



Roger Chartier

Leggere on line, che fatica

Monolingue o poliglotta, il mondo della comunicazione elettronica è un mondo di sovrabbondanza testuale, nel quale l'offerta dello scritto supera di gran lunga la capacità dei lettori di appropriarsene. Spesso la letteratura ha denunciato l'inutilità dei libri accumulati, il numero eccessivo di testi¹. Tale diagnosi ha fatto da contraltare a tutti i discorsi celebrativi che, a partire dal XV secolo, esaltano l'invenzione di Gutenberg. Essa esprime un'inquietudine persistente di fronte a un mondo testuale che ha proliferato, divenendo incontrollabile. Nel racconto di Borges *Utopia di un uomo che è stanco*, il dialogo tra Eudoro Acevedo e l'uomo senza nome traduce a suo modo questa angoscia. Sfolgiando un'edizione del 1518 dell' *Utopia* di Tommaso Moro, Eudoro Acevedo dichiara: "È un libro stampato. A casa mia ne ho più di duemila, anche se non così antichi e preziosi". Il suo interlocutore si mette a ridere: "Nessuno può leggere duemila libri. Nei quattro secoli che ho vissuto finora non ne ho letti più di mezza dozzina. Inoltre la cosa importante non è leggere, ma rileggere. La stampa, ora abolita, è stata uno dei peggiori mali dell'Uomo, giacché la sua tendenza è stata quella di moltiplicare fino alla vertigine testi inutili"².

La proliferazione dei libri è fonte di confusione più che di sapere, e la stampa ne ha generato un eccesso che non ha prodotto nuovi geni. Ne deriva una domanda sul presente: in che modo pensare la lettura, di fronte ad un'offerta testuale che la tecnica elettronica accresce ancor più che l'invenzione della stampa? Scriveva nel 1725 Adrien Baillet, in un'opera intitolata *Jugemens des savants sur les principaux ouvrages des auteurs*: "C'è ragione di temere che la moltitudine dei libri, che aumentano prodigiosamente ogni giorno, faccia cadere i secoli futuri in uno stato altrettanto deprecabile quale quello in cui la barbarie aveva gettato i secoli passati allorché iniziò la decadenza dell'Impero romano"³. Aveva ragione Baillet, siamo caduti in una barbarie testuale simile a quella subentrata alla decadenza dell'Impero romano? Per rispondere a questa domanda, bisogna distinguere con estrema attenzione i vari registri sui quali influiscono i cambiamenti che caratterizzano la rivoluzione del testo digitale: anzitutto l'ordine dei discorsi, poi l'ordine delle ragioni, infine l'ordine delle proprietà.

Finisce la differenziazione tra generi

Con l'ordine dei discorsi ci troviamo di fronte alla rottura senza dubbio più importante. Nella cultura scritta, così come la conosciamo, quest'ordine è stabilito in base alla relazione tra alcuni oggetti (la lettera, il libro, il giornale, la rivista, il manifesto, il formulario, etc.), alcune categorie testuali e alcuni usi dello scritto. Questo legame, che associa tipi di oggetti, classi di testi e forme di lettura, è il risultato di una sedimentazione storica di lunghissima durata, che rimanda a tre innovazioni fondamentali. La prima compare nei primi secoli dell'era cristiana, allorché il *codex* a noi noto — e cioè un libro costituito da

fogli e pagine assemblati in una stessa rilegatura o copertina — prende il posto del rotolo o *volumen*, il libro dei lettori greci e romani, che aveva una struttura completamente diversa.

La seconda rottura si colloca nel XIV e XV secolo, prima dell'invenzione di Gutenberg, e consiste nella comparsa del "libro unitario", per usare l'espressione di Armando Petrucci. Esso racchiude in un'unica rilegatura le opere di un solo autore, o anche una sola opera⁴. Se questa realtà materiale era la regola per le compilazioni giurisprudenziali, per le opere canoniche della tradizione cristiana o per i classici dell'antichità, non era così per i testi in volgare che, in genere, si trovavano riuniti in miscellanee composte da opere con date, generi o lingue diverse. È attorno a figure come Petrarca o Boccaccio, Christine de Pisan o Renato I il Buono che nasce, per gli scrittori moderni, il libro "unitario", vale a dire un libro in cui si suggella il legame tra l'oggetto materiale, l'opera (nel senso di un'opera particolare o una serie di opere) e l'autore.

La terza rottura è, ovviamente, l'invenzione del torchio da stampa e dei caratteri mobili a metà del Quattrocento. A partire da quel momento la stampa diventa la tecnica più adoperata per la riproduzione dello scritto e la produzione dei libri, anche se non fa scomparire immediatamente la produzione manoscritta.

Siamo gli eredi di queste tre storie. Prima di tutto per la definizione del libro, che è per noi allo stesso tempo un oggetto diverso dagli altri oggetti della cultura scritta e un'opera intellettuale o estetica dotata di un'identità e di una coerenza attribuite al suo autore. In secondo luogo, e in forma più ampia, per una percezione della cultura scritta fondata sulle distinzioni immediate, materiali, tra oggetti che trasportano generi testuali diversi e implicano usi diversi.

È questo ordine dei discorsi ad essere messo in discussione dalla testualità elettronica. In effetti è lo stesso supporto, in questo caso lo schermo del computer, a far apparire di fronte al lettore i diversi tipi di testo che, nel mondo della cultura manoscritta e, *a fortiori*, di quella stampata, erano distribuiti tra oggetti distinti. Tutti i testi, qualunque essi siano, sono prodotti o recepiti su di un medesimo supporto e in forme molto simili, decise in genere dal lettore stesso. In questo modo viene creata una continuità testuale che non differenzia più i generi a partire dalla loro iscrizione materiale. Da ciò sorge l'inquietudine o la confusione dei lettori che devono affrontare e superare la scomparsa dei criteri maggiormente interiorizzati che permettevano loro di distinguere, classificare e gerarchizzare i discorsi.

Lo smarrimento del lettore

Ne deriva che è la percezione delle opere in quanto tali a diventare più difficile. La lettura di fronte allo schermo è generalmente una lettura discontinua, che a partire da parole-chiave o rubriche tematiche ricerca il frammento di cui vuole impossessarsi: un articolo in una rivista elettronica, un passo in un libro, un'informazione in un sito, e questo senza che la totalità testuale da cui questo frammento viene estratto debba necessariamente essere conosciuta nell'identità e nella coerenza che le sono proprie. In un certo senso, si può dire che nel mondo digitale tutte le entità testuali sono come banche dati, offrono cioè alcune unità, la cui lettura non presuppone in alcun modo la percezione globale dell'opera o del *corpus* da cui provengono.

Quanto all'ordine dei discorsi, il mondo elettronico presenta una triplice rottura: propone una nuova tecnica di iscrizione e di diffusione dello scritto; invita a una nuova relazione con i testi; impone a questi una nuova forma di organizzazione. L'originalità e l'importanza della rivoluzione digitale non devono essere dunque sottovalutate, nella misura in cui essa obbliga il lettore contemporaneo ad abbandonare, che ne sia consapevole o no, le diverse eredità che l'hanno costituito. Questa nuova forma di testualità non utilizza più la stampa (almeno nel suo significato tipografico), ignora il "libro unitario" ed è estranea alla materialità del *codex*. È dunque una rivoluzione che, per la prima volta nella storia, al contempo associa una rivoluzione nella modalità tecnica di riproduzione dei testi (come l'invenzione della stampa), una rivoluzione nel supporto dello scritto (come la rivoluzione del *codex*) e una rivoluzione nell'uso e nella percezione dei discorsi (come le varie rivoluzioni della lettura). Da qui, senza dubbio, lo smarrimento del lettore contemporaneo, che deve trasformare non soltanto le categorie intellettuali attivate per descrivere, gerarchizzare e classificare il mondo dei libri e degli scritti, ma anche le sue stesse percezioni, abitudini e i suoi gesti più immediati.

Il secondo cambiamento riguarda l'ordine delle ragioni, con cui intendiamo il modo di organizzare un'argomentazione e i criteri a cui può ricorrere un lettore per accettarla o rifiutarla. Dal lato dell'autore, la testualità elettronica permette di sviluppare delle dimostrazioni secondo una logica che non è più lineare o deduttiva, come quella imposta dalla iscrizione — qualunque ne sia la tecnica con cui viene realizzata — di un testo su una pagina. Permette un'articolazione del ragionamento aperta, "esplosa" e relazionale, resa possibile dalla moltiplicazione dei legami ipertestuali. Dal lato del lettore, la convalida o il rifiuto di un argomento può ormai fondarsi sulla consultazione dei testi (ma anche le immagini fisse o mobili, le parole registrate o le composizioni musicali) che sono l'oggetto stesso dello studio, a condizione, ovviamente, che siano accessibili in un formato digitale. In tal caso, il lettore non è più soltanto costretto ad accordare la propria fiducia all'autore, ma può a sua volta, se ne ha tempo o voglia, rifare tutto o in parte il percorso della ricerca. Si tratta di un mutamento epistemologico fondamentale, che trasforma profondamente le tecniche della prova e le modalità di costruzione e convalida dei discorsi del sapere.

Un esempio. Nel mondo della stampa, un libro di storia presuppone un patto di fiducia tra lo storico e il suo lettore. Le note rimandano a documenti che il lettore, in genere, non potrà leggere. I riferimenti bibliografici citano libri che il lettore, il più delle volte, potrebbe trovare esclusivamente presso biblioteche specializzate. Le citazioni sono frammenti ritagliati dalla sola volontà dello storico, senza possibilità per il lettore di conoscere la totalità dei testi che contengono quei passi. Questi tre dispositivi classici della prova (la nota, il riferimento e la citazione) si trovano profondamente modificati nel mondo della testualità digitale, dal momento che il lettore è messo in condizione di leggere a sua volta il libro letto dallo storico e di consultare egli stesso, direttamente, i documenti analizzati. I primi utilizzi di queste nuove modalità per la produzione, l'organizzazione e l'accreditamento dei discorsi del sapere mostrano quanto sia importante la trasformazione delle operazioni cognitive implicata dal ricorso al testo elettronico.

Il problema copyright

Un terzo registro di cambiamento è legato all'ordine delle proprietà, intendendo il termine proprietà sia in senso giuridico, come proprietà letteraria o copyright, sia in un senso testuale, quello delle caratteristiche peculiari di

ciascuno scritto. Il testo elettronico che conosciamo è un testo mobile, malleabile, aperto. Il lettore può intervenire non soltanto sui margini, ma anche sul contenuto, spostando, riducendo, aumentando, ricomponendo le unità testuali di cui si impossessa. A differenza della cultura manoscritta o a stampa, in cui il lettore può soltanto insinuare la sua scrittura all'interno degli spazi lasciati in bianco dalla copiatura manuale o dalla composizione tipografica, con il mondo digitale il lettore può intervenire nel testo stesso. La conseguenza, potenzialmente, è di grande rilevanza. Porta alla cancellazione del nome di autore e della figura dell'autore, dati come garanti dell'identità e dell'autenticità del testo, poiché quest'ultimo può essere costantemente modificato da una scrittura multipla e collettiva. Si può ipotizzare che questa possibilità offra alla scrittura nuove virtualità, più volte vagheggiate da Michel Foucault, il quale immagina un ordine dei discorsi nel quale scompare l'appropriazione individuale dei testi e ognuno, anonimamente, lascia la propria traccia all'interno di strati di discorso senza autore⁵.

Ma con ogni evidenza la mobilità del testo aperto e malleabile lancia una seria sfida ai criteri e alle categorie che, almeno a partire dal XVIII secolo, hanno fondato giuridicamente la proprietà dell'autore sulla sua opera, e quindi quella dell'editore che compra l'opera dallo scrittore. Il riconoscimento del *copyright* (la parola compare per la prima volta nel 1704 nei registri della Stationers' Company a Londra) presuppone che l'opera possa essere identificata nella sua singolarità e originalità. È così che nel Settecento Blackstone, uno degli avvocati implicati nei processi sorti intorno alla nascita del *copyright*, giustifica la proprietà dell'autore sostenendo che un'opera è sempre la stessa se, al di là delle variazioni delle sue forme materiali, è possibile riconoscervi ciò che egli definisce come il "sentimento", lo "stile" o il "linguaggio". Viene dunque stabilito uno stretto legame tra l'identità singolare dei testi, sempre reperibile, e il regime giuridico ed estetico che ne attribuisce la proprietà ai loro autori. Si tratta del fondamento stesso del concetto di *copyright*, che protegge un'opera supponendo che sia sempre la stessa, qualunque ne siano le forme di pubblicazione. I testi polifonici della testualità digitale mettono in discussione la possibilità stessa di riconoscere questa identità perpetuata.

Da ciò deriva la riflessione, sorta negli ultimi anni, in merito alla possibilità o meno di stabilizzare nella testualità digitale l'identità dei testi o, perlomeno, di alcuni testi. Ne deriva altresì il suggerimento di riorganizzare il mondo digitale in maniera da tutelare i diritti degli autori e di conseguenza anche quelli dei loro editori. Questa riorganizzazione può condurre a una distinzione più forte (anche se è resa difficile dal supporto, trattandosi di una sola macchina in grado però di trasmettere testi di natura diversa) tra la comunicazione elettronica quale la conosciamo, che rende possibile offrire o ricevere testi aperti, mobili e gratuiti, e l'edizione elettronica dall'altro, la quale presuppone che il testo debba essere fissato, circoscritto e chiuso affinché la sua proprietà sia chiaramente definita e, in questo modo, lo siano anche i diritti del suo autore e la remunerazione del suo editore. È attorno all'*e-book* che si era cristallizzata questa discussione, perché questo nuovo tipo di computer non permette di trasmettere, copiare, modificare o stampare i testi messi sul mercato in una forma elettronica. L'edizione elettronica, che implica le stesse operazioni dell'edizione stampata (preparazione dei testi, costituzione di un catalogo, lavoro di correzione) dovrebbe essere quindi definita per opposizione con la comunicazione libera e spontanea della rete.

L'"assault on paper"

La tensione tra la comunicazione gratuita delle idee e l'edizione che consolida e fissa i testi è qualcosa che va oltre i conflitti sorti tra le comunità scientifiche e gli editori. In questi ultimi anni una fortissima controversia ha contrapposto le riviste scientifiche — di cui hanno proliferato edizioni elettroniche protette da *securities* per impedire di copiarne o stamparne gli articoli, così da mantenere un mercato chiuso per riviste i cui abbonamenti possono costare fino a 10.000 o 12.000 dollari — e i ricercatori, che reclamano il libero accesso ai progressi del sapere. In questo caso si contrappongono due logiche: quella di una comunicazione gratuita, che rimanda all'ideale illuminista di condivisione della conoscenza, e la logica editoriale, fondata sulle nozioni di diritto d'autore e di profitto commerciale. Alcune riviste, come *Molecular Biology of the Cell* e *Science*, hanno finalmente acconsentito a rendere consultabili gratuitamente i loro articoli dopo alcuni mesi o un anno di accesso a pagamento.

L'esempio dei periodici illustra la profonda differenza che esiste tra le letture dello "stesso" testo allorché si passa da un supporto stampato a un formato elettronico. Questa differenza deve essere ricordata in un periodo in cui in tutte le biblioteche del mondo si discute (ultimamente per via dell'iniziativa presa da Google) della necessità di creare intere raccolte digitali, specialmente per quotidiani e riviste. I progetti di digitalizzazione che permettono la comunicazione a distanza sono assolutamente essenziali, ma non devono portare in nessun caso a relegare o, peggio, a distruggere gli oggetti stampati nella loro forma primitiva.

Il vivace dibattito suscitato negli Stati Uniti dalla pubblicazione del libro del romanziere Nicholson Baker, *Double Fold. Libraries and the Assault on Paper*, dedicato agli effetti deprecabili della microfilmatura delle raccolte di libri e giornali, mostra che il timore di nuove distruzioni, questa volta a seguito della digitalizzazione, non è privo di fondamento⁶. A partire dagli anni Sessanta il Council on Library Resources ha sostenuto una politica di trasposizione su microfilm di milioni di volumi e periodici, con una doppia giustificazione: la necessità di svuotare i magazzini delle biblioteche per far posto alle nuove acquisizioni e la conservazione dei testi su un nuovo supporto. Questa politica ha raggiunto una forma parossistica nel 1999, in Inghilterra, dove la British Library decise di vendere o distruggere tutte le raccolte di quotidiani statunitensi successivi al 1850, dopo averli microfilmati. Le conseguenze sono state disastrose su entrambe le sponde dell'Atlantico, dando luogo alla scomparsa di intere raccolte, distrutte durante lo stesso lavoro di microfilmatura o smembrate per poi venderne separatamente i singoli numeri. Lo scandalo è stato tale che in Inghilterra e negli Stati Uniti c'è stato un passo indietro nell'"*assault on paper*" e quindi ha potuto cessare il "grande massacro" di libri e periodici. Ma le perdite sono state immense e irreparabili.

L'errore dello strutturalismo

Non bisogna dimenticare questa lezione, oggi che le possibilità offerte dalla digitalizzazione accrescono il numero delle raccolte accessibili a distanza, ma allo stesso tempo rafforzano l'idea che un testo è sempre lo stesso, qualunque sia il formato, stampato, microfilmato o digitale. Si tratta di un errore fondamentale, perché i processi attraverso i quali un lettore attribuisce un significato a un testo dipendono, più o meno coscientemente, non solo dal contenuto semantico del testo, ma anche dai formati materiali attraverso i quali questo è stato pubblicato, diffuso e recepito. È dunque essenziale che sia preservata la possibilità di consultare i testi nei formati che hanno assunto di volta in volta e che in nessun caso le operazioni di digitalizzazione, peraltro

assolutamente necessarie, comportino la distruzione degli oggetti che hanno trasmesso questi testi al lettore del passato, come anche a noi stessi, oggi.

Come sottolinea energicamente McKenzie, "*forms effect sense*". Un testo è sempre sorretto da un materiale specifico: l'oggetto scritto in cui è copiato o stampato, la voce che lo legge, lo recita o lo enuncia, la rappresentazione che lo fa intendere. Ognuna di queste forme di "pubblicazione" è organizzata in base a dispositivi propri che vincolano in misura variabile la produzione di senso. Così, per rimanere allo scritto a stampa, il formato del libro, la disposizione dell'impaginazione, la suddivisione del testo, le convenzioni tipografiche, la punteggiatura, sono investiti di una "funzione espressiva". Organizzati da intenzioni e interventi diversi (quelli dell'autore, dei copisti, dell'editore, del tipografo, dei compositori o dei correttori), questi dispositivi formali mirano a qualificare il testo, a indirizzare la ricezione, a controllare la comprensione. Guidano l'inconscio del lettore o dell'ascoltatore, regolano, almeno in parte, il lavoro dell'interpretazione e dell'appropriazione dello scritto.

Tale constatazione obbliga a prendere le distanze da tutti gli approcci critici secondo i quali la produzione di senso risulta dal solo funzionamento, automatico e impersonale, del linguaggio. Tale posizione, che separa radicalmente il testo dalla sua materialità, è stata quella del *New Criticism* americano, della critica strutturalista e della prospettiva decostruzionista. Essa poggia su numerosi postulati: la riduzione del testo alla sola struttura verbale, la cancellazione dell'autore, la cui intenzione non è dotata di alcuna particolare pertinenza, la separazione tra il o i significati dell'opera e le modalità storiche della sua trasmissione, lettura e interpretazione.

McKenzie ha opposto una procedura completamente diversa a questo approccio in cui il testo è senza materialità, senza autore e senza lettore. Contro l'astrazione del testo, ridotto alla sua struttura semantica, egli mostra che lo statuto e le interpretazioni di un'opera dipendono dalle sue forme successive. Contro l'affermazione della morte dell'autore, egli sottolinea il ruolo che questi può giocare, insieme ad altri, nel processo, sempre collettivo, che conferisce materialità ai testi. Contro l'assenza dei lettori, ricorda che il significato attribuito a un testo è una produzione storica, situata all'incrocio tra le competenze o le attese dei suoi lettori, da un lato, e dall'altro, i dispositivi, insieme grafici e discorsivi, che l'organizzano. Indicando che "*new readers make new texts and their new meanings are a function of their new forms*", McKenzie aiuta a pensare la relazione che lega la variazione delle forme in cui le opere sono consegnate alla lettura, la definizione del pubblico dei possibili lettori e il senso che questi attribuiscono ai testi che fanno propri.

La fine del libro?

Nel 1978, Borges affermava: "Si parla della distruzione del libro — io credo sia impossibile"⁷. Non aveva del tutto ragione, dato che due anni dopo nel suo paese si bruciavano o distruggevano libri e autori e editori scomparivano, assassinati. Ma, chiaramente, si riferiva ad altro: la fiducia nella sopravvivenza del libro e dello scritto di fronte ai nuovi mezzi di comunicazione del suono e dell'immagine, il cinema, la televisione, il disco. Possiamo esserne ancora così certi, oggi? La domanda si pone tanto spesso da risultare ormai frusta. E in più, si tratta senza dubbio di una domanda mal posta, perché il nostro presente è caratterizzato prima di tutto dalla comparsa di una nuova tecnica e modalità di iscrizione, diffusione e appropriazione dei testi. Gli schermi odierni non sono schermi di immagini da opporre alla cultura dello scritto. Sono schermi di

scritti. Certo, accolgono le immagini, fisse o mobili, i suoni, le parole, le musiche, ma soprattutto trasmettono, moltiplicano, forse fino a un eccesso incontrollabile, la cultura scritta.

E tuttavia non abbiamo alcuna idea di come questo nuovo supporto proposto ai lettori trasformi le loro pratiche. Sappiamo bene, ad esempio, che il *volumen* nell'antichità presupponeva una lettura continua che coinvolgeva tutto il corpo, perché bisognava tenere il rotolo con entrambe le mani e questo impediva di scrivere mentre si leggeva. Sappiamo anche che il *codex*, manoscritto e poi a stampa, ha permesso gesti inediti. Il lettore può sfogliare il libro, ormai organizzato in base a quaderni, fogli e pagine. Il *codex* può essere impaginato e indicizzato, il che permette di citare precisamente e di ritrovare facilmente questo o quel passo. Pertanto la lettura che esso favorisce è frammentata, ma la percezione globale dell'opera, imposta dalla materialità stessa dell'oggetto, vi rimane comunque sempre presente. Come caratterizzare la lettura del testo elettronico?

"Un nuovo, mostruoso, libro di sabbia..."

Si possono formulare due osservazioni, prese in prestito ad Antonio Rodríguez de las Heras⁸, che ci allontanano dalle nostre abitudini ereditate o dai nostri gesti spontanei. Non dobbiamo considerare lo schermo come una pagina, ma come uno spazio a tre dimensioni, dotato di larghezza, altezza e profondità, come se i testi raggiungessero la superficie dello schermo partendo dal fondo dell'apparecchio. Di conseguenza nello spazio digitale non è l'oggetto che è piegato, come nel caso del foglio del libro manoscritto o stampato, ma il testo stesso. La lettura consiste dunque nel "dispiegare" questa testualità mobile e infinita. Tale lettura costituisce sullo schermo delle unità testuali effimere, multiple e singolari, composte dal lettore a suo piacimento, che non sono assolutamente pagine definite una volta per tutte.

L'immagine della navigazione in rete, divenuta così familiare, indica in modo calzante le caratteristiche di un nuovo modo di leggere, segmentato, frammentato e discontinuo. Se essa si addice ai testi di natura enciclopedica, frammentati in virtù della loro stessa costruzione, rimane però turbata o disorientata dai generi la cui appropriazione presuppone una lettura continua, una familiarità prolungata con l'opera e la percezione del testo come creazione originale e coerente. I successi delle enciclopedie elettroniche, *Encyclopædia Britannica* o *Encyclopædia Universalis*, così come le delusioni degli editori pionieri nell'edizione elettronica di saggi o romanzi, attestano chiaramente il legame che associa alcune modalità di lettura con alcuni generi e, ugualmente, la capacità maggiore o minore del testo elettronico di soddisfare o trasformare queste abitudini ereditate. Una delle grandi sfide dell'avvenire sta in questo interrogativo: se la testualità digitale riuscirà a superare o meno la tendenza alla frammentazione che caratterizza, al tempo stesso, il supporto elettronico e le modalità di lettura che esso propone.

Tale sfida è particolarmente viva per le più giovani generazioni di lettori che (almeno nelle classi sociali sufficientemente agiate e nei paesi più sviluppati) sono entrati nella cultura scritta di fronte allo schermo del computer. Nel loro caso una pratica di lettura abituata, con grande immediatezza e spontaneità, alla frammentazione dei testi, quali che siano, si scontra frontalmente con le categorie forgiate a partire dal XVII secolo per definire le opere in base alla loro singolarità e alla loro totalità. La posta in gioco non è di poco conto, perché da essa dipende sia la possibile introduzione, nella testualità digitale, di dispositivi capaci di perpetuare i criteri classici di identificazione delle opere,

che sono gli stessi su cui si fonda la proprietà letteraria, sia l'abbandono di questi criteri a beneficio di un nuovo modo di percepire e pensare lo scritto, considerato come un discorso continuo nel quale il lettore taglia e ricomponi i testi in tutta libertà.

La testualità elettronica sarà un nuovo e mostruoso libro di sabbia, il cui numero di pagine era infinito, che nessuno poteva leggere e che dovette essere sotterrato nei magazzini della biblioteca nazionale di via México? O permetterà invece, grazie alle promesse che offre, di arricchire il dialogo che ogni libro intrattiene con il suo lettore? Come lettori inventiamo la risposta ogni giorno, anche se magari non lo sappiamo.

-
- ¹ Roger Chartier, *Inscrivere et effacer. Culture écrite et littérature XIe–XVIIIe siècle*, Gallimard–Seuil, Paris 2005 [trad. it. in corso presso Laterza Editori]
- ² Jorge Luis Borges, *Utopía de un hombre que está cansado*, in Id., *El libro de arena*, Alianza Editorial, Madrid 1997, pp. 96–106, trad. it. di L. Bacchi Wilcock, *Utopia di un uomo che è stanco*, in Id., *Il libro di sabbia*, Rizzoli, Milano 1977, pp. 107–118.
- ³ Adrien Baillet, *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, Amsterdam, 1725, "Advertissement au lecteur".
- ⁴ Armando Petrucci, *Dal libro unitario al libro miscellaneo*, in Andrea Giardina (a cura di), *Tradizioni dei classici, trasformazioni della cultura*, Laterza, Roma–Bari 1986, pp. 173–187.
- ⁵ Michel Foucault, *Qu'est-ce que qu'un auteur?*, in Id., *Dits et écrits, 1954–1988*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Gallimard, Paris 1994, t. I, 1954–1969, pp. 789–821 [trad. it., *Che cos'è un autore?* (1969), in Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 1–21].
- ⁶ Nicholson Baker, *Double Fold: Libraries and the Assault on Paper*, Random House, New York 2001.
- ⁷ Jorge Luis Borges, *El libro*, in *Borges oral*, Alianza Editorial, Madrid 1998, pp. 9–23 (qui pp. 21–22).
- ⁸ Antonio R. de las Heras, *Navegar por la información*, Los Libros de Fundesco, Madrid 1991, pp. 81–164.

Published 2006–08–09

Original in Italian

Translation by Alessandro de Lachenal, Anna Maria Senatore

Contribution by Reset

First published in *Reset* 95 (2006)

© Roger Chartier/Reset

© Eurozine