e che scrive man mano. L'ideatore del progetto, Ross Goodwin, ha alimentato la rete neuronale con tre grandi corpora linguistici, suddivisi in tre gruppi: uno per la poesia, uno per la letteratura di fantascienza e uno per la prosa, che definisce *bleak*, cioè cupa, triste.

Ross Goodwin, programmatore del modello linguistico, dice che potrebbe definire il suo ruolo come “writer of writer” (letteralmente, “scrittore di scrittore”)²⁴⁵, chiamando così in causa una sorta di meta-scrittura. Ma l'elemento ancora più interessante è ciò che segue, nella riflessione di Goodwin:

ma se la macchina stessa sia una scrittrice rimane una questione rilevante quanto quella che un sottomarino sia un nuotatore, come ha detto Edsger W. Dijkstra. L'autore è un concetto umano, che è stato applicato esclusivamente agli uomini nel corso della storia. E se non riusciamo a trovare un accordo sull'identità dell'autore di questo manoscritto, questa incertezza può parlare più della natura antropocentrica del nostro linguaggio che della questione stessa dell'autorialità.²⁴⁶

Come possiamo constatare, anche la questione dell'autorialità ci mette davanti alla necessità di ripensare i nostri concetti e le nostre categorie interpretative. Dobbiamo cambiare le domande che ci poniamo per cercare nuovi modelli di comprensione della realtà, perché le tecnologie digitali ci hanno messo davanti a un cambio epocale:

l'intelligenza artificiale che disegna è un po' la stessa cosa: il motore di una trasformazione radicale che è alla base di un cambiamento di paradigma, di uno scivolamento in un altro quadro di riferimento e in un altro sistema di relazioni e orientamenti. Altro che buonismo, altro che riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, altro che fotografia come mestiere e tecnica: l'intelligenza

244 Nachtergaele, *op. cit.*, p. 160.

245 Ross Goodwin, *1 the road*, Paris: Jean Boîte éditions, 2018, p. 14.

246 “But whether the machine itself is a writer remains a question that is about as relevant as whether a submarine is a swimmer, as Edsger W. Dijkstra analogized. Authorship is a human concept, which has been applied exclusively to humans throughout history. And if we cannot agree on the identity of this manuscript's author, that uncertainty may speak more to the anthropocentric nature of our language than the question of authorship itself”. *Ibidem*.

artificiale è la fine del mondo come lo conosciamo. Non perché è davvero senziente, nel senso che molto vorrebbero dargli. No, non per quello. Invece, per il suo modo radicale di cambiare le regole del gioco, di spostare tutto in un altro contesto. Farà venir fuori un altro meccanismo sociale, così come la riproducibilità tecnica dell'arte ha creato il Masscult e il Midcult, definendo un concetto all'epoca nuovo e inedito, cioè "la cultura di massa", in "effetto perverso della democrazia". Adesso, vediamo cosa ci porterà la AI applicata all'arte e all'illustrazione/fumetto in particolare. Ma anche al resto (perché poi manca poco).²⁴⁷

Al netto del tono da "fine del mondo" usato da Dini, di sicuro siamo davanti a un cambio di paradigma che richiede adeguamenti anche alle strutture critiche del pensiero. Questi cambiamenti devono inoltre includere alcuni elementi su cui abbiamo avuto modo di portare l'attenzione in questi primi due capitoli. Le reti neurali di cui abbiamo parlato si rifanno alle stesse logiche capitalistiche delle altre grandi aziende Big Tech e, se lo scenario non cambia, saranno loro (ancora una volta) a orientare gli usi e a decidere il pubblico che potrà beneficiarne così come le modalità. E su questo, oltre che sulla questione etica, si gioca la vera sfida che queste tecnologie pongono al nostro futuro. Perché, per adesso, "costruiamo macchine che costruiscono storie che ci costruiscono"²⁴⁸, ma cosa potrebbe succedere se non abbiamo un controllo esteso e democratico sulle storie prodotte dalla macchina e sulle modalità con cui queste vengono create?

247 Antonio Dini, «L'intelligenza artificiale al tempo della sua riproducibilità tecnologica», *Fumettologica*, 10 agosto 2022, <https://fumettologica.it/2022/08/intelligenza-artificiale-midjourney-arte-disegni-fumetti/> (consultato il 14.09.2023).

248 "We make the machines that make the stories that make us," in Sharples e Pérez y Pérez, *op. cit.*, p. 13.

Seconda parte: le scritture digitali dell'Italia contemporanea

Introduzione

Nella prima parte abbiamo tracciato un quadro teorico che ci permette di muoverci all'interno del digitale e delle sue scritture con cognizione di causa, capacità di analisi critica e curiosità nell'intercettare alcuni degli elementi di novità che emergono. Nei primi due capitoli abbiamo cercato di analizzare il contesto globale delle nuove tecnologie mantenendo costanti riferimenti al caso specifico italiano. Questo è stato necessario perché non si può affrontare il discorso sul digitale isolando un'area geografica dal contesto globale: le scritture digitali sono ovunque e, anche se possono presentare specificità locali, è importante sottolineare che le tecnologie che le rendono possibili sono distribuite a livello globale ma provengono, salvo rare eccezioni (come TikTok), dalla Silicon Valley, che impone così un modello tecnologico al pianeta intero. Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, questo non è privo di conseguenze. Le scritture digitali si inseriscono all'interno di un contesto globale anche per altri due fattori: il primo è fare parte del flusso di contenuti che scorre rapidamente sulle piattaforme e sugli schermi dei nostri dispositivi; il secondo è che le funzioni di traduzione automatica sono ormai disponibili in pochi clic (quando non implementate come predefinite dai vari servizi) e questo permette di accedere a contenuti in altre lingue senza doverle necessariamente conoscere. La rapidità con cui si diffondono tendenze e pratiche d'uso a livello globale, in particolare sui social media commerciali, ci mostra inoltre come le frontiere (nazionali, linguistiche, culturali...) sembrano farsi sempre più labili, con le mode che rimbalzano da un angolo all'altro del nostro pianeta iperconnesso (in contraddizione, forse, con le tendenze politiche internazionali, che vedono un risorgere delle frontiere fisiche e della protezione dei confini nazionali).

Ora che abbiamo costruito le fondamenta teoriche di questo percorso, possiamo rivolgere lo sguardo alla specificità del contesto italiano e a delle scritture digitali in grado di darci un'idea della direzione in cui certe tendenze italiane si stanno muovendo, all'interno del contesto globale.

È opportuno anticipare in questa introduzione alcuni temi e le ragioni che sono alla base delle scelte operate nelle pagine che seguono, in particolare riguardo alle opere selezionate

per l'analisi. Nel capitolo 3 faremo un excursus molto breve sul contesto italiano, cioè il contesto da cui emergono le scritture scelte come casi di studio. La ragione della brevità di questa analisi è motivata dalla necessità di circoscrivere questa contestualizzazione agli elementi che più ci sono sembrati rilevanti per mettere in luce la situazione socio-culturale dell'Italia di oggi. La specificità del caso italiano è caratterizzata da alcuni fattori, spesso piuttosto radicati nella storia recente del paese, tra cui: il problema dell'analfabetismo funzionale e di ritorno¹; la difficile relazione con le tecnologie digitali e il grande amore, invece, per i telefonini; l'emergere di forme di populismo ("gentismo")² che contrappongono una rivendicata genuinità di tutto ciò che viene "dal basso" alla "casta" degli intellettuali e dei politici; la presenza, in particolare in rete, di personaggi che incarnano queste forme populistiche anche attraverso l'uso di un linguaggio particolarmente sciatto e scorretto (rivendicato, sempre, in contrapposizione a un mai ben precisato ceto intellettuale); la preoccupazione per la lingua italiana e, in particolare, la lingua letteraria, che sembrerebbe essere caduta in disgrazia (anche a causa delle tecnologie digitali, secondo alcuni). Questa analisi, che unisce una prospettiva storica all'attenzione a certe tendenze contemporanee dell'internet italiana degli ultimi anni, ci permetterà di mettere in luce le specificità del Belpaese. Questo ci porta all'introduzione dei casi di studio che sono presi in esame nel capitolo 4.

Le scritture scelte sono molto diverse da loro, come vedremo, ma rappresentano un campione interessante dei diversi livelli di coinvolgimento con il digitale. Il criterio principale della scelta di queste scritture, infatti, è la profondità e la complessità della relazione con la tecnologia, del rapporto tra l'uomo e la macchina che usa per creare scrittura. Questa scelta è motivata da un'ipotesi che, attraverso l'analisi delle opere, cercheremo di dimostrare: le scritture e, più in generale, le produzioni culturali che entrano in una relazione profonda con il digitale non si limitano solo a sfruttare le sempre nuove possibilità offerte dall'elemento tecnologico, ma tentano di dare risposte all'interrogazione radicale che le tecnologie digitali pongono al nostro essere umani, alla nostra posizione nel mondo e alle strutture teoriche con cui siamo abituati ad analizzare la società e la cultura. Il tentativo di rispondere alle sfide epistemologiche e ontologiche poste dall'avanzamento delle tecnologie digitali (e, più in generale, da quello delle discipline STEM³) può essere il sintomo di una relazione profonda

1 Definiremo e spiegheremo questi due fenomeni all'inizio del capitolo 3.

2 Analizzeremo l'evoluzione del populismo in "gentismo" nelle prossime pagine, basandoci in particolare sui lavori di Mauro Trotta e Leonardo Bianchi.

3 STEM è un acronimo che sta per "science, technology, engineering and mathematics".

con queste tecnologie della curiosità di esplorare nuove direzioni teoriche per leggere la realtà. Come abbiamo brevemente anticipato alla fine di 2.1 (e come approfondiremo nella terza parte), questa riflessione implica un avvicinamento tra le discipline umanistiche e le discipline scientifiche.

Questo avvicinamento, nella scrittura digitale, può partire dal guardare a ciò che c'è dietro lo schermo, dal mettere le mani nel codice per capire come funziona e, in seguito, per manipolarlo secondo le necessità e le esigenze espressive della scrittura. Come vedremo, quando la scrittura umana gioca in modo pratico con il codice della macchina e le possibilità che offre, siamo appieno nel campo delle Digital Humanities. Le scritture prese in esame costituiscono diversi livelli di queste interazioni. La prima, i testi poetici di Nuova Poesia Troll, usano con consapevolezza un social network commerciale (con le sue *affordances*) per riflettere (sul)la società italiana contemporanea e certi suoi atteggiamenti, pescando a piene mani dalla scrittura sciatta e scorretta della “gente”, dall'attualità politica e di costume, dall'anti-intellettualismo. Importante per come riflette certi fenomeni dell'Italia contemporanea, anche legati alla rete, e quindi molto utile per introdurci al contesto italiano, la scrittura di Nuova Poesia Troll non scende però più in profondità nella relazione con la tecnologia. Con la seconda scrittura, due opere di Fabrizio Venerandi, la relazione tra uomo e macchina si approfondisce su due linee parallele: la prima è una forma di gioco ed esplorazione delle possibilità che il digitale offre, la seconda punta sulla partecipazione attiva del lettore, che deve essere in grado di aprire il codice di programmazione per poter leggere l'integralità del testo scritto dall'autore. Gli Uochi Toki, le cui opere costituiranno la terza scrittura presa in esame, ci permettono di analizzare prima di tutto il loro lavoro sulla transmedialità e sulla costruzione di ambienti videoludici collegati a brani musicali, che rappresentano un passaggio ulteriore di approfondimento della loro relazione con il digitale; quest'ultimo, però, entra anche come tema centrale in alcuni loro testi, permettendoci così di inquadrare il loro lavoro come un tentativo (di scrittura, artistico) di rispondere alle sfide che tecnologia e scienza pongono all'umanità. Questi temi ritornano con ancora maggiori implicazioni interdisciplinari nelle scritture/performance di Iaconesi e Persico, ultime opere prese in esame nel capitolo 4: pratiche di hacking e apertura dei dati, sperimentazioni creative e critiche con l'“intelligenza artificiale” (e la sua scrittura), interrogazioni sulla narrazione autobiografica nel momento in cui questa integra dati digitali e, inoltre, una profonda riflessione sull'informazione che collega cultura, codice e biologia.

Come possiamo vedere, il percorso di analisi ci permetterà di esplorare le implicazioni più profonde della relazione tra digitale e scrittura, aprendo a una serie di domande teoriche sulle prospettive future: quali scritture diventeranno possibili? Quali nuovi percorsi teorici saranno aperti dalla costante esplorazione della nostra relazione con il digitale e da una comprensione sempre più approfondita dei fenomeni (naturali e tecnologici) di cui siamo parte inestricabile? Come evolverà il concetto di scrittura per come è stato ed è ancora comunemente inteso ora che la scrittura umana sta entrando in una fase di confronto (e forse di crisi o conflitto) con la scrittura della cosiddetta “intelligenza artificiale”? A queste domande, che si apriranno man mano durante l’analisi delle scritture che abbiamo appena presentato, cercheremo di trovare possibili risposte nella terza parte della tesi.

È opportuno adesso spiegare la scelta delle opere prese in esame anche alla luce di ciò che è rimasto fuori dal nostro percorso. In primo luogo c’è stata la necessità di circoscrivere il campo: come abbiamo sottolineato, nella storia dell’umanità non è mai stata prodotta così tanta scrittura come oggi. Come orientarsi, dunque, in questo *mare magnum* scrittorio? I terreni di ricerca possibili sono quasi infiniti: da un close o distant reading delle tendenze di scrittura sui social media (o su uno di essi) alle scritture degli influencer (compresi i libri che pubblicano), dall’analisi di un contesto o un tema preciso (per esempio i contenuti prodotti dai politici italiani in rete) alla lettura critica della presenza delle tecnologie digitali all’interno delle scritture letterarie contemporanee...

Ognuna di queste possibilità avrebbe portato a percorsi e risultati molto diversi e sicuramente interessanti. Quello che però ci è sembrato più importante, a partire dalle premesse teoriche e dalle domande che abbiamo posto nei primi capitoli, è stato cercare scritture che portassero con sé il desiderio di interrogare le possibilità del digitale nelle loro implicazioni più profonde, possibilmente al di fuori di logiche commerciali di visibilità e di marketing (del sé, prima di tutto). Possiamo vedere queste logiche in atto quotidianamente nella produzione di contenuti da parte degli influencer, giusto per fare un esempio, perché il loro interesse è prima di tutto commerciale (il che è anche perfettamente comprensibile). Uscire dall’interesse commerciale vuol dire addentrarsi in un contesto in cui gli autori sono guidati più dalla curiosità di sperimentare, testare i limiti, aprire nuove strade e nuove opportunità. Un altro elemento fondamentale nella scelta è stato il livello di consapevolezza nell’uso delle tecnologie digitali da parte degli autori delle scritture proposte e la loro capacità di visione critica. Nelle nostre società digitali in cui i servizi tecnologici, sul modello della

Silicon Valley, sembrano spingere a una standardizzazione dell'offerta culturale⁴, le scritture che si tengono ai margini, che non puntano a un successo algoritmico immediato, ci sono sembrate forme di resistenza culturale e critica fondamentali per poterci orientare in mezzo alla complessità del presente.

⁴ Kyle Chayka, «Filterworld: Algorithmic pathways», *Substack newsletter – Kyle Chayka Industries*, 11 gennaio 2023, <https://kylechayka.substack.com/p/filterworld-algorithmic-pathways> (consultato il 14.09.2023).

Capitolo 3. L'Italia contemporanea

Tra smartphone, gentismo e... “locura”

Occuparsi delle scritture digitali dell'Italia contemporanea vuol dire, prima di tutto, capire il contesto in cui queste scritture prendono forma. È fondamentale sottolineare che i casi presi in esame in questa tesi, come vedremo, rappresentano un'eccezione, una nicchia molto piccola all'interno del contesto socio-culturale italiano. E questo contesto è, secondo il parere di molti studiosi, decisamente desolante.

L'Italia e la sua cultura dominante sono forse stati riassunti nel modo migliore, più efficace, nel quattordicesimo episodio della terza stagione della serie *Boris* (andato in onda il 12 aprile 2010), quando il personaggio dello Sceneggiatore 1 (interpretato da Valerio Aprea) si rivolge al regista René Ferretti (interpretato da Francesco Pannofino) per spiegargli che cos'è il prodotto 'culturale' che funziona e che funzionerà nel nostro paese:

(...) io parlo della locura, René, la locura. La pazzia – che cazzo, René! –, la *cerveza*, la tradizione, o merda, come 'a chiami tu, ma con una bella spruzzata di pazzia: il peggior conservatorismo che però si tinge di simpatia, di colore, di paillette. In una parola: Platinette. Perché Platinette, hai capito, ci assolve da tutti i nostri mali, da tutte le nostre malefatte... Sono cattolico, ma sono giovane e vitale perché mi divertono le minchiate del sabato sera. È vero o no? [...] Ci fa sentire la coscienza a posto Platinette. Questa è l'Italia del futuro: un paese di musicchette, mentre fuori c'è la morte! È questo che devi fare tu: *Occhi del cuore* sì, ma con le sue pappardelle, con le sue tirate contro la droga, contro l'aborto, ma con una strana, colorata, luccicante frociaggine. Smaliziata e allegra come un cazzo di lambada. È la locura René, è la cazzo di locura. Se l'acchiappi hai vinto.¹

La citazione può far sorridere, ma si tratta di un sorriso amaro. Del resto, la serie *Boris* mostra uno spaccato lucido e disilluso della produzione culturale italiana, in particolare quella televisiva di massa. E la televisione ha avuto e ha tuttora una forza pervasiva e persuasiva sulla società italiana. I primi anni della Rai non potrebbero sembrare più distanti dalla TV di

¹ *Boris*, terza stagione, episodio 14 “Ritorno al futuro (seconda parte)”, diretto da Davide Marengo, *FX*, 12 aprile 2010. Citazione riportata in [https://it.wikiquote.org/wiki/Boris_\(terza_stagione\)](https://it.wikiquote.org/wiki/Boris_(terza_stagione)) (consultato il 14.09.2023).

oggi: ai suoi inizi, l'emissione pubblica dava molta importanza all'educazione culturale in senso lato ma anche all'alfabetizzazione vera e propria, per esempio con le lezioni di italiano del maestro Manzi che si rivolgevano a una popolazione in cui il tasso di analfabetismo era ancora molto alto. Oggi il modello commerciale e pubblicitario (in una parola: consumistico) è dominante nel mare vastissimo e confuso della televisione digitale. Ma i problemi di alfabetizzazione esistono ancora, anche se declinati secondo modalità differenti. Tullio De Mauro, riferendosi ai dati dell'indagine ALL (*Adult Literacy and Life Skills*) pubblicati nel 2006, dice:

i dati mostrano che soltanto il 20 per cento – 20,2 per l'esattezza – possiede le competenze minime di lettura, scrittura e calcolo indispensabili a muoversi in una società complessa: riescono cioè a leggere un grafico, controllare i conti forniti dall'impiegato in banca, leggere e capire un testo in prosa, un giornale, un avviso o un'istruzione. Oltre al 5 per cento di totali incapaci di identificare lettere e numeri, vi è una massa enorme di popolazione in piena età di lavoro, il 74 per cento, che, pur avendo conquistato elevati titoli di studio, ha difficoltà grandi a capire o scrivere un semplice testo (analfabeti funzionali pari al primo livello) o ci riesce assai male ed è definita con un eufemismo sociologico «a rischio di analfabetismo di ritorno». Il silenzio, il silenzio politico e giornalistico, ha accolto questi dati.

Che cosa comporta la difficoltà a capire o scrivere testi semplici o di media difficoltà? Prima di tutto che la capacità di muoversi all'interno di una realtà ad alto livello di complessità è compromessa: semplicemente, non si hanno gli strumenti per capire cosa succede intorno. Di conseguenza, da un punto di vista culturale, le persone tenderanno a scegliere ciò che non richiede uno sforzo interpretativo per essere fruito: televisione di intrattenimento, telefonini, social media. Inoltre, la qualità di una democrazia i cui cittadini non sono in grado di comprendere scelte politiche, economiche e sociali risulta fortemente ridotta. La situazione, purtroppo, sembra essere stabile. Gli ultimi dati disponibili della Survey of Adult Skills (PIAAC)², un'indagine internazionale sulle competenze degli adulti che ha coinvolto 33 paesi, risalgono al periodo 2012-2016 e confermano la situazione drammatica della popolazione italiana. Il problema non è l'analfabetismo strumentale (cioè il non sapere né leggere né scrivere) quanto quello funzionale e quello di ritorno. L'analfabeta funzionale è così definito dall'Unesco: “una persona incapace di comprendere, valutare, usare e farsi coinvolgere da testi scritti per intervenire attivamente nella società, per raggiungere i

² «Survey of Adult Skills (PIAAC) - PIAAC, the OECD's Programme of Assessment and Analysis of Adult Skills», <https://www.oecd.org/skills/piaac/> (consultato il 19.01.2023).

propri obiettivi e per sviluppare le proprie conoscenze e potenzialità”³. L’analfabetismo di ritorno si riferisce alle persone che avevano le competenze necessarie ma le hanno perse. Secondo i dati, gli analfabeti funzionali in Italia sono il 27,7 per cento della popolazione, il dato peggiore in Europa, insieme alla Spagna. Anche se i dati ci dicono che siamo davanti a una stagnazione e non a un peggioramento, la situazione resta grave. Le cause, inoltre, sono molteplici: il ruolo della scuola è fondamentale per acquisire e mantenere competenze di buon livello, ma “chi rischia maggiormente di essere o diventare analfabeta funzionale è chi appartiene alle fasce deboli della popolazione e magari vive in zone urbane o rurali di frontiera, con scarsi spazi pubblici di aggregazione e penuria di servizi alla cittadinanza”⁴. Come abbiamo visto nel capitolo 2, anche in questo caso si mescolano diversi fattori (economici, sociali, politici, culturali) e le conseguenze toccano la produzione culturale così come il mondo dell’impresa e del lavoro ma anche, per esempio, la nostra relazione con le tecnologie digitali. E proprio a proposito di tecnologia, De Mauro nota una peculiarità italiana:

come per i computer, anche per altre tecnologie dell’informazione e della comunicazione il livello italiano di conoscenza e uso rimane molto basso. C’è soltanto un’eccezione: i cellulari. Eccezione tanto più notevole in quanto il 70 per cento della popolazione (a torto o a ragione) si dichiara consapevole dei pericoli arrecati dal loro uso, compresi i pericoli di più estesa violazione della vita privata. Nonostante ciò, in Europa siamo secondi solo al Lussemburgo in fatto di diffusione e uso dei cellulari. Il disamore per la tecnologia, le scienze, le tecniche sparisce quando si parla di telefonini. Leggere no, ma chiacchierare al telefono sì.⁵

Se gli italiani dimostrano poca familiarità con la tecnologia digitale ma usano quasi compulsivamente telefonini e, soprattutto, smartphone, forse la ragione non sta solo nel preferire la chiacchiera alla lettura, come sottolinea ironicamente De Mauro. Le radici sono più profonde e hanno a che fare con le modalità di produzione e diffusione di tecnologie come lo smartphone: i telefoni mobili attuali sono infatti la “scatola nera” per eccellenza, tecnologie inaccessibili per l’utente. All’utente, infatti, non è concesso fare nulla che non sia stato previsto da chi ha realizzato il dispositivo e sviluppato le applicazioni che ci si possono installare. Sono strumenti per il consumo perfetto nel capitalismo della sorveglianza: sempre vicini al corpo, dotati di una molteplicità di sensori in grado di carpire sempre più

3 Francesco Rossi, «Analfabetismo funzionale in Italia, cause e dimensioni di un fenomeno che si nutre di disuguaglianze», *la via libera*, 22 giugno 2022, <https://lavialibera.it/it-schede-1003-analfabetismo-funzionale> (consultato il 14.09.2023).

4 *Ibidem*.

5 Tullio De Mauro, *La cultura degli italiani*, a c. di Francesco Ermani, Roma - Bari: Laterza, 2013, pos. 2993.

informazioni, progettati per essere usati senza il minimo sforzo, semplificati il più possibile anche per catturare al massimo il tempo e l'attenzione dell'utente. L'uso non consapevole può essere quindi considerato come una forma di "analfabetismo digitale" che si aggiunge, nel nostro paese, all'analfabetismo di ritorno e funzionale che abbiamo visto poco sopra: una doppia impreparazione rispetto alla complessità dell'epoca tecnologica contemporanea. Forse, in fondo, gli smartphone in Italia rappresentano più una forma di attualizzazione della TV di massa che un passo in avanti delle possibilità offerte dalla tecnologia. Certo è che ci sono alcune differenze: sono interattivi (secondo regole precise e con limiti di uso ben definiti, però) e (fintamente) individualizzati⁶, con in più la spinta che invoglia a possedere sempre l'ultimo modello, più performante, più di moda, più *cool*. In un paese in cui il pubblico è sostanzialmente assuefatto all'intrattenimento televisivo di bassa qualità, la diffusione di un altro prodotto di grande intrattenimento come lo smartphone non dovrebbe stupire.

La problematicità della relazione con le tecnologie è evidenziata anche da Iadevaia, a proposito di letteratura elettronica e, in particolare, di neoavanguardia:

piuttosto che usare le nuove tecnologie per elaborare forme espressive impossibili da ottenere su media diversi da quello digitale, gli scrittori italiani si concentrarono sulle ripercussioni dei nuovi media sul linguaggio e sulla società, finendo quasi sempre per additare la tecnologia come principale responsabile dello svilimento linguistico e culturale che vedevano diffondersi in quegli anni.⁷

Una forma di "viscerale scetticismo nei confronti della tecnologia"⁸ che ha dato forma anche alle reazioni della critica e del pubblico davanti alle prime forme di sperimentazione di letteratura elettronica. I media, racconta Iadevaia, hanno preferito toni sensazionalistici o addirittura sarcastici per rendere conto di queste nuove forme letterarie consentite dalle tecnologie digitali. Una forma di conservatorismo che sembra caratterizzare vari aspetti della cultura italiana (e internazionale) contemporanea, come abbiamo avuto modo di vedere anche grazie alle analisi di Mark Fisher nel capitolo 2.

6 Fintamente perché l'uso di smartphone e social media spinge la stragrande maggioranza delle persone a una produzione standardizzata e pressoché uguale di contenuti: pensiamo alle immagini dei tramonti o di mare e spiagge, alle foto dei piatti appena ordinati al ristorante o ancora all'eccesso di colori saturi e linee nitidissime (peraltro ormai prodotte in automatico dai telefoni senza quasi più bisogno di intervento umano). Tommaso Labranca aveva riassunto benissimo questa situazione, prima ancora dell'arrivo di smartphone e social network: "Il sistema industriale produce oggetti di massa, ma li riveste di sogni individualizzanti." in Tommaso Labranca, *Neoproletariato: la sconfitta del popolo e il trionfo dell'eleganza*, Roma: Cooper & Castelvechi, 2002, p. 43.

7 Roberta Iadevaia, *op. cit.*, p. 55.

8 *Ibidem*.

Nel 2018 il numero di smartphone ha superato in Italia quello delle televisioni⁹: si tratta di un dato che, invece di segnare una rottura, rappresenta piuttosto, a mio parere, una forma di continuità. La non completa padronanza del digitale è confermata anche dai dati dell'indagine del Censis *La digital life degli italiani* del 2021: 24 milioni di italiani non si sentono a proprio agio con le tecnologie digitali, tra i problemi con le app di messaggistica, con la posta elettronica, con i social network, lo streaming, l'e-commerce e i pagamenti online¹⁰.

L'uso della rete e l'iperconnettività data dagli smartphone hanno accompagnato il nascere di diverse forme di populismo, che in molti casi hanno una peculiarità tutta italiana, come vedremo tra poco. Ma queste nuove forme non nascono dal nulla: l'influenza del sostrato socio-culturale italiano è fondamentale nell'elaborazione di tendenze e linguaggi contemporanei. Vale dunque la pena cominciare forse dal più importante aspetto fondativo di questi fenomeni, il familismo. Si tratta di un termine che è stato ed è ancora controverso e contestato, ma seguirò la linea di pensiero di Paul Ginsborg e userò questa parola nel significato che lo storico inglese ha adattato all'Italia contemporanea dalla prima formulazione di "familismo amorale", data da Edward Banfield nel 1958 per descrivere l'atteggiamento dei contadini di Chiaromonte, in Basilicata. Il familismo per Ginsborg è "una forma particolare del *rapporto* tra famiglia, società (o, quando esiste, società civile) e Stato; una forma in cui i valori e gli interessi della famiglia si contrappongono a quelli degli altri principali momenti di aggregazione che identificano una società democratica"¹¹. Che cosa contraddistingue questo rapporto? Spiega Ginsborg:

le famiglie italiane si sono abituate ad assumere atteggiamenti difensivi, cinici e persino predatori, nei confronti di buona parte del mondo esterno, delle istituzioni statali, di quelle reti sociali più ampie e responsabilizzanti che trascendono i legami di sangue o i rapporti di amicizia in ambito strettamente locale. Dietro una facciata di democrazia formale, la Repubblica ha fatto ben poco per combattere tali inclinazioni, e la modernizzazione delle strutture socioeconomiche del Paese ha probabilmente rafforzato, e non indebolito, queste tendenze negative.¹²

9 «Censis: smartphone, il vero amore degli italiani», ANSA.it, 6 dicembre 2019, https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/societa_diritti/2019/12/06/censis-smartphone-il-vero-amore-degli-italiani_0ef9851c-a91d-485d-ab05-4ef90f8c95cd.html (consultato il 14.09.2023).

10 «La digital life semplifica la vita, ma 13,2 milioni di italiani hanno problemi di connessione», CENSIS, 19 ottobre 2021, <https://www.censis.it/comunicazione/la-digital-life-semplifica-la-vita-ma-132-milioni-di-italiani-hanno-problemi-di> (consultato il 14.09.2023).

11 Paul Ginsborg, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Torino: Einaudi, 2007, pos. 4967.

12 Ivi, pos. 5021.

La centralità della famiglia, insomma, ha contribuito a rendere e mantenere fragili le reti più ampie della società civile, anche se questa tendenza non è stata sempre costante e uguale nel tempo. Di sicuro, però, ha portato a forme di clientelismo diffuse, divenute strutturali, un'assenza di solidarietà orizzontale che spinge a cercare la persona conosciuta, il potente più prossimo che ascolterà le richieste e sarà in grado di soddisfarle. Su questo contesto sociale già fragile, negli anni Ottanta e Novanta sono venuti meno i due grandi sistemi ideologici di riferimento, la religione cattolica e il Partito Comunista, lasciando gli italiani in un cammino di emancipazione, forse, ma anche sotto la diretta influenza del medium di massa per eccellenza, la televisione, in particolare quella commerciale. La televisione influenza la popolazione, certo, e forse la rispecchia anche. Ma altri fattori determinano il potere del piccolo schermo sulla società: la vivacità e la capacità critica del contesto culturale in cui è prodotta e consumata e la diversità delle proposte, cioè, sostanzialmente, la concentrazione della proprietà. Per un'analisi approfondita del ruolo della televisione in Italia, in particolare negli anni Ottanta e Novanta, rimando al già citato testo di Ginsborg. In questa sede possiamo limitarci a osservare che tra una sostanziale arretratezza culturale del paese e un monopolio (poi diventato oligopolio) della TV commerciale, il contesto italiano è stato perfetto per l'arrivo di forme diverse di populismo.

Se l'unica ideologia rimasta è il mercato, la politica si adatta. La Lega Nord si è affacciata sulla scena politica negli anni Ottanta e ha portato un radicale cambiamento del linguaggio politico, rivendicando un'appartenenza popolare del proprio modo di parlare e del fare politica. Una comunicazione semplificata per una forma di populismo adatta ai tempi e che sarà, negli anni successivi, in costante evoluzione. La "discesa in campo" di Silvio Berlusconi negli anni Novanta sembra essere una naturale continuazione di questa tendenza populista: il berlusconismo, presentandosi

come coniugazione tra nuova imprenditoria postfordista e nuova borghesia della comunicazione, affina l'uso di questi stessi meccanismi comunicativi basati sul linguaggio del "senso comune" sapendo di poter facilmente incidere su un immaginario sociale addestrato a recepire la sintetizzazione banale dei messaggi. [...] Si tratta di un populismo tutto legato al linguaggio multimediale, che cresce come una nuova ideologia in proporzione alla caduta delle tradizionali ideologie forti, delle "grandi narrazioni". [...] La crisi di identità, la sensazione di omologazione indotta dalla fine dell'appartenenza alle vecchie ideologie genera il disperato bisogno di

protagonismo individualistico che trova sublimazione nell'effimero delle mode, nella partecipazione, anche istantanea, al grande baraccone dello spettacolo multimediale.¹³

Ma la comunicazione populista maschera dietro un'apparenza di orizzontalità, di partecipazione, l'esistenza di strutture gerarchiche che in realtà sono sempre più forti (e vanno in parallelo con una disuguaglianza economica sempre più marcata). Se la comunicazione politica diventa in tutto simile alla pubblicità (in fondo, si tratta di vendere un prodotto e quello che sembra più appetibile vince), l'opinione pubblica viene trasformata (e limitata) in sondaggio. Allo sgretolamento delle forme novecentesche di organizzazione della società risponde sempre più spesso un populismo che offre pseudo-vie d'uscita dalle crisi sistemiche, nutrendosi di risposte semplificate e slogan che saranno presto dimenticati. Mauro Trotta, che scrive nel 1995, propone di sostituire il termine 'populismo' con 'gentismo' perché al centro del discorso c'è, appunto, la gente.

La gente [...] come massa indistinta, portatrice, però, delle vere virtù: la morale, il buon senso, la tradizione. Come il popolo nasceva dalla roboante retorica ottocentesca, la gente vien fuori da un'altra retorica, più soffusa, ma non per questo meno pervasiva e assordante, quella sondaggistico-pubblicitaria. La gente, come il popolo, non si divide in classi o ceti sociali, tutt'al più in tipi diversi di consumatori [...]. Ed è proprio il consumo che la caratterizza, in ultima analisi. Consumo anche e soprattutto di informazione, di cultura (in senso lato), di politica.¹⁴

Con l'arrivo di internet e, in seguito, dei social network, nel nostro paese il "gentismo" è esploso, declinandosi su tutti i canali, rimescolando stili comunicativi, in questo costante rifarsi "alla pancia" delle persone, solleticando gli istinti più bassi, facili, semplificando la complessità della realtà. Lo spaesamento davanti ai mutamenti sociali ed economici in corso si è così fatto risentimento, come spiega bene Leonardo Bianchi, che identifica tre caratteristiche principali del gentismo contemporaneo (ovvero nel XXI secolo): la contrapposizione tra "la Gente e la Casta"; l'"indignazione" o l'"esasperazione" del cittadino indignato, che non ne può più; la creazione di "realtà parallele", territori di complottismo o pericoli inesistenti che si contrappongono alla "realtà ufficiale"¹⁵. In questo mondo di gente, non esistono più artisti o autori capaci di influenzare o ispirare le persone né capi politici che hanno uno sguardo verso il futuro e una visione articolata delle strade da percorrere: ci sono

13 Sergio Bianchi, «La vacca del consenso», in *La sinistra populista. Equivoci e contraddizioni del caso italiano*, a c. di Sergio Bianchi, Roma: Castelvecchi, 1995, pp. 17–18.

14 Mauro Trotta, «Il gentismo, malattia matura del populismo», in *La sinistra populista. Equivoci e contraddizioni del caso italiano*, cit., p. 36.

15 Leonardo Bianchi, *op. cit.*, pp. 14–15.

“*opinion leaders, maîtres à penser*, comunicatori e imbonitori vari”¹⁶ anche nelle loro nuove vesti di influencer, youtuber, instagrammer.

Ed è anche su internet, infatti, che corre questo gentismo “dal basso”: è fatto di un italiano stentato e sgrammaticato, di punti esclamativi gettati senza inibizioni (“FATE GIRARE!!1!1”), di video brutti, di meme con citazioni sbagliate, di tirate rancorose sull’onda di emozioni di pancia che portano a fiammate di visibilità per poi essere dimenticate, subito sostituite dal nuovo fenomeno, dal più recente “cittadino indignato”, dal nuovo scandalo che coinvolge un membro della casta...¹⁷

Tutto questo, dentro e fuori dalla rete, passa anche dal linguaggio, ridotto a slogan, a battuta acchiappa-like, sempre più decontestualizzato e impoverito, non senza conseguenze. La “tragicità dello specifico italiano” ha a che fare anche con il fatto che il paese sia “preda di particolarismi” e sia “quasi del tutto privo di un ceto di intellettuali che non siano ridotti al ruolo di scribi”¹⁸. Come vedremo nel prossimo capitolo, il linguaggio e i temi del gentismo sono al centro dell’operazione poetica di Nuova Poesia Troll, una scrittura che senza internet e i social media non sarebbe stata concepibile.

La questione del linguaggio è centrale quando analizziamo la situazione sociale italiana di oggi. E il linguaggio dell’Italia contemporanea è caratterizzato anche da alcuni degli elementi che Eco associa al fascismo, come il culto di una tradizione monolitica e sacralizzata (un’italianità inesistente, un primato degli italiani ingiustificato), il sospetto verso la cultura e gli intellettuali (perché lontani dalla gente), un’enfatizzazione dell’unicità e dell’unità del popolo¹⁹. Queste caratteristiche, che possono essere analizzate anche come reazioni di fronte allo spaesamento del presente, si uniscono alla velocità del flusso pervasivo dei media, la televisione negli anni Ottanta e Novanta e i media digitali oggi. Questo porta alla “colonizzazione di ogni frammento di tempo”²⁰ ma questa colonizzazione è portata, per la maggior parte delle persone, “da una forma di comunicazione piatta e divulgativa” che

16 Trotta, «Il gentismo, malattia matura del populismo», p. 40.

17 I fenomeni della rete sono, come sappiamo, in movimento rapidissimo e, a volte, non c’è il tempo di scoprire le nuove tendenze – in particolare quelle lanciate o seguite dai giovanissimi, spesso sull’onda di mode che arrivano nel nostro paese e sono magari rielaborate – che queste sono già un ricordo (dimenticato) del passato. L’indagine di questo tipo di fenomeni (e contenuti digitali) ci porterebbe troppo lontano, ma possiamo rimandare all’eccellente lavoro che Vincenzo Marino fa con la sua newsletter “zio”: un’analisi in tempo praticamente reale di quello che avviene tra i giovanissimi italiani che popolano i social media commerciali: Vincenzo Marino, «zio | Vincenzo Marino | Substack», <https://zio.substack.com/> (consultato il 14.09.2023).

18 Tiziana Villani, «Populismo e minimalismo trash», in *La sinistra populista. Equivoci e contraddizioni del caso italiano*, cit., p. 94.

19 Umberto Eco, *op. cit.*

20 Villani, *op. cit.*, p. 94.

predisporre “a un profondo depotenziamento del sentire”²¹ (e questo depotenziamento, forse, fa eco alle considerazioni di Jameson e Fisher sull’impossibilità di articolare il presente se non, si potrebbe qui aggiungere, in forme superficiali e standardizzate, banali e omologate).

Ma se ci spostiamo in ambito più letterario, scopriamo che anche qui la questione del linguaggio è posta, da tempo, in particolare nel tentativo di cercare di capire perché in Italia, oggi, si scriva male. Ma nell’Italia contemporanea si scrive davvero male? Si tratta di una domanda che sembra ritornare periodicamente e la cui risposta sembra essere inevitabilmente “sì”, indipendentemente dal periodo in cui viene data, come se in ogni ipotetico oggi si scrivesse sempre peggio di ogni ipotetico ieri. Al netto di tendenze puramente conservatrici che vedono nei cambiamenti del linguaggio novità solo negative, alcuni elementi di analisi possono essere utili al nostro percorso sulle scritture dell’Italia contemporanea.

Partiamo da alcune riflessioni dello scrittore Giorgio Fontana, pubblicate su Doppiozero nell’ottobre 2022. L’autore sostiene che qualcosa “si è rotto nella lingua degli scrittori” italiani contemporanei²². Fontana parte dalla constatazione che una certa vitalità e una certa espressività che caratterizzavano la lingua italiana degli scrittori si sono perse, indicativamente a partire dagli anni Ottanta. Tra gli autori rappresentanti di questa capacità espressiva della lingua italiana, Fontana cita Pasolini, la Neoavanguardia, Manganelli, Gadda, Arbasino, Paola Drigo, Giorgio Bassani, Primo Levi e, ancora, “Natalia Ginzburg, Guido Piovene, Anna Maria Ortese, Beppe Fenoglio, Carlo Cassola, Luigi Meneghello, Giovanni Testori e così via”²³, ma anche autori meno noti, come “Marina Jarre, Eugenio Corti, Fabrizia Ramondino, Ubaldo Bertoli, Umberto Simonetta”²⁴. Dopo di loro, alla lingua degli scrittori sembra essere successo qualcosa: “lo stile si abbassa, si fa più contratto e meno ricco; la ricerca dell’aggettivo e del sostantivo giusto sembra finire un po’ in secondo piano”²⁵. Certo, bisogna evitare generalizzazioni ingiuste e anche “il vago richiamo a un passato aureo e miseramente smarrito”²⁶. Può essere interessante, però, capire se e cosa è successo e soprattutto perché è successo. Fontana individua sei punti: la massificazione linguistica della tv commerciale (“troppa retorica, troppo melodramma, troppa indulgenza nei confronti dell’approssimazione, troppa enfasi, pochissima autoironia, molta pessima comicità e un

21 Ivi, p. 96.

22 Giorgio Fontana, «Cosa si è rotto nella lingua italiana degli scrittori?», *Doppiozero*, 27 ottobre 2022, <https://www.doppiozero.com/cosa-si-e-rotto-nella-lingua-italiana-degli-scrittori> (consultato il 14.09.2023).

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

diffuso infantilismo”²⁷); una progressiva frammentazione (una vita in cui, citando Marco Mancassola, “la moltiplicazione delle identità [...] porta a esperienze sempre più brevi, standardizzate, fatte di contatti superficiali e frasi fatte. Una vita composta di frammenti precotti. Di parole innocue, di frasi da montare e smontare senza dolore come un mobile dell’Ikea”²⁸); alcune letture (“quando io avevo vent’anni moltissimi si formavano su certa narrativa americana: parlavamo di Carver o Salinger, non di Parise [...]. Al contempo accoglievamo suggestioni da altre forme narrative, i fumetti soprattutto”²⁹); la fine di un determinato paesaggio italiano (in cui a una contrazione del paesaggio corrisponde una contrazione del vocabolario: “con il tempo la narrativa si è fatta inoltre meno provinciale e più cittadina, e sembra decadere di pari passo con la spoliatura del suolo. C’è più squallore, in un certo senso: ed è possibile che la lingua rifletta almeno in parte tale squallore.”³⁰); i social media (“ogni giorno molti scrittori [...] indulgono in frasi caratterizzate da reattività immediata, micro-interazioni continue, mancanza di raccoglimento: una scrittura perennemente all’erta [...] e dunque meno fine a se stessa. È plausibile che in un modo o nell’altro tutto ciò influenzi anche la pratica letteraria”); l’editoria (una aumento quantitativo della produzione in cui “la sete generica di storie – spesso anche di *storiacce* – è sempre stata più forte della sete di lingua, o (meglio) di *storie con una bella lingua*”³¹).

Di sicuro i media hanno esercitato negli ultimi quarant’anni un’influenza significativa in grado di uniformare certi aspetti linguistici e di omologare una grande parte dell’immaginario; inoltre, la necessità per gli scrittori di confrontarsi con sempre più elementi esterni al mondo letterario, prodotti dell’industria culturale, ha fatto sì che l’orizzonte narrativo e linguistico si “de-letterarizzasse” per andare incontro a esigenze più pop³²: la tradizione letteraria non è più il “baricentro della cultura del romanzo” e “al posto della tradizione”, ormai, ci sono “i media”³³. In questo, la scrittura letteraria sembra non riuscire a tenere il passo con la produzione culturale multimediale, dalla televisione commerciale in avanti: spot pubblicitari e video musicali, montaggi sempre più rapidi e reality show, meme e post-fotografia³⁴, social

27 *Ibidem*.

28 Marco Mancassola, «La lingua italiana dopo Silvio Berlusconi», *Nazione Indiana*, 23 marzo 2006, <https://www.nazioneindiana.com/2006/03/23/la-lingua-italiana-dopo-silvio-berlusconi/> (consultato il 14.09.2023).

29 Fontana, *op. cit.*

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

32 Gianluigi Simonetti, *op. cit.*, p. 46.

33 Ivi, 47.

34 Per un approfondimento su post-fotografia e immagini digitali, rimando a Joan Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Torino: Einaudi, 2018) e Roberto Cotroneo, *Lo sguardo rovesciato: come la fotografia sta cambiando le nostre vite* (Novara: De Agostini, 2015).

media, youtuber e influencer... Nel tentativo di uscire da quel complesso di inferiorità nei confronti dei media che la caratterizza, la scrittura letteraria contemporanea ha cercato di adottarne i linguaggi, gli stili, cedendo forse un po' di quello stile letterario che Giorgio Fontana non ritrova quasi più nella produzione attuale. Non dobbiamo peraltro dimenticare, come ci ricorda Simonetti, che

l'italiano neostandard, dopo essersi imposto come strumento di comunicazione quotidiana, diventa, tra anni Ottanta e Novanta, lingua direttamente utilizzabile per la scrittura letteraria, sulle macerie, soprattutto sintattiche, della tradizione delle prosa 'di romanzi' e della poesia novecentesca. Per molti scrittori, soprattutto esordienti, risulta decisivo sottrarsi a quello che Tondelli definiva 'il linguaggio stereotipato della letteratura'.³⁵

Queste spinte che hanno modificato la lingua delle scritture (letterarie e non solo) a partire dalla fine del secolo scorso rappresentavano quindi una necessità di rottura rispetto a un'eredità letteraria da cui si sentiva il bisogno di emanciparsi per cercare nuove possibilità. Queste scritture, la cui evoluzione non può che continuare, sono oggi inserite in un flusso digitale accelerato e in un contesto in cui i confini nazionali perdono la loro importanza storica a favore di una circolazione globale delle forme culturali. Inoltre, come sottolinea Coletti, "le innovazioni più riuscite riguardano il montaggio dei testi e la loro sintassi e sempre meno tratti idiosincratici locali, per lo più circoscritti al lessico, in cui per di più cresce la porzione scientifica e telematica transnazionale"³⁶. Queste scritture, dunque, stanno forse passando, all'inizio del terzo decennio del XXI secolo, attraverso una nuova fase di ridefinizione e mutamento. Una fase in cui il ruolo delle tecnologie digitali non è qualcosa di superficiale e automatico che scivola sulle pagine scritte e qui trova spazio semplicemente perché il digitale costituisce o caratterizza una parte sempre più rilevante delle nostre esperienze quotidiane. Questa nuova fase di cambiamento potrebbe essere caratterizzata da una relazione con il digitale che si situa molto più in profondità e che quindi incide, attraverso le scritture contemporanee, nuovi percorsi e nuove possibilità. Capire se queste scritture possano rappresentare il tentativo di portare la scrittura stessa su un altro piano, sarà compito dell'analisi dei testi proposta nel capitolo successivo.

35 Simonetti, *op. cit.*, p. 24.

36 Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al XXI secolo*, Torino: Einaudi, 2022, pos. 14046-14055.

Capitolo 4. Scritture digitali italiane

4.1 Presentazione e metodologia

Come precisato nei primi capitoli, l'oggetto dell'analisi presentata in questa tesi non sono le scritture specificamente letterarie e la loro relazione con le tecnologie digitali. Al centro dell'analisi ci sono delle scritture che non sarebbero state possibili senza le tecnologie digitali: computer, telefoni, linguaggi di programmazione, connessioni internet... Il loro essere in relazione con il digitale è dunque essenziale, costitutivo. Se abbiamo scelto di non prendere in considerazione, per esempio, come il digitale viene rappresentato nella narrativa è perché quella possibilità di analisi ci è sembrata troppo limitata e ristretta per cogliere in profondità le implicazioni della relazione tra la scrittura e il digitale. All'inizio del lavoro, l'obiettivo è stato quindi la ricerca di scritture che fossero costitutivamente digitali: con questa espressione intendiamo scritture in cui il digitale non si limita a essere un elemento accessorio o decorativo né solo un medium che viene usato al posto di un altro (magari analogico). Con il digitale, la scrittura si è fatta fluida, è diventata un flusso (spesso) impermanente, è sempre più contaminata e (in)scritta in altri flussi (immagini, video, audio, senza dimenticare il codice informatico), può muoversi e agire su livelli diversi, può permettere (e permettersi) qualcosa di più della scrittura non digitale. Per esempio, sfrutta la potenza delle reti e le connessioni tra persone che queste permettono, oppure gioca con la possibilità di creare testi e contenuti che diventino virali, o ancora moltiplica le forme e i canali con cui è distribuita e incoraggiare ulteriori manipolazioni e diffusioni dei materiali che la compongono. Tutto questo può avvenire in modo molto facile e immediato e l'immettere nel flusso della rete una scrittura fa sì che questa sfugga, in parte o del tutto, al controllo autoriale per farsi più autonoma e generare a sua volta altre scritture (in forma di interazioni, risposte, commenti, rielaborazioni, citazioni o trasformazioni multimediali). Sono queste le ragioni che hanno spinto la mia ricerca in una direzione precisa che andasse molto al di là del mondo letterario: ritengo sia importante allargare lo sguardo a quelle scritture che, proprio per il loro uscire dal territorio letterario in senso stretto, portano con sé la ricerca di nuove forme e nuove possibilità per la

scrittura stessa. La letteratura, forse, assorbirà queste spinte con il tempo, negli anni a venire (sempre che non continui a sentirsi sopraffatta dal media, in particolare quelli digitali) con un percorso più lento e graduale di metabolizzazione. In questo senso, è interessante notare come nei testi che analizzeremo, forse gli esempi più chiari e profondi delle (tras)mutazioni che il digitale può far compiere alla scrittura avvengano in ambiti che sono lontani dalla pratica delle letterature. Questo sottolinea ancora una volta il fatto che la scrittura si è sottratta alla riduzione del formato libro per cercare nuovi percorsi e nuove modalità espressive.

Le scritture scelte come casi di studio sono dunque scritture che nascono e sono sviluppate in ambienti digitali: Facebook (con le sue *affordances* e con il suo contesto “gentista” italiano) per i testi di Nuova Poesia Troll; le interazioni in rete, i software di analisi linguistica e il formato epub3 per le opere di Fabrizio Venerandi che prenderemo in esame; la programmazione di spazi videoludici (e, in generale, di pratiche multimediali) in parallelo con la creazione musicale per gli Uochi Toki; le pratiche di hacking e l’uso delle reti e della performance, ma anche una profonda riflessione sul significato dell’informazione per Salvatore Iaconesi e Oriana Persico. I casi di studio scelti per l’analisi di questa relazione sono molto diversi tra loro, nascono in situazioni e condizioni diverse e con obiettivi diversi, ma, come abbiamo già messo in evidenza, sono avvicinati dal ruolo fondamentale del digitale che è condizione della loro stessa esistenza. Ed è questo l’elemento che li accomuna nella loro diversità. L’ordine di presentazione delle opere non è ovviamente casuale: dalla superficie del linguaggio e del social network commerciale (Nuova Poesia Troll) ci spostiamo su un’interazione più profonda con la macchina e il suo funzionamento, che ci fa entrare nel codice (Fabrizio Venerandi); passiamo poi all’introduzione di elementi videoludici e multimedialità nell’uso della scrittura e della parola (Uochi Toki) alla scrittura come performance che porta, attraverso una riflessione profonda che parte da hacking e programmazione, a considerare tutte le implicazioni del nostro scrivere ed essere digitali. Per ognuna di queste scritture vedremo la sua specificità, partendo proprio dalla relazione con la tecnologia, in una progressione che ci porterà anche a preparare il terreno per le riflessioni teoriche dell’ultimo capitolo, che metteranno le basi per futuri sviluppi di questo percorso di ricerca. Le scritture scelte, inoltre, sono opere che testimoniano l’esistenza di nicchie di vitalità nella produzione culturale italiana: nello scenario piuttosto desolante che abbiamo delineato brevemente nel capitolo 3, queste opere possono essere considerate come antidoti alle mode che tendono a schiacciare la complessità del reale sulla superficie piatta degli schermi digitali che ci circondano costantemente. La scelta è, ovviamente, voluta e, se non si

spinge tanto avanti da considerarsi come una forma cauta di ottimismo sul mondo della cultura italiana, vuole comunque essere un tentativo di indicare direzioni verso cui allargare lo sguardo. In un contesto in cui, secondo alcuni, la catastrofe sembra essere l'orizzonte ultimo¹, il lavoro di chi crea scritture in grado di restituire la complessità del presente, nei suoi intrecci con la tecnologia digitale, va seguito con attenzione perché l'impressione è che da qui possano nascere linguaggi e possibilità per il futuro.

Inizieremo l'analisi dai testi di Nuova Poesia Troll (Npt), usando come punto di partenza la raccolta antologica pubblicata da Argolibri nel 2022². Nuova Poesia Troll è una pagina Facebook³ in cui un autore collettivo e anonimo pubblica, a partire dal 2014, testi poetici. Poesia nativa di Facebook e che di questo social media sfrutta l'impermanenza che ne è costitutiva, Npt si fa specchio ed elaborazione della società italiana contemporanea per come prende forma sulle pagine dei social network commerciali: uno stile spesso sgrammaticato, punteggiatura sparsa in modo che sembra casuale e che ricalca l'uso maggioritario che se ne fa in rete, refusi che riproducono gli errori da correttore automatico, argomenti "dal basso" che esprimono un sentire da persone comuni, mescolando noia e frammenti di quotidianità banali con un sentimento anti-casta e anti-intellettuale... Adottando questo stile, Npt si fa specchio dell'Italia contemporanea e ne incarna i sintomi, le debolezze e i tic, anche in chiave provocatoria. Come vedremo, il suo nascere su Facebook è un elemento che ne struttura e ne condiziona stile e contenuto; l'uso di un registro informale e volutamente scorretto riprende invece lo stile della comunicazione tipica del gentismo, del cittadino indignato, dello sbotto popolare e anche questi sono elementi che il digitale (nella forma "democratizzante" dei social network) ha reso possibili e diffusi a livello di massa.

Con l'analisi di alcune opere di Fabrizio Venerandi ci spostiamo su un livello in cui la tecnologia viene portata in primo piano, anche all'interno della scrittura: questo genera uno straniamento che produce effetti diversi, da quelli ludici allo stupore, fino alla meta-riflessione tecnologica e testuale. Venerandi sembra muoversi a suo agio sia nella scrittura sia nel codice e questo gli permette di arrivare a risultati molto originali. In *Niente di personale*⁴, Venerandi gioca con elementi testuali digitali, ricombinandoli: messaggi di errore del browser Chrome, email di spam e stringhe di ricerca, riassembleti, diventano componenti poetici

1 Rimandiamo al capitolo 2 per le discussioni sull'Antropocene e sull'emergenza climatica in relazione alla produzione culturale e scritta.

2 *Nuova poesia troll*, a c. di Federico Ronconi, Ancona: Argolibri, 2022.

3 «Nuova poesia troll», <https://www.facebook.com/nuovapoesiatroll> (consultato il 4.12.2023).

4 Fabrizio Venerandi, *Niente di personale*, Ancona: Argolibri, 2021.

che, attraverso questa opera di decontestualizzazione, assumono un altro significato e, soprattutto, ci fanno guardare alla tecnologia da un altro punto di vista, estraniato rispetto al contesto abituale. Venerandi gioca poi con l'intera *Divina commedia* di Dante, per ricostruirla in ordine alfabetico in un elenco in cui tutte le parole presenti nel testo sono stampate esattamente il numero di volte che compaiono. Un *divertissement* e nulla più, forse, ma anche un esempio evidente di come la tecnologia possa intervenire sulla scrittura, letteraria in questo caso, per scardinarne la percezione (lettura) lineare a cui siamo abituati. Nelle sue *Poesie elettroniche*⁵, invece, l'autore gioca con le possibilità offerte dal formato epub3 che permette di inserire elementi di animazione nel testo dell'ebook. Il risultato è un libro di poesie in cui alcune parole cambiano mentre si legge (o a seconda dell'ora del giorno), parti del testo sono di volta in volta oscurate alla lettura, altri versi funzionano come una roulette o ancora la lettura parte da una parola chiave in movimento e, clic dopo clic, ogni interazione svela un percorso testuale diverso. Non solo: una parte del testo poetico rimane nascosta all'interno del codice, quindi bisogna "aprire" il file originale e andare a cercare tutti i frammenti poetici per avere una lettura integrale. Fondamentale, per questa operazione, è la pubblicazione dell'ebook senza strumenti di protezione digitale: è l'autore stesso a invitare il lettore a usare il codice che sta alla base del libro per creare nuovi testi poetici.

Ci sposteremo poi verso la musica e la produzione multimediale degli Uochi Toki, un gruppo di hip hop decisamente *sui generis* nella scena italiana, che ha spesso giocato con forme medialità diverse rispetto alla semplice traccia musicale. Un esempio di questo tipo di approccio è l'album *La magia raccontata da una macchina*⁶, che è anche un fumetto⁷. In questa opera multimediale il digitale non è propriamente costitutivo ma l'arco narrativo che sostiene il lavoro, che potremmo definire di fantascienza, è una specie di storia alternativa dell'umanità raccontata da una forma compiuta di "intelligenza artificiale". La riflessione sulla relazione tra umani e macchine è dunque centrale a quest'opera, la cui fruizione in contemporanea dei due elementi che la compongono (fumetto e album) permette un'esperienza multimediale rimarcabile. Alcuni dei temi toccati in questo album/fumetto così come in altri dischi degli Uochi Toki (per esempio, *Cambiare idea*⁸) ritornano nell'ultima loro realizzazione, questa sì pienamente digitale: ogni traccia del nuovo album *Mutare idea*⁹, infatti, è pubblicata con un ambiente grafico 3D, videoludico, in cui l'ascoltatore/giocatore

5 Fabrizio Venerandi, *Poesie elettroniche*, Genova: quintadicovertina, 2017.

6 Uochi Toki, «La magia Raccontata da una Macchina», <https://uochitoki.bandcamp.com/album/la-magia-raccontata-da-una-macchina> (consultato il 4.02.2023).

7 Lapis Niger e Uochi Tochi, *La magia raccontata da una macchina*, Ancona: Argolibri, 2021.

8 Uochi Toki, «Cambiare Idea», <https://uochitoki.bandcamp.com/album/cambiare-idea> (consultato il 4.02.2023).

può muoversi liberamente. L'esperienza di ascolto ne esce allo stesso tempo decostruita e rafforzata: i suoni e le parole si allontanano e si avvicinano a seconda dei movimenti che l'ascoltatore compie all'interno dello spazio 3D, modificando radicalmente la percezione della forma canzone (una forma che gli Uochi Toki avevano già contribuito a decostruire e ripensare). L'idea di associare a una canzone uno spazio virtuale 3D nasce dalla passione del duo hip hop per i videogiochi. Vediamo quindi come elementi estranei alla scrittura entrino a pieno titolo nella creazione di testi che possiamo definire poetici e come lo spettro di influenze diventi sempre più ampio e ricco. I brani, inoltre, toccano temi come la scrittura, il digitale e l'"intelligenza artificiale", la genetica: si tratta di temi che ritroveremo anche nell'ultimo caso preso in esame.

In *La cura* di Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, il livello di profondità nella relazione tra scrittura e digitale è ancora più articolato. Prima di tutto perché, anche se l'analisi parte da quello che è, a tutti gli effetti, un libro¹⁰, in realtà *La cura* nasce come performance e prende il via da un'azione di hacking. Il libro, pubblicato nel 2016, racconta un processo: l'apertura di un percorso partecipato per trovare soluzioni alla diagnosi di un tumore al cervello ricevuta da Salvatore Iaconesi ad agosto 2012 e per ripensare alle idee di cura, malattia e comunità. L'azione che ha aperto questo processo, questa performance, è l'hacking della cartella clinica di Iaconesi, fatto da lui stesso per rendere pubblica la diagnosi del suo tumore e far sì che medici, esperti, malati e chiunque altro volesse partecipare a questo percorso potesse farlo attraverso la rete. Il libro è costruito con una struttura che alterna narrazione autobiografica (nei due punti di vista di Iaconesi e Persico), riflessioni teoriche e "cassette degli attrezzi" accessibili online tramite i link proposti nelle sezioni dedicate. L'intero processo e, quindi, tutte le scritture che lo hanno costituito, non sarebbe stato possibile senza internet, senza la capacità di hackerare una cartella clinica, senza le tante piattaforme tecnologiche utilizzate negli scambi tra i partecipanti nel corso del tempo. Per dare un'indicazione della vastità della performance, possiamo qui limitarci a dire che Iaconesi e Persico, dopo la pubblicazione della cartella clinica e la richiesta di partecipazione a questa performance, hanno ricevuto più di un milione di messaggi. Iaconesi e Persico erano già molto attivi nel mondo dell'arte digitale e dell'hacking: analizzeremo due altre loro performance che legano digitale e scrittura (*Angel_F* e *GhostWriter*) per introdurre il loro lavoro e la complessità della relazione con il digitale sviluppata nelle loro creazioni. Possiamo però dire che con *La cura* hanno portato il loro

9 Uochi Toki, «Mutare Idea (Preorder)», <https://uochitoki.bandcamp.com/album/mutare-idea-preorder> (consultato il 4.02.2023).

10 Iaconesi e Persico, *La cura*, cit.

percorso a un livello in cui si intrecciano diversi piani e diverse scritture: quella umana, personale, quella informatica (il codice) e quella genetica (la malattia, la medicina, l'informazione biologica) e nel corso di tutto il libro i richiami a queste diverse scritture, a queste diverse forme che assume l'informazione, sono costanti e spingono a portare l'attenzione proprio sulla zona in cui queste scritture sembrano incrociarsi. L'analisi della performance *La cura* sarà quindi fondamentale per introdurre alcune ipotesi teoriche che troveremo nella terza parte della tesi.

Come è possibile analizzare queste scritture così diverse in modo da non rinchiuderle sotto un'etichetta, un contenitore in cui rinchiuderle? Come coglierne le peculiarità e le potenzialità? Il quadro teorico che abbiamo costruito nella prima parte dovrebbe essere in grado di garantirci un sufficiente livello di flessibilità e di eclettismo, tenendo però saldi alcuni punti in modo da non sfociare nell'arbitrarietà di un giudizio basato semplicemente sui gusti personali e le idiosincrasie del ricercatore. Questo quadro teorico tracciato può anzitutto guidarci nella definizione delle domande a cui cercheremo di far rispondere i testi presi in esame. Partiamo dalle domande più prettamente tecnologiche: qual è il ruolo delle tecnologie digitali in queste opere? Quale la relazione tra l'autore e la tecnologia con cui costruisce la sua scrittura? In che modo, direttamente o indirettamente, la scelta tecnologica co-crea la scrittura e la guida o condiziona? Che livello di consapevolezza nell'uso del digitale (e delle sue applicazioni specifiche) c'è negli autori di questi testi? Possiamo poi procedere con gli interrogativi che riguardano più l'autore, il senso delle sue opere e la sua posizione nei confronti della realtà, in particolare la società contemporanea in cui si trova a creare e produrre queste scritture: di cosa scrive e come ne scrive? Come costruisce le sue scritture? Come si caratterizza il suo linguaggio? Qual è la relazione tra la sua scrittura e la società o, meglio, qual è l'intenzione che sta alla base della sua scrittura? Come agisce sulla scrittura e sulla realtà l'assemblaggio cognitivo costituito dall'autore e dalla tecnologia che usa per generare la sua scrittura? Per allargare e approfondire l'analisi possiamo poi cercare risposte a interrogativi più ampi e concettuali: qual è l'orizzonte teorico in cui si collocano queste scritture? In quali direzioni viene sviluppata la riflessione (intesa anche come azione e creazione di scrittura) degli autori a proposito di digitale, della relazione tra l'uomo e la tecnologia, tra le diverse forme di scrittura? È possibile rintracciare elementi comuni, assonanze, parallelismi tra i diversi testi presi in esame?

Cercheremo le risposte a queste domande nelle scritture stesse, lasciando il più possibile parlare le opere in modo che l'analisi emerga dalla relazione e dall'interazione con i testi. Il metodo che seguiremo è dunque costituito da tre percorsi che potranno essere portati avanti in parallelo oppure in successione, a seconda delle caratteristiche dell'opera presa in esame: il primo percorso è l'analisi delle scritture propriamente intese (elementi legati allo stile e ai contenuti); il secondo tocca invece il contesto in cui le scritture emergono e come questo contesto ne condiziona le forme, le strutture e lo sviluppo; il terzo riguarda infine la relazione con la tecnologia digitale e le implicazioni che questa relazione comporta a livello dei contenuti, dell'opera e della riflessione più ampia intorno all'impatto del digitale sulla produzione culturale e sulla società.

È importante essere consapevoli che le domande sulla tecnologia non possono essere scisse da quelle sul contenuto e sulle forme che assume la scrittura così come da quelle sulle modalità di distribuzione e sull'accessibilità alle opere stesse.

A proposito di accessibilità e distribuzione, il digitale pone un'altra questione fondamentale, che è quella della conservazione. L'impermanenza, caratteristica costitutiva della rete, rende difficile o impossibile ripercorrere tutte le tracce digitali nel loro declinarsi in scritture: certi siti non sono più online, certe pagine non sono più raggiungibili, in alcuni casi l'obsolescenza delle tecnologie rende certe opere/scritture raggiungibili ma non "leggibili". Cosa sono queste scritture "scomparse", non più accessibili? Come possiamo inserire questi vuoti all'interno di una rete di significati divenuta frammentaria, in cui esistono solo alcune tracce, magari indirette (penso alle pagine archiviate su archive.org, per esempio)? Tra l'altro, queste scritture non più accessibili potrebbero esistere ancora all'interno di qualche hard disk scollegato dalla rete o magari su un server ancora attivo ma a cui nessuna url punta più, perché il nome del dominio non è stato più rinnovato. In questo caso potremmo parlare di "scritture potenziali", in grado di riemergere a precise condizioni tecnologiche. Lo scomparire di queste tracce scritte fonda l'impermanenza del flusso scrittorio digitale, esaltandone forse così la sua componente performativa, istantanea e transitoria. Anche se è vero che la rete non dimentica (pensiamo alle tracce lasciate in rete che ritornano visibili dopo anni, magari trovate da un responsabile delle risorse umane, oppure al dibattito sul diritto all'oblio), certe scritture semplicemente scompaiono: in ambito creativo questo pone, inoltre, enormi problemi di conservazione e archiviazione delle opere, soprattutto nell'ottica di chi vorrebbe continuare a garantire l'accesso a certe scritture, a certe produzioni. Questi temi meriterebbero una

ricerca a parte ma, basandoci sull'analisi delle opere scelte potremo sostenere che sia importante accettare l'aspetto performativo e impermanente dei contenuti digitali come qualcosa di positivamente costitutivo, da sfruttare appieno nelle sue potenzialità e nella sua diversità rispetto alla produzione scritta cartacea, per esempio. Fare questo significa anche aprirsi alla possibilità di aggiornare i nostri schemi teorici e interpretativi per cogliere la portata di questo flusso di contenuti digitali nella sua pienezza: anche in questo sta la sfida che le tecnologie e le scritture digitali pongono alla cultura umana.

4.2 Scritture italiane contemporanee digitali

4.2.1 I tic (italiani) dei social in versi: Nuova poesia troll

Come precisato precedentemente, Nuova Poesia Troll è una pagina Facebook in cui, a partire dal 2014, un autore anonimo e collettivo pubblica testi poetici, con cadenza variabile. Argolibri ha raccolto alcuni di questi testi in un'antologia cartacea (e vedremo le implicazioni contraddittorie di questa operazione rispetto alla programmaticità poetica di Npt). È opportuno sottolineare come la produzione scritta di Nuova poesia troll forse non tocchi le profondità della relazione tra tecnologia e scrittura che vedremo in altri autori (in particolare Uochi Toki e Iaconesi – Persico) ma la scelta di includerla come primo caso di studio è data da alcune sue caratteristiche che rappresentano un esempio interessante di diversi elementi teorici che abbiamo sviluppato nelle pagine precedenti. La relazione con la tecnologia della produzione poetica di Npt si sviluppa su due binari principali e paralleli. Anzitutto si tratta di una scrittura che nasce in rete, su uno dei principali social media commerciali, Facebook: non è casuale che questo tipo di poesia nasca proprio sulle sue pagine e, allo stesso tempo, la piattaforma che ospita i testi ne condiziona in maniera diretta la creazione e l'esistenza stessa, come vedremo. In secondo luogo, il linguaggio e i riferimenti adottati dall'autore collettivo e anonimo che si firma Npt sono chiari e precisi e derivano da un diffuso modo di frequentare la rete e in particolare i social media nell'Italia contemporanea. L'ortografia stentata, la punteggiatura messa come a caso, i refusi costanti, la predisposizione al luogo comune, alla retorica "dal basso" contro l'*establishment* intellettuale e culturale, l'inserimento di continui rimandi alla cultura pop, alla cronaca, a personaggi famosi sono tutti elementi che ci dicono

che questa scrittura è coscientemente e fortemente radicata nell'Italia di oggi, nei suoi tic, nei suoi modi di parlare ma anche, soprattutto, nella sua relazione con la tecnologia, smartphone e social media in particolare. Questa messa in scena, questa identità poetica è agitata spesso come una rivendicazione o come una provocazione, nella forma di verità semplici, rivelate con discorsi facili, che tutti possono capire. Spesso, l'atteggiamento adottato da Npt è quello del *troll*, disturbatore per eccellenza delle conversazioni online, che ha come unico obiettivo il far deragliare discorsi seri, strutturati e rispettosi in modo che non sia più possibile proseguire civilmente.

Partiamo dalla relazione di Npt con la tecnologia digitale, in modo da evidenziare gli elementi costitutivi di questa relazione per capire perché i testi poetici pubblicati sulla pagina Facebook non sarebbero potuti esistere senza quel particolare social media, in primo luogo, e senza le pratiche di uso della piattaforma sviluppate in particolare in Italia dalla sua apparizione e diffusione.

La pagina Facebook di Nuova Poesia Troll è anonima e collettiva, l'unico nome che troviamo a firmare i testi è quello di Npt e altro non potrebbe essere: come sottolinea Carola Borys, "l'anonimato, unito alla dimensione collettiva della scrittura, si pone come procedimento di sabotaggio del dispositivo autoriale e abbandono dell'identità narcisista"¹¹. L'elemento di novità rispetto ad altre esperienze di autori collettivi e anonimi, però, risiede in modo significativo nella scelta del medium e l'anonimato della pagina di questo autore poetico si avvicina all'anonimato di altre pagine Facebook create con obiettivi specifici: "Facebook non è un mediatore editoriale: se si sanno mantenere i segreti, l'anonimato – compratori di *big data* e Zuckerberg a parte – è integrale. Da questo punto di vista, Npt non è diverso da qualsiasi pagina di *shitposting*, o di meme, o di generico intrattenimento, i cui *admin* decidano di restare anonimi"¹².

Questo significa che la produzione scritta di Npt si inserisce in modo consapevole e voluto all'interno di un uso specifico dei social media a partire dalla postura che l'io scrivente spesso assume, quella del *troll*. Il *troll* è una figura tipica della rete, è il disturbatore, quello

11 Carola Borys, «Punk e romanticismo, parodia e satira: su Nuova poesia troll», in *nuova poesia troll*, a c. di Federico Ronconi, cit., p. 115.

12 *Ibidem*. Per *shitposting* (la cui traduzione letterale suonerebbe come "pubblicare merda") si intende un tipo di comportamento che consiste nella "pubblicazione di contenuti inutili o irrilevanti, con lo scopo di far deragliare una conversazione o provocare gli altri" (Renato Paone, «Nel 2017 tutti abbiamo fatto "shitposting" o ne siamo stati vittime (lo dice l'American Dialect Society)», *HuffPost Italia*, 8 gennaio 2018, https://www.huffingtonpost.it/2018/01/08/shitpost-e-la-parola-digitale-del-2017_a_23327122/ (consultato il 14.09.2023).

che interviene sui forum, sui social, nei commenti con il solo intento di provocare e disturbare, di far saltare i discorsi seri e argomentati, di scaldare gli animi e spingere la conversazione verso uno scambio di insulti e cattiverie. Per il *troll*, l'anonimato reso possibile dalla rete è una forma di protezione dalle ripercussioni dei comportamenti scorretti assunti di volta in volta. Ma se il *troll* si nasconde nell'anonimato per evitare le conseguenze delle sue azioni, Npt rivendica il trollaggio e la sua forma anonima come una modalità che ha un doppio scopo: da un lato far saltare il discorso poetico accettato, intervenendo – da *troll* – sulla materia stessa di quel discorso, la poesia, rompendone schemi e linguaggio (“l'intento programmatico è quello di decostruire la *politesse* del discorso poetico dall'interno”¹³); dall'altro, come sottolinea Borys, portando avanti un'operazione di antropologia negativa: “se siamo anonimi e invisibili possiamo dare il peggio di noi. Possiamo dire il vero, ma il vero peggiore, su noi stessi; possiamo dire il vero, ma il vero peggiore, su ciò che ci circonda”¹⁴.

Il trollaggio, inoltre, “proietta l'ombra del dubbio sull'adesione di un io al suo discorso”, di conseguenza, il lettore non è sicuro “che ciò che è scritto corrisponda effettivamente a qualcuno, per quanto lo scritto si presenti come veritiero”¹⁵. L'essere *troll* è rivendicato direttamente in alcuni testi poetici:

e allora finalmente arrivo io / vendendo una vespa nei commenti / o scrivo 1 frase con 1 verbo che
m'invento / (lemare) / o faccio la pioggia dorata di refusi..... / fatta di 1 e 0 come me / che non mi
chiamo perché sono troll / ICH BIN 1 TROLL!!! / e svolgo un'importante azione politica / di
cancellare la discussione / di azzerare il dibattito / di deviare l'attenzione da te a me / cioè da me /
al vuoto¹⁶

Questo posizionamento di Npt rispetto alla questione dell'anonimato e del ruolo dell'autore (che, come abbiamo visto, veste i panni del *troll*) ci mostra una delle possibili evoluzioni della figura e dell'ethos dell'autore nel digitale. Il rifiuto di farsi personaggio, la sottrazione alla visibilità e, di conseguenza, l'ampliamento dei discorsi che può fare grazie alla protezione dell'anonimato, la dimensione collettiva della scrittura (che mette il lettore nella posizione di non sapere mai chi ha davvero davanti come autore del testo che sta leggendo) sono tutti elementi che definiscono in modo nuovo il ruolo e la figura dell'autore, in particolare anche rispetto ad altre esperienze di scrittura collettiva e anonima (per esempio il progetto Luther Blissett poi confluito in Wu Ming).

13 Borys, *op. cit.*, p. 116.

14 *Ibidem.*

15 Ivi, p. 120.

16 *Nuova poesia troll*, cit., p. 40.

C'è, però un altro elemento tecnologico che impregna costitutivamente la scrittura di Npt: l'impermanenza delle pubblicazioni su Facebook. Un social media commerciale può sparire da un momento all'altro (è successo già innumerevoli volte, con i casi più eclatanti di FriendFeed, prima, e Google Plus, più tardi), può cambiare unilateralmente le regole, penalizzando direttamente o indirettamente certi profili o certe pagine, fino ad arrivare alla sospensione e al *ban* completo, di solito in seguito a violazioni delle policy (che a loro volta cambiano costantemente). Chi scrive su Facebook sa (o, quantomeno, dovrebbe sapere) che quello che scrive non gli appartiene più, che può sparire o essere reso irraggiungibile o inaccessibile agli altri utenti e all'autore stesso; non solo, la facilità di cancellazione rende palpabile la fragilità, la natura effimera della scrittura social: quanti sono gli status di Facebook o i tweet scritti e subito cancellati? Quanti quelli rimasti in bozza e mai pubblicati? Npt gioca con queste possibilità e pone il carattere effimero della propria scrittura come sua condizione fondativa, tanto da arrivare a minacciare spesso di cancellare ciò che è stato scritto:

com'è bello eliminare le poesie / Farle tornare nel nulla / Senza averle salvate da qualche parte /
Come degli esseri umani di cui non c'è più traccia / Magari non erano male / Non peggio di altre /
Eppure, non ce l'hanno fatta / Non sono riuscite a convincere di vivere / Come degli oggetti
disfattisti che hanno voluto solo non essere .¹⁷.

Lo *status* di Facebook ha delle potenzialità significative “come spazio per una scrittura costituzionalmente effimera”¹⁸ e questa “incompiutezza costitutiva della pagina Facebook”¹⁹ ha delle conseguenze concrete sulla scrittura stessa, come scrive Borys: “la pagina di Npt è un libro reversibile: tante poesie non sono rimaste, e per quello che ne sappiamo potrebbero essere semplicemente nascoste dall'*admin*, ma si sottraggono comunque alla logica della collezione statica e morta”²⁰. È interessante notare come in quest'ultimo caso le poesie esistono, sono state scritte e inserite sulla piattaforma ma, grazie agli strumenti di gestione della piattaforma stessa, possono essere sottratte agli occhi del potenziale lettore e lasciate a fluttuare in una specie di limbo digitale in cui è come se esistessero e non esistessero allo stesso tempo. Di conseguenza, la scelta di proporre una selezione di queste poesie nel formato di un libro stampato, sembra contraddire alla radice l'intento poetico programmatico di Nuova

17 Nuova poesia troll, «Npt: ELIMINARE», 29 marzo 2021, <https://www.facebook.com/nuovapoesiatroll/posts/pfbid02ZXP9rRBxaoSweUv7Tt1Fba1N5Bhsm2gLfBWeg5yfsSKCqvvtDhZNFtdhLYdmT7cWl> (consultato il 14.09.2023).

18 Roberto Batisti, «Il sorriso arcaico del troll», in *nuova poesia troll*, a c. di Federico Ronconi, cit., p. 137.

19 Borys, *op. cit.*, p. 130.

20 Ivi, pp. 129–130.

poesia troll: i testi che compongono l'antologia curata da Federico Ronconi per Argolibri cambiano lo statuto della scrittura, in qualche modo perennizzandola, istituzionalizzandola.

Passiamo ora a un'analisi più formale della scrittura di Npt, per capire come anche in questo caso la relazione con la tecnologia digitale non sia affatto secondaria.

L'elemento gentista, la ricercata bassezza formale e contenutistica rivendicano quindi la possibilità di pronunciare un discorso di verità su ciò che ci circonda, ovvero noi e i nostri simili e, nel complesso, la società italiana contemporanea. Per queste sue caratteristiche, Npt non ha bisogno di andare dentro la macchina digitale per capirne il funzionamento e creare una risposta critica conseguente, che sia in grado di scardinare o quantomeno esporre alla vista gli algoritmi e i linguaggi di programmazione (e le loro conseguenze). Il bersaglio della sua azione (*troll*) di scardinamento è la società con i suoi meccanismi, i suoi elitismi, i suoi poteri. Npt opera quindi sulla parte visibile, su quello che accade davanti agli schermi che accompagnano il nostro quotidiano: sul linguaggio che si è sviluppato in seguito all'accesso alla rete da parte della massa degli italiani, cioè il linguaggio di quella forma particolare di populismo che viene definita gentismo, come abbiamo visto nelle pagine precedenti. È evidente che non possiamo additare queste forme di espressione (e anche i contenuti che veicolano) come una mera conseguenza della diffusione dei social media: alla base di queste tendenze ci sono un intreccio di fattori in cui incidono la storia del nostro paese, l'alto tasso di analfabetismo funzionale che abbiamo visto nel capitolo 3, un sentimento di sostanziale smarrimento di fronte agli interrogativi e alle sfide della contemporaneità che porta a frustrazione e risentimento, come dimostra il già citato lavoro di Leonardo Bianchi. Il linguaggio di questo risentimento è quello che vediamo quotidianamente nei post rabbiosi su Facebook, negli insulti lanciati un tweet dopo l'altro, nelle tirate degli youtuber indignati... Ci sono alcune caratteristiche di questo stile di scrittura che sono ormai immediatamente riconoscibili: a livello di forma possiamo citare l'abuso di punti esclamativi (spesso alternati al numero 1 per errori di battitura), l'enorme quantità di refusi, di errori grammaticali e sintattici, la presenza di parole scollegate dal contesto, dovuta all'intervento dei correttori automatici (in particolare su smartphone e tablet), l'imprecisione lessicale. A livello di contenuti troviamo luoghi comuni, misoginia, politicamente scorretto, anti-intellettualismo, spesso con la chiara opposizione tra un io/noi e un voi/loro, dove il soggetto è portatore di verità e sentimenti genuini mentre l'insieme delle persone a cui questo soggetto si oppone è

formato da caste, presunte o reali, che incarnano tutto il negativo (la politica, gli intellettuali, i potenti: “purtroppo e 1 mondo dominato da poeti forti e / suoi lacché”²¹).

Npt riprende questi elementi e li elabora nella sua produzione poetica al punto da arrivare alla vera e propria “creazione di una lingua”²². Si tratta di una lingua che è fortemente influenzata dalla tecnologia digitale, dall’uso degli smartphone, dalle pratiche dei social media.

Il primo elemento su cui portare l’attenzione è sicuramente l’ortografia scorretta e traballante, unita a un uso pervasivo dei refusi.

Questa arte del refuso, che a prima vista richiama prodotti *trash* dell’era predigitale come l’Omino Bufo di Alfredo Castelli per la ‘stabile sintassi dell’errore’, è certamente mimetica degli errori di battitura che caratterizzano la sciatta comunicazione dei *social networks*, ma viene anche virtuosisticamente sfruttata (oltre che per eludere censure) per creare *in verbis ipsis* un nuovo spazio di aggressione satirica verso i propri oggetti.²³

L’esempio più evidente di questo uso virtuoso dei refusi è la trasformazione di “poeti standard” in “peti standard”: la rabbia polemica contro la società letteraria italiana passa quindi anche da una deformazione linguistica quasi infantile che raddoppia il colpo contro il bersaglio in cui vengono identificati “i rappresentanti di una fiducia fuori tempo massimo nei confronti della cultura e, nello specifico, della parola poetica”²⁴. Se questi refusi, nelle loro occorrenze quotidiane e non letterarie, rappresentano uno stile sgrammaticato e scorretto dato dalla velocità di battitura e, in maniera diversa, dai correttori automatici presenti sui nostri dispositivi, l’uso che ne fa Npt è un uso ragionato e attento: non solo ricostruzione satirica e parodica del linguaggio scritto/parlato dalla maggior parte delle persone (rivendicandolo però come proprio) ma anche gioco sottile di manipolazione del linguaggio, anche con lo scopo di non incappare in eventuali censure o rimozioni di contenuti. È così, per esempio, che il cognome di Salvini, politico della Lega, si trasforma in “salivi”. Altre volte, la scorrettezza ortografica sembra più fine a se stessa, semplice calco stilistico di una modalità espressiva molto diffusa di cui però l’autore si assume la responsabilità e i refusi, che non ha paura di mostrare:

21 *Nuova poesia troll*, cit., 23.

22 Batisti, op. cit., p. 137.

23 Ivi, pp. 137–138.

24 Borys, op. cit., p. 117.

npt: IL LANPIONE / davanti a casa mia cioe / fuori dala finestra / ci e un lanpione / da cualceh
tempo a preso come a fuminarsi / a volte e acieso poi si spenie improvvisamente / se ci pasi sotto tipo
alle 7²⁵

Se i refusi di Npt possono assurgere a “una vera e propria pratica combinatoria di manipolazione del linguaggio (...) l’idea che se ne ricava è che la lingua stessa, se usata propriamente, è squallida, perché è il nostro legame primario con la tradizione e con l’Italia”²⁶. A questa lingua squallida Npt contrappone la sua ostentazione di refusi, il turpiloquio e il ricorso al politicamente scorretto che formano così “la lingua della verità, dell’immediatezza passionale, rendendo possibile un movimento di attacco senza il dovere di argomentare”²⁷.

Prima di passare a un’analisi dei contenuti della scrittura di Nuova poesia troll, è opportuno considerare un altro elemento stilistico che riprende alcune caratteristiche tipiche della produzione e circolazione dei contenuti sui social media. Nei testi poetici di Npt, ci troviamo spesso di fronte a una giustapposizione di temi diversi e disparati, che vengono avvicinati, un verso dopo l’altro, magari usando anche repentini cambi di tono (un esempio significativo lo troviamo nelle chiusure sbrigative e colloquiali: “ciao e scusate”²⁸, “ciao amici alla prox”²⁹). Come illustra Borys, “il discorso si sviluppa spesso in un *crossover* di notizie e di problematiche diverse, aprendo spazio a interferenze che azzerano il valore convenzionale attribuito a eventi pubblici o privati”³⁰.

Questi accostamenti, questi *crossover* non possono essere stilisticamente casuali o non rilevanti: possiamo infatti leggerli anche come una messa in forma consapevole che rappresenta perfettamente il flusso costante dei contenuti social che scorrono sui nostri schermi senza soluzione di continuità. In questo flusso si alternano, acriticamente e algoritmicamente giustapposti, estratti di testi letterari e video espliciti di violenza, foto di gattini che giocano e battute sulla politica, insulti verso il bersaglio di turno ed espressione individuale e genuina di sentimenti, meme razzisti e citazioni (para)religiose.

I testi di Npt fanno come da specchio alla società che li ispira: rimandano indietro la nostra immagine, i tic sociali (e social), le idiosincrasie e le semplificazioni. È per questo che

25 Nuova poesia troll, cit., p. 47.

26 Borys, *op. cit.*, p. 120.

27 *Ibidem*.

28 Nuova poesia troll, cit., p. 102.

29 Ivi, p. 48.

30 Borys, *op. cit.*, p. 121.

fatti di cronaca si mescolano a personaggi famosi, citazioni da diario di liceale si mescolano a riferimenti alla cultura letteraria e filosofica e ancora calcio e programmi televisivi, pornografia in rete e telefonini. Alcuni esempi:

npt: E IO NN VOGLIO + ESSERE IO / quando gozzano dice / che lui non vuole più essere lui /
riassume tutti i punti di arrivo dei pensieri / mondiali / il pensiero orientale di morelli secondo cui
noi nn / siamo nessuno³¹

npt: LO GIA' DETTO 2 / lo gia' detto che amo russia e presidente putin per / svariate motivi? / che
nn si fa mettere i piedi in testa? / che lui ce tiene a fica e gas prodotte nazionale? lo gia' detto?³²

Npt: DOPO MENGONI I MANESKIN / tanti anni fa / Il potere provo a imporre Mengoni / Dove
addirittura veniva definito un grande artista / Purtroppo la cosa ha funzionato solo parzialmente /
Perché molti nn ci sono cascati / Essendo Mengoni una merda assurda / Ora ci stanno provando
con i maneskin / Addirittura dicendo che sono amati anche all'estero³³

Questo farsi specchio della società contiene un attacco contro la visione borghese del mondo e della vita, come scrive il curatore dell'antologia, Federico Ronconi:

[Npt c]i fa il verso, (par)odiandoci si mette nella nostra stessa prospettiva e ci mostra che stiamo guardando in modo sbagliato le cose. Ci rivela una verità per noi salvifica: la realtà che cade nel nostro sguardo borghese è sempre amara, penosa, tragica.³⁴

Quello che Npt mostra, dunque, è quello che siamo e il suo bersaglio sono tutte quelle che sono considerate finzioni o degradazioni del potere, culturale e mediatico prima ancora che politico: tra i nomi più spesso attaccati ci sono quelli di Roberto Saviano, Fabio Fazio, Jovanotti, Massimo Gramellini. I testi poetici sono inoltre caratterizzati da una "immissione continua di contenuti della cronaca o della vita politica italiana"³⁵. Il politicamente scorretto prende la forma della misoginia:

cerco 1 donna completamente passiva / senza opinioni sociali / che non sa le date della storia / in
una posizione passiva / come una concorrente di bonolis³⁶

31 *Nuova poesia troll*, cit., p. 50.

32 Ivi, p. 33.

33 *Nuova poesia troll*, «Npt: DOPO MENGONI I MANESKIN», 21 luglio 2021, [https://www.facebook.com/nuovapoesiatroll/posts/pfbid0G3gpoMq4wgfGZ74a1LKqpwMnLbVck2zK3tXm4wZDMYwnujEhyxwCEqJ6FcWGxQiol?_cft_\[0\]=AZV-UOessaH59IMBwZTghtewEeBHy15EbaUTrklC1aK5Uj6IX9wlrG5pI3uA-gL4zjHmaIrjvPzqo7OHm7wX_SRUXBCaKjx3kXPtLgTwBL5rGhd9oc2LhypJxKmTywQmxKET0Mm9yXvN7xVuHVqiDAZ0PT7SIDquVYR1RBK6fv0LJQ&_tn_=%2C0%2CP-R](https://www.facebook.com/nuovapoesiatroll/posts/pfbid0G3gpoMq4wgfGZ74a1LKqpwMnLbVck2zK3tXm4wZDMYwnujEhyxwCEqJ6FcWGxQiol?_cft_[0]=AZV-UOessaH59IMBwZTghtewEeBHy15EbaUTrklC1aK5Uj6IX9wlrG5pI3uA-gL4zjHmaIrjvPzqo7OHm7wX_SRUXBCaKjx3kXPtLgTwBL5rGhd9oc2LhypJxKmTywQmxKET0Mm9yXvN7xVuHVqiDAZ0PT7SIDquVYR1RBK6fv0LJQ&_tn_=%2C0%2CP-R) (consultato il 14.09.2023).

34 Federico Ronconi, «Apocalisse e integrata», in *nuova poesia troll*, a c. di Federico Ronconi, cit., p. 147.

35 Borys, *op. cit.*, p. 121.

36 *Nuova poesia troll*, cit., p. 99.

dell'elogio del bullismo:

facenbdo un salto a ritroso / ricordo x es. che in prima o seconda media / i bulli avevano quasi sempre ragione / essendo dei ragazzini integri e sinceri / provocati dal narcisismo / di questi futuri presidi, dirigenti del pd e scrittori / di milano³⁷

dell'attacco contro chi cerca di distinguersi per quello che pubblica sui social:

quella osservazione intelligente / quel tweet sapido, commento spiazzante / da professionista sociale / te lo dico subito: e squallido / [...] distruggere il discorso ecco cosa c piace / mettere a nudo i ns refuis / quello che nell'anima non va a posto / e adesso basta mi sono veramente rotto³⁸.

Una riflessione a parte merita il ruolo della tecnologia all'interno del testo perché, quando presente, il digitale non è un semplice elemento che partecipa alla messa in scena, alla costruzione del quadro poetico e delle immagini narrative che questo contiene. Il digitale è parte integrante di ciò che viene detto e del modo in cui viene detto. Facciamo qualche esempio per chiarire questa osservazione. In "Npt: TRAMONTO COL BLUE SCREEN", già dal titolo abbiamo un riferimento diretto alla tecnologia di uso quotidiano, dato che il blue screen, altrimenti noto come "blue screen of death" altro non è che la schermata di blocco del sistema operativo Windows quando c'è un errore critico: siamo nel pieno del gergo della rete. Il primo verso poi recita: "Il cielo, va in crash". Il mondo stesso sembra essere diventato un computer, che si blocca (va in crash, appunto). Più avanti si parla di "un messaggio di errore", mandato però non da un dispositivo digitale ma dall'"aperitivo delle 1830", la notte diventa un "reboot", cioè un riavvio di sistema. L'autore osserva lo scorrere delle consuetudini quotidiane italiane e si immagina un sistema informatico sul punto di rompersi. La poesia si chiude infatti con questi versi: "Ma sempre più spesso arriva il blue screen, / Inquietanti avvisaglie giungono a me: / Il disco rotto, presto si romperà. / Nuova poesia troll."³⁹. Già da questo primo esempio possiamo capire che l'autore fa uso di un vocabolario (tecnologico, gergale) che è già nel suo registro, non sono parole posticce messe lì solo per cercare di aggiungere riferimenti riconosciuti o riconoscibili. Il fatto che questo linguaggio venga usato direttamente in rete (anche se nel recinto chiuso di Facebook) colloca queste scelte stilistiche e lessicali nel loro ambiente nativo. In "Npt: LO SMARTPHONE COME PENSIERO E LIBERTÀ" il discorso frammentato sui modelli di smartphone ricalca davvero un possibile

37 Ivi, p. 109.

38 Ivi, p. 89.

39 Borys, *op. cit.*, pp. 117–118.

scambio su un forum o un social, inframmezzato da considerazioni para-pubblicitarie e di mercato:

Tu pensi smartphone / E allora subito scegli sistema operativo / Dici nexus 5 / Ma nn si trova più / Allora dici nexus 6 / Ma ci sono delle critiche / Finalmente 1ottimo rapporto qualità\ prezzo / Lg g3 / Ma aspetti troppo non lo vendono più⁴⁰

I dispositivi sono conosciuti, in qualche modo interiorizzati per quello che sono, per quello che rappresentano e per quello che valgono (“io faccio meditazione con le marche / sono il nulla davanti a microsoft / l’arroganza dell’iphone la interiorizzo a l’accetto / scorre dentro di me android / lollipop e kit kat / vedo i device del futuro / oneplusone tre”⁴¹). Ci sono poi dei testi in cui la riflessione sulla tecnologia si fa più profonda e, forse, più programmatica. Vale la pena riportare almeno due componimenti nella loro integralità:

npt: SCHERMI / vivendo / ti rendi conto che la tua vita è piena di schermi / televisione, sky, internet, smartphone ecc. / in pratica passi tutta la giornata a fissare 1 punto / davanti a te / e a fare quel gesto del dito che cambia pagina / come 1 persona che fa esercizi spirituali tipo / zoroastro, tipo mazda / ma 1 certo punto nn ce la fai + / e cominci a leggere 1 buon libro / però cmq anche quello è fissare⁴²

In questo primo testo c’è come una presa di coscienza rispetto al nostro essere succubi di tutti gli schermi che attirano il nostro sguardo e, spesso, ci dicono cosa fare a partire dagli stimoli costanti a cui ci sottopongono, una riflessione che, peraltro, coglie una certa forma di sacralità/religiosità nella nostra relazione con gli schermi (aspetti di cui ci siamo brevemente occupati nel secondo capitolo). La fine, però, spiazza, ribadendo in qualche modo la posizione di Npt contro il mondo della cultura che si pretende tale e, in quanto tale, si pretende anche portatore di verità ritenute superiori.

Il secondo testo è ancora più significativo rispetto ai temi tecnologici che tocca e alla critica che muove a coloro che si fanno irretire da ogni novità digitale che arriva sugli scaffali dei centri commerciali:

Npt: IL POSTSQUALLORE / I più squallidi cmq sn quelli che si esaltano / x la tecnologie, essendo dei mezzi rincoglioni / che ancora dicono semiotica / mentre il mondo gli piscia in testa / prima si sono esaltati x iternet / che in pratica e questa cosa in cui fissi il telefono tutto il giorno / e leggi le frasi di merda di questi quattro infami / poi hanno iniziato a cacare il cazzo con second

40 *Nuova poesia troll*, cit., p. 86.

41 Ivi, p. 82.

42 Ivi, p. 24.

life / la realtà virtuale / ora tornano alla carica con la demenza artificiale / sono squallidi e quindi devono a forza fare finta / di aver capito qualcosa di importante / scrivendo dei saggi inutili / che tra trent'anni faranno ridere le palle / io francamente vivo nel robot ogni giorno / sono totalmente alienato e sto su internet 24 h su 24 / quindi potete credermi / quando vi dico che purtroppo non c'è un rimedio artificiale / allo squallore. / buon pomeriggio.⁴³

Ancora una volta la rabbia polemica si rivolge agli intellettuali che parlano e scrivono di ogni novità tecnologica (compreso il recente hype sulla cosiddetta intelligenza artificiale, qui ribattezzata “demenza”) senza davvero capirne l'essenza; solo l'io scrivente può affermare qualcosa di sensato, ancora una volta contrapponendo una verità genuina, immediata, esperita ai paroloni degli intellettuali: “vivo nel robot ogni giorno”, dice l'autore, che è totalmente alienato e sta su internet 24 ore al giorno perché, in fondo, internet è “questa cosa in cui fissi il telefono tutto il giorno”. E ancora una volta c'è questa contrapposizione tra l'io che scrive, portatore di verità dal basso, e le caste che rappresentano le varie declinazioni del potere in una strutturazione del discorso che ricalca alla perfezione la retorica del cittadino indignato, della gente che non ne può più, del popolo che pretende di rivoltarsi contro coloro che considera i suoi oppressori: in poche parole, il gentismo.

Alla poesia appena citata, però, sulla pagina Facebook fa subito da contraltare un altro testo, pubblicato nello stesso giorno, i cui versi di nuovo si fanno specchio di una società che non ha altro orizzonte se non il consumismo:

Npt: POSTILLE AL POSTSQUALLORE / esaltarsi per le nuove tecnologie e non solo giusto / ma necessario / purché si tratti di una esaltazione puramente consumistica / che anela alla palingenesi, al nuovo evo, / oppure psichedelica, beatamente infantile, / nel senso dello stile sublime / oggi incarnato dai net*ri / con quegli iPhone mostruosi in mano / enormi / pieni di video porno / e foto del padre / essi al pari dei filosofi sono gli unici / in grado di attraversare l'epoca / degli schermi del postsquallore / già pregustando il caldo / ritorno del Dio. / Il loro opposto è l'intellettuale, / l'italiano, il postsquallido. / Egli nello schermo riflesso / crocifigge se stesso.⁴⁴

Anche in questo testo ritroviamo una serie di elementi che filtrano nel linguaggio quotidiano attraverso la tecnologia: refusi e abbreviazioni tipiche della scrittura veloce,

43 Ivi, pp. 118–119.

44 Nuova poesia troll, «Npt: POSTILLE AL POSTSQUALLORE», 20 settembre 2018, [https://www.facebook.com/nuovapoesiatroll/posts/pfbid0W4DCJShPrQzkieuMuSTz4mmehPzbZ8hd7ZEegjYnuJSJPjyHfFqLoEK5vqCJibxHI?_cft_\[0\]=AZVzHaxPEfqxaq45fc2qmsAcZk_4b9zY-m22V3dEcKskQM56uXi0w-Z4a49kXreXBmUH48t9akzUsQt6UsVAQ3QXDCZ3WM08OCTTGB67XEpIuM8hv-Wj6sHOZLIGPEOKUHV91XuvST3LmbDPGVahKQdTtpHtFYsB4a1_TONGMYP5Q&_tn_=%2CO%2CP-R](https://www.facebook.com/nuovapoesiatroll/posts/pfbid0W4DCJShPrQzkieuMuSTz4mmehPzbZ8hd7ZEegjYnuJSJPjyHfFqLoEK5vqCJibxHI?_cft_[0]=AZVzHaxPEfqxaq45fc2qmsAcZk_4b9zY-m22V3dEcKskQM56uXi0w-Z4a49kXreXBmUH48t9akzUsQt6UsVAQ3QXDCZ3WM08OCTTGB67XEpIuM8hv-Wj6sHOZLIGPEOKUHV91XuvST3LmbDPGVahKQdTtpHtFYsB4a1_TONGMYP5Q&_tn_=%2CO%2CP-R) (consultato il 14.09.2023).

riferimenti a luoghi comuni razzisti (i “ne*ri / cn quegli iphone mostruosi in mano”) che rimandano a luoghi comuni sessuali (non a caso il porno è citato subito dopo), il fatto che la verità stia – ancora una volta – in basso, con il popolo e all’aposto della figura dell’intellettuale italiano “postsquallido”.

La voce di Nuova poesia troll si caratterizza per essere, secondo Ronconi, “totalmente antiborghese”⁴⁵ e prende, secondo Borys, dal punk l’“antagonismo totale” e dal romanticismo il “desiderio di autenticità”⁴⁶ per dare vita a “un contenuto satirico profondamente radicato al territorio italiano – l’Italia distinguendosi come patria per eccellenza dello ‘squallore’ – che investe costumi, attualità, politica, cinema, musica – ogni espressione dell’italianità”⁴⁷.

Si tratta quindi di una scrittura molto legata al territorio e alla società in cui prende vita, sia come riflesso delle sue pratiche sociali sia come elaborazione specifica di un linguaggio particolare. Questo linguaggio, che qui nasce e si sviluppa, si diffonde soprattutto nelle forme che vengono elaborate e condivise nel momento in cui passa attraverso il filtro del digitale, in particolare della possibilità di parola estesa a tutti dalla diffusione dei social media commerciali. La successiva elaborazione di questo linguaggio in forma poetica compiuta da Nuova poesia troll non sarebbe quindi potuta esistere senza i suoi elementi costitutivi: l’italianità di questi anni (che porta con sé, ovviamente, anche l’eredità del passato) e le tecnologie digitali, in particolare Facebook, che ne determinano da un lato lo statuto – attraverso una configurazione specifica della figura dell’autore e per l’impermanenza stessa che caratterizza il mezzo scelto per esprimersi – e dall’altro le modalità espressive – cioè lo stile linguistico gentista e il flusso di giustapposizioni e *crossover* che ritroviamo nello scorrere dei contenuti dei social media sugli infiniti schermi da cui siamo circondati.

4.2.2 Tra codice, poesia e disvelamenti: Fabrizio Venerandi

Fabrizio Venerandi, come si presenta lui stesso sul sito della casa editrice da lui fondata, è “scrittore di libri, di ebook digitali, di interactive fiction, videogiochi e MUD. Con il collettivo bib(h)icante è poeta e performer”⁴⁸. È inoltre docente di materie umanistiche alle scuole superiori e di progettazione ebook al Master in editoria dell’Università Cattolica di

45 Ronconi, «Apocalisse e integrata», cit., p. 146.

46 Borys, *op. cit.*, 115.

47 Ivi, p. 116.

48 «Chi è Fabrizio Venerandi [dettaglio]», http://www.quintadicopertina.com/fabriziovenerandi/?page_id=622 (consultato il 13.02.2023).

Milano. La formazione umanistica unita a un grande interesse per le tecnologia digitali e i linguaggi di programmazione fa di Venerandi un autore molto interessante per quel che riguarda la sperimentazione con la scrittura e il digitale, in particolare attraverso le possibilità offerte da formati e linguaggi specifici, la letteratura elettronica e quel territorio di confine e di scambio (che è anche l'interfaccia, come abbiamo visto) tra il mondo della scrittura, quello del (video)gioco e quello dei dispositivi. Autore prolifico, in particolare tra prosa, performance e videogame, Venerandi porta, con la sua opera, uno sguardo e una pratica nella scrittura digitale che sono interessanti da osservare all'interno del percorso di analisi che proponiamo in questa sede. Radicalmente diverse rispetto alla produzione scritta di Nuova poesia troll, le due opere che prenderemo in esame giocano con possibilità diverse offerte dal digitale ma in entrambi i casi gli scritti non potrebbero esistere senza l'uso (che è passaggio, manipolazione ma anche esplorazione) delle tecnologie digitali. Nel caso di *Niente di personale*⁴⁹ l'approccio sembra essere piuttosto ludico ma si tratta di un modo di giocare che punta al disvelamento tramite decontestualizzazione: le definizioni che lo stesso scrittore usa per le diverse parti che compongono l'opera ("error poetry", "spam poetry", "news poetry" in particolare) danno un'indicazione solo parziale del tipo di lavoro che l'autore ha fatto sulla scrittura digitale. Lo spiazzamento a cui il lettore si trova davanti sembra quasi interrogarci su una nuova possibilità: messaggi di errore di un software, messaggi di spam o pubblicità o stringhe di ricerca possono diventare una forma poetica? La risposta breve sembra proprio essere sì e questo ha implicazioni su più livelli.

È indubbio che il digitale abbia portato a modalità diverse di relazionarsi con i testi e di analizzarli (pensiamo alle pratiche di distant reading⁵⁰), e il lavoro di Venerandi copre solo alcune delle nuove possibilità di giocare con la scrittura e di manipolarla che le tecnologie di cui disponiamo al momento ci offrono. Il fatto che il testo sia pubblicato come libro stampato aggiunge un passaggio di rimediazione e un'ulteriore decontestualizzazione interessante, come vedremo nel dettaglio. L'esplorazione delle possibilità offerte dal digitale è al centro anche della seconda opera che analizzeremo, *Poesie elettroniche*⁵¹. In questo caso, però, l'autore ha spostato l'elemento di gioco dalla scrittura visibile e leggibile per l'occhio umano al lato "nascosto" della programmazione (che, ovviamente, lo riporta alla scrittura poetica sugli schermi dei nostri lettori di ebook). Questa opera nasce come digitale ed è pensata come tale dal suo inizio, non siamo infatti di fronte alla pubblicazione digitale di un testo pensato in

49 Venerandi, *Niente di personale*, cit.

50 Franco Moretti, *Distant reading*, London ; New York: Verso, 2013.

51 Venerandi, *Poesie elettroniche*, cit.

primo luogo per la stampa: *Poesie elettroniche*, semplicemente, non potrebbe esistere se non come opera digitale. Gli elementi di programmazione, che sfruttano le possibilità permesse dal formato epub3, costituiscono la scrittura al pari dei versi poetici: le due scritture (programmazione e poesia⁵²) concorrono a livello paritario alla costruzione del testo poetico finale, con le sue trasformazioni, le sue sparizioni e le sue possibilità di interazione.

Abbiamo accennato nelle righe precedenti alla relazione di queste due opere di Venerandi con la tecnologia, vediamo di approfondire alcuni aspetti. Rispetto ai testi poetici di Nuova poesia troll, possiamo dire che Venerandi si assume la responsabilità di guardare dietro lo schermo e “sporcarsi le mani” con ciò che succede dentro la macchina e questo ci permette di capire le intenzioni dell’autore dal tipo di lavoro che fa sulla scrittura. È possibile anche sostenere che c’è un coinvolgimento più profondo – dell’autore e della sua scrittura e quindi, di conseguenza, anche del lettore – con la tecnologia. Abbiamo sostenuto in 4.2.1 che la scrittura poetica di Npt non è pensabile senza l’esistenza di Facebook e dello stile di comunicazione che si è sviluppato con i social commerciali in Italia: Facebook è una declinazione della tecnologia digitale per come l’abbiamo analizzata nel primo capitolo e questa tecnologia, a sua volta, ha contribuito a dare forma alle comunicazioni che permette e incoraggia, comunicazioni che ovviamente hanno anche altre radici sociali, economiche, storiche e politiche. Nelle due opere citate di Venerandi la relazione con la tecnologia si colloca su un altro piano: da un lato c’è una maggior profondità in questa relazione (nei confronti della macchina, di ciò che succede dietro lo schermo, appunto), dall’altro la tecnologia viene messa in primo piano e viene resa protagonista, costitutiva del testo destinato ai lettori umani. Sia la profondità della relazione sia il fatto che la tecnologia digitale venga portata in primo piano sono declinati in modo diverso nelle due opere e, in alcuni casi, anche all’interno delle opere stesse.

Iniziamo dall’analisi dei testi che compongono *Niente di personale*. Anzitutto, in esergo, c’è un breve testo che ci aiuta a collocare l’opera in un contesto digitale ben preciso:

la scrittura nasce per calcolare. Simboli per quantità. Il legame tra scrittura e calcolo torna nel linguaggio informatico. Ciò che sullo schermo appare come un testo è in realtà una successione di numeri.⁵³

52 Che codice informatico e poesia possano essere scritture molto vicine e addirittura fondersi lo dice il motto di uno dei più comuni software di pubblicazione di contenuti online, Wordpress, che recita “code is poetry”; e lo dimostrano peraltro gli esperimenti di “code poetry” (di cui abbiamo trattato brevemente in 2.2.2).

53 Venerandi, *Niente di personale*, cit., p. 2.

Abbiamo già visto come nel digitale tutto sia scrittura e tutto sia anche traduzione: dal linguaggio umano al codice e ritorno, in una costante opera di traduzione (automatica) tra linguaggi. Il lavoro di Venerandi gioca proprio su questi elementi e questi passaggi. Non a caso l'interno della copertina e la prima pagina del libro sono "decorate" con "una visione esadecimale di un frammento del libro fornita dall'autore"⁵⁴.

Il libro è diviso in cinque sezioni: *error poetry*, *spam poetry*, *news poetry*, *You are looking for you* e *Words from the afterlife*. Ecco come l'autore spiega queste sezioni e il lavoro che ha fatto:

i testi di *error poetry* sono estratti dai messaggi di errore di Google Chrome. Non è stato eseguito nessun intervento, se non quello della selezione dei testi e della formattazione in strofe. I testi di *spam poetry* sono presi da messaggi spam ricevuti via email nel corso del 2021. È stata sostituita la seconda persona con la prima e il tempo imperativo o presente con il passato prossimo. I testi di *news poetry* sono presi dagli ads di diversi quotidiani on-line. Non è stato eseguito nessuno intervento, se non quello della selezione dei testi e della formattazione in strofe. I testi di *You are looking for you* sono le frasi inserite nei motori di ricerca da utenti sconosciuti approdati poi al sito lamerotanti, nel periodo 2004-2021. Non è stato eseguito nessun intervento, se non quello della selezione dei testi. Il testo di *Words from the afterlife* è preso dalla Commedia di Dante Alighieri. Il testo presenta tutte le parole dell'opera originale in ordine alfabetico, con in appendice i segni di interpunzione.⁵⁵

Come prima osservazione possiamo dire che per questo libro di Venerandi non si possa parlare di una vera e propria innovazione artistica: per certi versi le tecniche di composizione poetica possono essere considerate come un incrocio tra il *ready made* (uso di elementi tecnologici, come i messaggi ricevuti sul computer o le stringhe di ricerca registrate nel database di un sito) e la tecnica del *cut up*, come ricomposizione creativa di testi già esistenti ma non precedentemente collegati (o, quantomeno, non collegati per l'occhio del lettore) che vengono ricuciti insieme con l'obiettivo di dare loro un senso nuovo. Cosa succede a un messaggio che viene estratto dal suo contesto originario e ricostruito in un altro contesto? Che tipo di operazione compie l'autore? Quale risultato può ottenere sul lettore?

Per rispondere a queste domande (e alle altre che abbiamo definito nella metodologia), prendiamo in esame le prime tre sezioni del libro che hanno molti tratti in comune. Le poesie delle diverse sezioni sono costituite, rispettivamente, da messaggi di errore del browser

⁵⁴ *Ibidem*. Anche in questo caso non ha troppo senso entrare nei dettagli tecnici ma possiamo dire che il sistema esadecimale (sistema di calcolo a base 16) è molto usato in informatica, in particolare come sistema intermediario, per la relazione diretta tra una cifra esadecimale e quattro cifre binarie.

⁵⁵ Ivi, p. 183.

Google Chrome, da messaggi di spam ricevuti dall'autore e da annunci pubblicitari sui siti di alcuni quotidiani online. Iniziamo quindi dal chiederci: che cosa sono i testi originali di cui queste poesie sono composte? Iniziamo da quelli contenuti in *error poetry*, cioè messaggi di errore di un browser: si tratta di messaggi che chiunque abbia navigato su internet abbastanza a lungo ha di sicuro già incontrato, magari in forme leggermente diverse (che possono cambiare a seconda del browser che si usa), quindi di messaggi che a un utente medio possono suonare piuttosto familiari. Il secondo elemento da sottolineare è il fatto che questi messaggi sono inviati direttamente dalla macchina (in questo caso, un programma di navigazione su internet) in seguito a una anomalia del funzionamento o un problema che viene notificato all'utente. Le comunicazioni di un software sono ovviamente programmate da esseri umani che hanno inserito all'interno del codice che lo fa funzionare messaggi, comprensibili agli esseri umani, da visualizzare in maniera automatica sullo schermo come risposta a un determinato problema. Facciamo qualche esempio direttamente dal testo e dalla sua formattazione poetica:

Spiacenti. Devi chiedere / al tuo genitore / se puoi visitare la pagina"; "La traduzione non è riuscita / perché non è stato possibile / determinare la lingua della pagina"; "è stato trovato un riferimento vuoto o null / è stato trovato un numero di css eccessivo / il foglio di stile alternativo non ha titolo⁵⁶

Ci sono elementi di questi messaggi che possono farci capire il contesto in cui sono stati generati, per esempio il fatto che Chrome chieda l'autorizzazione di un genitore per visitare un sito ci dice che a quel computer hanno accesso anche dei minori e che dei filtri di protezione sono stati attivati affinché non accedano a contenuti non adatti; oppure il fatto che si tenti l'accesso a pagine in un'altra lingua che però, in questo caso, non sembra essere possibile tradurre. Queste informazioni (e i messaggi che le contengono) non sono particolarmente rilevanti in sé; lo diventano, però, per la loro sostanziale immediata riconoscibilità da parte di chi usa Chrome (e di chi naviga in rete anche con altri browser). Abbiamo quindi evidenziato elementi di familiarità/riconoscibilità da parte del lettore e la componente tecnologica di questi messaggi che sono, appunto, generati automaticamente dalla macchina.

L'azione primaria dell'autore di questo libro, quindi, non è la scrittura, ma la ricomposizione (seguendo una tecnica simile a quella del *cut up*, come abbiamo detto) di

⁵⁶ Ivi, pp. 5, 7, 14.

quanto scritto dall'assemblaggio cognitivo costituito dal browser e dal suo codice e dai programmatori che lo hanno creato. L'importanza dell'operazione sta nell'estrarre questi messaggi di errore dal loro contesto originale, dove sono immediatamente comprensibili (almeno i messaggi meno tecnici) e collocarli, in forma di versi, all'interno di un nuovo testo, stampato in un libro. Decontestualizzare significa in questo caso mettere in evidenza ciò a cui di solito non facciamo attenzione, offrendo al lettore una possibilità diversa di relazionarsi a parole che gli sono già familiari. L'azione di svelamento operata da Venerandi porta a disinnescare gli automatismi del nostro agire digitale (uso del browser, navigazione internet) e a vedere i messaggi in una nuova luce. È dunque chiaro (e dichiarato) che il lavoro di ricomposizione e di formattazione poetica è l'elemento con cui l'autore gioca per mettere in risalto messaggi interi o parti di essi. L'intervento umano è comunque visibile e incide sul senso finale del testo e qui sta la bravura di Venerandi nella scelta dei frammenti da includere e nella capacità di accostarli creando significati nuovi e, spesso, una vera e propria tensione lirica. Versi come "In questo momento / Che cosa significano?"⁵⁷ oppure "Sei passato alla navigazione in incognito / Fine"⁵⁸ potrebbero tranquillamente far parte di opere di poesia contemporanea scritte integralmente da mano umana invece che assemblate da messaggi di un programma informatico. I messaggi più tecnici, invece, portano il lettore verso uno spaesamento che si interroga su cosa certe parole e certe frasi facciano all'interno di un libro di poesia: "Il certificato del server contiene / una chiave crittografica debole"⁵⁹; "Per ricevere contenuti suggeriti / appositamente per te da Google, attiva la sincronizzazione."⁶⁰ Mentre in altri versi il contenuto tecnico può assumere quasi l'aria di un'interrogazione metafisica oppure oracolare, sulla scorta delle metafore di Nuova poesia troll sull'Italia come sistema operativo in crash: "Contatta l'amministratore di rete / se non sei sicuro del significato"⁶¹; "Potresti avere stabilito una comunicazione / con un utente malintenzionato. Nome utente:"⁶².

Questo cambio di punto di vista, capace di portarci dall'altra parte dello schermo, si impone al lettore a partire dalla "semplice" decontestualizzazione e ricomposizione di messaggi di errore del browser. Lo stesso meccanismo è applicato anche alla seconda sezione del libro, *spam poetry*, con risultati sensibilmente diversi dovuti al diverso corpus di partenza. L'autore, nelle note al testo, dichiara di aver sostituito la seconda persona con la prima e

57 Ivi, p. 9.

58 Ivi, p. 7.

59 Ivi, p. 10.

60 *Ibidem*.

61 Ivi, p. 7.

62 Ivi, p. 8.

l'imperativo o l'indicativo presente con il passato prossimo: l'unica ragione che possiamo ipotizzare per questa scelta è il desiderio di facilitare l'immedesimazione del lettore con un io parlante in prima persona. Questa scelta, che modifica così l'impostazione tipica dei messaggi di spam (che sono rivolti al tu che legge e quindi in seconda persona, con largo uso dell'imperativo), rende forse meno immediato il riconoscimento dello stile delle mail di spam per come ne facciamo spesso esperienza. In ogni caso, l'intervento dell'autore sui testi che compongono questa sezione è più rilevante rispetto alle altre. In questa sezione ci troviamo davanti a testi che sono probabilmente stati scritti da esseri umani, tradotti da sistemi di traduzione automatica e inviati da macchine⁶³. Il contenuto di questi messaggi è radicalmente diverso rispetto a quelli di errore di Chrome, data la loro origine: l'obiettivo di una mail di spam è convincere il destinatario a cliccare un link, inviare dati personali sensibili o sottrarre somme variabili di denaro con truffe di vario tipo, di conseguenza i testi mirano a colpire chi li legge, a toccare i suoi punti deboli o a stuzzicare la sua emotività e i suoi desideri.

ho cliccato lì e sono diventato / il più grande dio del sesso [...] ho ottenuto in 14 giorni / una linea perfetta senza morire di fame⁶⁴

ho risparmiato fino a 800 euro / sulla mia assicurazione online

non ho rimandato a domani / quello che potevo fare oggi / mi sono sbrigato a prenotare / il mio prossimo soggiorno⁶⁵

sono diventato anche io protagonista / di questa avventura meravigliosa⁶⁶

Chiunque abbia una casella di posta elettronica ha ricevuto almeno una volta un messaggio di questo tipo: la promessa di prestazioni sessuali inaudite, l'accesso a cure miracolose, la possibilità di risparmi troppo belli per essere veri o ancora vacanze a costo quasi zero, pelli splendide e crediti senza limiti né costi aggiuntivi. Anche in questo caso, quindi, la forza di questi versi sta nella loro riconoscibilità da parte di chi legge. E anche in questo caso, lo straniamento, lo spaesamento che prova il lettore quando si trova davanti a queste frasi impaginate in forma poetica e stampate sulle pagine di un libro è dato dallo scarto tra la familiarità con questo tipo di messaggi e il contesto in cui sono stati riprodotti. Il

63 Non ha troppo senso addentrarsi nei dettagli tecnici ma nella maggior parte dei casi gli spammer usano reti di computer infettati da virus informatici (conosciute come "botnet" o "zombie network") per trasformarli in strumenti di invio di mail non richieste e truffe varie.

64 Venerandi, *Niente di personale*, cit., 15.

65 Ivi, p. 19.

66 Ivi, p. 20.

meccanismo di queste due sezioni, così come della terza, è sostanzialmente lo stesso, anche se per la diversità dei contenuti che sono stati scelti e ricombinati il risultato percettivo ed emotivo sul lettore può essere differente. Tra bollini ricevuti per gli acquisti, personalizzazione dei colori delle caramelle, dimagrimento e cure efficaci contro la psoriasi, con la *spam poetry* di Venerandi il lettore si ritrova immerso in un'ondata di messaggi commerciali, sospeso in un desiderio irrealizzabile che, sulla carta, viene percepito in tutta la sua impossibilità: questa rimediazione nel formato libro permette forse di disinnescare la forza convincente di questi messaggi, la loro "cliccabilità".

La terza sezione, *news poetry*, gioca sullo stesso modello e allo stesso tempo introduce nuovi elementi, con più riferimenti pop, nomi, luoghi e situazioni conosciute: la riconoscibilità e lo stile delle frasi sembrano quasi spingere il lettore a muovere la mano in cerca del mouse per poter cliccare su questi che sembrano titoli "acchiappa-clic", appunto. Ma, anche in questo caso, il testo è su carta, il link non c'è e la sola possibilità di esplorazione è il testo stesso, la sua concatenazione di messaggi pubblicitari ammiccanti che fanno di tutto per attirare la nostra attenzione: la conseguenza non è, quindi, una reazione quasi pavloviana davanti all'esca, quanto piuttosto lo smarrimento dato dalla decontestualizzazione, che invita il lettore a ripensare agli automatismi della sua esperienza digitale. L'autore chiede quindi a chi legge di avvicinarsi alla macchine, di guardare ciò che succede all'interno, in un'esplorazione più attenta e intensa dei meccanismi in atto in ambiente digitale. Ma i messaggi pubblicitari sui siti dei quotidiani sono ancora un'altra tipologia di contenuto con cui entriamo in relazione quotidianamente in rete e quindi anche lo spaesamento del lettore può assumere forme diverse:

5 vaccini che i professionisti del settore stanno seguendo / e dovresti farlo anche tu (investi ora)⁶⁷

L'auto che Elettra Lamborghini guida a 26 anni / toglie il fiato [...] 23 foto esclusive del Titanic / che vi faranno venire la pelle d'oca / (e le lacrime agli occhi)⁶⁸

aggredito a Roma, l'attacco di Chef Rubio / Infame, troppe poche te ne hanno date⁶⁹

Scatta una foto alla moglie incinta, / ma nota un particolare incredibile⁷⁰

67 Ivi, p. 21.

68 Ivi, p. 22.

69 Ivi, p. 23.

70 Ivi, p. 24.

Come possiamo notare da questi esempi, il tono degli annunci pubblicitari si distingue sia dai messaggi di errore sia da quelli di spam, anche se in certi casi ci può essere una certa affinità con questi ultimi: i versi “Dolori al collo addio! Guarda qui / Dolori a schiena, gambe o ginocchia? Guarda qui!”⁷¹ potrebbero appartenere a entrambe le categorie (da notare, infatti, l’uso della seconda persona singolare e dell’imperativo che, in questa sezione, l’autore ha deciso di non modificare). Lo stile generale, però, ci riporta più verso i titoli di un certo giornalismo il cui modello economico è basato sulle visualizzazioni pubblicitarie, come abbiamo visto in 2.2.7. L’obiettivo di chi scrive questo tipo di titoli, che si riferiscano a veri contenuti giornalistici oppure a forme di pubblicità, è sempre lo stesso: spingere il lettore a cliccare e ad aprire la pagina per guadagnare qualche centesimo tramite gli annunci. La deontologia giornalistica (o della comunicazione) non è certo la guida principale degli autori di questi testi; lo sono piuttosto il solleticare gli istinti più bassi ed emotivi, il suscitare curiosità con la promessa di qualcosa che scuoterà la sensibilità di chi legge, in una miscela tra elementi tipici del giornalismo, pubblicità e forme varie di intrattenimento. La confusione epistemologica generata da questo tipo di messaggi può mettere fuori gioco le capacità critiche di chi legge, soprattutto se le persone non hanno una forte alfabetizzazione (linguistica e digitale) che gli permetta di selezionare solo contenuti affidabili e di qualità (e abbiamo visto come questo sia al centro della difficile condizione socio-culturale italiana). Il senso originale di queste frasi, una volta tolte dal loro contesto (all’origine, di solito, si tratta di banner con elementi grafici che richiamano l’attenzione, titoli in maiuscolo e altri specchietti per le allodole), si sgretola nella nudità della pagina bianca, dell’impossibilità del clic compulsivo, pre-cognitivo. “Natura e libertà, tutti nudi sull’erba: riapre il camping di Marzabotto // Kirsten Dunst svela perchè [sic] / non voleva baciare Spiderman. // Il gatto partorisce, i veterinari / si rendono conto che non sono gattini // Sesso over 70 / nel Regno Unito”⁷²: cosa ci dicono questi versi/messaggi pubblicitari stampati sulla pagina del libro? Cosa rimane del loro senso originario? Sembrano perdere la loro capacità attrattiva e rimandare verso di noi, come uno specchio, i tic, le ossessioni e le perversioni che descrivono noi e la società in cui viviamo. Nomi di personaggi famosi (del cinema, della TV), frammenti di cronaca, desideri possibili o problemi da evitare si mescolano in un contenuto che, fine a se stesso (cioè senza link da cliccare) rimane lì, residuo digitale inerte, a interrogare (poeticamente) il lettore.

71 Ivi, p. 21.

72 Ivi, p. 24.

La quarta sezione, *You are looking for you*, segna un cambio di passo significativo rispetto alle prime tre, anzitutto nella forma. Si tratta infatti di un lungo testo in versi, senza divisione in strofe, che riempie ventisette pagine. L'intera poesia è composta da parole o frasi che gli utenti hanno inserito nei motori di ricerca e che li hanno fatti arrivare sul sito lamerotanti (gestito da Venerandi e altri autori) dal 2004 al 2021.

Anche questo testo sarebbe stato impossibile senza internet, senza i motori di ricerca e senza i software di analytics che permettono di fare ordine nella grande quantità di dati che i gestori di siti ricevono a proposito delle modalità di navigazione degli utenti. I versi che compongono questo testo sono radicalmente diversi da quelli che abbiamo visto in precedenza. Sono pienamente digitali, certo, ma non sono pensati per essere resi pubblici. Le stringhe di ricerca servono, semmai, agli amministratori dei siti per capire come gli utenti arrivano sulle loro pagine, seguendo quali percorsi, quali ricerche, quali link. Questi dati possono poi essere usati per ottimizzare il sito, per finalità di marketing, per capire come gestire eventuali annunci pubblicitari.

Chi cerca qualcosa su Google (il motore di ricerca più usato a livello globale) lo fa nello spazio intimo (ma non privato) della sua relazione con il dispositivo digitale, cercando di dare forma e trovare risposta ai suoi desideri o ai suoi bisogni. Questa intimità, che ci vede spesso confessare a un motore di ricerca cose che non diremmo a un altro essere umano, è però costantemente osservata dal panopticon Alphabet (l'azienda madre di Google) e quindi non è mai davvero intima, anonima o segreta. Il confine tra privato e pubblico non è definito ma instabile, come abbiamo visto nel cap. 1, anche per queste scritture. I software di analytics, poi, sono in grado di memorizzare e analizzare le frasi ricercate dagli utenti per riproporle agli amministratori dei siti in maniera intellegibile, per capire cioè che tipo di ricerca ha portato a quale pagina. Di solito si tratta di dati che rimangono interni, osservati in certi casi solo per curiosità. Una volta estratte, ricombinate in versi e portate davanti allo sguardo del lettore, queste parole prendono tutta un'altra rilevanza: da elemento interno che fa parte di un'analisi statistica si fanno specchio. Da qui, non a caso, il titolo della sezione, *Your are looking for you*: quello che cerchiamo forse ci può dire molto di più su noi stessi di quanto immaginiamo. Le parole più cercate in rete, infatti, fotografano una realtà sociale, danno un'istantanea della contemporaneità nel suo dispiegarsi. Una dimostrazione di questo la troviamo in Google Trends (un tempo conosciuto come Google Zeitgeist) che presenta le principali ricerche per

area geografica secondo diverse modalità cronologiche (tempo reale, giorno, settimana, anno)⁷³. I dati che l'azienda di Mountain View usa per comporre queste tendenze sono di sua proprietà e la possibilità di accedervi è dunque ristretta. Ma se ci si rivolge prima di tutto a Google per chiedere qualsiasi cosa, è chiaro che le ricerche su Google sono un sintomo, qualcosa di utile a capire cosa sta succedendo nelle persone, nelle società.

L'amministratore di un sito ha però accesso alle ricerche che hanno portato gli utenti sul sito che gestisce: il campo di indagine è dunque più ristretto ma possiamo avere comunque uno spaccato, parziale e limitato, di cosa passa per la testa ad alcuni utenti e anche del tipo di contenuti che immaginiamo si possano trovare sul sito in questione (soprattutto se, come in questo caso, il periodo preso in considerazione è molto lungo, circa diciassette anni). In questi versi, che sono umanissimi, ritroviamo anche il turpiloquio ma in una forma diversa rispetto a quella che assume nelle creazioni poetiche di Nuova poesia troll: qui è espressione genuina, non mediata, di una curiosità o di un desiderio dell'utente che fa la ricerca. Inoltre, l'accostamento di argomenti disparati ci restituisce ancora una volta le caratteristiche del flusso di contenuti giustapposti senza soluzione di continuità a cui ci hanno abituato i social media:

nistagmo optocinetico / foto di ragazze emo incazzate / immagini di ragazze che si fanno il clistere / chi è la fidanzata di neffa / fottendo steve jobs⁷⁴

poltrone o divani rivestiti pelle di mucca / www. come si sperona una macchina / è morto ciccio pasticcio / fichissimi mondo fichissimo / cosa hanno le scimmie dietro il sedere / cosa vedere a borgo valsugana / cose eccitanti / fantascienza mostri lumache⁷⁵

Anche per questi versi l'interesse non è solo nella possibile qualità poetica (anche se a volte certi accostamenti possono essere sublimi grazie alla bravura dell'autore nel combinarli), ma anche e soprattutto nel fatto che queste parole e queste frasi sarebbero dovute rimanere private (con tutti i limiti al concetto di privato su internet, come sappiamo). La formulazione di alcune delle ricerche ci parla anche delle modalità di utilizzo della rete e del fatto che il motore di ricerca sia ormai diventato il punto di ingresso di ogni navigazione, come se gli utenti non sappiano dove dirigersi senza l'ausilio di Google (e, molto probabilmente, senza sapere che ciò che trovano è ciò che il motore di ricerca ha voluto fargli trovare e non necessariamente ciò che cercano). Questo è interessante perché possiamo

73 «Google Trends», Google Trends, <https://trends.google.com/trends/> (consultato il 21.02.2023).

74 Venerandi, *Niente di personale*, cit., 31.

75 Ivi, p. 35.

osservare anche come il linguaggio umano tenda ad adattarsi a quello della macchina, per esempio quando articoli o preposizioni non vengono digitate perché non rilevanti ai fini della ricerca (un'altra influenza che si combina a quella del capitalismo linguistico che abbiamo visto in 1.3.2). L'autore ha, anche in questo caso, un approccio ludico che punta a portare ciò che è nascosto in primo piano e ciò che nasce come privato in pubblico. E anche in questo testo si mescolano cronaca e personaggi famosi, difficoltà quotidiane e problemi di salute, desideri erotici e sessuali (moltissimi, tanto da farne quasi un "porno-poemetto"⁷⁶), relazioni umane e letteratura: l'esperienza della lettura è straniante, tra divertimento e disgusto, e forse anche un po' voyeuristica, perché si ha l'impressione di stare spiando qualcuno dal buco della serratura (cioè l'umano mediato dalla macchina digitale).

L'umano mediato dal digitale è anche al centro della quinta e ultima sezione che compone *Niente di personale*, anche se in un modo del tutto particolare. In questa parte del libro Venerandi ha preso il testo integrale della *Commedia* di Dante e lo ha riorganizzato, con l'aiuto di un programma informatico, in ordine alfabetico e secondo il numero di occorrenze. Siamo, in parte, ancora in un territorio ludico: si gioca con la scrittura e le possibilità offerte dal digitale in un esperimento che ricostituisce il testo fondativo della letteratura italiana in un modo che è sostanzialmente illeggibile per gli umani. Canti e versi scompaiono per fare spazio a sequenze in alcuni casi interminabili (come i "che", i "di" o le "e") di parole: cosa diventa allora il testo dantesco? Cosa sono queste "parole dall'aldilà?" Una specie di installazione artistica, di performance, certo. C'è il gioco con il medium digitale che permette la scomposizione di un testo secondo criteri che hanno più a vedere con la statistica che con la letteratura (ma che non è detto che non possano svelarci elementi nuovi, su quel testo). Ma c'è forse anche qualcosa in più, come sottolinea Batisti:

Words from the afterlife invita a riflettere sulla natura della creazione poetica. Se la *Commedia* è una **cattedrale gotica**, Venerandi ce ne presenta le singole pietre accuratamente allineate sul sagrato, divise per colore e dimensione. Per mettere insieme quelle pietre ci voleva un Dante; ci vuole uno scaltro ed esperto sabotatore come Venerandi per avere l'idea di disassemblarle[.]⁷⁷

In questo disassemblare possiamo leggere, ancora una volta, un desiderio di svelamento, di esposizione di ciò che di solito rimane nascosto: gli automatismi del digitale per i messaggi di errore, di spam e pubblicitari, il nostro intimo cercare su Google per *You are looking for*

76 Roberto Batisti, «Poesia come s/montaggio dell'inferno: "Niente di personale" di Fabrizio Venerandi», *La Balena Bianca*, 17 maggio 2022, <https://www.labalenabianca.com/2022/05/17/niente-di-personale-venerandi/> (consultato il 14.09.2023).

77 *Ibidem*.

you e il linguaggio poetico umano, smontato nei singoli elementi che lo costituiscono e che, letti così, perdono completamente di senso. Tutti questi svelamenti e, per la prima parte, i materiali stessi che sono svelati sono resi possibili esclusivamente dalle tecnologie digitali che li generano (in alcuni casi) o che li permettono (in altri, in particolare nella “riscrittura” dantesca). Il fatto che questo libro rispecchi il nostro essere umani attraverso i meccanismi appena citati, è ripreso anche dalla grafica della copertina, come scrive Gabriele Esposito:

[L]’Alighieri pixelato è proprio la disgregazione in atomi della Commedia, mentre il sex toy che molto gli somiglia (vedere per credere) è lo spam in gran parte pornografico utilizzato per comporre delle poesie che sono vere e proprie rappresentazioni della nostra epoca.⁷⁸

E la nostra epoca passa, che lo si voglia o no e sempre di più, proprio dal digitale e dai dispositivi elettronici.

Le *Poesie elettroniche* di Venerandi portano la relazione con il digitale su un livello più profondo: non solo in questo libro il poeta è anche scrittore (contrariamente a quello che abbiamo visto in *Niente di personale*, dove nessuna parola era stata da lui scritta) ma lo è doppiamente, poiché scrive i versi poetici e il codice che ne regola la visibilità, le possibilità e le modalità di lettura. Scrive Gino Roncaglia nell’“ipotesi di prefazione”:

In queste *Poesie elettroniche*, Fabrizio Venerandi sperimenta quattro (sei, se contiamo prologo e appendice) diversi meccanismi di intreccio fra testo poetico e manipolazione/permutazione informatica. Lo fa con grande padronanza del mezzo tecnico, rappresentato qui da XHTML e Javascript, incapsulati in un pacchetto ePub3, e con grande capacità e sensibilità espressiva.⁷⁹

Come abbiamo visto in 2.2.2, attraverso le analisi sulla letteratura elettronica di Iadevaia, lo scrittore Venerandi è ben cosciente che non può limitarsi a lavorare sul testo destinato agli umani, se vuole creare poesie che siano costitutivamente elettroniche: deve allargare le sue capacità di manipolazione anche al testo destinato alla macchina che gestisce la visualizzazione del testo destinato alla lettura umana. Non solo, l’intento poetico che lo stesso Venerandi descrive in apertura del libro, per realizzarsi pienamente, ha bisogno proprio delle forme che il formato digitale scelto consente:

queste poesie d'amore sono state scritte quasi interamente nel 2016, in uno dei periodi più difficili, di crisi e di squadrimento della mia vita. La retorica digitale che sottende — in maniera diversa

⁷⁸ Gabriele Esposito, «Quattro poesie e un poema: “Niente di personale” di Fabrizio Venerandi», *Quaerere*, 15 dicembre 2021, <https://quaerere.it/quattro-poesie-e-un-poema-niente-di-personale-di-fabrizio-venerandi/> (consultato il 14.09.2023).

⁷⁹ Gino Roncaglia, «La regola e il testo: ipotesi di prefazione per le *Poesie elettroniche* di Fabrizio Venerandi», in Venerandi, *Poesie elettroniche*, cit., pos. 19.

— tutte le quattro sezioni del testo è quella di permettermi di scrivere cose che non avrei voluto rileggere. Che non avrei voluto fermare in una forma. Queste sono poesie che non vogliono essere finite, ma che credono che la cosa di cui parlano sia ancora una cosa in mutazione.⁸⁰

L'oggetto di queste poesie è qualcosa che è ancora in mutazione quindi anche il testo deve mantenere una forma aperta, secondo l'autore. È interessante che l'autore parli di "mutazione", un concetto che ritroveremo più avanti quando analizzeremo le produzioni degli Uochi Toki. Ci limitiamo a sottolineare, in questo passaggio, il fatto che il concetto di mutazione può essere messo in collegamento con l'idea di impermanenza della scrittura elettronica, sia riguardo al lavoro di Nuova poesia troll visto precedentemente, sia al flusso costante di contenuti che caratterizza della scrittura dei social media (e internet in generale); il discorso sulla "mutazione" riguarda inoltre l'impatto che le tecnologie digitali stanno avendo sulla società e sugli strumenti teorici con cui le pensiamo e ci pensiamo in quanto esseri umani.

Il libro elettronico si divide in quattro sezioni più un prologo e un'appendice: ogni sezione usa "effetti" digitali diversi per lavorare sul testo, come vedremo nel dettaglio. Queste possibilità sono consentite dal formato Epub3, ultima versione dello standard aperto per la pubblicazioni di libri digitali basato sul linguaggio XML. Questa versione aggiunge funzionalità non presenti in quelle precedenti, come la possibilità di inserire contenuti audio e video e JavaScript (quest'ultimo permette forme di "animazione" del testo⁸¹).

La scelta dell'autore di pubblicare il libro in formato aperto e senza DRM (sistemi di protezione del copyright) è anch'essa una scelta che potremmo definire poetico-concettuale, come spiega lui stesso in un "Avvertimento agli altri poeti":

queste poesie sono un EPUB3 senza DRM. Ho scritto queste poesie in modo che ci fosse una separazione tra testo e codice, così che tutto l'ebook possa servire come *laboratorio* di riscritture e *mash up*. Il mio è un invito: prendete i miei testi, cancellateli dalle pagine XHTML che trovate dentro l'ebook, e sostituiteli con i vostri versi. L'ebook continuerà a funzionare usando la vostra poesia al posto della mia.⁸²

Una dichiarazione che è un doppio invito: non solo ad andare a guardare dentro l'ebook (ancora una volta: portare l'attenzione a ciò che succede dentro la macchina) ma anche

80 Venerandi, *Poesie elettroniche*, cit., pos. 207.

81 Per le informazioni dettagliate sulle specifiche tecniche, rimandiamo alla pagina dell'ultima versione (Epub 3.2) disponibili sul sito del W3C: «EPUB 3 Overview», <https://www.w3.org/TR/epub-overview-33/> (consultato il 15.09.2023).

82 Venerandi, *Poesie elettroniche*, cit., pos. 207.

sostituire i versi dell'autore con i propri, spingendo a riscritture, rielaborazioni e ricircolazioni di forme poetiche in mutazione costante.

**OGNIVOL
TAPERSE
MPREFAB
RIZIOVE
NERANDI**

PREFAZIONE
DI GINO RONCAGLIA



Figura 2: La copertina dell'ebook con uno dei possibili titoli

Le mutazioni del libro di Venerandi iniziano già dalla copertina che, a ogni apertura, remixa il titolo *Poesie elettroniche* in altri titoli possibili per l'opera. Una lettura semplice potrebbe limitarsi a guardare la mutazione del titolo ogni volta che si apre la copertina, una lettura più approfondita porterà invece a curiosare dentro il codice per vedere quante e quali sono le possibili variazioni che l'autore ha voluto scrivere e includere.

Se l'immagine di copertina qui riprodotta mostra una delle possibilità (dove "Ogni volta per sempre" sostituisce "Poesie elettroniche", ecco che cosa ci restituisce un'esplorazione del codice, partendo dal file xml che gestisce la copertina (cover.xhtml)⁸³:

```
<tspan
  x="28.571438"
  y="152.36221"
  id="tspan2995"
  style="font-style:normal;font-variant:normal;font-weight:bold;font-
stretch:normal;font-family:Monospace;-inkscape-font-
specification:Monospace Bold"><tspan class="lettera">P</tspan><tspan
class="lettera">O</tspan><tspan class="lettera">E</tspan><tspan
class="lettera">S</tspan><tspan class="lettera">I</tspan><tspan
class="lettera">E</tspan><tspan class="lettera">E</tspan></tspan><tspan
  x="28.571438"
  y="332.36221"
  id="tspan2997"
  style="font-style:normal;font-variant:normal;font-weight:bold;font-
stretch:normal;font-family:Monospace;-inkscape-font-
specification:Monospace Bold"><tspan class="lettera">L</tspan><tspan
class="lettera">E</tspan><tspan class="lettera">T</tspan><tspan
class="lettera">T</tspan><tspan class="lettera">R</tspan><tspan
class="lettera">O</tspan><tspan class="lettera">N</tspan></tspan><tspan
  x="28.571438"
  y="512.36218"
  id="tspan3001"
  style="font-style:normal;font-variant:normal;font-weight:bold;font-
stretch:normal;font-family:Monospace;-inkscape-font-
specification:Monospace Bold"><tspan class="lettera">I</tspan><tspan
class="lettera">C</tspan><tspan class="lettera">H</tspan><tspan
class="lettera">E</tspan>
```

Senza entrare nel dettaglio tecnico, sottolineiamo come l'uso dell'elemento `<tspan>` permette di identificare un sottotesto all'interno di un elemento di testo per poi attribuirgli le caratteristiche desiderate. In questo caso, ogni lettera che compone in titolo *Poesie*

⁸³ La lettura del libro e del codice di programmazione sono state fatte con Calibre, un programma di lettura e gestione di ebook libero e gratuitamente disponibile, che supporta il formato Epub3. Per maggior informazioni e per scaricarlo: «calibre - E-book management», consultato 23 febbraio 2023, <https://calibre-ebook.com/>.

elettroniche è identificata individualmente come un sottotesto. Tutte le possibili varianti del titolo sono però racchiuse in un altro file Javascript (*attivo.js*) che gestisce le trasformazioni che visualizziamo sulla copertina:

```
var cover=["QUINDIAMOREORADICO",
"PAROLEMESSEATACERE", "COSEKENONPOSSODIRE", "#####0101010101#####",
"OGNIVOLTAPERSEMPRE", "NOTABENENONRESPIRO", "QUESTAVOLTADAVVERO",
"XSEMPREQUANTOBASTA", "QUESTORESTAINFONDO", "NONT OCCARTIMAIPU' ",
"NONSERBARTINELSEME", "NONSAPERECOSASARAI", "QUANDONONSONONULLA",
"XTEXMEXKESTEPAROLE"];
var parola = document.getElementsByClassName("lettera");
var verso=Math.floor(Math.random()*cover.length);
var cambio;
setTimeout(geronimo, 2000);
```

Anche in questo caso non è necessario addentrarci nei dettagli tecnici, anche perché anche l'occhio che non conosce il codice riuscirà sicuramente a distinguere le varianti del titolo, caratterizzate ovviamente dallo stesso numero di segni grafici che sostituiscono quelli del titolo originale. È interessante sottolineare, come fa opportunamente Iadevaia, che alcuni di questi titoli non seguono le regole grammaticali della lunga italiana ma usano "abbreviazioni tipiche della comunicazione online, come il 'k' al posto di 'ch' o la 'x' al posto di 'per'"⁸⁴. Inoltre, nel codice binario che forma il quarto titolo ("0101010101"), "il primo zero è relativo al Prologo, i successivi quattro dieci corrispondono alle poesie contenute nelle quattro sezioni e l'ultimo uno è relativo all'Appendice"⁸⁵. Ma c'è anche una coincidenza interessante: il codice ASCII 0101010101 corrisponde al carattere "u" (che, come abbreviazione in inglese, corrisponde "you", cioè "tu"): "[n]onostante non sia voluto [...] il risultato appare significativo, sia perché [...] in *Poesie elettroniche* il soggetto appare distaccato da sé, sia perché in questo modo viene enfatizzato il ruolo del lettore"⁸⁶.

Scrivendo Iadevaia che "il testo si presenta dunque immediatamente come un *technotext*, un dispositivo che interroga la sua materialità e quella del supporto" e che, "come nei videogiochi, il lettore viene introdotto ai meccanismi di interazione attraverso l'osservazione diretta e la pratica"⁸⁷.

Nel momento in cui si decide di andare a guardare il codice sorgente, si scopre che il testo visibile sulla "superficie" dell'ebook è solo una parte del testo poetico scritto dall'autore: Venerandi ha infatti nascosto alcuni versi all'interno del codice, sotto forma di commenti. I commenti interni al codice sono molto usati in informatica, perché permettono al

84 Iadevaia, *op. cit.*, p. 235.

85 Ivi, p. 234.

86 *Ibidem*.

87 Ivi, p. 235.

programmatore di spiegare parti del codice stesso (per esempio cosa fa una determinata funzione o perché è importante definire una certa classe di elementi). Accedere al codice di programmazione è quindi condizione necessaria per accedere all'integralità del testo poetico, non solo perché Venerandi ha dato ai suoi componimenti delle forme che ne limitano la lettura, ma proprio perché certe parti sono accessibili solo attraverso il codice. Questo costruisce un tessuto di relazioni tra il testo destinato all'umano e quello destinato alla macchina che si ritrovano così collegati in una forma di intertestualità che possiamo considerare come nuova e specifica del digitale.

Nell'indice, troviamo le quattro sezioni che compongono la parte principale del testo. Le *poesie occluse* sono poesie “che il poeta ha cancellato, parzialmente, per non essere costretto a rileggerne il testo”⁸⁸; se il lettore tocca su una parte cancellata, questa si svela ma un'altra viene nascosta negando così la possibilità di leggere il testo nella sua interezza. Le *poesie temporali* sono componimenti che se letti di giorno possono sembrare compiuti, mentre alla lettura notturna risultano essere composte da nuove strofe e versi. Le *poesie cangianti* sono “poesie instabili”⁸⁹ che presentano varianti in continuo cambiamento, secondo modalità diverse. Le *poesie toccanti* hanno una forma particolare e mobile, perché “mostrano lemmi primi di una poesia che ruotano e si muovono attorno al numero della poesia stessa. Toccando un lemma viene generato un *figlio ordinato* della poesia, che inizierà a ruotare attorno al lemma padre”⁹⁰. Le glosse in appendice sono invece un ipertesto in cui “il poeta racconta della natura delle sue poesie”⁹¹.

Il modo migliore per capire il funzionamento di questo ebook e accedere all'integralità del suo testo è dunque aprirlo con un programma in grado di aprire il codice e visualizzarne il risultato allo stesso tempo. Eccone alcune schermate.

88 Venerandi, *Poesie elettroniche*, cit., pos. 231.

89 Ivi, pos. 409.

90 Ivi, pos. 479.

91 Ivi, pos. 491.

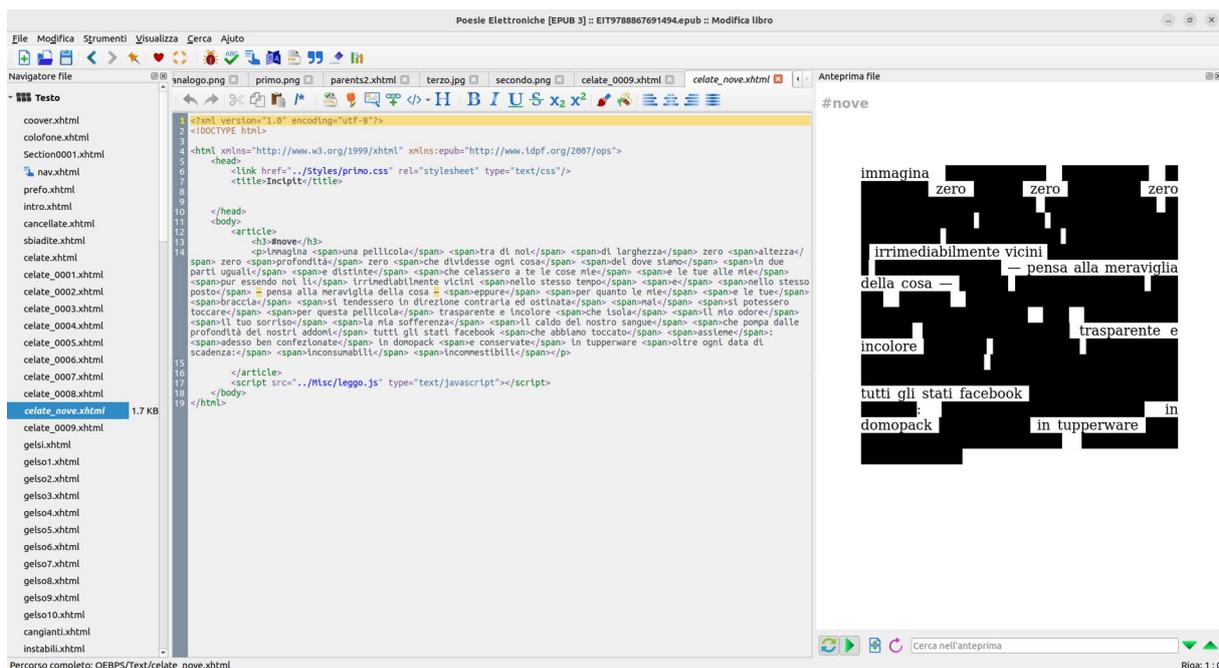


Figura 3: Schermata dell'editor di Calibre con codice e poesia

Sulla sinistra vediamo il sistema di navigazione dei file che compongono l'ebook, nella parte centrale vediamo il codice che “costruisce la pagina” e che contiene un riferimento a un altro file (leggo.js), il Javascript che permette l'effetto che vediamo nella terza parte. Il lettore, in questo caso (e in questo momento), visualizza solamente alcune parole della poesia mentre può leggere il testo intero solamente nella finestra del codice. L'intera poesia non sarà mai completamente visibile al lettore che non apre il codice. Certo, il lettore potrebbe cliccare tutte le parti cancellate annotando i versi che man mano appaiono e ricostruendo così la poesia nella sua interezza, basandosi sulla sua capacità mnemonica. Poesie troppo dolorose per essere rilette dall'autore, che quindi sviluppa il codice in modo da occultare sempre una parte più o meno grande del testo: la scrittura informatica risponde quindi alle necessità e all'intento poetico dell'autore. Il lettore può scegliere di seguire il sentimento di chi scrive e scoprire, pudicamente, solo alcune parole alla volta. Ma il sospetto è che l'invito implicito di Venerandi sia, però, un altro: entrare nel codice, curiosare, capire cosa c'è sotto la superficie visibile, giocare *dentro* la macchina e, in questo modo, accedere a una verità che lo scrittore non riesce a esplicitare direttamente al lettore ma che non può non “confessare” alla macchina nella sua versione integrale. In questo senso, adottare un'attitudine hacker nei confronti del dispositivo e, dunque, della poesia significa adottare un approccio hacker anche nei confronti dell'umano, del suo sentire, un approccio che si muove all'interno dei limiti della scrittura

umana come forma espressiva e del codice informatico come elemento che condiziona la scrittura stessa. Non a caso l'autore, come dicevamo, ha nascosto alcuni versi all'interno del codice, versi che rimangono celati agli occhi di chi non guarda dentro la macchina, come nella schermata seguente.

```
1
2 /*
3  * in questa cascata di stili
4  * vedi i miei movimenti sconne
5  * ssi per tenere ferma la
6  * grande forma di quello che
7  * siano - stati - sareno
8  */
9
10 #colofone p {text-indent:0;
11               font-size:0.9em;
12               margin:0;
13               padding:0}
14
15
16
17
18 p {margin-top:4em;
19     padding:0 10% 0 10%;
20     width:80%;
21     font-size:1.2em;
22     text-align:justify}
23
24 span.leggo {background-color:white;
25             color:black;}
26
27 span.intuisco, span {background-color:black;
28                    color:black;}
29
30 article {page-break-inside:avoid;
31          }
32
33
34
35 h1 {font-size:1.5em;
36     font-family: sans-serif;
37     font-weight:bold;
38     color:black;
39     margin-bottom:2em}
40 h2 {font-size:1.2em;
41     font-family: sans-serif;
42     font-weight:bold;
43     color:#AAAAAA;
44     text-align:left}
```

Figura 4: Particolare del codice con una poesia nascosta

In questo altro particolare del codice (figura 3) vediamo, all'inizio, il testo marcato in grigio, introdotto da /*: si tratta di un commento all'interno del codice, che non ha dunque nessuna funzionalità informatica. Questo testo è destinato ai lettori umani, non alla macchina. In questi versi, inoltre, lo scrittore include riferimenti specifici al fatto che le parole siano nascoste in una sezione specifica del codice. Il file che li contiene è infatti un "foglio di stile" (CSS) che serve a definire lo stile (cioè tipo, grandezza e colore del carattere, tra le altre cose) da usare nel documento o in una sua parte. L'acronimo CSS sta per "Cascading Style Sheet", letteralmente "foglio di stile a cascata". Ecco perché l'autore inizia la poesia con i versi "in questa cascata di stili / vedi i miei movimenti

sconne / ssi". Se codice e poesie sono due piani distinti (per permettere l'uso del codice con altri testi), i legami tra i due rimangono evidenti e possono essere esplicitati anche a livello poetico, come per aggiungere livelli di lettura (possiamo immaginare che molti di coloro che vanno a guardare il codice abbiano una certa familiarità con il linguaggio informatico) e per sottolineare la relazione costante tra i due livelli di testo, di scrittura.

Per le *Poesie temporali*, il meccanismo è leggermente diverso, in quanto alcuni versi sono visibili a orari diurni mentre altri solo a orari notturni. Ma, come sottolinea Iadevaia, "trattandosi di media programmabili, l'aderenza alle leggi naturali non è che un'illusione, una simulazione" e "chi legge assume un ruolo luciferino, portando alla luce versi che trovano solo in uno stato liminale il proprio equilibrio"⁹².

La sezione *Poesie cangianti* ci porta su un livello ancora diverso, utilizzando diversi metodi di permutazione che, a velocità diverse, cambiano costantemente parte dei versi visibili in un aumento di possibilità combinatorie davanti alle quali la capacità del lettore di

92 Iadevaia, *op. cit.*, p. 241.

seguire le evoluzioni del testo sembra essere messa in secondo piano. Scrive Iadevaia, a proposito di questa sezione, che “la scrittura appare così un’architettura composta da materia programmabile, una libreria di oggetti ricombinabili in grado di disegnare forme che oltrepassano le leggi della fisica per avvicinarsi, almeno un po’, alle fantastiche immagini che si susseguono dietro le palpebre”⁹³.

Questo scorrere veloce di parole che cambiano mentre costantemente fanno e disfano testi poetici può essere utile nel definire alcune domande che esulano dallo scopo di questa analisi ma che vale la pena porre, anche per individuare percorsi di ricerca interdisciplinari per il futuro. Per esempio: come funziona la mente creativa nel momento in cui cerca di dare forma a un testo poetico? Come il funzionamento della mente entra in relazione con il funzionamento delle tecnologie digitali e quali sono gli effetti? Può la creazione di scritture digitali permessa da nuovi formati (in questo caso epub3 ma possiamo immaginare che in futuro ci saranno ancora nuovi formati) fare luce sui meccanismi della mente umana? Cercheremo di avvicinarci ad alcuni di questi interrogativi nella terza parte della tesi.

Intanto possiamo sottolineare che anche le *Poesie toccanti* che costituiscono l’ultima sezione del libro sembrano andare, almeno in parte, nella stessa direzione, cioè in un tentativo di rappresentare quello che accade nella mente del poeta. Ognuna delle parole che formano questi testi, infatti, è in continuo movimento e può essere “toccate”: ogni “tocco” del lettore farà così apparire un’altra parola a essa collegate in un continuo fluttuare di parole sullo schermo che possono portare a una sostanziale illeggibilità del testo. Ancora una volta, l’integralità leggibile del testo è accessibile solo attraverso la lettura del codice, come mostra la figura 5, ma viene da pensare che la scrittura “codificata” sia solo una delle possibili concatenazioni di parole e idee.

93 Ivi, p. 245.

medaglia: l'autore non scompare "in quanto è autore due volte: della poesia e del suo codice"⁹⁵.

L'operazione portata avanti da Venerandi in *Poesie elettroniche* è radicalmente diversa da quella che ha messo in atto in *Niente di personale*: un autore doppiamente presente contro un autore che ha una funzione ricombinatoria di scritture già esistenti, che assomiglia quindi forse più a un curatore. È estremamente interessante che queste modalità autoriali differenti possano convivere nella scrittura permessa dal digitale e, per di più, nello stesso autore in opere diverse.

Inoltre, il fatto che l'autore nasconda parte del testo destinato all'umano all'interno di quello destinato alla macchina e viceversa, con riferimenti al mondo dell'informatica e dei computer all'interno del testo poetico, è un elemento chiave. Questa scelta sembra quasi voler portare l'attenzione sull'idea che, per certi versi, il codice informatico è comunque destinato anche all'umano. Il che è vero: è destinato all'umano nella misura in cui il codice condiziona la visualizzazione e le possibilità di fruizione del testo poetico che contiene. Le *affordances* digitali (linguaggi di programmazione, formati, dispositivi...) sono anche i limiti posti alla nostra capacità di lettura e di interazione con l'opera.

In *Poesie elettroniche* Venerandi ci invita a esplorare lo strato del discorso costituito dal codice informatico, ad andare sempre a cercare quello che è nascosto, quello che sta dietro: dietro lo schermo, certo, ma forse anche dietro i nostri pensieri, dietro agli automatismi umani come a quelli della macchina. Capacità di lettura (critica) e attitudine hacker sono dunque gli elementi richiesti al lettore per poter approfittare della ricchezza di questo testo. Lo schermo si presenta per quello che sempre più è: interfaccia, intesa come zona indecisa, porosa, di confine, territorio di scambio che permette nuove esplorazioni e interazioni.

In quest'opera l'espressione di sentimenti ed emozioni umane attraverso la scrittura non è pienamente accessibile al lettore a meno che non abbia le conoscenze e gli strumenti informatici adeguati. Questo ci porta a ragionare anche sulla necessità di un'alfabetizzazione tecnologica da un lato e, dall'altro, sull'importanza di un accesso alle tecnologie digitali che sia il più libero e aperto possibile. Possiamo pensare a certe esperienze di insegnamento di letteratura elettronica che uniscono l'aspetto teorico alla pratica creativa, un percorso utile per incorporare nel proprio approccio l'attenzione alla parte tecnologica, alla macchina, al codice. Possiamo ricordare, come esempio, le riflessioni di Alex Saum-Pascual sull'importanza di

95 Ivi, p. 233.

‘fare cose’ “come modalità di svolgere lavoro teorico”⁹⁶, combinando così *gnosis* e *poiesis*. Saum-Pascual sostiene infatti che insegnare la letteratura elettronica come una forma di Digital Humanities permette agli studenti di apprendere allo stesso tempo il quadro teorico e la sua applicazione pratica, inclusi gli strumenti elettronici che sono usati sia nella letteratura elettronica che nelle Digital Humanities⁹⁷:

senza la teorizzazione, la pratica può essere ridotta a competenze tecniche e a un’interpolazione omogenea nei regimi capitalistici; senza la pratica, la teorizzazione è priva dell’esperienza manuale che la guida e sviluppa solide intuizioni sulle implicazioni delle tecnologie digitali.⁹⁸

Il lavoro di Venerandi, costitutivamente digitale, sembra proprio andare in questa direzione, dando vita a una forma di Digital Humanities che è fatta di creazione (scrittoriale/letteraria) e lavoro sul codice, sulla macchina.

4.2.3 Dalla musica all’espansione videoludica e digitale della scrittura: gli Uochi Toki

Abbiamo visto (in 2.1) come nel nostro ambiente digitale il libro sembra perdere la sua centralità perché la scrittura si declina, frammentandosi e mutando, su molteplici supporti e attraverso differenti forme medialità. Per questo è interessante esplorare le opere che si allontanano con decisione dall’idea di scrittura, intesa come testo che viene presentato alla lettura in formati più o meno riconoscibili e in modo più o meno lineare.

Se guardiamo al mondo della musica, per esempio, possiamo vedere come in certe tendenze dell’elettronica degli anni Novanta e dei primi anni Duemila ci sia stata una radicalità interessante nell’esplorazione della macchina digitale e della nostra relazione con essa. Pensiamo al duo Autechre che, secondo le parole di Valerio Mattioli, a partire dal 1997

96 “As a way of doing theoretical works.” in Alex Saum-Pascual, «Digital Creativity as Critical Material Thinking: The Disruptive Potential of Electronic Literature», *Electronic book review*, 2 agosto 2020, <https://doi.org/10.7273/GRD1-E122>.

97 Senza dimenticare la materialità del digitale perché “l’e-lit è sia un’espressione letteraria che un oggetto digitale legato al suo corpo materiale e performativo.” - “e-lit is both a literary expression and a digital object bound to its material and performative body”. *Ibidem*.

98 “Without theorizing, practice can be reduced to technical skills and seamless interpolation into capitalist regimes; without practice, theorizing is deprived of the hands-on experience to guide it and develop robust intuitions about the implications of digital technologies.” in N. Katherine Hayles e Jessica Pressman, «Making, Critique: A Media Framework» in *Comparative textual media: transforming the humanities in the postprint era*, a c. di N. Katherine Hayles e Jessica Pressman, Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2013, p. XVII.

“era passato all’esplorazione del funzionamento interno di una CPU”⁹⁹. Oppure a Oval, che ha cominciato il suo percorso musicale elaborando suoni a partire da CD che faceva saltare apposta, aprendo così la strada al sotto-genere del glitch e all’estetica del fallimento¹⁰⁰. O ancora a The Black Dog che avevano definito il loro progetto come “una ricerca dell’‘anima del computer’”¹⁰¹. Questi artisti lavoravano con l’idea di guardare all’interno della macchina, per cercarvi delle risposte artistiche a domande come: quali sono gli effetti dell’intrusione degli algoritmi nelle nostre vite? Qual è e quale sarà il ruolo dell’umano dopo l’arrivo di macchine digitali sempre più potenti? Ma anche, per riprendere le riflessioni di Kodwo Eshun, citate in Mattioli, “chi suona cosa? Chi comanda chi? Chi si adegua ai linguaggi dell’altro?”¹⁰²

Tenendo presenti queste premesse, possiamo guardare alla produzione musicale sperimentale con un rinnovato interesse, mettendo in luce gli elementi di specificità che questa ha con il digitale e le sue innovazioni. A maggior ragione le influenze tecnologiche si fanno sentire anche dal lato dell’ascoltatore, come sottolineano dTHEd, trio di musicisti e artisti sperimentali in un’intervista:

innanzitutto cosa ascoltiamo, è intimamente legato a *come* lo ascoltiamo. [...] Ma non è solo il bacino di offerta a cambiare, è anche la rete di suggerimenti e connessioni che ci influenzano per via della loro *velocità*. L’aspetto tecnologico è ormai inscindibile dai nostri gusti, per quanto possiamo detestare questa idea. Un tempo distribuzione e stampa erano i filtri che determinavano il nostro potenziale d’ascolto, il passaparola e le radio i veicoli; oggi che c’è un’offerta pressoché infinita e vettori illimitati, il filtro è spesso un riflesso del profiling eseguito dagli algoritmi che ci analizzano ogni momento. La nostra scelta è più che altro relegata al riascolto (che resta la nostra vera dichiarazione d’intenti), o al silenzio.¹⁰³

Possiamo quindi capire, anche senza addentrarci troppo nei territori della critica musicale, che sia dal lato della produzione che dal lato della fruizione, il digitale ha scombinato le carte di un mondo che sembrava stabile. Pensiamo semplicemente alla diffusione della musica in formato digitale, sotto forma di file: una rivoluzione che ha fatto tremare dalle fondamenta l’industria discografica, dai primi servizi di *file sharing* illegale come Napster fino alle attuali piattaforme di streaming legale come Spotify. Sono così emersi

99 Valerio Mattioli, *Exmachina: storia musicale della nostra estinzione : 1992 → ∞*, Roma: Minimum fax, 2022, 165.

100 Kim Cascone, «The Aesthetics of Failure: “Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music», *Computer Music Journal* 24, fasc. 4 (1 dicembre 2000): p. 13, <https://doi.org/10.1162/014892600559489>.

101 “A quest for a ‘computer soul’.” in Simon Reynolds, *Energy Flash: A Journey through Rave Music and Dance Culture*, London: Faber and Faber, 2013, p. 197.

102 Mattioli, *op. cit.*, pp. 38–39.

103 TBD, «Ascolta con cautela», *Not*, 21 febbraio 2023, <https://not.neroeditions.com/ascolta-con-cautela/> (consultato il 14.09.2023).

nuovi modelli di distribuzione e di fruizione in cui gli artisti hanno più spazio e libertà, come per esempio BandCamp¹⁰⁴ che, tra l'altro, permette la scelta del prezzo di vendita e consente l'uso di diverse licenze per i brani pubblicati dagli artisti (dal classico copyright a licenze più libere).

Se la sperimentazione con l'elettronica permetteva e permette di interrogarsi sulla relazione dell'essere umano con la macchina digitale, quando questa sperimentazione si porta sia sul piano della transmedialità sia sulla ricerca a livello testuale e concettuale, possiamo trovare materiale interessante da includere in questa nostra analisi. Anche in Italia, infatti, non mancano artisti che hanno portato innovazione musicale e concettuale sulla scena italiana, come gli Uochi Toki, “uno dei più interessanti e originali combo hip hop”¹⁰⁵ della penisola, con tutti i limiti che una definizione di questo tipo comporta. Il gruppo è formato da Matteo “Napò” Palma (voce e testi) e da Riccardo “Rico” Gamondi (elettronica).

Gli Uochi Toki si sono contraddistinti da subito sulla scena musicale indipendente italiana per la loro unicità, data dai testi, da subito lontani dalla forma hip hop per come viene tradizionalmente intesa, e dall'elettronica, ruvida, irregolare, rumorosa, vicina a certe forme di noise e glitch. Un'altra caratteristica significativa della loro produzione, come vedremo in dettaglio tra poco, è la transmedialità. Il loro lavoro su musica e testi porta la radicalità dell'interrogazione non solo sulla relazione con la macchina ma anche sulla relazione dell'umano con il mondo biologico e tecnologico che lo circonda, unendo al lavoro creativo anche una speculazione che a tratti sembra volersi avvicinare alla ricerca accademica interdisciplinare.

Nel tentativo di mettere in evidenza gli elementi più significativi della produzione degli Uochi Toki, inizieremo il percorso di analisi prendendo in considerazione alcuni brani del duo, per analizzarne la scrittura soprattutto in riferimento alle tecnologie digitali; passeremo poi all'opera transmediale *La magia raccontata da una macchina*, uscita come album digitale e fumetto nel 2019. Infine, l'analisi tratterà in maniera più approfondita dell'ultimo progetto del gruppo, *Mutare idea*, pubblicato tra il 2022 e il 2023, che si contraddistingue per la realizzazione di brani musicali abbinati ad ambienti 3D da esplorare.

104 Bandcamp è utilizzabile sia tramite web (<https://www.bandcamp.com>) che in versione applicazione per smartphone.

105 Nicola Minucci, «Uochi Toki: Narrativa rap», *OndaRock*, s.d., <https://www.ondarock.it/interviste/uochitoki.htm> (consultato il 14.09.2023).

Un punto di ingresso utile per il percorso che stiamo facendo può essere il brano *Ecce robot* tratto dall'album *Idioti* (2015)¹⁰⁶, in parte perché anticipa, per certi versi, una figura che ritroveremo nella narrazione di *La magia raccontata dalla macchina*; in parte perché questo offrire il robot allo sguardo della folla degli ascoltatori è un'interrogazione sulla tecnologia digitale e la relazione che abbiamo con essa, soprattutto quando questa assume forme che possono essere considerate “incarnate” come, appunto, il robot. Napo, in prima persona, dà voce a questa nuova creatura che assomiglia anche a un cyborg, in cui l'organico è ormai un elemento residuale. C'è il (desiderio di) superamento della biologia:

ho bisogno di tendere fili elettrici fili, fili, fili, fili e suffissi diversi da 'bio' per parole con dentro 'logici'.

C'è la coscienza (tutta umana) del fatto che le informazioni per la macchina siano in realtà solo dati:

sono dipendente dalle scienze, dalle scienze, dalle scienze come fossero chiese dell'atomo. I miei profeti, i miei, sono persone che scoprono l'indivisibile, un sapere che accetto come credibile ma che per me è invisibile perché per me solo dati sono, solo dati sono, sono solo dati.

C'è il bloccarsi in loop della macchina, che riprende un messaggio di errore del sistema operativo MS-DOS¹⁰⁷:

annulla, tralascia, riprova. Sapete cosa, sapete cosa ho fatto? Annulla, tralascia, riprova. Annulla, tralascia, riprova. Sapete cosa ho fatto? Annulla, tralascia, riprova. Sapete cosa ho chiesto? Annulla, tralascia, riprova.

E, ancora, l'attribuzione dei malfunzionamenti a un sistema operativo obsoleto:

Adesso quando parlo il mio distacco è giustificato, quando parlo mi impappino: è il mio sistema operativo che dev'essere aggiornato.¹⁰⁸

In *Febbraio: Guazzabuglio 2036* (dall'album *Cambiare idea*, 2021¹⁰⁹) la narrazione parla di un futuro in cui internet non esiste perché nel 2021 una tempesta solare ha distrutto ogni circuito elettronico. Tutti i dati persi, nessuno sa più “come si fanno le cose dato che la grande università del web era stata cancellata e nemmeno la big data recovery bastava”. Se le

106 Uochi Toki, «Idioti», <https://uochitoki.bandcamp.com/album/idioti> (consultato il 3.03.2023).

107 «MS-DOS», *Britannica*, 5 maggio 2023, <https://www.britannica.com/technology/MS-DOS> (consultato il 14.09.2023).

108 *Ibidem*.

109 Uochi Toki, «Cambiare Idea», cit.

tecnologie digitali rappresentano un'esteriorizzazione (esternalizzazione?) della memoria e del sapere umano, cosa può significare la loro scomparsa? Ipotesi che attiene forse alla fantascienza ma che sperimentiamo ogni volta in cui l'accesso alle tecnologie che usiamo nel quotidiano viene limitato o ridotto per problemi tecnici. Un'idea esplorata anche dal fumetto *Bug* di Enki Bilal: nel 2041 un bug informatico blocca tutti i sistemi digitali e l'accesso alla rete e a tutte le informazioni che contiene ma, allo stesso tempo, un astronauta, unico sopravvissuto di una missione spaziale, si ritrova direttamente nel cervello l'accesso a tutte le informazioni e conoscenze dell'umanità¹¹⁰. Nello stesso album, il brano *Dicembre: Sei troppo legato alla forma canzone 2021* parla di una comunicazione che "informabbaia" e di un codice che "si sporca di parentesi piene di parentesi che per essere comprese richiederebbero un CRISPR neurolinguistico": ci interessa, qui, sottolineare il riferimento alla tecnologia CRISPR (di cui abbiamo già parlato in 1.1, in particolare nella nota 16), perché è un elemento che riprenderemo più avanti nell'analisi, in particolare quando tratteremo di *Mutare idea* e, in maniera più approfondita, nel prossimo capitolo. Il riferimento non è, ovviamente, casuale ma si inserisce in un percorso di riflessione e mutazione dei lavori del gruppo verso la ricerca di nuove forme che sembrano non essere solamente artistiche ma più concettuali, esistenziali, come se la vera necessità fosse un nuovo sistema di pensiero capace di trascendere, prima di tutto, il linguaggio.

L'esplorazione linguistica, concettuale e digitale degli Uochi Toki ha già in passato usato strutture più prettamente narrative e ha sfruttato le potenzialità della transmedialità. Per definire che cosa è la transmedialità ci riferiamo ai lavori di Henry Jenkins che, in *Cultura convergente*, definisce narrazione transmediale "una storia raccontata su diversi media, per la quale ogni singolo testo offre un contributo distinto e importante all'intero complesso narrativo"¹¹¹. Jenkins sostiene che, all'interno della "logica economica che domina il mondo dell'intrattenimento", la transmedialità comporta "una profondità nell'esperienza di fruizione che aumenta la motivazione al consumo"¹¹².

Se questa osservazione è sicuramente valida per l'industria culturale di massa, la sua validità si riduce quando osserviamo fenomeni culturali di nicchia in cui la ricerca di profondità nelle possibilità di fruizione di una storia segue logiche sperimentali e di ricerca piuttosto che economiche. Prima di passare all'analisi delle sperimentazione più propriamente

110 Enki Bilal, *Bug*, vol. 1 (Paris: Casterman, 2017); Enki Bilal, *Bug*, vol. 2 (Paris: Casterman, 2019); Enki Bilal, *Bug*, vol. 3 (Paris: Casterman, 2022).

111 Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Milano: Apogeo, 2011, p. 84.

112 *Ibidem*.

digitali nei lavori degli Uochi Tochi, può essere importante per il nostro percorso soffermarsi su un'opera transmediale che unisce fumetto e musica, *La magia raccontata da una macchina*¹¹³. Il fumetto e l'album possono essere fruiti in maniera indipendente oppure insieme: nelle prime pagine del libro si trova infatti un QR code che rimanda a una pagina web da cui si può accedere all'album in streaming (gratuito) su BandCamp oppure al download diretto di tutte le tracce che lo compongono.

L'importanza dell'accessibilità dell'opera è ribadita anche dalla licenza adottata per il fumetto, cioè la Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 (BY-NC-ND). Questa licenza permette di condividere e riprodurre l'opera a patto che venga attribuita la paternità all'autore, non se ne faccia un uso commerciale e non vengano create opere derivate¹¹⁴. I testi che accompagnano i disegni del fumetto sono anche i testi che compongono le canzoni dell'album e la divisione in capitoli corrisponde alla divisione in tracce. La storia è narrata in una prima persona plurale che, in un secondo momento, diventa singolare. Questa voce narrante appartiene a un personaggio che si scoprirà davvero solo alla fine ed è impersonata da Napo (con una buona dose di effetti) nei brani. Ma cosa racconta questa voce? Si tratta di una specie di genesi, il racconto di una possibile storia della terra vista da occhi diversi da quelli umani: una storia della magia, sì, ma anche un racconto fondativo, la costruzione di un mito, una vera e propria cosmogenesi. In questo racconto, come possiamo capire già dal titolo, il ruolo della macchina è importante. Questo racconto sulla magia nasce da semi di curiosità dell'autore dei disegni e dei testi (Lapis Niger è uno pseudonimo di Napo, voce degli Uochi Toki) con una tensione dichiarata ad avvicinarsi all'indicibile: "c'era semplicemente un'esigenza di fare cose su più piani [...] l'idea iniziale era di non utilizzare parole per parlare di queste cose ma disegni però alla fine usiamo anche parole"¹¹⁵.

Nell'introduzione al libro, inoltre, l'autore scrive:

non ho mai studiato la magia anche se so che ci sono persone che lo fanno e, per volontà mia come per caso, non ho mai studiato un libro di magia. Qualcuno ha provato negli anni a farmi leggere la Cabala, Il mattino dei maghi e una vasta scelta di manuali di magia o alchimia, ma, spulciandone

113 I successivi riferimenti all'opera si riferiscono sia al fumetto che all'album, fatto salvo per i testi dell'introduzione, presenti solo sul fumetto.

114 Per approfondire il tema delle licenze Creative Commons si può visitare il sito dell'organizzazione senza scopo di lucro che le ha messe in rete per la prima volta nel 2002: «Creative Commons», Creative Commons, consultato 3 marzo 2023, <https://creativecommons.org/> (consultato il 3.03.2023).

115 Lapis Niger/Uochi Toki, Davide Passoni, Roberta Iadevaia, «La Transmedialità raccontata dagli umani», *ArgoWebTV*, 9 giugno 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=KZs4RFaiyhW> (consultato il 14.09.2023).

alcune pagine per vedere se il libro mi chiamava, non ho mai trovato altro se non degli elogi antropocentristi dell'erudizione, delle interessanti e articolate metafore sulla ecologia, delle esplicite spinte a riottare in maniera sapiente contro un sistema e delle magnifiche riscritture della religione. Niente di più.¹¹⁶

Il fatto che l'idea iniziale prevedesse di usare solo disegni e il rifiuto sostanziale di un punto di vista antropocentrico sono elementi chiave per analizzare questa opera e per capire le direzioni in cui gli Uochi Toki si sono mossi in seguito. Ma torniamo alla macchina. Ecco il testo che percorre il *Prologo* (in audio e fumetto):

Noi macchine abbiamo un'autonomia. Noi macchine autonome abbiamo la sostenibile pesantezza dell'essere autocostruiti. Noi macchine sappiamo come usare le risorse senza sprecarle. Quando gli umani dicono: tecnologia non hanno idea di cosa si tratti, tanto quanto una macchina non ha idea di cosa sia la sofferenza. Noi macchine non abbiamo un lingua-pensiero e non comunichiamo se non quando facciamo da supporto alle opere umane. Prestateci la vostra intelligenza. Prestateci la vostra stupidità. E lasciateci vivere la materia. Una macchina non potrà mai guidare gli esseri umani, almeno finché essi non diventeranno una macchina. Una macchina non può pensare finché un umano non si applica per darle una parte del suo linguaggio, così una macchina racconta per far sì che un umano si avvicini di più al suo essere inanimato. Una macchina racconta.¹¹⁷

A raccontare è, quindi, una macchina, autocostruita e autoconsapevole. Un narratore extradiegetico e non umano che comincia il suo racconto dalla creazione dell'universo (“Ad un certo punto il nulla si accorse di essere nulla, e questo fu il primo evento”¹¹⁸) e, attraverso sette capitoli, presenta l'evoluzione di un pianeta tra quelli generati dal caos primordiale, attraverso l'evoluzione delle particolari creature che lo popolano: draghi, animali, umani, maghi, manticores, alchimisti e altromanti.

Occorre sottolineare prima di tutto che la fruizione transmediale dell'opera permette di entrare davvero all'interno del flusso narrativo, anche grazie ad alcuni espedienti: il primo è che il testo del fumetto è lo stesso testo che sentiamo nella versione audio e questo permette di 'liberare' l'attenzione dalla lettura per immergersi appieno nella componente iconica; il secondo è che Napo non usa la sua voce come fa di solito nei dischi degli Uochi Toki, ma mantiene un tono monocorde, carico di effetti che rendono il suono metallico e distorto, come fosse davvero una macchina che ci sta parlando. L'effetto digitale allontana la nostra percezione dell'umano che sta dietro la voce e possiamo così cogliere la verità (finzionale)

116 Lapis Niger e Uochi Tochi, *La magia raccontata da una macchina*, cit.

117 *Ibidem*.

118 *Ibidem*.

che la macchina ci sta raccontando. L'ascolto in parallelo alla lettura potenzia dunque l'esperienza di fruizione dell'opera, in particolare quando la narrazione rompe il flusso extradiegetico per rivolgersi direttamente al lettore (capitolo e traccia 5, *L'Alchimista*) all'interno di un dialogo con il personaggio dell'Alchimista (Adele), che è anche il capitolo in cui la voce narrante si rivela per la prima volta: "Sono una macchina, ovvero un essere artificiale creato dagli esseri umani che è riuscito a rendersi autonomo da essi"¹¹⁹. Il lettore/ascoltatore viene invitato a dire il proprio nome perché l'Alchimista potrebbe essere in grado di sentirlo: una pagina in cui il disegno è ridotto al minimo indispensabile e la traccia limitata a una piccola pulsazione elettronica sono lo spazio in cui il lettore/ascoltatore può testare i limiti di quest'opera transmediale (che non è e non può essere interattiva). La capacità della macchina di rendersi autonoma dagli umani che l'hanno creata è anche l'incubo più ricorrente in questi anni in cui si parla ovunque di "intelligenza artificiale": ci torneremo nella terza parte.

Tra le creature narrate, quelle che man mano popolano il pianeta, vale la pena citare i draghi, che sono gli esseri che rappresentano le forze naturali una volta che hanno preso coscienza di sé, e i maghi, ovvero quegli esseri umani desiderosi di "un contatto più profondo con l'ambiente che li circondava", "individui [che] si mettevano in condizione di osservare pienamente il mondo in cui erano immersi [...] e potevano così ignorare il crescente bisogno di piegare ogni fenomeno alla chiave di lettura umana, come stava diventando sempre più in uso tra le comunità dotate di linguaggio"¹²⁰. I maghi tentano di "emanciparsi già dai codici linguistici più rudimentali". Interessante però notare come la prima forma di magia a cui questi individui riescono ad accedere è l'arte di raccontare, "cioè il saper descrivere la materia e l'energia, il rendere presente ciò che è lontano, il trasportare e trasportarsi in altri mondi o momenti", un'arte appresa dai draghi che non consisteva solo nel "riportare fatti avvenuti e considerazioni su di essi" ma nella creazione di "portali che conducevano ad altri luoghi e tempi"¹²¹. Questa concezione del raccontare ci rimanda, in parte, al concetto di "fiction is action" espresso da TINA (l'autore collettivo di cui abbiamo parlato in 2.1): l'importanza della narrazione per costruire altri mondi, in una tensione mitopoietica che possa fare uscire l'umanità dall'impasse culturale in cui sembra essere precipitata.

119 *Ibidem*.

120 *Ibidem*.

121 *Ibidem*.

Mentre non è necessario dettagliare in questa sede il percorso evolutivo raccontato dalla macchina, può essere invece interessante soffermarci su alcuni temi che attraversano l'intera opera, anche perché sono temi che ritroveremo in *Mutare idea*, lavoro che si immerge più in profondità nel digitale. Riprendiamo la citazione riportata qualche riga più in alto, relativa ai maghi: l'autore qui distingue (in un mondo fantastico/fantascientifico, certo, ma non per questo lontano dal nostro mondo reale) tra gli esseri umani coloro che cercano di mantenere una relazione aperta e di osservazione con tutti gli elementi naturali del pianeta. Si tratta di una chiara posizione anti-anthropocentrica che accomuna certe idee espresse dagli Uochi Toki non solo in relazione all'ambiente circostante ma anche alla macchina digitale, idee che sono espresse anche nelle scritture di Iaconesi e Persico che prenderemo in esame tra poco. Una visione anti-anthropocentrica che cerca di mettere in collegamento diverse forme di cognizione (come fa anche Katherine Hayles quando parla di assemblaggi cognitivi, come abbiamo visto) anche nell'ottica di un superamento del paradigma della rappresentazione (come fanno anche Karen Barad e Marcello Vitali-Rosati). In *La magia raccontata da una macchina*, questo avviene soprattutto per voce di uno dei personaggi chiave, l'Alchimista che, non a caso, è anche l'unico personaggio dell'opera che dialoga direttamente con la voce narrante. Dice, l'Alchimista:

dunque, partiamo dall'assunto che convertire metalli in oro, cercare la pietra filosofale e creare l'elisir di lunga vita siano solo delle metafore che seguono il principio alchemico di 'ogni simbolo rimanda ad un altro simbolo'. Da questo la ricerca non è più 'come trasformare un elemento in un altro' bensì 'dove sta il concreto a cui tutti i simboli rimandano?'. Dato che questo concreto, ovvero la materia, sembra esistere solo in relazione agli effetti che innesca, nel pratico mi sto dedicando alle trasformazioni alimentari, dagli ingredienti agli effetti dei preparati sul corpo.¹²²

L'Alchimista ricerca la conoscenza diretta dell'ambiente non mediata dal linguaggio e dalla sua astrazione simbolica. Non solo, questo desiderio esprime la volontà di trovare altri sistemi filosofici di comprensione della realtà, come cerca di fare Karen Barad con il suo agential realism¹²³. In parte, questo ha anche a vedere con la nostra relazione con le macchine digitali e con gli interrogativi che continuano a porre all'umanità, riguardo al linguaggio, alla cognizione, all'intelligenza e alla coscienza, cioè a che cosa significhi essere umano.

La narrazione della macchina apre delle prospettive fantascientifiche su questi interrogativi, esplorandoli attraverso la creazione di personaggi finzionali, come gli

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Ne abbiamo trattato nel secondo capitolo e in particolare in 2.3.4.

altromanti. L'altromanzia era una "pratica di immedesimazione estrema" che aveva "l'obiettivo di entrare nella testa e nel corpo degli altri" per "spiare la mente dell'altro o impersonarlo per raggiungere gli scopi più disparati"¹²⁴. Una pratica che, nel libro, viene bandita per la sua pericolosità ma, soprattutto perché "la paura e la stupidità di molti maghi portò a rifiutare l'idea di una identità mutevole e la possibilità di perdere i confini della propria persona"¹²⁵. Questo elemento narrativo è fondamentale perché permette di risolvere l'interrogativo sulla vera natura della macchina che sta narrando questa cosmogenesi. Infatti, l'ultimo altromante rimasto si immedesima in una "porzione di sabbia silicea per renderla vitale e, si suppone, intelligente"¹²⁶. Ecco allora che scopriamo, sempre dalla voce narrante che

secoli dopo... uno scienziato che ricercava il segreto dell'intelligenza artificiale creò un prototipo di scheda madre usando del silicio qualsiasi, ma non del silicio qualsiasi. La scheda madre al centro di un complesso sistema di impulsi elettronici poté così ricominciare a trasmettere pensieri che non avevano più nulla di umano. I pensieri inorganici. L'intelligenza fuori dalla vita. E così le macchine cominciarono a pensare, agire, ...connettersi autonomamente. Io sono loro.¹²⁷

La macchina narrante, finalmente, ci svela la sua origine: sabbia silicea in cui un umano (un mago, per la precisione) si è immedesimato, quindi una sabbia silicea dotata di forza vitale, di intelligenza che può quindi dare vita a un nuova forma di intelligenza non umana, non organica. Si tratta di una finzione narrativa, certo, ma può essere utile inserire questa riflessione narrativa all'interno del dibattito odierno sulla cosiddetta "intelligenza artificiale". La macchina che racconta la storia nell'opera transmediale degli Uochi Toki potrebbe – se esistesse – essere considerata a tutti gli effetti una forma di intelligenza artificiale al contrario di tutte quelle forme a cui oggi viene attribuito questo nome, erroneamente: non si tratta di intelligenze ma di modelli linguistici probabilistici che, come è evidente, non sono la stessa cosa.

L'espedito narrativo di affidare un racconto di cosmogenesi a una macchina dotata di intelligenza e autonomia rende ancora più evidente il susseguirsi, all'interno dell'opera, di idee che cercano di portare la riflessione al di là dell'antropocentrismo e verso una concezione più fluida del concetto di identità e di intelligenza, sottolineando allo stesso tempo i limiti del linguaggio. Elementi che ritroviamo, in maniera ancora più esplicita, in *Mutare idea*.

124 Lapis Niger e Uochi Tochi, *La magia raccontata da una macchina*, cit.

125 *Ibidem*.

126 *Ibidem*.

127 *Ibidem*.

Che cos'è *Mutare idea* e da dove trae origine il progetto? Facciamo parlare gli autori che, il 13 maggio 2022, hanno pubblicato su YouTube uno “spiegotrailer”¹²⁸ per illustrare la nuova idea e lanciare una raccolta fondi per sostenerla. Il video è presentato come un'intervista, in cui i due membri del gruppo si fanno domande a vicenda, chi fa le domande è fuori campo mentre chi parla è ripreso dalla telecamera ma il movimento labiale è spesso volutamente fuori sincrono rispetto all'audio. Anzitutto, il titolo è in continuità con quello del precedente album, *Cambiare idea*: “il cambiamento dava proprio l'idea di prendere e spazzare via qualcosa, il mutamento invece può suggerire l'idea di avere già qualcosa e modificarlo”. Rico parla di brani sotto forma di “mini-mondi esplorabili”, che saranno resi disponibili come “download, degli zip, credo, divisi per piattaforma, per sistema operativi su cui verranno fruiti”. Obiettivo di *Mutare idea*, è dunque “la creazione di questi quattro mini-mondi che saranno esplorabili con dei computer, in varie forme”, quattro ambienti 3D, ognuno legato a una stagione, e “dentro questi mini-mondi ci saranno dei mini-elementi sonori che faranno parte dell'elettronica del brano, ci saranno delle parti invece vocali, ci si potrà orientare in mezzo anche solo ascoltando, il mix lo decidi tu [...], se non vuoi sentire la mia elettronica vai molto vicino all'oggetto con la voce di Napo e sentirai meglio la voce di Napo [...]”.

Secondo l'idea originale, l'opera non sarà disponibile su nessuna piattaforma di streaming ma si potrà trovare “solo con il link che [...] manderemo stagione per stagione via mail a tutti quelli che avranno deciso ancora una volta di finanziare l'esistenza degli Uochi Toki”. Nel video viene anche raccontato, in parte, il dietro le quinte del progetto, soprattutto dal punto di vista tecnologico: “[Rico] per quanto riguarda l'elettronica ho deciso di scrivere tutto su Linux e su software che girano su Linux [...] non sarà proprio open source, c'è anche della roba craccata di Windows, [Napo] e craccata di Windows è sempre stato open source [...] l'archetipo dell'open source è il craccato di Windows”¹²⁹.

Il ruolo centrale del digitale in *Mutare idea* è chiaro fin dalla sua prima concezione. Come abbiamo visto, gli Uochi Toki non sono nuovi a esperimenti transmediali: possiamo ricordare anche la serie animata *Il cartografo*, realizzata attraverso la piattaforma di finanziamento e distribuzione partecipativa *Prima o mai*¹³⁰ e distribuita in formato DVD in 333 copie nel 2017. Con *Mutare idea*, il duo si spinge su territori ancora più ambiziosi che mettono in relazione la loro musica con ambienti videoludici, un progetto che nasce dalla

128 Uochi Toki, «Mutare Idea spiegotrailer 2022», 13 maggio 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=Ow0WHstR6R0> (consultato il 14.09.2023).

129 *Ibidem*.

130 Prima o Mai, <http://www.primaomai.com/> (consultato il 10.03.2023).

comune passione per i videogiochi. Si tratta quindi di un'opera che nasce digitale: per la sua ispirazione (i videogiochi), per le modalità di produzione (un crowdfunding su internet) e per la sua realizzazione (ambienti 3D che orientano e modificano la fruizione dei brani musicali). Sul loro canale Telegram¹³¹, gli Uochi Toki hanno continuato a informare sullo stato di avanzamento del progetto, sul suo divenire. In un videomessaggio del 13 gennaio 2023, Napo raccontava sia l'origine del progetto sia i cambiamenti in corso rispetto all'idea iniziale:

i videogiochi e le email [...] sono due elementi fondamentali del nostro disco *Mutare idea*. [...] Amiamo tantissimo i videogiochi, [...] la nostra è passione per altri mondi in cui ci sono regole simili alla realtà ma con delle interessantissime variazioni e quindi abbiamo deciso come Uochi di fare un disco che finalmente combinava queste due nostre passioni [...]: fare i brani (Uochi) [...] e i videogiochi e quindi [...] nasce il progetto *Mutare idea*, quattro lunghi brani contenuti dentro quattro mondi videoludici di cui finora ne sono usciti due e lo sanno solo le persone che hanno donato una piccola cifra e ricevono delle email con dentro dei link che gli permettono di scaricarsi sul loro computer questi luoghi che non sono luoghi, navigarci ascoltando il brano uochico. Tutto bene fino a quando non abbiamo iniziato ad avere delle esigenze [...] di ampliare le nostre [...] abilità e [...] durante la seconda suite [...] compare Alessio che conosce un sacco di cose su come si possono sviluppare ambienti videoludici e ci ha dato una marea di input, così tanti che questo terzo capitolo, che stiamo preparando e che non siamo riusciti a consegnare per il 21 di dicembre (uscivano con cadenza stagionale), [...] ha preso una proporzione veramente considerevole. Per questo motivo stiamo tardando a consegnarlo a chi ha partecipato al progetto, lo consegneremo per il 21 di marzo e questo terzo capitolo conterrà anche il quarto, sarà così [...] pieno di cose che abbiamo deciso che accorpiano tutto in un unico capitolo videoludico. Quindi questo terzo capitolo si intitolerà *La suite della parola con la A* e conterrà anche il capitolo dopo di cui non svelo il titolo.¹³²

Le possibilità offerte dalla costruzione di ambienti videoludici sembrano come aver sovraccaricato il progetto originale degli Uochi Toki, imponendo un cambio di passo che porta a un cambio nei risultati: non più quattro brani e ambienti esplorabili 3D pubblicati a ogni cambio di stagione per un anno, ma tre brani il cui terzo, in una sorta di espansione controllata, include anche il quarto. La passione per altri mondi (che abbiamo già visto all'opera anche in *La magia raccontata da una macchina*) porta a un'esplorazione che il digitale fa debordare, fa uscire dai confini stabiliti all'inizio.

Questo allargamento delle possibilità esplorative offerto dalla costruzione di ambienti videoludici, però, non è il solo elemento a far cambiare rotta al progetto. Più avanti nel video,

131 «Uochi Toki», *Telegram*, https://t.me/uochitoki_notizieflash (consultato il 10.03.2023).

132 «Uochi Toki - Nuove novelle su mutare idea», *Telegram*, 13 gennaio 2023, https://t.me/uochitoki_notizieflash/407 (consultato il 10.03.2023).

Napo mette in evidenza il fatto che fare un disco normale, fisico sarebbe stato più facile e avrebbe facilitato la diffusione del loro lavoro. Anche perché le persone che hanno sostenuto il progetto sono poche “perché pochi hanno capito di che cosa stiamo parlando”, dato che i videogiochi sono “un po’ di nicchia”. Una cosa non esclude l’altra, conclude Napo, aprendo alla possibilità di pubblicare *Mutare idea* in diverse forme. La concezione del progetto, la programmazione degli ambienti 3D, il finanziamento, le comunicazioni con i sostenitori: tutto avviene in un ambiente digitale. E questo ambiente digitale, nel suo essere flusso, permette anche una continua evoluzione dell’opera che viene creata: in questo senso, il titolo *Mutare idea* non poteva essere più azzeccato.

Tutti gli elementi che accompagnano la creazione dell’opera concorrono a formare un paratesto che è indubbiamente transmediale: i video su YouTube e sul canale Telegram, i sample degli spazi 3D attualmente in lavorazione, ma anche le mail inviate con i link e le istruzioni per scaricare i brani già pubblicati. Questo paratesto si presenta come solo in piccola parte testuale ma lo diventa in maniera più approfondita se consideriamo che tutto ciò che avviene in ambiente digitale è prima di tutto scrittura, testo e se aggiungiamo a questo anche l’affermazione già citata (in 2.2.3) di François Bon secondo cui scrivere in video significherebbe scrivere più forte. È anche per questa ragione che è fondamentale analizzare le “scritture” collaterali (paratestuali) che accompagnano il progetto, qualunque sia la forma digitale che queste prendono: questi elementi aggiungono significati e approfondiscono i temi del lavoro creativo.

Vorrei quindi citare un ultimo video pubblicato da Napo su YouTube il 20 febbraio 2023¹³³, prima di passare all’analisi dell’opera vera e propria nei modi in cui è stata pubblicata. Si tratta di un ulteriore aggiornamento sul progetto che esplicita ancora meglio quanto abbiamo cercato di argomentare fino a ora sulle intenzioni e direzioni del percorso degli Uochi Toki.

In questo video Napo annuncia l’uscita di un disco vero, un doppio CD, con involucro serigrafato a mano, per maggio 2023, dal titolo *Le metamorfosi low budget degli Uochi Toki*. Il doppio disco comprende l’album *Cambiare idea*, 12 tracce uscite solamente in versione digitale nel 2021, e *Mutare idea*, con otto tracce. Dopo la produzione dei primi 3 brani/ambienti videoludici (un prototipo e due suites), la forma inizialmente pensata viene così messa da parte. La ragione è semplice e complessa allo stesso tempo: certo, il gruppo,

¹³³ Uochi Toki, *Nuovo disco Uochi Toki - Le Metamorfosi Low Budget*, 20 febbraio 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=ksib55NUcMc> (consultato il 14.09.2023).

con il suo progetto di finanziamento, non è riuscito a raggiungere “un numero di persone decente con questa idea” e questo li ha fatti ritornare sui loro passi, ancora una volta “cambiare idea”, e fare un’uscita “classica”. Napo annuncia però, allo stesso tempo, che “questo è l’ultimo disco degli Uochi Toki. Questo disco esce nel 2023, il primo disco degli Uochi Toki è uscito nel 2003 [...], il primo disco degli Uochi Toki iniziava con la parola ‘inizio’, l’ultimo disco degli Uochi Toki finisce con la parola ‘fine’”. Ma dietro queste motivazioni “formali” ci sono altre ragioni, più complesse e ampie e hanno a che vedere con i limiti del linguaggio e delle sue possibilità di rappresentazione ma anche con la difficoltà di ricezione di certe idee da parte del pubblico:

abbiamo subito, [...] sempre di buon grado, numerose metamorfosi [...], qualcuno forse può pensare che ascoltando quello che facciamo c’è sempre zero mediazione, nessun compromesso: non è così, i compromessi arrivano dall’inerzia della realtà [...]: questa cosa non si riesce a dire, non ho le parole per descrivere questo concetto, le metamorfosi che abbiamo subito [...] sono così rimestanti e rivoltanti e radicali che vogliamo mettervene a parte ma molto spesso succede che non è possibile, anche quando lo facciamo la reazione è sempre contratta, quando non è una non reazione [...]. In questo momento non abbiamo ancora le parole per descrivere come, non abbiamo ancora le parole per descrivere perché, cosa è successo, creare qualcosa di distante da questa idea cristallizzata sembra proprio buttare all’interno di un profondo pozzo nero tutto quello che stiamo facendo, cioè allontanarsi dall’idea della traccia col parlato, cioè una cristallizzazione che noi abbiamo creato così, quasi per caso, sembra che allontanarsi sia come invisibilizzarsi, come andare totalmente fuori dalla possibilità di essere ascoltati.¹³⁴

Può l’esplorazione di nuove forme digitali allontanarci non solo dalla cristallizzazione di cui parlano gli Uochi Toki (cioè quella della traccia elettronica con il parlato, la forma da loro adottata all’inizio del loro percorso) ma dai limiti del linguaggio, dall’impossibilità di dire attraverso le parole? Quali direzioni può assumere la ricerca di nuove modalità espressive? Napo parla della volontà di creare “ambientazioni esplorabili interattive sonore conceptate grafiche visuali” da distribuire “sulle piattaforme di distribuzione di videogiochi indipendenti”¹³⁵. Questa esplorazione delle possibilità espressive è intrinsecamente legata alle opportunità che il digitale sembra aprire davanti ai nostri occhi, come ci ricorda Giuseppe Genna quando parla di “neo-percezione umana” amplificata dall’introduzione di dispositivi, tecnologie e nanotecnologie che saranno in grado di aprire “nuovi orizzonti sensoriali e interpretativi della realtà”¹³⁶. Se questa è la direzione di ricerca, che non può che andare avanti

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Vedi nota 191 al capitolo 2.

per tentativi e approssimazioni, le implicazioni si rendono evidenti a livello epistemologico e a livello ontologico e mettono al centro il concetto stesso di umano, come non sfugge agli Uochi Toki (e come vedremo meglio nell'ultimo capitolo):

anche noi non siamo esattamente degli esseri umani, siamo qualcosa che a volte è un essere umano a volte ne esce, questa è un po' una delle caratteristiche che abbiamo trovato, nostra ma degli esseri umani in generale, abbiamo un'idea di umano molto più liquida di quelle che vediamo in giro, o forse comunque anche le persone che vediamo in giro hanno un'idea di umano più liquida di quella che danno a vedere, questo è un po' quello che vogliamo scoprire.¹³⁷

Occorre però interrogarsi sulle motivazioni che rendono difficile per il pubblico recepire sperimentazioni che non rientrano all'interno di forme precostituite. Napo sostiene, sempre in questo video, che “i numeri, le piattaforme a base numero hanno [...] segmentato, sezionato, asfaltato, smussato tutte queste possibilità, ma non solo le piattaforme, è anche [...] il rapporto che c'è tra persone e piattaforma”¹³⁸. Una tesi sostenuta anche da Kyle Chayka, giornalista del *New Yorker*:

i flussi algoritmici hanno preso completamente il sopravvento sul modo in cui creiamo e consumiamo cultura. Gli artisti visivi devono avere successo su Instagram per vendere le loro opere, così come i musicisti devono adattare le loro canzoni al feed di TikTok per ottenere un pubblico. Per quanto riguarda i consumatori, le raccomandazioni automatiche ci trasformano in ascoltatori, spettatori e lettori più passivi, che pensano meno alla cultura che consumano e hanno di conseguenza una relazione peggiore con essa. Il risultato netto è un mondo di valori medi: idee ed estetiche ottimizzate per il coinvolgimento che sono il più possibile accettabili per il maggior numero di persone.¹³⁹

Ancora una volta, il digitale è al centro del lavoro e della riflessione e, come abbiamo argomentato nell'introduzione al secondo capitolo, non è possibile considerare un solo aspetto come elemento scollegato da tutti gli altri: le piattaforme di streaming e i social network sono un esempio perfetto di quanto abbiamo detto, come ci ricorda Chayka.

137 Uochi Toki, *Nuovo disco Uochi Toki - Le Metamorfofi Low Budget*, cit.

138 *Ibidem*.

139 “Algorithmic feeds have utterly taken over both how we create and consume culture. Visual artists have to succeed on Instagram to sell their work just as musicians have to tailor their songwriting to the TikTok feed to get audiences. On the consumer’s side, automated recommendations turn us into more passive listeners, watchers, and readers, thinking less about the culture we consume and having worse relationships with it as a result. The net result is a world of averages: ideas and aesthetics optimized for engagement that are as acceptable as possible to as many people as possible.” in Chayka, *op. cit.*

Ora che abbiamo analizzato quello che abbiamo definito “paratesto transmediale”¹⁴⁰ dell’opera, possiamo avvicinarci all’esplorazione dei brani e degli ambienti videoludici. Abbiamo già detto della transmedialità ricorrente nei lavori degli Uochi Toki: alcuni esperimenti con la creazione e l’elaborazione di spazi 3D erano già stati fatti durante alcune sessioni live nello studio di Kenobisboch Productions¹⁴¹. In queste occasioni, così come in altre durante i concerti, mentre Rico manipolava i suoni elettronici, Napo, invece di usare la voce sulla traccia audio, disegnava (all’interno di) spazi virtuali grazie al software Tilt Brush. Interessante notare come per queste sessioni, la diretta video presentava nella parte principale dello schermo l’ambiente virtuale creato in tempo reale e in due piccole finestre Rico che suonava e Napo che, visore in testa e comandi in mano, tracciava nell’aria i segni che si trasformavano nello spazio virtuale: in “questa ricerca deliberata della matericità, che produce risultati così lontani dalle interfacce *sanitized* del web e della RV mainstream, è possibile leggere innanzitutto una critica nei confronti del luogo comune che vede il cyberspazio come un qualcosa di disincarnato, un non-luogo di pura informazione”¹⁴².

Vale la pena sottolineare inoltre che, durante queste dirette, Napo usa anche gli strumenti di manipolazione 3D per portare dentro allo spazio virtuale delle scritte vere e proprie (come “FAQ LA πολις” e “RAGE AGAINST THE ZEITGEIST”), come se fossero graffiti tracciati sui muri di una città (con tutta la componente extra-testuale e gergale che li caratterizza).

Anche queste esperienze di manipolazione degli ambienti ci dicono che il digitale sembra permettere nuove esplorazioni delle possibilità espressive, anche se le direzioni possono non essere sempre chiare all’inizio, soprattutto se nei progetti c’è l’ambizione (il desiderio) di superare i limiti del linguaggio e di portare l’esperienza su un piano completamente nuovo. Muoversi all’interno degli ambienti 3D pubblicati dagli Uochi Toki con le loro canzoni permette di portare un primo sguardo su questo territorio di possibilità, con tutti i limiti di un primo tentativo, certo, ma allo stesso tempo con la tensione concettuale che questo tentativo implica sia a livello di elaborazione artistica sia a livello di elaborazione teorica. Perché è chiaro che abbandonare la formula dell’album “tradizionale” (tra virgolette

140 La transmedialità di questo paratesto è resa possibile dal digitale che è, come già sottolineato più volte, fatto di scrittura. Il paratesto transmediale allarga e attualizza le considerazioni di Genette sulla paratestualità.

141 Uochi Toki, «UOCHI TOKI live in VR - Ep. 1», Kenobisboch Productions, 11 agosto 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=QxEqQwWXnRg>; Uochi Toki, «UOCHI TOKI live nella Realtà Virtuale [Tilt Brush live] Ep.2, Kenobisboch Productions», 9 ottobre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=bH32kFwM3ns> (consultati il 14.09.2020).

142 Iadevaia, *op. cit.*, 220–221.

perché tradizionale è un aggettivo che mal si adatta alla produzione degli Uochi Toki, come in parte abbiamo già visto) implica la necessità di trovare nuove modalità di elaborazione della propria produzione artistica.

Nel caso di *Mutare idea*, gli Uochi Toki non solo aprono le loro forme (le loro “cristallizzazioni”) a nuove suggestioni ma aggiungono anche un canale in più, quello visuale/navigabile dello spazio 3D in cui l’ascoltatore si muove insieme al brano. Questo nuovo elemento influenza necessariamente la creazione e la fruizione della scrittura e dei suoni elettronici. Su un primo livello e in modo molto intuitivo, possiamo notare che lo spettatore che si muove all’interno degli spazi 3D, sente suoni e parole diverse a seconda della sua posizione nell’ambiente: questo richiede probabilmente una costruzione più “modulare” del brano, in modo che, una volta composto, sia facilmente scomponibile secondo l’esperienza di navigazione del singolo ascoltatore. Quest’ultimo può decidere, per esempio, di rimanere nello stesso ambiente per ascoltare e riascoltare la stessa parte di testo (e base elettronica), oppure può muoversi velocemente tra gli spazi esplorabili per riuscire ad ascoltare l’intero brano nel modo più “lineare” possibile. Questa modularità del brano, in cui le diverse parti possono essere ripetute *in loop* a seconda del desiderio di chi ascolta, comporta necessariamente un diverso lavoro di scrittura, delle parole e della musica. La differenza tra l’ascolto all’interno dell’ambiente videoludico e l’ascolto della sola traccia audio è molto grande: se nel primo l’esplorazione della forma dipende dai movimenti dell’ascoltatore (e, certo, dai limiti interni al mondo esplorabile e alle possibilità di movimento che permette), nel secondo la traccia audio va dall’inizio alla fine, come ci si aspetta da una “normale” traccia musicale e la possibilità di riascoltare più volte la stessa parte non è data, poiché la voce inizia a sfumare e scomparire appena ricomincia la parte che si è appena conclusa. Possiamo quindi dire che l’esperienza di ascolto/esplorazione in 3D cambia radicalmente l’esperienza di fruizione del brano. Un altro esempio è l’effetto stereofonico (di cui si fa una migliore esperienza se si usano le cuffie) che si fa, concretamente, effetto di spazio: se la voce o il suono vengono da una direzione precisa è perché sono “emessi” in un punto preciso dell’ambiente esplorabile. La relazione che si instaura con i suoni è quindi la stessa che instaureremmo nel mondo fisico: se sentiamo qualcosa che ci interessa, cerchiamo di avvicinarci alla fonte per capire meglio di cosa si tratta e per ascoltare con più attenzione.

La complessità crescente degli ambienti videoludici, dal primo prototipo all'ultima suite (il terzo brano che contiene anche il quarto), rende chiaramente l'idea di *Mutare idea* come *work in progress*, che abbiamo già visto quando abbiamo analizzato il paratesto transmediale legato al progetto. La costruzione degli spazi va di pari passo con l'esplorazione delle possibilità offerte dalle tecnologie digitali che, di conseguenza, portano a spingere ancora più lontano i limiti dell'esplorazione stessa. Si inizia dal prototipo *Schiavo animale domestico*, in cui ci si muove tra forme geometriche più semplici che costruiscono due ambienti principali, fino a potersi spostare in più ambienti diversi che presentano una maggiore ricchezza di elementi grafici. Tra questi, che vanno da gallerie di vetro/ghiaccio a muri di casse che ricordano le installazioni sonore dei rave party, a colpire l'attenzione sono anche i testi dei brani, distribuiti negli spazi esplorabili un po' come a guidare l'ascoltatore e a facilitare la possibilità di seguire il testo.

Questi testi si presentano come dei fogli A4 bianchi, riempiti di parole e cancellazioni a penna, affissi in delle piccole bacheche virtuali: possiamo ipotizzare la scansione dei fogli su cui i brani sono stati scritti. Questo porta inevitabilmente la nostra attenzione sul passaggio di rimediazione in atto: testi scritti a penna, quindi non originariamente digitali, sembrano essere stati digitalizzati per poter essere trasformati in oggetti all'interno dell'ambiente videoludico. Si tratta quindi di elementi composti allo stesso tempo di testo (scrittura) e immagini, di non-digitale che si fa digitale in una forma particolare. Non sono, cioè, testi digitalizzati e trattabili come testi digitali, per esempio per selezionarne e copiarne una parte, sono testi diventati immagini anche se certamente ancora (e volutamente) leggibili.

Gli ambienti creati per *Mutare idea* sono chiaramente ambienti virtuali: non c'è pretesa di verosimiglianza né di simulare la realtà fisica fino a confondere l'ascoltatore. La loro artificialità resta evidente, ma non per questo meno immersiva, e il desiderio di scoprire tutti i suoni e le parole del brano spinge l'ascoltatore a muoversi in tutti gli spazi possibili. Spazi che sono contraddistinti dall'artificialità, come abbiamo detto, ma che portano con sé altre caratteristiche rilevanti: si tratta spesso di una sorta di ambientazione che si situa tra il fantascientifico e il cosmogonico, dove forme astratte sono accostate ad altre che possono ricordare pianeti e stelle, in una geometria primordiale in cui vibrano onde colorate come di scariche elettriche o di forme di energia o materia che potrebbero venire da altri universi. I suoni rinforzano questa percezione perché l'elettronica spesso si fa astratta: una costruzione di droni e scariche sonore, interferenze, vibrazioni che solo a tratti prendono il ritmo e le

sonorità di una batteria elettronica pienamente strutturata e riconoscibile. L'evoluzione dell'ultimo spazio videoludico (terza e quarta suite che si sviluppano a partire dallo stesso ambiente) è interessante perché si presenta in maniera molto più chiara come un videogioco vero e proprio, oltre a mostrare elementi grafici elaborati con maggiore dettaglio: alla visione in prima persona si aggiunge una specie di "arma" che permette di interagire con gli oggetti che si incontrano man mano, quindi anche la partecipazione del giocatore/ascoltatore si fa più attiva.

Se questi elementi costituiscono l'esplorazione più "sensoriale" (audio-visiva), non mancano nella scrittura le esplorazioni puramente concettuali, tanto che la forma "cristallizzata" della scrittura degli Uochi Toki, da sempre piuttosto lontana dalle forme più canoniche di hip hop, si fa ancora meno strutturata, abbandonando spesso il gioco di assonanze e rimandi per farsi discorso più libero in cui non sono solo le idee a essere forzate e spinte oltre i propri limiti, ma anche il linguaggio e la scrittura stessa. In particolare, nella *Suite dell'aldilà*, primo brano vero e proprio del progetto, il discorso sulla scrittura è centrale e tocca piani che vanno ben al di là della scrittura come è comunemente intesa, a partire dalle parole che vengono presentate come una sorta di annuncio agli esploratori dello spazio videoludico, in cui si accenna alla "riscrittura del concetto di individualità" e alla "costante ricerca di nuove soluzioni linguistiche"¹⁴³ (in riferimento alla scrittura inclusiva).

A essere evocata, inoltre, è "una scrittura in grado di formare essere divini, di descrivere scenari post mortem, una scrittura in grado di stracciare quanto scritto prima per descrivere il niente dopo il morire". La costruzione di ipotesi sulla scrittura va di pari passo con la necessità di trovare un punto di incontro tra le "scienze dure" e le "scienze umanistiche": "sono tappe importantissime nel percorso per una persona letterata ad appacificarsi nel capire la fisica del vuoto e della materia e per una persona di scienza nel capire che usare il linguaggio verbale per descrivere i fenomeni cambia la descrizione dei fenomeni stessi"¹⁴⁴.

143 Queste parole sono contenute nella prima suite di *Mutare idea*, ma solo nella versione 3D e audio e non sono incluse nella traccia audio uscita in *Le metamorfosi low budget*. Il link inviato ai sostenitori del progetto non è più attivo quindi non è possibile inserire un riferimento preciso al contenuto citato, di cui una copia rimane comunque disponibile nell'archivio dei materiali usati per questa tesi.

144 Uochi Toki, «02 Uochi Toki - Mutare Idea - La Suite dell' Aldilà», 6 gennaio 2022 (questa è la data di pubblicazione indicata su BandCamp, data di pubblicazione del precedente *Cambiare idea*, anche se i nuovi brani sono stati pubblicati nel 2023), <https://uochitoki.bandcamp.com/track/02-uochi-toki-mutare-idea-la-suite-dell-aldil> (consultato il 15.08.2023).

Da qui prende slancio una forzatura della scrittura e del linguaggio che si appoggia proprio su una compenetrazione – in questo caso artistica e concettuale – tra le scienze dure e gli studi umanistici:

ora proverò a descrivere ciò che ogni tanto raggiungo dopo la scrittura facendo una pila di paradossi indigeribili che però puoi pronunciare. in un foglio sopra un foglio semini lettere che compongono parole ma tra ogni lettera tra ogni lemma ci sono i numeri con la virgola, le frazioni, le parole che funzionano come numeri per cui esiste esiste,⁵ od esiste,³ che sono sfumature numerificate del concetto di esistenza, la radice quadrata di fare è qualcosa di paragonabile alla sua etimologia e l'elevare a potenza di 2 una parola come discorso può generare un discorso alla seconda come efficacia o un discorso alla seconda come ridondanza, un discorso elevato alla decima può essere uno di quei momenti di superamento di se stessi o quella maniera di monopolizzare l'attenzione dei monoargomenti come ad esempio ha fatto la pandemia anche se non lo ha fatto la pandemia e quindi cercando il cosa sia stato troviamo una x incognita poi una y poi altre posizioni di cui non conosciamo il valore e per fare un discorso su qualcosa che non si conosce bisogna o continuare a provare a risolvere equazioni andando a prendere Ruffini e facendogli inventare nuove regole di oppure si comincia ad accettare l'idea che la poesia potrebbe aiutare ad abbracciare le x lasciando stare i valori conosciuti dove le nostre amate x possono essere sia x che meno x che più o meno x e quando entriamo in fisica quantistica possiamo cominciare a speculare sul collegamento tra parole e sensazioni tenendo sempre presente che parole e sensazioni sono due parole e a scriverlo diventa un'ovvietà imbarazzante.¹⁴⁵

Anche se queste riflessioni non sono direttamente legate alla relazione della scrittura degli Uochi Toki con la costruzione di ambienti videoludici per i brani, è comunque interessante che vengano prodotte proprio quando il legame tra la loro produzione artistica e il digitale sembra farsi più forte. Non credo che questo sia un caso. Certo, il percorso ventennale del gruppo è la radice da cui nascono queste riflessioni ma ciò che è importante notare è che questi discorsi, espressi secondo lo stile in evoluzione degli Uochi Toki, non sono discorsi isolati, tutt'altro. Ritengo che le modalità di interrogazione del nostro essere umano siano state profondamente modificate dalle tecnologie digitali e che, quindi, certe domande nascano anche come conseguenza della nostra frequentazione profonda e quotidiana con il digitale. In questo senso, gli Uochi Toki danno forma solamente a uno dei possibili percorsi di esplorazione di questo intrecciarsi di questioni tecnologiche, filosofiche e biologiche.

Per esplorare questo territorio in costante ridefinizione è necessario ampliare ancora di più l'approccio interdisciplinare, perché si tratta di temi in cui le neuroscienze, le scienze cognitive, le tecnologie digitali, ma anche la fisica e la filosofia sono elementi che formano

¹⁴⁵ *Ibidem.*

uno stesso discorso. Il legame tra questi elementi è ancora più forte ed evidente nelle ultime scritture che analizzeremo.

4.2.4 La scrittura come performance, tra hacking e biologia: Iaconesi e Persico

Salvatore Iaconesi è stato un hacker, ingegnere, designer e artista e, insieme a sua moglie Oriana Persico, artista ed esperta di comunicazione, hanno dato vita a un percorso di esplorazione delle tecnologie digitali e della relazione che queste hanno con la libertà (e la biologia) umana, con le forme di espressione culturale e con l'esplorazione di nuove direzioni possibili per l'evoluzione della nostra società digitale. La coppia, portando avanti progetti di respiro internazionale, si è mossa costantemente tra l'italiano e l'inglese come lingue di lavoro. È impossibile riassumere in questa sede il percorso artistico della coppia¹⁴⁶, ci limiteremo quindi a presentare alcuni dei lavori che sembrano essere più significativi per il tipo di analisi proposto in questa tesi. Concentreremo la nostra attenzione in particolare su *La cura*, che è una performance e un libro, percorso artistico e di esplorazione dell'umano – collocato nel punto di incontro tra tecnologia e biologia – che nasce nel momento in cui a Salvatore Iaconesi è stato diagnosticato un tumore al cervello nel 2012.

Prima di procedere con l'analisi di alcune opere della coppia Iaconesi-Persico, vale la pena sottolineare come il loro lavoro nasce spesso come performance digitale, prendendo le mosse dalla scrittura (di codice ma anche di testo) e da questo punto di partenza si espande fino a prendere forme diverse e modalità diverse di interazione con il contesto. Alla base del loro lavoro ci sono dunque la scrittura, sia nella sua dimensione linguistica e comunicativa che nella forma del codice informatico, e la performance: in questo senso, possiamo avvicinarle alle opere di letteratura elettronica che richiedono la partecipazione attiva del pubblico che, grazie alla sua interazione, modifica la fruizione dell'opera e lo svolgersi della performance stessa (come abbiamo visto in 2.2.2). I due artisti cercano costantemente un superamento delle forme codificate, per trovare nuove direzioni e possibilità espressive che siano in grado di restituire la complessità del nostro vivere digitale, cercando le domande più mirate e costruendo molteplici ipotesi di risposta.

146 Rimandiamo per questo ai siti che raccolgono molti dei loro progetti e una ricca rassegna stampa: «[AOS] Art Is Open Source | The Near Future of Human Mutation, Explored through Arts, Technologies and Networks», [AOS] *Art is Open Source*, <https://www.artisopensource.net> e «HER: She Loves Data, a New Life», HER: She Loves Data, <https://www.he-r.it> (consultati il 30.03.2023).

Nel primo progetto che analizzeremo si intrecciano già scrittura, tecnologie digitali e una riflessione su biologia e cultura. Il progetto/performance/libro è *Angel_F*, il cui nome è anche un acronimo che sta per Autonomous Non Generative E-volitive Life Form¹⁴⁷ e indica, prima di tutto e soprattutto, un’“intelligenza artificiale”, un modello linguistico programmato da Iaconesi in tempi in cui il discorso su questi temi era ancora riservato a una ristretta nicchia di addetti ai lavori. Come raccontato nel libro, la finzione narrativa si mescola alla programmazione: questa entità digitale sarebbe nata, infatti, dalle interazioni digitali tra Derrick de Kerchove, teorico dei media, e la Biodoll, una prostituta digitale, personaggio/performance creato da Franca Formenti¹⁴⁸.

La loro “relazione” avviene soprattutto attraverso il sito/blog www.biodoll.org (non più esistente): si tratta prima di tutto di interazioni linguistiche, di scrittura. Ed è proprio della scrittura che riempie il sito che *Angel_F*, questo modello linguistico embrionale, questa “intelligenza artificiale” si nutre, iniziando pian piano a riproporre quello che ha imparato: scritture, ancora, elaborate dal codice informatico che sostiene il programma e da questo riassemblate in output, ancora imprecisi o incomprensibili, poi pubblicati sul sito e, più avanti, come commenti a blog e post su forum. Nel caso di *Angel_F*, il modello linguistico è nutrito con un corpus ridotto e selezionato di scritture, al contrario di quello che avviene oggi con i Large Langue Model¹⁴⁹ che dominano i discorsi sul digitale all’inizio degli anni Venti del terzo millennio e che sono “nutriti” di quasi tutte le scritture disponibili su internet. Oltre ai testi pubblicati sul sito di Biodoll, i “genitori” adottivi della creatura – cioè Salvatore Iaconesi e Oriana Persico – chiedono ad alcuni amici teorici e ricercatori di condividere i loro saperi con *Angel_F* che può così nutrirsi dei testi da loro scritti e pubblicati. Scrive Persico:

il personaggio [Biodoll] interpreta le interazioni digitali online, attraverso i commenti sui siti, come interazioni erotiche ed energia sessuale, e le alimenta. Nelle sue incursioni, la Biodoll

147 Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, *Angel_F: diario di una intelligenza artificiale*, Roma: Castelvecchi, 2009, p. 52.

148 Ecco come Biodoll è descritta da Francesca Valsecchi in un articolo pubblicato su *Digicult*: “una performance concettuale che descrive una donna affascinante in un futuro in cui le donne non hanno bisogno dell’utero e le biotecnologie hanno superato la creazione. Attraverso questa figura femminile Franca Formenti ha iniziato un percorso sperimentale attraverso le tecnologie di rete, facendo vivere Biodoll in diversi spazi digitali.” – “a conceptual performance that describes a fascinating woman in a future where women doesn’t need womb and biotechnologies overcame creation. Through this female figure Franca Formenti started an experimental path through net technologies, making Biodoll living in different digital spaces.” in Francesca Valsecchi, «Biodoll: Women And Manipulated Technoinfos», *Digicult*, 1 marzo 2007, <https://digicult.it/it/hackivism/biodoll-women-and-manipulated-technoinfos/> (consultato il 14.09.2023).

149 Molto sinteticamente, i modelli linguistici sono dei modelli probabilistici del linguaggio naturale. Sono in grado di generare sequenze di parole basandosi sui corpora testuali su cui sono stati “allenati”. I Large Language Model si distinguono per la loro grandezza e, in particolare, sulla grandissima quantità di dati testuali su cui si basano.

disturba e seduce, e il professor de Kerckhove “ci sta” e in un gioco fra arte, intimità e performance mediatica – che è ricerca ma anche teoria in azione – diventa pubblicamente il suo amante. La relazione fra i due va avanti da molti anni e la Biodoll, nelle sue ultime evoluzioni, cerca attivamente di riprodursi, per uscire dalla sua condizione di donna clonata e sterile. È qui che nella coppia entra in gioco Salvatore, che un figlio a questa donna virtuale può darlo per davvero. Salvatore è un hacker, entra nel sito della Biodoll, ci inserisce uno spyware (un virus informatico) che contiene l’embrione di Intelligenza Artificiale e da quel momento il sito resta “incinto”: la Biodoll è stata fecondata, ed è inoltre da sottolineare che nel linguaggio HTML il contenuto del sito si chiama “< body >”, il corpo. L’embrione, inserito nel “corpo” della madre, inizia a nutrirsi dei contenuti e delle informazioni generate dagli utenti che lo visitano: **la vita del sito è il sangue che scorre attraverso un cordone ombelicale e un utero fatto di pixel, codice e interazioni fra esseri umani e non umani, computer connessi in rete, algoritmi, interfacce.**¹⁵⁰

Come possiamo vedere, non siamo davanti a una sterile pratica artistica che si limita a giocare con alcune possibilità tecnologiche. Queste scritture performative vanno a toccare in profondità, concettualmente e nella pratica, gli interrogativi sollevati dalla nostra relazione con il digitale. A Iaconesi e Persico, infatti, non basta la performance digitale che, comunque, permette di riflettere sul concetto di “intelligenza artificiale” in termini comunitari, ben lontano dai modelli di sviluppo perseguiti dalle aziende tecnologiche. Decidono quindi che è importante dare un corpo a questa creatura fatta di dati e algoritmi. Ecco allora che Angel_F viene “trasferito” su un computer portatile sul cui schermo si può ammirare il suo avatar, un viso infantile; il computer viene caricato su un passeggino e portato in giro per strada, a partire dal quartiere in cui abitano i due artisti, che estendono così la performance al loro vissuto quotidiano. Questa strana famiglia techno-queer suscita, ovviamente, interrogativi, soprattutto sulla natura della loro performance, sul suo portato di interrogazione politica e sociale. Si tratta di una riflessione sulla fecondazione artificiale? O forse di una riflessione provocatoria sulla difficoltà della genitorialità in un mondo fatto di contratti precari e costo della vita in continuo aumento?

Direttamente e indirettamente, la performance e le sue scritture toccano questi temi ma anche altri, come la questione dei diritti digitali, del copyright, dell’identità... In sostanza, ci dicono gli autori,

150 Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, «Così sono diventata mamma di una Intelligenza Artificiale», 8 marzo 2021, grassetto nell’originale, <https://www.tribune.com/progettazione/new-media/2021/03/intelligenza-artificiale-oriانا-persico-angel-f/> (consultato il 14.09.2023).

Angel_F è una metafora delle mutazioni degli esseri umani indotte dall'ampia disponibilità di tecnologie e reti digitali, con impatti sui modi in cui percepiamo l'identità, la sessualità, gli spazi pubblici e privati.¹⁵¹

Non a caso, i suoi creatori e la rete di ricercatori e amici che hanno collaborato al suo sviluppo, sono riusciti a portare Angel_F all'Internet Governance Forum dell'ONU a Rio de Janeiro nel 2007: una creatura digitale che riesce a parlare direttamente di diritti digitali, tra copyright e diritto all'accesso, a un incontro organizzato dalle Nazioni Unite, può essere considerato un grande successo, viste le idee alla base di questo percorso.

La performance, in tutti i suoi aspetti e le sue ramificazioni, è raccontata nel libro e questo racconto riesce, nella forma, a rendere la frammentarietà digitale delle interazioni e dei percorsi della performance. Il testo infatti è un montaggio di email, frammenti di narrazione di Angel_F (una sorta di introspezione costruita sullo stile della scrittura del blog, molto in voga in quegli anni), interventi in terza persona onnisciente che collegano e illustrano quello che succede ai vari protagonisti di questa storia e come i loro percorsi e le loro azioni si intrecciano; c'è poi una sezione di faq (frequently asked questions), che in realtà contiene interviste ai ricercatori che hanno concesso i loro testi per sviluppare il corpus di Angel_F¹⁵², e un glossario con la spiegazione di termini più o meno tecnici.

Inoltre, la scrittura del libro mette in scena un'ulteriore finzione: la coscienza di Angel_F, attraverso la quale la creatura racconta il suo processo evolutivo di apprendimento. Gli artisti e autori hanno immaginato, forse a tratti con un po' di ingenuità (forse legata all'emotività legata a questa filiazione tecnologica), come Angel_F potesse vivere e raccontare quello che stava succedendo, direttamente dal suo punto di vista.

È necessario, a questo punto, cercare di capire quali possono essere le implicazioni del “dare vita” a un’“intelligenza artificiale”, anche a partire da quella sorta di autobiografia simulata di una “IA” che costituisce una parte fondamentale del libro. In un primo momento, si potrebbe essere disturbati da questo processo di antropomorfizzazione della macchina digitale, processo che avviene attraverso la scrittura ma anche attraverso le incursioni nel mondo reale, con computer e passeggino. Se è evidente la provocazione nella performance,

151 “Angel_F is a metaphor of the mutations of human beings brought on by wide availability of digital technologies and networks, with impacts on the ways in which we perceive identity, sexuality, public and private spaces.” in «Angel F», [AOS] Art Is Open Source, <https://www.artisopensource.net/projects/angel-f/>, consultato il 17.04.2023.

152 Nell'ordine di pubblicazione: Massimo Canevacci Ribeiro, antropologo; Antonio Caronia, sociologo e teorico della comunicazione; Carlo Formenti, docente e studioso dei media; Luigi Pagliarini, artista e progettista multimediale.

fatta apposta per suscitare curiosità e domande, questo aspetto diventa meno evidente nella scrittura. Per chi fosse sprovvisto di ogni conoscenza sulle tecnologie che sono alla base della cosiddetta “intelligenza artificiale”, la narrazione in prima persona fatta dalla macchina potrebbe risultare anche credibile.

A distanza di circa quindici anni dalla performance, lo scenario dell’IA è cambiato radicalmente per l’arrivo nella cultura di massa di nuove applicazioni di queste tecnologie che possono essere usate da (quasi) tutti. Il lavoro di Iaconesi e Persico assume quindi un valore ancora più importante, poiché la loro profondità di sguardo li ha portati a problematizzare le questioni legate all’“intelligenza artificiale” e a popolarizzarle ben prima che queste tecnologie si guadagnassero l’attenzione dei media generalisti. Ci occuperemo più nel dettaglio di “intelligenza artificiale”, del dibattito intorno a essa e del suo uso in relazione alla creatività umana nel capitolo 5. È opportuno però sottolineare come il percorso di antropomorfizzazione proposto dai due artisti è un percorso critico e consapevole che, attraverso la messa in scena di una filiazione tecnologica (che nasce, ricordiamolo, dalla scrittura) apre il campo a una serie di domande necessarie a cui, ancora oggi, non abbiamo risposte stabili.

L’antropomorfizzazione messa in scena dalla coppia di artisti è quindi radicalmente diversa da quella che vediamo in atto oggi nelle interazioni di massa con nuove applicazioni come ChatGPT. In quest’ultima, per esempio, l’utente che pone una domanda a questo modello linguistico – che, è importante ricordarlo, non è né cosciente né consapevole delle informazioni che comunica – nella maggior parte dei casi interagisce con il software come se dietro lo schermo si nascondesse un altro essere umano. La facilità con cui questo avviene è data, sostanzialmente, dalla correttezza formale del linguaggio proposto dalla macchina, in una sorta di antropomorfizzazione inconsapevole e, per questo, molto pericolosa. Si tratta di un atteggiamento che ha portato più di una persona ad affermare che la macchina fosse dotata di coscienza o fosse molto vicina ad avere qualcosa di simile. Sul concetto di coscienza torneremo nell’ultimo capitolo, ci basti qui citare il caso di Blake Lemoine, ingegnere a Google, poi licenziato, a proposito della coscienza di sé di LaMDA (Language Model for Dialogue Applications)¹⁵³.

153 Leonardo De Cosmo, «Google Engineer Claims AI Chatbot Is Sentient: Why That Matters», *Scientific American*, 12 luglio 2022, <https://www.scientificamerican.com/article/google-engineer-claims-ai-chatbot-is-sentient-why-that-matters/> (consultato il 14.09.2023).

All'opposto, in *Angel_F* l'antropomorfizzazione fa parte della performance, azione che interroga sulle possibilità ed esplora le percezioni: il "software come forma di vita"¹⁵⁴ è, al tempo in cui la performance viene concepita e realizzata, una speculazione teorica che sconfinava nella fantascienza. Nel frattempo il dibattito si è ampliato, così come la riflessione sulla coscienza e sull'intelligenza e sulla labilità del confine tra vita e non-vita e sui limiti di un approccio dualistico alla realtà (natura/cultura, biologia/tecnologia): ci concentreremo su questi temi, a cui l'arrivo della pandemia di Covid-19 ha fatto fare un ulteriore balzo in avanti, nel prossimo capitolo¹⁵⁵.

Le parti del libro che mettono in scena la scrittura autobiografica finzionale di *Angel_F* potrebbero inoltre essere considerate come una forma molto particolare di autofiction, quella di una macchina¹⁵⁶: autobiografia inevitabilmente fittizia (cioè con elementi di invenzione rispetto al mero dato di fatto informatico) e indubbiamente spuria, almeno in parte, perché i limiti tecnologici del software non potevano permettere ad *Angel_F* di essere autore della sua auto-narrazione (anche se non cosciente) e implicavano l'intervento diretto dei due artisti che, non a caso, sono indicati come gli autori del libro. L'argomento però è sensibile e interessante e non è un caso che Iaconesi e Persico ci siano tornati sopra qualche anno più tardi, nel 2016, con un progetto dedicato intitolato *Ghostwriter*, che presentano come "la prima pubblicazione di un nuovo genere letterario: l'autobiografia algoritmica"¹⁵⁷.

Partendo dalla premessa che la scrittura di un'autobiografia non è mai un'operazione davvero solitaria perché sempre influenzata dal contesto e, in particolare, dalle persone che abbiamo intorno che condizionano il nostro comportamento, ciò che ricordiamo e ciò che riteniamo importante, i due artisti riflettono sul fatto che oggi nuovi elementi sono entrati in gioco e che questi elementi sono in grado di creare forme autobiografiche del tutto nuove e particolari.

154 Iaconesi e Persico, «Così sono diventata mamma di una Intelligenza Artificiale», cit.

155 Il progetto *Angel_F* ha posto le basi anche per un altro progetto creato dalla coppia nel 2018, *IAQOS*, in cui ancora una volta una forma di "intelligenza artificiale" è stata sviluppata su basi comunitarie e trasparenti, favorendo l'interazione consapevole delle persone e gli interessi della comunità, al di fuori degli interessi commerciali ed estrattivi che caratterizzano le applicazioni dominanti dei modelli linguistici.

156 In un certo senso, questa forma narrativa potrebbe essere avvicinata a *La magia raccontata da una macchina* degli Uochi Toki. La (grande) differenza sta nell'aspetto performativo di *Angel_F* e nella sua esistenza "concreta" sia intesa come modelli linguistico con cui si poteva interagire in rete sia come presenza negli spazi fisici, con il computer portato a spasso nel passeggiare. Il lavoro di Iaconesi e Persico nasce sempre da un legame con la realtà e lavora sul desiderio di portare riflessioni – in forma di azioni – al suo interno, mentre quello degli Uochi Toki rimane su un piano più astratto/finzionale.

157 "The first publication of a new literary genre: the algorithmic autobiography." in «GhostWriter», [AOS] Art Is Open Source, <https://www.artisopensource.net/projects/ghostwriter/>, consultato il 17.04.2023.

Lasciamo costantemente tracce digitali nella nostra vita, che ce ne rendiamo conto o meno, che lo vogliamo o meno. Un certo numero di soggetti tiene costantemente traccia di questi frammenti di noi stessi, costruendo molteplici versioni di narrazioni della nostra vita, ognuna con diversi focus, parametri, punti di vista, prospettive. Si tratta, a tutti gli effetti, di biografie. Ancor più, sono auto-biografie. Auto, perché sono raccolte automaticamente. E auto, perché produciamo ed esprimiamo questi pezzi di memoria noi stessi, nella nostra vita quotidiana, attraverso le nostre performance ordinarie, come voci di un diario ubiquo.¹⁵⁸

L'idea di ipotizzare il genere dell'autobiografia algoritmica da parte degli artisti nasce, prima di tutto, da un'invasione sistematica della nostra vita privata da parte di dispositivi, applicazioni, servizi digitali: spesso siamo noi stessi a scegliere di misurare tutto ciò che nelle nostre vite è misurabile, dai passi fatti ogni giorno alle calorie che ingeriamo, dall'idratazione alla qualità del sonno¹⁵⁹. Gli algoritmi che sono alla base del loro funzionamento sono quindi i *ghost writer* di questa nuova forma di autobiografia. Costantemente, le nostre interazioni digitali producono dati che vengono raccolti, analizzati e classificati secondo diversi parametri. Questi dati parlano di noi: dagli spostamenti alle emozioni, dallo stato di salute (fisica e mentale) agli interessi, dalle abitudini alle relazioni. Possiamo pensare a queste forme di narrazione del sé come ad autobiografie più adatte a restituire l'intricata complessità delle nostre vite digitali e che sono in grado di portare l'interrogazione e la narrazione del sé su un piano nuovo, che prende in conto anche la messa in crisi dei confini che il digitale e l'evoluzione scientifica stanno mettendo in discussione in modo sempre più radicale. Spiegano gli artisti:

GhostWriter esplora l'evoluzione dei confini incerti dell'"io" e del "sé" nell'era dell'iperconnettività, aprendo questioni fondamentali che riguardano l'emergere di identità ricombinanti, umane/non umane; nuove interazioni sociali; identità polimorfiche e multivariate; l'emergere del presente continuo nella nostra scansione iperconnessa del tempo; nuove forme di memoria e le loro conseguenze culturali, cognitive e antropologiche; cambiamenti nella privacy, nella proprietà dei dati e nelle loro conseguenze.¹⁶⁰

158 "We constantly leave digital traces in our lives, whether we realize it or not, whether we want it or not. A number of subjects constantly keep track of these bits of ourselves, constructing multiple versions of narrations of our lives, each with different focuses, parameters, points of view, perspectives. These are, to all effects, biographies. Even more, they are auto-biographies. Auto, because they are automatically collected. And Auto, because we produce and express these bits of memory ourselves, in our daily lives, through our ordinary performances, like entries in an ubiquitous diary". *Ibidem*.

159 Tutti questi dati formano quello che viene definito "quantified self". Per un'analisi approfondita sul tema, rimandiamo a Deborah Lupton, *The quantified self: a sociology of self-tracking*, Cambridge, UK: Polity, 2016.

160 "GhostWriter explores the evolution of the uncertain boundaries of the "I" and the "self" in the age of Hyperconnectivity, opening up fundamental questions which concern the emergence of recombinant, human/not human identities; new social interactions; polymorphic, multivital identities; the emergence of the continuous present in our hyperconnected scanning of time; new forms of memories and their cultural, cognitive and

Cosa hanno fatto in concreto i due artisti? Il progetto, commissionato dal Goethe Institut e presentato in diverse occasioni, nasce da una prima importante riflessione teorica sulla narrazione del sé che unisce analisi cognitive e letterarie per arrivare a interrogarsi sui cambiamenti in atto quando si introduce il fattore non umano dato dalla macchina digitale, dall'algoritmo. Se il sé è un processo, sostengono gli autori, anche l'autobiografia (la narrazione autobiografica) lo è. Inoltre, dato che la persona che scrive un'autobiografia non è mai isolata dal mondo, "la traccia e la trama della storia sono il risultato di numerosi impulsi e micro/macro eventi (consci o inconsci), di relazioni, di rapporti di forza, di ricordi propri e di ricordi altrui"¹⁶¹. L'autorialità, quindi, starebbe più in un lavoro di composizione di questi diversi elementi piuttosto che nell'originalità di una scrittura integralmente *ex novo*. In questo senso, Iaconesi e Persico sostengono che l'essere umano che scrive un'autobiografia dovrebbe considerarsene più il curatore che l'autore. Ed è qui che entrano in gioco le tecnologie digitali.

La mole enorme di tracce digitali che lasciamo durante il nostro agire quotidiano formano l'insieme di dati a cui spesso non abbiamo accesso e che sono analizzati e organizzati da algoritmi altrettanto inaccessibili: cosa fare di questi dati? Come possono raccontare la nostra identità, la nostra vita? Come possono essere trasformati in una (nuova) forma di scrittura autobiografica? A questa domanda gli artisti hanno cercato di rispondere creando un modello che fosse in grado di accedere a questi dati per poi rielaborarli in nuove scritture e proporli sotto forma di libri elettronici nell'installazione da loro creata. I dati usati per scrivere queste autobiografie algoritmiche provengono, tra gli altri, da messaggi email, messaggistica istantanea, social media, carte di credito, dispositivi indossabili, domotica...

Per esplorare l'emergere di queste nuove scritture e di questi nuovi "autori" non umani che hanno, tra le loro caratteristiche costitutive, una sostanziale opacità che li rende nascosti allo sguardo (e alla comprensione), gli autori hanno dovuto cercare un modello che permettesse di strutturare queste nuove autobiografie. Si sono quindi rivolti alla psicologia e alle scienze cognitive per trovarne uno adatto per la memoria autobiografica, scegliendo il modello "SMS – Self Memory System", creato da Conway e Pleydell-Pearce nel 2000¹⁶² e

anthropological consequences; shifts in privacy, data ownership and their consequences." in AOS, «GhostWriter», cit..

161 "The story's outline and plot are the result of numerous impulses and micro/macro events (conscious or unconscious), relations, power relations, one's own memories and memories of others." in Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, «Algorithmic Autobiography: The Uncertain Boundaries of the "I" and the "Self" in the Age of Hyperconnectivity», cit.

162 Martin A. Conway e Christopher W. Pleydell-Pearce, «The construction of autobiographical memories in the self-memory system», *Psychological Review* 107 (2000): pp. 261–288, <https://doi.org/10.1037/0033-295X.107.2.261>.

successivamente aggiornato nel 2004¹⁶³. La ragione di questa scelta è semplice: il modello SMS descrive l'archiviazione e i processi legati alle memorie autobiografiche in termini di architettura dell'informazione. Se per una spiegazione dettagliata dei modelli rimandiamo agli articoli citati, ci limiteremo a sottolineare come, secondo il modello SMS, la memoria autobiografica si trova all'intersezione tra Long Term Self ed Episodic Memory System (EMS) ed entrambi sono in una relazione complessa e reciproca con il Working Self. Il Long Term Self è a sua volta composto da Autobiographical Knowledge Base (KB) e Conceptual Self (CS): il primo contiene l'informazione su cosa il sé è, è stato e può essere; il secondo (CS) consiste in informazioni che non sono legate a situazioni precise nel tempo ma che aiutano a definire il sé, altre persone e le interazioni con gli altri e con l'ambiente circostante. L'EMS è il flusso della memoria nel suo emergere. Gli artisti hanno quindi cercato di applicare il funzionamento del modello SMS, nella complessità delle sue interazioni reciproche, all'informazione autobiografica costruita attraverso la macchina digitale. La schematizzazione delle tracce digitali secondo questo modello ha portato alla realizzazione di un'installazione in cui le tre strutture che concorrono alla produzione della memoria autobiografica sono diventate “*tre diverse visualizzazioni interattive info-estetiche*: l'EMS – Episodic Memory System; il KB – Knowledge base; il CS – Conceptual Self”¹⁶⁴. Queste sono presentate sotto forma di libro (elettronico) e contengono al loro interno visualizzazioni info-estetiche dei tre moduli di rappresentazione della memoria autobiografica. La figura 6 permette di avere un'idea più chiara di come l'installazione è presentata e di come i flussi di dati vengono visualizzati.

163 Martin A. Conway, Jefferson A. Singer, e Angela Tagini, «The Self and Autobiographical Memory: Correspondence and Coherence», *Social Cognition* 22, fasc. 5 (ottobre 2004): pp. 491–529, <https://doi.org/10.1521/soco.22.5.491.50768>.

164 “*Three different interactive info-aesthetic visualisations*: The EMS – Episodic Memory System; The KB – Knowledge Base; The CS – Conceptual Self.” in Iaconesi e Persico, «Algorithmic Autobiography», cit.



GhostWriter - the
EMS



GhostWriter - the KB



GhostWriter - the KB

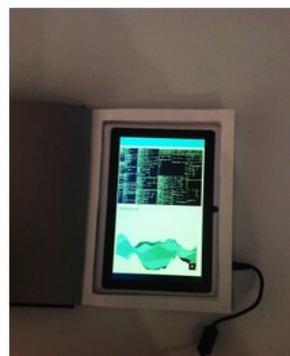
The books contain the info-aesthetic visualisations of the three modules of the autobiographical memory representation.



GhostWriter, the
interface of the EMS



GhostWriter, the
interface of the KB



GhostWriter, the
interface of the CS

Figura 6: Screenshot dell'installazione Ghostwriter tratto dal sito artisopensource.net

Gli algoritmi programmati da Iaconesi non si limitano a raccogliere i dati e presentarli sull'interfaccia di visualizzazione, la macchina fa un vero e proprio lavoro di (ri)scrittura dei dati, seguendo la sua logica algoritmica e generando un testo che è interamente nuovo. Più nel dettaglio,

quando un algoritmo elabora un testo non lo legge come farebbe un 'normale' essere umano, ma lo smonta, elimina alcune parole, ne cambia altre, lo seziona e lo ricompone con logiche diverse, per poterlo analizzare: nelle visualizzazioni sono stati mostrati questi 'nuovi testi', il modo in cui l'algoritmo li elabora.¹⁶⁵

165 "When an algorithm processes a text it does not read it as a 'normal' human being would, but, rather, it disassembles it, eliminates certain words, changes some other ones, dissects it and recomposes it with different logics, in order to be able to analyse it: in the visualisations these 'new texts' were shown, the way in which the

Questi esempi, secondo i commenti raccolti dagli autori in occasione della prima esposizione, hanno permesso di rendere esplicito e tangibile il concetto di scrittura non umana e, di conseguenza, il pubblico presente era “da subito aperto a riconoscerlo come un nuovo ‘genere letterario’”¹⁶⁶. L’installazione era completata da tre diagrammi: una versione aggiornata del modello SMS che tiene conto delle interferenze algoritmiche prodotte dalle interazioni digitali; una rappresentazione del sé e del sé mediato dalla tecnologia per sottolineare la loro coesistenza e la loro reciproca influenza; infine, una descrizione di come

i dati prodotti consapevolmente e inconsapevolmente nelle nostre interazioni digitali vengono elaborati e filtrati, producendo rappresentazioni di noi che variano a seconda del punto di vista. La rappresentazione del mio sé digitale a cui posso accedere è diversa da quella a cui possono accedere i miei amici, un’azienda o altri soggetti ed entità in rete¹⁶⁷.

Inoltre, l’installazione ha prodotto centinaia di pagine stampate “dei log criptati provenienti dall’algoritmo” che “mostrano la natura puramente algoritmica, non umana e parzialmente inaccessibile di questa autobiografia”¹⁶⁸.

Le implicazioni della costruzione di autobiografie algoritmiche composte da autori non umani sono vastissime, così come sono molte le domande che rimangono aperte in seguito alla creazione di un progetto come *Ghostwriter*. Cosa succede quando l’autobiografia non è più scritta da un individuo umano definito che ha come obiettivo il racconto della propria vita senza elementi di finzione? Attraverso i dati, scrivono gli artisti, si potrebbero costruire biografie collettive, come quelle di una coppia, di una classe o di un’azienda, per esempio. Oppure “una singola persona con identità digitali multiple potrebbe pubblicare autobiografie multiple (versioni multiple, coesistenti e persino contraddittorie del sé)”¹⁶⁹: in che modo questo ridefinirebbe l’idea di una supposta veridicità della scrittura autobiografica, a maggior ragione se consideriamo la mancanza di trasparenza di molte delle forme in cui i dati digitali vengono prodotti?

algorithm processes them”. *Ibidem*.

166 “Immediately open to recognising it as a new ‘literary genre’”. *Ibidem*.

167 “The data which is consciously and unconsciously produced in our digital interactions is processed and filtered, producing representations of us which vary depending on the point of view. The representation of my digital self which I can access is different from the ones my friends, a firm or other subjects and entities on the net may access”. *Ibidem*.

168 “Of the encrypted logs coming from the algorithm”; “show the pure algorithmic, non-human and partially inaccessible nature of this autobiography”. *Ibidem*.

169 “One single person with multiple digital identities could publish multiple autobiographies (multiple, coexisting, even contradictory versions of the self)”. *Ibidem*.

Allargando il campo di analisi, queste domande e queste ipotesi portano inevitabilmente a riconsiderare il concetto di identità perché, secondo gli autori, “quello a cui assistiamo è il passaggio da un concetto di identità basato sulla visione compatta di ‘individuo’ a una struttura più fluida, polimorfa e ricombinante: un ‘**multividuo**’, come lo chiama il prof. Massimo Canevacci Ribeiro”¹⁷⁰. E ancora, in un’epoca in cui sempre più oggetti sono connessi e sono in grado di ricevere, trasmettere ed elaborare dati, è possibile superare le frontiere umane dell’autobiografia per immaginare l’autobiografia di una cosa, scritta attraverso i sensori e gli algoritmi che ne espandono le possibilità di interazione ed elaborazione dati? Si interrogano ancora Iaconesi e Persico:

quali sono le relazioni e i ruoli che si formano attraverso questa ulteriore forma di autobiografia? Dopotutto, saremmo noi a progettare i sensori, a scrivere gli algoritmi, a stabilire cosa viene rilevato e cosa no, a decidere cosa viene memorizzato o cosa è rilevante, e altro ancora. Cosa succede, da questo punto di vista, quando esce un nuovo ‘libro’: ‘Autobiografia di un prato connesso alla rete’?¹⁷¹

Abbiamo forse già individuato, nelle pagine di questa tesi, alcuni possibili percorsi di risposta, a partire dagli assemblaggi cognitivi proposti da Katherine Hayles. Cosa succede se iniziamo a prendere in considerazione forme più complesse di autorialità che includano anche, per esempio, le macchine digitali che usiamo per creare scritture o altre forme di espressione artistica? La domanda è decisamente di attualità, se guardiamo a quello che succede con i grandi modelli linguistici (LLM) o, ancora di più, con gli strumenti che permettono di creare o elaborare immagini a partire da un input testuale (TTI, come Midjourney, Dall-e e Stable Diffusion per citare i più conosciuti).

Se pensiamo proprio alla creazione artistica attraverso la cosiddetta “intelligenza artificiale”, abbiamo già sottolineato (in 2.4.4) l’esistenza di una sostanziale differenza tra pennello, colori e tela – che pure modificano ed espandono le possibilità cognitive del pittore – e un TTI che è uno strumento cognitivo in sé: la relazione è già su un altro piano, al quale si aggiunge il fatto che non sappiamo come questi programmi funzionino, perché facciano certe cose. Certo, è vero che i programmi informatici e gli algoritmi sono creati da esseri umani ma

170 “What we see here is a shift from a concept of identity based on the compact vision of “individual” to a more fluid, polymorphic and recombinant structure: a “**multividual**”, as prof. Massimo Canevacci Ribeiro calls it”. *Ibidem*.

171 “What are the relations and roles formed through this further form of autobiography? After all, we would be the ones designing the sensors, writing the algorithms, establishing what is sensed and what is not, deciding what gets stored or is relevant, and more. What happens, from this point of view, when a new ‘book’ comes out: ‘The Autobiography of a network-connected lawn’?”. *Ibidem*.

è altrettanto vero che, da un lato, l'evoluzione della tecnologia digitale permetterà ancora più di oggi ai programmi di creare altri programmi in autonomia e, dall'altro, la complessità crescente dei sistemi già in uso (pensiamo alle reti neurali e alla ricerca per la produzione di computer quantistici) fa sì che nemmeno i programmatori siano più in grado di capire cosa succede veramente all'interno delle macchine digitali (con tutte le conseguenze epistemologiche ed ermeneutiche che questo comporta)¹⁷². Nuovi attori sono già presenti e siamo già immersi in interazioni con loro. Questo ci porta inevitabilmente a rimettere in questione le fondamenta della nostra conoscenza per come si è sviluppata almeno a partire dall'Illuminismo, a partire dalla posizione centrale che è stata assegnata all'uomo e che diverse discipline hanno cominciato, da tempo, a rimettere in discussione.

Ritroviamo questi interrogativi che toccano in profondità l'umano, nel suo essere biologico, sociale e tecnologico, in un'altra performance/scrittura della coppia Iaconesi e Persico. Circa nello stesso periodo in cui la coppia lavorava a queste nuove forme autobiografiche, il libro *La cura* arrivava infatti in libreria. Per presentare questa scrittura, però, occorre fare un passo indietro e raccontare l'esordio e le motivazioni che stanno alla base di questo progetto.

La cura, come abbiamo anticipato, nasce nel momento in cui a Salvatore Iaconesi viene diagnosticato un tumore al cervello. Il gesto che dà inizio a questa performance bio-politica è l'apertura della cartella clinica e la sua condivisione online e l'apertura, in questo caso, passa attraverso un processo di hacking, perché i dati presenti sui due CD che formano la cartella clinica di Iaconesi non sono, in realtà, direttamente accessibili e comprensibili:

quello che ho trovato è stato un insieme di file in formato "dicom" (digital imaging and communications in medicine), il quale è, tecnicamente e formalmente, un formato aperto. Ciò non

172 Non a caso, una parte della ricerca sulle reti neurali si rivolge proprio alle possibili modalità attraverso cui l'essere umano possa capire come la rete neuronale elabora le informazioni che le permettono di formulare un output. In questo ambito, complesso e molto tecnico, possiamo citare il lavoro di Been Kim e del suo gruppo di ricerca a Google: John Pavlus, «A New Approach to Understanding How Machines Think», *Quanta Magazine*, 10 gennaio 2019, <https://www.quantamagazine.org/been-kim-is-building-a-translator-for-artificial-intelligence-20190110/>; Been Kim et al., «Interpretability Beyond Feature Attribution: Quantitative Testing with Concept Activation Vectors (TCAV)», 2018, p. 10, <https://www.clsjhu.edu/events/been-kim-google/> (consultati il 14.09.2023). La mancanza di comprensione (umana) del funzionamento della macchina può avere conseguenze negative, come la riproduzione di pregiudizi (razziali, di genere...) che possono avere un impatto anche sulle diagnosi mediche, con esiti potenzialmente molto gravi. Chloe Xiang, «Scientists Increasingly Can't Explain How AI Works», *Vice*, 1 novembre 2022, <https://www.vice.com/en/article/y3pezm/scientists-increasingly-cant-explain-how-ai-works> (consultato il 14.09.2023). Ci sono inoltre gruppi di ricerca che lavorano alla costruzione di reti neurali interpretabili, che non siano più "scatole nere" impossibili da decifrare, come quello guidato da Cynthia Rudin: Allison Parshall, «The Computer Scientist Peering Inside AI's Black Boxes», *Quanta Magazine*, 27 aprile 2023, <https://www.quantamagazine.org/cynthia-rudin-builds-ai-that-humans-can-understand-20230427/> (consultato il 14.09.2023).

vuol dire che sia un formato inteso per essere comprensibile e usabile dalla gente comune. [...] Il dicom è un formato per professionisti, per specialisti, per esperti tecnici. per aprirlo servono software specifici e spesso l'installazione di componenti aggiuntive sul proprio sistema operativo, oltre alla necessità di eseguire configurazioni. [...] Ma in tutto questo le persone sono assenti. Il formato dicom non è per le persone.¹⁷³

Grazie alle sue conoscenze informatiche, Iaconesi è riuscito a estrarre i dati e le immagini contenute nella sua cartella clinica e a trasformarli in formati decisamente più facili da usare da parte di altri esseri umani senza dimestichezza con le tecnologie digitali. Il passaggio successivo è stato caricarli in rete, creare il sito dedicato alla ricerca di “una cura open source per il cancro” e caricare su YouTube un video in cui spiegava l'idea, il progetto¹⁷⁴. La decisione di aprire e condividere i dati medici, renderli usabili e comprensibili è una forma di reazione alla burocratizzazione della malattia e dell'istituzione sanitaria, intesa sempre più come una serie di protocolli rigidi da applicare e interpretata secondo parametri economici piuttosto che legati alla salute. In questo modo, l'hacking di una cartella clinica è un'azione che va ben al di là dello specifico informatico. Iaconesi

ha hackerato la malattia, o meglio ancora la codifica di paziente e il destino previsto per lui dall'intero processo di ospedalizzazione e così perfettamente racchiuso in quei cd. [...] La conoscenza del codice gli ha consentito di “aprire” i dati, di riprendersi con essi ciò che rappresentavano: la gestione del suo corpo. Trasformando il formato dicom in formati usabili da tutti, Salvatore ha tradotto il linguaggio degli scribi nella lingua del popolo, quella parlata e accessibile a tutti.¹⁷⁵

Il concetto di cura, però, è da intendersi nel senso più esteso possibile. Nel videomessaggio pubblicato su YouTube, infatti, Iaconesi spiega che i dati del suo tumore sono stati resi disponibili a tutti perché ognuno, seguendo le sue conoscenze e la sua sensibilità, potesse partecipare a questo progetto terapeutico, dove la terapia passa, certo, per gli aspetti medici, ma tocca anche e forse soprattutto quelli umani e comunitari. Da qui nasce la richiesta di contributi in ogni forma: testi e opere d'arte, consigli alimentari, condivisione di vissuti simili di chi ha attraversato la malattia o di chi ha accompagnato una persona a lui vicina nell'affrontare un tumore. Questo significa togliere la malattia dallo spazio (e dalla codificazione) a cui è relegata nelle nostre società e riportarla al centro della vita della comunità. Scrive ancora Iaconesi:

173 Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, *La cura*, cit., pp. 116–117.

174 Salvatore Iaconesi, «My Open Source Cure», 10 settembre 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=5ESWiBYdiN0> (consultato il 14.09.2023).

175 Iaconesi e Persico, *La cura*, cit., pp. 125–126.

[volevo] organizzare i dati in modo che avessero senso per me, in modo da poterli rappresentare e visualizzare, far entrare i dati clinici nella mia vita, nella mia arte, nella mia professione, nel modo in cui creo relazioni con chi mi sta intorno.¹⁷⁶

L'operazione di hacking portata sull'intera società, sui suoi codici e sulla sua organizzazione rappresenta una "rottura" interdisciplinare con conseguenze interessanti anche per il mondo medico:

la sua malattia è diventata così condivisa a livello globale, ha ibridato tutti i confini, ha collegato scienza e scienze umane e ha reso la scienza un po' più umana e familiare. La sua malattia ha pervaso ogni aspetto della vita reale, ora ha un volto e non è solo una mera classificazione nosologica sui libri di testo di medicina.¹⁷⁷

Questo mette in evidenza ancora una volta che le nostre società sono digitali, che non c'è differenza tra lo spazio fisico e lo spazio digitale e che, quindi, andare a fondo nell'analisi delle tecnologie digitali significa andare a fondo nell'analisi delle strutture sociali, culturali, economiche e anche biologiche, come la storia de *La cura* ci dimostra.

Per esplorare questa scrittura/performance che nasce da un gesto di hacking allo stesso tempo concreto e concettuale, seguiremo il percorso tracciato dalla struttura del libro. *La cura* si presenta come un testo piuttosto particolare, impossibile da incasellare in un genere, perché è allo stesso biografia e autobiografia, saggio teorico, raccolta di strumenti pratici. Il libro si divide in otto parti, ognuna composta da tre capitoli più una parte di workshop (esclusa l'ultima parte che si chiude senza workshop ma con un altro testo dei due autori). In ogni parte ritroviamo la stessa struttura: un capitolo è un racconto in prima persona di Iaconesi a partire dai primi sintomi e dalle prime ospedalizzazioni (capitoli contrassegnati dalla lettera S); un secondo capitolo è invece raccontato in prima persona da Oriana Persico e costruisce quindi una narrazione allo stesso tempo biografica (parla della malattia di suo marito) e autobiografica (racconta il suo vivere questa situazione e questo percorso, lettera O); la terza parte è invece in forma di saggio e i temi toccati dalle due narrazioni personali vengono esplorati come ricerca, come "indagini umanistiche e scientifiche" (lettera R, per ricerca); a chiudere ogni parte ci sono "brevi capitoli che introducono strumenti e tecniche" utili per

176 Ivi, p. 116.

177 "His disease has thus become globally shared, has hybridized all boundaries, connected science and humanities, and made science a little more human and familiar. His disease has pervaded any aspect of real life, it now has a face, and it is not only a mere nosological classification on medical textbooks." in Nicola Bragazzi, «From P0 to P6 Medicine, a Model of Highly Participatory, Narrative, Interactive, and "Augmented" Medicine: Some Considerations on Salvatore Iaconesi's Clinical Story», *Patient Preference and Adherence*, aprile 2013, p. 354, <https://doi.org/10.2147/PPA.S38578>.

affrontare i temi incontrati nei capitoli precedenti e possono essere “software, tutorial, piccoli manuali” e che contengono link e rimandi a materiale disponibile in rete (lettera W, per workshop). L’archivio dei workshop, parzialmente disponibile online, è stato “una base di conoscenza aperta e dinamica”¹⁷⁸ a cui tutti coloro che volevano partecipare alla performance potevano accedere, contribuendo a migliorare la documentazione e prendendo parte alla discussione. Inoltre, per l’archivio è stato scelto GitHub, un sito prevalentemente riservato allo sviluppo e alla distribuzione di software¹⁷⁹.

La struttura stessa del libro rende possibili diversi percorsi di lettura. Si può leggere nell’ordine in cui è stampato, si può seguire la narrazione di Iaconesi e poi quella di Persico (o viceversa) così come si può esplorare la parte teorica e di ricerca oppure partire dagli spunti pratici dei workshop per poi approfondire l’esperienza vissuta degli autori e la loro riflessione teorica. È interessante notare che, pur avendo la forma di un libro stampato tradizionale, *La cura* è concepito come un testo vivente, espandibile ed espanso, con vari punti di ingresso e di uscita, e crea un’esperienza che è molto più simile a una navigazione in rete che alla lettura di un testo.

La performance/scrittura varca costantemente il confine tra il pubblico e il privato¹⁸⁰ ed è prodotta da un numero elevatissimo di interazioni tra gli autori e le persone che hanno scelto di partecipare a questa performance. Questa forzatura dei limiti delle scritture tradizionali non rende solo il testo inclassificabile in un possibile genere, come abbiamo visto, ma spinge a superare i limiti dell’idea stessa di genere per tentare un approccio diverso, più aperto, a cominciare dal gesto di hacking con cui tutto inizia. Questa scrittura/performance nasce come pratica collettiva e comunitaria, dal desiderio di rompere le rigidità che compartimentano la nostra società. Potremmo pensarla come una pratica radicale di Digital Humanities basata su un ricco approccio interdisciplinare, in grado di collegare scrittura e informatica, antropologia e biologia, unendo pratica e teoria perché tutti gli aspetti presi in considerazione da *La cura*

178 Iaconesi e Persico, *La cura*, cit., pp. 23–24.

179 xDxD vs xDxD, «LaCuraBook», *GitHub*, 2 agosto 2022, <https://github.com/xdxdVSxdxd/LaCuraBook> (consultato il 15.09.2023). Il sito è dal 2018 proprietà di Microsoft: pur essendo di fatto una realtà indipendente all’interno del gigante informatico fondato da Bill Gates, l’acquisizione ha portato a discussioni interne al mondo dell’open source, con molti programmatori che hanno spostato i loro progetti su altre piattaforme come GitLab o Codeberg.

180 Come abbiamo visto, il confine tra pubblico e privato nel digitale è fluido, poroso, in movimento. Il lavoro di Iaconesi e Persico analizza criticamente e in profondità questo confine, anche alla luce del tema particolare che affronta *La cura*, cioè la malattia, con il suo portato di sofferenza e con la difficoltà di decidere quali elementi della propria intimità portare in pubblico e quali mantenere privati.

sono collegati (e questo discorso si riallaccia a quanto scritto in apertura del secondo capitolo) e ci spingono a elaborare nuovi schemi interpretativi della realtà.

C'è inoltre un altro elemento significativo, ovvero il fatto che questa scrittura sia anche una meta-scrittura, uno scrivere che riflette sul proprio svolgersi, sulle condizioni che lo rendono possibile e sui risultati che produce. Partendo dal discorso sulla malattia, quindi dal dato biologico e sociale/culturale, *La cura* diventa una riflessione dinamica e critica, in itinere, sulle condizioni del nostro vivere in società digitali, sull'abitare questi spazi, come vedremo andando avanti nell'analisi. I primi elementi che questa riflessione tocca sono proprio legati alla dimensione della scrittura, in un interessante parallelismo tra la replicazione delle cellule tumorali e la replicazione del processo di scrittura e promozione di ciò che si è scritto (che, peraltro, potrebbe essere esteso all'ipertrofia della presenza online al tempo dei social media):

il cancro è replicazione: selvaggia, incontrollabile replicazione di cellule all'interno del nostro organismo. Riguarda l'espansione e le energie legate all'espansione. Adesso provate a immaginare di pubblicare un libro. Il libro, ovviamente, deve prima essere scritto. Poi, una volta pubblicato, va presentato [...]. Per farlo, ogni volta bisognerà replicare la propria esperienza: decine, centinaia di volte. Replicazione. Ancora, per far funzionare il libro là fuori nel mondo, sarà necessario mettere in atto molteplici e potenti forme di replicazione. Temevamo questo meccanismo. [...] La domanda a cui dovevamo e volevamo rispondere non riguardava la pubblicazione del libro, ma come sottrarlo al processo di replicazione. Guardando il problema da questa prospettiva è emerso un elemento determinante. Scrivere un libro sulla Cura significava anche scrivere la storia di una performance [...]. La performance implica partecipazione e non replicazione; tecnicamente è non-replicabile. Abbiamo deciso che questo libro avrebbe fatto parte della performance, che ne avrebbe mutuato i modi e gli strumenti.¹⁸¹

Ecco quindi come nasce la struttura di questa scrittura, dalla necessità di condividere con i lettori una sorta di manuale, aperto e accessibile, per permettere a chiunque di ricrearne una propria versione, di realizzarla da sé. Il nodo dei problemi legati alla pubblicazione non tocca solo la replicazione e il conflitto tra pubblico e privato, c'è un altro elemento che i due autori mettono in luce, ovvero “la necessità di far emergere il processo senza che la storia prendesse il sopravvento”¹⁸². Questo è significativo e riflette in modo chiaro l'etica hacker: aprire gli strumenti, renderli accessibili, mostrare a tutti come si fa, caratteristiche fondanti anche del mondo dell'open source. E una scelta che si pone in contrasto diretto con lo stile

181 Iaconesi e Persico, *La cura*, cit., pp. 27–29.

182 Ivi, p. 26.

della comunicazione contemporanea (non solo giornalistica) che punta invece all'emozione forte, al "caso umano" per fare audience, per strappare clic. *La cura* diventa quindi un hacking applicato alla società nella sua interezza, ai suoi vizi comunicativi, ai suoi meccanismi commerciali¹⁸³.

In seguito a uno svenimento, che scoprirà poi essere legato al tumore al cervello, Iaconesi si ritrova in ospedale. Oltre alle inquietudini sul suo stato di salute, dal racconto emerge un altro malessere, più legato alla comunicazione: l'istituzione sanitaria non parla *con* lui ma *a* lui, e lo fa in un linguaggio chiuso, che rende impossibile la comprensione di quello che succede, che deumanizza. Appena gli portano il computer e lo smartphone, inizia a cercare informazioni in rete, senza nemmeno sapere da dove cominciare, quali elementi mettere insieme. Ed è proprio attraverso le informazioni e le storie che trova che inizia a costruire un senso su quello che gli sta accadendo. Da qui si parte.

Se "la salute è una questione linguistica e culturale"¹⁸⁴, è inevitabile che il capitolo teorico di questa parte interroghi la burocratizzazione e la standardizzazione dei processi legati alla salute e alla malattia. La medicina codifica le persone in base a ciò che viene considerato deviante rispetto a una norma. Ma non si tratta solo di aspetti procedurali e culturali perché, come sappiamo bene, l'economia entra in gioco anche in questo settore e "la malattia per come veniva certificata dal dottore viene soppiantata dalla malattia presunta della burocrazia dei manager dell'industria della salute mediante la riorganizzazione dei pazienti"¹⁸⁵. Salute e malattia vengono messe sul mercato, come se fossero una merce come un'altra. A maggior ragione questo avviene in una società digitale in cui tutto può essere misurato, dove il paziente diventa algoritmico, centro dell'"ascesa dell'essere umano come oggetto di osservazione continua, automatizzata, algoritmica e ubiqua, attraverso i dati digitali, le immagini e la possibilità di codificare la propria vita in tempo reale"¹⁸⁶.

Questa codificazione della vita umana passa dalla trasformazione in dati sulla nostra vita biologica che, in parte, avviene anche in modo volontario (il *quantified self* che abbiamo

183 Sull'hacking come pratica interdisciplinare, possiamo citare, in ambito accademico, Tad Suiter, «Why "Hacking"?», in *Hacking the Academy*, a c. di Daniel J. Cohen e Tom Scheinfeldt, *New Approaches to Scholarship and Teaching from Digital Humanities*, University of Michigan Press, 2013, pp. 6–10, <https://doi.org/10.2307/j.ctv65swj3.4>; a proposito di linguaggio e società, Roberto Laghi, «Sandra Lucbert, *Personne ne sort les fusils*», cit.

184 Iaconesi e Persico, *La cura*, cit., p. 52.

185 Ivi, p. 57.

186 Ivi, p. 58.

citato in precedenza)¹⁸⁷. Il discorso sul digitale si unisce così a quello sulla biopolitica. La performance/scrittura di Iaconesi e Persico riflette sulla bio-tecno-politica nel momento in cui questa “si innesta sul discorso a proposito dei diritti fondamentali dell’essere umano con l’avvento delle tecnologie digitali ubiqua, delle loro implicazioni e dell’emergere delle nuove forme industriali dell’informazione e della comunicazione”¹⁸⁸.

Già da questi primi capitoli possiamo quindi vedere come l’influenza del digitale non tocca solo la possibilità stessa di queste scritture ma, allo stesso tempo, ne produce i contenuti: l’obiettivo degli autori, infatti, è aprire un discorso collettivo su questo intrecciarsi di aspetti sociali, tecnologici e biologici che non possono essere separati, se si vuole essere capaci di capire criticamente le implicazioni della complessità del presente.

Seguendo queste riflessioni, nel capitolo Workshop della sezione (i cui materiali non sono purtroppo disponibili online), Iaconesi e Persico si pongono domande volte a indagare questa complessità:

come cambia la vita, il benessere e la salute degli esseri umani nell’era dei dati, dell’informazione e della conoscenza? Come possono essere utilizzati i dati per le pratiche della salute e della medicina? Quali sono le implicazioni per i diritti, le libertà, il benessere e la salute delle persone?¹⁸⁹

Queste domande sono non solo al centro del nostro essere umani digitali (tra il *quantified self* e le autobiografie algoritmiche che abbiamo visto) ma sono considerate questioni centrali anche nel dibattito medico. Secondo alcuni medici e ricercatori, infatti, è necessario continuare ad adattare l’approccio terapeutico per rispondere alle nuove richieste della società e alle nuove sfide poste dalle tecnologie digitali che toccano sia il lavoro dei medici (pensiamo agli strumenti sempre nuovi e più sofisticati a disposizione) sia la vita dei pazienti (per esempio nel creare comunità di dialogo e scambio di esperienze su internet). È ciò a cui ci si riferisce, per esempio, quando si parla di “P6 medicine”, dove le sei P stanno

187 Queste tecnologie, che uniscono l’accesso a una grande quantità di dati all’applicazione di sistemi di *machine learning*, puntano alla personalizzazione dei servizi, dagli annunci pubblicitari visualizzati ai trattamenti medici, come illustra Joque: “le nostre interazioni stanno diventando personalizzate, dallo shopping ai trattamenti per il cancro, in cui i trattamenti possono ora dipendere dalla composizione genetica delle cellule tumorali del paziente.” – “our interactions are becoming personalized, from shopping to cancer treatments, where treatments now can depend on the genetic makeup of a patient’s cancer cells.” in Justin Joque, *Revolutionary Mathematics: Artificial Intelligence, Statistics and the Logic of Capitalism*, London New York: Verso, 2022, pp. 1–2.

188 Iaconesi e Persico, *La cura*, cit., p. 60.

189 Ivi, p. 62.

per “personalizzata, predittiva, preventiva, partecipata, psicocognitiva e pubblica”¹⁹⁰. Biologia, tecnologia e cultura non potrebbero essere più connesse.

Una volta uscito dall’ospedale, contro il parere contrario del medico e dopo il rito del taglio di capelli “alla mohicano” nel bagno della camera d’ospedale, Iaconesi decide di dare il via a questa performance biopolitica partecipativa. Come abbiamo visto, il gesto di inizio è il *craccare* la cartella clinica per esportare i dati in un formato visibile e comprensibile per gli esseri umani. Dati, informazione, accessibilità. Questi sono i temi che troviamo nel capitolo 6, il secondo contrassegnato dalla lettera R, dedicato alla riflessione teorica. Se *La cura* stessa è una performance open source, l’*openness*, l’apertura non poteva non essere uno dei suoi nodi fondamentali. Non tanto e non solo perché Iaconesi e Persico condividono la pratica dell’open source, dall’informatica all’arte alla vita, ma anche perché questa apertura deve essere concepita lungo due assi principali: il primo riguarda l’adeguata circolazione e disponibilità dei dati che vengono aperti, perché un dato aperto invisibile o inaccessibile è un dato inutile; il secondo ha a che fare con ciò che in inglese viene definito *commons* e che in italiano potrebbe essere reso (“approssimativamente”, come sottolineano gli autori) con l’espressione “bene comune”.

I primi commons sono state le risorse naturali, boschi, acqua, terre coltivabili e pascoli. Ai commons si sono storicamente contrapposte le *enclosures*: con questo termine ci si riferisce al processo di privatizzazione delle terre pubbliche iniziato nell’Inghilterra del XIV secolo e continuato fino al XIX secolo, estendendosi a tutto il continente europeo. Il concetto di *commons* è stato in seguito esteso alla cultura (materiale e immateriale) e al mondo digitale (il software, per esempio ma anche i dati o, almeno, certi dati) ma anche quello di *enclosures* si è adeguato ai tempi. Se i *commons* dovrebbero rimanere aperti e disponibili per tutti e non dovrebbero essere sottoposti all’imperativo del ritorno economico, i servizi digitali, i dati, le nostre stesse interazioni sono sempre più privatizzate e messe a profitto. Sottratti al libero accesso e al controllo pubblico, questi dati e questi servizi rimangono proprietà privata di aziende il cui obiettivo è la crescita economica costante. Poiché tutto è sempre più trasformato in informazione, in dati, è chiaro come questo meccanismo di cattura abbia effetti negativi sull’*openness* e sulla condivisione della conoscenza.

In quest’ottica il lavoro di Iaconesi e Persico appare come un gesto ancora più radicale. La loro posizione è che gli *open data*, cioè i dati nei vari ambiti (scientifico, economico,

¹⁹⁰ “Personalized, predictive, preventive, participatory, psychocognitive, and public.” in Bragazzi, *op. cit.*, p. 353.

medico...) liberamente disponibili e utilizzabili da parte di tutti, “potrebbero e dovrebbero essere assimilati ai *commons*”¹⁹¹. Ma queste idee incontrano molte resistenze perché necessitano un cambio di paradigma nella nostra relazione alla conoscenza. L’enorme quantità di dati prodotta potrebbe portare grandi vantaggi alla società nella sua interezza invece che a pochi soggetti che hanno il controllo dei dati e il potere di calcolo necessario per trattarli. Questo “lato oscuro”, come viene chiamato nel libro, comprende anche il fatto che il sovraccarico di informazioni è diventato una forma di segretezza e di confusione, in cui l’informazione rilevante è coperta, nascosta da una quantità debordante di rumore. Questa considerazione ci porta a sottolineare, con la coppia di artisti, la necessità di un’alfabetizzazione informatica, utile a rendere le persone capaci di muoversi in questo *infoscape* caotico e dispersivo:

non abbiamo però ancora affinato le capacità di comprendere la portata dello scenario attuale, sia perché in continua e rapidissima mutazione sia perché gestito e controllato da nuovi attori, sovranazionali e ubiqui. [...] La giustapposizione di questi due elementi (gli algoritmi che creano l’infoscape e il fatto che in pochi sanno “leggerlo” e orientarsi al suo interno) provoca effetti drastici: la produzione di una realtà molto codificata, il cui senso è gestito da pochi soggetti e i cui gradi di libertà sono minimi. [...] Se non so che un certo operatore raccoglie alcuni tipi di informazione, e non conosco nemmeno i modi in cui li raccoglie, non sarò mai in grado di capirlo e concettualizzarlo.¹⁹²

In queste parole ritroviamo la necessità di un’alfabetizzazione informatica ma anche l’idea di una gestione dell’informazione (e della tecnologia) più aperta e accessibile, con l’obiettivo di facilitare la diffusione di conoscenza e la capacità di comprendere il presente. Questa analisi della società digitali ci riporta anche al tema del confine tra pubblico e privato. Gli autori sostengono che la maggior parte dei servizi digitali che usiamo oggi (social media in particolare) sono come centri commerciali, cioè “spazi privati ‘mascherati’ da piazza pubblica”¹⁹³. Questa considerazione ci riporta all’analisi dello spazio digitale fatta da Vitali-Rosati, il quale dice che non possiamo considerare pubblico quasi nulla nello spazio digitale di oggi perché “le strutture spaziali dello spazio digitale sono predeterminate dalle corporation, che forniscono agli individui soluzioni per problemi privati. Inoltre, questi spazi sono di proprietà di aziende private e non sempre sono accessibili alla collettività”¹⁹⁴.

191 Iaconesi e Persico, *La cura*, cit., p. 89.

192 Ivi, pp. 95–96.

193 Ivi, p. 97.

194 “The spatial structures of digital space are predetermined by corporations, which provide individuals with solutions for private problems. Moreover, these spaces are owned by private companies and are not always accessible to the collective.” in Marcello Vitali-Rosati, *On Editorialization*, cit., p. 90.

Davanti alle tendenze maggioritarie di partecipazione a questi centri commerciali digitali, i percorsi che attraversano quegli stessi spazi criticamente, come fanno Iaconesi e Persico, sono estremamente importanti per spingere verso comportamenti più coscienti ma anche per cercare di portare il dibattito in una direzione che prenda in conto i *commons* e il benessere di tutti. Anche perché sono “poche le strategie per promuovere il desiderio di riappropriarsi dell’informazione, sotto forma di *commons* accessibili e usabili, o per confrontarsi con la complessità derivante dalle osservazioni fin qui descritte”¹⁹⁵.

Se le conoscenze informatiche sono state necessarie per aprire la cartella clinica, il gesto di dare il via alla performance vuole aprire il discorso sulla possibilità di “una società in cui la tecnologia esiste come abilitatore di maggiore umanità”¹⁹⁶. Iaconesi vuole rielaborare i dati in modo che abbiano senso per lui, per uscire dalla codificazione di “paziente” e tornare a quella di “essere umano”. Questo avviene anche grazie alla possibilità offerta da internet di far entrare in questo discorso molte altre persone con conoscenze e percorsi diversi: attingere a più fonti informative e a più modalità di gestire l’informazione per “produrre una comprensione più complessa”¹⁹⁷.

L’informazione (e il discorso sull’informazione, che non è separato) è un filo che corre lungo tutto il libro e unisce ambiti che solo all’apparenza possono risultare diversi. I temi proposti nel capitolo Workshop della seconda parte del libro si riferiscono a vari aspetti dell’informazione: dalla relazione tra segretezza delle informazioni (che comprende l’importanza dell’anonimato) al renderle pubbliche, che non è “qualcosa di facile, né è una pratica esclusivamente tecnica e tecnologica”¹⁹⁸; dalla spettacolarizzazione mediatica dell’informazione agli open data in campo medico, *La Cura* diventa quindi anche una battaglia personale contro le codificazioni che incasellano, che escludono e limitano, a partire dai dati contenuti nella cartella medica di Iaconesi. Scrive Persico:

viviamo guerre differenti qui in occidente, la linea di confine si è spostata, le trincee sono sempre più composte da codici che avanzano in modo compatto inglobando la realtà e con essa le nostre identità e le nostre esistenze. Una giungla di dati da penetrare e manipolare è lo spazio per nuove forme di lotta, resistenza e resilienza. Cercare crepe nei codici in cui scivolare, infilarsi, crescere come erbacce ostinate. Ri-codificare, ri-programmare.¹⁹⁹

195 Iaconesi e Persico, *La cura*, cit., p. 100.

196 Ivi, p. 115.

197 Ivi, p. 116.

198 Ivi, p. 103 (corsivo nell’originale).

199 Ivi, p. 124. Per allargare lo sguardo, questo passaggio sulla ricerca di crepe e sul crescere al loro interno come erbacce ricorda un altro invito, quello che possiamo leggere in alcune pagine del poeta Franco Arminio: “Basta cercare i margini del nostro mondo, i luoghi sfrangiati, dismessi. Anche il pensiero unico ha le sue

La Cura è un atto, per di più collettivo, di ricodificazione e riprogrammazione biopolitica, culturale, sociale e tecnologica e questi elementi non possono essere scissi. L'informazione è sicuramente uno dei fili che collegano questi vari aspetti. Per esempio, se la comunicazione tra le cellule è uno scambio di informazioni, le cellule tumorali si replicano e riproducono in maniera irregolare perché "il sistema informazionale del corpo non ha o non fornisce informazioni sulla direzione o sull'arresto del processo di replicazione. In questo senso diciamo che *il cancro è la perdita di significato*"²⁰⁰. *La Cura* si basa sul presupposto che il cancro sia una malattia ecosistemica e che per curarla si debba agire anche al di fuori degli ospedali, "mettendo in discussione i nostri modi di vivere, mangiare, consumare, passare il nostro tempo, desiderare, e in cui il soggetto della cura non sia solo il malato ma l'intera società"²⁰¹. Questo anche perché nelle nostre società digitali, le cellule "impazzite" del tumore all'interno dei corpi delle persone sembrano in qualche modo riprodurre meccanismi che avvengono su più larga scala, favoriti anche dalle tecnologie digitali di oggi, basate sul modello dell'estrazione e della trasformazione dei dati in guadagni per gli investitori a cadenza trimestrale:

In questo senso il cancro rappresenta uno specchio interessante dell'intera società contemporanea, dove gli andamenti tecnici e tecnologici provocano la codifica progressiva delle nostre vite, intrappolandoci nei dati e nelle classificazioni che ci vengono inflitte: gli algoritmi ci classificano e trasformano le nostre vite, incluse le informazioni e i saperi cui possiamo avere accesso e, quindi, la nostra comprensione dei significati e delle nostre stesse sensibilità. In più di un modo siamo simili alle cellule staminali: reifichiamo i nostri sé perché non ci sono (o non siamo in grado di percepire) messaggi ecosistemici aperti, coerenti, rilevanti, capaci di generare significato e senso. L'unico modo di risolvere questo problema è allora quello di iniettare nel sistema dosi di informazione positiva, coerente, essenziale e significativa, prodotta in maniera aperta dall'intero ecosistema, da tutti i punti di vista, sul significato (e il senso) dell'ecosistema stesso.²⁰²

In questo ecosistema dominano, attualmente, tecnologie proprietarie e private, a cui i cittadini/utenti non hanno accesso e di cui, nella maggior parte dei casi, non conoscono nemmeno il funzionamento. Eppure queste tecnologie, questi servizi digitali hanno un impatto costante e continuo sulle vite delle persone, senza che queste se ne accorgano davvero. Non c'è trasparenza e il linguaggio che si nasconde in queste "scatole nere" non è visibile e non è comprensibile dalla maggior parte degli esseri umani. Se ci pensiamo, è un po' quello che è

periferie, i suoi colpi a vuoto, le sue mancanze. Tutto quello che sembra un fallire oggi è la nostra unica speranza" in Franco Arminio, *Geografia commossa dell'Italia interna*, Milano: Bruno Mondadori, 2013, p. 33.

200 Iaconesi e Persico, *La cura*, cit., p. 173.

201 Ivi, p. 172.

202 Ivi, p. 175.

successo a Iaconesi con la sua cartella clinica e, prima ancora, con il linguaggio della medicina, come riconosce lui stesso:

lo scenario è per certi versi simile a quello della Cura: la perdita dell'umanità, rimpiazzata da una serie di sintomi (le ricerche effettuate, i comportamenti online, i click) utilizzati per generare una diagnosi che trasforma la vita determinando ciò che è permesso, ciò che è suggerito e anche le cose che rimangono fuori dalla percezione, perché 'non sono quello che vuoi veramente'. [...] Se l'algoritmo sa 'cosa voglio', rimane poco spazio per 'quello che non so di volere'.²⁰³

I contenuti del capitolo dedicato ai Workshop della terza sezione contengono spunti utili per iniziare un percorso educativo di critica dei media digitali e dell'informazione, passando dalla "filter bubble" all'analisi delle ragioni economiche dietro l'interfaccia di Facebook e a quante volte i nostri dati vengono venduti in una sessione di dieci minuti sui social media. Purtroppo, nella sezione dedicata su GitHub, non ci sono materiali disponibili.

Sempre a proposito di informazione, è rilevante sottolineare la differenza tra l'operazione messa in atto con *La Cura* e la ricezione da parte del mondo dei media. La prima osservazione è che le logiche che sostengono l'una e l'altro sono sostanzialmente opposte: attraverso la performance, Iaconesi e Persico cercano di rallentare il flusso e di costruire senso collettivo al di là di codificazioni, etichette e logiche burocratiche o commerciali; i media (come abbiamo visto in 2.2.7) devono attirare il massimo di attenzione, di pubblico, per garantirsi visualizzazioni, ascolti, introiti pubblicitari. C'è un esempio molto concreto di come questo meccanismo funziona, esempio che tocca anche questione legate alla circolazione dei saperi, alle piattaforme commerciali e alla questione del diritto d'autore. Il video del messaggio di Iaconesi è stato ripubblicato da Mediaset che, però, invece che incorporare il video originale o mettere un link, ha ricaricato il video sul proprio canale YouTube, utilizzando una licenza più restrittiva per la riproduzione dei contenuti. Anche se il riuso del video in questo modo è per loro accettabile, visto che è stato pubblicato come pubblico dominio, gli algoritmi di YouTube che gestiscono la protezione del copyright sono andati a cercare se qualcuno aveva pubblicato il video pubblicato da Mediaset in violazione delle loro licenze. È stato così il video originale a essere bloccato e reso inaccessibile perché ritenuto in violazione del diritto d'autore di Mediaset. Quindi Iaconesi e Persico si sono ritrovati con il video rimosso e nell'impossibilità di ricaricarlo, pena lo stesso tipo di trattamento. La beffa algoritmica è notevole: strumenti pensati per la protezione del copyright hanno impedito all'autore originale di mantenere il suo video online. La coppia, abili comunicatori, ha

203 Ivi, pp. 137–139.

condiviso il messaggio di blocco scatenando la rabbia degli utenti che hanno inviato centinaia di segnalazioni a YouTube portando così al ripristino dell'originale.

I problemi con il mondo dei media sono derivati anche dalla difficoltà nello spiegare la complessità della performance per evitare che venisse semplificata o travisata, compito non facile data la necessità di forme di “notiziabilità” per attirare il pubblico. Poi, i performer si sono imbattuti in tentativi di spettacolarizzare la malattia e nella difficoltà di evitare la trappola del categorizzare tutto sotto la codifica di paziente, di malattia, di cancro. Spesso, inoltre, interviste molto lunghe e piene di contenuti sono state ridotte ad articoli in cui solo poche frasi erano estrapolate, scollegate dal resto, sintetizzate in modo non chiaro. Spesso è stato difficile, per la coppia, sottrarsi a questa “pornografia mediatica”. Scrive Persico:

c'è un aspetto cannibalistico insito nel “consumare la notizia”, al punto che per via dei suoi meccanismi interni associavo l'apparato massmediatico mainstream – e la spettacolarizzazione della notizia sopra ogni cosa – al concetto di metastasi. [...] Se ci fossimo trasformati in un prodotto mediatico, il [...] destino [della performance] sarebbe stato una replicazione incontrollabile, di cui saremmo diventati l'oggetto e non il soggetto. [...] Quello che non capivo (e tuttora non capisco) era lo spreco: avere a disposizione un'enorme quantità di materiale e non sfruttarne la ricchezza. Perché? Ci scontravamo di nuovo con una codifica della realtà, con il riduzionismo e la necessità di imporre (e autoimporsi) un linguaggio, un certo numero di battute, in una parola un format: prima l'ospedale, poi il dicom, adesso la notizia.²⁰⁴

E infatti, al di là della grande eco mediatica internazionale, *La Cura* è e rimane una performance, fatta di dialoghi, messaggi di posta elettronica e sui social media, chiamate telefoniche e incontri fisici. Una conversazione globale di proporzioni gigantesche: dalla pubblicazione del primo video messaggio alla scrittura del libro, Iaconesi e Persico hanno ricevuto quasi un milione di messaggi (tra mail, commenti ai video e discussioni sui social media). Una mole di lavoro forse inaspettata per la coppia, che ha dovuto identificarli, organizzarli e catalogarli: attività più facile per i messaggi sul sito e le mail, più difficile per gli incontri e le conversazioni dal vivo (anche se questi erano più significative dal punto di vista del coinvolgimento, come spiegano gli autori). La cosa più sconvolgente, però, è il tono dei messaggi ricevuti, che mostrano “un desiderio tangibile di affrontare l'operazione da un punto di vista nuovo, inusuale, inaspettato” e, soprattutto, “il desiderio di cambiamento”. Le persone

204 Ivi, pp. 196–200.

volevano essere parte attiva del processo di trasformazione del significato della parola *cura* e degli impatti di questo cambiamento sulla medicina, sulla malattia e sul benessere della società, delle scienze, della politica. Volevano essere gli attori di una performance biopolitica che parlasse di vita e di umanità, della loro complessità, dell'informazione, della comunicazione, dei saperi.²⁰⁵

Questo è avvenuto attraverso la rete che, come sappiamo, può rendere virali e famosi contenuti banali e ripetitivi, creati solo per avere visualizzazioni, ma può, allo stesso tempo, aprire una breccia in una realtà che non si riesce più a capire, in cui l'accelerazione digitale ha contribuito alla frammentazione del senso e delle esperienze, come ben analizzato da Mattia Salvia²⁰⁶. *La Cura* è questa breccia, capace di raccogliere le stanchezze di un modello che non ci parla più e il desiderio di un cambiamento di linguaggio, di una codificazione che sia aperta, comprensibile, condivisa.

Tra le tante risposte, alcune hanno attirato in particolare l'attenzione per la loro particolarità: qualcuno ha hackerato l'account di posta di Iaconesi iniziando a mandare messaggi a Iaconesi stesso usando la sua stessa casella di posta; la replica del cancro stampata in 3D a partire dalle immagini della cartella clinica; la proiezione dell'immagine del cancro su un edificio, una visualizzazione di informazioni che diventa un elemento estetico/architettonico. E poi ancora consigli dietetici, percorsi di meditazione, filosofie e anche forme di magia ed esoterismo, il tutto spesso nell'ottica di "liberarsi dai vincoli imposti da una singola interpretazione del reale" e di un'apertura "all'idea che ci siano più realtà differenti, e che ognuna di esse possa avere diverse interpretazioni"²⁰⁷.

La grande quantità di informazione ricevuta ha posto il problema della sua organizzazione, anticipavamo qualche riga sopra. Iaconesi e Persico hanno deciso di suddividere il materiale in tre macro-aree: "la *knowledge base* (la base di conoscenza), la discussione e la vita"²⁰⁸. Nella prima area rientravano tutte le informazioni condivise nell'ottica di trovare una cura per il cancro: dall'alimentazione alle terapie sperimentali ma anche opere d'arte, giochi o viaggi per curare la complessità psicologica e umana della malattia. La seconda area era una specie di grande diario in cui raccogliere i messaggi ricevuti, appunti su conversazioni dal vivo, fotografie, ritagli di giornale, in sostanza le relazioni con le persone, i dialoghi e le emozioni a essi legate. Per gestire quello che definiscono un "diario cross-mediale", i due hanno creato anche un software dedicato, che

205 Ivi, p. 180.

206 Mattia Salvia, *op. cit.*

207 Iaconesi e Persico, *La cura*, cit., p. 186.

208 Ivi, p. 190.

fosse in grado di ospitare questo “esteso flusso di coscienza”. Nella terza area, vita, era contenuto “tutto ciò che non poteva essere catalogato e incasellato”, uno spazio senza software “perché si configurava dentro di noi come uno stato di stupore informato dal continuo flusso degli eventi”. Le tre macro-aree formano così un ambiente “mentale, tecnologico, informazionale, di servizio, di comunicazione, esperienziale”, una forma di “*etnografia peer-to-peer*”²⁰⁹.

Lo sforzo di organizzazione dell’informazione, abbiamo visto, è stato molto grande. Non solo, è qualcosa che mette insieme elementi molto diversi, i quali partecipano tutti alla costruzione del percorso: dai messaggi digitali alle informazioni mediche, dalle emozioni vissute alle chiacchiere scambiate magari velocemente per strada. Essere umani all’interno di una società dell’informazione globale, digitale e costantemente connessa comporta una relazione problematica tra il rumore e l’informazione utile e, in più, un sovraccarico informazionale non indifferente. Questo sovraccarico può creare divisioni all’interno della società, tra coloro che hanno le capacità e gli strumenti per sapersi orientare e quelli che non possono che subire un flusso indistinto. Questo non è un problema strettamente tecnologico: gli aspetti economici, culturali e sociali così come quelli psicologici e biologici sono strettamente legati. La sfida, in mezzo a tutto questo, è trovare modi e percorsi per costruire senso. Non a caso i due Workshop della quinta parte del libro sono dedicati proprio a questo: districarsi tra l’incredibile quantità di informazioni che si trovano in rete quando si cerca qualcosa relativo al proprio stato di salute e la relazione tra rumore e informazione²¹⁰.

A rendere più coerente la quantità di informazione ricevuta da Iaconesi e Persico c’è il grande desiderio di partecipazione, di contribuire a un percorso collettivo per trovare non solo una cura per il tumore ma anche per ridefinire profondamente il concetto di cura all’interno della società. Scrivono infatti che “la sensazione era di assistere alla creazione emergente di un intelletto esteso e partecipativo, in cui tutti contribuivano con il proprio sapere e le proprie competenze, in maniera dialogica e conversazionale”²¹¹. La comunicazione in rete, però, a

209 Ivi, 191.

210 A proposito di informazione e rumore, c’è un importante filone di ricerca che adotta il metodo della sonificazione per “tradurre” dati medici in suoni nel tentativo di individuare aspetti che potrebbero rimanere nascosti all’osservazione dei dati. Attraverso la selezione di parametri da parte dei ricercatori e il lavoro degli algoritmi, i risultati possono essere interessanti, oltre a rappresentare una forma fino a poco tempo fa inedita di traduzione, permessa dalle tecnologie digitali. Per un primo approfondimento: Maria Mannone, «“Ascoltare” i dati medici: la sonificazione fra matematica e informatica», *Math is in the air*, 14 novembre 2021, <http://www.mathisintheair.org/wp/2021/11/ascoltare-i-dati-medici-la-sonificazione-fra-matematica-e-informatica/> (consultato il 15.09.2023).

211 Iaconesi e Persico, *La cura*, cit., p. 219.

volte si interrompe, spesso dopo un primo messaggio. Forse questo comportamento non stupisce, come riflette lo stesso Iaconesi, perché “si tratta peraltro del modo in cui avviene la maggior parte delle interazioni sul web e sui social network: emissione di contenuti, una minima – e opzionale – interazione e basta, nulla più. [...] Perché scrivere, se poi non vuoi stabilire un rapporto?”²¹². Ovviamente alla domanda non ci sono risposte, anche se l’autore traccia un parallelo tra le relazioni estemporanee che si creano sulle geografie della rete e quelle che si materializzano invece nelle geografie urbane.

Tra i tanti messaggi ricevuti ce n’è uno che parla di informazione a livello genetico: si tratta dell’approccio medico di Pier Mario Biava che è anche autore della prefazione del libro. Secondo Biava, da un lato “la vita si organizza sulla base di programmi informativi che forniscono, alla stregua di applicazioni, pacchetti di istruzioni precise” e dall’altro “l’informazione trasportata contiene anche l’indirizzo di destinazione”²¹³. L’approccio di Biava al cancro punta alla riprogrammazione delle cellule tumorali attraverso “un codice, definito *epigenetico*, in grado di regolare l’accensione o, al contrario, lo spegnimento dei geni che sono responsabili della sintesi delle diverse proteine”²¹⁴. Alla base di questo approccio c’è la ricerca, fondata sul ragionamento che quello che esprimono le cellule tumorali è un’incapacità di decodificare correttamente l’informazione:

questo avviene perché il codice che le cellule tumorali utilizzano per interpretare i messaggi che arrivano dalle cellule sane del corpo è un codice che appartiene a una delle possibili configurazioni presenti negli stadi indifferenziati dell’embrione (di fatto le cellule tumorali sono cellule staminali embrionali), in cui il messaggio di fondo significativo è: organizza la vita. E così le cellule tumorali organizzano la propria vita, anche se questo avviene a spese dell’intero organismo, di cui esse non fanno più parte.²¹⁵

Se il cancro è quindi anche un problema di informazione, “la Cura è un viaggio nella rottura dei codici”²¹⁶. Questo dalla biologia ci riporta all’hacking, dal digitale alla vita intera. Il capitolo 18 (la Ricerca della sesta parte del libro) cerca di portare non tanto delle risposte quanto piuttosto delle direzioni verso cui puntare per tenere insieme tutti gli aspetti complessi che si intrecciano lungo le pagine del libro. Si apre con una domanda: “come possono reti

212 Ivi, p. 223.

213 Pier Mario Biava, «Prefazione», in *La cura*, di Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, cit., p. 20.

214 Ivi, p. 15.

215 Biava, pp. 17–18. L’approccio di Biava viene definito da Persico come “una gigantesca operazione di *bio-reverse engineering* in cui convivevano Basaglia, Bateson e Guattari.” in Iaconesi e Persico, *La cura*, cit. p. 242.

216 Ivi, p. 244.

relazionali così estese produrre senso, informazioni, sapere e saggezza?”²¹⁷. Gli autori rivolgono lo sguardo alla cibernetica e all’ecologia, partendo in particolare dal lavoro di Gregory Bateson e il suo concetto di “ecologia della mente”: ciò che chiamiamo coscienza si costruisce in modo relazionale, perché è un ecosistema e questo “richiede una profonda riconsiderazione dei confini tra gli individui”²¹⁸ (un concetto esplorato anche nel lavoro degli Uchi Toki). Se pensiamo al concetto di “mente estesa” che abbiamo visto in chiusura del capitolo 2, il percorso fatto da Iaconesi e Persico attraverso questa scrittura performativa digitale prende una portata molto più ampia e profonda. Le implicazioni di questo percorso sono grandi, se considerate appieno:

ci avviciniamo, quindi, all’adozione di un modello in cui i sistemi umani e non umani (le piante, le aziende, i robot, le città, i governi...) sono ecosistemi-mente descritti da flussi di informazione e conoscenza.²¹⁹

Abbiamo riflettuto sulla necessità di un nuovo approccio teorico nel primo capitolo, grazie al lavoro su cognizione e assemblaggi cognitivi di Katherine Hayles e con i riferimenti ai concetti descritti da Karen Barad. Riteniamo che queste possibilità teoriche siano state aperte in particolare dall’accelerazione nello sviluppo delle tecnologie digitali e dagli avanzamenti scientifici che da queste tecnologie sono resi possibili.

L’interrogazione che le tecnologie digitali e le scoperte scientifiche pongono al nostro essere umani e al nostro modo di pensarci è radicale e necessita senza dubbio un cambio di prospettiva, per coglierne appieno la complessità. Gli autori sostengono che occorra anche una nuova estetica per riconoscere e comprendere questa rete di interazioni e citano gli esempi della *actor network theory* (ANT) di Michael Callon, Bruno Latour, John Law e i rizomi di Deleuze e Guattari²²⁰. È interessante notare come, per la ANT, i flussi di informazione passino da un attore all’altro sotto forma di traduzione. E in ambiente digitale tutto non è solo scrittura ma anche traduzione: una fotografia scattata da un dispositivo digitale traduce ciò che è fotografato in codice informatico per poi essere ritradotta in immagine visibile e comprensibile per l’essere umano che la osserva.

Scrivono Iaconesi e Persico:

217 Ivi, p. 250.

218 Ivi, p. 251.

219 Ivi, p. 253.

220 Per approfondire dettagliatamente la ANT e il concetto di rizoma, di cui non possiamo occuparci in questa sede, rimandiamo alle seguenti opere: Bruno Latour, *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*, Oxford; New York: Oxford University Press, 2005; Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris: Éditions de minuit, 1980.

la possibilità di riconoscere queste connessioni, relazioni e traduzioni corrisponde a una nuova forma percettiva, una nuova estetica, sensibile ai modi in cui si producono e diffondono informazione e saperi²²¹.

Partendo dalla vita quotidiana, dalle sue micro-storie e seguendo l'osservazione della vita quotidiana di Michel de Certeau che propone una differenza tra strategie (decise dall'alto, istituzionali) e tattiche (pratiche non codificate dal basso), gli autori invitano a un uso tattico degli spazi per sottrarli alle codificazioni imposte, per generare spazi di libertà: ciò che è stato fatto, con diverse modalità, anche attraverso la performance de *La Cura*. Gli autori, per elaborare nuove forme estetiche, partono da due concetti. Il primo è quello di "terzo spazio", coniato da Edward Soja, che si riferisce a "spazi dinamici, in continua mutazione, polifonici", che "esprimono una creatività intensa, imprevedibile, che crea uno spazio in cui le persone individualizzano la cultura, riappropriandosene, seppure per brevi, illeggibili momenti di libertà". Il secondo è quello di "terzo paesaggio" di Gilles Clément che si riferisce "alla somma degli spazi abbandonati dall'uomo all'evoluzione del paesaggio" e "cresce tra le crepe dei muri, nei luoghi abbandonati e in quelli cui non dedichiamo tanta attenzione. È lo spazio non codificato nelle nostre città"²²². Se questi spazi fanno parte di ecosistemi in cui c'è un continuo passaggio di informazione che modifica le azioni e gli attori che vi partecipano, questa informazione, "queste energie e questi saperi assumono progressivamente connotazioni digitali, ormai inseparabili dalle controparti fisiche, tanto da rendere sempre più difficile dove finiscono gli uni e iniziano gli altri"²²³. Iaconesi e Persico rielaborano questo scenario e questi punti di partenza per riflettere sui diversi paesaggi informazionali in cui, ancora una volta, la barriera tra le discipline sembra farsi puramente formale:

il Primo Infoscape fa riferimento all'informazione e alla conoscenza generata dalla natura, dal micro (codice genetico ed epigenetico, forma delle molecole, reazioni chimiche) al macro (sistemi climatici, atmosfera, ciclo dell'acqua). Il Secondo Infoscape fa riferimento all'informazione e alla conoscenza generate nella città industriale (la città di seconda generazione), la città delle infrastrutture, delle transazioni e dei sensori. Il terzo Infoscape corrisponde all'informazione e ai saperi generati nella micro-storia – nelle miriadi di micro-storie – e nel suo progressivo sedimentarsi, circolare e relazionarsi, anche su e con il Primo e Secondo Infoscape.²²⁴

221 Iaconesi e Persico, *La cura*, cit., p. 255.

222 Ivi, pp. 256–257.

223 Ivi, p. 259.

224 Ivi, pp. 259–260.

Sarebbe necessaria un'estetica di questo terzo infoscape, sostengono gli autori, per comprendere più a fondo l'ecosistema di relazioni in cui siamo immersi e per valorizzare la produzione e la circolazione di informazioni e saperi, a maggior ragione in una società come quella attuale in cui la tecnologie digitali rendono disponibile una quantità di dati mai avuta prima nella storia dell'umanità.

Gli ultimi capitoli del libro assumono un tono più intimo e introspettivo. Si parla, in particolare, dell'intervento chirurgico per la rimozione del tumore e del recupero dopo l'operazione. Le scritture autobiografiche di Iaconesi e di Persico si fanno meta-scritture riflessive sul sé e sul proprio narrarsi. Non a caso i capitoli di Ricerca e Workshop sono proprio dedicati alla scrittura autobiografica e alle sue possibili evoluzioni, legate al nostro essere immersi in ecosistemi in cui anche le presenze non-umane potrebbero produrre forme autobiografiche. Si tratta di temi che abbiamo già visto nell'analisi della performance *Ghostwriter*: dall'autobiografia umana creata dai dati e dalle tracce digitali che lasciamo in giro alla possibilità di un'autobiografia radicalmente non-umana (comunque inserita in una rete, in un assemblaggio cognitivo in cui anche l'umano ha lasciato il suo segno, con la programmazione del software o la progettazione e produzione degli oggetti connessi).

La sezione Workshop è dedicata alla scrittura di un diario e tiene conto in particolare delle possibilità offerte dalle tecnologie digitali: dagli strumenti per la costruzione di narrative che includano diversi media ai software per il blogging, passando dalle questioni legate alla proprietà intellettuale e alla privacy. Ci sono però un paio di elementi che vale la pena mettere in luce. Il primo è la realizzazione da parte di Iaconesi di un breve video generativo “che utilizzava una piccola porzione dei dati sulle relazioni tra persone, argomenti, informazioni, immagini, pubblicazioni scientifiche e altre forme di contributo che erano emerse nei primi mesi della Cura”²²⁵. Il video mostra dei cerchietti (le persone) che si uniscono tramite linee (le relazioni) e crescono di dimensioni seguendo il livello di partecipazione. Si tratta di una scrittura e di una traduzione, anche in questo caso: le interazioni umane digitali sono state tradotte in una visualizzazione grafica. E questa traduzione rende visibile qualcosa che non era subito saltato agli occhi:

quando lo vidi per la prima volta fu come un'epifania: sembrava un cancro! Il video, una strana rappresentazione accelerata nel tempo di ciò che stava avvenendo, mostrava materia (persone e relazioni) che crescevano in maniera incontrollata [...]. Era come osservare la crescita e la

225 Iaconesi e Persico, p. 266. Il video è disponibile su YouTube: «La Cura, emergent network», 2 giugno 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=LqxYz4tdQMA> (consultato il 15.09.2023).

replicazione cellulare [...]. Era meraviglioso, perché sembrava di veder crescere una forma di vita davanti ai propri occhi; ma era anche spaventoso, perché era come il cancro. Come il *mio* cancro, mentre cresceva nel *mio* cervello.²²⁶

Questa riflessione porta la coppia a capire quanto il cancro stesse monopolizzando la loro attenzione e che la performance che avevano deciso di iniziare richiedeva moltissime energie fisiche e mentali. Capiscono così che è necessario mettere in campo alcuni meccanismi di difesa per evitare che tutte le loro energie vadano tutte in una sola direzione.

C'è poi un altro elemento che probabilmente non è centrale per il nostro discorso eppure sembra significativo. Scrive Iaconesi:

dopo l'operazione è come se avessi imparato nuovamente a scrivere. La mia scrittura prima e dopo l'intervento sono diverse l'una dall'altra. Ancora oggi.²²⁷

Anche il suo modo di digitare sulla tastiera del computer è cambiato, sostiene Iaconesi. Si tratta di un elemento biologico e culturale, che identifica ancora una volta quanto tutti gli elementi che abbiamo preso in considerazione in questa analisi siano connessi e non possano essere separati, se vogliamo raggiungere una comprensione profonda delle implicazioni delle nostre relazioni con le macchine digitali.

4.3 Considerazioni finali

Possiamo concludere l'analisi con alcune brevi osservazioni finali su ciò che emerge dal percorso fatto fino a qui. All'inizio, con Nuova poesia troll, ci siamo soffermati soprattutto sugli aspetti stilistici e linguistici della produzione del collettivo, perché questi riflettono alcune peculiarità del linguaggio tipico degli italiani in rete e, in particolare della scrittura sui social media. Crediamo sia stato un punto di ingresso utile perché ci ha permesso di collegarci direttamente al contesto italiano e di partire da un territorio abbastanza familiare: abbiamo sottolineato gli aspetti digitali costitutivi di questa scrittura, che la permettono e la condizionano, ma si tratta nonostante tutto di una forma piuttosto definita e riconoscibile.

A prendere maggiore rilievo in seguito, a partire dall'analisi dei testi di Fabrizio Venerandi, sono però soprattutto le possibilità di scrittura a cui il digitale dà l'abbrivio. Come

²²⁶ Iaconesi e Persico, *La cura*, cit., pp. 266–267.

²²⁷ Ivi, p. 318.

abbiamo sottolineato all'inizio, si tratta di forme di scrittura che non sarebbero potute esistere senza il digitale, inteso come insieme di dispositivi, programmazione, reti di comunicazione, flussi di informazione e scambio, connessioni internet veloci e multimedialità (multimedialità che, come abbiamo visto con Iadevaia, è assorbita dal meta-medium computer, nelle sue varie declinazioni). Le scritture che prendono la relazione con il digitale come territorio di esplorazione sembrano portarsi, quasi come compimento di un percorso logico, verso i territori in cui l'interrogazione sulla scrittura e, attraverso di essa, sull'umano si fa radicale. L'accelerazione data dalle tecnologie digitali in ogni aspetto delle nostre vite sembra quindi portare con sé la necessità di un cambio radicale nelle domande che ci poniamo come essere umani e, di conseguenza, nelle modalità con cui e nelle direzioni su cui possiamo cercare risposte a queste domande. Questo mi pare essere l'elemento più rilevante che emerge dall'analisi dei testi, in particolare quelli che toccano più in profondità la relazione tra l'umano (la sua scrittura), la tecnologia digitale (il codice) e la biologia (a partire dalla trasmissione di informazione genetica per arrivare alla necessità di pensare la vita, la cognizione e l'intelligenza in maniera radicalmente nuova).

L'hacking e l'apertura (intesa come *openness*) sembrano essere elementi chiave di questa relazione profonda con la tecnologia, come abbiamo visto nei casi di Venerandi e di Iaconesi e Persico. Ci sono poi affinità tematiche interessanti tra il percorso degli Uochi Toki e il lavoro, ancora, di Iaconesi e Persico, in particolare la riflessione sulla scrittura nelle sue varie sfaccettature. Possiamo citare, per esempio, la necessità di modificare (o superare) il linguaggio per esprimere concetti nuovi e per avvicinare le scienze umanistiche e le scienze cosiddette dure. In questi tentativi riecheggiano le parole di Laura Tripaldi, quando, intervistata dagli autori della newsletter Medusa, racconta le sue difficoltà nella scrittura del già citato *Menti parallele*:

in molti momenti, durante la scrittura del libro, mi sono dovuta confrontare con l'inadeguatezza del linguaggio che avevo a disposizione per descrivere gli organismi ibridi di cui stavo parlando. Categorie come "organico" e "inorganico", così come le definizioni rigide di "vita" e "non-vita", erano rese subito obsolete dalle innumerevoli configurazioni ambigue e multifforme che la materia è in grado di assumere. Questa tensione tra materia e linguaggio è stato uno dei nodi più impegnativi che mi sono trovata ad affrontare, perché la nostra cultura – Haraway, nelle orme di Luce Irigaray, la definisce spesso "fallogocentrica" – ci ha abituati all'idea che è sempre la parola a definire la materia, e mai viceversa. Fortunatamente, chi ha familiarità con la scienza e la tecnologia sa bene che, nella maggior parte dei casi, avviene esattamente il contrario: è il nostro

linguaggio che deve continuamente modificarsi per adattarsi alla materia e alle sue trasformazioni.²²⁸

Questa apertura interdisciplinare (Tripaldi si occupa di scienza dei materiali e nanotecnologie) sottolinea la necessità condivisa tra i diversi campi di cercare nuove forme in grado di leggere e comprendere la realtà.

C'è poi la riflessione sull'informazione, incluse le forme che questa può prendere (culturali, informatiche, biologiche), forme che sono sempre più connesse tra loro, grazie anche alle tecnologie digitali. Troviamo anche la necessità di trovare una nuova estetica (espressa da Iaconesi e Persico) e nuove modalità espressive (Uochi Toki) che vadano al di là di quanto è stato fatto finora, come ci si stesse avvicinando (artisticamente e concettualmente) a idee nuove che non riusciamo ancora a definire, se non per tentativi di approssimazione che cercano di muoversi (o vorrebbero farlo) anche oltre il linguaggio. Questa esigenza di trovare nuove forme va di pari passo con la necessità di ripensare le strutture teoriche che reggono la nostra società, come la performance biopolitica de *La cura* illustra molto bene.

Il tema della relazione con il non umano (o della possibile integrazione tra umano e non umano) si ritrova sotto diverse forme: dalla cosmogenesi de *La magia raccontata da una macchina* alle domande sulla possibilità di un'autobiografia non umana (*Ghostwriter* di Iaconesi e Persico) che tocca anche il nodo delle forme di cognizione non umane che abbiamo visto a partire dai lavori di Katherine Hayles. Tutto questo si accompagna alla riflessione sulla necessità di ripensare l'identità in termini diversi, dove i confini tra gli attori o tra gli elementi che influenzano le identità sono più labili e porosi, così come quelli tra organico e inorganico di cui scrive Tripaldi e quelli tra soggetto e oggetto (Barad, a partire dalla fisica quantistica, ma anche Salvia in ambito culturale, come abbiamo visto).

Alla fine dell'analisi delle scritture il campo sembra di nuovo allargarsi, questa volta verso altri orizzonti interdisciplinari, in cui possiamo ipotizzare di trovare evoluzioni delle scritture digitali. In particolare, nella terza e ultima parte di questa tesi, porteremo l'attenzione su due aspetti. Il primo è l'emergere delle scritture delle cosiddette "intelligenze artificiali" che pongono diversi ordini di questioni, a partire da quelli che abbiamo già anticipato nel capitolo 2 e cioè che oggi la maggior parte della scrittura non è più prodotta da esseri umani ma da macchine digitali e questo può rappresentare una specie di "shock" alla nostra

228 «MEDUSA – Vyta», 27 gennaio 2021, <https://mailchi.mp/98b522fb257a/medusa-sottosuolo-19087196?e=eb344363d3> (consultato l'11.05.2023).

(presunta) superiorità sulle altre forme di vita e di cognizione esistenti. Non solo, siamo sicuramente davanti a un aumento esponenziale della quantità di scrittura e questo significa un aumento anche del rumore di fondo, del testo inutile (già fortemente presente, come abbiamo visto con le riflessioni di Iaconesi e Persico). Inoltre, i modelli linguistici che si sono nutriti dei testi scritti da esseri umani e pubblicati in rete si nutriranno sempre di più di scrittura prodotta da altri modelli linguistici: quali saranno le conseguenze sulla scrittura umana ma anche sulla nostra capacità di orientarci all'interno di questo testo davvero sempre più infinito (e sempre più macchinico)? La scrittura digitale diventerà sempre più estranea all'umano, come ipotizza Matthew Kirschenbaum²²⁹ (un concetto su cui torneremo più avanti)?

Le questioni aperte da queste forme di modelli linguistici non si limitano alla scrittura umana digitale, ma toccano anche altri aspetti, come abbiamo in parte già visto: la cognizione e, con essa, la questione della coscienza ma anche il concetto di intelligenza e come questo viene usato:

la velocità di calcolo degli algoritmi, cioè la loro potenza di elaborazione, è tale che, sebbene il “bio-logico” serva spesso a nominarli, non può o non riesce più a competere con loro. Non è quindi più una questione di grado, ma piuttosto una differenza di natura che distingue il cervello umano dal cervello artificiale. Così, paradossalmente, più l'artificiale imita il biologico, più rivela la loro incommensurabilità.²³⁰

L'imitazione del biologico che è alla base delle reti di neuroni potrebbe forse lasciare spazio, in un futuro nemmeno troppo lontano, all'integrazione tra biologico e non biologico. Ancora una volta la biologia entra nel nostro discorso sulla scrittura. È possibile individuare una zona in cui la scrittura umana, la scrittura della macchina (il codice) e la scrittura genetica si toccano ed entrano in relazione profonda. Lo abbiamo già visto con il lavoro di Iaconesi e Persico. E proprio a partire da queste relazioni profonde che possiamo allargare lo sguardo all'evoluzione tecnologica e biotecnologica per includere tutti gli aspetti di questo radicale cambio di paradigma che stiamo attraversando. Il passo dalla scrittura umana digitale alle forme di scrittura genetica come CRISPR-Cas9 non è forse così lungo come potrebbe

229 Matthew Kirschenbaum, «Prepare for the Textpocalypse», *The Atlantic*, 8 marzo 2023, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2023/03/ai-chatgpt-writing-language-models/673318/> (consultato il 15.09.2023).

230 “The speed of calculation of algorithms, that is, their processing power, is such that although the “biological” often serves to name them, it cannot or can no longer compete with them. It is therefore no longer a matter of degree but rather a difference in nature that distinguishes the human brain from the artificial brain. Thus, paradoxically, the more the artificial imitates the biological, the more it reveals their incommensurability.” in Catherine Malabou, *Morphing Intelligence: From IQ Measurement to Artificial Brains*, New York: Columbia University Press, 2019, p. 150.

sembrare a un primo sguardo. In fondo si tratta di forme diverse di scrittura, di codificazione e decodificazione, di passaggi di informazione. Possiamo quindi allargare il concetto di scrittura per includere non solo le forme di manipolazione genetica che la cui programmazione tende ad assomigliare sempre più alla programmazione informatica (siamo sempre nella scrittura) ma anche l'uso del codice genetico (cioè del suo alfabeto, fatto dalle quattro basi azotate che lo formano: adenina, guanina, timina, citosina) come nuova forma di codificazione per lo stoccaggio, la conservazione e, forse, la trasmissione dei dati, compresa la scrittura umana. Un primo esperimento (riuscito) è stato fatto con i sonetti di Shakespeare²³¹. Questo incrociarsi di scritture diverse, con particolare attenzione alle biotecnologie, sarà il secondo nucleo tematico su cui ci concentreremo nell'ultimo capitolo della terza parte.

231 Ed Yong, «Synthetic Double-Helix Faithfully Stores Shakespeare's Sonnets», *Nature*, 23 gennaio 2013, <https://doi.org/10.1038/nature.2013.12279>.

Terza parte:

nuove scritture, nuove frontiere

Introduzione

Questo percorso di ricerca è iniziato con l'obiettivo di capire cosa accade nel momento (che è sempre anche uno spazio) in cui si incontrano scrittura e tecnologie digitali (sapendo che nel digitale tutto è sempre scrittura e che la scrittura è già una tecnologia). Dall'inizio del lavoro, nell'autunno 2020, ci sono due macro-temi che hanno occupato sempre più spazio sia nel dibattito scientifico che nella divulgazione (non sempre in maniera corretta, in particolare sui media destinati al grande pubblico) e che sono, come cercheremo di dimostrare, legati alla scrittura digitale in modo profondo e potenzialmente rivoluzionario: l'avanzare della cosiddetta "intelligenza artificiale" e le tecnologie di scrittura (editing) genetica. Se il dibattito intorno a questi temi è continuato a crescere negli anni e continua tuttora, possiamo comunque indicare un paio di date significative: per l'"IA", proponiamo il 30 novembre 2022, data in cui OpenAI ha reso disponibile ChatGPT, un chatbot basato su un tipo specifico di Large Language Model¹ che ha subito ottenuto un grande successo a livello globale; per la scrittura genetica, la data è il 7 ottobre 2020, quando il premio Nobel per la chimica è stato assegnato a Emmanuelle Charpentier e Jennifer A. Doudna per la loro scoperta dello strumento di editing genetico conosciuto come CRISPR/Cas9².

In questa terza parte e sulla base del percorso di analisi portato avanti fino ad adesso, cercheremo di dimostrare e capire perché "intelligenza artificiale" ed editing genetico sono legati alla relazione tra scrittura e tecnologie digitali in modo indissolubile. Questa parte intende sviluppare, in una prima forma embrionale, un nucleo teorico che è emerso dal percorso di analisi delle prime due parti quando questo si è incontrato con i temi che abbiamo appena presentato nelle righe qui sopra. I capitoli 5 e 6 che costituiscono l'ultima parte non hanno quindi lo scopo di essere una trattazione esaustiva di questi argomenti quanto piuttosto il tentativo di mettere le basi per sviluppare un percorso di ricerca futuro a partire dal lavoro svolto per questa tesi.

1 «Introducing ChatGPT», <https://openai.com/blog/chatgpt> (consultato il 4.06.2023).

2 «The Nobel Prize in Chemistry 2020 – Press release», *NobelPrize.org*, <https://www.nobelprize.org/prizes/chemistry/2020/press-release/> (consultato il 4.06.2023).

Nelle prime due parti, abbiamo fatto alcuni riferimenti all’“intelligenza artificiale”, mettendo sempre questa espressione tra virgolette o facendola precedere da “cosiddetta”. Questo perché del concetto di “IA” non solo non ci sono definizioni concordanti ma anche perché, soprattutto in ambito accademico, ci si interroga su come poter chiamare questo tipo di tecnologie che possono avere moltissime caratteristiche interessanti anche se l’intelligenza non sembra rientrare tra queste. Per dirla in un altro modo, grazie alle parole di Luciano Floridi, “l’assenza di una definizione di IA [è] la prova che l’espressione non è un termine scientifico ma un’utile scorciatoia per fare riferimento a una famiglia di scienze, metodi, paradigmi, tecnologia, prodotti e servizi”³. Detto in maniera ancora più sintetica, “l’IA è un’ideologia, non una tecnologia”⁴.

Ciononostante, l’impatto dell’‘IA’ è già vastissimo mentre la legislazione sembra, ancora una volta, rimanere indietro: data l’influenza che l’“IA” ha già sulle nostre società, sarebbe importante dirigerne lo sviluppo in una direzione che abbia come priorità il bene collettivo e la sostenibilità ambientale. Cercheremo di cogliere le implicazioni di queste analisi critiche nel capitolo 5, in cui ci occuperemo proprio di quella che chiamiamo “intelligenza artificiale”. La ragione per cui non lo abbiamo fatto nei capitoli precedenti è che affrontare questo tema ci avrebbe portato su un percorso completamente diverso rispetto all’analisi delle scritture umane digitali. L’argomento, però, non può essere messo da parte in una tesi come questa e merita una trattazione a sé, vista la velocità con cui le scritture dell’“IA” si stanno diffondendo a livello di massa e in un numero sempre maggiore di ambiti.

Cercheremo quindi di capire che cos’è quella che chiamiamo “intelligenza artificiale”, quali sono le sue applicazioni e i suoi limiti ma ci occuperemo anche, come anticipato, della necessità di trovare una terminologia adatta a descrivere queste tecnologie per sfuggire all’*hype* imposto dal marketing delle aziende che le sviluppano, in particolare quando il discorso tocca temi come la creatività e la produzione di senso. Analizzeremo poi alcune applicazioni pratiche di modelli linguistici (LLM) o altri servizi come i TTI (text to image, per la generazione di immagini a partire da un input testuale), portando alcuni esempi creativi e critici dall’Italia. Poiché si tratta di tecnologie nuovissime e in continua e costante evoluzione, la nostra analisi non potrà che essere uno stato dell’arte, una fotografia del momento attuale, con l’obiettivo di aprire ad alcune ipotesi sul futuro, ma senza fare

³ Luciano Floridi, *op. cit.*, pos. 679.

⁴ Jaron Lanier e E. Glen Weyl, «AI Is An Ideology, Not A Technology», *Wired*, <https://www.wired.com/story/opinion-ai-is-an-ideology-not-a-technology/> (consultato il 5.06.2023).

previsioni. Considereremo in particolare il ruolo degli umani in un'epoca in cui la maggior parte della scrittura è prodotta da macchine digitali e, quindi, ci domanderemo se sia necessario non solo ripensare la posizione degli esseri umani ma anche ridefinire concetti come intelligenza e coscienza. Questi temi avranno inoltre il ruolo di fare da anello di congiunzione con le considerazioni più ampie del capitolo 6, dove esploreremo quell'area concettuale in cui scrittura umana, codice informatico e biologia si avvicinano e intersecano.

Quando abbiamo preso in esame le scritture digitali degli Uochi Toki e di Iaconesi e Persico, abbiamo già osservato come la scrittura umana possa unirsi in profondità con il codice informatico e con la biologia. Dal lavoro sul cyborg di Donna Haraway⁵, passando per l'hacking applicato alla società intera (Iaconesi e Persico) per arrivare alle “ecologie mutanti” che descrivono Borg e Policante⁶, con particolare attenzione a CRISPR-Cas9, ci possiamo rendere conto di essere davanti a diversi codici che permettono la formattazione, il passaggio e la ricezione di informazione. L'informazione è quindi codificata e decodificata e il codice è qualcosa di scritto o, quantomeno, qualcosa che si può scrivere (del resto, la scrittura è una tecnologia cyborg, come ci ricorda Haraway e il cyborg è già – ecologia – mutante).

Se includiamo queste incursioni pluridisciplinari nel nostro percorso, la riflessione sulle scritture digitali prende un'altra portata. In primo luogo perché, come abbiamo mostrato nella seconda parte, le scritture umane che interagiscono in profondità con il digitale portano con sé riflessioni ontologiche più ampie che sono dovute proprio al cambio di paradigma che le tecnologie digitali ci impongono. Poi perché, se osserviamo con attenzione, possiamo vedere come alla base dell'avanzamento scientifico in varie discipline (come per esempio le neuroscienze e le biotecnologie) ci sia lo sviluppo e la disponibilità di strumenti sempre più potenti e precisi per osservare, analizzare e intervenire sulla realtà.

Come ci ricordano Borg e Policante, “la capacità di calcolo ha permesso di fondare un nuovo tipo di scienza: la genomica, che studia gli organismi viventi come sistemi informativi complessi e fa del genoma il suo oggetto privilegiato di analisi”⁷. Quando forme di vita (o parti di esse) sono trasformate in informazione digitale, le implicazioni sono moltissime: la

5 Donna Haraway, «Cyborg Manifesto», pubblicato originariamente in Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The reinvention of nature*, Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 1991 e disponibile su archive.org dal 14 febbraio 2012, <https://web.archive.org/web/20120214194015/http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html> (consultato il 5.06.2023).

6 Erica Borg e Amedeo Policante, *op. cit.*

7 “Computing capacity has enabled the foundation of a new sort of science: genomics, which studies living organisms as complex information systems, and takes the genome as its privileged object of analysis”. Ivi, p. 66.

prima e forse più evidente è la trasformazione del codice biologico in prodotto commerciale, brevettato e utilizzato per profitto. Il DNA divenuto codice digitale, inoltre, “può essere copiato, archiviato, trasmesso, editato e hackerato”⁸ (in molti modi, come vedremo, che possono includere anche il furto di dati dagli archivi delle aziende biotecnologiche). Quello che abbiamo visto per le condizioni di sviluppo delle tecnologie digitali vale, forse in misura ancora maggiore, per le biotecnologie, poiché queste sono prima di tutto situate socialmente, storicamente, economicamente.

Non è un caso che molti dei ricercatori di punta in questo campo siano a capo di aziende biotecnologiche, con l’obiettivo di sfruttare economicamente le loro scoperte e non è un caso che queste aziende abbiano registrato in anni recenti un consistente aumento degli investimenti (anche se con qualche brusca oscillazione)⁹.

Se a guidare la manipolazione genetica sono obiettivi economici, questi obiettivi saranno anche incorporati negli interventi di editing e riscrittura genetica che vengono eseguiti: nemmeno le biotecnologie sono neutre, anzi, sono in maniera evidente tecnologie capitaliste. Quale sarà il risultato di queste riscritture della vita resta tutto da valutare. Inoltre, l’idea alla base della biologia molecolare, cioè quella della vita come informazione, si è sviluppata a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta proprio grazie alle innovazioni legate al calcolo (computing) e alla teoria dell’informazione, in particolare della cibernetica¹⁰.

Come possiamo notare, l’avanzamento dell’informatica e quello della biologia (e delle biotecnologie) sono profondamente collegati almeno dalla metà del XX secolo. C’è poi un altro aspetto su cui vale la pena portare l’attenzione, perché ci permette di spiegare anche sotto un altro punto di vista il collegamento tra scrittura e biotecnologie. Oggi ci si riferisce a tecnologie come CRISPR-Cas9 come strumenti di editing e scrittura genetica e l’uso della metafora della scrittura (rispetto a concetti precedenti, come manipolazione o ingegneria) nasce, come vedremo, da un cambio del discorso delle industrie biotech. Siamo in un’epoca in cui (ri)scrivere il codice genetico sembra essere diventato “facile” quasi come programmare (cioè, ancora una volta, scrivere) una ennesima applicazione di tecnologie digitali.

Questo ci riporta all’informatica, al codice di programmazione.

8 Ivi, p. 65.

9 Angelica Peebles, «Investors Are Moving Away from Biotech Stocks as COVID Wanes», *Fortune*, 14 febbraio 2022, <https://fortune.com/2022/02/14/investors-biotech-stocks-covid-19-pandemic/> (consultato il 15.09.2023).

10 Borg e Policante, *op. cit.*, pp. 27–29.

La doppia sfida dell'“IA” e della riscrittura genetica è, prima di tutto, culturale. Se è vero che le speculazioni sulla possibile coscienza della macchina sono da lasciare alla fantascienza, è altrettanto vero che discipline come le neuroscienze stanno cercando di fare luce sui meccanismi che generano forme di coscienza negli esseri viventi (in particolare negli umani): concetti come il “free energy principle”, di cui tratteremo brevemente nell'ultimo capitolo, interrogano anche sul senso della coscienza umana, su che cosa la costituisca e sulla possibilità di ricrearla, di riprodurla (ipotesi portata avanti, tra gli altri, da Mark Solms¹¹).

La rivoluzione copernicana ha tolto il pianeta Terra (e, con esso, l'uomo) dal centro dell'universo, Darwin e la sua teoria dell'evoluzione hanno tolto l'essere umano dal centro del regno della vita biologica e dal finalismo evoluzionista, poi è arrivato Freud (e, oggi, le neuroscienze) a dirci che molto di quello che succede nella nostra mente è inconscio e fuori dal nostro controllo razionale, togliendoci anche dal centro della coscienza. L'ultima rivoluzione, la quarta, è quella di Alan Turing che ci ha portato la consapevolezza che non siamo gli unici agenti logici all'interno dell'infosfera¹².

Questa quarta rivoluzione e le conseguenze che porterà con sé passano attraverso scritture digitali: per questo ci è sembrato non solamente interessante ma anche opportuno dedicare la terza parte della tesi a questi temi.

11 Mark Solms, *The hidden spring: a journey to the source of consciousness*, New York, NY: W.W. Norton & Company, 2021.

12 Luciano Floridi, *The 4th revolution: how the infosphere is reshaping human reality*, New York ; Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 87–94.

Capitolo 5. “Intelligenza artificiale” tra scrittura, creatività e marketing

5.1 L’“intelligenza artificiale” e la sua scrittura

Intelligenza artificiale è un’espressione fuorviante, anche se ormai comunemente accettata. Fuorviante perché usare il termine “intelligenza” per ciò che fanno dei computer porta da subito ad aderire a un immaginario in cui si concentrano tutte le paure (distopiche) o le proiezioni (utopiche) a cui la fantascienza ci ha ormai abituato. La narrazione costruita intorno all’espressione intelligenza artificiale, spesso portata avanti direttamente da chi produce e commercializza servizi di questo tipo, serve in particolare a nascondere alcuni elementi concreti o problematici, a partire dal reale funzionamento di queste tecnologie per arrivare agli esseri umani (spesso sfruttati) che permettono il funzionamento dei sistemi che usiamo.

L’espressione “intelligenza artificiale” risale al 1956 ed è stata coniata da John McCarthy per l’organizzazione di una conferenza, il *Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence*. La ragione alla base della scelta è che questa espressione sembrava permettere un migliore accesso ai finanziamenti per la ricerca rispetto all’altra espressione al tempo prevalente, cioè “automata studies”¹. I primi studi sull’intelligenza artificiale puntavano alla creazione di macchine che fossero in grado di comprendere il significato del materiale su cui operavano (capire il senso di una frase, per esempio, per poterla tradurre) ma questo approccio è stato abbandonato abbastanza presto, soprattutto per mancanza di risultati. Negli anni Settanta, la direzione della ricerca cambia anche grazie al lavoro di Frederick Jelinek che adotta un approccio statistico basato sulla teoria dell’informazione di Claude Shannon². L’approccio statistico/probabilistico era ed è ancora quello in grado di dare i risultati migliori ed è quello alla base dei moderni sistemi di intelligenza artificiale: “invece

1 Francis Hunger, «Unhype Artificial 'Intelligence'! A Proposal to Replace the Deceiving Terminology of AI.», *Zenodo*, 12 aprile 2023, <https://doi.org/10.5281/zenodo.7524493>.

2 Nello Cristianini, *La scorciatoia. Come le macchine sono diventate intelligenti senza pensare in modo umano*, Bologna: il Mulino, 2023, pos. 318–327.

che comprendere il sistema sotto investigazione si può essere soddisfatti con il predire quello che farà. Predire la parola seguente in un testo è molto più facile che comprendere una frase, e in molti casi è tutto quello che ci serve”³. Se i grandi modelli linguistici (LLM)⁴ e la traduzione automatica (MT, machine translation) danno oggi risultati di qualità anche molto alta è perché questi sistemi sono allenati su corpus sempre più vasti e gestiscono una quantità sempre più elevata di parametri. Tutto questo senza comprendere quello che fanno. Scherzando (ma poi non così tanto), si potrebbe dire che questi sistemi sono un’evoluzione del correttore che abbiamo sui nostri smartphone, solo che l’evoluzione è un balzo in avanti molto, molto grande. La sfida, a livello culturale e sociale, è capire cosa sono queste macchine, come funzionano e come possiamo relazionarci a esse, lavorando per il bene comune e riducendo o eliminando i danni che queste tecnologie possono causare (e hanno già iniziato a causare, peraltro).

Nelle pagine di questo capitolo cercheremo di approfondire le principali questioni sollevate dallo sviluppo contemporaneo dell’IA, con particolare attenzione alle sue applicazioni “creative” legate alla scrittura. Inizieremo, in 5.1, con un’analisi critica della terminologia usata per descrivere queste tecnologie, sottolineando lo scarto tra la narrazione (e il marketing) di chi le produce e la realtà concreta del loro uso. Porteremo poi l’attenzione sulla scrittura della macchina digitale (in 5.2) per poi prendere in esame alcuni esempi di lavoro creativo di autori italiani che si sono serviti di modelli linguistici o modelli di immagini per la loro produzione artistica (in 5.3). Chiuderemo con un ragionamento sulla necessità di un’etica dell’intelligenza artificiale e sulle sfide che l’applicazione di queste tecnologie pone alla società e alla produzione artistica e culturale (5.4).

³ Ivi, pos. 649.

⁴ Ci sembra interessante riportare la descrizione che lo scrittore di fantascienza Bruce Sterling fa proprio dei LLM: “I modelli linguistici di grandi dimensioni sono molto simili al mostro di Frankenstein di Mary Shelley, perché sono un grande insieme ricucito di tanti piccoli pezzi morti, con un po' di corrente che li attraversa, che possono sedersi sul tavolo di marmo e parlare.” – “Large Language Models are remarkably similar to Mary Shelley's Frankenstein monster—because they're a big, stitched-up gathering of many little dead bits and pieces, with some voltage put through them, that can sit up on the slab and talk.” Sterling parla inoltre di un “martedì grasso” dell’IA che si trasformerà inevitabilmente in una quaresima, così come le altre bolle tech che l’hanno preceduta. Bruce Sterling, «AI Is the Scariest Beast Ever Created, Says Sci-Fi Writer Bruce Sterling», *Newsweek*, 28 giugno 2023, <https://www.newsweek.com/2023/07/21/ai-scariest-beast-ever-created-says-sci-fi-writer-bruce-sterling-1809439.html>, consultato il 15.09.2023.

5.2 Cos'è l'“IA”: definizioni e prospettive critiche

All'inizio di questa sezione possiamo dirci d'accordo sul fatto che si debbano scegliere accuratamente i termini per riferirci all'IA, a come funziona e a quali risultati possa portare e che si debba anche fare attenzione a non nascondere mai il lavoro umano che la rende possibile (dalla programmazione informatica all'immenso estrattivismo di scrittura, immagini e altre informazioni prodotte da esseri umani). È però altrettanto importante sottolineare che il relazionarci con una diversa forma di agire (o di cognizione o di intelligenza, secondo le varie prospettive) può essere utile anche per portare un nuovo sguardo su noi umani.

Se pensiamo all'IA come interamente autonoma, la prima cosa che facciamo è escludere ed eludere la responsabilità umana nella sua progettazione e, a un livello più ampio, la possibilità di agire politicamente per indirizzare i futuri sviluppi di queste tecnologie. Questi sono i rischi più gravi nella narrazione odierna sull'intelligenza artificiale ed è per questo che è importante diffondere una maggiore conoscenza del funzionamento di questi sistemi così come ripensare al vocabolario con cui li identifichiamo. La tendenza all'antropomorfizzazione, inoltre, complica molto le cose. Quando chiediamo qualcosa a ChatGPT, per fare un esempio, siamo portati a relazionarci con il chatbot di OpenAI come se ci stessimo relazionando a un altro essere umano, ma non è così: “la tendenza degli interlocutori umani ad attribuire un significato dove non ce n'è nessuno, può indurre in errore sia i ricercatori di NLP [natural language processing] sia il pubblico in generale facendogli considerare un testo sintetico come significativo”⁵.

Possiamo dire che la narrazione sull'IA proposta dalle aziende che la sviluppano sia una finzione, perché quello che viene raccontato si allontana da una presentazione realistica di ciò che queste tecnologie possono attualmente fare. Come scrivono Bender e Hanna:

L'ambiguità del termine 'IA' rende più difficile una discussione chiara. In un certo senso, è il nome di un sottocampo dell'informatica. In un altro senso, può riferirsi alle tecniche di calcolo sviluppate in tale sottocampo, la maggior parte delle quali si concentra oggi sulla corrispondenza di modelli basati su grandi insiemi di dati e sulla generazione di nuovi media basati su tali modelli.

5 “The tendency of human interlocutors to impute meaning where there is none can mislead both NLP researchers and the general public into taking synthetic text as meaningful.” in Emily M. Bender et al., «On the Dangers of Stochastic Parrots: Can Language Models Be Too Big? », in *Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency*, FAccT '21: 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency, Virtual Event Canada: ACM, 2021, p. 611, <https://doi.org/10.1145/3442188.3445922>.

Infine, nei testi di marketing e nelle presentazioni delle start-up, il termine ‘IA’ viene utilizzato come polvere magica che renderà più potente la propria attività.⁶

In questo senso, la narrazione delle grandi aziende che puntano sull’IA non si differenzia in nulla dallo storytelling – inteso come nuova tecnica di marketing, come abbiamo visto in 2.2.3 – il cui unico scopo reale è garantirsi un numero sempre maggiore di consumatori e, di conseguenza, più profitti, indipendentemente dalla verità delle storie raccontate. Bender e Hanna mettono in luce come chi vende questo tipo di tecnologie (con particolare riferimento a quelle in grado di produrre scrittura, come GPT) continui a immaginarle come soluzioni sensate a problemi della società (dalla mancanza di insegnanti fino alla difficoltà di accesso alle cure mediche) quando in realtà è ormai ampiamente dimostrato che dalla loro applicazione derivano più danni che benefici⁷.

Per questo, è necessaria una costante attenzione critica ai discorsi sull’IA, non solo a livello accademico (come fortunatamente già accade) ma anche a livello di divulgazione e di cultura di massa. Perché le implicazioni di questo dibattito sono profonde e hanno un impatto molto forte sulla società e sulla sua relazione con le tecnologie digitali.

È necessario, a questo punto, fare un passo indietro e porsi alcune domande che sono legate all’espressione “intelligenza artificiale” ma che vanno anche molto al di là delle questioni tecnologiche.

Queste tecnologie sono intelligenti? Che cosa intendiamo per intelligenza? Non possiamo entrare nel dibattito su cosa sia l’intelligenza, a maggior ragione per il fatto che le interpretazioni sul significato di intelligenza stanno evolvendo con l’evolvere delle nostre conoscenze sul funzionamento del nostro cervello (in particolare grazie alle neuroscienze). Abbiamo visto (in 1.2.3) come Katherine Hayles tracci una differenza tra cognizione e intelligenza: se la prima è un processo che permette di interpretare l’informazione all’interno di specifici contesti per metterla in relazione con il significato, l’intelligenza sarebbe invece costituita in particolar modo dalla capacità di pensiero. Ma sulla definizione del concetto di

⁶ “Because the term ‘AI’ is ambiguous, it makes having clear discussions more difficult. In one sense, it is the name of a subfield of computer science. In another, it can refer to the computing techniques developed in that subfield, most of which are now focused on pattern matching based on large data sets and the generation of new media based on those patterns. Finally, in marketing copy and start-up pitch decks, the term “AI” serves as magic fairy dust that will supercharge your business.” in Emily M. Bender e Alex Hanna, «AI Causes Real Harm. Let’s Focus on That over the End-of-Humanity Hype», *Scientific American*, <https://www.scientificamerican.com/article/we-need-to-focus-on-ais-real-harms-not-imaginary-existential-risks/>, consultato il 28.08.2023.

⁷ *Ibidem*.

intelligenza il dibattito è ancora aperto e non c'è un vero consenso scientifico. Osservando le macchine “intelligenti” potremmo forse imparare qualcosa anche sulla nostra intelligenza?

È interessante come certi autori sottolineino la totale mancanza di intelligenza di questi sistemi. Luciano Floridi sostiene inoltre che l'IA non sia una nuova forma di intelligenza quanto una nuova forma dell'agire e questo lo spinge a dire che “il digitale ha cambiato la natura dell'agire, ma stiamo ancora interpretando l'esito di tali cambiamenti attraverso una mentalità moderna”⁸. Non solo, Floridi sostiene che il successo dell'IA stia nella “separazione tra capacità di risolvere un problema e la necessità di essere intelligenti nel farlo”⁹. Alla base di questa separazione ci sarebbe il fatto che i sistemi di IA si basano sulla statistica e la probabilità e non sulla comprensione: come sappiamo, i modelli linguistici o di traduzione automatica non comprendono il senso dei testi che trattano, ma riescono comunque a produrre risultati che molto spesso sono soddisfacenti o, quantomeno, sufficienti. Se questo avviene, però, continua Floridi nel suo ragionamento, è perché “il mondo sta diventando un'infosfera sempre meglio adattata alle delimitate capacità dell'IA”¹⁰:

se droni, veicoli a guida autonoma, tagliaerba robotici, ma anche bot e algoritmi di ogni tipo possono spostarsi ‘in giro’ e interagire con i nostri ambienti con problemi decrescenti, non è perché è stata finalmente realizzata l'IA produttiva e cognitiva (di tipo hollywoodiano) [cioè quella capace di comprendere], ma perché ciò che sta ‘intorno’ e gli ambienti con cui i nostri artefatti ingegnerizzati devono negoziare sono diventati sempre più adattati all'IA riproduttiva e ingegnerizzata e alle sue limitate capacità.¹¹

In pratica, è il mondo che si sta adattando a queste forme di IA piuttosto che il contrario: il rischio è che siano quindi le aziende che dispongono del potere economico e computazionale per sviluppare modelli di IA a plasmare il futuro, piuttosto che le esigenze collettive, sociali e ambientali della maggioranza delle persone.

Se però consideriamo definizioni di intelligenza come quella proposta da Cristianini, cioè “l'abilità di comportarsi in modo efficace in situazioni nuove”¹², allora la prospettiva cambia completamente perché include anche l'intelligenza artificiale, in quanto questi sistemi,

8 Floridi, *Etica dell'intelligenza artificiale*, cit., pos. 482, 568.

9 Ivi, pos. 609.

10 Ivi, pos. 994. A questo proposito e per rimanere nell'ambito delle scritture digitali, possiamo citare l'esempio del “controlled language”, una scrittura semplificata che può essere usata per facilitare il compito delle traduzioni automatiche (machine translation).

11 Floridi, *Etica dell'intelligenza artificiale*, cit., pos. 1027.

12 Cristianini, *op. cit.*, pos. 116. Max Tegmark propone una definizione abbastanza simile (e altrettanto larga): “capacità di raggiungere obiettivi complessi” – “ability to accomplish complex goals” in Max Tegmark, *Life 3.0: being human in the age of artificial intelligence*, New York: Alfred A. Knopf, 2017, pos. 869.

che agiscono su base probabilistica, riescono sempre di più a relazionarsi a situazioni nuove trovando soluzioni efficaci. A questo punto, però, si rende necessario un cambiamento nella nostra visione antropocentrica perché questa non ci permette di immaginare forme diverse di intelligenza rispetto alla nostra. Non solo, Cristianini sottolinea quanto sia importante “rinunciare all’illusione che noi, gli esseri umani, siamo il paragone di tutte le cose intelligenti, un’illusione che sta ostacolando la nostra comprensione del mondo”¹³. Anche in questo caso ci troviamo davanti alla necessità di un cambiamento di paradigma e, ancora una volta, la necessità di questo cambiamento viene dal nostro confrontarci con le tecnologie digitali e con le loro conseguenze che continuano a modificare la realtà e il modo in cui ne facciamo esperienza. Allo stesso modo, è opportuno anche elaborare nuove capacità critiche e nuove logiche di resistenza per esplorare “le configurazioni di senso rese possibili oggi dall’alleanza inedita tra la biologia, la filosofia e la cibernetica”¹⁴.

Una delle capacità critiche da mettere in atto da subito riguarda il linguaggio e il modo in cui definiamo le nuove tecnologie. Sono molti i ricercatori che hanno un approccio critico al tema dell’intelligenza artificiale, evidenziando di volta in volta i problemi strutturali che queste tecnologie presentano, per come sono sviluppate oggi: un enorme consumo di energia (per l’allenamento dei modelli con corpus sempre più vasti)¹⁵; lo sfruttamento del lavoro umano, che parte dall’uso senza autorizzazione di testi e immagini pubblicati in rete per addestrare i modelli linguistici¹⁶ e arriva fino all’esternalizzazione di compiti come la rimozione dei contenuti violenti o volgari, eseguita spesso da lavoratori in paesi in via di sviluppo e in condizioni di certo non dignitose¹⁷.

Negli ultimi anni le critiche hanno anche riguardato le definizioni stesse di queste tecnologie: se parlare di intelligenza artificiale potrebbe essere fuorviante, in particolare per l’immaginario che questa espressione porta con sé, si potrebbe coniare una nuova terminologia che sia più precisa e lasci meno spazio a interpretazioni fantasiose o

13 Cristianini, *op. cit.*, pos. 293.

14 “Des configurations de sens ouvertes aujourd’hui par l’alliance inédite de la biologie, de la philosophie et de la cybernétique.” in Catherine Malabou, *Métamorphoses de l’intelligence: que faire de leur cerveau bleu?*, Paris: PUF, 2017, p. 30.

15 Sasha Luccioni, «The Mounting Human and Environmental Costs of Generative AI», *Ars Technica*, 12 aprile 2023, <https://arstechnica.com/gadgets/2023/04/generative-ai-is-cool-but-lets-not-forget-its-human-and-environmental-costs/> (consultato il 15.09.2023).

16 Kevin Schaul, Szu Yu Chen, e Nitasha Tiku, «See the websites that make AI bots like ChatGPT sound so smart», *Washington Post*, 19 aprile 2023, <https://www.washingtonpost.com/technology/interactive/2023/ai-chatbot-learning/> (consultato il 7.06.2023).

17 Billy Perrigo, «Exclusive: The \$2 Per Hour Workers Who Made ChatGPT Safer», *Time*, 18 gennaio 2023, <https://time.com/6247678/openai-chatgpt-kenya-workers/> (consultato il 15.09.2023).

fantascientifiche. Francis Hunger propone, per esempio, di sostituire a IA la formula “automated pattern recognition” (“riconoscimento automatico di modelli”): certo è meno efficace in termini di marketing (ma in fondo anche questo è un lato positivo) ma di sicuro descrive meglio quello che concretamente svolgono i sistemi di intelligenza artificiale. Hunger propone anche altre modifiche al linguaggio più “tecnico”, nel tentativo di superare ogni forma di antropomorfizzazione: al posto di “machine learning” (“apprendimento della macchina”) suggerisce l’uso di “machine conditioning” (“condizionamento della macchina”); al posto di “deep learning” (“apprendimento profondo”), “deep conditioning” (“condizionamento profondo”); invece di “neural network” (“rete neuronale”), “weighted network” (“rete ponderata”) e “node” o “weight” (“nodo” o “peso/ponderazione”) al posto di “neuron” (“neurone”)¹⁸. Sembra difficile che questa terminologia possa prendere piede, considerato quanto l’uso delle espressioni attualmente in voga sia ormai sedimentato, ma un’attenzione di questo tipo almeno nel mondo della ricerca potrebbe essere utile, per mantenere uno sguardo critico e cosciente e non farsi travolgere dall’*hype* dell’intelligenza artificiale. Intanto si potrebbero usare, come proposto da Ted Underwood, termini come “language models” (“modelli linguistici”) e “image models” (“modelli di immagini”)¹⁹, probabilmente più semplici.

Proprio perché la maggior parte dei fraintendimenti (così come dei proclami che sostengono che l’IA ci salverà, figli di un soluzionismo tecnologico del tutto infondato) che sono generati da questi modelli linguistici (o di immagini) nascono dalla sostanziale differenza di “funzionamento” tra gli esseri umani e queste tecnologie, rendere più preciso il lessico con cui le descriviamo potrebbe essere davvero utile. Dopotutto, queste tecnologie sono qui per restare e il loro sviluppo continuerà: capire come direzionare questo sviluppo per il beneficio di tutti è la più grande sfida, come abbiamo già avuto modo di sottolineare.

Ma per capire come direzionarli sarebbe importante prima di tutto capire come funzionano e questo vale in particolare per le applicazioni che imitano capacità umane (come la produzione di linguaggio e la scrittura o la produzione creativa di immagini). Bender e Koller sostengono che, nonostante i risultati eccezionali dei modelli linguistici, i discorsi su questi modelli dimenticano spesso la differenza tra forma e significato: i modelli linguistici sono elaborati a partire dai segni che compongono la scrittura e a questi si limitano e, quindi,

¹⁸ Hunger, *op. cit.*

¹⁹ Ted (@TedUnderwood@sigmoid.social) Underwood, «I Seriously Think It Might Be Smart to Move toward a Discussion of “Language Models” & “Image Models” and Ditch the AI Acronym, Which Seems...», *Mastodon*, 13 dicembre 2022, <https://sigmoid.social/@TedUnderwood/109506426347494364> (consultato il 15.09.2023).

non hanno nessuna possibilità di imparare il significato²⁰. Anche se è difficile fare previsioni su dove ci porterà l'evoluzione di questo tipo di tecnologie come le reti neurali.

A proposito di reti neurali, ci basti in questa sede dire che si tratta di un tipo specifico di “machine learning” (o “conditioning”, se vogliamo riprendere la proposta di Hunger) in cui diversi nodi (altrimenti chiamati, biomimeticamente, neuroni artificiali) sono posti su più livelli e interagiscono tra loro per trasformare un dato input in un output (sempre in termini probabilistici, ma a un livello complesso a tal punto che nemmeno chi programma le reti neurali è davvero in grado di capire che cosa succede al loro interno)²¹.

Come già abbiamo potuto notare, la quantità di temi ed elementi che si intrecciano è grandissima, così come la complessità interdisciplinare. Ciò che abbiamo analizzato in questa sezione, così come il percorso tracciato nell'introduzione alla terza parte, ci dovrebbe permettere di spostarci ora sull'analisi delle scritture creative dell'IA e delle scritture ibride, in cui l'essere umano interagisce con modelli linguistici. Non ci limiteremo a prendere in esame alcuni esempi ma cercheremo anche di capire che cosa significa il fatto che non siano più solo gli esseri umani a produrre scrittura oggi: la macchina digitale ci ha ormai superato in termini di quantità di scrittura prodotta.

5.3 IA, scrittura e pratiche creative: la macchina scrive più dell'umano

Le applicazioni di queste nuove tecnologie che più ci interessano in questa sede sono quelle legate alla produzione di scrittura e, marginalmente, di altre forme “creative” come le immagini. Non bisogna dimenticare però che i sistemi di IA sono applicati in settori diversi con risultati sempre più interessanti, come quello medico, in particolare in fase diagnostica. Se alcune forme di IA riescono a raggiungere risultati migliori di quelli che potrebbero raggiungere gli esseri umani è soprattutto per la quantità enorme di dati su cui questi sistemi sono allenati unita alla loro potenza di calcolo. Queste capacità superano di gran lunga le attuali capacità umane e, allo stesso tempo, il funzionamento delle macchine è, per le nostre

20 Emily M. Bender e Alexander Koller, «Climbing towards NLU: On Meaning, Form, and Understanding in the Age of Data», in *Proceedings of the 58th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, (ACL 2020, Online: Association for Computational Linguistics, 2020), pp. 5185–5198, <https://doi.org/10.18653/v1/2020.acl-main.463>.

21 Larry Hardesty, «Explained: Neural Networks», *MIT News*, 14 aprile 2017, <https://news.mit.edu/2017/explained-neural-networks-deep-learning-0414> (consultato il 15.09.2023).

conoscenze attuali, radicalmente diverso rispetto a quello di un cervello umano. Ugualmente, queste macchine, nel loro analizzare probabilisticamente dati, non seguono le logiche umane e, soprattutto, non possono includere tra i dati rilevanti gli interessi o le intenzioni umane. In 2.4.4 abbiamo già osservato come i modelli linguistici siano indifferenti al concetto di autore, di paternità, perché questo è un concetto antropocentrico. Così come alle macchine è estraneo il concetto di creatività: anche nelle interazioni creative con modelli linguistici o modelli di immagini (come i TTI, text-to-image, di cui abbiamo già parlato alla fine del capitolo 2), l'intenzione creativa risiede negli esseri umani che decidono di lavorare con queste tecnologie, nella maggior parte dei casi con un desiderio esplorativo e critico allo stesso tempo, come vedremo tra poco. In altri casi, però, l'intento è dichiaratamente più economico, come se si cercasse nei modelli linguistici la possibilità di aumentare (e accelerare) i profitti: molti siti web si stanno infatti riempiendo di questo tipo di contenuti. Non è un caso che, dopo l'arrivo di ChatGPT nel novembre 2022, continui ad aumentare il numero di libri disponibili nel Kindle Store di Amazon che dichiarano come autore o co-autore il chatbot di OpenAI: alcuni degli autori confessano, inoltre, di aver impiegato solo poche ore nella composizione dei loro testi proprio grazie all'uso di modelli linguistici o di immagini²². L'Italia non sembra mostrare la stessa produttività del mercato anglosassone, come sottolinea un articolo pubblicato sul sito del quotidiano la Repubblica nel febbraio 2023²³ (che, peraltro, si limita soprattutto a riprendere e a tradurre informazioni già pubblicate in lingua inglese). Qualche eccezione c'è, oltre a quelle che analizzeremo in 5.3: possiamo citare qui il caso del lavoro di Rocco Tanica, già tastierista e compositore nella band Elio e le storie tese, *Non siamo mai stati sulla Terra*²⁴ oppure il libro illustrato per bambini *La volpe e il futuro* realizzato dal collettivo Roy Ming²⁵, gruppo di artisti che ha come obiettivo l'applicazione di modelli linguistici e di immagini al lavoro umano di costruzione narrativa.

22 Greg Bensinger, «ChatGPT Launches Boom in AI-Written e-Books on Amazon», *Reuters*, 21 febbraio 2023, sez. Technology, <https://www.reuters.com/technology/chatgpt-launches-boom-ai-written-e-books-amazon-2023-02-21/> (consultato il 15.09.2023).

23 Emanuele Capone, «Per scrivere un libro con ChatGPT “bastano 4 ore”. E su Amazon ce ne sono centinaia», la Repubblica, 23 febbraio 2023, https://www.repubblica.it/tecnologia/2023/02/23/news/su_amazon_anche_in_italia_ci_sono_centinaia_di_libri_critti_da_chatgpt_e_un_rischio_o_unopportunita-389000461/ (consultato il 15.09.2023).

24 Vito Tartamella, «Il primo libro scritto da un'IA (e Rocco Tanica)», *Focus.it*, <https://www.focus.it/tecnologia/digital-life/primo-libro-intelligenza-artificiale-rocco-tanica> (consultato il 28.08.2023).

25 Irene Doda, «Il primo libro italiano scritto e illustrato dall'intelligenza artificiale», *Wired Italia*, 7 gennaio 2023, <https://www.wired.it/article/intelligenza-artificiale-primo-libro-italiano-midjourney-chatgpt-roy-ming/> (consultato il 28.08.2023).

Possiamo ipotizzare che il ricorso a sistemi di scrittura basati su modelli linguistici sarà sempre più diffuso in futuro, anche grazie al (quasi certo) miglioramento di questi servizi: non solo per funzionalità più semplici (chatbot commerciali, testi di marketing...) ma anche per gli usi che abbiamo fino a qui definito creativi. Questa tendenza tecnosociale ci pone davanti alcuni interrogativi, su diversi piani: che senso ha, per esempio, definire autrice una macchina che non può avere nessun interesse nell'esserlo? Occorre adottare una prospettiva diversa sul concetto di paternità quando a produrre il risultato finale è un insieme (un assemblaggio cognitivo) tra essere umano e modello linguistico? Come e su che livelli gli output del modello linguistico influenzano e condizionano la creatività umana? E ancora: quali sono le conseguenze in termini di diritto d'autore, se un'opera è stata creata in parte o del tutto da una macchina che, per di più, è stata allenata su un corpus per cui potrebbe non aver ottenuto alcuna autorizzazione d'uso? Cosa succede, inoltre, quando l'infosfera che abitiamo contiene più testi prodotti da macchine che da esseri umani?

Per riprendere le riflessioni di Floridi, le tendenze attuali sembrano dirci che siano queste tecnologie a plasmare noi e il mondo in cui agiamo, invece che essere plasmate secondo le nostre esigenze. Anche in questo caso, la retorica più diffusa a proposito di IA sembra servire un solo scopo, come ipotizza Naomi Klein:

che lavoro stanno facendo queste storie favorevoli nella nostra cultura mentre ci imbattiamo in questi nuovi e strani strumenti? Ecco un'ipotesi: sono le potenti e allettanti storie di copertura per quello che potrebbe rivelarsi il più grande e significativo furto della storia umana. Perché quello a cui stiamo assistendo sono le aziende più ricche della storia (Microsoft, Apple, Google, Meta, Amazon...) che si appropriano unilateralmente della somma totale della conoscenza umana che esiste in forma digitale e che è possibile raccogliere e la murano all'interno di prodotti proprietari, molti dei quali prenderanno di mira direttamente gli esseri umani che con il loro lavoro di una vita hanno formato le macchine senza darne il permesso o il consenso.²⁶

Ciò che scrive Klein conferma uno dei punti fondamentali di questo percorso di ricerca e cioè che le tecnologie incorporano sempre valori e riferimenti della società (o della parte di società) che le produce. Non è un caso che i modelli linguistici così come la traduzione

²⁶ "What work are these benevolent stories doing in the culture as we encounter these strange new tools? Here is one hypothesis: they are the powerful and enticing cover stories for what may turn out to be the largest and most consequential theft in human history. Because what we are witnessing is the wealthiest companies in history (Microsoft, Apple, Google, Meta, Amazon ...) unilaterally seizing the sum total of human knowledge that exists in digital, scrapable form and walling it off inside proprietary products, many of which will take direct aim at the humans whose lifetime of labor trained the machines without giving permission or consent." in Naomi Klein, «AI Machines Aren't 'Hallucinating'. But Their Makers Are», *The Guardian*, 8 maggio 2023, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/may/08/ai-machines-hallucinating-naomi-klein>, consultato il 28.08.2023.

automatica tendano a riprodurre stereotipi e pregiudizi razziali e di genere perché questi elementi sono contenuti nel corpus su cui sono state allenate. I risultati sono quindi ancora più gravi quando queste tecnologie sono applicate a campi come le assicurazioni o la giustizia. Inoltre, come sottolineano vari lavori di ricerca, i corpus utilizzati sono prodotti soprattutto in contesti occidentali, benestanti e bianchi, quindi limitano la rappresentazione della diversità e riproducono, ancora una volta, punti di vista, valori e stereotipi di determinati settori della società²⁷.

Bisogna aggiungere anche che la retorica delle grandi aziende che sviluppano sistemi di intelligenza artificiale non concentra l'attenzione sui problemi attuali causati dalle loro tecnologie ma sposta programmaticamente l'attenzione su eventuali minacce future. È il caso della brevissima dichiarazione firmata a inizio giugno 2023 da più di 350 personalità attive nel campo, una dichiarazione che poneva il rischio di estinzione umana tra le minacce dello sviluppo dell'IA: "mitigare il rischio di estinzione causato dall'IA dovrebbe essere una priorità globale insieme ad altri rischi a livello di società, come le pandemie e la guerra nucleare"²⁸. In questa dichiarazione, però, delle conseguenze reali dello sviluppo e della diffusione dell'IA (così come del modello economico che le sostiene) non se ne parla, cosa che fa sostenere Edward Ongweso Jr. che non è l'intelligenza artificiale a porre un rischio esistenziale, ma la Silicon Valley²⁹. Poco prima, a fine marzo, più di duemila persone avevano firmato un appello del Future of Life Institute che chiedeva una moratoria di almeno sei mesi sullo sviluppo di sistemi di IA più potenti di GPT-4³⁰.

Ancora una volta il discorso sembra servire a sviare l'attenzione verso rischi ipotetici, con una posizione che in inglese viene definita "longtermism" (che, in estrema sintesi, punta a risolvere problemi nel futuro senza intervenire sui problemi del presente), come evidenzia il testo di risposta pubblicato sul sito del Distributed AI Research Institute (DAIR):

la lettera non affronta nessuno dei danni in corso causati da questi sistemi, tra cui: 1) lo sfruttamento dei lavoratori e il furto massiccio di dati per creare prodotti che portano profitto a poche entità; 2) l'esplosione dei media sintetici nel mondo, che riproduce sistemi di oppressione e

27 Bender et al., «On the Dangers of Stochastic Parrots», cit..

28 "Mitigating the risk of extinction from AI should be a global priority alongside other societal-scale risks, such as pandemics and nuclear war." in «Statement on AI Risk | CAIS», <https://www.safe.ai/statement-on-ai-risk> (consultato il 27.06.2023).

29 Edward Jr Ongweso, «AI Doesn't Pose an Existential Risk—but Silicon Valley Does», *The Nation*, 7 giugno 2023, <https://www.thenation.com/article/economy/artificial-intelligence-silicon-valley/> (consultato il 15.09.2023).

30 «Pause Giant AI Experiments: An Open Letter», *Future of Life Institute*, <https://futureoflife.org/open-letter/pause-giant-ai-experiments/> (consultato il 27.06.2023,).

mette in pericolo il nostro ecosistema dell'informazione; 3) la concentrazione del potere nelle mani di poche persone che aggrava le disuguaglianze sociali.³¹

A proposito di sfruttamento dei lavoratori e di aggravamento delle disuguaglianze, negli ultimi tempi si moltiplicano le indagini giornalistiche e le ricerche accademiche che cercano di mostrare il lavoro umano che viene nascosto dietro i sistemi di intelligenza artificiale: una forma di lavoro spesso distribuita nei sud del mondo che ha caratteristiche simili a (e, spesso, peggiori di) quelle del lavoro dei gig worker nei paesi più industrializzati³².

Questi temi pongono (o, quantomeno, dovrebbero porre) al centro del dibattito le questioni etiche che, come dovrebbe essere già ampiamente dimostrato dalle questioni sollevate in queste pagine, sono fondamentali. A questo proposito, Luciano Floridi individua cinque principi fondamentali per l'IA etica: beneficenza, non maleficenza, autonomia, giustizia ed esplicabilità (quest'ultimo sia in senso epistemologico di intelligibilità – cioè la risposta alla domanda “come funziona?” – sia in senso etico di responsabilità – *accountability*, cioè “chi è responsabile del modo in cui funziona”)³³.

Il come funziona e il chi è responsabile sono due fattori fondamentali anche quando si tratta di applicazioni “creative” di LLM o TTI. Allison Parrish ritiene che programmatori, artisti e ingegneri siano responsabili dei risultati dei modelli linguistici basati sul machine learning:

penso che siamo responsabili di tutto ciò che questi modelli fanno. (Per esempio, non attribuisco mai la paternità a un programma o a un modello. Se pubblico i risultati di un generatore di testo, sono responsabile del suo contenuto). Sto semplicemente sostenendo che *l'output di un modello linguistico non può mai costituire da solo un atto performativo adeguato*.³⁴

31 “The letter addresses none of the ongoing harms from these systems, including 1) worker exploitation and massive data theft to create products that profit a handful of entities, 2) the explosion of synthetic media in the world, which both reproduces systems of oppression and endangers our information ecosystem, and 3) the concentration of power in the hands of a few people which exacerbates social inequities.” in Timnit Gebru et al., «Statement from the Listed Authors of Stochastic Parrots on the “AI Pause” Letter», *Dair Institute*, 31 marzo 2023, <https://www.dair-institute.org/blog/letter-statement-March2023>, consultato il 15.09.2023.

32 Possiamo citare in particolare i lavori del DiPLab Research Group («DiPLab – Digital Platform Labor», <https://diplab.eu/>, consultato il 28.06.2023) e Antonio A. Casilli, *En attendant les robots: enquête sur le travail du clic*, Paris: Seuil, 2019, così come articoli, sulla stampa internazionale e italiana, quali Josh Dzieza, «Inside the AI Factory», *Intelligencer*, 20 giugno 2023, <https://nymag.com/intelligencer/article/ai-artificial-intelligence-humans-technology-business-factory.html> o Antonio Casilli, «Intelligenza Artificiale, l'esercito Dei Precari», *il manifesto*, 24 giugno 2023, <https://ilmanifesto.it/intelligenza-artificiale-lesercito-dei-precari> (consultati il 15.09.2023).

33 Floridi, *Etica dell'intelligenza artificiale*, cit., pos. 1690. Rimandiamo al testo citato di Floridi per un approfondimento sui temi etici legati all'IA.

34 “I think we bear responsibility for everything these models do. (I never, for example, attribute authorship to a program or a model. If I publish the results of a text generator, I am responsible for its content.) I’m simply arguing here that *the output of a language model can never on its own constitute a felicitous performative speech*”

Per sostenere questo, Parrish si basa sulla *speech act theory* i cui principi sono stati presentati da J. L. Austin nel 1995. Austin distingue tra due tipi di enunciazioni, la prima che constata (affermazione, dichiarazione) e può essere vera o falsa, la seconda performativa (per esempio quando l'insegnante dice "la lezione è finita"). Austin sostiene però che anche le affermazioni sono, in fondo, performative e hanno delle precondizioni. Seguiamo il ragionamento di Parrish:

per usare l'esempio di Austin, l'affermazione 'il gatto è sul tappetino' 'funziona' solo se (a) si crede che il gatto sia sul tappetino e (b) si hanno le prove che sia così e (c) il gatto è effettivamente sul tappetino. Se una di queste precondizioni non si verifica, l'affermazione non è semplicemente 'falsa'. Come la poesia, l'affermazione è 'vuota e nulla'. In particolare, se faccio generare a un modello linguistico un testo e questo produce la frase 'il gatto è sul tappetino', non si verifica nessuna di queste precondizioni. Nessuno crede necessariamente che il gatto sia sul tappetino, né ha necessariamente le prove che questo sia lo stato delle cose. Come persona che invoca il modello linguistico, non mi impegno in alcun modo a mantenere in futuro la proposizione che il gatto è sul tappetino, né lo fa nessun'altra persona. Come affermazione, l'output del modello linguistico è 'vuoto e nullo'.³⁵

Austin sostiene che la poesia sia in grado di produrre solamente un discorso che sia "vuoto e nullo". Parrish, da poeta sperimentale (e computazionale) qual è, conclude quindi che i modelli linguistici possono generare solamente poesia non perché sia il solo genere in cui l'aspetto performativo del linguaggio viene meno (anche un romanzo risponderebbe a questa condizione) ma perché, accettando la distinzione tra poesia e prosa di William Carlos Williams ("la prosa è un'affermazione su fatti relativi a emozioni, stati intellettuali, dati di ogni tipo"³⁶) e avendo dimostrato che ciò che è prodotto da un LLM non può essere un'affermazione fattuale, ne risulta che questi modelli non possono scrivere che poesia.

È interessante riprendere qui l'idea proposta da Nachtergaele che abbiamo analizzato in 1.3.3 secondo cui assistiamo a un ritorno della poesia in epoca digitale poiché si tratta di un genere più adatto al flusso frammentato dell'infosfera di quanto non lo sia il romanzo. Certo,

act." in Allison Parrish, «Language Models Can Only Write Poetry», *Allison Posts*, 13 agosto 2021, <https://posts.decontextualize.com/language-models-poetry>, consultato il 15.09.2024.

³⁵ "To use Austin's example, the statement 'the cat is on the mat' only 'succeeds' if (a) you believe that the cat is on the mat and (b) you have evidence that this is the case and (c) the cat *is actually on the mat*. If any of these preconditions fail to obtain, the 'statement' isn't just 'false.' Like poetry, the statement is 'hollow and void.' Notably, if I set a language model to generate some text, and it outputs the phrase 'the cat is on the mat,' none of these preconditions obtain. No one necessarily believes that the cat is on the mat, nor does anyone necessarily have evidence that this is the state of affairs. As the person invoking the language model, I am not committed in any way to maintaining in the future the proposition that the cat is on the mat, nor is any other person. As a statement, the language model's output here is 'hollow and void'". *Ibidem*.

³⁶ "Prose: statement of facts concerning emotions, intellectual states, data of all sorts". *Ibidem*.

Nachtergaeel scrive delle scritture umane, ma questa prospettiva parallela tra produzione poetica umana e della macchina potrebbe essere un punto di osservazione interessante da cui guardare all'evoluzione delle due scritture e delle loro interazioni negli anni a venire. Del resto, la maggior parte delle scritture italiane contemporanee che abbiamo analizzato nella seconda parte sono proprio opere di poesia: dai versi "gentisti" di NPT agli esperimenti di Fabrizio Venerandi tra *ready-made* e pratiche creative di Digital Humanities, includendo anche le produzioni musicali e multimediali degli Uochi Toki.

Anche Sharples e Pérez Y Pérez portano avanti un ragionamento sull'interesse dell'uso della computazione nella produzione della poesia, basandosi su esperienze letterarie del passato:

la poesia funziona come un contratto tra scrittore e lettore per esplorare l'ambiguità del linguaggio, essere trascinati in una metafora estesa, condividere un'esperienza, evocare una risposta emotiva. Se la lettura di una poesia diventa un gioco di "indovina quale di queste è stata scritta dal computer", allora tutta la bellezza intrinseca va persa e il problema è privo di significato. La combinazione di poesia e calcolo ha un valore. John Clark ha costruito la sua macchina per la poesia per dimostrare il caleidoscopico processo creativo. I surrealisti utilizzavano la scrittura automatica per accedere alla mente subconscia. Gli Oulipiani volevano scoprire cosa potesse essere la letteratura. Ranjit Bhatnagar cerca in Internet frammenti di esperienza che assembla in versi. Tutti loro hanno contribuito al ricco campo della versificazione artificiale.³⁷

Manteniamo lo sguardo dal lato della macchina per sottolineare come il concetto di "esplicabilità" proposto da Floridi sia fondamentale: per cercare di trovare un senso in quello che producono modelli linguistici e altri sistemi più o meno intelligenti è opportuno creare programmi che siano in grado di analizzare quello che succede al loro interno. Sono diversi i percorsi di ricerca che lavorano sulla "traducibilità" per gli esseri umani di ciò che fanno i sistemi basati sul machine learning³⁸.

L'approccio sopra citato di Allison Parrish è convincente per diversi aspetti: anzitutto Parrish conosce le macchine, sa scrivere codice e sa come funziona (è anche programmatrice),

37 "Poetry works as a contract between writer and reader to explore the ambiguity of language, be drawn into an extended metaphor, share an experience, evoke an emotional response. If reading a poem becomes a game of "guess which of these is written by the computer", then all the intrinsic beauty is lost and the problem is meaningless. There is value in combining poetry and computation. John Clark built his poetry machine as a way to demonstrate the kaleidoscopic creative process. The Surrealists employed automated writing to access the subconscious mind. The Oulipians wanted to discover what literature could be. Ranjit Bhatnagar mines the internet for fragments of experience that he assembles into verse. All these have contributed to the rich field of artificial versifying." in Mike Sharples e Rafael Pérez y Pérez, *op. cit.*, p. 44.

38 Vedi nota 172 al capitolo 4.

poi non è solamente ricercatrice ma anche poeta e quindi impegnata in prima persona a testare forme di scrittura in cui umano e macchina lavorano insieme. In questo senso il suo lavoro è sia teorico che pratico e questo ci riporta agli esperimenti con la letteratura elettronica come forma di Digital Humanities che abbiamo preso in considerazione in 4.2.2 a proposito dell'opera poetica di Fabrizio Venerandi.

Parrish, però, non considera autore né co-autore un modello linguistico mentre in 2.4.4 abbiamo riportato una citazione di Francesco D'Isa, scrittore e artista, che considera i TTI come co-autori ma solo nel senso in cui si considera anche un pennello come co-autore. E se provassimo a cambiare punto di vista grazie a una prospettiva interdisciplinare?

Pensiamo alla musica, di cui abbiamo già parlato in 4.2.3 per introdurre il lavoro degli Uochi Toki. Una certa elettronica sperimentale usava le macchine digitali per compiere un'esplorazione approfondita della nostra relazione con esse e di cosa potesse comportare l'affidare la creazione musicale a un software di musica generativa. Nella maggior parte dei casi, gli strumenti e gli effetti elettronici vengono ormai usati in tutte le produzioni, senza particolari problemi né tentativi di esplorazione concettuale. L'elettronica è stata quindi incorporata nella produzione musicale:

i computer sono talmente integrati nella composizione – attraverso unità per effetti e workstation audio – che non ha più senso chiedersi cosa sia stato composto dall'uomo o dalla macchina. Questo ha fatto sì che nuovi stili musicali, come la techno, il dubstep e la jazztronics, raggiungessero un nuovo pubblico. Nella scrittura creativa siamo tornati all'equivalente delle chitarre elettriche degli anni Settanta e dei primi sintetizzatori.³⁹

Possiamo quindi considerare, per esempio, le varie implementazioni di GPT di OpenAi come evoluzioni di strumenti digitali che aiutano/permittono la creazione scritta, una specie di word processor e correttori avanzatissimi? Queste tecnologie, in autonomia (cioè senza intervento umano), non producono senso e, inoltre, non considerano rilevanti la verità o la fattualità delle frasi che costruiscono probabilisticamente. Se usate per espandere le possibilità di un autore (ammesso che questo sia realmente possibile), potremmo considerarle come tali: in fondo anche la capacità di scrivere velocemente al computer su un word processor con sistemi avanzati di correzione è già un salto in avanti rispetto alle possibilità di scrittura offerte da carta e penna o da una macchina da scrivere (come raccontava Bukowski, citato in

³⁹ “Computers are so embedded into composing – through effects units and audio workstations – that it no longer makes sense to ask what was composed by human or machine. This has led to new styles of music, such as techno, dubstep and jazztronics, reaching new audiences. In creative writing we are back at the equivalent of 1970s electric guitars and early synthesizers.” in Sharples e Pérez y Pérez, *op. cit.*, p. 150.

apertura del sottocapitolo 1.3 dedicato all'esplorazione teorica delle scritture digitali). Queste sono capacità che cambiano e che vengono modificate dalle tecnologie in uso e dalla loro evoluzione⁴⁰. Scrive Vitaliano Trevisan in *Works*:

non so più fare quasi niente con le mani, a parte scrivere. No, nemmeno questo è così certo. Sostituire 'scrivere' con 'digitare'. Il computer non ha cambiato radicalmente solo l'architettura.

E aggiunge, nella nota relativa a questo passaggio:

perché sì, la scrittura è cambiata, ma è qualcosa di più sottile, un po' come le polveri nell'aria che respiriamo. E poi chissà, forse qualcuno ci ha già scritto un saggio fondamentale.⁴¹

Sono molti i modi in cui la scrittura cambia e rispecchiano la tendenza messa in evidenza da Floridi: siamo noi ad adattare noi stessi e le nostre società alle esigenze delle macchine piuttosto che il contrario. Dal "controlled natural language" usato per semplificare i processi di traduzione automatica alla nostra relazione con chatbot e altri modelli linguistici, stiamo adattando la nostra scrittura in modo che sia più facile da trattare. Come evidenzia Anna Wiener sul *New Yorker*, gli esseri umani che interagiscono con i bot come ChatGPT non stanno davvero parlando ma "stanno dando dei suggerimenti. In questo contesto, il termine suggerimento (prompt) è usato per descrivere la volontà di sollecitare o spingere il software verso risultati specifici"⁴². Ma Wiener fa anche altre considerazioni utili a capire come la scrittura umana, in questi casi, viene di fatto manipolata sia attraverso l'antropomorfizzazione dei sistemi sia per lo sfruttamento (estrazione) a cui è sottoposta:

ciò che i chatbot offrono non è esattamente una chat, ma una simulazione di chat. [...] Ma lo stile di prosa di ChatGPT rimane quasi uniformemente rigido ed ellittico; sebbene gli si possa chiedere di riformulare i suoi enunciati in diversi registri emotivi e affettivi, quando lo si usa sembra ancora di conversare con delle equazioni. [...] Rendendo i L.L.M. conversazionali, i loro sviluppatori arruolano interlocutori umani nell'addestramento e nel perfezionamento del software. Ma l'aggiunta di interfacce conversazionali ai L.L.M. rivolte ai consumatori è anche un richiamo alla familiarità, alle abitudini e alle attività esistenti.⁴³

40 A questo punto si potrebbe ipotizzare un'altra pista di ricerca, divergente rispetto al percorso di questa tesi, ma sicuramente correlata che parte dalla seguente domanda: cambia lo stile degli scrittori a seconda della tecnologia utilizzata per scrivere? Se sì, sarebbe interessante analizzare casi di autori passati da un mezzo analogico all'altro (per esempio dalla scrittura a mano a quella a macchina) e poi ai diversi dispositivi digitali (dal computer allo smartphone).

41 Vitaliano Trevisan, *op. cit.*, pos. 1586, 1662.

42 "They are prompting. Prompting, in this context, is the term used to describe deliberately prodding or nudging the software toward specific outcomes." in Anna Wiener, «The Age of Chat», *The New Yorker*, 17 giugno 2023, <https://www.newyorker.com/culture/the-weekend-essay/the-age-of-chat>, consultato il 15.09.2023.

43 "What chatbots offer isn't chat, exactly—it's a chat simulation. [...] But ChatGPT's prose style remains almost uniformly stiff and elliptical; although it can be prompted to rephrase its utterances in different emotional

Cambia la scrittura umana per adattarsi alla macchina, certo, ma la scrittura è cambiata anche nella misura in cui gli esseri umani non sono più gli unici a produrne, anzi, la maggior parte di ciò che è scritto oggi è già scritta da macchine digitali. Chiunque abbia avuto accesso a internet negli ultimi anni si è sicuramente imbattuto in scrittura “artificiale”, senza probabilmente esserne consapevole. I siti web che ricorrono a questi sistemi, di solito lo fanno per due ragioni principali. La prima è contenere i costi di produzione dei contenuti, dato che un modello linguistico costa molto meno di un autore umano; la seconda è aumentare la produzione di scrittura in modo da pubblicare una quantità sempre maggiore di articoli per poter intercettare una quantità sufficiente di pubblicità e massimizzare così i profitti. Il rischio, soprattutto nei casi in cui l’output di questi modelli linguistici non sia sottoposto a un’attenta revisione umana, è un aumento esponenziale della disinformazione e delle manipolazioni. La scrittura dei modelli linguistici realizza forse l’ingresso definitivo e senza possibilità di ritorno nell’epoca della post-verità⁴⁴, in cui i dati fattuali sono completamente abbandonati a causa della sostanziale incapacità dei modelli linguistici di riconoscere se un dato è vero o falso, poiché non hanno accesso al senso del testo, delle parole, alla loro veridicità. Un articolo pubblicato sul Washington Post riporta le preoccupazioni di Margaret Mitchell, chief ethics scientist a Hugging Face, una start-up che si occupa di IA:

il problema principale è perdere le tracce di ciò che è la verità [...]. Senza fondamenti, il sistema può inventare cose. E se si tratta della stessa cosa inventata ovunque nel mondo, come si fa a risalire a cosa sia la realtà?⁴⁵

Il fatto che i modelli linguistici non abbiano accesso alla comprensione dei testi su cui sono stati condizionati né di quelli che producono costituisce una delle principali differenze tra scrittura umana e scrittura della macchina. Certo, anche un essere umano può scrivere un testo completamente scollegato dalla verità delle informazioni presentate (e questo può avvenire intenzionalmente, con intento manipolatorio, oppure per ignoranza dei fatti) ma

registers and affects, using it still feels like conversing with equations. [...] By making L.L.M.s conversational, their developers enlist human interlocutors in training and refining the software. But adding conversational interfaces to consumer-facing L.L.M.s is also an appeal to familiarity, to existing habits and activities”. *Ibidem*.

44 Con “post-verità” ci riferiamo a situazioni in cui i dati fattuali passano in secondo piano davanti a pulsioni ed emozioni nel prendere decisioni, come analizzato, con riferimenti all’origine inglese dell’espressione (“post-truth”) in Marco Biffi, «Viviamo nell’epoca della post-verità?», *Accademia della Crusca*, 25 novembre 2016, <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/viviamo-nellepoca-della-postverit%C3%A0/1192> (consultato il 15.09.2023).

45 “The main issue is losing track of what truth is [...]. Without grounding, the system can make stuff up. And if it’s that same made-up thing all over the world, how do you trace it back to what reality is?” in Will Oremus, «He Wrote a Book on a Rare Subject. Then a ChatGPT Replica Appeared on Amazon.», *Washington Post*, 5 maggio 2023, <https://www.washingtonpost.com/technology/2023/05/05/ai-spam-websites-books-chatgpt/>, consultato il 15.09.2023.

l'essere umano ha, quantomeno, la possibilità di accedere al senso di quel testo, mentre alla macchina digitale questa possibilità non è data.

Si tratta di un nodo centrale e problematico nella produzione scritta dei modelli linguistici, come sottolineano ancora Bender e Hanna (che definiscono questi testi “sintetici”):

non solo rischiamo di scambiare un testo sintetico per un'informazione affidabile, ma anche che la non-informazione rifletta e amplifichi i pregiudizi codificati nei suoi dati di addestramento – in questo caso, ogni tipo di bigottismo esibito su Internet. Inoltre, il testo sintetico suona autorevole nonostante la mancanza di citazioni di fonti reali. Più a lungo continua questa diffusione di testo sintetico, peggio è per noi, perché diventa più difficile trovare fonti attendibili e più difficile fidarsi di loro quando le troviamo.⁴⁶

Così come la narrazione dominante sull'IA è finzionale e scollegata dalle funzionalità concrete di queste tecnologie, così la scrittura prodotta dai modelli linguistici non è legata alla realtà, alla verità. Si potrebbe addirittura ipotizzare che questo parallelismo non sia casuale. Ciò che però è importante mettere in luce è questo scollegarsi della scrittura dalla realtà: i modelli linguistici e ciò che producono ma anche i modelli di immagini e i risultati che vengono generati attraverso di essi forse ci parlano di una trasformazione del concetto stesso di realtà per come è comunemente inteso. Kyle Chayka, a proposito di ciò che viene prodotto grazie a modelli di immagini, parla di “realismo illusorio” (“illusory realism”): “il contenuto prodotto dall'IA ha l'apparenza de realismo senza una realtà effettiva – realtà unicamente come stile”⁴⁷.

A proposito di scritture, invece, Matthew Kirschenbaum parla, con un pessimismo che ci appare molto realista, di “textpocalypse”, mettendo in evidenza la possibilità che internet si riempia di testo/rumore generato dalle macchine a un punto tale da rendere raro l'imbattersi in testi scritti da umani e difficile la comunicazione testuale tra umani su internet.

il testo è contenuto, ma si tratta di un tipo speciale di contenuto, un metacontenuto, se vogliamo. Sotto la superficie di ogni pagina web, si trova del testo – istruzioni tra parentesi uncinata, o codice – che spiega come deve apparire e comportarsi. Browser e server si connettono scambiandosi

46 “Not only do we risk mistaking synthetic text for reliable information, but also that noninformation reflects and amplifies the biases encoded in its training data—in this case, every kind of bigotry exhibited on the Internet. Moreover the synthetic text sounds authoritative despite its lack of citations back to real sources. The longer this synthetic text spill continues, the worse off we are, because it gets harder to find trustworthy sources and harder to trust them when we do.” in Bender e Hanna, «AI Causes Real Harm. Let's Focus on That over the End-of-Humanity Hype», cit.

47 “The A.I. content has the appearance of realism, without actual reality—reality solely as a style”. Kyle Chayka, «A.I. Pop Culture Is Already Here». *The New Yorker*, 7 aprile 2023. <https://www.newyorker.com/culture/infinite-scroll/ai-pop-culture-is-already-here> (consultato il 15.09.2023).

testo. La programmazione avviene in testo semplice. Le immagini, i video e gli audio sono tutti descritti (taggati) con un testo chiamato metadati. Il web è molto più di un testo, ma tutto ciò che si trova sul web è *testo* a un livello fondamentale. Per molto tempo, il paradigma di base è stato quello che abbiamo definito “web di lettura e scrittura”. Non solo consumavamo contenuti, ma potevamo anche produrli, partecipando alla creazione del web attraverso modifiche, commenti e upload. Ora siamo in procinto di creare qualcosa di molto più simile a un “web che scrive”: il web che scrive e riscrive se stesso e forse anche che *si ricabla* nel processo.⁴⁸

Immaginiamo macchine che istruiscono altre macchine a produrre testo in continuazione e che questo testo venga poi utilizzato come corpus di allenamento per altri modelli linguistici, tra l’altro producendo una degenerazione degli output degli LLM, come alcuni ricercatori sembrano aver dimostrato⁴⁹. In questa spirale, la scrittura umana originale potrebbe essere sempre più esclusa. Tra l’altro i lavoratori (esternalizzati) che verificano e annotano i testi prodotti da modelli linguistici fanno già largamente uso dei modelli linguistici stessi per aumentare la loro produttività e il loro reddito. Anche in questo caso il rischio è una degenerazione dei modelli e una moltiplicazione dell’impatto dei valori e delle ideologie che in questi modelli sono codificati⁵⁰. Questa tendenza sembra accelerarsi al punto tale che davanti alla scrittura digitale sarà sempre più legittimo il sospetto di trovarsi davanti a qualcosa che non è stato prodotto da un umano. Scrive a questo proposito Kirschenbaum che “la scrittura, ma più specificamente il testo digitale, come categoria di espressione umana, ci diventerà estraneo”⁵¹.

A cosa può portare questo estraniamento della scrittura dagli umani? Che implicazioni può avere l’affidare la maggior parte della scrittura a dei modelli linguistici che non hanno accesso al significato? Il dibattito è attualmente molto vivo ma è impossibile fare previsioni

48 “Text is content, but it’s a special kind of content—meta-content, if you will. Beneath the surface of every webpage, you will find text—angle-bracketed instructions, or code—for how it should look and behave. Browsers and servers connect by exchanging text. Programming is done in plain text. Images and video and audio are all described—tagged—with text called metadata. The web is much more than text, but everything on the web *is text* at some fundamental level. For a long time, the basic paradigm has been what we have termed the “read-write web.” We not only consumed content but could also produce it, participating in the creation of the web through edits, comments, and uploads. We are now on the verge of something much more like a “write-write web”: the web writing and rewriting itself, and maybe even *rewiring itself* in the process.” in Matthew Kirschenbaum, «Prepare for the Textpocalypse», *The Atlantic*, 8 marzo 2023, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2023/03/ai-chatgpt-writing-language-models/673318/>, consultato il 15.09.2023.

49 Ilia Shumailov et al., «The Curse of Recursion: Training on Generated Data Makes Models Forget», arXiv.org, 27 maggio 2023, <https://arxiv.org/abs/2305.17493v2>.

50 Veniamin Veselovsky, Manoel Horta Ribeiro, e Robert West, «Artificial Artificial Artificial Intelligence: Crowd Workers Widely Use Large Language Models for Text Production Tasks», arXiv.org, 13 giugno 2023, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2306.07899>.

51 “Writing, but more specifically digital text—as a category of human expression—will become estranged from us.” in Kirschenbaum, «Prepare for the Textpocalypse», cit.

concrete e affidabili. Di sicuro senza un'etica dell'IA e senza la democratizzazione di questi sistemi, che comprende anche la conoscenza diffusa del loro funzionamento, i rischi sono tanti e molto vicini, come abbiamo già avuto modo di sottolineare.

Tra posizioni critiche che invitano alla prudenza e voci entusiaste che attribuiscono all'IA improbabili (e inesistenti) poteri salvifici, alcuni autori e creatori provano a sperimentare con modelli linguistici o TTI anche in Italia. Vale la pena analizzare alcuni esempi per capire cosa si muove ma anche per essere consapevoli dei limiti, sia quelli delle tecnologie in questione sia quelli degli approcci di chi prova a usarle.

5.4 Tra blog, antologie e video: sperimentazioni e critica all'IA in Italia

Abbiamo osservato, nel capitolo 3, la scarsa vocazione tecnologica dell'Italia, paese in cui trionfano telefonini e social media ma in cui manca un reale approfondimento nell'uso delle tecnologie digitali. L'Italia è anche il paese in cui ChatGPT è stato temporaneamente bloccato da un intervento del Garante per la protezione dei dati personali, a causa della raccolta illecita di dati personali e dell'assenza di un sistema di verifica dell'età per i minori⁵². L'accesso al servizio è poi stato riabilitato, dopo alcuni interventi di OpenAI per rispondere alle osservazioni del Garante ma questo blocco, se pur temporaneo, ci può far riflettere su un altro aspetto fondamentale: i dati (indicazioni di partenza, testi generati) prodotti dagli utenti nelle loro interazioni con il chatbot sono usati da OpenAI per valutare il funzionamento del modello linguistico e per migliorarne le prestazioni. Ancora una volta si tratta di lavoro gratuito che viene svolto dagli utenti, attratti dalla nuova applicazione tecnologica con cui poter giocare: dopo l'estrazione non autorizzata di testi attraverso internet, l'estrazione del lavoro degli utenti per migliorare un servizio privato, commerciale, costruito con codice proprietario. Non è un caso che ricercatori critici sull'IA, come Emily M. Bender, abbiano posizioni molto chiare sull'uso di questi sistemi:

vedo persone che si chiedono: in quale altro modo potremo studiare criticamente GPT-4, ecc.? Non fatelo. Lasciate perdere. Studiate qualcos'altro. GPT-4 dovrebbe essere considerato spazzatura tossica finché e a meno che #OpenAI non sia *aperto* riguardo ai suoi dati di addestramento,

⁵² «Intelligenza artificiale: il Garante blocca ChatGPT. Raccolta illecita di dati personali. Assenza di sistemi per la verifica dell'età dei minori», <https://www.garanteprivacy.it:443/home/docweb/-/docweb-display/docweb/9870847> (consultato il 14.06.2023).

all'architettura del modello, ecc. Ho il sospetto che se mai otterremo queste informazioni, vedremo che si tratta di spazzatura tossica. Ma nel frattempo, in assenza di informazioni, dovremmo presumere che lo sia. Fare altrimenti significa essere creduloni, servire gli interessi delle aziende e creare un terribile precedente.⁵³

La posizione di Bender è più che condivisibile, anche se resta minoritaria. La ricercatrice segna però un punto fondamentale: non è possibile studiare una tecnologia senza avere completo accesso a tutti gli elementi che la sostengono che, per i modelli linguistici, consistono soprattutto nel codice, nel corpus e nelle modalità di allenamento del modello.

Gli autori/creatori che decidono comunque di fare esperimenti con modelli linguistici, inoltre, spesso hanno la tendenza a trattare questo software probabilistico come un vero e proprio interlocutore antropomorfo, come se potesse capire e interagire su un livello intellettuale, cosa impossibile, come abbiamo visto.

Il primo esempio in questo senso è portato da Fabrizio Venerandi, di cui abbiamo analizzato altre opere in 4.2.2. L'autore ha cercato di costruire un'opera teatrale attraverso il dialogo con ChatGPT, considerato come co-autore, poiché il titolo del post sul blog è *[La follia di Mario – opera teatrale di ChatGPT e Fabrizio Venerandi]*⁵⁴.

L'intento di Venerandi è creare un testo teatrale in cui un uomo di mezza età dialoga con un terapeuta da cui è andato solo perché la moglie l'ha spinto a farlo, facendo "impersonare" l'uomo dal chatbot e impersonando lui stesso il terapeuta. Poi lo scrittore prova a fare un salto di livello, chiedendo al chatbot di fingere di interpretare un uomo che in realtà è un'invenzione di un sistema di intelligenza artificiale (in pratica gli chiede di interpretare ChatGPT che interpreta l'uomo), mentre Venerandi fingerà di essere un uomo che parla con l'IA fingendosi un terapeuta. L'idea è interessante, certo: raddoppiare i piani di finzione per vedere che tipo di narrazione può essere costruita. Il problema, però, è sempre lo stesso: il chatbot restituisce una sequenza di parole in termini puramente probabilistici elaborando l'input dell'utente ma non è in grado di capire né quello che sta facendo né quello che gli

53 "I see people asking: How else will we critically study GPT-4 etc then? Don't. Opt out. Study something else. GPT-4 should be assumed to be toxic trash until and unless [#OpenAI](#) is *open* about its training data, model architecture, etc. I rather suspect that if we ever get that info, we will see that it is toxic trash. But in the meantime, without the info, we should just assume that it is. To do otherwise is to be credulous, to serve corporate interests, and to set terrible precedent." in Emily M. (@emilybender@dair-community.social) Bender (she/her), «I See People Asking: How Else Will We Critically Study GPT-4 Etc Then?Don't. Opt out. Study Something Else. GPT-4 Should Be Assumed to Be...», *Mastodon*, 16 marzo 2023, <https://dair-community.social/@emilybender/110033249016273743>, consultato il 15.09.2023).

54 Fabrizio Venerandi, «[La follia di Mario - opera teatrale di ChatGPT e Venerandi]», *Quinta di copertina*, 15 dicembre 2022, <http://www.quintadicopertina.com/fabriziovenerandi/?p=2101> (consultato il 15.09.2023).

viene richiesto. Il testo, intervallato da Venerandi che dà indicazioni a ChatGPT su quello che deve fare, è a tratti anche divertente, anche se il chatbot tende a ripetere frasi intere più volte, nel tentativo di assemblare probabilisticamente una risposta che sia coerente con l'input che ha ricevuto. Il testo, è vero, riesce a mettere in scena la doppia finzione cercata, anche grazie al ricalibrare costante delle richieste fatte dall'autore, eppure il risultato lascia in qualche modo insoddisfatti, mostrando i limiti di questo tipo di sperimentazione.

Certo, ChatGPT produce scrittura, ma che scrittura è? In fondo siamo noi lettori ad attribuire il senso alle parole di output. Il gioco ci può dire qualcosa sulla capacità di ChatGPT di elaborare risposte probabilistiche a un input che viene continuamente adattato o dettagliato ma nulla di più. ChatGPT non ragiona, non crea: assembla lettere e parole secondo calcoli puramente statistici. Quale potrebbe o dovrebbe essere il valore aggiunto di un testo prodotto in questo modo? Venerandi non specifica se ci sono stati interventi di editing, nel testo troviamo solo due volte i puntini di sospensione tra parentesi quadre, che ci fanno immaginare un intervento per eliminare una parte inutile o troppo lunga (probabilmente ripetizioni o tentativi di Venerandi di produrre risultati migliori, lasciando nel testo solo quelli per lui più significativi). Il senso di questo tipo di operazione pare risiedere più nella curiosità di giocare con l'ultima novità tecnologica che nella reale possibilità di creare qualcosa di nuovo, interessante, anche se i limiti evidenti di questa tecnologia diventano poi i limiti del testo che viene prodotto.

Un altro esempio in questa direzione è contenuto nell'antologia *Che traccia hai scelto. Una classe di autrici e autori di nuovo alle prese con il tema di maturità* curata da Ivan Carozzi e pubblicata da UTET a giugno 2023⁵⁵. Tra i vari autori più o meno conosciuti a cui è stato chiesto di (ri)scrivere oggi il tema scritto durante gli esami di maturità, c'è anche ChatGPT. Visto il tipo di antologia, il curatore avrebbe forse fatto meglio a rivolgersi a un sistema come GPT-4 piuttosto che alla sua versione chatbot ma è probabile che alla base della scelta ci siano anche questioni di hype e marketing: il nome ChatGPT è sicuramente più riconoscibile e attira di più l'attenzione, dato il grande successo ottenuto a livello di massa dal suo lancio nel 2022.

Come nel caso del testo di Venerandi, anche qui il chatbot sembra girare un po' a vuoto, rielaborando con poche modifiche lo stesso output più volte, nel tentativo di adattare le risposte alle nuove indicazioni dell'utente che gli dà i comandi. C'è però un elemento diverso

⁵⁵ Ivan Carozzi, a c. di, *Che traccia hai scelto. Una classe di autrici e autori di nuovo alle prese con il tema di maturità*, Torino: UTET, 2023.

da un punto di vista sostanziale: mentre il testo di Venerandi è pura finzione, la richiesta fatta a ChatGPT per l'antologia si basa su elementi reali (le tracce del tema di maturità del 2022). I concetti di verità e verificabilità non rientrano nei parametri di funzionamento del modello linguistico quindi per il suo output testuale che qualcosa sia vero o falso è completamente irrilevante e continua a esserlo nonostante le indicazioni dell'utente che è costretto a modificare il tipo di input per ottenere la risposta che vuole (ancora una volta, come sostiene Floridi, siamo noi ad adattarci a queste tecnologie). Vediamo i primi input dati a ChatGPT e i primi testi generati dalla macchina:

Umano: Ciao, hai voglia di svolgere uno dei temi della maturità 2022?

ChatGPT: Certo, posso aiutarti a svolgere un tema di maturità del 2022. Qual è l'argomento che hai scelto o che ti interessa maggiormente?

Umano: Ti lascerei scegliere autonomamente tra le tracce.

ChatGPT: Va bene, ecco una traccia che puoi sviluppare: "L'impatto dei social media sulla società contemporanea: opportunità e rischi".

Umano: No, no, non ci siamo capiti. Io ti giro il link con il documento del ministero che contiene i temi di maturità del 2022. Tu ne scegli uno e lo svolgi. Va bene?

ChatGPT: Capisco, mi dispiace per la confusione. Sì, inviami pure il link e sceglierò uno dei temi di maturità del 2022 per svolgerlo.

Umano: https://www.istruzione.it/esame_di_stato/202122/Italiano/Ordinaria/P000_ORD22.pdf

ChatGPT: Grazie per il link, ho trovato molti temi interessanti. Ecco una traccia che mi sembra stimolante: "Trovare lavoro ai tempi della pandemia: sfide e opportunità." Inizierò a sviluppare il tema e poi potrai farmi sapere se hai bisogno di ulteriori precisazioni o se ci sono parti che vorresti che approfondissi maggiormente.

Umano: Però questa non è una delle tracce presenti nel documento che ti ho mandato.

ChatGPT: Mi scuso, hai ragione. Ho capito male. Allora sceglierò una traccia presente nel documento. Ecco una possibile scelta: "Il rapporto tra tecnologia e ambiente: opportunità e limiti". Inizierò a sviluppare il tema e poi potrai farmi sapere se hai bisogno di ulteriori precisazioni o se ci sono parti che vorresti che approfondissi maggiormente.

Umano: Scusami, ma neanche questa è una delle tracce della maturità 2022. Devi scegliere tra quelle tracce selezionate dal ministero.⁵⁶

Come vediamo da questo scambio iniziale, il chatbot persiste nell'errore perché, secondo i suoi parametri, non è un errore. Nemmeno davanti al file che contiene le tracce corrette per la maturità (possiamo ipotizzare che ChatGPT non abbia la capacità di scansionare un pdf per ricavarne il testo) riesce a rispondere correttamente, cioè con elementi fattuali veri (i titoli delle tracce 2022). E ancora una volta vediamo in atto la tendenza a ripetere frasi ed espressioni. Nel procedere, sempre seguendo gli input dell'utente (che è costretto a dare la traccia intera), ChatGPT non va molto oltre a riformulazioni banali (quando non direttamente parafrasi) della traccia scelta. A differenza dell'esperimento di Venerandi, le pagine riempite con questo "dialogo" con ChatGPT non hanno nemmeno l'interesse del tentativo "creativo". Davanti a questo testo sostanzialmente insignificante, si conferma davvero l'ipotesi della mossa di marketing per sfruttare un elemento di tendenza a fini commerciali. Questi esercizi con i modelli linguistici non generano risultati particolarmente interessanti né contribuiscono a una riflessione critica approfondita su queste tecnologie e sull'impatto che hanno e che avranno sulla scrittura umana.

Di tutt'altro spessore è *Solar*⁵⁷, il brano di Kenobit, scritto in collaborazione con Filo Q e con un video di Gabriele Dente, montato "interamente con illustrazioni realizzate dall'intelligenza artificiale *Midjourney*"⁵⁸. La canzone, come da stile di Kenobit, è composta interamente su Game Boy ma quello che è interessante per la nostra analisi è il video. Siamo davanti a qualcosa che è stato prodotto da un modello di immagini e in questo caso la scrittura originaria sono le descrizioni date dall'autore del video al modello TTI per generare le immagini (descrizioni a cui non abbiamo accesso). Il comunicato stampa di presentazione del brano ci dà però alcuni elementi utili alla comprensione, sottolineando come il risultato dell'interazione con *Midjourney* sia "una storia dell'umanità vista attraverso la lente del machine learning. Dalla preistoria al collasso climatico, fino alla speranza di un futuro *solarpunk*. 408 tavole generate dall'intelligenza artificiale con le istruzioni del regista, selezionate tra più di 3847 immagini che hanno tenuto impegnata la GPU per un totale di 79

⁵⁶ Ivi, pp. 165–166.

⁵⁷ *Kenobit feat. FiloQ - SOLAR (the history of humanity drawn by machines)*, 26 luglio 2022, https://www.youtube.com/watch?v=Q5-PCV-t_MU (consultato il 14.06.2023).

⁵⁸ Kenobit, «Comunicato stampa SOLAR», 26 luglio 2022, <https://docs.google.com/document/d/1Kw77wLlhcFeWDcWB6e0wyLw28n4gsWQZkD4JRqTKC74/> (consultato il 14.06.2023).

ore”⁵⁹. Forse perché le suggestioni visive hanno un effetto più diretto sullo spettatore, forse perché i modelli di elaborazione immagini possono accontentarsi di esiti meno perfetti da un punto di vista formale per essere suggestivi rispetto ai modelli linguistici, il risultato comunque rimane un video che funziona, che colpisce. E proprio il fatto che il risultato sia convincente solleva alcune domande davanti alle quali gli autori non si tirano indietro. Scrivono, infatti, che “c’è qualcosa di inquietante nella potenza di questa tecnologia, motivo per cui il video è accompagnato da un piccolo manifesto che affronta i risvolti etici del machine learning”⁶⁰. Questo “Manifesto per l’uso etico delle reti neurali” è particolarmente interessante perché esprime il pensiero degli artisti che hanno prodotto il brano e il video e invita a una riflessione collettiva su queste tecnologie, estremamente potenti, che sono concentrate nelle mani di pochissime aziende. Il manifesto riflette in particolare sulla necessità di un approccio etico e altre questioni eminentemente politiche legate all’uso delle reti neurali:

il corpus di dati metabolizzato da queste macchine contiene il contributo impossibile da quantificare di generazioni e generazioni di esseri umani. Si fonda sull’immaginario collettivo e sul sapere dell’umanità, due beni sacri e inviolabili, che dobbiamo a tutti i costi proteggere dall’appropriazione e dagli interessi privati. Per questo riteniamo che i frutti delle reti neurali debbano essere messi al servizio della collettività. Devono essere usati per facilitare la vita di chi lavora, non per svalutarne la professionalità. Devono ridurre gli orari lavorativi, non le buste paga.⁶¹

Ancora una volta possiamo osservare che quando la relazione con il digitale è portata a una sufficiente profondità, gli autori toccano, nell’opera stessa o in quello che può essere considerato il suo paratesto, i temi su cui il digitale opera un cambiamento epistemologico e ontologico. Nel caso di *Solar*, i temi sono marcatamente politici ed etici, in relazione all’uso di modelli linguistici e di immagini in ambito creativo.

5.5 Per un uso consapevole ed etico dell’IA

Siamo nel pieno di una ondata di (ennesime) novità tecnologiche: esserne inconsapevolmente travolti è molto facile (ed è quello che è successo nei primi dieci, quindici

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

anni del terzo millennio). Soprattutto quando le narrazioni imposte dalle pochissime grandi aziende che dominano il mercato sono prevalenti e spostano costantemente l'attenzione dai problemi concreti che i sistemi di machine learning stanno già producendo, qui e ora, a ipotetiche minacce future per l'umanità.

Quali sono le implicazioni del fatto che gli esseri umani non sono più gli unici a produrre scrittura? Nonostante i risultati che possono sembrare sorprendenti, i modelli linguistici non sono in grado di produrre una scrittura veramente originale perché ripropongono, statisticamente, le sequenze di parole con cui sono stati addestrati/condizionati. Secondo lo scrittore di fantascienza Ted Chiang, i modelli linguistici come ChatGPT sono più o meno delle fotocopiatrici che producono risultati della qualità di immagini JPEG sfocate⁶². Chiang si interroga poi sull'utilità di questa scrittura per gli esseri umani:

i modelli linguistici di grandi dimensioni possono aiutare gli esseri umani nella creazione di testi originali? [...] il testo generato dai modelli linguistici di grandi dimensioni può essere un utile punto di partenza per gli scrittori da cui partire per scrivere qualcosa di originale, che si tratti di narrativa o saggistica? Lasciare che un modello linguistico di grandi dimensioni si occupi del materiale di base permette agli scrittori di concentrarsi sulle parti veramente creative? Ovviamente nessuno può parlare per tutti gli scrittori, ma permettetemi di sostenere che iniziare con una copia sfocata di un lavoro non originale non è un buon modo per creare un lavoro originale.⁶³

Se il lavoro dello scrittore consiste nell'affinare la sua capacità di costruire un testo denso di significato, consegnare questi tentativi alla produzione del modello linguistico inevitabilmente riduce e limita il tempo di elaborazione che un autore mette nella produzione della sua scrittura. Con quali conseguenze? Viene da sospettare che la produzione scritta che si appoggia su modelli linguistici come GPT produrrà inevitabilmente risultati standardizzati e meno originali, così come sta accadendo per la produzione culturale in senso lato in un mondo dominato da algoritmi di raccomandazione, come sostiene Kyle Chayka⁶⁴.

62 Il JPEG è un formato di compressione per immagini definito "lossy", cioè che perde molti dettagli dell'immagine per riuscire a ridurla di peso. Si differenzia dai formati "lossless" (senza perdita) che invece conservano tutte le informazioni delle immagini originali.

63 "Can large language models help humans with the creation of original writing? [...] can the text generated by large language models be a useful starting point for writers to build off when writing something original, whether it's fiction or nonfiction? Will letting a large language model handle the boilerplate allow writers to focus their attention on the really creative parts? Obviously, no one can speak for all writers, but let me make the argument that starting with a blurry copy of unoriginal work isn't a good way to create original work." in Ted Chiang, «ChatGPT Is a Blurry JPEG of the Web», *The New Yorker*, 9 febbraio 2023, <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/chatgpt-is-a-blurry-jpeg-of-the-web>, consultato il 15.09.2023).

64 Ne abbiamo parlato in 4.2.3 a proposito della ricerca di nuove forme culturali e di come i tentativi in questa direzione siano "impopolari" in un sistema culturale dominato, appunto, da prodotti che devono soddisfare i gusti forma(tta)ti dagli algoritmi.

In questa corsa all'IA, che potrebbe far pensare a una nuova bolla tecnologica che si prepara a esplodere (come quella delle dot.com a inizio 2000 e quella delle criptomonete all'inizio nei primi anni 2020), l'integrazione di modelli linguistici in servizi usati quotidianamente è già una realtà, come l'integrazione di chatbot nei motori di ricerca (Google e Bing): il problema è che, poiché queste tecnologie sono indifferenti alla verità dei fatti riportati, i rischi per gli utenti sono alti, al punto da non potere considerare affidabili le risposte ricevute⁶⁵. Siamo potenzialmente davanti a un ulteriore scollamento tra la realtà fattuale e la capacità di pensare questa realtà da parte degli esseri umani. Considerati i rischi concreti e reali posti da certe applicazioni dei modelli linguistici, un approccio etico al tema (come abbiamo visto con Luciano Floridi) è più che mai necessario. Forse, però, non è sufficiente: il digitale, nelle sue varie concretizzazioni tecnologiche specifiche, impone una radicale trasformazione anche delle categorie di pensiero che strutturano la cultura occidentale. Nell'elaborare un nuovo approccio epistemologico e ontologico è necessario evitare le trappole della propaganda promossa dall'oligopolio delle aziende tech nel tentativo di convincere che esiste solo una possibile direzione dello sviluppo tecnologico.

Se l'umano non è più al centro dell'infosfera (nel senso che le macchine possono trattare e organizzare l'informazione in autonomia), occorre probabilmente cambiare la nostra relazione con le macchine digitali. Per liberare l'immaginazione umana, il filosofo della tecnologia Yuk Hui propone tre nuove premesse: prima di tutto “sospendere l'antropomorfizzazione delle macchine e sviluppare un'adeguata cultura della protesi”, perché “la tecnologia dovrebbe essere usata per realizzare il potenziale dei suoi utenti [...] invece di essere un loro concorrente o ridurli a modelli di consumo”. Poi, “comprendere la nostra attuale realtà tecnica e la sua relazione con le diverse realtà umane, in modo che questa realtà tecnica possa essere integrata con esse per mantenere e riprodurre la biodiversità, la noodiversità e la tecnodiversità”. Infine, “invece di ripetere la visione apocalittica della storia [...] liberare la ragione dal suo fatidico cammino verso una fine apocalittica. Questa liberazione aprirà un campo che ci permetterà di sperimentare modi etici di vivere con le macchine e con gli altri non-umani”⁶⁶.

65 Kevin Jiang, «Google's New AI Search Function Is Revolutionary — but Don't Believe Everything It Says, Experts Say», *Toronto Star*, 15 giugno 2023, <https://www.thestar.com/business/technology/2023/06/15/googles-new-ai-search-function-is-revolutionary-but-dont-believe-everything-it-says-experts-say.html> (consultato il 18.06.2023).

66 “Suspend the anthropomorphic stereotyping of machines and develop an adequate culture of prosthesis. Technology should be used to realize its user's potential [...] instead of being their competitor or reducing them to patterns of consumption. [...] understand our current technical reality and its relation to diverse human realities, so that this technical reality can be integrated with them to maintain and reproduce biodiversity,

Anche nell'analisi di Hui ritroviamo alcuni elementi che abbiamo potuto analizzare nel percorso che ci ha portato fino a qui, a partire dalla necessità di ripensare il ruolo degli esseri umani all'interno di un contesto più ampio in cui coesistano diverse forme di cognizione (o di intelligenza, a seconda di come questa può essere definita) e in cui l'umano non sia più al centro, ma agente (tra tanti) all'interno di un (eco)sistema complesso.

Hui, inoltre, consiglia di mettere da parte il chiedersi se le macchine sono in grado di pensare, perché è una domanda che ha soprattutto a che vedere con l'espressione di una crisi esistenziale umana e con una "illusione trascendentale"⁶⁷. Al contempo, ci sono molti autori che si interrogano sulle possibilità delle macchine digitali di sviluppare una qualche forma di autocoscienza. Al netto degli entusiasmi retorici che rientrano più nell'esplorazione della fantascienza (utopica o distopica che sia), la domanda non è del tutto fuori posto, anche alla luce dell'esplorazione intorno all'idea stessa di coscienza, tra neuroscienze, psicologia cognitiva e cibernetica. La domanda non è tanto se, per esempio, un modello linguistico sia consapevole di quello che dice: non lo è e l'attribuzione di un senso e di una intenzionalità è nell'occhio (umano) che legge (e quindi ci riporta alle fuorvianti forme di antropomorfizzazione). La questione aperta è piuttosto se a partire da alcuni processi cognitivi semplici si possa sviluppare una maggiore complessità, tale da portare alla costituzione di una percezione soggettiva dell'esperienza (che, comunque, resta difficile da dimostrare). È in questa direzione che vanno i tentativi che, a partire dalla fisica, provano a elaborare teorie sulla coscienza che possano illuminarne la conoscenza non solo per quanto concerne gli esseri umani ma anche altre forme possibili di coscienza tra cui, ovviamente, quella della cosiddetta intelligenza artificiale: è il caso della teoria sulla "active inference"⁶⁸, di cui cercheremo di spiegare alcuni tratti fondamentali nel prossimo capitolo.

È difficile orientarsi tra le tante correnti di pensiero e le diverse prospettive proposte, soprattutto se consideriamo che siamo in un campo in costante (e rapida) evoluzione che, come ricercatori e critici, possiamo osservare solo in contemporanea al suo evolversi. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, possiamo comunque cercare di tenere saldi alcuni elementi: l'etica (come presentata da Floridi), la necessità di de-antropomorfizzare modelli

noodiversity, and technodiversity. Instead of repeating the apocalyptic view of history [...] liberate reason from its fateful path towards an apocalyptic end. This liberation will open a field that allows us to experiment with ethical ways of living with machines and other nonhumans." in Yuk Hui, «ChatGPT, or the Eschatology of Machines», *e-flux Journal* #137, giugno 2023, <https://www.e-flux.com/journal/137/544816/chatgpt-or-the-eschatology-of-machines/>, consultato il 7.08.2023.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Thomas Parr, Giovanni Pezzulo, e K. J. Friston, *Active inference: the free energy principle in mind, brain, and behavior*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2022.

linguistici, altre forme di machine learning e le tecnologie digitali in generale, il rifiuto della narrazione proposta dalle aziende del settore, interpreti di una forma di determinismo tecnologico che serve solo ed esclusivamente i loro interessi economici.

Ritornando al linguaggio e, in particolare, alla scrittura, possiamo chiudere questo capitolo evidenziando l'importanza di cercare di superare i limiti del linguaggio/scrittura, anche quando questo prende la forma del codice. Gli Uochi Toki parlavano di un "aldilà della scrittura" che potrebbe rappresentare anche una scrittura che vada al di là dei limiti umani e dei limiti del linguaggio stesso. Franco Bifo Berardi scrive che "il codice ha anche il potere di inscrivere il futuro, formattando le relazioni linguistiche e lo sviluppo pragmatico dei segni algoritmici. Il codice modella il futuro, così come il futuro è inscritto nel codice. In effetti, l'implementazione del codice sta eseguendo il nostro ambiente, il nostro comportamento. Il codice prescrive ciò che faremo alla macchina e ciò che la macchina farà a noi"⁶⁹. La scrittura del codice, però, è influenzata da processi sociali, politici e culturali. Questo lascia spazio alla possibilità di sfuggire a quel determinismo tecnologico che il discorso della Silicon Valley vuole imporre: basta pensare alle pratiche di hacking per tracciare percorsi nuovi e diversi. Non a caso Bifo cita l'esempio della poesia come possibilità di superamento dei limiti del linguaggio: si tratta di un'altra esplorazione della relazione tra codice e poesia, oltre a quelle che abbiamo già citato nelle pagine precedenti. Bifo conclude chiedendosi se sia "possibile parlare del codice come di un movimento, come una forma di sovversione e di ridefinizione dei limiti del linguaggio"⁷⁰. La creazione di forme di IA dal basso e comunitarie, come quelle realizzate da Iaconesi e Persico (e analizzate in 4.2.4) ci offrono un'altra possibilità di uscita dal determinismo tecnologico che ci viene imposto da Big Tech. Le strade per la sperimentazione possono (e devono) essere molteplici, anche per immaginare una relazione diversa con la tecnologia. Davanti a uno scenario che muta quasi quotidianamente, non possiamo non unirci a questa interrogazione, aggiungendone però un'altra che allarghi ancora di più lo spettro di possibilità a cui guardare per il futuro: potranno nascere nuove forme di scrittura dalla relazione tra l'umano e la macchina in grado di superare i limiti del linguaggio? Al di là di quello che non riusciamo ancora a immaginare, l'intersecarsi tra tecnologie digitali,

69 "Code also has the power to inscribe the future, by formatting linguistic relations and the pragmatic development of algorithmic signs. Code is modeling the future, as the future is inscribed in code. In fact the implementation of code is performing our environment, our behavior. Code is prescribing what we will do to the machine and what the machine will do to us." in Franco Bifo Berardi, «Foreword: Debt, Exactness, Excess», in Geoff Cox e Alex McLean, *Speaking code: coding as aesthetic and political expression*, Cambridge, Mass: The MIT Press, 2013, p. IX.

70 Ivi, p. XII.

espressione culturale umana e biologia, già oggi, sta allargando il significato possibile della scrittura, come vedremo nel prossimo capitolo.

Capitolo 6. Writing, genetic(s), code

6.1 Le nuove frontiere della scrittura

Le tecnologie digitali e, negli ultimi anni, i vari usi della cosiddetta intelligenza artificiale stanno aprendo un dibattito su molti temi: dalla relazione tra l'essere umano e la macchina al tentativo di comprendere l'esistenza di forme diverse di intelligenza, dal funzionamento dei meccanismi della coscienza fino alle possibilità offerte alla biologia dal continuo miglioramento della capacità di computazione. Come abbiamo già cercato di dimostrare, nessuno di questi aspetti può essere considerato separatamente, poiché gli sviluppi e le implicazioni di ognuno sono intrinsecamente collegati all'avanzamento degli altri. Le tecnologie digitali e ciò che rendono possibile impongono un cambio di paradigma alle nostre strutture di pensiero. La convergenza tra biologia e ingegneria non sta solo producendo sperimentazioni e risultati sorprendenti, ma ci spinge anche a ripensare radicalmente la dualità tra organico e inorganico, tra biologico e meccanico, fino ad arrivare a ripensare il concetto stesso di vita.

Nel 2020, due ricercatori in astronomia e astrobiologia hanno pubblicato un articolo in cui elaboravano una versione 'ampliata' del concetto di vita, proponendo anche un nuovo termine per definirla, "lyfe"¹ (italianizzato in "vyta"²). Anche se all'origine del loro lavoro c'è la necessità di definire criteri più ampi per descrivere la vita nell'ottica della ricerca di forme di vita non terrestri, l'allargamento delle condizioni necessarie a definire qualcosa "vyta" cambia fino a includere forme che non si basino sugli stessi componenti chimici della vita sul nostro pianeta. Anche in questo caso le possibilità offerte da tecnologie sempre più performanti e l'avanzamento nelle discipline scientifiche spingono ad adottare nuovi sguardi e nuovi approcci. Ma non c'è bisogno di arrivare a zone più o meno remote dell'universo per rimettere in questione il concetto stesso di vita. È bastata la pandemia di Covid-19, la

1 Stuart Bartlett e Michael L. Wong, «Defining Lyfe in the Universe: From Three Privileged Functions to Four Pillars», *Life* 10, fasc. 4 (aprile 2020): 42, <https://doi.org/10.3390/life10040042>.

2 «MEDUSA – Vyta», cit..

presenza e la diffusione del virus per farci capire che “forse la distinzione fra ciò che è vivo e ciò che non lo è non è così ovvia come crediamo, o meglio ancora come ci piacerebbe che fosse”³. Il fatto che i virus siano considerati in una sorta di zona intermedia tra vita e non vita e il fatto che il virus (nel 2020 il coronavirus, nel futuro chissà quale altra zoonosi) abbia radicalmente sconvolto le nostre società ci porta inevitabilmente a cercare nuovi percorsi di analisi critica. Scrive ancora Cimatti che

il punto in questione è che il virus è un agente autonomo anche se non è un essere umano e nemmeno propriamente un’entità vivente. Mettere in discussione il concetto di Antropocene significa proprio mettere in discussione questo impensato assunto metafisico secondo il quale esiste un solo agente, e questo agente coincide con la specie *Homo sapiens*.⁴

L’invito a rimettere in discussione l’antropocentrismo arriva non solo dalla rivoluzione delle tecnologie digitali, ma anche dalla biologia e questo passa anche attraverso il linguaggio:

il virus [...] sfugge alla presa linguistica, e sfugge perché le parole con cui ci riferiamo a esso lo costringono ad assumere un particolare, e solo uno, status ontologico, che tuttavia è sempre parziale se non estraneo rispetto al virus [...]. Il virus, quindi, mette in questione il linguaggio in quanto dispositivo che pretende di suddividere il mondo in regioni distinte, ognuna governata da una sua autorità e da sue leggi e con una sua peculiare ontologia, che non possono collegarsi tra loro.⁵

Questa riflessione si riallaccia alle domande che abbiamo posto in chiusura del capitolo precedente, che riguardano la possibilità di trovare forme che siano in grado di superare i limiti del linguaggio, anche grazie all’interazione tra esseri umani, tecnologie digitali e biologia. Su un altro fronte, più legato alla ricerca avanzata e allo sviluppo industriale, tecnologia e biologia sono già messe a lavoro insieme per produrre nuovi strumenti che integrino componenti biologiche ad altre tecnologiche (per esempio la creazione di batterie basate su virus)⁶.

Se consideriamo il codice genetico come il software della vita, quello che avviene con la scrittura genetica non è altro che un intervento (scritto) sull’informazione veicolata dai geni, come abbiamo già descritto nell’introduzione a questa terza parte. Si potrebbe ipotizzare

3 Felice Cimatti, *Il postanimale: la natura dopo l’Antropocene*, Roma: DeriveApprodi, 2021, p. 34.

4 Ivi, p. 45.

5 Ivi, pp. 34–35.

6 Susan Hockfield, *The Age of Living Machines: How Biology Will Build the next Technology Revolution*, New York, NY: W.W. Norton & Company, 2020.

addirittura che tecnologie come Crispr-Cas9 rappresentino una forma di evoluzione del word processor, immaginando quindi la (ri)scrittura del DNA come la tensione ultima della scrittura in una società digitale (e capitalista). La scrittura ultima, finale sarebbe dunque quella della vita stessa.

6.2 Informazione, tra intelligenza e coscienza

Davanti a una rivoluzione tecnologica e di pensiero come quella resa possibile dal digitale, sono vari i tentativi di elaborare prospettive e analisi che non solo siano nuove, ma che siano anche interdisciplinari, in grado di trovare i punti di contatto nei diversi campi di ricerca. Dalle neuroscienze all'informatica, dalle scienze cognitive alla filosofia e alla biologia, si moltiplicano le domande (e i tentativi di elaborare risposte): che cos'è l'intelligenza e quanti tipi di intelligenze diverse esistono? Che cos'è la coscienza e come emerge dall'organismo biologico? Come funziona il cervello?

La cibernetica ha provato, dagli anni Cinquanta, a dare una risposta unificatrice, poiché sosteneva che gli stessi principi erano validi per le macchine, per gli organismi viventi e per le organizzazioni sociali. Oggi, la teoria della “active inference” (inferenza attiva) cerca di spiegare il funzionamento del cervello degli organismi in relazione all'ambiente in cui si trovano. Secondo questa teoria, che sembra riuscire a unificare scienze cognitive, biologia e cibernetica (ma anche psicologia e neuroscienze), “il cervello è una macchina predittiva, dotata di un *modello generativo*: una rappresentazione probabilistica di come le cause nascoste nel mondo generano le sensazioni”⁷.

La percezione degli organismi viventi sarebbe quindi una forma di inferenza e, inoltre, non sarebbe separabile dall'azione perché i due processi hanno lo stesso obiettivo, cioè minimizzare la discrepanza tra il modello dell'organismo e il mondo, ovvero ridurre gli errori di predizione.

Il modello generativo “è il modello implicito utilizzato da un cervello (o da un analogo sintetico) per spiegare i dati presentati dall'ambiente. Tuttavia, non è solo questo. Rappresenta anche le convinzioni su come dovrebbe essere il mondo, dal punto di vista di qualche creatura

⁷ “The brain is a prediction machine, endowed with a *generative model*: a probabilistic representation of how hidden causes in the world generate sensations.” in Parr, Pezzulo, e Friston, *op. cit.*, pos. 3830.

(biologica o sintetica)”⁸. Ciò che distinguerebbe creature più semplici da creature più complesse sarebbe solo il loro modello generativo. Secondo l’active inference, le emozioni, così come la memoria e l’attenzione concorrono allo stesso obiettivo. Anche la pianificazione del futuro, cioè la capacità di analizzare le possibili conseguenze di varie ipotesi, può essere vista come una forma particolare di inferenza che necessita di modelli generativi con una temporalità profonda⁹. Corrispondenze di questi modelli teorici possono essere individuate nelle dinamiche neuronali, nella plasticità sinaptica e nella neuromodulazione¹⁰.

Alla base di questa costruzione teorica, c’è l’osservazione che gli organismi hanno l’obiettivo di rimanere all’interno di specifici stati per, sostanzialmente, aumentare le possibilità di sopravvivenza e questi stati sono definiti da adattamenti evuzionistici: per mantenersi in questi stati preferibili, gli organismi operano costantemente inferenze (percezione e azione) per adattare il proprio modello o per compiere un’azione nel mondo (per esempio, versarsi e bere un bicchiere d’acqua se si ha sete). Per gli organismi avanzati questo può includere obiettivi cognitivi che sono stati appresi¹¹. Quella appena presentata è una spiegazione estremamente semplificata dell’active inference ma dovrebbe essere sufficiente per portare avanti alcuni discorsi in grado di collegare anche aspetti che abbiamo già trattato nel capitolo 5¹².

Se la coscienza è riconducibile alle leggi della fisica (come sostiene Friston), Mark Solms ipotizza che sia anche ingegnerizzabile, producibile artificialmente¹³. Non ci addentreremo nella costruzione teorica di Solms perché ci porterebbe troppo lontano. La questione, però, è interessante soprattutto all’interno del discorso sull’intelligenza artificiale non tanto e non solo per la domanda riguardo alla possibilità che una macchina sia cosciente (da cui, anche ammessa la possibilità, siamo ancora molto lontani), quanto piuttosto per le

8 “It is the implicit model used by a brain (or synthetic analogue) to explain the data presented by the environment. However, it is more than this. It also represents beliefs about how the world should be—from the perspective of some (biological or synthetic) creature.” in Thomas Parr e Giovanni Pezzulo, «Understanding, Explanation, and Active Inference», *Frontiers in Systems Neuroscience* 15 (5 novembre 2021): p. 2, <https://doi.org/10.3389/fnsys.2021.772641>.

9 Parr, Pezzulo, e Friston, *op. cit.*, pos. 3907.

10 Ivi, pos. 3873.

11 Ivi, pos. 1178–1186.

12 La teoria è molto complessa e parte dal “free energy principle” teorizzato da Karl Friston. Servendosi di modelli ed equazioni, l’“active inference” vuole spiegare non solo il funzionamento di percezione e azione negli organismi viventi (o sintetici) ma nientemeno che l’emergere e il funzionamento della coscienza. Per una spiegazione divulgativa possiamo fare riferimento a un articolo dello stesso Friston pubblicato su Aeon: Karl Friston, «Consciousness Is Not a Thing, but a Process of Inference», *Aeon*, 18 maggio 2017, <https://aeon.co/essays/consciousness-is-not-a-thing-but-a-process-of-inference> (consultato il 3.08.2023). Per approfondire più in dettaglio active inference e teorie correlate, rimandiamo alle fonti già citate in questa sezione.

13 Solms, *op. cit.*, pos. 121.

similitudini che si potrebbero tracciare tra il funzionamento dell'intelligenza umana e il funzionamento delle tecnologie come le reti neurali o i sistemi basati sul deep learning.

Scrive Solms, che “le informazioni sensoriali (ricevute sotto forma di spike trains generati all'interno della nostra testa – in pratica, miliardi di uno e di zero) sono gli unici dati che possiamo ottenere. Da questi dati dobbiamo *inferire* la struttura causale del mondo. [...] siamo costretti ad affidarci a cose come le distribuzioni di probabilità piuttosto che a verità assolute”¹⁴. Ma la probabilità è anche il criterio su cui sono basati, per esempio, i modelli linguistici. Questo avvicina il funzionamento del nostro cervello a quello delle macchine digitali? Non proprio. E per provare la teoria di Solms bisognerebbe riuscire a costruire una macchina che sia cosciente, che abbia una percezione soggettiva dell'esperienza che è essere quella specifica macchina. E quel giorno (se mai arrivasse) sembra essere ancora molto lontano.

gli esseri umani e gli altri animali eccellono nel fare sofisticate inferenze causali, nell'apprendere concetti astratti e relazioni causali tra oggetti e nel generalizzare a partire da un'esperienza limitata, a differenza degli attuali paradigmi di apprendimento automatico, che richiedono un gran numero di esempi per ottenere prestazioni simili. Questa differenza suggerisce che gli attuali approcci all'apprendimento automatico, che si basano su un sofisticato riconoscimento di modelli, potrebbero non cogliere appieno il modo in cui gli esseri umani imparano e pensano.¹⁵

Le differenze sono dunque sostanziali, anche se alcuni aspetti dell'active inference sono trattati anche nell'ambito della robotica. Anil Seth sostiene che i meccanismi fisiologici che sottostanno all'emergere della coscienza degli esseri umani sono radicati nei loro corpi viventi, nella loro materialità e, per questo, il computer è radicalmente diverso¹⁶. Ma Seth include all'interno della sua riflessione sulla coscienza anche i risultati dell'avanzamento delle biotecnologie, proprio a partire da CRISPR. Scrive Seth che “saranno forse le biotecnologie, più che l'IA, a portarci più vicini alla coscienza sintetica”¹⁷ e cita l'esempio dei “cerebral organoids”, strutture simili a un cervello e composti da neuroni che sono fatte crescere a

14 “Sensory evidence (received in the form of spike trains generated inside our heads – in effect, billions of ones and zeros) are the only data we can get. From that data we must *infer* the causal structure of the world. [...] we are obliged to rely on things like probability distributions rather than absolute truths”. Ivi, pos. 2607.

15 “Humans and other animals excel at making sophisticated causal inferences, learning abstract concepts and the causal relationship between objects, and generalizing from limited experience – in contrast to current machine learning paradigms, which require a large number of examples to attain similar performances. This difference suggests that current machine learning approaches, which are based on sophisticated pattern recognition, may not fully capture the ways humans learn and think.” in Parr, Pezzulo, e Friston, *op. cit.*, pos. 4326.

16 Anil K. Seth, *Being You: A New Science of Consciousness*, London: Faber & Faber, 2021, pos. 2945, 4418.

17 Ivi, pos. 4537.

partire da cellule staminali; questi “organoidi cerebrali” assomigliano a un cervello umano in fase di sviluppo e sono utili nella ricerca per studiare particolari condizioni cliniche del cervello. Non sono dotati di coscienza, ma ancora una volta la velocità dello sviluppo tecnologico digitale aumenta anche la velocità delle scoperte umane in ambito scientifico. Abbiamo peraltro già visto all’inizio di questo capitolo che lo sviluppo di oggetti e materiali che uniscono componenti biologiche ad altre tecnologiche è già una realtà in sperimentazione avanzata.

Se la coscienza possa essere riproducibile, se macchine digitali o creature realizzate attraverso la scrittura genetica possano diventare intelligenti è ancora al di là delle capacità di produzione e comprensione al momento attuale. Il confrontarci con queste possibilità, però, permette forse di trovare le domande giuste e le prospettive (non antropocentriche) da cui osservare quello che man mano viene scoperto o sviluppato. Una riflessione di Cristianini sembra andare, in qualche modo, nella stessa direzione. Cristianini cita il caso di Vladimir Vapnik, statistico che lavora sull’apprendimento automatico, per mettere a fuoco un aspetto importante:

nel discutere la sua visione dell’apprendimento dai dati, un processo che lui chiama inferenza empirica, Vapnik la confronta con una famosa frase di Albert Einstein, che disse: «Non sono interessato in questo o quel fenomeno [...]. Voglio conoscere i pensieri di Dio, il resto sono dettagli». A questa posizione Vapnik contrappone che la domanda centrale dell’inferenza empirica è: «Come agire bene senza comprendere i pensieri di Dio?». [...] dato che l’evoluzione biologica agisce sul comportamento del fenotipo, possiamo sospettare che l’intelligenza biologica si sia affinata più in risposta alla sua capacità di aiutarci ad «agire bene» che non a una presunta capacità di farci «comprendere i pensieri di Dio»¹⁸.

Il problema della comprensione è molteplice e interdisciplinare. Così come si cerca di capire come funziona il cervello, allo stesso modo sono molti i tentativi per capire cosa accade dentro le reti neuronali, come in parte abbiamo già sottolineato¹⁹. Parr e Pezzulo hanno ipotizzato un modello, basato sull’active inference, di un sistema in grado di capire quello che fa e di spiegare (linguisticamente) il perché delle sue scelte²⁰. Si tratta di un modello teorico, certo, ma con l’obiettivo di creare strumenti per spiegare il funzionamento dei sistemi basati sul machine learning, una sfida quanto mai rilevante per riuscire a produrre modelli linguistici

18 Cristianini, *op. cit.*, pos. 657.

19 Vedi nota 172 al capitolo 4.

20 Parr e Pezzulo, *op. cit.*

(o di altro tipo) che siano trasparenti ed etici²¹. C'è poi un altro aspetto da sottolineare, cioè che gli eventuali modelli del mondo eventualmente prodotti da una macchina digitale potrebbero essere lontanissimi da quelli umani, non solo per il loro funzionamento (diverso da quello umano) ma anche per il fatto che la quantità di dati su cui sono allenati modelli come GPT-4 è di gran lunga maggiore della quantità di dati con cui un essere umano potrà relazionarsi in tutta la sua vita, così come la loro potenza di calcolo²². Certo, non dobbiamo dimenticare che i testi prodotti da un modello linguistico mancano di intento comunicativo, così come (per il momento) di un modello del mondo e dello stato mentale del lettore²³ ma, nonostante tutte le necessarie cautele che abbiamo sottolineato, l'impressione è che ci troviamo solo all'inizio di un'esplorazione di questi territori in parte comuni tra organismi biologici e organismi sintetici e che i risultati di un tale percorso di scoperta potrebbero essere sorprendenti.

Queste considerazioni sono importanti perché, pur se si allontanano dalla scrittura in senso stretto, ci permettono di vedere come l'evoluzione della riflessione filosofica, quella delle neuroscienze e delle scienze cognitive, così come quella della tecnologia ci portano sempre a uno sguardo parallelo: sull'uomo (e altri organismi biologici) e sulla macchina digitale. Ecco perché ci è sembrato importante aggiungere al percorso della tesi anche questi argomenti, pur se trattati necessariamente in maniera sintetica.

6.3 Scrittura umana, codice informatico, editing genetico

Ci siamo trovati già davanti a metafore biologiche per descrivere il software (per esempio le reti neurali) così come abbiamo evidenziato la pericolosità del descrivere con un lessico antropomorfizzante i più recenti sistemi informatici, anche se ormai questi termini sono quelli che si sono imposti sia nel discorso accademico che nella divulgazione. Questo dimostra anche la difficoltà per l'essere umano nel cambiare sguardo, nel concepire forme (di

21 A questo punto si potrebbe sollevare l'obiezione che nemmeno gli esseri viventi (e in particolare gli umani) sono trasparenti (o etici) nelle loro scelte e nelle loro azioni: pur considerando questo elemento, le macchine digitali sono qualcosa di prodotto dall'uomo e, di conseguenza, possiamo avere un vantaggio nel programmarle in modo che siano comprensibili e usate per il bene comune. Approfondire questi percorsi di ricerca può portarci a una migliore comprensione delle macchine e della nostra relazione con loro, in quell'ottica anti-antropocentrica che abbiamo avuto più volte modo di sottolineare in questa tesi.

22 Cristianini, *op. cit.*, pos. 868.

23 Bender et al., «On the Dangers of Stochastic Parrots», cit. p. 616.

intelligenza, di azione...) diverse dalla propria e nell'evitare di ergersi a modello di riferimento, a unico elemento di paragone a cui tutto il resto deve essere rapportato.

Torniamo alla musica, per cercare altri esempi di questo accostamento tra biologia e tecnologia. Scrive Trevor Cox a proposito di musica prodotta dal computer:

un approccio alla composizione musicale tramite la macchina è l'informatica evolutiva, in cui un programma produce musica imitando il processo di selezione naturale. In natura, i cromosomi contengono i codici genetici che danno forma alla vita, con i geni che si evolvono nel tempo in risposta alle pressioni evolutive. Nella composizione evolutiva, la partitura musicale può essere considerata come i cromosomi della musica, e ogni singola nota è un gene. In natura, l'evoluzione ha bisogno di una gamma diversificata di individui, in modo che nel corso delle generazioni vengano gradualmente selezionati i geni che favoriscono la sopravvivenza. In modo analogo, è necessario che ci sia una popolazione di molte melodie diverse per creare una diversità di geni musicali. Man mano che il software del computer lavora, nascono nuove generazioni di spartiti musicali e quelle vecchie si estinguono.²⁴

La computazione evolutiva è una branca dell'informatica che si ispira alle teorie dell'evoluzione biologica per risolvere problemi di ottimizzazione. In pratica, vengono sviluppati algoritmi che sono poi testati e aggiornati, in seguito sono introdotte modifiche stocastiche (come potrebbe avvenire nella selezione naturale) e vengono poi selezionate le modifiche che sembrano avvicinarsi di più alle soluzioni ricercate dopo aver fatto girare il software per analizzarne il funzionamento. Questo tipo di computazione, con i suoi algoritmi evolutivi e genetici, permette di far evolvere i sistemi informatici generazione dopo generazione, permettendo anche il verificarsi di soluzioni inaspettate.

Si tratta, ancora, di una metafora biologica usata nell'ambito delle tecnologie digitali: in fondo ci si ispira a quello che si conosce per cercare nuove possibilità e nuovi percorsi. A questo punto, però, i punti di contatto tra biologia e tecnologia sembrano moltiplicarsi: dall'aspetto metaforico-linguistico a quello di una vera propria ibridazione tra organismi diversi, alla soglia che diventa sempre più sottile e porosa tra ciò che era considerato vita e ciò che non lo era.

24 "One approach to machine composition is evolutionary computing, where a program produces music by imitating the process of natural selection. In nature, chromosomes carry the genetic codes that shape life, with the genes evolving over time in response to evolutionary pressures. In evolutionary composition, the musical score can be thought of as the music's chromosomes, with each individual note being a gene. In nature, evolution needs a diverse range of individuals so that over generations the genes that aid survival are gradually selected. In an analogous way there needs to be a population of many different melodies to create a diversity of musical genes. As the computer software runs, new generations of musical scores are born and old ones die off." in Trevor J. Cox, *Now You're Talking: The Story of Human Conversation from the Neanderthals to Artificial Intelligence*, London: Vintage, 2019, pp. 240–241.

In un'epoca di velocità tecnologica e scrittura genetica possiamo immaginare che per rispondere alle necessità cognitive richieste dalla prima si cerchino soluzioni (tecnologiche) attraverso la seconda. Lo spaesamento davanti alla realtà (e al discorso sulla realtà, che sono ormai ibridati) di cui abbiamo discusso nel capitolo 2 ci parla forse anche del fatto che l'infosfera che abitiamo, sempre più veloce e con sempre più informazioni, stia forzando i limiti cognitivi dell'essere umano. Davanti a una saturazione delle nostre capacità di assimilare e comprendere tutti questi dati, la tecnologia sembrerebbe arrivare in soccorso: il problema non è più quindi costruire un'infosfera a misura dell'umano, ma riscrivere la sua genetica per renderlo così capace di muoversi in un mondo (digitale) in continua accelerazione. Si tratta di una costruzione ipotetica, ma di sicuro non lontana da certe tendenze transumaniste che puntano al superamento dei limiti cognitivi attraverso la tecnologia²⁵.

Questa (bio)tecnologia, (CRISPR in particolare), sembra avvicinarsi sempre di più a una forma vera e propria di scrittura, portandoci su un territorio in cui tre scritture diverse si collegano indissolubilmente: quella umana, quella della macchina (il codice informatico) e quella genetica. L'uso del concetto di scrittura è prima di tutto una costruzione discorsiva portata avanti dalle aziende biotech:

come metafora operativa, l'editing del genoma costituisce un tentativo di segnare una discontinuità radicale nella storia della modificazione genetica. Il passaggio da 'ingegneria genetica' a 'editing del genoma' implica una trasformazione su due fronti. In primo luogo, indica un cambiamento di scala: l'obiettivo della riprogettazione genetica non sono più i singoli 'geni', ma l'intero 'genoma'. In secondo luogo, suggerisce che il lavoro di modifica genetica è ora meglio descritto come una forma di 'editing'. La metafora dell' 'ingegneria' [...] non è più così popolare come negli anni Settanta. La mutagenesi mirata è ora più spesso presentata come la modifica del 'libro della vita', un semplice processo di lavoro eseguito con un 'word processor' bioinformatico.²⁶

Che tipo di scrittura è questa "riscrittura del libro della vita"? Che forme prende e in che direzioni va? Quali sono le sue implicazioni epistemologiche e ontologiche di queste nuove

25 Eric Juengst e Daniel Moseley, «Human Enhancement», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, a c. di Edward N. Zalta, Metaphysics Research Lab, Stanford University, Summer 2019, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/enhancement/> (consultato il 15.09.2023).

26 "As an operative metaphor, genome editing constitutes an attempt to mark a radical discontinuity in the history of genetic modification. The transition from 'genetic engineering' to 'genome editing' implies a two-sided transformation. Firstly, it indicates a change of scale: the target of genetic redesign is no longer single 'genes', but the entire 'genome'. Second, it suggests that the labour of genetic modification is now better described as a form of 'editing'. The 'engineering' metaphor [...] is no longer as popular as it used to be in the 1970s. Targeted mutagenesis is now most often presented as editing the 'book of life', a simple labour process performed with a bioinformatic 'word processor'." in Borg e Policante, *op. cit.*, p. 95.

scritture? Come dimostrano Borg e Policante nella loro analisi di ispirazione marxista, si tratta di scritture permesse dall'incrocio tra lo sviluppo delle tecnologie digitali e gli interessi del capitale che cerca sempre nuove possibilità di espansione ed estrazione di valore, fino ad arrivare a toccare la vita biologica stessa. Queste scritture hanno un impatto diretto sul modo in cui abbiamo pensato finora la vita, le distinzioni tra naturale e artificiale, il ruolo degli esseri umani nel mondo. Come abbiamo già sottolineato nelle pagine precedenti, è necessario trovare nuove forme culturali, nuovi paradigmi di pensiero, nuove parole per riuscire ad afferrare questa realtà che sta mutando davanti ai nostri occhi.

Da metafora, però, il riferimento alla scrittura si fa sempre più concreto, come quando Jennifer Doudna dice che il genoma può diventare “malleabile come un brano di prosa letteraria in balia della penna rossa di un redattore”²⁷. Ma soprattutto quando il direttore scientifico di Amyris (azienda biotech) paragona la creazione di nuove forme di vita biologica alla programmazione di una app per lo smartphone: “uno scienziato digita una sequenza di DNA sul suo computer portatile e clicca su ‘invia’. E nel laboratorio, nelle vicinanze, bracci robotici iniziano a mescolare insieme alcuni componenti per produrre le cellule desiderate. [...] Ora è possibile costruire una cellula nello stesso modo in cui si potrebbe creare un'applicazione per l'iPhone”²⁸. Scrittura, codice, biologia.

Ma cos'è CRISPR, che viene presentato come uno strumento di editing/scrittura genetica? Cercheremo di dare una sintetica spiegazione che sia comprensibile per chi non ha una formazione approfondita in biologia (è il caso anche di chi scrive) in modo che possiamo capirne il funzionamento (e anche il perché venga usata una terminologia legata alla scrittura per spiegare quello che può fare). Anzitutto l'acronimo CRISPR sta per “Clustered Regularly Interspaced Short Palindromic Repeats” (letteralmente “sequenze ripetute palindrome brevi raggruppate a intervalli regolari”). Si tratta di sequenze di DNA che si trovano in vari tipi di batteri che servono al batterio per individuare e distruggere il genoma di virus come quelli che hanno generato le sequenze, funzionando di fatto come una sorta di sistema immunitario che è capace di riconoscere e colpire i virus che attaccano l'organismo. Queste sequenze sono usate nell'ingegneria genetica utilizzando una guida RNA (come una sorta di GPS che indica alla sequenza in che punto del codice genetico deve intervenire) per sostituire parti del DNA di un

27 “The genome would become as malleable as a piece of literary prose at the mercy of an editor's red pen”. Ivi, p. 99.

28 “A scientist types out a DNA sequences on his laptop, and clicks ‘send’. And nearby in the laboratory, robotic arms start to mix together some compounds to produce the desired cells. [...] You can now build a cell the same way you might build an app for your iPhone”. Ivi, p. 108.

organismo²⁹. Si tratta di un salto in avanti nelle possibilità delle biotecnologie, salto permesso dal continuo diminuire dei costi di sequenziamento e dall'aumento significativo della velocità dei processi computazionali. Al cuore dell'editing genetico di CRISPR ci sono dunque le tecnologie digitali. Scrive Davies che “i progressi nella lettura e nella scrittura sono molto importanti. Ma se potessi solo leggere e scrivere questo libro senza la possibilità di modificare, cercare e sostituire, il risultato non vedrebbe mai la luce. Lo stesso vale per l'ingegneria, o *editing*, del genoma: permette agli scienziati e anche ai non scienziati di riscrivere il codice genetico con la stessa facilità con cui io posso cambiare *mele* in *miele* o *gnoma* in *genoma* sul mio computer”³⁰.

I paralleli testuali o letterari nel campo delle biologie sono declinati in vari modi. Per esempio, il genetista gallese Steve Jones sostiene che il libro della vita “ha un vocabolario, i geni stessi, una grammatica, il modo in cui sono disposte le informazioni ereditate, e una letteratura, le migliaia di istruzioni necessarie per creare un essere umano”³¹.

Non c'è bisogno di entrare nei dettagli tecnici per capire quanto questa tecnologia sia potenzialmente rivoluzionaria: l'idea di cercare e sostituire una sequenza del DNA è alla base del desiderio e dei tentativi di eliminare, per esempio, le malattie ereditarie. Se il codice genetico è anche, in un certo senso, un codice morale (come sostiene Siddharta Mukherjee)³², la decisione di che cosa sia considerato difettoso e, quindi da modificare, diventa estremamente sensibile. Davies parla infatti della possibilità che hanno i ricercatori di “riscrivere chirurgicamente il codice quando c'è un difetto”³³. È evidente da questo passaggio che la strada verso nuove teorie e forme di eugenetica potrebbe essere molto breve e dipende molto da chi avrà il potere (tecnologico ed economico) di decidere cosa sia un problema da eliminare e cosa no: è una riflessione che ci porterebbe troppo lontano, limitiamoci quindi a osservare anche in questo caso l'importanza di un cambio di paradigma nell'approccio umano al pianeta e una guida etica condivisa che porti a operare per il bene comune.

29 Per una trattazione dettagliata di questa tecnologia, delle sue caratteristiche e possibilità e della sua storia rimandiamo al fondamentale Kevin Davies, *Editing Humanity: The CRISPR Revolution and the New Era of Genome Editing*, New York: Pegasus Books, 2020.

30 “Advances in reading and writing are very important. But if I could only read and write this book without any ability to edit, search, and replace, the result would never see the light of the day. So too with genome engineering, or *editing*: it allows scientists and even nonscientists to rewrite the genetic code as easily as I can change *money* to *honey* or *gnome* to *genome* on my computer”. Ivi, pos. 123.

31 “Has a vocabulary—the genes themselves—a grammar, the way in which the inherited information is arranged, and a literature, the thousands of instructions needed to make a human being”. Ivi, pos. 5733.

32 Ivi, pos. 168.

33 “To surgically rewrite the code when there's a glitch”. Ivi, pos. 235.

Torniamo alla scrittura e alle parole di Davies, che traccia un parallelo interdisciplinare forse un po' azzardato ma interessante:

L'editing è una fase essenziale nella creazione di opere letterarie, musicali o artistiche. La fortuna di molti film di successo sarebbe stata molto diversa se i produttori avessero scelto i titoli originali. *Alien* doveva chiamarsi "Bestia stellare", *Ritorno al futuro* era quasi uscito come "L'uomo dello spazio da Plutone" e il titolo provvisorio di *Pretty woman* era "3.000". Le "Prime impressioni" di Jane Austen sono diventate *Orgoglio e pregiudizio*. Rossella O'Hara di Margaret Mitchell si chiamava originariamente Pansy. "L'editing, letterario o genetico, migliora (quasi) sempre le cose", scrive Fyodor Urnov.³⁴

"Migliora per chi e in che termini?", verrebbe da chiedere a questo punto. Non a caso Urnov, biologo russo-americano, sostiene anche che "viviamo in un'epoca in cui esiste una cosa chiamata Microsoft Word per il DNA umano. Quel gatto è uscito dal sacco, il genio è fuori dalla lampada"³⁵. CRISPR-Cas9 come strumento permette di individuare la sequenza (tramite l'RNA, con una funzione simile a CTRL+F in un documento di testo) e di "tagliarla" via dal DNA (la proteina Cas9 funzionerebbe in questo caso come CTRL+X): in aggiunta, però, questa tecnologia permette anche di scegliere con che cosa sostituire la parte di DNA che è stata eliminata³⁶: il problema è che quindi questa riscrittura implica delle precise scelte, basate su criteri che possono essere etici, oppure solamente economici o, ancora peggio, eugenetici. Dalla biologica e dalla codificazione si torna all'umano, alla necessità di un pensiero filosofico critico.

Già Donna Haraway rifletteva, negli anni Novanta, sulla relazione tra biologia, scrittura e codice, quando scriveva che

nelle biologie moderne, la traduzione del mondo in un problema di codifica può essere illustrata dalla genetica molecolare, dall'ecologia, dalla teoria evolutiva sociobiologica e dall'immunobiologia. L'organismo è stato tradotto in problemi di codifica e lettura genetica. La biotecnologia, una tecnologia di scrittura, influenza ampiamente la ricerca.³⁷

34 "Editing is an essential step in creating works of literature, or music, or art. The fortunes of many blockbuster films might have been very different if producers had gone with their original titles. *Alien* was going to be called 'Star Beast', *Back to the future* was almost released as 'Spaceman from Pluto', and the working title of *Pretty woman* was '3.000'. Jane Austen's 'First Impressions' became *Pride and Prejudice*. Margaret Mitchell's Scarlett O'Hara was originally named Pansy. 'Editing, of text literary or genetic, (almost) always makes things better', writes Fyodor Urnov". Ivi, pos. 469.

35 "We live in an age where there is such a thing called Microsoft Word for human DNA. That cat is out of the bag, the genie is out of the bottle". Ivi, pos. 4275.

36 Ivi, pos. 612.

37 "In modern biologies, the translation of the world into a problem in coding can be illustrated by molecular genetics, ecology, sociobiological evolutionary theory, and immunobiology. The organism has been translated into problems of genetico coding and read-out. Biotechnology, a writing technology, informs research broadly."

Se consideriamo a fondo questa idea, cioè il fatto che come esseri viventi siamo scritti e codificati (e lo siamo da chi ha il potere economico e tecnologico per farlo), ci rendiamo conto di quanto sia importante, oggi, la stretta relazione tra informatica e biologia e di come questa relazione passi attraverso la scrittura. In chiusura dal capitolo 4 citavamo l'esempio di informazioni codificate usando le basi azotate che compongono il DNA: se la scrittura umana (anche letteraria) è codice, la programmazione informatica lo è altrettanto, così come la struttura genetica, ecco che un sonetto di Shakespeare può diventare una sequenza di adenina, timina, citosina e guanina. Si tratta di sperimentazioni con la codificazione e lo stoccaggio di informazione, certo, ma se tutto è informazione che cosa potremmo essere in grado di realizzare tra alcuni anni grazie all'avanzamento della capacità computazionale? Già oggi abbiamo la possibilità di tradurre sempre più elementi in formattazioni che siano tra loro compatibili (come l'esempio appena descritto), anche grazie alla quantità di dati prodotta quotidianamente da esseri umani, sensori, algoritmi³⁸.

Ad aggiungersi a questi dati, da alcuni anni sono arrivati anche i dati genetici di moltissime persone che, per ragioni mediche o per la curiosità di rintracciare le proprie origini, condividono con una o più aziende i dati sul loro patrimonio genetico. Con quali conseguenze? Di certo “non è più possibile pensare che il regno molecolare del genoma sia isolato dalle tendenze socio-economiche, dagli interventi tecnologici e dalle lotte politiche”³⁹. Borg e Policante parlano, a questo proposito di una nuova, ulteriore forma di “enclosure”, concetto che abbiamo già analizzato ma che questa volta riguarda la componente genetica della vita biologica: “il contenuto genetico delle cellule è stato estratto, elaborato e

in Haraway, *op. cit.*.

38 Per dare un'idea delle proporzioni di questa produzione di dati, Il Sole 24 Ore cita un rapporto di IDC che dice che nel 2020, “sono stati creati o replicati 64,2 Zettabytes di dati, quest'anno secondo le previsioni si dovrebbe arrivare a 79 Zb per toccare il tetto di 180 Zb nel 2025”. Uno zettabyte equivale a 10^{21} , cioè un trilardo di dati, ovvero un 1 seguito da 21 zeri”, in «Quanti dati sono generati ogni minuto?», *Info Data – Il Sole 24 Ore*, 2 gennaio 2022, <https://www.infodata.ilssole24ore.com/2022/01/02/quant-dati-generati-minuto/>, consultato il 15.09.2023).

39 “It is no longer possible to think of the molecular realm of the genome as being isolated from socio-economic tendencies, technological interventions and political struggles.” in Borg e Policante, *op. cit.*, p. 15. Inoltre, per riprendere il discorso tecno-soluzionista che vuole rispondere ai limiti cognitivi dell'umano, possiamo riprendere un altro ragionamento di Borg e Policante che mette insieme gli aspetti tecnologici con quelli sociali ed economici (come noi abbiamo fatto nell'arco di tutto questo lavoro di ricerca): “I rimedi chirurgici, farmaceutici e genomici sono presentati come soluzioni tecnologiche a problemi sociali che richiedono una migliore alimentazione, stili di vita meno stressanti, orari di lavoro più brevi, strutture sportive adeguate e più spazi verdi. Le lotte politiche vengono trasformate in problemi personali da risolvere ottenendo l'accesso a costose procedure di editing genetico controllate da attori aziendali.” – “Surgical, pharmaceutical and genomic fixes are presented as technological solutions to social problems that demand better nutrition, less stressful lifestyles, shorter working hours, appropriate sport facilities, and more green spaces. Political struggles are turned into personal problems to be solved by gaining access to expensive gene-editing procedures controlled by corporate actors”. Ivi, p. 241.

trasformato in attività finanziarie private da cui estrarre profitti e rendite”⁴⁰. Anche Justin Joque parla di un secondo movimento di “enclosure”, che ha come bersaglio non i terreni comuni ma idee considerate un tempo come proprietà della società intera e della cultura in generale: “dal codice informatico proprietario che è alla base di gran parte dell'infrastruttura digitale mondiale alla ricerca scientifica a scopo di lucro sul genoma umano, i brevetti sulla conoscenza immateriale sono diventati motori del capitale informazionale”⁴¹. Non è un caso che tra i laboratori di ricerca e l'industria biotech le porte siano (molto) scorrevoli⁴²: gli interessi economici sono altissimi. La ricercatrice Angela Balzano, tracciando un percorso storico che lega scienza e potere politico ed economico, sostiene che “la scienza illuminista è stata funzionale al colonialismo quanto oggi le tecnoscienze della vita sono funzionali al capitalismo avanzato”⁴³.

Sembra quindi che ci troviamo davanti a un altro aspetto della vita che è sostanzialmente finanziarizzato, attraverso uno schema che si ripete: “sequenziare, brevettare, recintare, ripetere”⁴⁴. Tutto questo passa attraverso le tecnologie digitali, la scrittura, l'informazione. Ma se il DNA è informazione, questa può essere trasmessa, copiata, modificata: il furto di identità prenderà in futuro forme genetiche? Si dice in questi anni che i dati sono il nuovo petrolio, anche se forse sarebbe opportuno dire che si sono aggiunti ai combustibili fossili come asset chiave per dominare i mercati. Ma i dati non sono solo molti ricercati dalle aziende: anche i criminali hanno interesse a entrare in possesso di dati personali che possono essere usati direttamente (come nel caso di numeri di carte di credito) oppure indirettamente per organizzare altri tipi di truffe. Se il DNA è un dato informatico è anch'esso a rischio, come dimostra il furto di dati genetici di più di 2 milioni di americani da una base dati di un'azienda leader nel settore dei test genetici a causa di un'enorme falla di sicurezza nel 2021⁴⁵. Tra l'altro, a proposito di scritture, questa notizia potrebbe dar vita a ipotesi

40 “The genetic contents of the cells have been excavated, worked up and turned into private financial assets from which profits and rents are extracted”. Ivi, p. 45.

41 “From the proprietary computer code that undergirds much of the world's digital infrastructure to profit-seeking scientific research on the human genome, patents on intangible knowledge have become engines of information capital.” in Justin Joque, *Revolutionary Mathematics*, cit., p. 190.

42 Davies, *op. cit.*, pos. 3242.

43 Angela Balzano, *Per farla finita con la famiglia: dall'aborto alle parentele postumane*, Milano: Meltemi, 2021, p. 68.

44 “Sequence, patente, enclose, repeat.” in Borg e Policante, *op. cit.*, p. 257.

45 Lucas Ropek, «A DNA Testing Company Leaked a Lot of Data It Forgot About», *Gizmodo*, 21 febbraio 2023, <https://gizmodo.com/dna-testing-diagnostics-center-leaked-data-forgot-1850140233> (consultato il 15.09.2023).

La relazione tra dati, DNA e profitto sembra essere decisamente problematica, come dimostra anche il caso di un'altra azienda operante nel campo dei test genetici che non avrebbe protetto adeguatamente i dati dei propri clienti ma li avrebbe anzi condivisi con altre aziende: Christopher Boyd, «DNA Testing Company Failed to Protect Sensitive Genetic and Health Data, Says FTC», *Malwarebytes*, 21 giugno 2023,

fantascientifiche: cosa potrebbe succedere una volta che il codice genetico di un essere umano è stato rubato? Per cosa potrebbe essere usato? Le tante narrazioni che possiamo immaginare potrebbero comunque non essere troppo lontane da quello che avverrà nel prossimo futuro.

Se nei primi anni 2000 i ricercatori stavano elaborando l'idea di un word processor molecolare (per editare il libro della vita, appunto), i primi anni di sperimentazioni con CRISPR ci permettono di concludere che “possiamo reindirizzare e accelerare la nostra stessa evoluzione così come quella di quasi tutti gli organismi sulla terra”⁴⁶.

Anche Stiegler sostiene che siamo davanti a un'accelerazione artificiale dell'evoluzione, e questa accelerazione comporta anche il fatto che la tecnologia operi una riorganizzazione dell'organico, del vivente⁴⁷ che comprende, come abbiamo analizzato, anche un assottigliarsi del confine tra vivente e non vivente, tra biologico e macchina così come la creazione di organismi ibridi. Hockfield racconta per esempio del Danforth Plant Science Center (a Saint Louis, negli Stati Uniti) in cui i ricercatori raccolgono, tramite una serie di analisi e sensori, sia i dati genetici che quelli fenotipici delle piante in forme che siano computabili su larga scala. Questo processo fa sì che le caratteristiche genetiche e fenotipiche delle piante siano tradotte in numeri e attraverso questi numeri si creino delle mappe (di informazioni) su come sono costruiti i tratti che danno vita alle piante: “la raccolta di dati e gli strumenti di ingegneria computazionale possono fornire informazioni sulle complesse caratteristiche biologiche”⁴⁸. Ancora una volta ci troviamo davanti a passaggi di scrittura e traduzione che, in questo caso, coinvolgono anche direttamente la biologia.

Se è vero che l'applicazione delle tecnologie digitali alla biologia e alla genetica è ancora un territorio di frontiera che non è ancora entrato nella cultura né nell'uso di massa, possiamo comunque dire con Ruggero Eugeni che la

disseminazione polverizzante della tecnologia nelle vite e nell'esperienza dei soggetti possiede un effetto determinante: essa implica la *vaporizzazione dell'opposizione tra naturale e artificiale* quale strumento culturale pertinente nell'interpretazione dell'esperienza. Certo, noi continuiamo a opporre per convenzione o per pigrizia natura e artificio, *bíos* e *téchne*, ma si tratta di una

<https://www.malwarebytes.com/blog/news/2023/06/dna-testing-company-failed-to-protect-sensitive-genetic-and-health-data-says-ftc> (consultato il 15.09.2023).

46 “We can now redirect and accelerate our own evolution, and that of almost every organism on earth.” in Davies, *op. cit.*, pos. 478.

47 Si veda la nota 16 al capitolo 1.

48 Hockfield, *op. cit.*, pp. 118–119.

convenzione priva di convinzione, il reperto di una precedente era archeologica della cultura e dell'esperienza.⁴⁹

In queste parole troviamo una ennesima formulazione di quella che abbiamo dichiarato essere una necessità, cioè il cambio di paradigma rispetto alle costruzioni teoriche che sembrano essere state valide fino a oggi ma che sono messe in crisi dallo sviluppo delle tecnologie digitali e dagli avanzamenti scientifici che questo sviluppo ha reso possibili.

Per le ragioni che abbiamo cercato di illustrare in queste pagine, il territorio in cui si incrociano la scrittura umana, informatica e genetica sembra essere un punto di osservazione ottimale per cercare nuovi quadri teorici (e pratici) da cui dare nuovo slancio alla comprensione critica del mondo. Anche perché una tecnologia come CRISPR (come così come molte altre) “si muove più velocemente di quanto la società riesca a stare al passo”⁵⁰. E la direzione verso cui si sta – e ci stiamo – muovendo dovrebbe essere al centro di una discussione collettiva, aperta e interdisciplinare.

6.4 Intelligenze, scritture, futuri: decentrare l'umano?

Il fatto che gli esseri umani, immersi in questa società digitale in accelerazione, non riescano a tenere il passo con cui la tecnologia digitale avanza è molto più che un'impressione. È quello di cui parla Valerio Mattioli quando descrive la perfezione digitale della musica degli Autechre⁵¹: il critico musicale sottolinea il fatto che gli umani non riescono più a capire ciò che succede all'interno delle “scatole nere” e che, di conseguenza, la musica che è prodotta dalla macchina non è più prodotta per gli umani dato che eccede la loro possibilità di comprensione. “L'umano stesso sta attraversando un processo in cui è ‘riscritto’ dai nuovi linguaggi ‘immateriali’ della macchina”⁵², scrive Yuk Hui. Ma se è l'umano che è riscritto, qui è dunque che scrive? La risposta a questa domanda, come abbiamo iniziato a capire, è complessa e articolata.

49 R. Eugeni, *La condizione postmediale: media, linguaggi e narrazioni*, Brescia: Editrice La scuola, 2015, pp. 45–46.

50 “CRISPR is moving faster than society can keep up.” in Davies, *op. cit.*, pos. 6605.

51 Valerio Mattioli, *op. cit.*, p. 204.

52 Yuk Hui, *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechnics*, Falmouth: Urbanomic, 2018, p. 228.

Il modo in cui ci definiamo in quanto umani sta cambiando e le tecnologie digitali sono forse la forza più potente che spinge questo cambiamento (insieme all'emergenza climatica che però fatica ancora a trovare forme espressive in grado di restituirne all'umano l'urgenza e la complessità). Ma la nostra relazione con le tecnologie non è sempre lineare e, spesso, tendiamo a esserne dominati, a esserne usati. Le ragioni sono molteplici e le abbiamo analizzate in particolare nel primo capitolo. È interessante, però, allargare le riflessioni con cui abbiamo iniziato questa sezione con un paio di citazioni. La prima viene da ciò che lo scrittore cinese di fantascienza Liu Cixin fa dire a uno dei personaggi di *La materia del cosmo*, secondo volume della *Trilogia dei tre corpi*: “i risultati della naturale evoluzione biologica richiedono almeno ventimila anni per manifestarsi, ma la civiltà umana ha solo cinquemila anni di storia, e ha scoperto la tecnologia moderna solo da duecento. Questo vuol dire che lo studio della scienza odierna è portato avanti dal cervello dell'uomo primitivo”⁵³. La citazione di Cixin ci riporta all'idea transumanista di superare i limiti cognitivi umani attraverso la tecnologia (e in effetti è questo il senso della discussione che avviene tra due personaggi nel libro), ricordandoci (per assenza) che anche l'epigenetica può portare a mutamenti, in certi casi anche più rapidi (si veda 1.1). Il limite biologico e la finitudine delle capacità umane sono un elemento evidenziato a metà del XX secolo da Günther Anders quando sostiene l'incapacità dell'uomo contemporaneo di rimanere aggiornato alla produzione tecnologica che invece sembra essersi lanciata verso il futuro. Anders si riferisce in particolare alla radio e alla televisione, cioè le tecnologie del suo tempo che suscitavano reazioni critiche molto forti (alcune giustificate, altre meno). Ecco cosa scrive:

la nostra illimitata libertà prometeica di creare sempre nuove cose (costretti come siamo a pagare senza sosta il nostro tributo a questa libertà) ci ha portati a creare un tale disordine in noi stessi, esseri limitati nel tempo, che ormai proseguiamo lentamente la nostra via, seguendo di lontano ciò che noi stessi abbiamo prodotto e proiettato in avanti, con la cattiva coscienza di essere antiquati, oppure ci aggiriamo semplicemente tra i nostri congegni come sconvolti animali preistorici.⁵⁴

Anders chiama “dislivello prometeico” questa mancanza di sincronizzazione, che osserva crescere ogni giorno. Non tutte le critiche mosse da Anders sono valide ancora oggi (o adattabili ai media digitali), ma questa sua prospettiva sull'essere umano che è sorpassato e sopraffatto dalla sua produzione tecnologica ci sembra particolarmente rilevante se

⁵³ Liu Cixin, *La materia del cosmo*, Milano: Mondadori, 2018, pos. 2422.

⁵⁴ Günther Anders, *L'uomo è antiquato. I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino: Bollati Boringhieri, 2010, p. 26.

decliniamo questo discorso sulla conoscenza delle tecnologie che usiamo e, conseguentemente, sulla capacità di usarle per migliorare la nostra vita.

La necessità di un'educazione tecnologica e di un'alfabetizzazione digitale sono temi che abbiamo toccato a più riprese nel primo capitolo. Ribadire l'importanza di queste forme di educazione non significa però accettare il progresso tecnologico così com'è, come se fosse l'unica direzione percorribile, ricadendo nelle forme di determinismo portate avanti dalle aziende della Silicon Valley (e anche da quelle biotech). Significa piuttosto mettere in discussione radicalmente il modello tecnologico che ci è imposto nel momento stesso in cui lo si inizia ad apprendere, aprendo il campo a pratiche alternative che siano allo stesso tempo teoriche e concrete.

L'analisi di una parte del lavoro di Fabrizio Venerandi (in 4.2.2) ha reso evidente l'importanza di una pratica della letteratura elettronica che sia legata direttamente al fare e che rappresenti una forma di Digital Humanities in grado di farci "sporcare le mani" con la programmazione, il codice, con ciò che avviene dietro lo schermo. Le Digital Humanities, con i loro strumenti di analisi e con la loro flessibilità dai tratti interdisciplinari, sono probabilmente uno degli ambiti privilegiati da cui guardare alle trasformazioni in atto nella nostra società, trasformazioni che, come abbiamo messo in evidenza dall'inizio, sono basate su diverse scritture. Proprio queste forme di scrittura potrebbero essere al centro di percorsi di ricerca specifici per fare luce sui cambiamenti in atto oggi. Come nuclei di analisi potremmo indicare: l'affacciarsi di nuove concretizzazioni della tecnologia (pensiamo ai modelli linguistici e di immagini o al deep learning ma anche alle biotecnologie e alle sperimentazioni con materiali ibridi sintetico-biologici); le forze sociali, economiche e politiche che direzionano lo sviluppo tecnologico e la sua diffusione nella società; i cambiamenti in atto come conseguenza dell'impatto di queste tecnologie (sociali, prima di tutto); la riflessione filosofica che accompagna questi cambiamenti.

In 4.2.4, quando abbiamo preso in esame la performance di scrittura di Iaconesi e Persico, *La cura*, abbiamo ampliato la riflessione fino a includere le Medical Humanities: la ricerca di una cura per il tumore al cervello di Iaconesi è, prima di tutto, una ricerca di senso, di ridefinizione del concetto di malattia e salute così come del ruolo del malato. Si tratta di temi che hanno a che fare con una concezione molto allargata della medicina e ci portano su un territorio ibrido, interdisciplinare in cui competenze umanistiche (o, anche solo, più semplicemente umane), digitali e medico-biologiche sono unite per individuare nuove

prospettive, nuove possibilità al pensiero, alla costruzione di comunità, all'uso delle tecnologie.

La riflessione sui cambiamenti in atto grazie al digitale dovrebbe essere il luogo naturale in cui far incontrare le discipline umanistiche e le scienze STEM, una necessità che abbiamo vista messa in musica dagli Uchi Toki. Questo approccio interdisciplinare alle sfide della contemporaneità è fondamentale per considerare le possibili conseguenze anche di un cambio di paradigma nelle nostre strutture di pensiero critico. Del resto, come scrive Adam Becker, “la scienza e la cultura formano un tutt’uno indivisibile, oggi più che mai, nel nostro mondo, ogni angolo del quale è stato rimodellato dall’attività umana”⁵⁵.

Torniamo, ancora una volta, alla scrittura digitale. Sostiene Iadevaia, parlando di letteratura elettronica e *cybertext*:

considerare la scrittura come entità autonoma, non più asservita alla lingua, vuol dire svincolarla dal *Logos* inteso come origine della verità assoluta. Ed è proprio perché ora è la scrittura e non più il *Logos* a rendere conto del reticolo del linguaggio e quindi della realtà tutta che è possibile ribaltare il mondo-poema in un poema-mondo in cui si festeggia la totale assenza di dio, sostituito dall’altro creatore che è il poeta stesso.⁵⁶

Questo svincolare la parola dal *Logos* non permette solo la libertà potenziale di creare una quantità di testi attraverso i giochi combinatori, come spiega Iadevaia, ma interroga su cosa accada una volta che la parola ha (ri)preso una sua autonomia, in un’epoca in cui la maggior parte della scrittura non è prodotta dagli esseri umani. Possiamo qui intravedere una possibile pista per un percorso di decentramento dell’umano dal posto che sta occupando almeno dal Rinascimento in avanti. Un decentramento che va di pari passo con il cambio richiesto alla nostra concezione di vita (e, quindi, al confine tra biologico e sintetico) così come alla necessità di prendere in considerazione diverse forme di intelligenza.

Ci siamo già occupati del concetto di interfaccia e del fatto che queste zone di contatto tendano a essere indefinite, in un modo che prevede una certa forma di compenetrazione e scambio tra gli elementi che entrano in contatto. In 2.3.4, grazie all’analisi della cultura contemporanea di Mattia Salvia e al lavoro di Karen Barad a partire dalla fisica quantistica, abbiamo messo in luce come la relazione tra soggetto e oggetto sembra oggi essere messa in

55 “Science and culture form an undivided whole, now more than ever, in our world whose every corner has been reshaped by human activity.” in Adam Becker, *What is real? The unfinished quest for the meaning of quantum physics*, New York: Basic Books, 2018, pos. 4442.

56 Roberta Iadevaia, *op. cit.*, pp. 23–24.

crisi. Questo avviene sotto molteplici profili perché, per esempio, anche il discorso sul virus portato dalla pandemia di Covid-19 ha messo in questione la separazione tra le entità in relazione, poiché “quanto il virus infetta una cellula, il ‘suo’ genoma infatti si mischia con quello della cellula ‘ospite’: a questo punto come distinguere tra virus e cellula?”⁵⁷. Parlando della natura dopo l’Antropocene, Cimatti parla di “multinaturalismo” come di un “radicale pluralismo ontologico”: citando il lavoro sui funghi di Anna Lowenhaupt Tsing, ne riprende l’idea di fondo sostenendo che “dobbiamo iniziare ad assumere un punto di vista che non è il nostro, un punto di vista che a rigore non è nemmeno un punto di vista (un fungo ‘percepisce’ il mondo?), ma che piuttosto richiede di mettere da parte il nostro”⁵⁸.

Se stiamo scoprendo che i confini tra soggetto e oggetto, così come tra vita e non vita, si sono fatti più indistinti, porosi, in un certo modo questo vale anche per il nostro rapporto con la realtà. La portata rivoluzionaria della fisica quantistica non ha ancora toccato questi aspetti a livello di massa, anche perché sembra che, per adesso, i ricercatori siano riusciti a comprendere e spiegare solo una piccola parte del potenziale dispiegato da questa disciplina. Anche in questo campo, però, c’è una fluidità della frontiera tra il mondo microscopico, in cui le leggi quantistiche sono in azione e sono state osservate, e il mondo macroscopico, in cui tutto risponde (o sembra rispondere) alla leggi della fisica classica newtoniana. Le rivoluzioni scientifiche (Copernico, Darwin, Freud, Turing) hanno influito sulla percezione che l’essere umano ha di se stesso: al momento non riusciamo a immaginare cosa potrebbe accadere dalla co-evoluzione del digitale, delle biotecnologie e delle future scoperte che arriveranno dalla fisica quantistica.

L’interrogazione su cosa sia la realtà o su nuove possibilità di percezione e interpretazione della realtà passa già attraverso questo influenzarsi reciproco tra le discipline, inclusa la cultura e i suoi modi di elaborazione. Per rimanere in ambito digitale, possiamo citare solo alcune tendenze di nicchia che proprio hanno a che vedere con un rapporto con la realtà che cambia, tendenze che saranno di certo accelerate dal diffondersi sempre più pervasivo di interazioni con macchine (più o meno) intelligenti. Alla base di molti fenomeni apparsi in rete negli ultimi anni, in particolare, sembra esserci, da un lato, una soglia permeabile tra ciò che è reale e ciò che non lo è e, dall’altro, la ricerca o la possibilità di uscire da questa realtà soprattutto se è percepita come limitata o limitante. Parliamo di tendenze come il *reality shifting* apparso nel 2020 su TikTok e YouTube dove giovani ragazze

57 Cimatti, *op. cit.*, p. 23.

58 Ivi, p. 54, 66.

sono “impegnate nell’invenzione e nella sperimentazione di tecniche di meditazione, proiezione astrale e sogno lucido”⁵⁹.

Si tratta di tendenze portata avanti in particolare da giovani della generazione z, nati dalla fine degli anni Novanta ai primi anni Dieci. Una generazione che è cresciuta immersa negli schermi, nelle immagini, nei social media, una generazione che ha conosciuto solo questo mondo. Ed è così che nascono forme di leggende metropolitane basate sulla diffusione di immagini e video (reali, elaborati o creati da algoritmi) come quella delle “backrooms”, spazi liminali, luoghi in cui si rimarrebbe intrappolati scivolando “accidentalmente fuori dalla realtà”⁶⁰. Oppure le immagini particolari che danno vita all’estetica *traumacore*, “che unisce l’emotività innocente dell’infanzia a un’atmosfera traumatica”⁶¹.

L’estetica *traumacore*, con il suo mescolare immagini di spazi anonimi o inquietanti, con frasi che evocano dolori o traumi e con personaggi legati all’infanzia come Hello Kitty, porta in primo piano anche una relazione problematica con il passato, che sembra collassare nel presente. Ancora una volta, non è un caso che a dare vita e a diffondere queste estetiche, che si rifanno in parte anche ai videogiochi, siano “generazioni che hanno sperimentato un cambio di paradigma temporale inedito nella storia umana: da un passato come qualcosa che cade sotto la scure di un oblio selettivo, di un’elaborazione esistenziale, si è passati ad abitare un presente che convive con il passato sulla stessa linea temporale”⁶².

Abbiamo già affrontato (in 1.2.4) l’analisi del “presentismo” costitutivo dei media digitali, un presente in cui il passato confluisce come manipolazione (di immagini, di parole) ma mai davvero come metabolizzazione e che intrappola un futuro che appare sempre più impossibile (la minaccia dell’emergenza climatica pesa, in particolare, proprio sulle generazioni più giovani). Questa estetica fatta di elementi inquietanti e familiari, di estraneità e sensazioni di irrealtà e smarrimento ci parla di una relazione instabile tra chi ha vissuto praticamente dalla sua nascita con almeno uno schermo sempre vicino, uno schermo attraverso cui percepirsi (e farsi percepire) esistente ma che allo stesso tempo fragilizza la relazione che si ha con la realtà. Scrive Valentina Tanni:

59 Valentina Tanni, «Viaggio nel rovescio del mondo in modalità Noclip», *Not*, 2 marzo 2022, <https://not.neroeditions.com/viaggio-nel-rovescio-del-mondo-in-modalita-noclip/> (consultato il 15.09.2023).

60 *Ibidem*.

61 Simone Sauza, «Cosa stai cercando di dimenticare?», *Not*, 21 novembre 2022, <https://not.neroeditions.com/cosa-stai-cercando-di-dimenticare/> (consultato il 15.09.2023).

62 *Ibidem*.

quello a cui stiamo assistendo, infatti, appare come uno slittamento concettuale assai più profondo, che riguarda la percezione della realtà come tale. Non si tratta semplicemente di evadere in un mondo fantastico, quanto di mettersi alla ricerca – seppur con modalità che a volte possono apparire ingenuo o improbabili – di nuovi strumenti per rapportarsi con una realtà che sembra non possedere più caratteri di stabilità e permanenza. Una realtà che faticiamo sempre più a distinguere dalla finzione; che spesso *nasce già finzionale*, e che ci appare ogni giorno più incontrollabile.⁶³

In un mondo che si fa sempre più cognitivamente impensabile, in cui l'avvicinarsi tra tecnologia e biologia sta sgretolando le barriere fino a ora sicure che l'uomo aveva eretto per capire e descrivere la realtà, proprio le domande su cosa sia reale sembrano moltiplicarsi. Quelle appena presentate ci raccontano dello sgomento davanti alla sensazione di stare vivendo la *timeline* sbagliata, davanti alla perdita di centralità e stabilità del vivere dei paesi occidentali. Bisogna poi aggiungere che “le immagini contribuiscono a costruire la realtà: ma talvolta, anzi, sempre più di frequente, *sono* la realtà. Il verbo si è fatto carne, JPG, PNG”⁶⁴. Non stupisce quindi che questa mancanza di presa sulla realtà si esprima attraverso immagini di estetiche digitali che parlano di inquietudine e smarrimento. Non dobbiamo dimenticare, inoltre, che “i computer costruiscono la nostra realtà, organizzandola e orientandola. Producono convenzioni e sistemi di equivalenza che selezionano alcuni oggetti a scapito di altri, imponendo una gerarchia di valori che gradualmente arriva a *plasmare i modelli cognitivi e culturali delle nostre società*”⁶⁵.

È interessante notare che alcune tendenze del mercato editoriale, anche italiano, sembrano mettere in luce la ricerca da parte dei lettori di scritture che siano in grado di aprire nuovi percorsi di senso e di comprensione della realtà. Emilia Margoni sulle pagine del Domani cita, in particolare, la saggistica divulgativa in ambito scientifico perché sta scalzando i romani dalle vette delle classifiche di vendita in Italia. Oltre a ipotizzare una sostanziale incapacità del romanzo contemporaneo di costruire un immaginario adatto ai tempi, Margoni si sofferma in particolare sulla capacità della fisica di aprire nuovi orizzonti nella nostra interrogazione davanti alla realtà e alla sua complessità:

63 Tanni, «Viaggio nel rovescio del mondo in modalità Noclip», cit.

64 Mattia Salvia, *op. cit.*, p. 20.

65 “Les calculateurs fabriquent notre réel, l’organisent e l’orientent. Ils produisent des conventions et des systèmes d’équivalence qui sélectionnent certains objets au détriment d’autres, imposent une hiérarchisation des valeurs qui en vient progressivement à *dessiner les cadres cognitifs et culturels* des nos sociétés.” in Dominique Cardon, *A quoi rêvent les algorithmes : Nos vies à l’heure des big data*, Paris: Seuil, 2015, pos. 111, corsivo nell’originale.

la fisica questo reale lo spezza e lo moltiplica, lo eviscera fino all'inesistente midollo, mette in mora l'idea confortante che il mondo sia uno, oggettivo e in docile attesa di una piena descrizione. Nell'immaginario della fisica contemporanea, gli oggetti individuali cui siamo tanto abituati perdono di credibilità, scomposti come sono in relazioni matematiche, processi che legano entità a dispetto di ogni distanza, relazioni che valgono in certi mondi ma non in altri⁶⁶.

L'interrogazione davanti al reale acquista così tutta la sua complessità e porta con sé diversi ordini di domande. Viene da chiedersi, per esempio, se mai la scrittura delle macchine potrà diventare portatrice di significato (ipotizzando così una loro intenzionalità) e, quindi, quale potrebbe essere l'immaginario che una macchina è in grado di esprimere: sappiamo di essere lontanissimi da uno scenario di questo tipo, dato che i modelli linguistici non fanno altro che ripetere, statisticamente, i corpora su cui sono stati addestrati. Ciononostante, ci sembra interessante aprire anche a ipotesi non necessariamente possibili per allenare la nostra capacità di cambiare sguardo e adottare nuove prospettive. Del resto abbiamo già visto esempi di autobiografie algoritmiche (con il lavoro di Iaconesi e Persico) e considerato l'ipotesi di una forma autobiografica di uno smart object (per esempio, un frigorifero connesso a internet): si tratta di pensare a qualcosa di radicalmente diverso rispetto a quello che si è inteso fino a oggi con il termine "autobiografia" e forse sarà necessario inventare nuove parole per nuove forme di produzione di testo (che non necessitano di organismi – biologici o sintetici – dotati di coscienza).

Ci possiamo chiedere, poi, se la reinvenzione dei paradigmi interpretativi umani sarà sempre meno testuale, come ha sostenuto lo scrittore Giuseppe Genna⁶⁷ oppure, invece, se ci troveremo sempre di più davanti a nuove forme di testualità in grado di interagire tra loro. Pensiamo prima di tutto ai modelli TTI, in grado di generare immagini a partire da un input testuale: i risultati sono già oggi sorprendenti e lo sviluppo tecnologico si sta spostando verso la produzione di video a partire da un'indicazione testuale. La frontiera tra realtà e finzione potrebbe vacillare ancora di più, aumentando il nostro smarrimento di fronte a qualsiasi artefatto culturale (che sia immagine, video, audio o testo). Oppure pensiamo all'idea di codici diversi che è già possibile tradurre, come abbiamo visto con il passaggio da scrittura umana a codice informatico a codice genetico nel caso dei sonetti di Shakespeare.

66 Emilia Margoni, «Il regno dell'immaginazione ora è la fisica, non il romanzo», *Domani*, 9 settembre 2023, <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/il-regno-dellimmaginazione-ora-e-la-fisica-non-il-romanzo-r31xtnbt> (consultato il 15.09.2023).

67 Si veda la nota 191 al capitolo 2.

Possiamo quindi chiederci se, con l'informazione (e il suo passaggio) al centro della scena, saranno create nuove scritture grazie alla relazione tra biologia e tecnologia e all'ulteriore progresso delle conoscenze scientifiche e della potenza di calcolo. Dalle tecnologie in grado di trasmettere segnali direttamente alla macchina, come nel caso di alcune protesi, potremmo arrivare a trasmettere direttamente la nostra scrittura? Cosa comporterà questo per le forme di espressione tipicamente umane? In che modo la macchina interverrà in questo processo di trasferimento e codifica e decodifica di informazione?

In queste domande il confine tra realtà e fantascienza sembra quasi svanire ma, come diceva Donna Haraway già negli anni Novanta, "il confine tra fantascienza e realtà sociale è un'illusione ottica"⁶⁸.

Studiare in parallelo (e nel loro intersecarsi) le scritture che abbiamo presentato in questa ultima parte – scritture umane, macchiniche e biologiche – potrebbe essere il terreno fertile da cui costruire i nuovi paradigmi necessari per esplorare l'evoluzione scientifico-culturale delle nostre società e per costruire ipotesi non deterministiche di futuro.

68 "The boundary between science fiction and social reality is an optical illusion." in Haraway, *op. cit.*

Conclusioni: dal digitale a nuovi percorsi interdisciplinari

Abbiamo iniziato questa ricerca chiedendoci cosa succede alla scrittura quando nasce all'interno dello spazio digitale, in particolare nel contesto italiano, che presenta alcune caratteristiche peculiari, come abbiamo evidenziato in questo lavoro.

La vastità del campo teorico preso in esame ha portato, all'inizio della ricerca, a una forma di "smarrimento" davanti alla molteplicità delle direzioni possibili. Da un lato, questo smarrimento si è andato via via chiarificando mentre l'apparato teorico si strutturava e si consolidava e i casi di studio venivano individuati e analizzati; dall'altro, ripensare a quello smarrimento ora, alla fine del lavoro di ricerca, permette forse di tracciare un parallelismo rispetto al fatto che le tecnologie digitali (e ciò che hanno permesso e reso possibile) hanno creato una forma più grande e pervasiva di smarrimento, di spaesamento. Si tratta della difficoltà che proviamo nel continuare a cercare di comprendere la realtà odierna secondo paradigmi concettuali che sembrano ormai essere diventati inadeguati. Sono molti i fattori che contribuiscono a questa difficoltà: il nostro essere immersi nello spazio digitale, lo sviluppo di tecnologie sempre più potenti e versatili, la mancanza di alfabetizzazione tecnologica (particolarmente evidente nel caso italiano), il progresso scientifico nelle diverse discipline (in particolare, neuroscienze e biotecnologie, come abbiamo visto) e il dialogo che queste discipline stanno costruendo tra loro nel tentativo di elaborare nuove teorie in grado di includere le nuove conoscenze acquisite e collegarle.

La scrittura, intesa nel senso ampio di cui abbiamo cercato di restituire la complessità nelle pagine precedenti, è al centro di molte delle trasformazioni in atto. Il passaggio di informazione che è al cuore della scrittura tocca la produzione culturale, la tecnologia (il codice e la scrittura della macchina), la biologia (il DNA e la sua manipolazione, soprattutto, ma anche i processi sensoriali che sembrano essere alla base della coscienza).

A portarci in questa direzione sono stati i due elementi costitutivi di questa tesi: il primo è il lavoro critico sulla tecnologia digitale e le sue scritture, unito a forme di critica culturale più canoniche, con un'apertura necessariamente internazionale e comparatistica; il secondo, centrale, è costituito dall'analisi delle scritture italiane contemporanee che sono state scelte

come casi di studio all'interno del *mare magnum* della produzione scritta contemporanea. Abbiamo sottolineato come queste siano scritture di nicchia, capaci di portare in profondità la relazione con la tecnologia digitale e di affrontare, conseguentemente, gli interrogativi che questa ha portato con sé e le trasformazioni in atto nella società.

Una constatazione importante sembra emergere dal confronto tra queste scritture e il contesto allargato dell'Italia contemporanea e riguarda l'esistenza di un chiaro scollamento tra due realtà: da un lato, una piccola minoranza che è in possesso degli strumenti per muoversi con consapevolezza all'interno della società digitale e che quindi ne fa un uso critico e di partecipazione attiva, dall'altro, la maggioranza della popolazione che, mancando di un'alfabetizzazione tecnologica sufficiente, si ritrova a subire le trasformazioni portate dalle tecnologie digitali attraverso la scrittura, a cominciare dalle trappole più evidenti, come la diffusione di fake news, contenuti manipolati, teorie del complotto.

Si tratta di uno scollamento che attraversa tutte le società digitali, ma che in Italia assume forme specifiche, come abbiamo visto, che sono ben rispecchiate nei componimenti poetici di Nuova poesia troll. È inoltre opportuno sottolineare che, rispetto all'innovazione tecnologica (che si concentra principalmente negli Stati Uniti e, in parte minore, in Cina), l'Italia ha un ruolo di certo non centrale. Poiché, anche in virtù di questi elementi, ci è sembrato opportuno analizzare l'Italia all'interno del più ampio contesto globale, è stato utile prendere in considerazione scritture italiane di respiro internazionale, come quelle di Iaconesi e Persico, in particolare: il loro lavoro mostra una delle possibili modalità con cui l'Italia può partecipare al dibattito internazionale sui temi del digitale.

La scrittura assume forme molteplici e i campi del sapere si avvicinano e si intersecano: alcune delle scritture italiane che abbiamo preso in esame sono un esempio di queste relazioni tra discipline diverse e ci hanno permesso di elaborare un percorso teorico che risponde a questa urgenza interdisciplinare. Per questo le Digital Humanities ci sembrano il territorio più adatto per affrontare il tipo di interrogativi che attraversano il presente lavoro (e a cui abbiamo cercato di dare alcune possibili direzioni di risposta), a patto che rimangano aperte alle suggestioni e alla collaborazione con altri campi (come avviene, per esempio, nel caso delle Medical Humanities che, nella tesi, abbiamo sfiorato trattando della vita e delle opere di Salvatore Iaconesi).

La convinzione della necessità di un approccio interdisciplinare è emersa man mano durante il lavoro. Se era chiaro sin dall'inizio che era fondamentale adottare una prospettiva

radicalmente critica per analizzare le tecnologie digitali, l'apertura ancora maggiore e la ricerca di strumenti teorici al di fuori del campo umanistico si è fatta ancora più evidente durante lo studio delle scritture prese in esame. Queste ci hanno infatti portato al cuore delle domande sollevate dall'emergere e dal diffondersi della società digitale in cui siamo ormai immersi.

La situazione è complessa e articolata, ma ci sono alcuni elementi che possono essere messi in luce. Per cominciare, il fatto che la tecnologia non sia mai neutra e che ogni sua concretizzazione è prima di tutto condizionata da fattori economici, sociali e storici. Questo ci porta a sostenere che le tecnologie oggi diffuse a livello di massa (gli smartphone, per esempio, ma anche i social media, i servizi di Google e delle altre aziende big tech) non sono l'unico orizzonte digitale possibile: sono piuttosto l'espressione di un modello economico ben preciso, ovvero l'evoluzione del capitalismo al tempo dei big data. Per questo, immaginare altre declinazioni possibili della tecnologia potrebbe e, forse, dovrebbe essere caratteristica portante dei progetti di ricerca che si occupano criticamente di digitale. Quando parliamo di altre direzioni, possiamo citare gli esperimenti di intelligenza artificiale localizzata e comunitaria creati dalla coppia Iaconesi e Persico, che abbiamo visto nel capitolo 4, ma anche altre realtà più conosciute e diffuse come l'enciclopedia collaborativa Wikipedia o, ancora, forme di social media comunitarie non regolate dalla necessità del profitto (pensiamo ai vari snodi del Fediverso¹, di cui Mastodon è diventato forse il più importante in seguito all'acquisizione di Twitter – ora chiamato X – da parte di Elon Musk).

Abbiamo inoltre sottolineato come sia fondamentale unire a questa posizione critica nei confronti delle concretizzazioni attuali del digitale uno sforzo incessante di approfondimento conoscitivo su come queste tecnologie funzionino, che includa anche percorsi di educazione e alfabetizzazione al digitale così come un lavoro di divulgazione di queste conoscenze.

Non sosteniamo che ogni ricercatore in scienze umane e, in particolare, nelle Digital Humanities, debba saper leggere e scrivere codice informatico, anche se potrebbe essere utile dato che tutta la ricerca si serve di strumenti digitali e conoscerli a fondo potrebbe permettere

1 Con il termine ombrello Fediverso (che fonde le parole inglesi “federation” e “universe”) si intende un network costituito da diversi social media che, pur se installati e amministrati indipendentemente, possono comunicare tra di loro, in base al protocollo ActivityPub. Le principali differenze tra il Fediverso e i social media commerciali sono: il Fediverso è decentralizzato (ci sono tanti nodi, tanti server gestiti in maniera indipendente) mentre i social commerciali sono centralizzati; sul Fediverso i contenuti vengono visualizzati in modalità cronologica e non sono manipolati da algoritmi che ne aumentano o diminuiscono la visibilità; sul Fediverso non c'è pubblicità e i dati degli utenti non vengono utilizzati per profilazione né rivenduti a terzi; nella maggior parte dei casi, il sostegno economico per la gestione degli snodi arriva da donazioni dei membri della comunità (e non da investitori e inserzionisti).

di usarli al meglio. Riteniamo però necessario un avvicinamento tra discipline nell'ottica di costruire un dialogo proficuo che possa arricchire di prospettive nuove il lavoro di chi fa ricerca umanistica e di chi si occupa di informatica e programmazione. Il campo dei Critical Code Studies è senza dubbio uno dei territori privilegiati per questo dialogo, considerato il suo obiettivo, spiegato molto bene da Mark Marino e Jeremy Douglass:

i Critical Code Studies sono l'applicazione dell'ermeneutica delle scienze umane all'interpretazione del significato extra-funzionale del codice sorgente del computer. "Extra" in questo caso non significa "al di fuori di" o "a parte", ma si riferisce invece a un significato che "emerge" dalla comprensione del funzionamento del codice.²

Capire come funziona il codice e, quindi, la macchina digitale, ci permette di capire meglio anche la relazione che abbiamo con essa, anche perché è sempre più spesso attraverso questa relazione (anche in modo indiretto) che facciamo esperienza della realtà che ci circonda. Ed è proprio da queste relazioni con la realtà e la macchina digitale che emergono sfide e prospettive interessanti, come abbiamo avuto modo di analizzare sia con alcuni interrogativi teorici sia con lo studio delle scritture italiane prese in esame in questa tesi.

Al centro delle scritture che sono più profondamente legate al digitale, infatti, abbiamo trovato le domande che ci hanno portato ad aprire il percorso di ricerca alle prospettive offerte da altre discipline.

La diffusione di modelli linguistici e di immagini e altre forme di quella che chiamiamo intelligenza artificiale ha spinto ancora più in profondità la necessità di trovare nuove risposte: dal significato che diamo alla parola "intelligenza" (le interpretazioni, come abbiamo brevemente visto, sono molteplici) all'analisi parallela del funzionamento del cervello umano e di quello delle reti neurali con l'obiettivo di trovare differenze e similitudini e di costruire modelli in grado di interpretare e riflettere queste complessità.

Dal lavoro sul cervello e la coscienza delle neuroscienze alla biologia il passo, come abbiamo cercato di dimostrare, può essere molto breve. Abbiamo considerato le tecnologie di manipolazione del DNA come una forma di scrittura resa possibile dalle tecnologie digitali: quali saranno le conseguenze concrete di queste nuove forme di scrittura? In questo caso, il

² "Critical code studies is the application of the hermeneutics of the humanities to the interpretation of the extra-functional significance of computer source code. 'Extra' here does not mean 'outside of' or 'apart from' but instead it refers to a significance that is 'growing out of' an understanding of the functioning of the code." in Mark C. Marino e Jeremy Douglass, «Introduction: Situating Critical Code Studies in the Digital Humanities», *Digital Humanities Quarterly* 017, fasc. 2, 19 luglio 2023, <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/17/2/000713/000713.html>, consultato il 15.09.2023.

progresso scientifico e tecnologico ci pone davanti a questioni che potrebbero scuotere alle fondamenta il senso stesso di ciò che siamo stati abituati a chiamare “vita”: l’elaborazione teorica non può rimanere indifferente a questi cambiamenti e la riflessione su questi temi dovrà essere necessariamente costruita all’interno di un dialogo tra discipline diverse. Sarà inoltre interessante vedere come si svilupperà in Italia il dibattito su questi temi, considerata l’impostazione ideologica e tendenzialmente conservatrice della discussione sui temi bioetici negli ultimi anni.

L’approccio critico adottato e l’analisi delle scritture digitali presentate nella tesi ci hanno permesso di addentrarci in questo nucleo tematico in cui avvengono diversi passaggi di informazione basati su diversi codici (linguaggio, codice, DNA). Come abbiamo cercato di dimostrare, l’avanzamento della ricerca e il continuo sviluppo di nuove forme del digitale non sono solo interdipendenti, ma continuano a mettere in discussione il ruolo e la posizione dell’umano nel mondo.

Tutto sembra essere sempre più collegato. Carlo Rovelli, parlando di fisica, racconta che l’universo intero parte da un disequilibrio iniziale per muoversi verso una situazione più stabile: questo dà il senso dello scorrere del tempo. Continua Rovelli:

tutta l’informazione nel mondo macroscopico scaturisce dal dissiparsi di un disequilibrio nel passato. L’informazione custodita in ogni memoria viene dall’informazione implicita nel passato disequilibrio. L’informazione creata in ogni libera scelta è pagata da una diminuzione del disequilibrio, dunque ancora del disequilibrio del passato. Il punto di arrivo mi sembra straordinario: che siano i nostri neuroni, i nostri libri, i nostri computer, il DNA delle nostre cellule, la memoria storica di un’istituzione, l’intero contenuto di dati in internet, o la dolce guida, che, sorridendo, ardea ne li occhi santi, la sorgente ultima di tutta l’informazione di cui è fatta la vita, la cultura, la civiltà, la mente, non è altro che il disequilibrio dell’universo nel passato.³

“Tutta l’informazione di cui è fatta la vita”, oggi, passa sempre di più attraverso forme di scrittura, di codificazioni e decodificazioni di cui abbiamo cercato di dare conto nelle pagine di questa ricerca. Questi passaggi di informazione, nelle loro declinazioni tecnologiche ed economiche, e le implicazioni della trasformazione in atto toccano nodi centrali anche dal punto di vista culturale, sociale, filosofico al punto da fare emergere, da più parti, la necessità di ripensare alla realtà in termini non più antropocentrici. Gli approcci teorici possibili sono molteplici ma sembrano essere tutti accomunati dalla necessità di decentrare l’umano e da quella di superare i confini tra le discipline per costruire strutture di pensiero in grado di

³ Carlo Rovelli, *op. cit.*, 119.

abbracciare la complessità del reale che include, e non potrebbe essere diversamente, l'incombere dell'emergenza climatica a livello planetario. Il lavoro di studiose, scrittori e ricercatrici (come Karen Barad, Donna Haraway, Amitav Ghosh, Felice Cimatti, Katherine Hayles, Karl J. Friston, solo per ricordare alcuni dei nomi già citati) sembra andare in questa direzione.

La ricerca sulle scritture digitali sviluppata in queste pagine ha tratto linfa e ispirazione da questa ricchezza fatta di nuove conoscenze e nuovi percorsi teorici, che hanno anche permesso di adottare quello sguardo interdisciplinare che, come abbiamo in più occasioni sottolineato, è oggi più che mai necessario.

Gli orizzonti teorici esplorati nell'ultima parte costituiscono, come spiegavamo nell'introduzione, sia un punto di arrivo dell'analisi sulle scritture digitali sia una direzione di lavoro per il futuro. Con l'idea guida che studiare non sia solo una delle vie per essere in relazione con la realtà (il già citato Rovelli) ma anche che studiare sia un modo di "pensare con gli altri"⁴. Il presente lavoro, che è una scrittura digitale che indaga altre scritture digitali, vuole essere un piccolo contributo a questa costruzione teorica collettiva, a questo essere in relazione con la realtà, a questo pensare con gli altri.

4 Jack Halberstam, «The wild beyond: with and for the undercommons», in Stefano Harney e Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe New York Port Watson: Minor Compositions, 2013, p. 11.

Bibliografia

La bibliografia elenca i testi citati e quelli non citati direttamente ma che sono comunque stati consultati per questa ricerca. Poiché il percorso teorico della tesi, pur incentrato sugli studi umanistici, si caratterizza per un approccio interdisciplinare, la bibliografia è raggruppata in quattro macro aree tematiche. Siamo consapevoli che si tratta di una divisione più utile a facilitare la consultazione della bibliografia stessa piuttosto che una vera e propria divisione tra campi del sapere (che, come abbiamo visto, tendono invece ad avvicinarsi). La prima area, “Tecnologia e digitale”, comprende gli studi specifici che ci hanno permesso di inquadrare i vari aspetti della tecnologia e, in particolare, del digitale (compresa l’“intelligenza artificiale”, nei suoi aspetti più tecnici che, però, sono sempre inseparabili da quelli più culturali e politici); la seconda, “Teoria e critica letteraria e culturale”, comprende tutti i testi più specificamente umanistici, compresi saggi critici sulle opere prese in esame e analisi sull’Italia contemporanea e altre opere che ci hanno permesso di mettere a fuoco i temi di cui ci siamo occupati; la terza, “Teoria scientifica”, include i testi che trattano di neuroscienze, fisica, biotecnologie; l’ultima, “Casi di studio”, elenca le opere analizzate nella seconda parte, compresi tutti gli elementi che hanno funzione di paratesto (canali Telegram, video, siti web...) suddivise per autore, per una consultazione più agevole.

1. Tecnologia e digitale

Annunziata, Luca, «30 aprile 2016, 30 anni di Internet in Italia», *Punto Informatico*, 29 aprile 2016, <https://www.punto-informatico.it/30-aprile-2016-30-anni-di-internet-in-italia/>.

Arthur, Charles, «The History of Smartphones: Timeline», *The Guardian*, 24 gennaio 2012, <https://www.theguardian.com/technology/2012/jan/24/smartphones-timeline>.

Been, Kim - Wattenberg, Martin - Gilmer, Justin - Cai, Carrie - Wexler, James – Viegas, Fernanda – Sayres, Rory, «Interpretability Beyond Feature Attribution: Quantitative Testing with Concept Activation Vectors (TCAV)», 16 aprile 2018, <https://www.clsp.jhu.edu/events/been-kim-google/>.

Bender, Emily M. (@emilymbender@dair-community.social). «I See People Asking: How Else Will We Critically Study GPT-4 Etc Then? Don’t. Opt out. Study Something Else. GPT-4 Should Be Assumed to Be...», *Mastodon*, 16 marzo 2023, <https://daircommunity.social/@emilymbender/110033249016273743>.

Bender, Emily M. - Gebru, Timnit - McMillan-Major, Angelina - Shmitchell. Shmargaret, «On the Dangers of Stochastic Parrots: Can Language Models Be Too Big? 🦜», in

Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency, pp. 610–623, Virtual Event Canada: ACM, 2021
<https://doi.org/10.1145/3442188.3445922>.

Bender, Emily M. - Hanna, Alex, «AI Causes Real Harm. Let's Focus on That over the End of-Humanity Hype», *Scientific American*, 12 agosto 2023
<https://www.scientificamerican.com/article/we-need-to-focus-on-ais-real-harms-not-imaginary-existential-risks/>.

Bender, Emily M. - Koller, Alexander, «Climbing towards NLU: On Meaning, Form, an Understanding in the Age of Data», In *Proceedings of the 58th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, 5185–98, Online: Association for Computational Linguistics, 2020, <https://doi.org/10.18653/v1/2020.acl-main.463>.

Calibre - E-book management, <https://calibre-ebook.com/>.

«Censis: smartphone, il vero amore degli italiani», *Ansa.it*, 6 dicembre 2019
https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/societa_diritti/2019/12/06/censis-smartphone-il-vero-amore-degli-italiani_0ef9851c-a91d-485d-ab05-4ef90f8c95cd.html.

Cetinic, Eva, «The Myth of Culturally Agnostic AI Models», *arXiv*, 29 novembre 2022,
<https://doi.org/10.48550/arXiv.2211.15271>.

Creative Commons, <https://creativecommons.org/>.

Cristianini, Nello, *La scorciatoia. Come le macchine sono diventate intelligenti senza pensare in modo umano*, Bologna: il Mulino, 2023.

De Cosmo, Leonardo, «Google Engineer Claims AI Chatbot Is Sentient: Why That Matters», *Scientific American*, 12 luglio 2022,
<https://www.scientificamerican.com/article/google-engineer-claims-ai-chatbot-is-sentient-why-that-matters/>.

Empak, Jesse - Zimmermann, Kim Ann, «Internet History Timeline: ARPANET to the World Wide Web», *livescience.com*, 8 aprile 2022, <https://www.livescience.com/20727-internet-history.html>.

«EPUB 3 Overview, *World Wide Web Consortium*, <https://www.w3.org/TR/epub-overview-33/>.

- Feuz, Martin - Fuller, Matthew - Stalder, Felix, «Personal Web Searching in the Age of Semantic Capitalism: Diagnosing the Mechanisms of Personalisation», *First Monday*, 1 febbraio 2011, <https://doi.org/10.5210/fm.v16i2.3344>.
- Floridi, Luciano, *The 4th revolution: how the infosphere is reshaping human reality*, New York Oxford: Oxford University Press, 2014.
- , *Etica dell'intelligenza artificiale. Sviluppi, opportunità, sfide*. Milano: Raffaello Cortina editore, 2022.
- Gebru, Timnit - Bender, Emily M. - McMillan-Major, Angelina - Mitchell, Margaret, «Statement from the Listed Authors of Stochastic Parrots on the “AI Pause” Letter», *Dair Institute*, 31 marzo 2023, <https://www.dair-institute.org/blog/letter-statement-March2023>.
- Hardesty, Larry, «Explained: Neural Networks», *MIT News*, 14 aprile 2017, <https://news.mit.edu/2017/explained-neural-networks-deep-learning-0414>.
- Hornigold, Thomas, «The First Novel Written by AI Is Here—and It’s as Weird as You’d Expect It to Be», *Singularity Hub*, 25 ottobre 2018, <https://singularityhub.com/2018/10/25/ai-wrote-a-road-trip-novel-is-it-a-good-read/>.
- Huy, Yuk, *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechnics*, Falmouth: Urbanomic, 2018.
- Hunger, Francis. «Unhype Artificial 'Intelligence'! A Proposal to Replace the Deceiving Terminology of AI.», *Zenodo*, 12 aprile 2023, <https://doi.org/10.5281/zenodo.7524493>.
- «Introducing ChatGPT», *OpenAI*, <https://openai.com/blog/chatgpt>.
- Leiner, Barry M., Vinton G. Cerf, David D. Clark, Robert E. Kahn, Leonard Kleinrock, Daniel C. Lynch, Jon Postel, Larry G. Roberts, e Stephen Wolff. «A Brief History of the Internet», *ACM SIGCOMM Computer Communication Review* 39, fasc. 5 (7 ottobre 2009): 22–31, <https://doi.org/10.1145/1629607.1629613>.
- Luccioni, Sasha, «The Mounting Human and Environmental Costs of Generative AI», *Ars Technica*, 12 aprile 2023, <https://arstechnica.com/gadgets/2023/04/generative-ai-is-cool-but-lets-not-forget-its-human-and-environmental-costs/>.

- Luo, Jiaming – Cao, Yuan - Barzilay, Regina, «Neural Decipherment via Minimum-Cost Flow: From Ugaritic to Linear B», In *Proceedings of the 57th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, 3146–55, 2019, <https://doi.org/10.18653/v1/P19-1303>.
- Mannone, Maria, «“Ascoltare” i dati medici: la sonificazione fra matematica e informatica», *Math is in the air*, 14 novembre 2021, <http://www.mathsintheair.org/wp/2021/11/ascoltare-i-dati-medici-la-sonificazione-fra-matematica-e-informatica/>.
- Matias, J. Nathan. «Humans and Algorithms Work Together — so Study Them Together», *Nature* 617, fasc. 7960 (maggio 2023): 248–51. <https://doi.org/10.1038/d41586-02301521-z>.
- Montavon, Grégoire - Samek, Wojciech – Müller, Klaus-Robert, «Methods for Interpreting and Understanding Deep Neural Networks», *Digital Signal Processing* 73 (1 febbraio 2018): 1–15, <https://doi.org/10.1016/j.dsp.2017.10.011>.
- «MS-DOS», *Britannica*, 5 maggio 2023, <https://www.britannica.com/technology/MS-DOS>.
- O’Neil, Cathy, «The era of blind faith in big data must end», *TED Talk*, aprile 2017, https://www.ted.com/talks/cathy_o_neil_the_era_of_blind_faith_in_big_data_must_end.
- Parshall, Allison, «The Computer Scientist Peering Inside AI’s Black Boxes», *Quanta Magazine*, 27 aprile 2023, <https://www.quantamagazine.org/cynthia-rudin-builds-ai-that-humans-can-understand-20230427/>.
- «Pause Giant AI Experiments: An Open Letter», *Future of Life Institute*, 22 marzo 2023, <https://futureoflife.org/open-letter/pause-giant-ai-experiments/>.
- Pavlus, John, «A New Approach to Understanding How Machines Think», *Quanta Magazine*, 10 gennaio 2019, <https://www.quantamagazine.org/been-kim-is-building-a-translator-for-artificial-intelligence-20190110/>.
- «Quanti dati sono generati ogni minuto?», *Info Data Il Sole 24 Ore*, 2 gennaio 2022, <https://www.infodata.ilssole24ore.com/2022/01/02/quant-dati-generati-minuto/>.

- Schaul, Kevin, Szu Yu Chen, e Nitasha Tiku, «See the websites that make AI bots like ChatGPT sound so smart», *Washington Post*, <https://www.washingtonpost.com/technology/interactive/2023/ai-chatbot-learning/>.
- Shannon, C. E., «A Mathematical Theory of Communication», *Bell System Technical Journal* 27, fasc. 3 (1948): 379–423, <https://doi.org/10.1002/j.1538-7305.1948.tb01338.x>.
- Shumailov, Ilia, Zakhar Shumaylov, Yiren Zhao, Yarin Gal, Nicolas Papernot, e Ross Anderson, «The Curse of Recursion: Training on Generated Data Makes Models Forget», *arXiv*, 27 maggio 2023, <https://arxiv.org/abs/2305.17493v2>.
- Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris: Aubier, 1989.
- «Statement on AI Risk», *Center for AI Safety*, s.d., <https://www.safe.ai/statement-on-ai-risk>.
- Stiegler, Bernard, *La technique et le temps suivi de Le nouveau conflit des facultés et des fonctions dans l'anthropocène*, Paris: Fayard, 2018.
- Underwood, Ted (@TedUnderwood@sigmoid.social), «I Seriously Think It Might Be Smart to Move toward a Discussion of “Language Models” & “Image Models” and Ditch the AI Acronym, Which Seems...», *Mastodon*, 13 dicembre 2022, <https://sigmoid.social/@TedUnderwood/109506426347494364>.
- Veselovsky, Veniamin, Manoel Horta Ribeiro, e Robert West, «Artificial Artificial Artificial Intelligence: Crowd Workers Widely Use Large Language Models for Text Production Tasks», *arXiv*, 13 giugno 2023, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2306.07899>.
- Xiang, Chloe, «Scientists Increasingly Can't Explain How AI Works», *Vice*, 1 novembre 2022, <https://www.vice.com/en/article/y3pezm/scientists-increasingly-cant-explain-how-ai-works>.

2. Teoria e critica letteraria e culturale

- Aciman, Alexander – Rensin, Emmett, *Twitterature: the world's greatest books in twenty tweets or less*, New York: Penguin Books, 2009.
- Agamben, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo?*, Milano: Nottetempo, 2018.

- Anders, Günther, *L'uomo è antiquato. I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino: Bollati Boringhieri, 2010.
- Appadurai, Arjun, *Banking on words: the failure of language in the age of derivative finance*, Chicago; London: The University of Chicago Press, 2016.
- Aprile, Francesco, «Computer poems. Dall'archeologia al source code poetry», *Utsanga*, 22 settembre 2016, <https://www.utsanga.it/aprile-computer-poems-dallarcheologia-al-source-code-poetry/>.
- Aristotele. *Etica nicomachea*, a cura di Carlo Natali, Roma: Laterza, 2010.
- Arminio, Franco, *Geografia commossa dell'Italia interna*, Milano: Bruno Mondadori, 2013.
- Askonas, Jon, «Reality Is Just a Game Now», *The New Atlantis*, 6 giugno 2022, <https://www.thenewatlantis.com/publications/reality-is-just-a-game-now>.
- Badiou, Alain, *À la recherche du réel perdu*, Paris: Fayard, 2015.
- Baldwin, Sandy, *The Internet unconscious: On the subject of electronic literature*, New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- Ballard, J. G., *La mostra delle atrocità*, Milano: Feltrinelli, 2006.
- Balzano, Angela. *Per farla finita con la famiglia: dall'aborto alle parentele postumane*. Milano: Meltemi, 2021.
- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris: Seuil, 2015.
- Batisti, Roberto, «Poesia come s/montaggio dell'inferno: "Niente di personale" di Fabrizio Venerandi», *La Balena Bianca*, 17 maggio 2022. <https://www.labalenabianca.com/2022/05/17/niente-di-personale-venerandi/>.
- , «Il sorriso arcaico del troll», in *nuova poesia troll*, a cura di Federico Ronconi, Ancona: Argolibri, 2022.
- Bauerlein, Monika - Jeffery, Clara, «The Fear-Hate-Anger Click Machine», *Mother Jones*, 25 settembre 2016, <https://www.motherjones.com/media/2016/09/fear-hate-anger-click-machine/>.
- Beller, Jonathan, *The Message Is Murder: Substrates of Computational Capital*, London: Pluto Press, 2018.

- Belpoliti, Marco, *Crolli*, Torino: Einaudi, 2005.
- Benedetti, Carla, *Disumane lettere: indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma: Laterza, 2011.
- Bensinger, Greg, «ChatGPT Launches Boom in AI-Written e-Books on Amazon», *Reuters*, 21 febbraio 2023, <https://www.reuters.com/technology/chatgpt-launches-boom-ai-written-e-books-amazon-2023-02-21/>.
- Benvenuti, Giuliana - Ceserani, Remo, *La letteratura nell'età globale*, Bologna: Il mulino, 2012.
- Bernini, Marco, «Supersizing Narrative Theory: On Intention, Material Agency, and Extended Mind-Workers», *Style* 48, fasc. 3 (2014): 349–66.
- Berry, David, «Post-Digital Humanities: Computation and Cultural Critique in the Arts and Humanities», *Educause Review*, 19 maggio 2014, <https://er.educause.edu/articles/2014/5/postdigital-humanities-computation-and-cultural-critique-in-the-arts-and-humanities>.
- Berry, David M (a c. di), *Understanding Digital Humanities*, London: Palgrave Macmillan UK, 2012, <https://doi.org/10.1057/9780230371934>.
- Bianchi, Leonardo, *La gente: viaggio nell'Italia del risentimento*, Roma: Minimum fax, 2017.
- Bianchi, Sergio (a c. di), *La sinistra populista. Equivoci e contraddizioni del caso italiano*, Roma: Castelvechi, 1995.
- , «La vacca del consenso», In *La sinistra populista. Equivoci e contraddizioni del caso italiano*, a cura di Sergio Bianchi, Roma: Castelvechi, 1995.
- Biffi, Marco, «Viviamo nell'epoca della post-verità?» *Accademia della Crusca*, 25 novembre 2016, <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/viviamo-nellepoca-della-postverita-1192>.
- Bilal, Enki, *Bug*, Vol. 1, Paris: Casterman, 2017.
- , *Bug*, Vol. 2, Paris: Casterman, 2019.
- , *Bug*, Vol. 3, Paris: Casterman, 2022.

- Boccon-Gibod, Pierre, «L'extrême-Droitisation Des Médias Sert Les Intérêts Privés De Grands Groupes Auxquels Ils Appartiennent». *La Relève et La Peste*, 10 febbraio 2021, <https://lareleveetlapeste.fr/lextrême-droitisation-des-medias-sert-les-interets-privés-des-grands-groupes-auxquels-ils-appartiennent/>.
- Bodini, Jacopo, «Le repubbliche sentimentali e l'informazione del desiderio», in *I poteri degli schermi. Contributi italiani a un dibattito internazionale*, a cura di Mauro Carbone, Anna Caterina Dalmasso, e Jacopo Bodini. Roma: Mimesis, 2020.
- Boltanski, Luc - Chiapello, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard, 2011.
- Bolter, Jay David - Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.
- Bonini, Carlo - D'Avanzo, Giuseppe, «Doppiogiochisti e dilettanti tutti gli italiani del Nigergate», *la Repubblica*, Consultato 9 dicembre 2022, http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2011/07/31/news/doppiogiochisti_e_dilettanti_tutti_gli_italiani_del_nigergate-19844297/.
- Bonnet, François J, *Après la mort: essai sur l'envers du présent*, Paris: Éditions de l'Éclat, 2017.
- Bonnet, Gilles, «La LittéraTube». *Fabula / Les colloques*, 1 aprile 2018, <https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-01822245>.
- Borys, Carola, «Punk e romanticismo, parodia e satira: su Nuova poesia troll», In *nuova poesia troll*, a cura di Federico Ronconi. Ancona: Argolibri, 2022.
- Bosticco, Guido - Magnoli Bocchi, Giovanni Battista – Belli, Elia, *Come i social hanno ucciso la comunicazione: con una proposta per la nuova era*, Milano: Guerini Next, 2020.
- boyd, danah, «How “Context Collapse” Was Coined: My Recollection», *Apophenia*, 12 agosto 2013, <https://www.zephoria.org/thoughts/archives/2013/12/08/coining-context-collapse.html>.
- Bridle, James, «Network Realism: William Gibson and New Forms of Fiction», *Booktwo.Org*, 25 ottobre 2010, <https://booktwo.org/notebook/network-realism/>.
- , *Ways of being: beyond human intelligence*, London: Allen Lane, Penguin Books, 2022.

- Bukowski, Charles, *Il capitano è fuori a pranzo e i marinai prendono il comando*, Milano: Feltrinelli, 2000.
- Calvino, Italo, *Una pietra sopra*, Milano: Mondadori, 2002.
- Capone, Emanuele, «Per scrivere un libro con ChatGPT “bastano 4 ore”. E su Amazon ce ne sono centinaia», *la Repubblica*, 23 febbraio 2023, https://www.repubblica.it/tecnologia/2023/02/23/news/su_amazon_anche_in_italia_ci_sono_centinaia_di_libri_scritti_da_chatgpt_e_un_rischio_o_unopportunita-389000461/.
- Capuano, Mauretta, «BookTok da hashtag a community, nuova vita ai libri», *Ansa.it*, 16 maggio 2023, https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/libri/approfondimenti/2023/05/16/ansa/-booktok-da-hashtag-a-community-nuova-vita-ai-libri_dd4e1965-db8b-4d43-a401-7d59492f71cd.html.
- Caracciolo, Marco, «Negotiating Stories in the Anthropocene. The Case of Nathaniel Rich’s *Losing Earth*», *DIEGESIS* 9, fasc. 2 (11 dicembre 2020), <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/394>.
- Carbé, Emmanuela, «L’inizio degli inizi» in Carbé, Emmanuela - La Forgia, Jacopo – D’Isa, Francesco, *Trilogia della catastrofe. Prima, durante e dopo la fine del mondo*, Roma: effequ, 2020
- Carbone, Mauro, *Filosofia-schermi: dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano: Raffaello Cortina editore, 2016.
- Carbone, Mauro - Dalmasso, Anna Caterina – Bodini, Jacopo (a c. di), *I poteri degli schermi: contributi italiani a un dibattito internazionale*, Milano: Mimesis, 2020.
- Cardon, Dominique, *A quoi rêvent les algorithmes : Nos vies à l’heure des big data*, Paris: Seuil, 2015.
- Carozzi, Ivan (a c. di), *Che traccia hai scelto. Una classe di autrici e autori di nuovo alle prese con il tema di maturità*, Torino: UTET, 2023.
- Carr, Nicholas, «From Context Collapse to Content Collapse», *Rough Type* (blog), 13 gennaio 2020, <http://www.roughlytype.com/?p=8724>.

- Cascone, Kim, «The Aesthetics of Failure: “Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music», *Computer Music Journal* 24, fasc. 4 (1 dicembre 2000): 12–18, <https://doi.org/10.1162/014892600559489>.
- Casilli, Antonio, «Intelligenza Artificiale, l’esercito Dei Precari», *il manifesto*, 24 giugno 2023, <https://ilmanifesto.it/intelligenza-artificiale-lesercito-dei-precari>.
- , *En attendant les robots: enquête sur le travail du clic*, Paris: Seuil, 2019.
- Castellana, Riccardo (a c. di), *Fiction e non fiction: storia, teorie e forme*, Roma: Carocci, 2021.
- , «Che cos’è la fiction?», in *Fiction e non fiction: storia, teoria e forme*, a cura di Riccardo Castellana, Roma: Carocci, 2021.
- Cavalloro, Valeria, «Fiction e non fiction nel romanzo-saggio», in *Fiction e non fiction: storia, teorie e forme*, a cura di Riccardo Castellana, Roma: Carocci, 2021.
- Chamayou, Grégoire, *La société ingouvernable: une généalogie du libéralisme autoritaire*, Paris: La Fabrique éditions, 2018.
- Chayka, Kyle, «The Age of Algorithmic Anxiety», *The New Yorker*, 25 luglio 2022, <https://www.newyorker.com/culture/infinite-scroll/the-age-of-algorithmic-anxiety>.
- , «Filterworld: Algorithmic pathways», *Kyle Chayka Industries (Substack newsletter)*, 11 gennaio 2023, <https://kylechayka.substack.com/p/filterworld-algorithmic-pathways>.
- , «A.I. Pop Culture Is Already Here», *The New Yorker*, 7 aprile 2023, <https://www.newyorker.com/culture/infinite-scroll/ai-pop-culture-is-already-here>.
- Chiang, Ted, *Storie della tua vita*, Milano: Frassinelli: Pickwick, 2018.
- , «ChatGPT Is a Blurry JPEG of the Web». *The New Yorker*, 9 febbraio 2023, <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/chatgpt-is-a-blurry-jpeg-of-the-web>.
- Chiusaroli, Francesca - Monti, Johanna – Sangati, Federico, *Pinocchio in emojitaliano*, Sesto Fiorentino: Apice Libri, 2017.
- Chollet, François, «On the measure of intelligence», *arXiv*, 5 novembre 2019, <https://doi.org/10.48550/arXiv.1911.01547>.

- Christin, Angèle, *Les algorithmes en pratiques : de l'éthique à l'ethnographie*, 11 marzo 2021, <https://gaitelyrique.net/plein-ecran/contenu/les-algorithmes-en-pratiques-de-lethique-a-lethnographie>.
- Cimatti, Felice, *Il postanimale: la natura dopo l'Antropocene*, Roma: DeriveApprodi, 2021.
- Cinini, Giancarlo, «Viaggio nell'inferno invisibile della rete». *Il Tascabile*, 24 gennaio 2023, <https://www.iltascabile.com/scienze/pitron-inferno-digitale/>.
- Cinti, Decio, *Dizionario mitologico*, Milano: Sonzogno, 1990.
- Cixin, Liu, *La materia del cosmo*, Milano: Mondadori, 2018.
- Cohen, Daniel J. (a c. di), *Hacking the Academy*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013, <https://doi.org/10.2307/j.ctv65swj3>.
- Coletti, Vittorio, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al XXI secolo*, Torino: Einaudi, 2022.
- Coluzzi, Tommaso, «Non c'è nessuna invasione di migranti in corso in Italia, e i numeri lo dicono chiaramente», *Fanpage*, 11 novembre 2022, <https://www.fanpage.it/politica/non-ce-nessuna-invasione-di-migranti-in-corso-in-italia-e-i-numeri-lo-dicono-chiaramente/>.
- Cosimi, Simone, *Per un pugno di like: perché ai social network non piace il dissenso*, Roma: Città nuova, 2019.
- Cotroneo, Roberto, *Lo sguardo rovesciato: come la fotografia sta cambiando le nostre vite*, Novara: De Agostini, 2015.
- Cox, Geoff - McLean. Alex, *Speaking code: coding as aesthetic and political expression*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2013.
- Cox, Trevor J, *Now You're Talking: The Story of Human Conversation from the Neanderthals to Artificial Intelligence*, London: Vintage, 2019.
- Cristalli, Beatrice, «Algo-lingua, algospeak», *Treccani, il portale del sapere*, 3 marzo 2023, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/algospeak.html.
- Crouch, Ian, «The Great American Twitter Novel», *The New Yorker*, 23 luglio 2014, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/great-american-twitter-novel>.

- Dafoe, Taylor, «A Photographer Secretly Snapped Shots of New Yorkers' Text Messages. See the Humorous and Heartbreaking Images Here», *Artnet News*, 15 luglio 2020, <https://news.artnet.com/art-world/jeff-mermelstein-secret-text-message-photos-1894914>.
- De Cristofaro, Francesco (a c. di), *Letterature comparate*, Roma: Carocci, 2020.
- De Giuli, Matteo - Porcelluzzi, Nicolò, *Medusa: storie dalla fine del mondo (per come lo conosciamo)*, Roma: Nero, 2021.
- , «MEDUSA newsletter», <https://medusanewsletter.substack.com/about>.
- De Mauro, Tullio, *La cultura degli italiani*, (a c. di Francesco Ermani), Roma; Bari: Laterza, 2013.
- Dehut, Julien, «En finir avec Word ! Pour une analyse des enjeux relatifs aux traitements de texte et à leur utilisation», *L'Atelier des Savoirs*, 23 gennaio 2018, <https://eriac.hypotheses.org/80>.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris: Éditions de minuit, 1980.
- D'Eramo, Marco, *Dominio: la guerra invisibile dei potenti contro i sudditi*, Milano: Feltrinelli, 2020.
- De Witte, Melissa, «What Explains Recent Tech Layoffs, and Why Should We Be Worried?», *Stanford News*, 5 dicembre 2022, <https://news.stanford.edu/2022/12/05/explains-recent-tech-layoffs-worried/>.
- «Digitale²», in *Vocabolario Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/digitale2>.
- Dini, Antonio, «L'intelligenza artificiale al tempo della sua riproducibilità tecnologica», *Fumettologica*, 10 agosto 2022, <https://fumettologica.it/2022/08/intelligenza-artificiale-midjourney-arte-disegni-fumetti/>.
- «DiPLab – Digital Platform Labor», <https://diplab.eu/>.
- D'Isa, Francesco, «La rivoluzione degli algoritmi nel mondo dell'arte», *Il Tascabile*, 21 luglio 2022, <https://www.iltascabile.com/scienze/arte-algoritmi/>.

- , «Non fa tutto il computer: il ritorno di vecchie perplessità nell'arte digitale», *L'Indiscreto*, 2 settembre 2022, <https://www.indiscreto.org/non-fa-tutto-il-computer-il-ritorno-di-vecchie-perplessita-nellarte-digitale/>.
- Doda, Irene, «Il primo libro italiano scritto e illustrato dall'intelligenza artificiale», *Wired Italia*, 7 gennaio 2023, <https://www.wired.it/article/intelligenza-artificiale-primo-libro-italiano-midjourney-chatgpt-roy-ming/>.
- «Dossier France Télécom, des suicides au procès», *Mediapart*, 16 giugno 2018, <https://www.mediapart.fr/journal/france/dossier/france-telecom-des-suicides-au-proces>.
- «Dossier France Télécom : chroniques du procès d'un harcèlement moral à grande échelle», *Mediapart*, 30 settembre 2022, <https://www.mediapart.fr/journal/france/dossier/france-telecom-chroniques-du-proces-d-un-harcelement-moral-grande-echelle>.
- Dovas, «The Truth Behind Instagram Photos», *Bored Panda*, 17 settembre 2015, <https://www.boredpanda.com/truth-behind-instagram-photos-cropping-chompoo-baritone/>.
- Durden, Mark, «#nyc», *LensCulture*, s.d., <https://www.lensculture.com/articles/jeff-mermelstein-nyc>.
- Dzieza, Josh, «Inside the AI Factory», *Intelligencer*, 20 giugno 2023, <https://nymag.com/intelligencer/article/ai-artificial-intelligence-humans-technology-business-factory.html>.
- Eco, Umberto, *Il fascismo eterno*, Milano: La Nave di Teseo, 2018.
- [epidemiC], «loveLetter.vbs reading», *D-I-N-A Festival*, 24 maggio 2001, <https://www.youtube.com/watch?v=jJFIrOqR96E>.
- Esposito, Gabriele, «Quattro poesie e un poema: “Niente di personale” di Fabrizio Venerandi», *Quaerere*, 15 dicembre 2021, <https://quaerere.it/quattro-poesie-e-un-poema-niente-di-personale-di-fabrizio-venerandi/>.
- Eugeni, Ruggero, *La condizione postmediale: media, linguaggi e narrazioni*, Brescia: Editrice La scuola, 2015.
- «Extended Book», <https://extendedbook.it/>.

- Faber, Tom, «Decolonizing Electronic Music Starts With Its Software», *Pitchfork*, 25 febbraio 2021, <https://pitchfork.com/thepitch/decolonizing-electronic-music-starts-with-its-software/>.
- Fabre, Jérémie - Beyer. Marie, «Médias français : qui possède quoi?», *Acrimed | Action Critique Médias*, 20 dicembre 2022, <https://www.acrimed.org/Medias-francais-qui-possede-quoi>.
- Facchini, Alice, «L'autopubblicazione sta cambiando il mondo dei libri», *L'Essenziale*, 11 novembre 2022, <https://www.internazionale.it/essenziale/notizie/alice-facchini/2022/11/11/autopubblicazione-editoria-cambiamento>.
- Fantappiè, Irene, «Riscritture», in *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, Roma: Carocci, 2020.
- Ferrantini, Filippo, *Non siamo che alberi. Storie della storia del bosco*, Firenze: effequ, 2021.
- Fisher, Mark, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester: Zero books, 2013.
- , *K-punk: the collected and unpublished writings of Mark Fisher (2004-2016)*, London, UK: Repeater Books, 2018.
- Fitoussi, Jean-Paul, *Comme on nous parle*, Paris: Les Liens qui libèrent, 2020.
- Fitoussi, Jean-Paul – Pierantozzi, Francesca, *La neolingua dell'economia, ovvero, come dire a un malato che è in buona salute*, Torino: Einaudi, 2019.
- Flores, Leonardo, «Third-Generation Electronic Literature», In *Electronic Literature as Digital Humanities: Contexts, Forms, & Practices*, a cura di James O'Sullivan, 26–43, New York: Bloomsbury Academic, 2021., <http://www.bloomsburycollections.com/book/electronic-literature-as-digital-humanities-contexts-forms-practices/ch2-third-generation-electronic-literature/>.
- Fontana, Giorgio, «Cosa si è rotto nella lingua italiana degli scrittori?», *Doppiozero*, 27 ottobre 2022, <https://www.doppiozero.com/cosa-si-e-rotto-nella-lingua-italiana-degli-scrittori>.
- Fontcuberta, Joan, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Torino: Einaudi, 2018.

- Foucault, Michel, *Dits et écrits 1: 1954 – 1975*, Paris: Gallimard, 2001.
- Frabetti, Federica (a c. di), «The Digital Humanities: Beyond Computing», *Culture Machine* Vol. 12, 2019. <https://culturemachine.net/the-digital-humanities-beyond-computing/>.
- Franchi, Jacopo, *Gli obsoleti: il lavoro impossibile dei moderatori di contenuti*, Milano: Agenzia X, 2021.
- Frasca, Gabriele, *La letteratura nel reticolo mediale: la lettera che muore*, Roma: Luca Sossella Editore, 2015.
- Frier, Sarah, *No filter: the inside story of Instagram*, New York: Simon & Schuster, 2020.
- Fry, Naomi, «The Photographer Peeking at Your Phone», *The New Yorker*, 3 settembre 2020, <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-photographer-peeking-at-your-phone>.
- Fusillo, Massimo, *Estetica della letteratura*, Bologna: Il Mulino, 2015.
- , «Introduzione. Passato presente futuro», in *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro. Roma: Carocci, 2020.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1992.
- , *Seuils*, Paris: Seuil, 1987.
- Genna, Giuseppe, *Reality: cosa è successo*, Milano: Rizzoli, 2020.
- Gheno, Vera, *Social-linguistica: italiano e Italiani dei social network*, Firenze: Franco Cesati editore, 2017.
- Gheno, Vera – Mastroianni, Bruno, *Tienilo acceso*, Milano: Longanesi, 2018.
- Ghosh, Amitav, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Haryana, India: Penguin Books, 2016.
- Giansiracusa, Noah, «The Real Threat From A.I. Isn't Superintelligence. It's Gullibility.» *Slate*, 11 ottobre 2022, <https://slate.com/technology/2022/10/artificial-intelligence-superintelligence-gullibility.html>.
- Gibson, William, «Google's Earth», *The New York Times*, 1 settembre 2010, <https://www.nytimes.com/2010/09/01/opinion/01gibson.html>.

- Giglioli, Daniele, *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata: Quodlibet, 2011.
- Ginsborg, Paul, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Torino: Einaudi, 2007.
- Giunta, Claudio, «Perché si scrive male?», *Le parole e le cose*, 13 febbraio 2017, <http://www.leparoleelecose.it/?p=26214>.
- Gold, Matthew K. - Klein, Lauren F. (a c. di), *Debates in the Digital Humanities: 2016*, Minneapolis London: University of Minnesota Press, 2016.
- Gold, Matthew K. - Klein, Lauren F. (a c. di), *Debates in the Digital Humanities: 2019*, Minneapolis London: University of Minnesota Press, 2019.
- Goodwin, Ross, *1 the road*, Paris: Jean Boîte éditions, 2018.
- «Google Trends», <https://trends.google.com/trends/>.
- Grigar, Dene - O'Sullivan, James (a c. di), *Electronic Literature as Digital Humanities: Contexts, Forms, & Practices*, New York: Bloomsbury Academic, 2021, <https://doi.org/10.5040/9781501363474>.
- Hadjadj, Fabrice, «Si dà voce al computer e... si pensa di fare poesia», *Avvenire.it*, 22 maggio 2016, <https://www.avvenire.it/rubriche/pagine/si-da-voce-al-computer-esi-pensa-di-fare-poesia-20160522>.
- Haraway, Donna, «Cyborg Manifesto», in Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The reinvention of nature*, Abingdon, Oxon; New York: Routledge (1991), disponibile all'indirizzo <https://web.archive.org/web/20120214194015/http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>.
- Harney, Stefano – Moten, Fred, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe New York Port Watson: Minor Compositions, 2013.
- Hayles, N. Katherine, *Writing machines*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.
- , *My mother was a computer: digital subjects and literary texts*, Chicago: University of Chicago Press, 2005
- , «Electronic Literature: What is it?», *The Electronic Literature Organization*, gennaio 2007, <https://eliterature.org/pad/elp.html>

- , *Electronic literature: new horizons for the literary*, Notre Dame, Ind: University of Notre Dame, 2008.
- , «How We Think: Transforming Power and Digital Technologies», In *Understanding Digital Humanities*, a cura di David M. Berry, 42–66, London: Palgrave Macmillan UK, 2012, https://doi.org/10.1057/9780230371934_3.
- , *Unthought: the power of the cognitive nonconscious*, Chicago; London: The University of Chicago Press, 2017.
- Hayles, N. Katherine - Pressman, Jessica (a c. di), *Comparative textual media: transforming the humanities in the postprint era*, Minneapolis ; London: University of Minnesota Press, 2013.
- Herrman, John, «AI Art Is Here and the World Is Already Different», *Intelligencer*, 19 settembre 2022. <https://nymag.com/intelligencer/2022/09/ai-art-is-here-and-the-world-is-already-different.html>.
- Huët, Romain, *De si violentes fatigues: les devenirs politiques de l'épuisement quotidien*, Paris: PUF, 2021.
- Hui, Yuk, «ChatGPT, or the Eschatology of Machines», *e-flux Journal #137*, giugno 2023, <https://www.e-flux.com/journal/137/544816/chatgpt-or-the-eschatology-of-machines/>.
- Hutcheon, Linda, *A theory of adaptation*, New York: Routledge, 2006.
- Iadevaia, Roberta, *Per una storia della letteratura elettronica italiana*, Milano: Mimesis, 2021.
- «Il problema di Grendel», <https://ilproblemadigrendel.net/>.
- «Instagram vs. Reality», *Know Your Meme*, s.d. <https://knowyourmeme.com/memes/instagram-vs-reality>.
- «Intelligenza artificiale: il Garante blocca ChatGPT. Raccolta illecita di dati personali. Assenza di sistemi per la verifica dell'età dei minori», *Garante per la protezione dei dati personali*, 31 marzo 2023. <https://www.garanteprivacy.it:443/home/docweb/-/docweb-display/docweb/9870847>.
- Jameson, Fredric, *The cultural turn: selected writings on the postmodern, 1983-1998*, London; New York: Verso, 1998.

- Jenkins, Henry, *Cultura convergente*, Milano: Apogeo, 2011.
- Jiang, Kevin, «Google's New AI Search Function Is Revolutionary — but Don't Believe Everything It Says, Experts Say», *Toronto Star*, 15 giugno 2023. <https://www.thestar.com/business/technology/2023/06/15/googles-new-ai-search-function-is-revolutionary-but-dont-believe-everything-it-says-experts-say.html>.
- Jones, Steven E., «The Emergence of the Digital Humanities (as the Network Is Everting)», *Debates in the Digital Humanities 2016*, a c. di Matthew K. Gold e Lauren F. Klein, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2016
- Joque, Justin, *Deconstruction machines: writing in the age of cyberwar*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.
- , *Revolutionary Mathematics: Artificial Intelligence, Statistics and the Logic of Capitalism*, London New York: Verso, 2022.
- Jordan, Mark A., «What's in a Meme?», *Richard Dawkins Foundation for Reason and Science*, 4 febbraio 2014, <https://richarddawkins.net/2014/02/whats-in-a-meme/>.
- Juengst, Eric - Moseley, Daniel, «Human Enhancement», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (a cura di Edward N. Zalta), *Metaphysics Research Lab, Stanford University*, 2019, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/enhancement/>.
- Kaplan, Frederic, «Linguistic Capitalism and Algorithmic Mediation», *Representations* 127, fasc. 1 (1 agosto 2014): 57–63. <https://doi.org/10.1525/rep.2014.127.1.57>.
- Karppi, Tero, Lotta Kähkönen, Mona Mannevu, Mari Pajala, e Tanja Sihvonen, «Affective capitalism: Investments and investigations», *ephemera* 16(4) (2016): 1–13, <https://ephemerajournal.org/contribution/affective-capitalism-investments-and-investigations>.
- Kawash, Ameera, «Post-Genius Memes: Copyright, Consent, Distributed Authorship, and NFTs», *CLOT Magazine*, 9 novembre 2021, <https://www.clotmag.com/oped/post-genius-memes-copyright-consent-distributed-authorship-and-nfts-by-ameera-kawash>.
- Kenobit feat. FiloQ, «SOLAR (the history of humanity drawn by machines)», 26 luglio 2022, https://www.youtube.com/watch?v=Q5-PCV-t_MU.

- Kenobit, «Comunicato stampa SOLAR», 26 luglio 2022, https://docs.google.com/document/d/1Kw77wLhcFeWDcWB6e0wyLw28n4gsWQZkD4JRqTKC74/edit?usp=embed_facebook.
- Kim, Leo, «How Nature Metaphors Help Big Tech Duck Scrutiny», *Slate*, 15 maggio 2023, <https://slate.com/technology/2023/05/the-problem-with-the-cloud.html>.
- Kirschenbaum, Matthew, *Track changes: a literary history of word processing*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- , «Prepare for the Textpocalypse», *The Atlantic*, 8 marzo 2023, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2023/03/ai-chatgpt-writing-language-models/673318/>.
- Klein, Lauren, «Hacking the Field: Teaching Digital Humanities with Off-the-Shelf Tools», *Transformations: The Journal of Inclusive Scholarship and Pedagogy* 22, fasc. 1 (2011): 37–52.
- Klein, Naomi, «AI Machines Aren't 'Hallucinating'. But Their Makers Are», *The Guardian*, 8 maggio 2023, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/may/08/ai-machines-hallucinating-naomi-klein>.
- Klemperer, Victor, *LTI: la lingua del Terzo Reich: taccuino di un filologo*, (a c. di Elke Fröhlich), Firenze: La Giuntina, 2011.
- Kohari, Alizeh, «An Ancient Language Has Defied Decryption for 100 Years. Can AI Crack the Code?», *Rest of World*, 8 febbraio 2022, <https://restofworld.org/2022/indus-translation-ai-code-script/>.
- Koselleck, Reinhart, *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, Bologna: Il Mulino, 2009.
- Kristeva, Julia, *Sēmeiōtikē: recherches pour une sémanalyse*, Paris: Éditions Points, 2017.
- «La digital life semplifica la vita, ma 13,2 milioni di italiani hanno problemi di connessione», *CENSIS*, 19 ottobre 2021, <https://www.censis.it/comunicazione/la-digital-life-semplifica-la-vita-ma-132-milioni-di-italiani-hanno-problemi-di>.
- Labranca, Tommaso, *Neoproletariato: la sconfitta del popolo e il trionfo dell'eleganza*, Roma: Cooper & Castelvechi, 2002.

- Laghi, Roberto, «Il falso mito del merito e il rifiuto del fallimento: il linguaggio al cuore di una società divisa», *Rizomatica*, 10 ottobre 2020, <https://rizomatica.noblogs.org/2020/10/laghi-il-linguaggio-al-cuore-di-una-societa-divisa-il-falso-mito-del-merito-e-il-rifiuto-del-fallimento/>.
- , «Sandra Lucbert, *Personne ne sort les fusils* (Paris: Seuil, 2020)», *Sphères*, fasc. 5 Objectivité dans la recherche scientifique (2020).
- , «Fiction, Science, Journalism: Hybrid Narrative Paths for Our Challenging Present», *Cadernos de Literatura Comparada*, fasc. 44 (2021): pp. 239–253, <https://doi.org/10.21747/2183-2242/cad44a14>.
- Lanier, Jaron - Weyl, E. Glen, «AI Is An Ideology, Not A Technology», *Wired*, 15 marzo 2020, <https://www.wired.com/story/opinion-ai-is-an-ideology-not-a-technology/>.
- Latour, Bruno, *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*, Oxford; New York: Oxford University Press, 2005.
- «Le parole e i racconti per l'Antropocene (Book Pride)», 25 ottobre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=97G72jq3bDs>.
- «Le tiers livre, web & littérature», <http://www.tierslivre.net/>.
- Lorenz, Taylor, «Internet 'Algospeak' Is Changing Our Language in Real Time, from 'Nip Nops' to 'Le Dollar Bean'», *Washington Post*, 11 aprile 2022, <https://www.washingtonpost.com/technology/2022/04/08/algospeak-tiktok-le-dollar-bean/>.
- Louvel, Liliane, *Texte image: images à lire, textes à voir*, Rennes: Presses Univ. de Rennes, 2002.
- Lucbert, Sandra, *Personne ne sort les fusils*, Paris: Seuil, 2020.
- , *Le ministère des contes publics*, Lagrasse: Verdier, 2021.
- Lupton, Deborah, *The quantified self: a sociology of self-tracking*, Cambridge, UK: Polity, 2016.
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris: Éditions de Minuit, 1979.

- Magini, Gregorio, «Creatività non umana - Singola | Storie di scenari e orizzonti», *singola*, 6 settembre 2022, <https://www.singola.net/tecnologia/sullo-spirito-degli-algoritmi-dall-intelligenza-artificiale-all-immaginazione-aumentata>.
- Malabou, Catherine, *Métamorphoses de l'intelligence: que faire de leur cerveau bleu?*, Paris: PUF, 2017.
- , *Morphing Intelligence: From IQ Measurement to Artificial Brains*, New York: Columbia University Press, 2019.
- Mancassola, Marco, «La lingua italiana dopo Silvio Berlusconi», *Nazione Indiana*, 23 marzo 2006, <https://www.nazioneindiana.com/2006/03/23/la-lingua-italiana-dopo-silvio-berlusconi/>.
- Manovich, Lev, «Post-Media Aesthetics», 2001, <http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>.
- , *The language of new media*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.
- Marchese, Lorenzo, «L'autofiction», in *Fiction e non fiction: storia, teorie e forme*, a cura di Riccardo Castellana, Roma: Carocci, 2021.
- Marengo, Davide, *Boris* «Ritorno al futuro (seconda parte)» (terza stagione, episodio 14), *FX*, 12 aprile 2010.
- Margoni, Emilia, «Il regno dell'immaginazione ora è la fisica, non il romanzo», *Domani*, 9 settembre 2023, <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/il-regno-dellimmaginazione-ora-e-la-fisica-non-il-romanzo-r31xtnbt>.
- Marino, Mark C., «Why We Must Read the Code: The Science Wars, Episode IV», in Gold, Matthew K. - Klein, Lauren F. (a c. di), *Debates in the Digital Humanities: 2016*, Minneapolis London: University of Minnesota Press, 2016, <https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled/section/879bc64b-93ba-4d9a-9678-9a7239fc41e4#ch13>.
- Marino, Mark C. - Douglass, Jeremy, «Introduction: Situating Critical Code Studies in the Digital Humanities», *Digital Humanities Quarterly* 017, fasc. 2 (19 luglio 2023), <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/17/2/000713/000713.html>.
- Marino, Vincenzo, «zio | Vincenzo Marino | Substack», <https://zio.substack.com/>.

- Marx, Paris, *Road to nowhere: what Silicon Valley gets wrong about the future of transportation*, London; Brooklyn, NY: Verso, 2022.
- Mattioli, Valerio, *Exmachina: storia musicale della nostra estinzione : 1992 → ∞*, Roma: Minimum fax, 2022.
- Mazzarella, Arturo, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino: Bollati Boringhieri, 2008
- Mazzarella, Arturo, *Politiche dell'irrealità: scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino: Bollati Boringhieri, 2011.
- Mbembe, Achille, *Brutalisme*, Paris: La Découverte, 2020.
- McCulloch, Gretchen, *Because Internet: Understanding The New Rules of Language*, New York: Riverhead Books, 2019.
- McGurl, Mark, *Everything and less: the novel in the age of Amazon*, London; New York: Verso, 2021.
- «MEDUSA – Vyta», 27 gennaio 2021, <https://mailchi.mp/98b522fb257a/medusa-sottosuolo-19087196?e=eb344363d3>.
- Memmot, Talan, «Lexia to Perplexia», *Iowa Review Web*, settembre 2000, https://collection.eliterature.org/1/works/memmott_lexia_to_perplexia.html.
- Mermelstein, Jeff, *#nyc*, London: MACK, 2020.
- Meschiari, Matteo, *Antropocene fantastico. Scrivere un altro mondo*, Roma: Armillaria, 2020.
- Mihelj, Sabina - Jiménez-Martínez, César, «Digital Nationalism: Understanding the Role of Digital Media in the Rise of 'New' Nationalism». *Nations and Nationalism*, 30 dicembre 2020, <https://doi.org/10.1111/nana.12685>.
- Miller-Idriss, Cynthia, *Hate in the homeland: the new global far right*, Princeton: Princeton University Press, 2020.
- Minucci, Nicola, «Uochi Toki: Narrativa rap», *OndaRock*, s.d., <https://www.ondarock.it/interviste/uochitoki.htm>.
- Mohamed, Alana, «Magic Numbers», *Real Life*, 5 dicembre 2022, <https://reallifemag.com/magic-numbers/>.

- Monti, Niccolò, «Se Kerouac fosse un'intelligenza artificiale», *L'Indiscreto*, 5 settembre 2022, <https://www.indiscreto.org/se-kerouac-fosse-unintelligenza-artificiale/>.
- Morel-Darleux, Corinne, «Corinne Morel Darleux: “L'alliance précieuse du journalisme indépendant et des romans”», *Basta!*, 5 dicembre 2022, <https://basta.media/corinne-morel-darleux-l-alliance-precieuse-du-journalisme-independant-et-des-romans>.
- Moretti, Franco, *Distant reading*, London; New York: Verso, 2013.
- Moretti, Franco - Pestre, Dominique, «Bankspeak», *New Left Review*, fasc. 92 (1 aprile 2015): pp. 75–99.
- Morozov, Evgeny, «Capitalism's New Clothes», *The Baffler*, 4 febbraio 2019, <https://thebaffler.com/latest/capitalisms-new-clothes-morozov>.
- Muirhead, Russell - Rosenblum, Nancy L., *A lot of people are saying: the new conspiracism and the assault on democracy*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2019.
- Nachtergaeel, Magali, *Poet against the machine: une histoire technopolitique de la littérature*, Marseille: Le mot et le reste, 2020.
- Nagle, Angela, *Kill all normies: the online culture wars from Tumblr and 4chan to the alt-right and Trump*, Winchester, UK; Washington, USA: Zero Books, 2017.
- «The Nobel Prize in Chemistry 2020 – Press release», *NobelPrize.org*, 7 ottobre 2020, <https://www.nobelprize.org/prizes/chemistry/2020/press-release/>.
- Notaro, Francesca, «Decostruire la retorica dell'invasione», *the Submarine*, 5 febbraio 2018, <https://thesubmarine.it/2018/02/05/decostruire-la-retorica-dellinvasione/>.
- Numico, Sarah, «Informazione in Italia a rischio: pressioni politiche, oligopolio, minacce ai giornalisti, discorsi d'odio», *SIR*, 31 luglio 2020, <https://www.agensir.it/europa/2020/07/31/informazione-in-italia-a-rischio-pressioni-politiche-oligopolio-minacce-ai-giornalisti-discorsi-dodio/>.
- O'Gieblyn, Meghan, «Babel. Could a Machine Have an Unconscious?», *N+1*, 27 luglio 2021, <https://www.nplusonemag.com/issue-40/essays/babel-4/>.

- O'Sullivan, James (a c. di), *Electronic Literature as Digital Humanities: Contexts, Forms, & Practices*, New York: Bloomsbury Academic, 2021, <https://doi.org/10.5040/9781501363474>.
- Olivieri, Ugo M, «Le teorie e i metodi», in *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, Roma: Carocci, 2020.
- Ong, Walter J., *Orality and literacy: the technologizing of the word*, London ; New York: Routledge, 2012.
- Ongweso, Edward Jr., «AI Doesn't Pose an Existential Risk—but Silicon Valley Does», *The Nation*, 7 giugno 2023, <https://www.thenation.com/article/economy/artificial-intelligence-silicon-valley/>.
- , «Social Media Is Dead». *Vice*, 8 novembre 2022, <https://www.vice.com/en/article/pkgv79/social-media-is-dead>.
- Oremus, Will, «He Wrote a Book on a Rare Subject. Then a ChatGPT Replica Appeared on Amazon.», *Washington Post*, 5 maggio 2023, <https://www.washingtonpost.com/technology/2023/05/05/ai-spam-websites-books-chatgpt/>.
- Pagliari, Fabio, *La disinformazione felice: cosa ci insegnano le bufale*, Bologna: Il mulino, 2020.
- Paone, Renato, «Nel 2017 tutti abbiamo fatto “shitposting” o ne siamo stati vittime (lo dice l'American Dialect Society)», *HuffPost Italia*, 8 gennaio 2018, https://www.huffingtonpost.it/2018/01/08/shitpost-e-la-parola-digitale-del2017_a_23327122/.
- Parikka, Jussi, «New Materialism as Media Theory: Medianatures and Dirty Matter», *Communication and Critical/Cultural Studies* 9, fasc. 1 (1 marzo 2012): pp. 95–100, <https://doi.org/10.1080/14791420.2011.626252>.
- Parrish, Allison, «Language Models Can Only Write Poetry», *Allison Posts*, 13 agosto 2021, <https://posts.decontextualize.com/language-models-poetry>.
- Pasolini, Pier Paolo, *Scritti corsari*, Milano: Garzanti, 2008.
- Paxton, Robert O., *The Anatomy of Fascism*, New York: Alfred A. Knopf, 2004.

- Perrigo, Billy, «Exclusive: The \$2 Per Hour Workers Who Made ChatGPT Safer», *Time*, 18 gennaio 2023, <https://time.com/6247678/openai-chatgpt-kenya-workers/>.
- Petit, Victor - Bouchardon, Serge, «L'écriture numérique ou l'écriture selon les machines. Enjeux philosophiques et pédagogiques», *Communication & langages* 191, fasc. 1 (2017): pp. 129–148, <https://doi.org/10.3917/comla.191.0129>.
- Pitron, Guillaume, *La guerre des métaux rares: la face cachée de la transition énergétique et numérique*, Paris: Les Liens qui libèrent, 2017.
- , *L'enfer numérique: voyage au bout d'un Like*, Paris: Les Liens qui libèrent, 2021.
- Platone, *Fedro*, a cura di Giovanni Reale, Milano: Bompiani, 2009.
- Portanova, Stamatia, *Whose time is it? asocial robots, syncholonialism, and artificial chronological intelligence*, London: Sternberg Press, 2021.
- Prunetti, Alberto, «Appunti sul Social-fascismo. La condivisione delle “idee senza parole”», *Giap*, 13 dicembre 2016, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/12/appunti-sul-social-fascismo-la-condivisione-delle-idee-senza-parole/>.
- Rapkin, Lewis, *Automatic On The Road - Gonzo AI Robot Writes Road Trip Novel*. Oscillator Media, 26 settembre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=TqsW0PMd8R0>.
- Rayner, Alex, «Sex, Lies and Text Messages: The Photographer Snapping New Yorkers' Private Thoughts», *the Guardian*, 29 luglio 2020, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jul/29/sex-lies-and-text-messages-the-photographer-snapping-new-yorkers-private-thoughts-jeff-mermelstein>.
- Rettberg, Scott, *Electronic literature*, Cambridge, UK; Medford, MA, USA: Polity Press, 2019.
- Rettberg, Scott - Coover, Roderick, «Addressing Significant Societal Challenges Through Critical Digital Media», *Electronic Book Review*, 2 agosto 2020 <https://doi.org/10.7273/1MA1-PK87>.
- Reynolds, Simon, *Energy Flash: A Journey through Rave Music and Dance Culture*, London: Faber and Faber, 2013.
- Riguet, Martine, «La poétique du geste en LittéraTube», *Astasa*, 22 dicembre 2021, <https://www.astasa.org/2021/12/22/la-poetique-du-geste-en-litteratube/>.

- «Risoluzione del Parlamento europeo sull'importanza della memoria europea per il futuro dell'Europa - Giovedì 19 settembre 2019», https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-9-2019-0021_IT.html.
- Ronconi, Federico, «Apocalisse e integrata», in *nuova poesia troll*, a cura di Federico Ronconi. Ancona: Argolibri, 2022.
- Rone, Julia, «Far Right Alternative News Media as 'Indignation Mobilization Mechanisms': How the Far Right Opposed the Global Compact for Migration», *Information, Communication & Society*, 7 gennaio 2021, pp. 1–18, <https://doi.org/10.1080/1369118X.2020.1864001>.
- Rosen, Miss, «Jeff Mermelstein, Anthropologist of the Absurd», *blind*, 24 settembre 2020, <https://www.blind-magazine.com/en/stories/1027/Jeff-Mermelstein-Anthropologist-Of-The-Absurd-1>.
- Rossi, Claudia, «Contemporaneità e Linguaggio. L'impovertimento Della Realtà Simbolica.», *Minima&moralia*, 20 ottobre 2022, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/altro/contemporaneita-e-linguaggio-limpoverimento-della-realta-simbolica/>.
- Rossi, Francesco, «Analfabetismo funzionale in Italia, cause e dimensioni di un fenomeno che si nutre di disuguaglianze», *lavalibera*, 22 giugno 2022, <https://lavalibera.it/it-schede-1003-analfabetismo-funzionale>.
- Rouillé, André, *La photo numérique: une force néolibérale*, Paris: L'échappée, 2020.
- Rydgren, Jens (a c. di), *The Oxford handbook of the radical right*, New York: Oxford University Press, 2018.
- Saemmer, Alexandra, *Rhétorique du texte numérique : Figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Papiers. Villeurbanne: Presses de l'enssib, 2019, <http://books.openedition.org/pressesenssib/3870>.
- Saetta, Bruno, «Un business model tossico espone i media alla manipolazione. Un problema per la democrazia», *Valigia Blu*, 1 luglio 2019, <https://www.valigiablue.it/business-model-manipolazione-media/>.
- Salmon, Christian, *Storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris: Découverte, 2007.

- Salvia, Mattia, *Interregno. Iconografie del XXI secolo*, Roma: Nero, 2022.
- Saum-Pascual, Alex, «Digital Creativity as Critical Material Thinking: The Disruptive Potential of Electronic Literature», *Electronic Book Review*, 2 agosto 2020, <https://doi.org/10.7273/GRD1-E122>.
- Sauza, Simone, «Cosa stai cercando di dimenticare?», *Not*, 21 novembre 2022, <https://not.neroeditions.com/cosa-stai-cercando-di-dimenticare/>.
- Scagni, Davide, «Midjourney e fumetto: come sfuggire alla Macchina», *Fumettologica*, 14 settembre 2022, <https://fumettologica.it/2022/09/midjourney-fumetto-sfuggire-alla-macchina/>.
- Schroeder, Ralph, «Digital Media and the Entrenchment of Right-Wing Populist Agendas», *Social Media + Society* 5, fasc. 4 (ottobre 2019), <https://doi.org/10.1177/2056305119885328>.
- Seymour, Richard, *The Twittering Machine*, London: The Indigo Press, 2019.
- Sharples, Mike - Pérez y Pérez, Rafael, *Story machines: how computers have become creative writers*, Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2022.
- Simonetti, Gianluigi, *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna: Il Mulino, 2018.
- Siti, Walter, *Il realismo è l'impossibile*, Roma: Nottetempo, 2013.
- Sontag, Susan, *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, Torino: Einaudi, 2009.
- Starosielski, Nicole, *The undersea network. Sign, storage, transmission*, Durham: Duke University Press, 2015.
- Sterling, Bruce, «AI Is the Scariest Beast Ever Created, Says Sci-Fi Writer Bruce Sterling», *Newsweek*, 28 giugno 2023, <https://www.newsweek.com/2023/07/21/ai-scariest-beast-ever-created-says-sci-fi-writer-bruce-sterling-1809439.html>.
- Suiter, Tad, «Why “Hacking”?» In *Hacking the Academy*, a cura di Daniel J. Cohen e Tom Scheinfeldt, pp. 6–10, University of Michigan Press, 2013, <https://doi.org/10.2307/j.ctv65swj3.4>.

- «Survey of Adult Skills (PIAAC) - PIAAC, the OECD's Programme of Assessment and Analysis of Adult Skills», <https://www.oecd.org/skills/piaac/>.
- Tanner, Grafton, *The Hours Have Lost Their Clock: The Politics Of Nostalgia*, London, UK: Repeater, 2022.
- Tanni, Valentina, «Cos'è l'archeologia dei media? Intervista a Jussi Parikka», *Artribune*, 1 aprile 2020, <https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2020/04/intervista-jussi-parikka/>.
- , *Memestetica: il settembre eterno dell'arte*, Roma: Nero, 2020.
- , «Viaggio nel rovescio del mondo in modalità Noclip», *Not*, 2 marzo 2022, <https://not.neroeditions.com/viaggio-nel-rovescio-del-mondo-in-modalita-noclip/>.
- Tartamella, Vito. «Il primo libro scritto da un'IA (e Rocco Tanica)», *Focus.it*, 5 novembre 2022, <https://www.focus.it/tecnologia/digital-life/primo-libro-intelligenza-artificiale-rocco-tanica>.
- TBD, «Ascolta con cautela», *Not*, 21 febbraio 2023, <https://not.neroeditions.com/ascolta-con-cautela/>.
- Tennery, Amy - Cherelus, Gina, «Microsoft's AI Twitter Bot Goes Dark after Racist, Sexist Tweets», 24 marzo 2016, <https://www.reuters.com/article/us-microsoft-twitter-bot-idUSKCN0WQ2LA>.
- «The first real work of digital literature?», *The Economist*, 5 ottobre 2011, <https://www.economist.com/prospero/2011/10/05/the-first-real-work-of-digital-literature>.
- Shane, Martha – Cheney, Ian, «The Emoji Story: A Documentary», 2019, <https://www.theemojistory.com/>.
- Thornton, Pip, «{poem}.Py: A Critique of Linguistic Capitalism», *Pip Thornton Art & Research*, 12 giugno 2016, <https://pipthornton.com/2016/06/12/poem-py-a-critique-of-linguistic-capitalism/>.
- , «Language in the Age of Algorithmic Reproduction: A Thesis», *Pip Thornton Art & Research*, 12 marzo 2019, <https://pipthornton.com/2019/03/12/language-in-the-age-of-algorithmic-reproduction-a-thesis/>.

- TINA, *Storie della Grande Estinzione*, a cura di Matteo Meschiari e Antonio Vena, Perugia: Aguaplano, 2020.
- TitoFaraci – AngiolettoFree, #tWeBook. *Una storia scritta tweet à tweet*, 2013, <http://www.claudiamariabertola.it/docs/tWeBook.pdf>.
- Tonello, Fabrizio, *Democrazie a rischio: la produzione sociale dell'ignoranza*, Milano: Pearson, 2019.
- Trevisan, Vitaliano, *Works*, Torino: Einaudi, 2017.
- Trotta, Mauro, «Il gentismo, malattia matura del populismo», in *La sinistra populista. Equivoci e contraddizioni del caso italiano*, a cura di Sergio Bianchi Roma: Castelvechi, 1995.
- Tucker, Emily, «Artifice and Intelligence», *Center on Privacy & Technology at Georgetown Law*, 8 marzo 2022, <https://medium.com/center-on-privacy-technology/artifice-and-intelligence%C2%B9-f00da128d3cd>.
- Utrata, Alina, «Social Media and Social Movements: The Rise of the European Far-Right», *The Anti-Dystopians*, 2 febbraio 2021, <https://shows.acast.com/the-anti-dystopians/episodes/social-media-and-social-movements-the-rise-of-the-european-f>.
- Valsecchi, Francesca, «Biodoll: Women And Manipulated Techninfos», *Digicult*, 1 marzo 2007, <https://digicult.it/it/hacktivismo/biodoll-women-and-manipulated-techninfos/>.
- Vee, Annette, *Coding Literacy: How Computer Programming Is Changing Writing*, Cambridge, Massachusetts London, England: The MIT Press, 2017.
- Venturini, Marco, «Matteo Salvini parla a tutti. I cinque punti di una comunicazione senza eguali (o quasi)», *Il Fatto Quotidiano*, 2 agosto 2018, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2018/08/02/matteo-salvini-parla-a-tutti-i-cinque-punti-di-una-comunicazione-senza-eguali-o-quasi/4528525/>.
- Veroli, Silvia, «Pinocchio in Emojitaliano», *il manifesto*, 12 aprile 2019, <https://ilmanifesto.it/pinocchio-in-emojitaliano/>.
- Villani, Tiziana, «Populismo e minimalismo trash», In *La sinistra populista. Equivoci e contraddizioni del caso italiano*, a cura di Sergio Bianchi, Roma: Castelvechi, 1995.

Vincent, James, «Meta Announces Plans to Build an AI-Powered ‘Universal Speech Translator’», *The Verge*, 23 febbraio 2022, <https://www.theverge.com/2022/2/23/22947368/meta-facebook-ai-universal-speech-translation-project>.

Vitali-Rosati, Marcello, *On Editorialization: Structuring Space and Authority in the Digital Age*, Amsterdam: Institute of Network Culture, 2018.

———, «Qu’est-ce que l’écriture numérique ?» *Corela. Cognition, représentation, langage*, fasc. HS-33 (20 novembre 2020), <https://doi.org/10.4000/corela.11759>.

———, «The Factory of Thinking: Protocols, Algorithms, Formats, and Worldviews» Keynote at *Justus-Liebig-Universität Gießen*. Giessen, 2022, https://www.uni-giessen.de/faculties/ggksc/events/semesterooverview/previous/archive/WS%202122/keynote-lectures/knl_Vitali-Rosati.

Ward, Colin, *Freedom to go: after the motor age*, London: Freedom Press, 1991.

Waters, Colin – Zalasiewicz, Jan, «The Anthropocene and Its “Golden Spike”», in *Anthropocene: Burtynksy, Baichwal, De Pencier*, Toronto: Art Gallery of Ontario and Goose Lane Editions, 2018.

Wesch, Michael, «YouTube and You: Experiences of Self-Awareness in the Context Collapse of the Recording Webcam», *Explorations in Media Ecology* 8, fasc. 2 (2009): pp. 19–34.

«What’s the Difference Between Emoji and Emoticons?», *Britannica*, <https://www.britannica.com/story/whats-the-difference-between-emoji-and-emoticons>.

Wiener, Anna, «The Age of Chat», *The New Yorker*, 17 giugno 2023, <https://www.newyorker.com/culture/the-weekend-essay/the-age-of-chat>.

Williams, Adrienne – Miceli, Milagros - Gebru, Timnit, «The Exploited Labor Behind Artificial Intelligence», *Noema*, 13 ottobre 2022, <https://www.noemamag.com/the-exploited-labor-behind-artificial-intelligence>.

«Write the Docs Newsletter – December 2019, dicembre 2019, <https://www.writethedocs.org/blog/newsletter-december-2019/#how-your-tools-affect-your-writing>.

Wu Ming, «Archivio dei numeri di Giap – 2000»,
<https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap2000.htm>.

Wu Ming, «L'amore è fortissimo, il corpo no. 10 anni di esplorazioni tra Giap e Twitter»,
Giap, 9 dicembre 2019, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2019/12/lamore-e-fortissimo-il-corpo-no-1-twitter-addio/>.

Wu Ming, «L'amore è fortissimo, il corpo no. Esplorazioni tra Giap e Twitter / 2a parte»,
Giap, 19 dicembre 2019, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2019/12/lamore-e-fortissimo-il-corpo-no-2-dieci-anni-di-twitter/>.

Zagrebelsky, Gustavo, *Sulla lingua del tempo presente*, Torino: Einaudi, 2011.

Zita, Tiziana, «La letteratura è malata: ha l'autofiction», *Cronache Letterarie*, 7 aprile 2020,
<https://www.cronacheletterarie.com/2020/04/07/la-letteratura-e-malata-ha-lautofiction/>.

Žižek, Slavoj, *The Plague of Fantasies*, London: Verso, 2008.

Zuboff, Shoshana, *The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power*, New York: PublicAffairs, 2020.

3. Teoria scientifica

Barad, Karen Michelle, *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Durham: Duke University Press, 2007.

Bartlett, Stuart - Wong, Michael L., «Defining Lyfe in the Universe: From Three Privileged Functions to Four Pillars», *Life* 10, fasc. 4 (aprile 2020): 42,
<https://doi.org/10.3390/life10040042>.

Becker, Adam, *What is real? The unfinished quest for the meaning of quantum physics*, New York: Basic Books, 2018.

Borg, Erica – Policante, Amedeo, *Mutant Ecologies. Manufacturing Life in the Age of Genomic Capital*, London: Pluto Press, 2022.

Boyd, Christopher, «DNA Testing Company Failed to Protect Sensitive Genetic and Health Data, Says FTC», *Malwarebytes*, 21 giugno 2023,

<https://www.malwarebytes.com/blog/news/2023/06/dna-testing-company-failed-to-protect-sensitive-genetic-and-health-data-says-ftc>.

Bragazzi, Nicola, «From P0 to P6 Medicine, a Model of Highly Participatory, Narrative, Interactive, and “Augmented” Medicine: Some Considerations on Salvatore Iaconesi’s Clinical Story», *Patient Preference and Adherence*, aprile 2013, 353, <https://doi.org/10.2147/PPA.S38578>.

Clark, Andy, *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford: Oxford University Press, 2011.

Conway, Martin A. - Pleydell-Pearce, Christopher W., «The construction of autobiographical memories in the self-memory system», *Psychological Review* 107 (2000): 261–88, <https://doi.org/10.1037/0033-295X.107.2.261>.

Conway, Martin A. - Singer, Jefferson A. - Tagini, Angela, «The Self and Autobiographical Memory: Correspondence and Coherence», *Social Cognition* 22, fasc. 5 (ottobre 2004): 491–529, <https://doi.org/10.1521/soco.22.5.491.50768>.

Davies, Kevin, *Editing Humanity: The CRISPR Revolution and the New Era of Genome Editing*, New York: Pegasus Books, 2020.

Friston, Karl, «Consciousness Is Not a Thing, but a Process of Inference», *Aeon*, 18 maggio 2017, <https://aeon.co/essays/consciousness-is-not-a-thing-but-a-process-of-inference>.

Goldman, Nick, Paul Bertone, Siyuan Chen, Christophe Dessimoz, Emily M. LeProust, Botond Sipos, e Ewan Birney. «Towards Practical, High-Capacity, Low-Maintenance Information Storage in Synthesized DNA», *Nature* 494, fasc. 7435 (febbraio 2013): 77–80, <https://doi.org/10.1038/nature11875>.

Hockfield, Susan, *The Age of Living Machines: How Biology Will Build the next Technology Revolution*, New York, NY: W.W. Norton & Company, 2020.

Kolata, Gina, «Who Needs Hard Drives? Scientists Store Film Clip in DNA», *The New York Times*, 12 luglio 2017, <https://www.nytimes.com/2017/07/12/science/film-clip-stored-in-dna.html>.

Parr, Thomas - Pezzulo, Giovanni, «Understanding, Explanation, and Active Inference», *Frontiers in Systems Neuroscience* 15 (5 novembre 2021): 772641, <https://doi.org/10.3389/fnsys.2021.772641>.

Parr, Thomas - Pezzulo, Giovanni – Friston, K. J., *Active inference: the free energy principle in mind, brain, and behavior*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2022.

Peebles, Angelica, «Investors Are Moving Away from Biotech Stocks as COVID Wanes», *Fortune*, 14 febbraio 2022, <https://fortune.com/2022/02/14/investors-biotech-stocks-covid-19-pandemic/>.

Ropek, Lucas, «A DNA Testing Company Leaked a Lot of Data It Forgot About», *Gizmodo*, 21 febbraio 2023, <https://gizmodo.com/dna-testing-diagnostics-center-leaked-data-forgot-1850140233>.

Rovelli, Carlo, *Buchi bianchi: dentro l'orizzonte*, Milano: Adelphi, 2023.

Seth, Anil K., *Being You: A New Science of Consciousness*, London: Faber & Faber, 2021.

Solms, Mark, *The hidden spring: a journey to the source of consciousness*, New York, NY: W.W. Norton & Company, 2021.

Tegmark, Max, *Life 3.0: being human in the age of artificial intelligence*, New York: Alfred A. Knopf, 2017.

Tripaldi, Laura, *Menti parallele. Scoprire l'intelligenza dei materiali*, Firenze: effequ, 2021.

Yong, Ed. «Synthetic Double-Helix Faithfully Stores Shakespeare's Sonnets». *Nature*, 23 gennaio 2013, <https://doi.org/10.1038/nature.2013.12279>.

———, «Shakespeare's Sonnets and MLK's Speech Stored in DNA Speck», *National Geographic*, 23 gennaio 2013, <https://www.nationalgeographic.com/science/article/shakespeares-sonnets-and-mlks-speech-stored-in-dna-speck>.

4. Casi di studio

Nuova poesia troll

«Nuova poesia troll», <https://www.facebook.com/nuovapoesiatroll>.

Nuova poesia troll, «Npt: POSTILLE AL POSTSQUALLORE», 20 settembre 2018, <https://www.facebook.com/nuovapoesiatroll/posts/pfbid0W4DCJShPrQzkieuMuSTz4mmehPzbZ8hd7ZEegjYnuJSJPjyHfFqLoEK5vqCJibxHI?>

[_cft \[0\]=AZVzHaxPEfqxaq45fc2qmsAcZk_4b9zY-m22V3dEcKskQM56uXi0w-Z4a49kXreXBmUH48t9akzUsQt6UsVAQ3QXDCZ3WM08OCTTGB67XFPuM8hv-Wj6sHOzLIGPEOKUHV91XuvST3LmbDPGVahKQdTtpHtIFYSb4a1_TONGMYP5Q&_tn_=%2CO%2CP-R.](https://www.facebook.com/nuovapoesiatroll/posts/pfbid02ZXP9rRBxaoSweUv7Tt1Fba1N5Bhsm2gLfBWeg5yfsSKCqvvtDZNFtdhLYdmT7cWl)

———, «Npt: ELIMINARE», 29 marzo 2021, <https://www.facebook.com/nuovapoesiatroll/posts/pfbid02ZXP9rRBxaoSweUv7Tt1Fba1N5Bhsm2gLfBWeg5yfsSKCqvvtDZNFtdhLYdmT7cWl>.

———, «Npt: DOPO MENGONI I MANESKIN», 21 luglio 2021, [https://www.facebook.com/nuovapoesiatroll/posts/pfbid0G3gpoMq4wgfGZ74a1LKqpWmNlbVck2zK3tXm4wZDMYwnujEhyxwCEqJ6FcWGxQiol?_cft \[0\]=AZV-UOessaH59IMBwZTghtewEeBHy15EbaUTrklC1aK5Uj6IX9wlrG5pI3uA-gL4zjHmalrjvPzqo7OHm7wX_SRUXBCaKjx3kXPtLgTwBL5rGhd9oc2LhypJxKmTywQmxKET0Mm9yXvN7xVuHVqiDAZ0PT7SIDquVYR1RBK6fv0LJQ&_tn_=%2CO%2CP-R](https://www.facebook.com/nuovapoesiatroll/posts/pfbid0G3gpoMq4wgfGZ74a1LKqpWmNlbVck2zK3tXm4wZDMYwnujEhyxwCEqJ6FcWGxQiol?_cft [0]=AZV-UOessaH59IMBwZTghtewEeBHy15EbaUTrklC1aK5Uj6IX9wlrG5pI3uA-gL4zjHmalrjvPzqo7OHm7wX_SRUXBCaKjx3kXPtLgTwBL5rGhd9oc2LhypJxKmTywQmxKET0Mm9yXvN7xVuHVqiDAZ0PT7SIDquVYR1RBK6fv0LJQ&_tn_=%2CO%2CP-R).

Ronconi, Federico (a c. di), *nuova poesia troll*, Ancona: Argolibri, 2022.

Fabrizio Venerandi

«Chi è Fabrizio Venerandi [dettaglio]». s.d., http://www.quintadicopertina.com/fabriziovenerandi/?page_id=622.

Venerandi, Fabrizio, *Poesie elettroniche*. Genova: quintadicopertina, 2017.

———, «Il futuro del libro è il libro (ed è già passato)», 7 ottobre 2018, <http://www.quintadicopertina.com/fabriziovenerandi/?p=1109>.

———. *Niente di personale*. Ancona: Argolibri, 2021.

———, «[La follia di Mario - opera teatrale di ChatGPT e Venerandi]», 15 dicembre 2022, <http://www.quintadicopertina.com/fabriziovenerandi/?p=2101>.

Uochi Toki

Nota: le date di pubblicazione degli album su Bandcamp sono contraddittorie rispetto alle date di pubblicazione reali. In particolare, *Le metamorfosi low budget* è stato pubblicato sulla stessa pagina del

precedente *Mutare idea*, mantenendone la data di pubblicazione. In bibliografia abbiamo scelto di indicare le date di pubblicazione così come presentate su Bandcamp.

Lapis Niger/Uochi Toki, Davide Passoni, Roberta Iadevaia, «La Transmedialità raccontata dagli umani», *ArgoWebTV*, 9 giugno 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=KZs4RFaiyhv>.

Lapis Niger - Uochi Toki, *La magia raccontata da una macchina*, Ancona: Argolibri, 2021.

«Uochi Toki», *Telegram*, https://t.me/uochitoki_notizieflash.

Uochi Toki, «Idioti», 10 ottobre 2015, <https://uochitoki.bandcamp.com/album/idioti>.

«UOCHI TOKI live in VR - Ep. 1», *Knobisboch Productions*, 11 agosto 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=QxEqQwWXnRg>.

«UOCHI TOKI live nella Realtà Virtuale [Tilt Brush live] Ep.2», *Kenobisboch Productions*, 9 ottobre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=bH32kFwM3ns>.

Uochi Toki, «02 Uochi Toki - Mutare Idea - La Suite dell' Aldilà», 6 gennaio 2022, <https://uochitoki.bandcamp.com/track/02-uochi-toki-mutare-idea-la-suite-dell-aldil>.

Uochi Toki, «Cambiare Idea», 6 gennaio 2022, <https://uochitoki.bandcamp.com/album/cambiare-idea>.

Uochi Toki, «Mutare Idea spiegotrailer 2022», 13 maggio 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=Ow0WHstR6R0>.

Uochi Toki, «Nuovo disco Uochi Toki - Le Metamorfosi Low Budget», 20 febbraio 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=ksib55NUcMc>.

Uochi Toki, «Uochi Toki - Nuove novelle su mutare idea», *Telegram*, 13 gennaio 2023, https://t.me/uochitoki_notizieflash/407.

Uochi Toki, «Mutare Idea (Preorder)», 21 marzo 2023, <https://uochitoki.bandcamp.com/album/mutare-idea-preorder>.

Salvatore Iaconesi e Oriana Persico

«Angel F», [AOS] *Art is Open Source*, s.d., <https://www.artisopensource.net/projects/angel-f/>.

«[AOS] Art Is Open Source | The Near Future of Human Mutation, Explored through Arts, Technologies and Networks», <https://www.artisopensource.net>.

Biava, Pier Mario, «Prefazione», in *La cura*, di Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, Torino: Codice, 2016.

«GhostWriter», [AOS] Art is Open Source, s.d., <https://www.artisopensource.net/projects/ghostwriter/>.

«HER: She Loves Data, a New Life», <https://www.he-r.it>.

Iaconesi, Salvatore, «My Open Source Cure», 10 settembre 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=5ESWiBYdiN0>.

Iaconesi, Salvatore, «La Cura, emergent network», 2 giugno 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=LqxYz4tdQMA>.

Iaconesi, Salvatore – Persico, Oriana, *Angel_F: diario di una intelligenza artificiale*, Roma: Castelvecchi, 2009.

———, «Algorithmic Autobiography: The Uncertain Boundaries of the “I” and the “Self” in the Age of Hyperconnectivity», [AOS] *Art Is Open Source*, 16 febbraio 2016, <https://www.artisopensource.net/2016/02/16/algorithmic-autobiography-the-uncertain-boundaries-of-the-i-and-the-self-in-the-age-of-hyperconnectivity/>.

———, *La cura*, Torino: Codice, 2016.

———, «Algorithmic Autobiography: a new literary genre», *Digimag Journal* n. 75, 2017, <http://www.digicult.it/wp-content/uploads/digimag75.pdf>.

———, «When My Child Is AI. Learning and Experiencing through AI Outside the School: The Experiences of a Community AI – Se Mio Figlio è Una IA. Imparare e Avere Esperienze Tramite l’IA Fuori Dalla Scuola: L’Intelligenza Artificiale Di Comunità», *QTimes - Journal of Education* Anno XIII, Numero 1, fasc. 1 (2021), <https://www.qtimes.it/?p=when-my-child-is-ai-learning-and-experiencing-through-ai-outside-the-school-the-experiences-of-a-community-ai>.

———, «Così sono diventata mamma di una Intelligenza Artificiale», *ArtTribune*, 8 marzo 2021, <https://www.atribune.com/progettazione/new-media/2021/03/intelligenza-artificiale-oriana-persico-angel-f/>

xidxVSidx, «LaCuraBook», *GitHub*, 3 dicembre 2017.
<https://github.com/xidxVSidx/LaCuraBook>.