

# Seconda Università degli Studi di Napoli



Dipartimento di Lettere e Beni Culturali  
Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna

## TESI DI LAUREA IN LETTERATURA ITALIANA

*Autorialità e scrittura collettiva: una funzione mai  
compromessa*

### **RELATORE**

Ch.mo Prof.

Giancarlo Alfano

### **CORRELATRICE**

Ch.ma Prof.ssa

Elena Porciani

### **CANDIDATA**

Francesca Iodice

### **MATRICOLA**

A28000367

ANNO ACCADEMICO 2014/2015



## INDICE

Premessa .....	5
1. Un autore in stato di morte apparente .....	7
1.1. Due miti terminali .....	9
1.2. «Comunque è sempre il mito della personalità»: l'ipetrofia dell'autore .	12
2. Morte dell'autore e sua resurrezione .....	21
2.1. Autore vs. lettore .....	21
2.1.1. Il nome d'autore.....	22
2.1.2. Il lettore .....	23
2.2. Proust e la fine del genio romantico .....	26
2.3. I soggetti in dialogo di Bachtin.....	31
2.4. Una parentesi sull'intenzione .....	34
2.5. Quale interpretazione? Il superamento del <i>close reading</i> .....	36
2.6. Il soggetto impersonale di Barthes .....	41
2.7. Un'operosa mancanza: l'autore in Maurice Blanchot .....	47
2.8. L'autore implicato di Booth.....	52
2.8.1. Dopo Booth. Breve accenno alla critica neo-etica .....	58
2.9. Lì dove la critica sembra essersi fermata: Michel Foucault .....	61
3. Il rapporto tra autorialità e scrittura collettiva .....	69
3.1. Definizioni che stanno strette.....	71
3.2. La «creolizzazione».....	75
3.3. La rintracciabilità autoriale .....	77
3.4. La scrittura collettiva futurista.....	81
3.5. Tra Surrealismo e OuLiPo: superare l'autore è un gioco .....	84
3.6. La scrittura industriale .....	89
3.7. I Wu Ming in una prova di analisi.....	96
Conclusioni.....	108
Bibliografia.....	110
Sitografia.....	116



## PREMESSA

Nel 2009, la scrittrice e giornalista Loredana Lipperini anticipa su «la Repubblica» la notizia di un progetto italiano di scrittura collettiva di massa: si tratta di *In territorio nemico*, romanzo storico a 230 mani scritto dal laboratorio letterario SIC (acronimo di Scrittura Industriale Collettiva), che sarebbe stato pubblicato l'anno seguente a Roma, dalla casa editrice Minimum Fax. Per il pezzo sceglie un titolo eclatante: *Un romanzo a 500 mani: la scrittura di gruppo cancella l'autore*<sup>1</sup>.

Nello stesso anno, Gregorio Magini e Vanni Santoni, fondatori di SIC, vengono chiamati a partecipare a un convegno letterario. La loro relazione verte sulla funzione autoriale nell'era del web 2.0<sup>2</sup>, e argomenta la tesi secondo la quale la vera peculiarità di SIC non sta nel suo essere “scrittura collettiva”, ma “industriale”. Secondo i due autori, internet non ha modificato la nostra percezione dell'opera letteraria, bensì le modalità di produzione, diffusione e ricezione dell'oggetto-libro: la funzione autoriale, insomma, è ben lontana dall'essere cancellata. Resta da capire perché i media continuino a dirlo: cosa ci sconvolge così tanto della scrittura collettiva? Cosa la spinge a “fare notizia”? Da queste domande parte la nostra indagine, che attraversa gli studi di teoria letteraria sull'autore per arrivare alle principali testimonianze di scrittura collettiva sorte in Occidente a partire dagli inizi del XX secolo.

Dagli *scriptoria* medievali alle revisioni della *Gerusalemme Liberata*, alle manipolazioni dei libretti d'opera, il fatto che persone diverse dall'autore intervenissero sul testo in forme più o meno autorizzate non ha mai rappresentato un problema fino alla nascita del diritto d'autore. Esperienza differente sono i collettivi letterari, i cui membri sono uniti dalla precisa

---

<sup>1</sup> L. Lipperini, *Un romanzo fatto a 500 mani: la scrittura di gruppo cancella l'autore*, in «La Repubblica», 14 novembre 2009, p. 43.

<sup>2</sup> G. Magini, V. Santoni, *La funzione autoriale nell'epoca della sua riproducibilità telematica*, <http://www.carmillaonline.com/2009/11/11/solve-et-coagula/> (consultato il 20/01/2016). L'articolo è basato su un intervento degli autori in una giornata seminariale intitolata *Scrittori all'Arsenale*, svoltasi nell'ambito del VeneziaCamp del 2009.

volontà di produrre insieme l'opera, e di cui abbiamo testimonianza già nella prima metà del Settecento.

Il Romanticismo ha portato con sé una enorme rivoluzione dal punto di vista dell'identificazione dell'artista: il sommo scrittore, l'autentico pittore sono sempre figure singole, solitarie, ispirate, distanti e distinte dalla società. Introiettato questo immaginario, per il Novecento è stato difficile riprendere confidenza con la scrittura a più mani, e tutti i collettivi letterari generati da quel momento in poi sono stati visti – o si sono presentati – come esperienze di rottura.

La nostra premessa sarà allora una scoperta che a chi ha scritto questa ricerca è capitato di fare solo alla fine del percorso: noi siamo figli della cultura romantica. È dall'accettazione di questo che si comprende perché l'autore non riesca, oggi, ad essere una funzione pacifica e scontata, perché i massimi critici contemporanei si siano espressi in mille teorie sull'autorialità, e perché questa stessa indagine abbia avuto inizio.

## CAPITOLO I

### Un autore in stato di morte apparente

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,  
tu se' solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stilo che m'ha fatto onore<sup>3</sup>.

Del verso 84 dell'*Inferno* colpisce lo sdoppiamento tra le due figure autorevoli che Virgilio, cui Dante-personaggio si rivolge, incarna. Ma solo uno è l'autore inteso come proprio della sensibilità contemporanea: perché «lo bello stilo», alto e solenne, imitato da Dante fino alla consacrazione poetica, è quello del «maestro», non dell'«autore». Nel *Convivio* (IV, VI, 5) Dante definisce autore «ogni persona degna d'essere creduta e obedita»<sup>4</sup>, cioè dotata di requisiti morali e materiali di dignità, credito, capacità d'iniziativa; «per che si può vedere che "autoridade" vale tanto quanto "atto degno di fede e d'obediencia"»<sup>5</sup>. I concetti di *auctor* e *auctoritas* sono messi in relazione dalla comune radice latina: il verbo *augeo*, che significa aumentare, accrescere, ma anche produrre e generare<sup>6</sup>. Virgilio è dunque, certamente, maestro da emulare per la sua superiorità retorica, sancita in maniera definitiva dall'*Eneide*. Ma è autore solo nel senso di modello etico e comportamentale.

Da qui, una domanda: esiste nell'universo di valori medievale l'autore come lo intendiamo oggi? C'è stato un tempo in cui quei testi che noi oggi

---

<sup>3</sup> D. Alighieri, *Commedia. Inferno* (1304-1321), a cura di E. Pasquini, A. Quaglio, Milano, Garzanti, 2007, canto I, vv. 85-87, p. 13.

<sup>4</sup> Edizione di riferimento: D. Alighieri, *Convivio* (1304-1307), in Id., *Opere minori*, tomo I, parte II, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli, 1988, p. 143.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Cfr. É. Benveniste, *Potere, diritto, religione*, in *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee* (1969), a cura di M. Liborio, Torino, Einaudi, 1976, vol. II, pp. 396-398. Per un approfondimento sugli usi latini della voce *auctor* rimando a G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringheri, 1998, cit. in C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 197, nota 12.

chiamiamo letterari (narrazioni, liriche, epopee, commedie, tragedie...) venivano recepiti e messi in circolazione senza che la questione del loro autore fosse minimamente sollevata. Il loro anonimato era cosa scontata, e non costituiva difficoltà, dal momento che «la loro antichità, vera o supposta, li garantiva a sufficienza»<sup>7</sup>. L'autore stesso è stato per secoli una nozione ovvia e pacifica: dove c'è un'opera, si pensava, ci sarà qualcuno che l'ha creata. Ma, agli inizi del XX secolo, quel qualcuno viene sottratto allo sfondo non problematico delle epoche precedenti per diventare qualcosa di decisamente controverso. In questo capitolo, e nel successivo, non ricercheremo tanto la nascita dell'autore come concetto proprio dell'arte e della letteratura, bensì ci occuperemo di quando esso abbia cominciato a problematizzarsi, e dei motivi per i quali una tale cosa si sia verificata.

Nel Novecento si sviluppa, attorno alla nozione di autore, una serie di fattori (ne faremo accenno nel corso di tutto il primo capitolo, per poi descriverli con maggiore attenzione nel secondo), che hanno fatto sì che a quella nozione, da molti secoli tetragona, la pratica artistica dichiarasse guerra, mentre i narratologi la classificavano e vivisezionavano in una serie bizantina di autori -impliciti, -reali, -modello, fino alla conclusione che l'autore fosse scomparso e che di lui restasse soltanto l'aura sbiadita di un mito del passato. Persino la "nascita del lettore", protagonista quasi indiscusso della ricerca teorica contemporanea, può essere interpretata come una spia della problematizzazione dell'autore. Uno dei maggiori esponenti dell'ermeneutica

---

<sup>7</sup> M. Foucault, *Che cos'è un autore* (1969), in *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 10. Di Foucault, ma anche di Proust, Blanchot, Booth, Barthes e di tutti gli intellettuali che hanno affrontato il tema della funzione autoriale, ha parlato A. Compagnon in un corso monografico di Letteratura francese e comparata tenuto di recente alla Sorbona. Le sue lezioni, utilissime per una introduzione all'argomento, sono disponibili online in lingua francese: cfr. A. Compagnon, *Théorie de la littérature: qu'est-ce que un auteur?*, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php> (consultato il 20/10/2015). Lo stesso studioso inserisce altre riflessioni e argomentazioni interessanti sull'autore, focalizzandosi in particolare sulla sua intenzione, in *L'autore in Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* (1998), trad. it. di Monica Guerra, Torino, Einaudi, 2000.

filosofica, il tedesco Gadamer<sup>8</sup>, ha notato che il concetto di genio si sgretola definitivamente con Valéry:

Una poesia non è mai compiuta – a porvi termine, cioè a consegnarla al pubblico, è sempre un accidente.

Sono la stanchezza, le richieste dell'editore, la pressione di un'altra poesia.

Mai lo stato stesso dell'opera (se l'autore non è uno sciocco) mostra che non poteva essere proseguita, cambiata, considerata una prima approssimazione o l'origine di una nuova ricerca<sup>9</sup>.

Per la necessità portare a termine un'opera, l'artista si abbandona a forze più grandi di lui. O è l'opera stessa a essere abbandonata alla mercé del lettore, perché è impossibile concluderla? Secondo Gadamer, Valéry trasferisce al lettore l'"onnipotenza della creazione" che fino a quel momento era stata considerata prerogativa dell'autore, ma che adesso sembrerebbe passata nelle mani del suo opposto<sup>10</sup>. Proprio al lettore spetterebbe, dunque, di completare l'opera con un lavoro che ha «la dignità e i diritti di una nuova produzione»<sup>11</sup>: è proprio da qui che nasce l'estetica della ricezione. Ma se il lettore ha adesso un potere così grande è perché l'autore, ormai, è "senza genio". Si è incrinato, cioè, il genio in quanto cifra dell'autore nell'estetica illuminista e romantica, e l'atto stesso della creazione è ora incerto, quasi impossibile.

### 1.1. Due miti terminali

---

<sup>8</sup> H. G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983, cit. in C. Benedetti, *op. cit.*, p. 27.

<sup>9</sup> Riprendo il passo dei *Quaderni* (1871-1945) di Valéry citato da J. Starobinski, *Le ragioni del testo*, a cura di e trad. it. di C. Colangelo, Milano, Mondadori, 2003, p. 125.

<sup>10</sup> A proposito della polisemia del testo che il lettore, in mancanza dell'autore, è chiamato a decifrare, si suggerisce la lettura del critico americano S. Fish, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento* (1980), Torino, Einaudi, 1987. La questione del lettore come sostituto dell'autore è affrontata anche in A. Compagnon, *op. cit.*, che a p. 50 conclude: «C'è sempre un autore: se non è più Cervantes è Pierre Ménard».

<sup>11</sup> H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 125.

L'epoca moderna ha sancito la morte di due grandi miti terminali: quella dell'arte e quella dell'autore. Si sono delineate a distanza di circa due secoli l'una dall'altra, eppure sono legate così strettamente dallo stesso filo rosso che potremmo definire la seconda un proseguimento della prima, quasi un suo perfezionamento. Con Hegel e le sue *Lezioni di estetica*, i processi artistici si storicizzano, e da allora la modernità non riuscirà a concepire l'arte se non attraverso la sua storia. Cosa significa? Tutto ciò che è storico ha sì uno sviluppo, ma anche un'origine e una fine: l'inserzione dei fenomeni artistici in una continuità temporale, frutto di evoluzione, rende concepibile l'eventualità di una fine dell'arte.

La logica artistica tardomoderna (secondo la periodizzazione proposta da Carla Benedetti<sup>12</sup>) ha decretato la morte di un'ulteriore creazione della modernità, ovvero l'"autorialismo", per il quale l'opera non poteva esistere se non in quanto prodotto di un autore<sup>13</sup>. La funzione-autore aveva assunto dimensioni così ipertrofiche da determinare, in aggiunta alla paternità dell'opera e alla sua corretta comprensione, il suo stesso valore artistico. Persino nel linguaggio comune, "opera d'arte" e "opera d'autore" sono espressioni quasi scambievoli, a dimostrazione di quanto si sia radicalizzata in noi l'idea che l'autore esista per farsi garante di quell'intenzione artistica che lo ha spinto a realizzare l'opera. Ma, se l'opera d'arte è morta, l'intenzione non può più sfociare in essa, e l'autore perde ragione d'esistere.

Anche le opere classiche erano considerate, nell'antichità, frutto di una precisa intenzione artistica. Era già evidente, ad esempio, la distinzione tra una

---

<sup>12</sup> «Per una periodizzazione – approssimativa e convenzionale, come tutte le approssimazioni – prendo il dadaismo come pietra miliare che segna l'inizio dell'arte tardomoderna. Il dadaismo in effetti non è un movimento d'avanguardia come quelli che lo hanno preceduto: è già l'espressione di una problematizzazione critica della nozione di autore e della logica artistica moderna, e dunque fenomeno tardomoderno. Questa periodizzazione si discosta notevolmente da quella invalsa nell'uso attraverso il grande dibattito sul postmoderno. [...] Esso ha diffuso l'idea di una soglia epocale che avrebbe spaccato in due il Novecento all'incirca negli anni Sessanta [...]. Io credo invece che la vera discontinuità nei fenomeni artistici moderni stia [...] nei primi decenni del secolo, là dove comincia la paralizzante autocritica della modernità, di cui il postmoderno non è che un capitolo estremo». Tratto da C. Benedetti, *op. cit.*, p. 28.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 17.

statua (la sua realizzazione richiede abilità manuale e immaginazione) e la conchiglia ben fatta, opera della natura per la cui creazione non interviene nessun intento d'arte. E tuttavia, nessuno ci vieta oggi di giudicare la conchiglia una piccola opera d'arte, se (e a patto che) la troviamo esposta in una galleria, né di trovare bizzarra o fuori luogo la sua collocazione. Questo perché ritroviamo intenzioni artistiche non negli oggetti in sé, quanto nel gesto (e nella volontà) di esporli come opere d'arte. Il gesto è prodotto da un soggetto: laddove c'è intenzionalità (nel nostro caso, artistica) deve necessariamente esserci un soggetto. Nel nostro caso, l'autore.

Persino la letteratura e l'arte premoderne conoscevano modalità di valorizzazione artistica differenti da quelle vigenti oggi. Lo statuto d'arte dell'oggetto era segnalato da "marche" oggettive intrinseche e codificate: in primis il genere, che permette, da un lato, di distinguere le produzioni d'arte fra loro; dall'altro, di considerarle effettivamente come tali. Nella modernità, invece, queste marche si perdono, e il discrimine tra ciò che è arte e ciò che non lo è passa principalmente per il riconoscimento dell'intenzione artistica espressa – o, per meglio dire, comunicata<sup>14</sup> - dall'autore.

Non si dà l'opera d'arte in sé. L'opera viene costruita dalla comunicazione artistica. E i processi attraverso cui viene costruita richiedono dei processi di attribuzione a un autore: cioè la supposizione che vi sia, all'origine dell'opera, un'intenzione artistica – consapevole o inconsapevole -, una selezione significativa entro i possibili artistici, capace di dare senso e valore d'arte a ciò che ci troviamo a leggere o a guardare<sup>15</sup>.

L'intenzione artistica che la modernità ha valorizzato è, tra l'altro, tesa a consacrare non l'opera comune, ma quella che si dimostra differente, sorprendente, distante almeno in qualche suo aspetto dai canoni della

---

<sup>14</sup> Sottolineo la differenza tra i due participi perché vedo, nel secondo, una sfumatura di significato che fa riferimento al ricorso, da parte dell'artista, dei mezzi di comunicazione moderni per la diffusione della propria poetica.

<sup>15</sup> C. Benedetti, *op. cit.*, p. 19.

tradizione. Cioè: lo statuto d'arte è sempre portatore di un valore differenziale, e, per quanto l'opera sia modernamente concepita come parte di un susseguirsi storico (in virtù di quanto espresso prima), nell'arte moderna non c'è mai accumulazione; semmai, differenziazione, novità e originalità. L'autore è il perno cui si regge tale valore differenziale: la sua funzione è richiesta dalle stesse modalità di comunicazione artistica, ed è questo – non il mercato, non l'editoria – che gli impedisce ancora oggi di scomparire.

### **1.2. «Comunque è sempre il mito della personalità»: l'ipertrofia dell'autore**

Nella «Ballata dell'arte», Luigi Tenco argomenta in 1:37 minuti un concetto su cui la teoria letteraria ragiona da anni: le epoche passano, le correnti artistiche pure, nuove poetiche scalzano le precedenti eppure l'autore resta lì, al centro dell'interesse della critica, del pubblico... e dell'autore stesso.

Ma l'acuta riflessione del cantautore della scuola genovese è stata addirittura superata dalla contemporaneità, e il panorama artistico-letterario offre oggi casi limite di autori che interessano per se stessi invece che per le proprie opere. Sono, come Carla Benedetti li definisce, «autori senza opera»<sup>16</sup>: i loro testi sono ignorati dai più – che in effetti è tutto il contrario di “fare letteratura” –; eppure, il loro nome è sulla bocca di molti. È un curioso effetto di sparizione, nel quale potrebbe identificarsi una quantità impressionante di autori della nostra epoca; narratori, ma anche filosofi e artisti, su cui ogni partecipante a una discussione da salotto letterario è in grado di formulare un'opinione – poco importa quanto solida o originale –, ma dei quali pochissimi hanno realmente conosciuto l'opera. Il fenomeno è l'esatto opposto di ciò che è stato teorizzato negli ultimi decenni, dallo strutturalismo al post-strutturalismo, passando per la semiotica, l'ermeneutica fino alle più recenti teorie sull'ipertesto informatico. Tali scuole predicano da tempo che l'autore si

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 10.

è eclissato dietro le “reti creative” e dietro al testo, ai suoi rimandi ad altri testi, ai suoi processi e alla sua architettura interna. Ma, in molti fenomeni letterari, le cose non sembrerebbero andare in questo modo. E non sarebbero i «testi senza autore» a uscire dal dedalo di circuiti della comunicazione artistica, bensì proprio gli «autori senza opera».

Di loro conosciamo i volti: volti d'autore in copertina fissano il lettore esitante. Di loro conosciamo le opinioni: voci “autorevoli” ci parlano dalle pagine culturali o dagli schermi televisivi, ghiottamente sollecitate oppure spontaneamente donantisi; parlano dei propri libri, di che cosa significhino e di come vadano letti; ma anche dei libri degli altri, degli autori del passato e delle sorti della letteratura. Qualche volta parlano anche dei costumi, delle guerre e di dove va il mondo. Degli autori però conosciamo soprattutto una cosa: come si collocano nella grande partita della letteratura<sup>17</sup>.

Insomma, di svariati autori del nostro tempo conosciamo innanzitutto la “poetica”, ovvero il loro sguardo sul mondo, il senso che sta racchiuso nella loro operazione letteraria. Talvolta la poetica di uno scrittore è da lui stesso resa esplicita; ma, sempre più spesso, si tratta di un'etichetta incollata dall'editore dopo specifiche analisi di mercato e rilanciata dai giornalisti e dai critici militanti sulle pagine culturali, o viceversa.

Nell'*Aleph*, Borges scriveva: «Compresi che il lavoro del poeta non consisteva nella poesia, ma nell'invenzione di ragioni perché la poesia fosse ammirevole<sup>18</sup>». È una sentenza decisamente paradossale; ma che sia l'autore o il lettore a stabilire se una poetica è valida, racchiudendo in un concetto il senso e la portata di un atto artistico, questa operazione verrà sempre compiuta da qualcuno. In maniera, si spera, filologica. Si provi a leggere (e a pubblicare) *L'allegria* di Ungaretti senza chiedersi il perché degli indizi

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>18</sup> J. L. Borges, *L'Aleph* (1949-1952), trad. it. Di F. T. Montalto, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 155.

cronotopici lasciati dall'autore prima di ogni componimento; a terminare *I piccoli maestri* senza interrogarsi sulla dicotomia “noi” / “loro”; a sfogliare *Luminal* di Isabella Santacroce senza soffermarsi sul suo uso, personalissimo, della punteggiatura. Per ognuna di queste domande, ci sarà sempre qualcuno pronto a fornire la propria risposta, dando luogo in più di un caso a dispute infinite: ma molto più delle dispute e delle risposte, quel che è importante per noi è la necessità di interrogarci sul senso di un'opera – cioè, sulla sua supposta poetica. Ed è questo il tratto connotativo dell'arte moderna.

Secondo Umberto Eco, poetica è «il programma operativo che di volta in volta l'artista si propone, il progetto di opera a farsi quale l'artista esplicitamente o implicitamente l'intende<sup>19</sup>». Per il semiologo accademico dei Lincei, ne esistono una implicita e una esplicita: esplicita è la poetica dichiarata a chiare lettere nei manifesti delle avanguardie storiche e, più in generale, l'insieme delle espressioni metaletterarie e meta-artistiche di un autore sulla propria opera. La poetica implicita, invece, è quella che critici e lettori ricavano dall'analisi dei testi<sup>20</sup>. Non c'è da meravigliarsi, dunque, se il problema di poetica che il testo incarna continui ad accendere i dibattiti letterari. Un esempio del nostro recente passato potrebbe essere la disputa riaperta in un convegno di Reggio Emilia (“63/93. Trent'anni di ricerca letteraria”, aprile 1993). Lì, a proposito del Gruppo 63, che si era elaborato autonomamente la propria teoria, Nanni Balestrini rimproverò agli scrittori delle nuove generazioni di farsi supportare da critici e teorici, e cioè da figure “altre”, esterne alla loro dimensione di artisti<sup>21</sup>. Nel 2013, un Balestrini intervistato da Andrea Cortellessa si dimostrava ancora graniticamente convinto dell'esistenza di questa nuova suddivisione del lavoro, giudicandola una inevitabile degenerazione prodotta dall'industria culturale.

---

<sup>19</sup> U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Milano, Bompiani, 2013, p. 32.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, p. 34.

<sup>21</sup> Cfr. C. Benedetti, *op. cit.*, p. 37.

[...] la cultura di massa, oggi, non si limita a fare rumore; ha preso l'egemonia, detta compartimenti e gerarchie di valori. Ed è nemica proprio della capacità di plasmare, di ricreare, di dare forma al mondo. Un'opera d'arte deve avere un'idea dentro, deve avere una profondità. Oggi invece non si vogliono idee, non si vuole profondità, tutto questo oggi è il nemico! La cultura di massa soffoca tutto, è solo merce che deve essere consumata rapidamente e dimenticata, senza lasciare scorie<sup>22</sup>.

E ancora:

Chi è che oggi rischierebbe tutto pur di inventarsi un'arte nuova, qualcosa che [...] dia senso a tutta questa nebbia di parole? Chi è che oggi ha il coraggio di porsi del tutto fuori da mercato? Di scrivere un libro sapendo che non sarà pubblicato<sup>23</sup>?

L'industria culturale, con la sua necessità di inquadramenti, avrebbe appiattito l'orizzonte poetico. Eppure la poetica serve, oggi più che mai. Serve a rendere possibile la fruizione delle opere letterarie, offrendo le coordinate per una loro piena comprensione. A legittimarle, determinando cosa è scrittura e cosa letteratura. Ma anche a promuoverle, affinché riesca a essere venduto solo ciò che come letteratura è presentato. Sembrerebbe, così, che la recente produzione letteraria si sia impigliata in una curiosa impasse: da una parte, la necessità di una poetica che le garantisca tutte queste cose; dall'altra, l'impossibilità di farsela da sé, per il rischio di uscire da una zona confortevole in termini di mercato. Proprio nel tentativo di esprimere il loro netto rifiuto a una poetica omologata e priva dialettica, molti scrittori contemporanei hanno occupato a tal punto gli spazi di pubblico dibattito e legittimazione letteraria da sostituirsi, nell'immaginario comune, alla stessa idea di cui si facevano

---

<sup>22</sup> N. Balestrini, *Conversazione con Andrea Cortellessa*, in AA. VV., *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, a cura di N. Balestrini e A. Cortellessa, Roma, L'orma, 2013, p. 206.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 208.

portavoce. Sono percepiti come intellettuali, prima che come scrittori; se ne conosce il personaggio pubblico, e solo dopo il libro.

Chi si occupa di letteratura non verrà stupito dal fenomeno della conoscenza per fama degli scrittori: numerosi sono gli autori, classici e non, a essere giunti sino a noi in maniera indiretta, attraverso le testimonianze prodotte da chi ha avuto facoltà di consultarne i testi; e di molti altri scrittori si è parlato e si parla senza aver letto nemmeno una riga. Ma, secondo la Benedetti, da quando l'autore è senza opera è diventato egli stesso la propria opera. La studiosa definisce l'autore un «ipersegno»<sup>24</sup> ricco di rimandi interni («già autore del bestseller...») ed esterni («appartenente alla scuola di...»; «molto differente dallo stile di...»)<sup>25</sup>. Un ipersegno che si lascia decodificare dal lettore mostrando le proprie marche differenziali, poiché saranno quelle a rappresentare la cifra della sua originalità e del suo valore. Perché questo autore ha scelto una determinata forma? Perché l'ha preferita alle altre? Da cosa si differenzia? Che posto intende assumere nella letteratura?: sono domande di rito che si pongono il lettore e l'interprete (nel senso ermeneutico della parola), e che, come visto, trovano risposta a partire dalla novità manifestata dallo scrittore in campo poetico. Ma anche a partire dalla responsabilità<sup>26</sup> dell'autore, perché a lui solo, alle sue scelte, alla sua intenzionalità – e non ad agenti esterni – deve essere attribuito il risultato finale dell'opera.

Talvolta, una marca differenziale è rappresentata dalla giovane età dello scrittore, come testimonia la categoria di “giovane narratore/poeta” corrente

---

<sup>24</sup> In chiave provocatoria rispetto all'uso che del termine viene fatto dalla semiotica.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Alludo qui a una responsabilità esclusivamente poetica. Diversi intellettuali di spicco hanno invece ragionato su quella che è la responsabilità politica dello scrittore: per approfondire, suggerisco la lettura di Orwell - *Perché scrivo* (1946), *La letteratura e la sinistra* (1943), *Come mi pare* (1944), *Gli scrittori e il leviatano* (1948) – e la recente pubblicazione ad opera di Nazione Indiana, *La responsabilità dell'autore. Una inchiesta di Nazione Indiana*, Associazione Culturale Mauta, 2012, <https://static.nazioneindiana.net/wp-content/2012/05/La-responsabilita-dellautore9.pdf> (consultato il 4/11/2015).

ormai in Italia a partire dagli anni Ottanta. Anche questo è un chiaro rimando all'autore - e dall'autore a categorie di autori - che permette al testo di esistere agli occhi dei lettori e al portafogli degli acquirenti. E la diffusione di concorsi letterari rivolti a esordienti under 40, come il premio *La giara* qui in Italia, potrebbe rappresentare un primo, timido tentativo da parte delle case editrici che li bandiscono o che sono presenti nelle giurie selezionatrici di puntare sui giovani talenti proprio perché giovani, oltre che talentuosi. In ogni caso, un qualche lato eccentrico dello scrittore, una sua peculiarità biografica – reale o fittizia che sia -; una sua presa di posizione o, al contrario, una sua misteriosa invisibilità possono “far notizia”, e permettere al libro in vendita di emergere fra centinaia di nuovi titoli pubblicati ogni giorno<sup>27</sup>. E lo sa bene l'industria editoriale, per la quale la costruzione dell'immagine dell'autore è decisiva ai fini della promozione.

La società dei consumi è legata ai molteplici fenomeni che abbiamo evocato, ma non è l'unica responsabile dell'ipertrofia dell'autore. Eppure, tale è stata l'opinione dei critici che, negli ultimi vent'anni si sono interrogati sull'argomento. Bernard Pingaud, per citarne uno: egli crea un distinguo tra autore e scrittore: tra la figura pubblica, esposta ai media e alle logiche di marketing, e lo scrittore, colui che plasma l'opera scomparendo dietro al testo<sup>28</sup>. Tra i due ruoli sarebbe in atto uno scontro, e allo scrittore, cui l'industria culturale impedisce di sparire, non resterebbe che l'astensione da ogni intervento pubblico per non finire schiacciato dal suo stesso peso mediatico. Non si discosta da una diagnosi di questo tipo, pur riferendosi alla globalità delle arti e non in forma diretta la letteratura, la scelta dei post-situazionisti di adottare la politica del *no-copyright*, o l'invenzione di nomi d'autore come Elena Ferrante o Luther Blissett. Specialmente nell'ultimo caso,

---

<sup>27</sup> Secondo l'Istat, in Italia nel 2013 (ultimo censimento consultabile online) sono stati pubblicati circa 62mila titoli, per una media di 170 nuovi libri ogni giorno. Fonte: <https://www.istat.it/it/archivio/145294> (consultato il 4/11/2014).

<sup>28</sup> Cfr. B. Pingaud, *La non-fonction de l'écrivain*, in «L'Arc», vol. n. 70, 1977, pp. 74-79, in C. Benedetti, *op. cit.*, p. 16.

l'idea che ha spinto alla scrittura in forma anonima quella parte del collettivo di scrittori diventato poi Wu Ming è che l'autore sia solo la conseguenza del sistema economico-giuridico basato sui diritti di proprietà delle opere, sopprimendo i quali si sopprimerebbe l'autore stesso. Dopo l'inatteso successo di *Q*, pubblicato da Einaudi nel 1999, proprio quell'anonimato assurto a condizione poetica è stato infranto: forse per ragioni di marketing, forse perché il gruppo era riuscito a dimostrare quanto aveva postulato. Diverso è il caso di Elena Ferrante, scrittrice di fama internazionale, della quale non conosciamo null'altro che la sua ferma volontà di celare la propria identità dietro quello pseudonimo – lo stesso, da 24 anni. Oltre agli scrittori, diversi sono gli editori che si sono scagliati contro l'immagine d'autore, costruita dalle case editrici più importanti come fosse un bollino da attaccare sui libri in vendita. All'inizio degli anni Novanta, l'editore milanese Gitti ha tentato di lanciare sul mercato una collana di romanzi anonimi; «Cerchiamo scrittori, non polli d'allevamento» era lo slogan adoperato, schiettamente allusivo agli aspetti più commerciali dell'autorialismo. Pur trovando sostegno in scrittori come Roberto Roversi ed Edoardo Sanguineti<sup>29</sup>, l'iniziativa è passata alquanto inosservata. Ma è interessante che sia stata progettata: l'intenzione era forse di incuriosire il lettore lasciando vuoto proprio quello spazio letterario che la nostra epoca impone sia riempito. Un principio simile ha spinto Melanie Prosser, direttrice della catena australiana *Elizabeth's Bookshop*, a riservare almeno uno scaffale di ognuna delle librerie indipendenti da essa coordinate a dei libri impacchettati in semplice carta marrone. Il progetto si chiama «Blind date with a book», appuntamento al buio con un libro, ed è partito per «incoraggiare le persone a uscire dalla propria *comfort zone* letteraria», come si legge nell'intervista da lei rilasciata al «Daily Telegraph»<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Cfr. L. Amendola, *Cercansi autori ma tutti anonimi*, in «La Repubblica», 27/11/1990, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/01/27/cercansi-autori-ma-tutti-anonimi.html> (consultato il 7/11/2015).

<sup>30</sup> M. Pearson, *Elizabeth's bookshop in Newtown are offering readers a new experience with Blind Date Books*, in «The Daily Telegraph», 13/11/2015, <http://www.dailytelegraph.com.au/newslocal/inner-west/elizabeths-bookshop-in->

Non dimentichiamo, poi, chi ha predetto per l'autore una fine imminente, man mano che si potenzieranno le nuove tecnologie dell'ipertesto informatico. Insomma: la persistenza dell'autore viene percepita da più fronti e per ragioni differenti come un processo mostruoso, innescato dall'industria culturale in epoca postmoderna. Calvino è tra i primi a intuire, con straordinaria lucidità, che la figura dell'autore e il fatto che persista come immagine non siano solo un fenomeno di mercato, ma processi radicati negli stessi meccanismi di fruizione e lettura dei testi. Come fa dire allo scrittore Silas Flannery in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

I lettori sono miei vampiri. Sento una folla di lettori che sporgono lo sguardo sopra le mie spalle e s'appropriano delle parole man mano che si depositano sul foglio. Non sono capace di scrivere se c'è qualcuno che mi guarda: sento che ciò che scrivo non m'appartiene più. Vorrei sparire, lasciare all'attesa che incombe nei loro occhi il foglio infilato nella macchina, tutt'al più le mie dita che battono i tasti.

Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive... Chi muoverebbe questa mano? La folla anonima? Lo spirito dei tempi? L'inconscio collettivo? Non so. Non è per poter essere il portavoce di qualcosa di definibile che vorrei annullare me stesso. Solo per trasmettere lo scrivibile che attende d'essere scritto, il narrabile che nessuno racconta<sup>31</sup>.

---

[newtown-are-offering-readers-a-new-experience-with-blind-date-books/story-fngr8h4f-1226824807937](http://newtown-are-offering-readers-a-new-experience-with-blind-date-books/story-fngr8h4f-1226824807937) (consultato il 14/11/2015).

<sup>31</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979-1985), Milano, Mondadori, 2011, p. 171.

Persino Barthes, in età matura, si renderà conto che la figura autoriale è ben lontana dal cancellarsi, ed è anzi tenuta saldamente in vita proprio dal lettore e dalla sua bramosia di carpire il testo<sup>32</sup>. Si capisce, quindi, che l'autore ipertrofico contemporaneo sia, prim'ancora che un effetto dell'odierno sistema di produzione del libro, un fenomeno specificamente artistico. Fenomeno che affonda le sue prime radici nell'arte moderna, nel suo mettersi riflessivamente in discussione: nella nuova fruizione non più assertiva dell'opera d'arte.

---

<sup>32</sup> Cfr. R. Barthes, *Scrittori e scriventi in Saggi critici* (1964), Torino, Einaudi, 1985, p. 99.

## CAPITOLO II

### Morte e resurrezione dell'autore

#### 2.1 Autore vs. lettore

Senza determinate presenze, la comunicazione non può avvenire. E lo stesso vale per la letteratura: prendendo in prestito lo schema proposto da Jakobson, e contestualizzandolo opportunamente, la critica ha individuato in autore, testo, lettore, codice, referente e supporto le sei funzioni imprescindibili della dimensione letteraria<sup>33</sup>. In quest'ottica l'autore corrisponde, dunque, a quello che in linguistica è il mittente del messaggio. Ma in altri tempi ha prevalso una critica che orientava la fruizione del testo verso l'accettazione di un'empatia tra autore e lettore: l'opera diveniva così un tramite sfruttato dal mittente per far rivivere al ricevente i propri sentimenti<sup>34</sup>. Questo orientamento portava con sé una concezione del fare letteratura che implicava la connessione immediata e fortissima tra sentimento e produzione artistica: sia in senso attivo, nella fase della creazione, che in senso retroattivo, al momento della ricezione. Potremmo banalizzare – ma neanche troppo – tale prospettiva così: scrivere serve a dar sfogo ai sentimenti, e per quanto l'estetica, con il suo universo di filtri formali, intervenga a costruire una distanza tra autore e personaggio, e tra la realtà e la sua rappresentazione, il cuore pulsante della letteratura resta la sfera emotiva dell'io.

La critica freudiana sembrava aver recuperato un'impostazione di questo tipo, sebbene cercasse nell'opera non le emozioni, ma le pulsioni e i traumi dell'autore. I rappresentanti più acuti di questa corrente hanno però subito osservato come, in realtà, la psicanalisi non prendesse in considerazione le opere letterarie per il loro valore estetico, quanto per il fatto di rappresentare

---

<sup>33</sup> Lo spiegano bene F. Brioschi, C. Di Girolamo e M. Fusillo in *Introduzione alla letteratura* (2003), Roma, Carocci, 2013, in particolare al par. *La comunità letteraria*, pp. 13-17.

<sup>34</sup> Cfr. C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999, p. 8.

una vasta fonte di espressioni dell'inconscio cui attingere; una fonte che andava ad aggiungersi alle più comuni manifestazioni dell'irrazionale della nostra vita quotidiana. Hanno capito, cioè, che l'inconscio si esprime sempre attraverso il linguaggio e che, se la letteratura è solo uno dei linguaggi possibili, la loro attenzione doveva essere rivolta alle scelte linguistiche dell'autore, più che al suo vissuto o a quanto, di quel vissuto, tornasse nella scrittura.

Al di là degli errori commessi da errate impostazioni, l'autore resta elemento imprescindibile della comunicazione letteraria. Ne *I segni e la critica*, Cesare Segre lo definisce «artefice e garante della funzione comunicativa dell'opera»<sup>35</sup>; la sua natura di mittente lo colloca in una posizione particolare rispetto al lettore: con lui c'è un rapporto di tipo culturale, per la tipologia di contenuti che vuole veicolare attraverso il libro-messaggio, e pragmatico, perché la stessa emissione del messaggio ha comunque una finalità pratica. Intesa in questo senso, la parola autore è ancora connessa al significato di autorità etico-giuridica che aveva nel Medioevo: l'autore di un nuovo enunciato linguistico (o letterario) ne garantisce la pregnanza comunicativa.

### 2.1.1. Il nome d'autore

Il nome dell'autore è tramandato quasi esclusivamente nella letteratura colta di un certo prestigio. Prim'ancora dell'invenzione del *colophon* o del *copyright*, molti sono gli autori che cercano di garantirsi la paternità dell'opera mediante firme interne: ad esempio, Dante si nomina in *Purg.*, XXX, 55<sup>36</sup>. Sono generalmente *l'incipit* e *l'explicit* dei manoscritti a riportare il nome dell'autore, nome che già dalle prime edizioni a stampa va a collocarsi prima o dopo il titolo dell'opera. Di opere anonime è piena la storia della letteratura,

---

<sup>35</sup> Cfr. Id., *I segni e la critica* (1969), Torino, Einaudi, 2008, pp. 89-92.

<sup>36</sup> «Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non piangere ancora; / ché pianger ti conven per altra spada»: cfr. D. Alighieri, *Commedia. Purgatorio* (1304-1321), a cura di E. Pasquini, A. Quaglio, Milano, Garzanti, 2007, p. 507, vv. 55-57.

per non parlare di quelle spurie; ma, specialmente nel primo caso, la censura religiosa è stata un forte deterrente alla rivelazione del nome di coloro che le avevano scritte.

Differente è il caso della letteratura che nasce da una tradizione popolare orale. La questione omerica e le *chansons de geste* sono un caso limite, che pone tuttavia delle questioni interessanti. Per quanto si tratti testi-cardine della nostra cultura, nessuno dei loro fruitori contemporanei avrebbe mai pensato di celebrare colui o (molto più verosimilmente) coloro che li avevano generati. Ai più appare, inoltre, evidente il nesso tra l'analfabetismo dei lettori/ascoltatori e l'anonimato degli autori: come far comprendere il concetto di autore a chi non ha mai varcato la soglia della scrittura?

Per non parlare, poi, dei problemi che subentrano con l'invenzione della stampa. Esistono opere stampate vivente e consenziente l'autore, ed *editio principes* (o *editiones principes*, se si vuol declinare il prestito) che sono nate in totale disprezzo della volontà d'autore. La *Gerusalemme liberata* è forse l'esempio più noto; del secolo scorso si ricordano, invece, *Senilità* e il suo travagliato lavoro di riedizione. Oltre a Svevo intervennero, infatti, il genero Antonio Fonda Savio e il professore triestino Marino Szombathely, che aggiunsero vere e proprie postille autografe nell'edizione del 1927. In quel caso nacque un complesso problema di responsabilità letteraria, ma la critica ha giudicato il risultato complessivo in tutto e per tutto sveviano: pur essendo le mani molteplici e differenti, esse hanno operato in modo unitario e coerente, nel rispetto di un'unica volontà autoriale<sup>37</sup>.

### 2.1.2. Il lettore

Spesso l'autore ha un dedicatario esplicito (che in tutta la letteratura di corte si identifica col committente) e un lettore prediletto (fonte d'ispirazione

---

<sup>37</sup> P. Sarzana, *Le varianti di Senilità*, in «Studi di filologia italiana», XXXV, 1977, pp. 357-393, cit. in A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana* (1994), Bologna, Il Mulino, 2011, p. 92.

e proiezione delle aspirazioni comunicative dello scrittore). E tuttavia, nessuno dei due può essere scambiato con il destinatario. Il lettore cui la critica letteraria si rivolge «non ha con l'autore altri legami che la curiosità, la simpatia, l'attrazione, senza le quali non si accosterebbe all'opera»<sup>38</sup>. È una figura mediana tra due poli: la comprensione e la variazione. Egli può infatti provare a comprendere i significati liberati da un'opera, o abbandonarsi alla libertà delle associazioni mentali che il testo è capace di ingenerare. Eppure, in ogni lettura, ci sarà sempre una percentuale interpretativa che si è originata dal dettato del testo, e una percentuale scaturita invece dall'immaginazione (altrettanto utile, perché ricca di stimoli e spunti per nuove proposte interpretative).

Questo processo è stato al centro dell'interesse della critica ermeneutica degli anni '60, che lo ha esasperato fino a concepire la lettura come la naturale prosecuzione della scrittura<sup>39</sup>. Entrambe sono state infatti percepite come espressioni di un unico soggetto - il linguaggio<sup>40</sup>: il testo sarebbe così al centro di un movimento interpretativo circolare, che va dalle parti al tutto e dal tutto alle parti. Si tratta del «circolo ermeneutico»: secondo i teorici di questo procedimento, quando uno studioso si avvicina a un nuovo testo letterario per comprenderlo, la sua mente non è mai del tutto libera dai riferimenti dell'ambiente storico, sociale e culturale in cui si è formato nel corso del tempo. Questo insieme di conoscenze pregresse, questo "tutto ideale" non può fare a meno di intervenire prim'ancora che si svolga il lavoro di interpretazione; condizionandolo, improntandolo di sé. Pertanto l'ermeneutica, e con essa la conoscenza, risentono del contesto storico e psicologico in cui esse si originano, risultando il prodotto di una sovrapposizione circolare di nozioni. Il circolo è tracciato dal continuo

---

<sup>38</sup> C. Segre, *op. cit.*, p. 10.

<sup>39</sup> Si consiglia, a tal proposito, la lettura di F. Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della letteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

<sup>40</sup> È di Gadamer la frase «L'essere che può venir compreso è linguaggio»: cfr. H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 542.

scambio tra le cose conosciute e quelle da conoscere; un insieme di parti, che aggiornano e modificano il complesso del sapere.

È un concetto presente, sebbene in maniera appena accennata, nella filologia legata alle prime interpretazioni della Bibbia<sup>41</sup>, che vive con Spinoza un nuovo slancio; ma diventa cardinale quando Friedrich Schleiermacher (1768–1834) fonda l'ermeneutica moderna. Sarà in realtà Dilthey, nell'*Origine dell'ermeneutica* (1900), a coniare l'espressione di «circolo ermeneutico», ripresa poi con gran fortuna da vari filosofi, tra i quali Martin Heidegger (in *Essere e tempo*, 1927) e Hans-Georg Gadamer (è del 1960 il celebre *Verità e metodo*).

Poco dopo, Jauss pubblicherà il saggio *Storia della letteratura come provocazione* (1967): in essa, l'opera non è intesa nel suo valore linguistico, ma in una nuova dimensione storico-sociale. Per l'accademico tedesco, membro della scuola di Costanza, chi legge si rende protagonista di un processo attivo di natura poetica, poiché seleziona le opere meritevoli di essere tramandate. Il suo «orizzonte di attesa» gli conferisce un potere notevole, che va ben oltre l'interpretazione dei testi: il pubblico, col gusto che gli deriva – anche – dall'epoca in cui vive, può stabilire la fortuna o la morte di un'opera<sup>42</sup>; considerazione in netto contrasto con il credo strutturalista nel testo e nella sua centralità assoluta.

Del fatto che l'opera non sia un circuito chiuso, ma che interagisca con la dimensione storica in cui è fruita, è convinto anche Iser, che ne *L'atto della lettura* distingue un lettore contemporaneo (definito «partecipante») da un lettore più recente (l'«osservatore»)<sup>43</sup>. Per lo studioso è doveroso segnalare che il pubblico e i suoi riferimenti cambiano col passare delle epoche: al mutare

---

<sup>41</sup> A Gregorio Magno (540 circa - 604) è invece attribuito l'aforisma «Scriptura sacra cum legentibus crescit», che ha guidato per secoli l'ermeneutica biblica.

<sup>42</sup> Jauss intende i testi «come un processo di comunicazione letteraria che è sempre mediato dall'attività di selezione e concretizzazione dei soggetti produttori e riceventi, e che spesso può essere ricostruito attraverso la relazione domanda - risposta»: cfr. H. R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. I: *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 82, cit. in F. Bertoni, *op. cit.*, p. 111.

<sup>43</sup> W. Iser, *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica* (1976), trad. it. di R. Granafèi, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 131-132, cit. in F. Bertoni, *op. cit.*, p. 110.

del contesto storico si accompagna un mutamento dell'interpretazione. Iser, assieme ad Eco (*Lector in fabula*, 1979) ed altri, ha proposto inoltre un modello di lettura "interattiva", secondo il quale il testo predispone soltanto i moduli (*patterns*) per essere attualizzato, mentre il lettore compie un intervento attivo per riempire i vuoti e completare i punti indeterminati.

In tutti questi casi, il lettore tende decisamente verso il polo della comprensione. E imita in qualche modo il lavoro del critico, pur mancando di rigore scientifico e consapevolezza metodologica. Ma una lettura sorda alle esperienze culturali pregresse è impossibile: l'atto critico consiste proprio nell'intersezione tra due sistemi, quello del testo e quello del lettore. Citando Bertoni:

[...] la lettura è un processo globale che presuppone la solidarietà del testo e del lettore, il loro intreccio e a loro continua integrazione. Nella dinamica temporale della lettura, il movimento che sembrava duplice segue in realtà un tragitto circolare: testo e lettore sono legati da un processo in cui si creano reciprocamente tra loro<sup>44</sup>.

Ma lasciamo da parte il lettore, di cui era necessario tracciare un profilo, seppur sommario, per proseguire nel nostro discorso. Perché negli stessi decenni del fervore culturale tedesco, in Francia e in Russia ci si interroga su ciò che del lettore rappresenta la controparte: l'autore, la sua natura, la sua immanenza nel testo letterario.

## 2.2. Proust e la fine del genio romantico

A partire dal Novecento, la nozione di autore torna prepotentemente oggetto di studio e viene sottoposta a continui distinguo. Proust contrappone l'*io mondano* all'*io profondo* dell'artista; la teoria del racconto separa l'*autore implicito* dall'*autore reale*; la semiotica plasma la figura dell'*autore modello* in

---

<sup>44</sup> F. Bertoni, *op. cit.*, p. 238.

opposizione all'*autore empirico*. La riflessione moderna sull'autore è stata tutta un distinguere, confutare e riconsiderare ciò che per molto tempo era stato qualcosa di ovvio e familiare. È dalla crisi del genio romantico ottocentesco, dunque, che la parola autore suona in qualche modo sospetta. Per alcuni richiama in maniera troppo diretta il soggetto, una dimensione sfuggente fatta di stati di coscienza, volontà, inconscio e significati plurimi. Evocando così lo spettro di una critica letteraria che setaccia le opere tenendo in considerazione unicamente le qualità di colui che le ha prodotte, e che si mette alla ricerca delle loro supposte poetiche scavando nel pensiero, o peggio, nella psiche e nella biografia dell'autore. Contro tale visione, formalisti e strutturalisti hanno avviato una lunga battaglia per l'affermazione del principio dell'autonomia del testo. Si potrebbe quasi dire che abbiano agito collocandosi nel solco di una tradizione avviata da Marcel Proust nel *Contre Sainte-Beuve*.

Si tratta di un libretto incompiuto, scritto nel 1908 ma pubblicato postumo nel 1954. In questo saggio di critica letteraria, al quale l'autore inizia a lavorare parallelamente alla *Recherche*, egli scaglia una dura invettiva contro un critico parigino del XIX secolo che, paradossalmente, deve a lui la propria fama. Sainte-Beuve aveva messo a punto un metodo scientifico per la valutazione oggettiva delle opere letterarie, che si basava sull'acquisizione di testimonianze dirette relative alla biografia degli autori. Epistolari, memorie, zibaldoni, autobiografie e aneddoti venivano assunti come base di partenza per un'indagine biografica volta a costruire un ritratto morale dell'autore, propedeutico al giudizio critico sulle sue opere. Ma per Proust

L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde [...] cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend: qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. [...] En aucun temps, Sainte-Beuve ne semble avoir compris ce qu'il y a de particulier dans

l'inspiration et le travail littéraire, et ce qui le différencie entièrement des occupations des autres hommes et des autres occupations de l'écrivain<sup>45</sup>.

La sua teoria è chiara: «un libro è il prodotto di un io “altro” da quello che manifestiamo nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi». Riconoscendo che la scrittura vive in una duplice dimensione – una pubblica e una privata –, egli diventa uno dei primi fautori di una netta separazione fra *io mondano* e *io artistico*. Forte di questa argomentazione, attacca deciso le letture di Nerval, Baudelaire, Balzac, Stendhal e Flaubert offerte da Sainte-Beuve<sup>46</sup>, denunciando soprattutto la superficialità del critico, la sua incapacità di cogliere il senso profondo delle opere e i motivi autentici della loro originalità.

In realtà, quell'invettiva è stata per Proust poco più che un pretesto per dichiarare la propria poetica, diametralmente opposta alla concezione che dell'arte aveva il critico parigino. Eppure stupisce la violenza quasi gratuita dell'attacco, forse poco degno di una diatriba letteraria. Nell'accusare Sainte-Beuve di non aver compreso Stendhal, ad esempio, Proust omette che l'autore de *Il rosso e il nero* è stato pressoché ignorato dai critici coevi. E quasi comicamente sbrotta nell'ammettere che Sainte-Beuve era dichiaratamente apprezzato da molti suoi contemporanei, come Baudelaire, Taine, e lo stesso Flaubert<sup>47</sup>. Gli attestati di stima provengono, dunque, da personalità autorevoli, e rischiano di rendere meno credibile il suo impianto accusatorio. Tutto ciò è per lui inammissibile, e lo porta a cadere in un curioso paradosso: nella foga di dimostrare che Sainte-Beuve non abbia spessore intellettuale, Proust lo dipinge come personaggio cortigiano e opportunista, pronò alle

---

<sup>45</sup> M. Proust, *La Méthode de Sainte-Beuve* in *Contre Sainte-Beuve* (1954). La mia edizione di riferimento è su *Wikisource*, all'indirizzo [https://fr.wikisource.org/wiki/Contre\\_Sainte-Beuve](https://fr.wikisource.org/wiki/Contre_Sainte-Beuve) (consultato il 17/11/2015). Da ricerche in rete ho però scoperto che, nella prima edizione Gallimard, il testo citato è a p. 130.

<sup>46</sup> Cfr. i capitoli intitolati *Gérard de Nerval, Sainte-Beuve et Baudelaire, Sainte-Beuve et Balzac* di M. Proust, *op. cit.* L'assenza di indicazioni relative alle pagine è dovuta alla natura digitale della fonte, la quale non presenta pagine ma collegamenti ipertestuali, che dall'indice indirizzano ai singoli capitoli.

<sup>47</sup> Cfr. M. Proust, *Gérard de Nerval*, in *Id.*, *op. cit.*

correnti del momento e timoroso dell'autorità. E allega a questo ritratto prove documentali molto precise, specialmente lettere e testimonianze di contemporanei, finendo per applicare proprio quel metodo che aveva denigrato fino al momento prima.

Resosi forse conto dell'errore, Proust abbandona ben presto il suo breve trattato per convogliare tutte le proprie energie nella *Recherche*. Sta di fatto che egli è forse il primo portavoce di una istanza che attraverserà tutto l'inizio del Novecento. Già il Positivismo aveva offerto una visione disincantata della cultura e della società: non c'era più spazio per l'«energia ispiratrice del genio», in grado di creare qualcosa di completamente diverso da tutto ciò che esiste secondo la sua personale ispirazione. La stessa teoria di De Sanctis, per il quale la storia della letteratura italiana doveva essere riscritta per far sì che dai ritratti degli autori si arrivasse poi all'analisi delle opere, si spiega alla luce di questa grande stagione culturale ormai al tramonto. Alla fine del XIX secolo, per via della dura depressione economica che l'Europa sta attraversando, proprio quel Positivismo che aveva inneggiato al progresso e al metodo scientifico è messo sotto accusa, perché dimostratosi fallimentare per ristabilire l'ordine sociale e offrire risposte alle crescente sete di introspezione psicologica della borghesia moderna. Proust, assieme a Kafka, vive in prima persona questa crisi, e forse la sua proposta di distinguere la dimensione pubblica da quella privata dell'autore punta a tutelare un'individualità creatrice già fortemente compromessa. È solo un'ipotesi: ma, se fosse così, la sua istanza differirebbe da quella dei formalisti e degli strutturalisti per un aspetto determinante. Dagli anni Venti in poi ciò che conta è solo il testo, inteso come tessuto connettivo che rimanda a una miriade di altri testi. Addirittura, nel 1969 viene coniato il concetto di intertestualità<sup>48</sup>, su cui

---

<sup>48</sup> A farlo è l'antropologa francese Julia Kristeva, esponente di spicco del post-strutturalismo. Cfr. Id., *La parola, il dialogo, il romanzo*, in *Semiotiké: Ricerche per una semanalisi* (1969), Milano, Feltrinelli, 1978, p. 119-143, dove il termine è usato a p. 121. In italiano esistono almeno le trattazioni di M. Corti, *Intertestualità*, nel suo *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997, p. 15-32, e di C. Segre,

torneremo a proposito dei post-strutturalisti. Poteva Proust conoscere tutto questo? Forse la sua non è un'istanza intratestuale che si oppone a una extratestuale. Forse l'*io profondo* dell'artista si differenzia da quello *mondano* perché direttamente coinvolto nel processo creativo, in quel percorso fatto di sofferenze e contraddizioni, sebbene questa possibilità sia stata esclusa dai teorici dopo Proust. Ma non da tutti; in *Crisi del romanzo* (1930), Walter Benjamin scrive:

Si può fare un viaggio e poi, una volta raggiunto il mare aperto, senza nessuna contrada all'orizzonte, percorrere mare e cielo. È quello che fa il romanziere. Egli è veramente solitario, silenzioso. [...] La culla del romanzo è l'individuo nella sua solitudine, che non sa più pronunciarsi in forma esemplare nelle sue faccende più importanti, non ha nessuno che lo consigli e non può dare consigli a nessuno. Scrivere un romanzo significa rappresentare la vita umana in modo da spingere all'estremo l'incommensurabile<sup>49</sup>.

In quella «sua solitudine», l'*io profondo* di Proust può rivelarsi nell'opera scevro da biografismi, e raccogliere i frammenti sparsi di un'interiorità dall'equilibrio precario.

Luci e ombre dell'*io* sono, del resto, il punto di partenza della critica psicanalitica, che mira ad applicare in letteratura le teorie freudiane sull'inconscio. In *Dostoevskij e il parricidio* (1927)<sup>50</sup>, Freud si esprime sul tema della centralità dell'autore distinguendo l'*io consapevole* dall'*io inconscio*: offrendo la propria interpretazione delle vicende dei fratelli Karamazov, teorizza che l'autore abbia dato inconsapevolmente sfogo al suo desiderio recondito di uccidere il padre, con il quale viveva un rapporto profondamente conflittuale. Si tratta di una tesi affascinante; tuttavia, la critica ha obiettato

---

*Intertestualità*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario* (1985), Torino, Einaudi, 1999, p. 85-90.

<sup>49</sup> W. Benjamin, *Crisi del romanzo*, in *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, vol. IV: *Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino 2002, p. 159.

<sup>50</sup> Cfr. F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* (1879-1880), con un saggio introduttivo di V. Lakšin e il saggio di S. Freud *Dostoevskij e il parricidio*, Torino, Einaudi, 2005.

che fosse poco filologica. Sembra azzardato, oltre che deterministico, ritenere che certe esperienze del vissuto producano inevitabilmente determinati effetti nella scrittura. E la volontà di associare a tutti i costi l'interpretazione dell'opera e quella della vita di un autore porta, probabilmente, alla banalizzazione di entrambe.

### 2.3. I soggetti in dialogo di Bachtin

Due logiche governano l'opera d'arte: la logica dell'eroe e la logica dell'autore, la logica del contenuto e quella della forma<sup>51</sup>.

Una storia controversa contraddistingue l'opera di Michail Bachtin (1895-1975), così importante da segnare un passaggio decisivo nella definizione della funzione autoriale. Siamo nella stagione del formalismo russo: una scuola tanto fervida quanto breve, indissolubilmente legata ai fenomeni storici e culturali che attraversano il decennio 1915-1925. I formalisti, infatti, vivono sulla propria pelle la fase che va dal Futurismo alle purghe staliniane, percorrendo le principali tappe che porteranno la Russia a precipitare nel baratro delle due guerre mondiali. Come conseguenza della rivoluzione di febbraio, lo zar Nicola II è costretto ad abdicare, perché nuove forze, di matrice bolscevica, mirano alla creazione di una federazione di repubbliche sovietiche. Tensioni, guerre civili, persecuzioni politiche rendono estremamente difficile la vita degli intellettuali russi. Così è per Bachtin, che almeno fino alla metà degli anni Quaranta sembra vivere una catena di eventi luttuosi – malattie, condanne, perdite di cari amici e famigliari – tali da impedire alle sue opere di essere conosciute al pubblico.

Qualche data per fare chiarezza: tra il '20 e il '24, l'autore lavora a *Per una filosofia dell'atto responsabile*, saggio che solo nell'86 viene pubblicato per la prima volta in lingua russa. Nello stesso periodo scrive anche *L'autore e l'eroe*,

---

<sup>51</sup> Cito da M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1979), a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2000, p. 179.

la cui prima edizione russa risale al 1979. Secondo diversi critici degli anni '70, Bachtin si serve dei nomi di alcuni suoi collaboratori meno famosi, tra cui Medvedev, per pubblicare “indisturbato” prima e durante le condanne al carcere e all’esilio. Paradossalmente, gli editori russi si decidono a prendere in mano i suoi testi solo dopo lo straordinario successo che hanno già raggiunto nel resto d’Europa, per via delle traduzioni rese disponibili in Francia - da ormai più di dieci anni - dai semiologi bulgari Julia Kristeva e Tzvetan Todorov, residenti e accademicamente attivi a Parigi. La prima traduzione in italiano di un’opera di Bachtin è di Einaudi, e data 1968: si tratta di *Dostoevskij. Poetica e stilistica*; solo a partire dalla metà degli anni '70 le sue teorie letterarie si diffondono in tutto il mondo.

Studio atipico e appartato, la comprensione del suo pensiero reclama una osservazione di natura filosofica. In *L’autore e l’eroe* egli compie lo sforzo di risalire la forma romanzo fino alle sue origini, ritrovandovi una complessa fenomenologia del rapporto “io – altro”.

La mia stessa identità, argomentava Bachtin, è debitrice nei confronti di uno sguardo altrui; il linguaggio che uso è pieno dei valori che altri vi hanno messo, i discorsi che faccio sono sempre una risposta ad altri discorsi e una domanda che richiede l’ascolto e la comprensione attiva di qualcuno: insomma, la materia prima della nostra esperienza è una materia dialogica, una rete di relazioni intersoggettive<sup>52</sup>.

Bachtin inserisce lo studio sull’autore in una più complessa ricerca degli snodi della filosofia del linguaggio, della linguistica e della critica letteraria. Tutta la sua produzione ha come fulcro l’ascolto, elemento costitutivo della parola, perno dell’essere<sup>53</sup>. Mettendo al centro l’individualità, l’ascolto non sarà mai possibile, perché la parola ascoltata passerà in secondo piano. Se invece si

---

<sup>52</sup> P. Montani, *Io, Bachtin e l’altro*, in «La Repubblica», 07/07/1990, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/07/07/io-bachtin-altro.html> (consultato il 12/11/2015).

<sup>53</sup> Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001, in particolare il cap. *La parola nel romanzo*, pp. 92-137.

parla, si comprende il significato delle proprie parole dopo aver ascoltato quelle degli altri<sup>54</sup>; così si forma l'identità di ciascuno, in un processo infinito che dalla linguistica passa alla metalinguistica. È, questa, un'impostazione che esclude a priori la rigidità del dogmatismo staliniano: gli organi di potere lo accusano, infatti, di essere un neo-kantiano.

E il romanzo? Nel mezzo secolo che separa le pagine giovanili de *L'autore e l'eroe* dalle sue ultime riflessioni, il romanzo è la rappresentazione, in forma narrativa, di una cultura umana che è dialogica per sua stessa natura. Una fucina sperimentale del rapporto intersoggettivo su cui si basa ogni nostra esperienza. Lo scrittore – questa la tesi di Bachtin – esalta l'ascolto come arte della parola, essendo in grado di padroneggiarla in tutti i livelli – cioè, in tutti i generi letterari del discorso -. Lo studioso, in realtà, si concentra sull'analisi di un unico genere, il romanzo, e di due soli autori fondamentali, Dostoevskij e Rabelais. Del primo evidenzia proprio questo: la capacità di instaurare una relazione dialogica col lettore, oltre che con se stesso<sup>55</sup>. La polifonia delle voci dei personaggi ha la precisa funzione di far emergere, nel lettore, l'urgenza di sviluppare un pensiero critico, assumendo una decisione personale e responsabile. Non c'è, dunque, la volontà da parte dell'autore di calare la propria verità dall'alto; nessuna visione dominante della realtà, nessuna decisione definitiva è ammessa. Ogni pagina del romanziere russo esprime il tentativo di rendere paradigmatica un'esistenza individuale, esistenza che sarà sempre pienamente legittimata.

Polifonia è dare a ogni personaggio una voce propria, capace di distinguersi da quella dell'autore; il personaggio è così soggetto della propria parola, perché ne è il solo responsabile. C'è, tra i due, una distanza concreta, che per Bachtin è l'extralocalità; il personaggio è un soggetto altro: altro nel tempo, nello spazio, nel valore e nel senso. E, per coinvolgere il lettore, l'autore non parla dell'eroe, ma con l'eroe, accettando e discutendo il suo punto di vista.

---

<sup>54</sup> *Id.*, *L'autore e l'eroe*, op.cit., p. 278: «il nostro discorso [...] è pieno di parole altrui».

<sup>55</sup> Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica (1929-1968)*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 2002, p. 53 e *passim*.

Mettendosi in gioco, e comprendendo di non poter prevaricare sui suoi personaggi.

Una teoria letteraria di questo tipo ha diviso la critica contemporanea. Perché offre una suggestione certamente affascinante, ma rischia di non poter essere resa concreta da nessun autore. Todorov<sup>56</sup> spiega che attorno al concetto di dialogicità si sviluppa tutto il lavoro di Bachtin, specialmente le riflessioni degli ultimi anni, in cui diventa quasi un'ossessione. E forse l'angoscia di tenere costantemente in vita il cerchio dialogico può spostarne il centro. Perché se il senso è tutto racchiuso nel gioco dialettico tra domanda e risposta, il contenuto ha ancora importanza?

#### 2.4. Una parentesi sull'intenzione

Bachtin ribadisce l'importanza degli eventi determinati da scelte personali. Li chiama «atti» o «azioni»<sup>57</sup>, implicando in essi la presenza di una responsabilità personale che investe tutti i protagonisti del dialogo scaturito dalla letteratura. Non fa mai chiaramente riferimento all'intenzione autoriale, proprio perché – questa la mia impressione – non vuole attribuire una simile prerogativa a una sola delle parti in gioco.

Eppure la discussione sull'intenzione d'autore è talmente antica da precedere l'età moderna. Oggi si è in realtà impoverita, ridotta alla piatta tesi del dualismo tra pensiero e linguaggio. Che già Platone aveva presente: del *Fedro* ricordiamo tutti il mito dell'invenzione della scrittura, che sta alla parola come questa sta al pensiero. Ecco il primo dualismo, quello tra *logos* e *dianoia*, che nella *Poetica* di Aristotele diventa dualità di contenuto e forma, cioè di racconto (*muthos*) e sua espressione (*lexis*). Persino la tradizione retorica distingue l'*inventio* dall'*elocutio*, separando così le fasi della raccolta di idee e

---

<sup>56</sup> Mi riferisco all'analisi proposta in T. Todorov, *Michail Bachtin: il principio dialogico*, Torino, Einaudi, 1990.

<sup>57</sup> Se ne parla in M. Bachtin, *Per una filosofia dell'atto responsabile*, a cura di A. Pozio, Milano, Pensa Multimedia, 2009.

della loro trasposizione in parole; ma nessuno di questi parallelismi è risultato sufficiente, soprattutto perché ha spostato l'attenzione dal problema dell'intenzione a quello dello stile.

La retorica classica, originariamente praticata in ambito processuale, distingue pragmaticamente *intentio* e *actio*, intenzione e azione. Cicerone, Quintiliano, e tutti i retori intenti ad analizzare i testi scritti in funzione giuridica mettono da parte le polarità squisitamente filosofiche o letterarie, centrando così per primi il problema.

Fino a quel momento, l'ermeneutica fenomenologica non aveva reso problematico il linguaggio, ma aveva tenuto fede all'idea che esprimesse o riflettesse un significato, al di qua del linguaggio<sup>58</sup>.

Il senso del testo non si esaurisce nell'intenzione, né coincide con essa: ecco perché non può essere ridotto al senso che ha per l'autore e per i suoi contemporanei. Esso, infatti, include la storia della critica che tutti i lettori passati, presenti e futuri ne hanno fatto e ne faranno. Alla luce di ciò, il rapporto tra testo e autore non può ridursi al dato biografico, né alla sua ostracizzazione. La tesi della morte dell'autore nasconde un nucleo problematico sostanziale, che è proprio quello dell'intenzione autoriale, «in cui come criterio dell'intenzione letteraria l'intenzione interessa molto più dell'autore»<sup>59</sup>. Saremmo dunque tentati di eliminare l'autore biografico dalla nostra percezione del testo letterario senza scalfire la convinzione comune, e non necessariamente fasulla, che fa dell'intenzione l'inevitabile punto di partenza di qualsiasi interpretazione dell'opera. Ma una espunzione così radicale non terrebbe conto di una cosa: il sistema culturale in cui è calata la ricezione dell'oggetto libro non può fare a meno, ancora oggi, di guardare all'opera dopo aver guardato all'autore, inteso nella sua totalità – biografismi inclusi, dunque. Da Proust a Compagnon, il tentativo di scindere la vita dalla

---

<sup>58</sup> A. Compagnon, *op. cit.*, p. 64.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

poetica o dall'intenzione ha avuto per certi aspetti l'obiettivo di sminuire la prima per valorizzare gli ultimi. Il desiderio di tutelare la dimensione privata dell'autore ha fatto il resto; eppure, sembra quasi impossibile per uno scrittore offrirsi al pubblico contemporaneo come pura intenzione, al netto della propria materialità di uomo.

## 2.5. Quale interpretazione? Il superamento del *close reading*

La questione è: stiamo parlando dell'intenzione dell'autore di fare letteratura o di quella di comunicare un determinato messaggio mediante un'opera? Chiarirlo è importante, perché solo nel secondo caso limitarsi alla stretta osservanza del senso del testo può rivelarsi una scelta vincente.

Dopo la critica del tradizionale dualismo tra pensiero e linguaggio, persino i più severi giudici dell'autore riconoscono nei testi letterari una certa presunzione di intenzionalità, circoscrivendola talvolta alla coerenza e alla coesione delle opere. Come osserva Compagnon<sup>60</sup>, esistono due posizioni polemiche agli antipodi: da un lato, chi ritiene necessario «cercare nel testo ciò che ha voluto dire l'autore, la sua "intenzione chiara e lucida", come diceva Picard»<sup>61</sup>; dall'altro, chi rinnega qualunque criterio di validità interpretativa, poiché convinto che nel testo non si trovi mai ciò che esso ci dice -

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>61</sup> *Ibidem*. Il Picard a cui Compagnon si riferisce è Raymond Picard (1917-1975), autore di *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Parigi, Pauvert, 1965, cit. in A. Compagnon, *op. cit.*, p. 66, nota 25. In Italia, il libretto (tradotto col titolo *Nuova critica o nuova impostura*) è stato inserito in un unico volume assieme a *Neo-critica e paleocritica, o Contro Picard*: cfr. R. Picard, *Polemica sulla nuova critica*, trad. it. di J. P. Weber, Milano, Jaca book, 1966. Come si evince dal titolo del saggio, l'autore non apprezza particolarmente il respiro della *nouvelle critique*, modalità di lettura nata spontaneamente fra lettori e studiosi insoddisfatti dalla pratica tradizionale, e desiderosi di applicare alla critica letteraria strumenti e saperi provenienti da altri campi delle scienze umane. Per quanto differenti per orizzonti e visioni ideologiche, i neo-critici si sentivano affini agli esistenzialisti, ai marxisti e agli strutturalisti. Ciascuna di queste scuole, infatti, era effettivamente accomunata alle altre dal fatto di aver abbandonato le categorie del bello, del vero, del chiaro, per stabilire fra critico e opera un rapporto nuovo, capace di virare verso la sociologica, la psicanalisi, la linguistica o «una delle grandi ideologie del momento» (per dirla con Barthes).

indipendentemente dalle intenzioni dell'autore -. Come uscire dalla dicotomia tra determinismo e relativismo? L'assenza di alternativa tra l'oggettivismo della prima tesi e il soggettivismo della seconda sembra farci cadere in una trappola dalla quale non c'è scampo. Una via terza ci sarebbe, in verità; ma, per trovarla, bisogna dimostrare che l'intenzione non coincide con la premeditazione «chiara e lucida». Solo così si potrà, infatti, assumere la stessa l'intenzione come unico criterio di validità nell'interpretazione.

Possiamo cercare nel testo ciò che esso vuole comunicarci reinserendolo nel suo contesto originario, contesto dato dalla somma delle dimensioni linguistica, storica, sociale e culturale dell'opera. E possiamo, allo stesso tempo, cercare il messaggio del testo calandolo in una cornice nuova, ossia la contemporaneità del lettore. Sono tesi che non si escludono più a vicenda, ma che sono diventate, al contrario, complementari; ci riportano al «circolo ermeneutico» di cui abbiamo parlato, perché congiungono il momento della precomprensione a quello della comprensione.

Sono solitamente due gli argomenti usati per demolire l'intenzione d'autore: una prima accusa afferma che l'intenzione non sia pertinente al testo; ma c'è anche chi sostiene che l'opera riesca a sopravvivere all'intenzione di chi l'ha creata. Riassumiamo in breve le due posizioni, per tracciare, con Compagnon, una possibile terza strada.

Chi scrive un testo vuole sicuramente esprimere un messaggio, in quanto la scrittura è innanzitutto un atto comunicativo. Ma nessuno può garantire la coincidenza semantica tra il senso del testo (l'opera letteraria) e ciò che l'autore voleva esprimere. Ecco che viene così a delinearsi la più frequente confutazione dell'idea di intenzione nei teorici della letteratura, da Wellek e Warren a Frye, da Gadamer a Ricœur. È già difficile ricostruire un'intenzione autoriale; e, supposto che sia rintracciabile, la sua presenza non è pertinente ai fini dell'interpretazione del testo. Wimsatt e Beardsley, in *The intentional*

*fallacy*<sup>62</sup> – saggio breve ma imprescindibile per una piena comprensione dell'argomento – considerano l'esperienza dell'autore e la sua intenzione ininfluenti per comprendere il senso dell'opera: «Il disegno o l'intenzione dell'autore – dicono – non è né disponibile né auspicabile come norma per giudicare della riuscita di un'opera d'arte letteraria»<sup>63</sup>. Ma delle due, l'una. Se l'autore ha fallito, la sua intenzione non coincide con il senso dell'opera, dunque la sua testimonianza sarà poco pertinente alla ricostruzione del messaggio contenuto nel testo. Se, invece, l'autore è riuscito a far combaciare senso e intenzione, a nulla servirà analizzare la seconda, poiché coincide con il primo. Di conseguenza, per dirla con Compagnon:

L'unica intenzione che conti in un autore è quella di fare letteratura (nel senso che l'arte è intenzionale), e l'opera basta da sola per decidere se l'autore ha realizzato la sua intenzione<sup>64</sup>.

In breve: le testimonianze sull'intenzione dell'autore (che vengano da lui o dai suoi contemporanei) non sono qualcosa da censurare a priori, perché spesso si rivelano essere utili indizi per arrivare al senso del testo. È tuttavia opportuno evitare di sostituire l'intenzione al testo, dal momento che non sempre il senso di un'opera coincide con l'intenzione dell'autore. La teoria – a mio avviso – radicale di Wimsatt e Beardsley si inserisce nel dibattito interno al *New Criticism*, pur occupando una posizione decisamente controversa.

Con l'espressione «*New Criticism*» ci riferiamo a una corrente anglo-americana dominante negli studi di teoria letteraria dagli anni Trenta ai Sessanta. Alla fine della prima Guerra Mondiale, i critici riscoprono il valore intrinseco dell'opera d'arte e focalizzano la loro attenzione sul lavoro artistico individuale, inteso come un'unità indipendente di senso. La loro visione si

---

<sup>62</sup> W. K. jr. Wimsatt e M. C. Beardsley, *The intentional fallacy* (1946), poi confluito in M. Beardsley, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954, cit. in A. Compagnon, *op. cit.*, p. 82.

<sup>63</sup> *Ibidem*. In una sua nota, Compagnon riferisce che la citazione è a p. 3 del testo originale.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

oppone alla pratica storicistica, diffusa in ambito ermeneutico, di costruire l'interpretazione di un'opera facendola sorreggere da informazioni sociologiche o biografiche.

Per i «nuovi critici», l'opera d'arte funziona come un oggetto estetico racchiuso in se stesso e nella sua autoreferenzialità: per penetrarlo è necessario analizzarlo da vicino, adoperando la tecnica del *close reading*. A essere presa in considerazione è la relazione tra l'idea di un testo e la sua forma, e cioè tra quello che il testo dice e il modo in cui lo fa. I *New Critics* «may find tension, irony, or paradox in this relation, but they usually resolve it into unity and coherence of meaning»<sup>65</sup>. L'intenzione d'autore smette di destare interesse, assieme a tutto ciò che è parte del contesto: ciò che conta è il solo procedimento, da ricostruire attraverso l'indagine degli elementi di complessità che opera letteraria possiede. Lavorando su pattern di suoni, immagini, strutture narrative, punti di vista e altre tecniche riconoscibili tramite il *close reading* del testo, i teorici di questa scuola tentano di determinare la funzione e l'appropriatezza di tali espedienti formali nell'opera, intesa come sistema narrativo chiuso e autosufficiente.

I «nuovi critici», specialmente quelli di area americana, hanno assunto nei confronti dell'autore una posizione molto rigida tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Essi hanno ridiscusso la nozione canonica di «realismo espressivo»: l'erronea, romantica convinzione che la letteratura effonda da un animo nobile. Per loro, il punto non è la ricerca della sincerità o dell'autenticità dell'esperienza apportata dall'autore nell'opera, ma la sua ricercatezza, coesione e unità. Cifre stilistiche, appunto, che sono proprie del testo, non dell'autore. In questo quadro si inserisce *The intentional fallacy* di Wimsatt e Beardsley, manifesto che sarà al centro di polemiche talvolta generate dai loro stessi allievi<sup>66</sup>: la parola impressa sulla pagina è autosufficiente, e importare

---

<sup>65</sup> A. W. Biddle, T. Fulwiler, *Reading, Writing, and the Study of Literature*, New York, Random House, 1989, cit. in M. Delahoyde, *New Criticism*, in *Introduction to Literature*, <http://public.wsu.edu/~delahoyd/new.crit.html> (consultato il 23/11/2015).

<sup>66</sup> Cfr. S. Fish, *La letteratura nel lettore*, in *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, op. cit. C'è da dire che anche Fish mantiene la

significati dall'esterno può rivelarsi, oltre che irrilevante, potenzialmente deviante. Se il senso è intrinseco al testo, non dovrebbe essere confuso con l'intenzione dell'autore, né con la dimensione affettiva dell'opera, che produce effetti impressionistici sul lettore: è qui che sta la fallacia cui alludono i due studiosi nel titolo del loro articolo. Ed è altrettanto semplice, ci dicono, commettere un ulteriore fallo di tipo affettivo, interpretando il testo in base alla risposta psico-emotiva del lettore, ovvero confondendo il senso dell'opera con gli effetti di cui è capace<sup>67</sup>. Il testo è tutto.

Di qui, la tentazione di rifiutare qualsiasi testimonianza esterna (specialmente biografica, privata) limitandosi all'evidenza interna. Tuttavia, tra questi due capi del filo si dipana una matassa di informazioni che sono a metà fra testo e contesto: la lingua adoperata ne è un esempio. Si tratta di informazioni che dipendono dall'intenzione dell'autore? Interessarsene è indice di un attaccamento sospetto alla sua figura?

Tanto gli intenzionalisti quanto gli anti-intenzionalisti preferiscono basarsi su tratti testuali legati direttamente al senso, piuttosto che su fatti biografici legati a esso indirettamente tramite l'intenzione d'autore, senza negare però che i fatti biografici abbiano a loro favore una certa probabilità e possano eventualmente, se non infirmare, per lo meno confermare un'interpretazione<sup>68</sup>.

L'anti-intenzionalismo di strutturalisti e post-strutturalisti ha assunto nella realtà toni decisamente più radicali di quanto non appaia da questa ricostruzione, perché nasce in campo linguistico, declinandosi solo dopo in ambito narratologico. Rifacendosi agli insegnamenti del *Corso di linguistica generale* di Saussure (1916), essi sono convinti dell'autosufficienza della lingua: non si tratta più soltanto di frenare gli eccessi dell'intenzionalismo perché, a

---

vocazione della sua scuola di fondare un metodo valido per l'insegnamento dell'analisi letteraria agli studenti medi e superiori.

<sup>67</sup> Si parla, in questo caso, di «affective fallacy».

<sup>68</sup> A. Compagnon, *op. cit.*, p. 83.

loro avviso, non è l'intenzione a determinare il significato, ma la lingua in quanto sistema. Il loro approccio all'interpretazione, infatti, non può partire se non viene prima escluso lo stesso autore. E il testo viene considerato un enunciato, non un'enunciazione: non atto linguistico calato nel proprio uso pragmatico, ma astrazione pura e slegata dalla specificità del contesto.

Abbiamo prima accennato alla presenza di un secondo argomento contrario all'intenzione: esso riguarda la sopravvivenza delle opere. In questo caso, l'accento sull'intenzione autoriale è strettamente associato al lavoro del filologo, col suo progetto di ricostruire storicamente il testo. L'obiezione che si potrebbe muovere è questa: il messaggio di un'opera non viene esaurito dalla sua intenzione, e non sarà mai equivalente ad essa. L'opera ha una sua autonomia. Pertanto, il significato complessivo di un testo non può essere banalizzato riducendolo al significato che ha per l'autore e i fruitori contemporanei (cioè di prima ricezione), ma deve essere descritto, secondo Compagnon, «come il prodotto di un'accumulazione, come la storia delle interpretazioni datene dai lettori fino a oggi»<sup>69</sup>.

## 2.6. Il soggetto impersonale di Barthes

Torniamo alle posizioni di strutturalisti e post-strutturalisti, cercando di tracciare un profilo della scuola critica alla quale aderiscono. Nel decennio 1965-1975 compaiono in Francia nuove voci autorevoli che, animando gli spazi dell'intelligenza parigina, si prefissano l'obiettivo di rendere gli studi letterari delle vere e proprie scienze, con un approccio metodologico oggettivo ispirato a quello adottato da Saussure in ambito linguistico. Il *Corso di linguistica generale*, pubblicato dopo un intenso lavoro di assemblaggio degli appunti raccolti dai suoi studenti, è il faro che guida tutta questa fase: se la lingua saussuriana è un sistema composto da elementi in continua relazione tra loro, perché non pensare lo stesso della letteratura? Da qui, la scrupolosa attenzione

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 84.

al testo degli strutturalisti: essi indagano la natura di alcuni rapporti - come quello tra forma e contenuto, parti complementari come il significante e il significato. Jakobson, Trubeckoj, ma anche Lèvi-Strauss e Genette: questi alcuni degli esponenti di spicco dello Strutturalismo, che ha per corifeo un personaggio prolifico e affascinante di cui è recentemente ricorso il centenario della nascita.

Roland Barthes (1915-1980) riveste un ruolo cardinale nella ricostruzione del panorama culturale francese all'indomani della guerra. Le sue teorie su significazione e linguaggio sono un punto di riferimento della semiotica e hanno contribuito all'affermarsi, anche in Italia, della *nouvelle critique*. In contrasto con la tradizione accademica, per Barthes il testo è il luogo privilegiato dell'analisi letteraria in quanto unico produttore di segni da interpretare avvalendosi del supporto di altre scienze, tra cui la sociologia, la psicoanalisi e la linguistica strutturale.

Ne *La morte dell'autore* (1968), egli delinea un percorso che dal Medioevo ci porta al capitalismo moderno. Per lo studioso, infatti, la nascita dell'autore coincide con quella della modernità<sup>70</sup>: il Medioevo ormai alle porte lascia spazio a una sorta di Rinascimento europeo, che porta all'empirismo in Inghilterra, al razionalismo in Francia e alla riforma luterana in area protestante. Sono, questi, tre fenomeni che si sviluppano su diverse direttrici: scientifico-filosofici i primi due, religioso il terzo. Eppure in tutti il «prestigio del singolo» diventa centrale. Per Barthes, l'individuo è un prodotto della modernità: l'incarnazione del borghese, la quintessenza dell'ideologia capitalista. E, se in letteratura il soggetto per eccellenza è l'autore, principio produttivo ed esplicativo dell'opera, Barthes opera un rovesciamento sorprendente: colloca al centro del processo analitico il linguaggio, impersonale e anonimo, per il quale «l'autore non è mai nient'altro che colui

---

<sup>70</sup> «L'autore è un personaggio moderno, prodotto dalla nostra società quando, alla fine del Medioevo, scopre, grazie all'empirismo inglese, al razionalismo francese e alla fede individuale della Riforma il prestigio del singolo, o, per dirla nobilmente, della "persona umana"»: R. Barthes, *La morte dell'autore* (1968), in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1984), trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, p. 51.

che scrive, proprio come *io* non è altri che chi dice *io*»<sup>71</sup>. Così l'autore porta alla ribalta il soggetto dell'enunciato, che non si produce se non nel momento stesso dell'enunciazione.

Il titolo a effetto dell'articolo barthesiano è diventato, agli occhi dei suoi seguaci come a quelli dei suoi detrattori, «lo slogan antiumanista della scienza del testo»<sup>72</sup>. Ed ecco che la diatriba sulla letteratura e il testo si è concentrata sull'autore, accanendosi forse in maniera eccessiva sul bersaglio sbagliato e gettando il ridicolo sul proprio avversario. Per noi, interpretare i testi vuol dire ragionare su un'intenzione umana in atto, e chi afferma l'indifferenza della volontà d'autore per il significato del testo sacrifica la ragione per il gusto di un'antitesi d'effetto. Del resto, tutte le conoscenze letterarie tradizionali possono essere riportate alla nozione di intenzione autoriale, o venirne dedotte. E, allo stesso modo, «tutti gli anticoncetti della teoria possono risultare dalla morte dell'autore»<sup>73</sup>.

In una cosa, però, Barthes sembra avere inequivocabilmente ragione: nell'aver individuato nella modernità una stagione nuova per la ricezione dei testi in relazione alla percezione dei soggetti scriventi. Prova ne è che la filologia classica e quella moderna, pur nella loro indubbia continuità metodologica, si differenziano l'una dall'altra per la prospettiva con cui guardano all'opera letteraria. I classicisti, infatti, analizzano e confrontano i testimoni di una stessa opera per portarla alla forma più vicina possibile all'originale<sup>74</sup>. Per loro è pacifico che un'unica opera possa essere il frutto di più mani: all'ombra di chi inventa la storia, c'è chi la tramanda e la modifica. I copisti dell'antichità si permettevano molte sviste, ipercorrettismi o interventi diretti e pienamente consapevoli sul tessuto dell'opera, con il preciso intento

---

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>72</sup> L'espressione è in A. Compagnon, *op. cit.*, p. 47.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Per approfondire, si consiglia la lettura di M. Scialuga, *Introduzione allo studio della filologia classica*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2003.

di migliorarla e con tutto il potere per farlo<sup>75</sup>. Non esistevano diritti d'autore, non esisteva il suo marchio di fabbrica, e la manipolazione dei contenuti – dai poemi ai libretti d'opera, passando per tutti i generi letterari e risparmiando solo i testi sacri – avveniva con una facilità sorprendente. L'età moderna rappresenta un'era nuova anche in questo: è tipico, per i modernisti, trovarsi davanti a testi giunti integri sino a noi. Solo in pochi casi le variazioni dipendono da errori di trasmissione; esse, piuttosto, sono frutto dei ripensamenti dell'autore<sup>76</sup> o delle sue battaglie con l'editore<sup>77</sup>. E non è questo uno scontro che si gioca proprio sul terreno della volontà? Così, l'intenzione della moderna figura d'autore sembra occupare la scena critica e filologica, considerato che interrogarsi su di essa è forse il punto di partenza tanto per ripristinare, quanto per interpretare i testi letterari.

Ci restano da fare due considerazioni, dalle quali derivare qualche conseguenza. La prima. Barthes non accetta che i manuali di storia letteraria e lo stesso insegnamento della letteratura a scuola partano da una figura autoriale che coincide con la vita dello scrittore. È a questo tipo di accezione che dichiara guerra aperta:

Nella maggior parte dei casi la critica consiste ancora nel dire che l'opera di Baudelaire è il fallimento dell'uomo Baudelaire, quella di Van Gogh la sua

---

<sup>75</sup> Cfr. M. L. West, *Critica del testo e tecnica dell'edizione* (1973), trad. it. di G. Di Maria, Palermo, L'Epos, 2009, p. 17 e succ.: l'autore parla delle diverse tipologie di variazioni, dagli errori di trascrizione alle vere e proprie manipolazioni del testo. Tra le numerose opere alterate consapevolmente da «persone diverse dall'autore» (p. 21), cita i *Phaenomena* di Arato, i *Pastoralia* di Longo e il *Corpus Hippocraticum* (*ibidem* e succ.).

<sup>76</sup> In G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo* (1934), a cura di D. Pieraccioni, Firenze, Le Lettere, 1988, si fa tuttavia riferimento alla possibile presenza, in alcuni testi antichi, di varianti d'autore.

<sup>77</sup> Cfr. A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, op. cit., p. 91. Stussi menziona il caso del *Cortegiano*, revisionato prima della stampa dell'*editio princeps* per conformarlo alle proposte di Bembo: «Fino a che punto l'opera del revisore sia stata autorizzata e approvata dal Castiglione, non è dato sapere con sicurezza, anche se ci sono indizi che giustificano una risposta positiva». Anche l'editore di Ariosto gli suggerì di adeguare il Furioso alle prescrizioni bembiane (cfr. *ivi*, p. 92). Addirittura, nel secolo scorso, il passaggio dalla prima alla seconda edizione di *Senilità* di Svevo, comportò la presenza di interventi dei curatori con postille autografe (*ibidem*).

follia, quella di Cajkovskij il suo vizio: si cerca sempre la spiegazione dell'opera sul versante di chi l'ha prodotta<sup>78</sup>.

Il linguaggio che, secondo lo studioso, dovremmo sostituire all'autore ha dei connotati scientifici e impersonali: apparentemente, tutto il contrario di ciò che è la creazione artistica, eppure è rivendicato come materia esclusiva della letteratura da Mallarmé, Valéry, Proust e i surrealisti - tanto più che Mallarmé sperava in una «scomparsa locutoria del poeta, che cede l'iniziativa alle parole»<sup>79</sup>.

La seconda. «L'autore non è mai nient'altro che colui che scrive, proprio come *io* non è altri che chi dice *io*». Associando l'autore al pronome di prima persona, Barthes fa trapelare la sua lettura de *La natura dei pronomi* di Émile Benveniste<sup>80</sup>, che esercita in realtà un certo fascino su tutta la «nuova critica».

Quando la scrittura comincia, l'autore entra nella propria morte, sostituito interamente dal linguaggio<sup>81</sup>.

L'autore, dunque, lascia spazio alla scrittura, al testo, e allo scrittore inteso come soggetto linguistico e grammaticale: non una «persona» psicologicamente costruita, bensì un essere di carta che non preesiste al messaggio che vuole trasmettere, ma che anzi si produce proprio con esso, nel contingente «qui ed ora» della comunicazione letteraria.

Come conseguenza di ciò, ai fini della lettura critica il dato biografico risulta insignificante. La scrittura non può essere letta usando come chiave ciò che precede l'enunciato, perché essa non ha più origine di quanta ne abbia il messaggio. Privato di un'origine, il testo appare «un tessuto di citazioni»; in quest'ottica, persino la nozione di «intertestualità» risulta derivare dalla teoria

---

<sup>78</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 52.

<sup>79</sup> S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 1945, p. 366, cit. in C. Benedetti, *op. cit.*, p. 48.

<sup>80</sup> É. Benveniste, *La natura dei pronomi* (1956), in *Problemi di linguistica generale* (1966), trad. it. di M. V. Giuliani, Milano, Il Saggiatore, 1990, pp. 301-309.

<sup>81</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 51.

della morte dell'autore. E, assieme a lui, si dissolve l'analisi interpretativa: per i barthesiani non possiamo attribuire ai testi alcun senso esclusivo e originale.

A questo punto emerge con forza un'idea automatica di scrittura, nella quale il processo creativo esclude ormai l'intenzionalità del soggetto:

[...] lo "scrittore" moderno, dopo aver sepolto l'Autore, non può più credere, come facevano pateticamente i suoi predecessori, che la sua mano sia troppo lenta per il suo pensiero o per la sua passione [...], per lui, al contrario, la sua mano, staccata da qualsiasi voce, guidata da un puro gesto di iscrizione (e non di espressione), traccia un campo senza origine – o che, per lo meno, non ha altra origine che il linguaggio stesso, ovvero ciò che rimette costantemente in discussione qualsiasi origine<sup>82</sup>.

Scrivere diventa un'azione riflessa, dominata dall'inconscio e dagli automatismi citazionistici e combinatori. E lo scrittore un viatico di influenze esterne, un luogo di passaggio, come uno specchio che riflette lo *Zeitgeist* circostante.

L'ultimo tassello del nuovo sistema di valori ricavato dalla critica letteraria dopo *La morte dell'autore* riguarda il lettore: è lui, non l'autore, il luogo dove si compone l'unità del testo; è nella destinazione dell'opera, non nella sua origine, che il cerchio comunicativo ed ermeneutico si chiude. Quel lettore non è certamente più personale di quanto non fosse l'autore, al punto che la sua funzione consiste nel tenere «unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è costituito»<sup>83</sup>.

Il testo, per Barthes, «libera un'attività che potremmo chiamare contro-teologica, o meglio rivoluzionaria, poiché rifiutarsi di bloccare il senso equivale sostanzialmente a rifiutare Dio e le sue ipostasi, la ragione, la scienza, la legge»<sup>84</sup>. È una dichiarazione sessantottina in piena regola, questa, e testimonia che il rovesciamento dell'autore, teoria che porta al passaggio dallo

---

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

strutturalismo sistematico al poststrutturalismo decostruttivo, è uno dei frutti della ribellione antiautoritaria della rivolta. Prima di giustiziare l'autore è stato necessario dargli un volto, il più odiato dagli studenti del '68: l'individuo borghese. Questo ha però ridotto la questione dell'autore a quella dell'analisi testuale compiuta attraverso il filtro della biografia – limitazione, del resto, già riconosciuta dalla storia letteraria – senza che si giungesse a una risoluzione per il problema dell'intenzione autoriale.

Possiamo dire, dunque, che la caccia all'autore scatenata negli anni Sessanta fu apparentemente una guerra contro la solida unità dell'«uomo-e-l'opera»: il mito della morte dell'autore appare, dunque, un processo ingiusto e sommario, con il quale si è voluto liquidare via tutta la teoria letteraria e l'ermeneutica ottocentesche, assieme alle relative degenerazioni psicologistiche.

## 2.7. Un'operosa mancanza: l'autore in Maurice Blanchot

Con il tema dell'assenza del soggetto, Maurice Blanchot (1907-2003) ha una certa familiarità. Difficilmente inquadrabile in una corrente critica, la sua riflessione procede per frammenti, risultando a tratti oscura e quasi mistica. *Lo spazio letterario*<sup>85</sup> è l'opera che racchiude il suo pensiero sulla scrittura e le sorti dell'autore: pubblicata nel 1955 e giunta in Italia nel '67, essa presenta la creazione letteraria come espressione più alta dell'«impersonale».

*Desœuvrement* è la parola-chiave di cui servirsi per giungere alla piena comprensione della sua teoria. È l'inazione, il silenzio dell'autore, che non si esplica, però, come un non-farsi dell'*œuvre littéraire*. Al contrario, l'inoperosità del soggetto diviene il prerequisito fondamentale perché l'opera stessa si realizzi: il *desœuvrement* funziona come una catarsi del soggetto stesso compiuta attraverso la rinuncia al proprio ego.

---

<sup>85</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario* (1955), trad. it. di G. Zanobetti e G. Fofi, Torino, Einaudi, 1967.

Per Blanchot, l'assenza d'opera<sup>86</sup> è lo spazio impersonale in cui ha sede colui che scrive, e che permette alla scrittura di entrare in rapporto con una verità «che è al di là della persona»<sup>87</sup>. Il silenzio dell'autore, dunque, non nasce dall'impossibilità di creare, bensì dalla necessità di offrire ancora qualcosa che sia letteratura (qualcosa che, per dirla con Blanchot, sacrifici «in sé la parola che gli è propria, ma per dar voce all'universale»<sup>88</sup>).

Se l'arte moderna funziona attraverso meccanismi che ci inducono a supporre che il soggetto padroneggi la scrittura, servendosene come uno strumento per raggiungere determinati risultati, l'utopia disegnata dal critico francese vuole che la scrittura elimini l'arbitrio e le scelte dell'autore, obbligandolo a «disfarsi di sé a vantaggio di quella potenza neutra, senza forma e senza destino, che è dietro tutto ciò che si scrive»<sup>89</sup>.

Pertanto, il *desœuvrement* potrebbe essere interpretato come una reazione a un certo modo di fare della modernità, forse troppo schiacciata sulla riflessività, e troppo legata a una logica che attribuisce valore a tutto ciò che è individuale, promuovendo la ricerca della novità a partire dalla differenza e dalla rottura con la tradizione. Se così fosse, potremmo affermare che l'irriverenza del «che importa chi parla», a partire dal «tentativo impossibile» di Proust per arrivare fino alla seconda metà del Novecento, presta il fianco a quelle correnti letterarie avanguardistiche che, con metodi e approcci

---

<sup>86</sup> Talvolta la parola *desœuvrement* è sostituita, nel critico Bataille, da altre affini (come *inachevement* o l'aggettivo *acéphale*), collegate semanticamente ai concetti di sacrificio, autocastrazione e rifiuto della rivalità con il padre (cfr. C. Pasi, *La scrittura-sacrificio in G. Bataille*, in Id., *La comunicazione crudele: da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998), ma anche a quelli della lotta politica (cfr. G. Bataille, *La congiura sacra* (1936-1939), trad. it. di F. Di Stefano, R. Garbetta, Torino, Bollati Boringhieri, 1997). Alcuni ipotizzano anche che dalla lettura di Bataille sia partita la constatazione foucaultiana dell'assenza, intesa come «riserva di senso» (ovvero, come parola che si autoimplica, non aggiungendo alla narrazione di cui si fa portavoce nessun significato aggiuntivo rispetto alla propria lingua) che accomuna, dopo Mallarmé, la scrittura alla follia. Cfr. l'appendice a M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, a cura di M. Galzigna, Milano, Rizzoli, 2011, p. 634 e *passim*.

<sup>87</sup> M. Blanchot, *op. cit.*, p. 14.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> C. Benedetti, *op. cit.*, p. 201.

differenti le une dalle altre, mirarono in sostanza al medesimo obiettivo, come vedremo nel capitolo successivo.

Blanchot tenta di porre rimedio al problema dell'autore indebolendo il suo controllo soggettivo, premeditato e strategico sull'opera. Ciò che egli ricerca è una scrittura capace di ignorare del tutto le strategie presenti del soggetto scrivente, perché sorretta da basi completamente nuove. Per questo egli afferma che «lo scrittore è morto dal momento che l'opera esiste»: una morte auspicata per tentare di ripristinare l'ambiente di parziale irriflessività in cui è ancora possibile dar luogo a una nuova creazione.

Paradossalmente, per quanto Blanchot possa desiderare questa sorta di kenosi dell'autore, non può fare a meno di attribuire alla scrittura una funzione salvifica e vivificatrice. «Scrivere è scongiurare gli spiriti, è forse liberarli contro di noi»: è un'affermazione che implica la compresenza, nell'atto della scrittura, di due forze antitetiche e complementari, l'una che conduce alla sottomissione e l'altra alla liberazione. Perché, nel tentativo di renderci finalmente liberi da un'ossessione, le concediamo un'importanza e un potere sempre maggiori, fino ad esserne soggiogati senza rendercene conto. Così come, mentre respingiamo gli spiriti con preghiere e scongiuri, non facciamo in realtà altro che istigarne l'assalto.

L'ossessione è al centro della riflessione teorica di Blanchot, e per questo motivo sarà doveroso spendere su di essa almeno qualche parola. Essa innesca la necessità di difendersi adottando le armi della scrittura. Sebbene il proposito dell'autore sia sempre il medesimo - cominciare un'opera che dispieghi le sue forze e renda merito al sacrificio della creazione -, il progetto che egli riesce a portare a termine è, in realtà, lontanissimo da ciò cui aspira, perché limitato alla sterile messa al mondo di un nuovo libro senza valore. Sarà proprio questo senso di miseria e fallimento a farlo tornare sempre allo stesso inizio, liberando l'ossessione che lo tiene prigioniero e obbligandolo a dire ciò che ha già detto altrove. Nel tentativo di ridisegnare un'immagine, un'ombra, incapace di rappresentare alcuna realtà e destinata

all'incompiutezza. Scrivere assomiglia così a un'eterna caduta, e il vuoto appare l'unico spazio vitale possibile.

Per questa ragione, Blanchot individua la capacità dello scrittore non nella sua padronanza delle parole, né in quella di abbandonarsi, nonostante tutto, al movimento perpetuo che lo porta a scrivere. La mano che scrive è mano malata, vittima di quella che il teorico francese chiama «prensione persecutrice»: mai quella mano abbandonerà la penna, perché mai sentirà di potersene staccare. E invece, la vera forza è della mano che non scrive, che non è soggiogata dall'ossessione ed è padrona di una scrittura sulla quale sa intervenire; persino interrompendola.

Per salvarsi, lo scrittore dev'essere in grado di far fronte a quel tipo di pressione. Per Kafka, il momento in cui è riuscito sostituire "Io" con "Egli" è stato anche l'attimo esatto in cui la scrittura si è per lui liberata in Letteratura. Blanchot crede che quando lo scrittore priva il testo dell'ingombro della propria persona, quando ha la forza di imporre il silenzio di sé alle parole, l'opera può finalmente compiersi. È quel silenzio che lo studioso contempla assorto, cercando di aprire, come un chirurgo, il corpo della scrittura per scrutarne i vuoti, gli spazi cavi dove erano annidate le ossessioni.

Negli scritti di Blanchot c'è uno scarto minimo tra ossessione e silenzio: ciò che lo assilla è il vuoto di una parola mancata, taciuta. Sono, le sue, teorie che creano vuoti, piuttosto che aprire mondi: la sua produzione è ermetica, il suo pensiero frammentario, perentorio e a volte provocatorio. Senza sentirsi in dovere di dimostrarlo attraverso argomentazioni forti, Blanchot ci dice che lo spazio letterario è costituito da tutto ciò che non si legge, pur dando consistenza alla pagina e giustificandone l'esistenza. Lo scrittore devoto alla letteratura cerca, in realtà, ragione e assoluzione. Scrivere è dar forma alle cose nominandole, ma non è stato forse Dio il primo a creare dalla parola? E allora l'autore, con la sua mano, commette ogni giorno il peccato più grande: si paragona a Dio, ma la sua beffa è quella di essere destinato a rimanere escluso

e rigettato dalla stessa opera che ha generato. Così è questo la scrittura: un segreto dal quale rimanere separati.

Alcuni critici hanno visto in Blanchot il paradosso di un'opera che si realizza unicamente nella propria negazione, sottraendo dunque al linguaggio la sua funzione primaria: dare la possibilità di esprimersi, comunicare. In realtà, il concetto di opera è riconvertito da Blanchot in qualcosa che si libera dal dovere di esprimere; essa esiste, semplicemente, e non è nulla al di fuori della sua essenza<sup>90</sup>. Nella solitudine si realizza, alla solitudine è legata, ma ciò non vuol dire che sia destinata all'incomunicabilità. Anzi, è proprio quando la solitudine di chi ha creato l'opera incontra la solitudine di chi l'ha raccolta, che la parola acquista senso. Perché «chi la legge entra nell'affermazione della solitudine dell'opera, come chi la scrive appartiene al rischio di questa solitudine»<sup>91</sup>. In quel momento di «intimità aperta» tra scrittore e lettore, la letteratura vede la propria nascita.

Se l'opera si esprime nella solitudine, le fa da compagno il silenzio. Che è, anche, l'ultima possibile forma di espressione che resta allo scrittore; la forza «grazie alla quale colui che scrive, essendosi privato di se stesso, avendo rinunciato a se stesso, nel cancellarsi ha tuttavia mantenuto l'autorità di un potere, la decisione di tacere»<sup>92</sup>. Il controllo sulla parola, il silenzio che le viene imposto, lo spazio bianco in cui questa si dispiega: questo diventa l'autore. Eppure, egli non ha annullato nell'opera muta la propria identità, poiché la qualità, la specificità di quel silenzio garantiscono l'appartenenza dell'opera al suo creatore. Il silenzio diviene, in Blanchot, marca d'autore e forza riconosciuta dal lettore. Perché quell'assenza appartiene a qualcuno, e ricordandoci di lui ci riporta alla sua presenza.

---

<sup>90</sup> «[...] la lettura non fa niente, non aggiunge niente; essa lascia essere ciò che è; è libertà, non libertà che dà l'essere o lo coglie, ma libertà che accoglie, consente, dice sì, non può che dire sì: e, nello spazio aperto da questo sì, permette alla decisione sconvolgente dell'opera di affermarsi, permette l'affermazione che l'opera è – e niente altro»: cito da M. Blanchot, *op. cit.*, p. 168.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 10.

*Lo spazio letterario* offre una riflessione filosofica fascinosa e originale, che parte dalla ricerca del luogo metaforico nel quale si origina e prende corpo la scrittura. Ma il dibattito sull'autore, almeno per come si è sviluppato negli ambienti post-strutturalisti, da Barthes a Segre, non ci parla di questa essenza nell'assenza. Ad essere messa in scena è, piuttosto, l'eliminazione di un feticcio destinato alla condanna definitiva da parte di una cultura satura di storia. La de-soggettivizzazione sembra realizzarsi, ma probabilmente in chiave parodistica: come se l'autore venisse condannato a riscrivere il già scritto, sulla scia del Pierre Menard di Borges. L'autore, allora, non è più colui che disfa il proprio Io e intesse «la sua epopea della scrittura come spazio impersonale, anonimo»<sup>93</sup>, in cui fare esperienza della propria morte. Piuttosto, è lo «scrittore-bibliotecario», che riscrive o amalgama linguaggi preesistenti perché incapace di produrre idee nuove. Eppure, una cosa è certa. Che venga preso di mira il linguaggio, percepito come il presidio in cui il soggetto resiste; che si scandagli la scrittura stessa, per privarla di personalità e mutarla nella sala di registrazione dove incidere le tracce di una differenza senza voce, non c'è dubbio che il mito continui ad esercitare il suo fascino e a mettere l'accento su tutto ciò che di individuale c'è nell'atto di scrivere.

## **2.8. L'autore implicato di Booth**

È possibile affrontare la questione dell'autore da un'altra prospettiva, che in qualche modo si ricollega alla scissione già proposta da Proust fra dimensione pubblica e privata dell'entità autoriale.

Wayne Clayton Booth (1921-2005), critico letterario americano consacrato dalla pubblicazione, nel 1961, del saggio intitolato *Retorica della narrativa*<sup>94</sup>, segnala l'esistenza di una dimensione distinta da quella dell'autore reale. Si tratta di «un alter ego dell'autore», «un'impalcatura della nostra mente, fatta

---

<sup>93</sup> C. Benedetti, *op. cit.*, p. 13.

<sup>94</sup> W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961; trad. it. di A. Poli, E. Zoratti, *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

con l'aiuto di elementi della storia narrata»<sup>95</sup>, che prende forma a partire da ogni nuova narrazione attivata da un testo, sia essa un romanzo o un racconto. L'espressione inglese che adopera è quella di *implied author*: essa è stata malamente tradotta in «autore implicito» durante la prima circolazione dell'opera in Italia e Francia, sebbene oggi si preferisca servirsi della definizione originale o, al massimo, della più corretta traduzione in «autore implicato».

Cerchiamo di individuare le ragioni per le quali Booth, dopo aver maturato la propria, personale visione della narratologia<sup>96</sup>, abbia sentito la necessità di chiamare in causa un autore, seppur implicandolo nel testo: probabilmente, la nozione è più complessa di quanto la sua apparente linearità non lasci trasparire, poiché cerca di soddisfare una pluralità di esigenze.

Innanzitutto, Booth è interessato a offrire una risposta a una domanda genericamente narrativa: chi sta raccontando? Per lo studioso, la voce narrante in un racconto è sempre un'istanza fittizia, che l'autore plasma come un personaggio. Questa condizione diventa evidente solo quando il narratore ha un suo peso drammatico, cioè quando possiede una forte caratterizzazione di personaggio<sup>97</sup>. In tutti gli altri casi, invece, il narratore tende a essere identificato con l'autore, e questo è per Booth «uno dei vizi di lettura più diffusi»<sup>98</sup>. Per eliminare in via definitiva questa possibilità di confusione è necessario, allora, stabilire teoricamente che tra narratore e autore c'è sempre una differenza: «si può sempre fare una distinzione tra il narratore e l'autore

---

<sup>95</sup> Id., *Distance et point de vue*, in «Poétique», n. 4, p. 516, cit. in C. Benedetti, *op. cit.*, p. 67.

<sup>96</sup> In questo campo di analisi, Booth sottolinea la differenza tra diversi livelli narrativi, oltre che fra differenti funzioni. Ad esempio, fa una distinzione fra narratore e autore implicato, ma anche fra autore implicato e lettore; nonché fra autore implicito e personaggi. Cfr. *Id.*, *op. cit.*, p. 161-165. Ciononostante, secondo Genette, Booth avrebbe confuso i problemi di “voce” (chi parla in un racconto?) con quelli di modo (chi vede, invece?): cfr. *Id.*, *Nouveau discours du récit*, Parigi, Seuil, 1983, pp. 95-96. Booth ha a sua volta criticato il metodo di Genette nella *Postfazione* alla seconda edizione di *The Rhetoric of Fiction*, in particolare alle pp. 457-460, e in W. C. Booth, *Rhetorical Critics Old and New: the Case of Gérard Genette*, in AA. VV., *Reconstructing Literature*, a cura di L. Lerner, Oxford, Blackwell, 1983.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 156-157.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 156.

implicito che l'introduce»<sup>99</sup>. Di conseguenza, la nozione di autore viene proposta come sigillo di un'argomentazione che procede per via negativa, a sostegno della distinzione autore/narratore. Una distinzione, tra l'altro, che Bachtin ha già dichiarato necessaria, mediante la nozione di «parola indiretta»<sup>100</sup>.

Ma non basta. Nell'indagine di Booth c'è un fenomeno narrativo più specifico, di cui cerca di cogliere gli sviluppi. Le sue riflessioni, infatti, scaturiscono specialmente da una particolare categoria di racconti: quella in cui il narratore rappresentato è inattendibile, ovvero non degno di fiducia da parte di chi legge, perché privo di quelle qualità morali e intellettuali che donano a un autore la sua autorità, come visto nel capitolo I. L'esempio più evidente è offerto dal narratore che non racconta la verità, mentendo o nascondendo qualcosa. Perché, andando avanti con la storia, quel narratore lascia scoperto qualche nervo, e il lettore comincia a sentire una voce muta, un'istanza altra da quella narrante, incapace di incarnarsi in una propria voce narrativa e tuttavia forte abbastanza per indicargli qualcosa. È ciò che Booth chiama «autore implicato».

La distanza che si viene a creare tra narratore inattendibile e autore implicito è, del resto, tra i vari tipi di distanza di cui Booth si occupa, quella a cui attribuisce più importanza proprio perché «coinvolge il lettore nel giudicare il narratore». Qui infatti il lettore non solo si accorge che il narratore non è l'autore, ma è persino obbligato a diffidare di lui. Allora è come se venisse guidato da qualcun altro che da dietro le quinte gli dà

---

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> Per Bachtin, la parola nel romanzo è sempre indiretta, in quanto non esprime direttamente le intenzioni dell'autore, bensì le filtra attraverso altre categorie: l'autore convenzionale, il narratore rappresentato, i personaggi. Tutte queste voci creano nel testo una polifonia che si fa specchio della voce dell'autore: cfr. *Id.*, *Estetica e romanzo*, op. cit., p. 172. Ecco perché Bachtin, a differenza di Booth (che ha, comunque, una formazione decisamente diversa) non esprime la necessità di separare l'autore reale dall'autore interno al testo.

indirettamente indicazioni di lettura, inducendolo a diffidare del narratore che sta parlando sul proscenio<sup>101</sup>.

Se esiste un'entità gerarchicamente superiore a quella del narratore, è su di essa che ricade la responsabilità del testo, ed è lei ad esserne implicata. Il participio diventa allora doppiamente necessario, perché non si limita a indicare l'entità astratta che prende corpo per negazione (l'autore che esiste perché non può essere il narratore). La sua presenza è dentro l'opera, da essa implicata per far sì che il lettore possa comprenderne e valutarne appieno il senso.

Emerge qui una nota dissonante rispetto alle scuole critiche successive alla *Retorica della narrativa*, e in modo particolare rispetto a Genette. Nella sua "grammatica", lo studioso parla esclusivamente di narratori (omo- o eterodiegetici; di primo, secondo, terzo livello etc.), e il fatto che ignori l'autore come categoria lo fa sparire del tutto dalla scena. Irrigidito in schemi e formule, chiuso verso tutto ciò che non riguarda l'analisi del testo in senso stretto, Genette ci presenta una narratologia certamente meno problematica, ma per questo anche meno ricca e sfaccettata. Il punto d'approdo del discorso di Booth vuole essere, invece, qualcosa di più completo: l'idea di un'opera letteraria che si determina da un insieme di strategie e decisioni di cui è responsabile una persona che vive fisicamente al di là del testo, ma la cui immagine non può che essere ricostruita dal lettore in base alla lettura dell'opera stessa. La materialità dello scrittore si astrae poiché l'autore è implicato al testo, essendo con questo un tutt'uno artistico indissolubile:

La concezione che il lettore ha dell'autore implicito comprende non solo i possibili significati, ma anche il carattere morale ed emotivo di ogni singolo frammento delle azioni e delle traversie di tutti i personaggi. Comprende, insomma, la percezione intuitiva di un insieme artistico completo. Il valore principale da cui *questo* autore implicito si lascia coinvolgere, a prescindere

---

<sup>101</sup> Cito da C. Benedetti, *op. cit.*, p. 68.

da ciò che egli pensa nella vita reale, è quello espresso dalla forma nel suo insieme<sup>102</sup>.

L'opera, dunque, è un insieme di elementi, e persino la sua forma contribuisce alla proiezione dell'immagine autoriale.

L'autore, insomma, è lo stile, ma solo se con quest'ultimo intendiamo la combinazione tra pensiero ed espressione, senza fermarci al piano strettamente formale e linguistico su cui lo stile è genericamente collocato<sup>103</sup>.

Il lettore costruisce una proiezione dell'autore che risente di numerosi aspetti non verbali dell'opera, come la sua abilità nella scelta di un personaggio, di un'azione, di un paesaggio, di un'idea. Gli aspetti testuali coinvolti possono essere molteplici, ma per Booth sono tutti accomunati dal concetto di scelta, e quella scelta fa sempre capo a un autore che l'ha determinata.

L'autore implicito seleziona, consciamente o inconsciamente, ciò che verrà letto; il lettore interpreta la sua personalità come una versione letteraria, idealizzata, della persona reale in quanto somma delle proposte scelte<sup>104</sup>.

E qui arriviamo a un punto cruciale. Booth rivolge lo sguardo a tutta quella serie di fenomeni rimossi dalla teoria letteraria dopo il 1961: la personalità di chi scrive, la traccia unica e individuale che si suppone lasci - più o meno volontariamente - nell'opera. E tra questi anche lo stile, che per tanti anni è stato, forse, l'unico aspetto preso in esame dagli studiosi per ricostruire la figura autoriale in letteratura. Booth sembra infatti riconoscere che resta

---

<sup>102</sup> W. C. Booth, *op. cit.*, p. 76, corsivo non mio. Come si vede, la traduzione di Poli e Zoratti presenta ancora l'espressione, ormai superata, di «autore implicito» anziché implicato.

<sup>103</sup> Booth, in effetti, arriva a prendere in considerazione la possibilità di chiamare stile «quel centro di principi normativi e di scelte» che definisce autore implicato, visto che lo stile è il principale strumento «per comprendere le forme a cui si attiene l'autore». Se abbandona questa ipotesi, è solo perché lo stile enfatizza in maniera eccessiva l'esperienza verbale: cfr. W. C. Booth, *op. cit.*, pp. 74-77.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 74.

imprigionata, in ogni opera che si stacca dal suo creatore, una parte della sua personalità, costruita però di riflesso attraverso l'occhio del lettore. Meno di vent'anni dopo, lo stesso avrebbe scritto Calvino:

Scrivere presuppone ogni volta la scelta d'un atteggiamento psicologico, d'un rapporto col mondo, d'un'impostazione di voce, d'un insieme omogeneo di mezzi linguistici e di dati dell'esperienza e di fantasmi dell'immaginazione, insomma di uno stile. L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore, e s'identifica con quella proiezione di se stesso nel momento in cui scrive<sup>105</sup>.

Ebbene, anche lo scrittore parla di scelta, citando forse proprio Booth quando si riferisce alla scrittura come a un insieme artistico sfaccettato ma omogeneo. Rispetto al critico, però, Calvino esprime la propria visione dall'altro lato, cioè dalla parte di chi ha fatto esperienza dell'intollerabilità di quella proiezione. E proprio mentre è in atto la stessa esperienza, cioè in un romanzo, condivide l'angoscia di un'utopia della forma:

Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sí che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive... Chi muoverebbe questa mano? La folla anonima? Lo spirito dei tempi? L'inconscio collettivo? Non so. Non è per poter essere il portavoce di qualcosa di definibile che vorrei annullare me stesso. Solo per trasmettere lo scrivibile che attende d'essere scritto, il narrabile che nessuno racconta<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> I. Calvino, *Una pietra sopra* (1980), Torino, Einaudi, 1995, p. 317.

<sup>106</sup> *Id.*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), Milano, Mondadori, 2012, p. 217.

Gli elementi, le tracce personali di cui chi scrive dissemina il testo potrebbero essere, al netto dello sfogo di Silas Flannery, la prova che il suo alter ego, Calvino, ha concettualizzato l'autore esattamente negli stessi termini di Booth. Ma, dopo di loro, la teoria ha lasciato a lungo cadere il tema dell'identità autoriale. Come vedremo, infatti, gli strutturalisti e i critici da essi influenzati hanno perso di vista l'autore, focalizzandosi sulla testualità, sull'architettura delle opere letterarie, non più viste come frutto di scelte, ma come ingranaggi che si incastrano meccanicamente.

### **2.8.1. Dopo Booth. Breve accenno alla critica neo-etica**

Se il pensiero di Booth ha lasciato un segno, è specialmente nella scuola della *New Ethics*; la sua ricerca, infatti, si è sviluppata come un discorso sul romanzo, nel tentativo di riqualificare innanzitutto le sue strutture retoriche. In questo modo, figure a lungo marginalizzate come quella dell'autore, con annesse categorie narratologiche – a cominciare da quella di «autore implicato» – sono tornate al centro di un dibattito che poneva con forza l'accento sull'esperienza della lettura individuale del testo letterario. L'esperienza e gli studi letterari hanno, per l'uomo, un valore sociale positivo: questo il principio fondante della *New Ethics*, che nasce, infatti, nel segno di una naturale continuità con un filone di *ethical criticism* del romanzo, assai radicato nella tradizione letteraria e critica anglosassone. Le sue origini possono essere fatte risalire a George Eliot e Charles Dickens, per poi attraversare una fase di sviluppo fondamentale con la narrativa e la produzione saggistica di Henry James, giungendo con Lionel Trilling e Iris Murdoch alle porte del XXI secolo<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> Cfr. F. Brioschi, C. Di Girolamo, M. Fusillo, *op. cit.*, p. 270.

I nuovi etici hanno una grande familiarità con gli strumenti metodologici del decostruzionismo, della scuola di Foucault e di Marx. Molti di loro sono poststrutturalisti, ma ciò non deve indurci nell'errore di giudicare poststrutturalista anche questa esperienza, nella sua complessità. Basti pensare che, voci importanti come quelle del filosofo Emmanuel Lévinas e della filosofa neo-aristotelica Martha C. Nussbaum – due delle figure ispiratrici del nuovo indirizzo di ricerca – non vi sono affatto riconducibili. La *New Ethics*, infatti, prende le mosse da molteplici retroterra culturali, utilizzando metodi di indagine diversificati – ascrivibili a branche del sapere anche molto distanti tra loro: dalla narratologia alla filosofia morale – per i quali, però, è possibile individuare alcuni punti di riferimento comuni che proveremo brevemente a mettere in luce.

Il primo è la lettura. Miller, Butler, Spivak: tutti questi critici hanno sollevato la questione del valore etico della lettura, inteso come il prodotto di processi interni al testo letterario e, nello specifico, interni al romanzo. E lo hanno fatto scientemente, per opporsi al determinismo di quei paradigmi sociologici applicati allo studio della letteratura che pongono i meccanismi di attribuzione di valore ai testi letterari in forze esterne a questi ultimi. Per usare un'espressione di Dorothy J. Hale, una delle teoriche più acute della *New Ethics*, leggere un romanzo significa aprirsi a un tipo di *decision-making* intrinsecamente etico, nel quale il lettore gioca la parte del giudice<sup>108</sup>. Secondo i critici neo-etici, ogni romanzo richiede al lettore di compiere una scelta riguardo al proprio rapporto con l'esperienza immaginativa offerta dalla lettura, sostanzialmente sintetizzabile in due sole domande: mi "sottometterò" all'alterità di fronte alla quale mi pone il romanzo? E accetterò di stabilire una relazione, per sua stessa natura etica, con un possibile, cioè con l'universo fittizio del romanzo? Una risposta affermativa a tali domande porta il lettore a stabilire una relazione con un agente – che potrà essere il punto di vista, la narrazione, il testo: questo sarà stabilito dalla corrente teorica nella quale ci si

---

<sup>108</sup> Come si spiega in *Id., op. cit.*, p. 271.

muove – che si determina sulla base della sua alterità rispetto al lettore. Da ciò emergerebbe il valore etico della letteratura e del romanzo in particolare, consistente nell’opportunità offerta al lettore di sviluppare la capacità di riconoscere e quindi “onorare” l’alterità, avvicinando così la letteratura alla sfera dell’azione – sia che questa venga intesa come discorso, che come etica privata, o etica pubblica.

Ma con questo tipo di approccio neo-etico all’analisi dei testi letterari rimane un problema di fondo: la natura intrinsecamente mediata della parola dell’autore. Da quando Booth, autore celebrato dalla *New Ethics* come un padre fondatore, ha definito la categoria di autore implicato, sappiamo bene quanto l’immagine dell’autore che il lettore inferisce dal testo sia sempre frutto di mediazioni e fraintendimenti.

Sta di fatto che la *New Ethics* è un’esperienza non ancora conclusa, anzi in continua evoluzione. Uno dei perni su cui continua a reggere è lo stile, che, secondo alcuni, congiungerebbe le scelte narratologiche dell’autore alla sua visione etica del mondo.

Inglese, classe 1975, la scrittrice Zadie Smith afferma esattamente questo: nella personalissima estetica da lei messa a punto, la letteratura avrebbe un valore positivo perché capace di unire il discorso estetico a quello sociale. Per Smith, lo stile è al centro di ogni opera letteraria, poiché consiste nella rivelazione più autentica dell’identità individuale dello scrittore, lo strumento principe per esprimere la sua visione del mondo. Il valore letterario risulterebbe così inscindibile dalla scelta d’autore, dalla sfera etica. Convinzione profonda di Smith è che la scrittura richieda necessariamente un’auto-rivelazione, ovvero imponga all’autore il dovere di esprimere il proprio modo di stare al mondo<sup>109</sup>. Secondo la scrittrice, la forma privilegiata per auto-rivelarsi è il romanzo, per via della maggiore consapevolezza che offre al lettore della costruzione sociale del punto di vista del narratore e dei

---

<sup>109</sup> *Ibidem*.

personaggi, ovvero di quelle categorie letterarie mediante le quali l'autore esprime la propria alterità etica.

Si tratta di una teoria affascinante, ma non priva di criticità, perché in tal modo l'estetica del romanzo di Smith, molto vicina all'umanesimo liberale dell'*ethical criticism*, rischia di tornare a quel mito romantico del genio rigettato in blocco dalla critica del secondo Novecento, quasi auspicando un valore edificante della letteratura.

Né tantomeno, per concludere, si può evitare di nutrire qualche perplessità nei confronti del progetto stesso della *New Ethics* di riportare la dimensione etica al centro del discorso letterario, se è vero che l'etica è sempre stata il veicolo astratto, ideologico, di concrete strutture di potere e di dominio da legittimare agli occhi della società.

## **2.9. Lì dove la critica sembra essersi fermata: Michel Foucault**

Le tesi di Booth hanno avuto una risonanza dall'onda lunga, ma negli anni immediatamente successivi alla *Retorica della finzione* hanno probabilmente contribuito a produrre un certo rigetto della questione autoriale da parte della critica post-sessantotto, in vista alle costruzioni di natura politica e ideologica. Perché per Foucault l'autore è questo: una costruzione storico-ideologica necessaria al lettore, che legge il testo proprio in sua funzione. È anzi la premessa della sua stessa esistenza a rendere possibile ogni operazione di lettura e interpretazione. Ma ci arriveremo.

Il "secondo io" autoriale che l'opera ha, per Booth, il potere di proiettare, è una concettualizzazione che lo strutturalismo ha lasciato cadere. La teoria letteraria da esso ispirata, infatti, ha perso del tutto interesse verso lo stile e l'autore, perché totalmente assorbita dallo studio della testualità e delle sue rigide leggi: una prospettiva che ben poco spazio lascia alle scelte e agli intenti dell'artista. Così, al desiderio di sostituire il soggetto-autore con un'istanza

testuale, qual è il narratore implicato, segue la volontà di disfarsene del tutto, per concentrarsi solo sul funzionamento della macchina testuale.

L'«autore modello» della semiotica, a ben vedere, è proprio quella figura responsabile di fornire al lettore le istruzioni per l'uso corretto della “macchina”; siamo ancora una volta di fronte a una funzione, più che a un soggetto reale. È un'ipotesi che il lettore fa per comprendere il testo, una proiezione dell'intenzione dell'opera<sup>110</sup> che ha ormai perso qualsiasi connotato personale. Il lettore può chiamarlo in causa, ad esempio, per riconoscere nella scelta di uno stile un valore parodico; o per comprendere se una citazione individuata nel testo sia stata fatta in modo più o meno consapevole; o ancora, se determinate associazioni semantiche da lui avanzate siano lecite, eccetera<sup>111</sup>. Insomma, il problema sta tutto nell'interpretazione del testo, non nell'immagine dell'autore che esso ci restituisce, o nella ricezione dell'opera. Poiché «un testo», scrive Eco, «è una macchina concepita per suscitare interpretazioni»<sup>112</sup>. Ma allora fin dove è possibile spingersi, nel farle? Questa domanda rappresenta probabilmente il più grande *bug* di una teoria che, portata alle estreme conseguenze, potrebbe sfociare in una deriva interpretativa in cui tutto è legittimo. Ecco perché si è fatta sempre più pressante, nella semiotica come nell'ermeneutica, l'esigenza di stabilire un criterio per fissare un perimetro di legittimità delle interpretazioni: il trattato *I limiti dell'interpretazione* (1990) di Umberto Eco ne rappresenta, sin dal titolo, un ottimo esempio. Ecco, allora, che le teorie sono corse ai ripari, richiamando in vita l'autore, funzione a tratti invisibile ma evidentemente necessaria ad arginare il pericolo del relativismo interpretativo. Lo stesso ha fatto Cesare Segre che, tre anni dopo la pubblicazione del testo di Eco, ha espresso la necessità di ridare all'autore il proprio ruolo di protettore del senso, indispensabile per qualunque approccio filologicamente corretto.

---

<sup>110</sup> Le nozioni di «autore modello» e *intentio operis* possono essere rintracciate e approfondite in diversi trattati di Umberto Eco, tra cui *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979 e *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

<sup>111</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 110-111.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 122.

Una concezione comunicativa della letteratura mette l'autore (l'emittente) alla difesa del suo messaggio. È attraverso il messaggio che egli comunica, dileguandosi poi come persona storicamente individuabile [...]. Può accadere che noi si comprenda poco o male, che si distorca, ecc., però sappiamo che il testo non è *res nullius*, e che anzi abbiamo il dovere di corrispondere degnamente a chi ce lo ha consegnato, cercando di capire in modo esatto<sup>113</sup>.

Una posizione prudente quella di Segre, che mostra ancora un certo timore verso l'autore visto nell'accezione di uomo o donna con una precisa identità storica. Eppure, anche lo studioso riconosce all'autorialità il diritto di difendere l'uso corretto del testo: autore è chi ha «lasciato nell'opera una serie di “istruzioni” che possono ridurre per il ricevente il pericolo della misinterpretazione»<sup>114</sup>. È di qualche anno dopo *Il demone della teoria* di Compagnon, che propone, per contrattaccare le tesi della morte dell'autore, di reintrodurre il concetto di intenzione autoriale, che ci sta guidando nel corso di queste pagine: cioè l'intenzione vista come un elemento presupposto in ogni atto interpretativo, per avvalorare l'«ipotesi di coerenza» dell'opera letteraria<sup>115</sup>.

Se il testo è una macchina di cui il lettore deve comprendere le istruzioni, qual è il discrimine tra il testo letterario e un qualsiasi testo scritto mediamente complesso? Cosa dà alla parola lo statuto di letterarietà? Per Foucault, è l'autore.

[...] il fatto, per un discorso, di avere un nome di autore, il fatto che si possa dire “questo è stato scritto da un tale”, o “un tale ne è l'autore”, indica che questo discorso non è una parola quotidiana, indifferente, una parola che se ne va, che vola e passa, immediatamente consumabile, ma che si tratta di

---

<sup>113</sup> C. Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, p. 12, cit. in C. Benedetti, *op. cit.*, p. 74.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>115</sup> A. Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, *op. cit.*, p. 77.

una parola che deve essere ricevuta in un certo modo, e che, in una data cultura, deve ricevere un certo statuto<sup>116</sup>.

La sua posizione non coincide, dunque, con quella delineata finora, specialmente perché con lui il problema dell'autore non è più concentrato sull'interpretazione dell'opera, quanto sulla sua valorizzazione artistica. Ciò che rende il testo un meccanismo, e cioè le regole della grammatica e della logica, non è più d'interesse: poiché quelle regole sono valide tanto per i romanzi quanto per i manuali, non possono di certo servire a riconoscere, fra tanti testi, l'opera letteraria. La specificità del prodotto letterario sta allora nelle sue modalità di circolazione, valorizzazione, attribuzione e ricezione, e da questo discorso l'autore non può certamente essere tagliato fuori. Tanto è vero che, al suo nome, Foucault attribuisce tre funzioni<sup>117</sup>:

- funzione classificatoria: l'autore è ciò che permette di inserire un certo numero di opere all'interno dello stesso gruppo di appartenenza;
- funzione intertestuale: i testi riconducibili al medesimo nome d'autore sono uniti tra loro da questo legame, che può essere di omogeneità, filiazione, di autenticazione degli uni attraverso gli altri, o di complementarità interpretativa;
- funzione statutaria: il fatto che un gruppo di opere porti il nome del medesimo autore dona loro un particolare statuto che, all'interno della cultura in cui sono stati generati, le rende differenti da tutte le altre opere.

Questo è certamente l'aspetto che a Foucault interessa di più:

Il nome d'autore non si situa nello stato civile degli uomini, ma non è neanche situato nella finzione dell'opera: esso è situato nella rottura che dà vita a un certo gruppo di discorsi e al suo modo particolare di essere. Si

---

<sup>116</sup> M. Foucault, *Che cos'è un autore* (1969), in *Scritti letterari*, op. cit., p. 8.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

potrebbe dire, dunque, che ci sono in una civiltà come la nostra un certo numero di discorsi che sono dotati della funzione “autore”, mentre altri ne sono sprovvisti. Una lettera privata può benissimo avere un firmatario ma non ha un autore; un contratto può benissimo avere un garante ma non ha un autore [...]. La funzione-autore è dunque caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società<sup>118</sup>.

Ciò che conferisce lo *status* di letterarietà a un testo resta senza dubbio la questione più problematica che la critica letteraria si sia mai posta. Le moderne teorie hanno quasi sempre evitato di affrontarla, presupponendo come già data la condizione che l'oggetto analizzato fosse un'opera - o una sua parte, o ancora un aspetto di essa - e non un testo qualsiasi. Nei *Principi della comunicazione letteraria*, saggio di Maria Corti che ha fatto scuola nel mondo della semiotica letteraria, la studiosa distingue la «scrittura artistica» da quella «strumentale», specificando che la prima è «tale da presupporre la funzione-autore»<sup>119</sup>. Ciononostante, non si arriva mai a spiegare in cosa consista precisamente tale funzione. Percorrendo la lunga tradizione semiologica che ha origine con i primi formalisti russi, Corti ritiene insufficiente la «funzione poetica» di Jakobson, e propone come discriminante letterario l'«ipersemantività» di Juri Lotman, ovvero l'attribuzione di valore artistico a tutto ciò che, nel testo, ha significato. E quando torna a parlare della funzione-autore, lo fa riconducendola all'autore implicato, attraverso l'immagine di un «fantasma»<sup>120</sup> costruito dal lettore. Dunque, ancora una volta, si cerca la spiegazione all'interno del testo, se consideriamo che l'autore implicato è una funzione narrativa. È come se nelle teorie più recenti vi fosse un'ipocrisia di fondo che nega il ruolo giocato dalla funzione-autore al di là del livello narrativo e

---

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>119</sup> M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 37, cit. in C. Benedetti, *op. cit.*, p. 76.

<sup>120</sup> *Ivi*, pp. 41-42: «Nei riflessi del testo tale fantasma onnipresente diviene la funzione autore, a cui Foucault collega la tipologia stessa dei discorsi».

semantico e, più in generale, il nesso che si è stabilito nella modernità tra quella funzione e il valore artistico dell'opera ad essa associata.

Le tesi di Foucault prendono il via da una prospettiva nuova, e dallo stesso nome d'autore, con tutti gli errori che ne possono derivare. In *Che cos'è un autore?* (1969), lo studioso si confronta con la storia letteraria e il positivismo, da cui gli sono giunte critiche per una sua pubblicazione precedente, *Le parole e le cose* (1966), nella quale aveva trattato i nomi propri e i nomi d'autore come «formazioni discorsive» molto più ampie e astratte dell'opera di questo o quell'autore.

Ne *Les Mots et les Choses* avevo tentato l'analisi delle masse verbali, dei vari tipi di strati discorsivi che non erano ritmati dalle solite unità fra libro, opera e autore. Parlavo in maniera generica della "storia naturale", o dell'"analisi delle ricchezze" o dell'"economia politica", ma non di opere o di scrittori. Eppure in tutto quel testo ho adoperato con ingenuità, e quindi con malvagità, dei nomi d'autori<sup>121</sup>.

Foucault tenta di ricostruire la nascita dell'autore, che comincia ad esistere dal momento in cui può essere punito per il carattere trasgressivo dei suoi discorsi<sup>122</sup>. Nella nostra cultura, in origine il discorso non era un prodotto, un bene appartenente a qualcuno; era piuttosto un atto, di volta in volta ritenuto lecito o illecito, giusto o sbagliato. Solo quando è stato introdotto un regime di proprietà per i testi, con tanto di norme sul *copyright* – siamo tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX -, trasgredire ha smesso di essere una conseguenza possibile dell'atto letterario, per diventare quasi un imperativo. Più le leggi garantivano alla scrittura i benefici della proprietà, inglobandola in un sistema economico e istituzionale stabile, più l'autore ricercava l'incertezza e le zone d'ombra del passato, ripristinando con la trasgressione il pericolo della scrittura.

---

<sup>121</sup> M. Foucault, *Che cos'è un autore?* (1969), in *Scritti letterari*, op. cit., p. 1.

<sup>122</sup> Cfr. *ivi*, p. 9.

La funzione-autore non ha mai agito in maniera analoga su tutti i discorsi e in tutte le epoche: nella nostra civiltà ci sono stati testi circolati a lungo e con successo senza che se ne conoscesse la paternità, ma quegli stessi testi oggi reclamano a gran forza un'attribuzione. Fino al Settecento, prodotti letterari come racconti, epopee, tragedie e commedie erano ricevuti e rimessi in circolazione senza che si conoscesse necessariamente il nome dell'autore. Al contrario, testi dal taglio più scientifico non avevano alcun riconoscimento. *L'ipse dixit* di Ippocrate, Aristotele o Plinio non era semplicemente una formula da adoperare nei passaggi argomentativi che avevano bisogno di supporti più autorevoli; era l'indicazione attraverso la quale venivano contrassegnati i discorsi che sarebbero poi stati riconosciuti come provati. Ma tra XVII e XVIII secolo, grazie alle nuove prospettive offerte dal metodo galileiano, si è cominciato a percepire i discorsi scientifici per se stessi; il loro valore, tutto intrinseco, stava nel fatto che potessero essere dimostrati all'infinito. Nel mondo delle scienze, la funzione-autore si cancella, ma «i discorsi “letterari” non possono più essere accolti se non sono dotati della funzione-autore: ad ogni testo di poesia o di invenzione si domanderà da dove viene, chi l'ha scritto, in quale data, in quali circostanze o a partire da quale oggetto»<sup>123</sup>.

Per questo, quando l'opera ci giunge, per volere della storia o del suo stesso creatore, in forma anonima, comincia il gioco della caccia all'autore. Basta digitare «Chi è Elena» sulla barra di ricerca di Google per far apparire il cognome «Ferrante», e una sfilza di circa 198.000 risultati legati alla scrittrice italiana a cui da dodici anni è richiesto di palesare la propria identità<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 10. Sul problema della soggettività in poesia, si consiglia la consultazione di un saggio recente a cura di Damiano Frasca, Caroline Lüderssen e Christine Ott: AA. VV., *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, Firenze, Franco Cesati editore, 2015. Sul blog *Le parole e le cose* è possibile leggere l'introduzione di Christine Ott: <http://www.leparoleelecose.it/?p=20689> (consultato il 4/11/2015).

<sup>124</sup> In questa ricerca non parleremo di Elena Ferrante, ma potrà essere utile suggerire qualche lettura a chi vorrà approcciarsi al tema – quanto mai complesso e in continuo divenire – della sua autorialità. In particolare, l'inchiesta del blog *La letteratura e noi* intitolata «Il caso Elena Ferrante», a cui la prof.ssa Caterina Verbaro ha dato il suo

«L'anonimato letterario non ci è sopportabile», scriveva Foucault, «noi lo accettiamo solo come enigma»<sup>125</sup>. Probabilmente è vero. Sarà allora interessante analizzare, nel capitolo successivo, un caso di collettivo letterario nato nell'anonimato, assieme ad altri esempi di scrittori che hanno cercato di mettere in crisi il concetto di «opera d'autore», senza però andare a compromettere la funzione autoriale.

---

contributo nell'articolo *Cancellature. Il caso Elena Ferrante/5*, consultabile qui: <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/357-cancellature-il-caso-elena-ferrante-5.html> (consultato il 15/11/2015). Interessante è anche la serie di interviste da lei rilasciate, tutte telematicamente eccetto una, tra le più recenti, fatta per la prima volta di persona in un colloquio telefonico con i suoi editori Sandro e Sandra Ferri per «The Paris Review»: <http://www.theparisreview.org/interviews/6370/art-of-fiction-no-228-elena-ferrante> (consultato il 12/11/2015).

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 11.

## CAPITOLO III

### Il rapporto tra autorialità e scrittura collettiva

Dopo esserci a lungo soffermati sul modo in cui i principali teorici della letteratura hanno affrontato la questione dell'autore, in questo capitolo analizzeremo il fenomeno della scrittura collettiva, riprendendo in parte l'analisi condotta da Francesca Medaglia ne *La scrittura a quattro mani*, titolo della sua tesi di dottorato, poi confluita in un saggio edito da Pensa Multimedia<sup>126</sup>. In che modo i due temi sono collegati? Rispondendo a questa domanda, arriveremo al nocciolo della questione che ha fatto scaturire l'intera ricerca esposta in queste pagine.

Se l'autore è l'elemento a cui possiamo attribuire l'intenzione, la responsabilità, il progetto dell'opera artistica, egli è a tutti gli effetti una funzione, che vive, giustifica e dà senso alla creazione a prescindere dalla biografia e dall'identità storica dello scrittore. Con ciò non vogliamo dire che i due aspetti siano tra loro indipendenti, anzi; ma che il primo, situato a un livello teorico e astratto, sia valido al di là della specificità materiale del singolo scrivente. Cervantes, Eco, Tacito, De Silva, sono tutti autori di testi letterari, e ciascuno dialoga con la propria opera in maniera unica e determinante. Ma il fatto stesso che ognuno di loro, pur nella propria diversità, abbia in comune con gli altri il potere-vincolo di interagire con ciò che crea, ci dimostra che l'autorialità è innanzitutto questo potere.

Insomma, stiamo adottando un punto di vista per il quale l'autore è una funzione, non una persona. E se non è una persona, può anche non esserne nessuna, o diventarne centomila. E difatti non lo è nessuna, quando a scrivere comizi<sup>127</sup>, libri<sup>128</sup> e articoli di cronaca<sup>129</sup> sono programmi istruiti da algoritmi,

---

<sup>126</sup> F. Medaglia, *La scrittura a quattro mani*, Lecce – Brescia, Pensa Multimedia, 2014.

<sup>127</sup> Valentin Kassarnig, dell'Università del Massachusetts, ha costruito un'intelligenza artificiale capace di scrivere discorsi politici, sfruttando un database di oltre 50.000 frasi tratte da discorsi reali, categorizzate in base al partito del loro autore e alla favorevolezza o contrarietà di quest'ultimo rispetto a un dato argomento. Il programma sfrutta il fatto che i discorsi politici, per quanto differenti tra loro, abbiano tutti una struttura piuttosto

così come ne diventano centomila nei numerosissimi casi – di cui anche la letteratura orientale è ricca<sup>130</sup> – di opere letterarie scritte da gruppi e collettivi che, spinti da una medesima intenzione autoriale, hanno deciso, per i motivi più svariati, di mettere mano allo stesso testo. Nelle prossime pagine parleremo proprio di questo, per capire se l'autore sia effettivamente morto, e se alcuni dei nuovi fenomeni letterari italiani abbiano a tutti gli effetti voluto superarlo.

---

codificata, probabilmente rimasta inalterata da Cicerone in poi: <https://www.technologyreview.com/s/545606/how-an-ai-algorithm-learned-to-write-political-speeches/> (consultato il 19/01/2016).

<sup>128</sup> Algoritmi e database sono anche alla base del successo di Philip Parker, l'autore di libri più prolifico della storia dell'umanità, con all'attivo più di 200.000 volumi scritti (di cui 85.000 pubblicati). «L'idea venne a Philip Parker nel 1992. Dopo parecchi fallimenti, riuscì a costruirla nel 2000, anno in cui depositò il brevetto. Prima di mettersi all'opera aveva accumulato molti database linguistici. Il suo background in matematica e programmazione di computer lo aveva aiutato nella creazione di un metodo per organizzare tutte quelle informazioni e dividerle per generi, e all'interno dei generi in argomenti, e all'interno degli argomenti in sotto-argomenti, ecc., per tutte le lingue. La macchina che scrive libri funziona in maniera semplice, almeno in linea di principio. Per prima cosa, bisogna attivare una formula per scrivere un particolare genere di libro. Successivamente, si collega il computer a un grosso database dal quale attinge le informazioni che gli servono. Il computer utilizza la formula per selezionare i dati dal database e scriverli e adattarli al formato di un libro»: cito dal blog di Paolo Musano, <http://www.paolomusano.it/philip-parker-luomo-che-ha-scritto-200-000-libri/> (consultato il 13/11/2015).

<sup>129</sup> Certo, non si tratta di articoli di opinione, ma principalmente di *breaking news* contenenti informazioni oggettive e di immediata utilità. «Anche se all'inizio di quest'anno lo studioso svedese Christer Clerwall ha messo a confronto un articolo di cronaca sportiva generato da una macchina e uno scritto da un giornalista in carne ed ossa e a quanto pare i lettori non hanno trovato grandi differenze - anzi, l'articolo del robot forniva una descrizione più dettagliata». L'espressione «quest'anno» si riferisce al 2014, quando è stato pubblicato l'articolo appena citato: Patrizia Licata, *Robot-giornalisti, il Guardian testa l'algoritmo Guarbot*, [http://www.corrierecomunicazioni.it/tlc/26507\\_robot-giornalisti-il-guardian-testa-l-algoritmo-guarbot.htm](http://www.corrierecomunicazioni.it/tlc/26507_robot-giornalisti-il-guardian-testa-l-algoritmo-guarbot.htm) (consultato il 13/11/2015).

<sup>130</sup> Pensiamo al *renga*, un'antica forma di poesia giapponese composta a più mani per sua stessa natura, nella quale la difficoltà maggiore sta nel proseguire il componimento terminato da un autore trovando un valido collegamento con la stanza precedente. Per approfondire, cfr. D. Rossi, *L'estetica del renga. Prospettive filosofiche sulla poesia giapponese*, [https://www.academia.edu/6321265/L\\_estetica\\_del\\_renga.\\_Prospettive\\_filosofiche\\_sulla\\_poesia\\_giapponese](https://www.academia.edu/6321265/L_estetica_del_renga._Prospettive_filosofiche_sulla_poesia_giapponese) (consultato il 13/11/2015). Essendo fiorita tra il XII e il XVII sec., si tratta probabilmente della più antica forma di scrittura collettiva finora conosciuta, se per «collettivo» intendiamo un consesso di autori che consapevolmente decide di mettere mano alla medesima opera letteraria.

### 3.1. Definizioni che stanno strette

Più ci avviciniamo alla contemporaneità, più la narrativa assume quella polifonia già individuata da Bachtin in *Linguaggio e scrittura*<sup>131</sup>. Al narratore eterodiegetico viene concesso uno spazio sempre minore: lo scrittore smette di essere vate e protagonista, la sua voce d'autore si affievolisce, egli diviene «spettatore della sua scrittura proprio nei confronti dei suoi stessi personaggi»<sup>132</sup>. Tale metamorfosi del ruolo dello scrittore risulta ancor più evidente analizzando casi di opere scritte a più mani. Se, infatti, nella letteratura non a quattro mani l'opposizione che si crea è quella tra narratore etero- e omodiegetico, nella scrittura a più autori diviene certamente più complesso chiedersi chi sia a parlare nel testo, poiché le voci presenti all'interno di esso si moltiplicano e confondono. Ma scompare la voce d'autore? E ciò è da imputarsi alla prassi della scrittura "plurale"?

Nel 1985, a conclusione dell'ultima delle sue *Lezioni americane*, Italo Calvino prospetta l'avvento di opere che non rappresentino più il *self* autoriale. Lo scrittore ritiene, difatti, che «più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più si allontana da quell'*unicum* che è il *self* di chi scrive», e aggiunge: «magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale»<sup>133</sup>.

A partire da questa sua speranza, Medaglia propone di rileggere il pensiero di chi ha teorizzato la morte e il ritorno dell'autore – su tutti, Barthes, Foucault e Derrida<sup>134</sup> – cogliendo nei loro testi dei richiami alla scrittura a più mani. Barthes, ad esempio, scrive che «per noi è il linguaggio a parlare, non l'autore; scrivere significa, attraverso una preventiva spersonalizzazione [...],

---

<sup>131</sup> M. Bachtin, *Linguaggio e scrittura*, Roma, Meltemi, 2003.

<sup>132</sup> F. Medaglia, *op. cit.*, p. 19.

<sup>133</sup> I. Calvino, *Molteplicità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1985-1988), Milano, Mondadori, 1993, p. 121.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 21.

raggiungere quel punto in cui solo il linguaggio agisce»<sup>135</sup>: con uno sguardo orientato – per dirla con Benjamin<sup>136</sup> – questo richiamo alla “spersonalizzazione” potrebbe spingerci a entrare nell’alveo della scrittura a più mani, se è vero che «un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo»<sup>137</sup>.

Anche Foucault sembra richiamare, seppur in modo differente, il concetto di “spersonalizzazione”, quando scrive che «questo rapporto della scrittura con la morte si manifesta anche nell’eclissarsi dei caratteri individuali del soggetto scrivente»<sup>138</sup>. Egli sostiene, del resto, che tutti i discorsi provvisti della funzione-autore comportano una pluralità di ego<sup>139</sup> e, più in generale, che «guardando le modificazioni storiche che si sono succedute, non sembra indispensabile, assolutamente, che la funzione-autore rimanga costante nella sua forma, nella sua complessità e finanche nella sua esistenza»<sup>140</sup>.

Insomma, sia Foucault che Barthes sostengono la morte dell’autore con argomentazioni che coinvolgono anche la possibilità di un cambiamento della funzione autoriale – in special modo della sua monoliticità –; ma le teorie di Darwin c’insegnano che si cambia per continuare ad esistere, e il caso della funzione-autore potrà fungere da perfetto esempio. Del resto, se l’autore si trasforma, se evolve, sembra molto più sensato credere che lo faccia per sopravvivere, adeguandosi alle trasformazioni della letteratura e delle sue modalità di ricezione. Proviamo allora a comprendere in che modo la funzione-autore sia cambiata all’interno della scrittura collettiva, cominciando a fornire delle rapide definizioni che ci aiuteranno a riconoscere più facilmente in quali forme quest’ultima si esprime.

---

<sup>135</sup> R. Barthes, *La morte dell’autore* (1968), in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1984), op. cit., p. 52.

<sup>136</sup> Egli riteneva che ogni pensatore sia orientato nell’esprimere i propri giudizi e nel compiere le proprie ricerche da un’ideologia che gli è propria: cfr. W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1974.

<sup>137</sup> R. Barthes, *La morte dell’autore* (1968), in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1984), op. cit., p. 56.

<sup>138</sup> M. Foucault, *Che cos’è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, op. cit., p. 4.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 21.

Scrittura collaborativa, scrittura collettiva, scrittura a più mani: sono la stessa cosa? Per quanto tali espressioni vengano spesso adoperate con valore sinonimico, ognuna di loro rimarca caratteristiche specifiche, e indirizza a ideologie orientate. Paola Monticelli spiega la differenza tra scrittura collaborativa e collettiva:

[...] nell'era del web 2.0, ha fatto la sua comparsa quella che è stata definita la "scrittura collettiva". Si tratta di una forma di scrittura molto simile a quella "collaborativa" di cui proprio *Wikipedia* (e l'intera filosofia *Wikiculture*) è l'esempio più efficace. Ma, se la scrittura collaborativa è opera di un gruppo di persone che produce prevalentemente documenti di testo o codici di programma informatici, quella collettiva riguarda nello specifico la produzione di contenuti di stampo esclusivamente narrativo<sup>141</sup>.

Un post qualunque del blog di satira *Spinoza*<sup>142</sup>, ad esempio, potrà essere ritenuto parte del fenomeno della scrittura collettiva, poiché costituito da un collage di battute disposte secondo un criterio logico, finalizzato allo sviluppo di una narrazione. La definizione della Monticelli viene fatta propria da Gregorio Magini – padre, assieme a Vanni Santoni, del metodo della Scrittura Industriale Collettiva<sup>143</sup> –, che nella sua tesi di laurea intende la scrittura collaborativa come una «*tecnologia* dotata il più delle volte di strumenti informatici di facilitazione, improntata al valore d'uso [...] e al valore critico»<sup>144</sup>, contrapponendosi, così, alla scrittura collettiva, definita come «*prassi non utile in sé per sé ma finalizzata al divertimento o all'affermazione*

---

<sup>141</sup> P. Monticelli, *Scrittura collettiva 2.0*, in «Wikiculture», 9 dicembre 2010.

<sup>142</sup> Mi riferisco al sito web [www.spinoza.it](http://www.spinoza.it) (consultato il 20/02/2016).

<sup>143</sup> Su questo metodo, nato nel 2007, cfr. <http://www.scritturacollettiva.org/documentazione/metodo-sic> (consultato il 20/02/2016).

<sup>144</sup> G. Magini, *La scrittura industriale collettiva*, Università degli Studi di Firenze, A.A. 2007-2008, p. 19. Questo lavoro di ricerca è stato pubblicato in versione integrale e con licenza *copyleft* sul sito di Magini e Santoni: [http://www.scritturacollettiva.org/files/tesi\\_sic\\_magini.pdf](http://www.scritturacollettiva.org/files/tesi_sic_magini.pdf) (consultato il 20/02/2016).

di un messaggio condiviso. Un approccio pragmatico, quindi, contrapposto a un approccio ideologico, o quanto meno etico»<sup>145</sup>.

Pertanto, comprendiamo come l'uso dell'espressione «scrittura collaborativa» sia legato a un ambito tecnico e tecnologico di scrittura, ove esiste almeno un gruppo di scrittori in cui ciascun autore riesce a mantenersi separato dagli altri. All'interno del processo della scrittura collettiva, invece, il gruppo di scrittori fonde inevitabilmente il proprio linguaggio, perché è la natura stessa del prodotto artistico-letterario da comporre a richiederlo<sup>146</sup>.

Secondo Francesca Medaglia, anche la scrittura a quattro mani, come quella collettiva, si situa nell'ambito della produzione artistico-letteraria. La differenza tra le due risiede nel fatto che

[...] la scrittura collettiva, per essere considerata tale, ha bisogno di un gruppo costituito da almeno quattro autori, come avviene per la scrittura collaborativa, mentre al contrario, come dice la parola stessa, la scrittura a quattro mani può esistere grazie alla collaborazione anche solo di due autori. Inoltre, mentre quando si parla di scrittura collettiva si fa riferimento ad un gruppo che accetta le stesse regole, ma che non deve essere obbligatoriamente legato da una relazione intima (ed è per questo che la scrittura collettiva può basarsi sul metodo di scrittura industriale), per la scrittura a quattro mani questo è un presupposto [...] fondamentale<sup>147</sup>.

A sostegno della sua tesi, la Medaglia cita una serie di binomi di autori uniti da legami di sangue o di affetto: i fratelli Grimm e Goncourt, i coniugi Bice Cairati e Nullo Cantaroni – la coppia che si cela dietro il nome d'arte di Sveva Casati Modigliani –, gli amici Filippo Tommaso Marinetti ed Enif Robert<sup>148</sup>, che compaiono come co-autori sulla copertina di *Un ventre di donna. Romanzo*

---

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> Cfr. F. Medaglia, *op. cit.*, p. 28.

<sup>147</sup> *Ibidem e passim*. La studiosa analizza le opere principali nate dal frutto di questi e altri sodalizi a quattro mani nel cap. I, pp. 61-92 e in tutto il cap. III, pp. 145-208.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 29.

*chirurgico*. Ma è difficile stabilire cosa s'intenda per «relazione intima», se è vero che un gruppo di sodali può essere intimamente connesso anche dalla condivisione di comuni valori, visioni della vita e poetiche letterarie. Inoltre, non è compito né interesse di uno studioso stabilire se due o più co-autori siano amici, coniugi o fratelli, né appare filologicamente corretto dedurre da legami personali la definizione di una modalità oggettiva di scrittura. Del resto, persino il metodo della scrittura industriale può implicare una relazione: se i dieci o cento autori si conoscano o meno di persona ha poca importanza, poiché partecipano consapevolmente al medesimo progetto letterario, e ciò vuol dire il legame che li unisce sta nella condivisione della stessa intenzione. Ecco tornare Compagnon e la sua intenzionalità, ed ecco spiegato il motivo per il quale ci avvarremo di parte delle ricerche e delle conclusioni a cui la Medaglia è giunta senza il timore di commettere un abuso. Per noi la differenza tra «scrittura collettiva» e «scrittura a quattro mani» sarà solo formale, e legata, appunto, al numero di mani che lavorano a un testo. Perciò, per quanto l'indagine della studiosa riguardi dichiaratamente la scrittura che coinvolge due soli autori, ci permetteremo di estendere le stesse considerazioni anche ai collettivi, tentando di smontarle qualora ci sembrasse opportuno.

### 3.2. La «creolizzazione»

Nella loro *Teoria della letteratura* – scritta a quattro mani – Wellek e Warren si esprimono sul tema della scrittura a quattro mani, parlando di «una collaborazione in cui l'autore risulta dal comune accordo di due scrittori»<sup>149</sup>. Per i motivi espressi nel paragrafo precedente, potremmo estendere tale definizione anche alla scrittura collettiva, che sarà dunque una collaborazione in cui l'autore risulta dal comune accordo di più scrittori. Noteremo allora due cose. La prima è l'implicita dicotomia suggerita da Wellek e Warren tra autore

---

<sup>149</sup> R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura* (1942), Bologna, Il Mulino, 1979, p. 10.

e scrittori. L'autore è singolare, univoco, pur essendo plurali i soggetti scriventi; in più, tutto ci lascia supporre che gli scrittori esistano già prima dell'opera, a differenza dell'autore, che invece risulta dalla loro collaborazione nel produrla, e dunque nasce con l'opera stessa. Se gli scrittori esistono da prima, è perché si collocano su un piano materiale, storico, concreto: sono persone. L'autore, invece, è una funzione astratta, determinata dall'opera, o meglio dall'intenzione di uno o più scrittori che si impegnano comunemente – nel caso di collettivi – a realizzarla.

È molto semplice spiegare come sia possibile che le intenzioni individuali di due o più scrittori possano confluire nell'intenzione comune che genera l'autore, e con esso l'opera letteraria. Fino ad oggi non si è mai verificata la scoperta di due – o più – letterati che avessero esattamente lo stesso stile e la stessa poetica, ed è lecito supporre che tutte le forme di collaborazione artistica finora avvenute siano state possibili grazie a un certo grado di compromesso e contaminazione tra gli autori, che ibridano il loro linguaggio combinando le esperienze, lo stile e le personalità reciproche. Ma lo stesso stile individuale può essere inteso come «il prodotto della combinazione di un certo numero di particolarità stilistiche»<sup>150</sup>: «il discorso concreto di ogni individuo presenta per ciò stesso un indice più o meno elevato di creolizzazione; esso insomma è stilisticamente pluridimensionale»<sup>151</sup>. Di conseguenza, maggiore sarà il numero di autori, più alto sarà il livello di creolizzazione stilistica e linguistica dell'opera letteraria.

«Creolizzazione» è come dire che la letteratura si comporta allo stesso modo delle lingue creole: un'opera può nascere dalla combinazione di tratti originariamente appartenenti a stili differenti, proprio come una lingua può nascere dall'ibridazione tra parlate aventi in origine un'identità disgiunta. Per il teorico Édouard Glissant «il mondo si creolizza»<sup>152</sup>, e così lo scrittore

---

<sup>150</sup> J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Semiotica e cultura*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, p. 32, cit. in F. Medaglia, *op. cit.*, p. 32.

<sup>151</sup> Ivi, p. 38.

<sup>152</sup> É. Glissant, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998, p. 14, cit. in F. Medaglia, *op. cit.*, p. 17 e *passim*.

contemporaneo, che «non è monolingue, anche se conosce una sola lingua, perché scrive in presenza di tutte le lingue»<sup>153</sup>. Un autore libanese può essere in dialogo con la letteratura islandese, anche se non conosce nessuna delle opere che ne fanno parte, perché la società in cui egli vive e che influenza la sua poetica è a propria volta in dialogo con quella letteratura. Insomma: «creolizzazione», in letteratura, è portare alle estreme conseguenze il principio di intertestualità.

### 3.3. La rintracciabilità autoriale

La scrittura collettiva ha origini piuttosto recenti in Occidente: il primo esempio di questa pratica viene datato al 1741<sup>154</sup>, anno di pubblicazione de *Le memorie di Martino Scriblerio*. Si tratta di un'opera satirica scritta da J. Arbuthnot, J. Gay, T. Parnell, A. Pope e J. Swift, membri fondatori del circolo letterario denominato *Scriblerus Club*. Per tutto il Settecento è la Gran Bretagna a farla da padrona in questo campo: nel 1798 vengono pubblicate, in forma anonima, le *Lyrical Ballads*, successivamente attribuite alla coppia di poeti amici W. Wordsworth e S. T. Coleridge. Quest'ultimo, non molto tempo prima, aveva a sua volta lavorato a un dramma politico assieme a R. Southey, intitolato *The fall of Robespierre: 1794*. Southey, Wordsworth e Coleridge sono passati alla storia col nome di *Lake poets*, espressione coniata dal critico F. Jeffrey e suggeritagli dal fatto che gli autori vissero insieme per diversi mesi nel *Lake district* di Cumberland, regione di origine di Wordsworth<sup>155</sup>. Lì svilupparono una poetica condivisa, retta, come sostenuto da Person, su

---

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 24, cit. in F. Medaglia, *op. cit.*, p. 33.

<sup>154</sup> Non è infatti possibile considerare la lettera di Baldassarre Castiglione e Raffaello a Papa Leone X sulle rovine di Roma (1519): non essendovi nessuna creolizzazione autoriale, né una progettualità condivisa di scrittura, non viene generalmente inserita nel novero dei testi scritti a quattro mani. Lo stesso potrà dirsi per i *tensos* e i *partimens* della tradizione letteraria occitana, come spiegato in F. Medaglia, *op. cit.*, p. 36.

<sup>155</sup> Cfr. F. Medaglia, *op. cit.*, p. 37.

principi anti-sociali e volta a riflettere l'energia e la semplicità del creato<sup>156</sup>. Decisamente meno conosciuta è la parodia in versi, scritta nel 1817 da Manzoni e Visconti, del canto XVI della *Gerusalemme Liberata*, intitolata *Scherzo di conversazione, quasi improvvisato*<sup>157</sup>.

Pare, dunque, che la scrittura a quattro mani cominci nel panorama letterario occidentale con una decisa predominanza della poesia sulla prosa; eppure, nel giro di due secoli, questa tendenza viene totalmente ribaltata a favore di un predominio quasi assoluto della prosa *tout court* sulle opere in versi<sup>158</sup>. In realtà, solo nei cento anni compresi tra il 1700 e il 1799 si evidenzia una maggiore predisposizione alla scrittura collettiva da parte dei poeti: un fenomeno che, nel secolo successivo, sarà solo un lontano ricordo. Tale crescente preponderanza della prosa sulla poesia a quattro mani continuerà fino ai giorni nostri, al punto da arrivare a una scomparsa quasi totale della seconda negli anni zero, e nel decennio in corso.

Dopo aver compreso che alla base della scrittura collettiva c'è un processo di creolizzazione tra gli scrittori coinvolti, viene da chiedersi: ha senso tentare di rintracciare l'autore? Interrogarsi su chi sia a parlare in un'opera composta da più autori diventa oggettivamente più complesso, in quanto le loro voci si confondono su molteplici linee testuali. Potremmo dire che i singoli soggetti scriventi rinunciano almeno in parte ai caratteri individuali della propria autorialità per generare un autore "altro", che, per quanto sia comune a tutti, non coincide più con nessuno di loro. Ed è proprio per questo motivo che il tema della rintracciabilità autoriale è strettamente connesso alla teoria della morte dell'autore, di cui si è parlato nel capitolo precedente. «[...] questo

---

<sup>156</sup> Cfr. J. E. Person, *The Lake Poets. Introduction*, in «Nineteenth-Century Literary Criticism», Gale Cengage, vol. 52, 1996, cit. in F. Medaglia, *op. cit.*, p. 37.

<sup>157</sup> A. Manzoni, E. Visconti, *Scherzo di conversazione, quasi improvvisato*, a cura di E. Paglia, Mantova, Montovi, 1881, cit. in F. Medaglia, *op. cit.*, p. 39. In questo breve libretto d'opera, i due autori mettevano alla berlina l'enfasi retorica di alcune forme patetiche della poesia amorosa, che dalla tradizione classica erano passate al melodramma.

<sup>158</sup> Tale è la conclusione a cui è giunta Francesca Medaglia dopo aver analizzato un campione considerevole di opere pubblicate tra il 1700 e il dicembre 2013 da lei stessa raccolte e catalogate: cfr. F. Medaglia, *op. cit.*, p. 38.

rapporto della scrittura con la morte si manifesta anche nell'eclissarsi dei caratteri individuali del soggetto scrivente»<sup>159</sup>; «[...] tutti i discorsi che sono provvisti della funzione-autore comportano questa pluralità di ego»<sup>160</sup>: sono parole di Foucault queste. Rileggendole alla luce del nostro discorso, viene da credere che forse Foucault avesse già trovato una possibile risposta alla tesi della morte dell'autore di Barthes. L'autore non è morto, anzi, il fatto che esista una funzione autoriale tanto nelle opere scritte da un singolo autore, quanto nei prodotti collettivi - tornati sotto i riflettori, almeno in Italia, dal 2000 a questa parte - testimonia che oggi è più vivo che mai.

Grazie all'avvento delle nuove tecnologie - inclusi i social media<sup>161</sup> - che permettono una maggiore circolazione della letteratura e delle conoscenze in generale, la «polifonia» di bachtiniana memoria si moltiplica, e aumenta il dialogo dialettico tra lettore e opera, lettore e autore, tra i vari livelli dell'opera stessa, nonché tra i molteplici autori. «Gli autori che scrivono a quattro mani non sono "delimitabili", né inseribili in categorie rigide: la loro caratteristica principe è proprio quella di "fluttuare" nel testo, di non avere confini fissi e pre-determinabili»<sup>162</sup>. Se è così, rintracciare la personalità artistica di ciascuno scrittore diventa un'impresa ardua, difficilmente affrontabile con parametri

---

<sup>159</sup> M. Foucault, *Che cos'è un autore* (1969), in *Scritti letterari*, op. cit., p. 4.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>161</sup> Il blog *Le parole e le cose* ha lanciato di recente un'inchiesta che indaga il rapporto tra gli autori - tutti narratori, fino all'ultima consultazione - e Facebook, intitolata appunto *Scrittori e Facebook*. Risultano particolarmente interessanti le parole di Francesco Pecoraro e Vanni Santoni, che concordano nell'affermare che Facebook dia dipendenza e pregiudichi seriamente la propria produttività, ma assumono posizioni differenti sulla funzione di questo social network. Per Santoni è uno spazio di promozione di contenuti sviluppati in luoghi virtuali ritenuti più consoni - in primis il mondo dei blog, «che nel momento di massima prosperità era pieno di contenuti, anzi aveva proprio costretto tutti a crearne rivelando anche talenti che altrimenti sarebbero rimasti inespressi», cit. *Id.*, *Scrittori e Facebook*/3. Vanni Santoni, <http://www.leparoleelecose.it/?p=22125> (consultato il 24/02/2016). Per Pecoraro, invece, sembra essere la nuova frontiera della «microletteratura», e di una trasformazione del modo di scrivere di cui bisogna semplicemente prendere atto: «Facebook produce questa letteratura *quantica, polifonica, istantanea e destrutturata*. E soprattutto *involontaria*, anche se di solito prodotta da gente che nella vita fa un mestiere direttamente/indirettamente legato allo scrivere», cit. A. Lombardi, *Scrittori e Facebook*/1. Francesco Pecoraro, <http://www.leparoleelecose.it/?p=21973> (consultato il 9/02/2016).

<sup>162</sup> Cito da F. Medaglia, op. cit., p. 96.

oggettivi, e probabilmente nemmeno troppo utile. Se, ad esempio, il processo di creolizzazione è a uno stadio profondo, risalire alle mani dei singoli scrittori è quasi impossibile. In più, secondo Francesca Medaglia

nelle opere scritte a quattro mani da un uomo ed una donna [...] la questione della rintracciabilità è ancora diversa; spesso è molto più semplice rintracciare i due autori o perché emergono dai modi di scrittura molto differenti o perché i due autori decidono programmaticamente di dividere i capitoli scritti dall'uno e dall'altra [...]»<sup>163</sup>.

Spinta da questi due fattori, la studiosa dedica ai testi scritti da un uomo e una donna, dove il tema dell'autorialità dovrebbe intrecciarsi con la questione di genere, un intero capitolo della sua ricerca<sup>164</sup>. Il suo pensiero, tuttavia, non convince, perché nulla vieta a due o più autori dello stesso sesso di incappare nelle dinamiche appena indicate. Tanto è vero che, subito dopo questa citazione, è lei stessa a parlarci di un'opera scritta da due uomini – *Losonautas de la cosmopistas. Un viaje atemporal Paris-Marsella* (1983) di J. Cortázar e C. Dunlop – come esempio di testo dove è più semplice rintracciare le mani, in quanto appartenenti ad autori «di diverse lingue o dialetti»<sup>165</sup>, ovvero di un diverso modo di scrivere. Ma è a questo punto che la ricercatrice offre dei dati interessanti.

È possibile, quindi, fare delle osservazioni di massima che riguardano la rintracciabilità autoriale in riferimento ai generi e 'sottogeneri' letterari: si può tranquillamente affermare, infatti, alla luce dei dati in possesso, che, per quanto riguarda la letteratura per ragazzi, che occupa l'8% della produzione totale nell'ambito della scrittura a quattro o più mani [...], nella maggior parte dei casi le diverse mani degli autori siano più facilmente rintracciabili che in altri casi e che la stessa situazione si presenti per i romanzi d'inchiesta e cronaca che occupano il 18% della produzione totale – e nei quali gli stessi

---

<sup>163</sup> Cito da F. Medaglia, *op. cit.*, p. 103.

<sup>164</sup> Il terzo: cfr. *Ivi*, pp. 145-208.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 104.

autori hanno tutto l'interesse a far sì che le parti di testo scritte dall'uno o dall'altro rimangano ben distinte, in quanto in questa tipologia vengono fatti emergere dagli autori i loro pensieri e le loro ideologie soggettive e personali – divenendo il terzo genere più ampio per quantità produttiva.

Per quanto concerne, invece, il romanzo giallo e *noir*, che occupa il 19% della produzione totale e il romanzo storico, che, invece, occupa il 16% della totalità produttiva, la situazione muta completamente; infatti, in questo caso, rintracciare le diverse mani che hanno composto una determinata opera diventa certamente più complesso. È possibile, alla luce dell'analisi fin qui condotta, affermare, quindi, che tra i generi e i 'sottogeneri' in cui gli autori decidono di dedicarsi alla scrittura a quattro mani e la questione della rintracciabilità autoriale ci sia un forte collegamento. Infatti, per quanto concerne i generi e i 'sottogeneri', come per il romanzo giallo e *noir* e per quello di impianto storico, in cui è 'storicamente' richiesta una maggiore fluidità del racconto, anche in considerazione delle aspettative del lettore, si verifichi una maggiore 'creolizzazione' autoriale, che necessita, come sottolineato in precedenza, di una più profonda 'empatia' tra gli scrittori<sup>166</sup>.

Più che il sesso degli scrittori, o i loro legami di vicinanza, potrebbe essere il genere letterario a rappresentare una possibile variabile della rintracciabilità autoriale. Le caratteristiche del genere prescelto e le conseguenze della sua ricezione, infatti, appaiono come fattori determinanti nella scelta, da parte degli autori, di fondere o meno le proprie voci. Ma saremmo comunque tornati nel campo delle scelte consapevoli, dell'intenzionalità, che si scontra invece con quel processo spontaneo, naturale e forse inevitabile che la creolizzazione rappresenta. Insomma, la questione è tutta aperta.

#### 3.4. La scrittura collettiva futurista

---

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 106.

Nei due decenni che precedono la Grande Guerra, s'innescano un cortocircuito tra le funzioni della comunicazione estetica e dei linguaggi artistici, che porta alle estreme conseguenze lo scarto tra arte e società borghese già manifestatosi con il Romanticismo. Protagoniste di tale processo sono le avanguardie storiche, che professano la rottura con la tradizione e la ricerca di forme nuove d'espressione, finalmente in sintonia con i ritmi della moderna civiltà delle macchine. Le opere futuristiche, dunque, incarnano appieno la volontà contemporanea di liberarsi dal peso del passato, incluso l'ingombro della figura autoriale ottocentesca. Il nuovo autore, contestando l'unicità dell'individuo e la legittimità della proprietà privata, tende a prediligere forme di scrittura collettiva, in quanto è solo grazie ad essa che può aspirare a quella spersonalizzazione ritenuta oramai necessaria. Con le avanguardie, dunque, la scrittura collettiva diventa un modo per rinnegare l'idea tutta romantica che l'autore non possa che essere uno - il genio -, e al tempo stesso si configura come l'unica strada percorribile affinché la letteratura possa restare al passo con le frenetiche evoluzioni della società industriale.

Ma se è vero che la cancellazione del passato non implica necessariamente l'invenzione del futuro, è altrettanto evidente che il movimento futurista, con i suoi scatti e le sue rotture, ha accentuato la problematicità di questioni che sono alla base della letteratura postmoderna: la velocità, l'interconnessione, l'industrializzazione. Il futurismo non si sviluppa reggendosi sul valore di singoli artisti - in Italia fanno eccezione, su un movimento così vasto, Boccioni e Marinetti -, ma sullo spazio ideologico comune del gruppo; situazione, questa, che presta il fianco al verificarsi della creolizzazione autoriale: «chi scrive non è il singolo, è il movimento, in cui l'altro viene collocato nel *self*»<sup>167</sup>.

Di conseguenza, tra gli anni Dieci e Venti del XX secolo molto è stato scritto a quattro e più mani. Una delle opere maggiormente rappresentative è *Lo zar non è morto. Grande romanzo d'avventure*, del collettivo futurista dei Dieci (A. Beltramelli, M. Bontempelli, L. D'Ambra, A. De Stefani, F. T. Marinetti, F. M.

---

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 109.

Martini, G. Milanesi, A. Varaldo, C. G. Viola e L. Zuccoli). Si tratta di un romanzo di fantapolitica pubblicato nel 1929 e riedito, dopo quasi cento anni, dalla casa editrice Sironi<sup>168</sup>; Giulio Mozzi, curatore della più recente edizione, lo ha definito «un romanzo collettivo, scritto da dieci autori che, pur non nascondendo i loro nomi, si danno un nome collettivo: “I Dieci”»<sup>169</sup>, «un perfetto romanzo fascista e, simultaneamente, la perfetta parodia del perfetto romanzo fascista»<sup>170</sup>. È un romanzo che nasce dal desiderio profondo, da parte dei suoi autori, di creolizzarsi per poter scrivere un’opera a più mani: è il frutto di un autore nuovo e univoco, che riassume in sé le prospettive di dieci scrittori. Quando si parla di romanzo collettivo di fantapolitica, vengono alla mente almeno tre opere appartenenti allo stesso genere: una quasi contemporanea a *Lo zar è morto* – ovvero *Iprite* (1925), di V. Šklovskij e V. Ivanov –, una risalente al 2002 – 54, del collettivo di autori Wu Ming, di cui parleremo – e una ancor più recente – *2005 dopo Cristo*, romanzo edito nel 2005 da Einaudi e scritto da Babette Factory, il laboratorio di scrittura collettiva composto da Christian Raimo, Nicola Lagioia, Francesco Pacifico e Francesco Longo.

Bisogna dire, a onor del vero, che nell’*editio princeps* dello *Zar* sono presenti tre pagine particolarmente interessanti, che descrivono i dettagli del “Grande Concorso” lanciato dai Dieci ai lettori: «[...] tra chi fosse riuscito ad attribuire ciascuno dei dieci capitoli “a composizione individuale” al suo effettivo estensore (i restanti quarantanove essendo stati tutti stesi a più mani), si prometteva il sorteggio di un cospicuo premio. Non sappiamo, ovviamente, se qualcuno abbia partecipato, né se il premio sia stato effettivamente assegnato [...]»<sup>171</sup>. Tale sfida lanciata al lettore rende noto, per stessa involontaria asserzione degli autori, che i quarantanove capitoli scritti in collaborazione sono nati da una precisa volontà di fondere le proprie personalità individuali;

---

<sup>168</sup> I Dieci, *Lo zar non è morto. Grande romanzo d’avventure* (1929), Milano, Sironi, 2005, cit. in F. Medaglia, *op. cit.*, p. 110.

<sup>169</sup> G. Mozzi, *Il romanzo scomparso e ritrovato*, in I Dieci, *op. cit.*, p. 13.

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 16.

d'altro canto, ci comunica che gli scrittori hanno avvertito l'esigenza di dare spazio alla propria individualità, esprimendola in un capitolo singolo riservato a ciascuno di loro. «In realtà – spiega Francesca Medaglia - questa volontà di manifestare la propria individualità è rimasta, in parte, inespressa dietro il bisogno “creolizzante” di presentare un'opera collettiva»<sup>172</sup>; del resto gli autori, che avevano la possibilità di riappropriarsi del proprio *self* semplicemente firmando i loro capitoli o interventi sull'opera, per rendere pubblica la corrispondenza autore-testo, hanno scelto di non farlo. E hanno adottato la tecnica del gioco, un gioco impossibile da risolvere e fortemente provocatorio – alla maniera dei futuristi – dietro il quale gli autori risultano ancor più creolizzati e fagocitati dietro la funzione-autore dell'opera.

### 3.5. Tra Surrealismo e OuLiPo: superare l'autore è un gioco

Tra le avanguardie, quella surrealista si distingue per essere riuscita a stimolare in modo innovativo la carica sovversiva e antiborghese insita nell'arte e nella letteratura contemporanee, puntando sul desiderio dell'uomo di liberarsi dal giogo della società per esplorare le strade del proprio inconscio e le sue pulsioni più profonde. Nato in Francia nel 1924 su iniziativa di André Breton, e conclusosi ufficialmente nel 1969, il Surrealismo non è un movimento sovrapponibile al Futurismo: al militarismo futurista, infatti, l'arte surrealista contrapponeva la visione di un mondo basato sulla libertà, sulla poesia e sul sogno. Le opere scritte a più mani e ascrivibili a questo movimento, dunque, sfruttano la creolizzazione per permettere agli autori di comunicare collettivamente, facendo emergere gli strati più nascosti della psiche umana. A sua volta, l'obiettivo programmatico del Surrealismo, legato alla scoperta dei meccanismi che sono alla base del nostro inconscio, fa sì che aumenti la possibilità, all'interno della prassi scrittoria, di una creolizzazione autoriale. Infatti, se gli stili e le personalità degli scrittori sono già spinti a

---

<sup>172</sup> F. Medaglia, *op. cit.*, p. 114.

contaminarsi quando la scrittura resta su un livello conscio, è evidente che l'ibridazione sarà ancora più forte se il contatto riguarderà un livello ancora più profondo, ossia l'inconscio.

Un esempio immediato dello spirito ludico e dissacrante della letteratura surrealista può essere il gioco del «cadavere squisito» di Breton e compagni, che consiste nel far comporre una frase da più persone - ognuna delle quali aggiungerà una parola senza conoscere l'intervento dell'altra - nella sequenza sostantivo - aggettivo - verbo - sostantivo - aggettivo. Realizzato per la prima volta a Parigi nel 1925, il gioco del *cadavre exquis* prende il suo nome dalla prima frase formata dal collettivo di poeti-giocatori: «il cadavere - squisito - berrà - il vino - nuovo»<sup>173</sup>. Si tratta di un passatempo letterario ancora piuttosto praticato, per svago e come esercizio di scrittura creativa, caratterizzato dalla totale assenza di antagonismo tra i partecipanti. L'obiettivo, infatti, non è mettere in mostra le doti letterarie del singolo autore, ma far sì che le intuizioni e la creatività del singolo confluiscano istantaneamente in un'esperienza scrittoria collettiva.

«[...] Sognatore definitivo, fantasticatore incallito, irrecuperabile insonne, il surrealista considerava lo stato di veglia non più come una formazione di compromesso tra coscienza diurna e inconscio, ma come un'altra condizione della surrealtà»<sup>174</sup>; la dimensione del gioco, favorendo il ridimensionamento dell'ego, permette una maggiore comunicazione a livello inconscio, e l'associazione casuale degli elementi che compongono le frasi del «cadavere squisito» tiene in qualche modo conto di tale sotterranea interconnessione tra i partecipanti. Il Surrealismo è forse l'avanguardia ad aver maggiormente sfruttato le potenzialità della scrittura collettiva per “giocare” con la letteratura, talvolta prendendosene gioco; per riposizionarla rispetto a una tradizione vista come non più rappresentativa della realtà; ma anche per fornirle nuova linfa vitale.

---

<sup>173</sup> Cfr. A. Breton, *Il cadavere squisito, la sua esaltazione*, Milano, Galleria Schwarz, 1975, cit. in F. Medaglia, *op. cit.*, p. 125.

<sup>174</sup> M. Dotti, *Esercizi di surrealtà*, in «Il Manifesto», 138, 5 maggio 2005, p. 4.

Dalle opere surrealiste affioravano, soprattutto, la dimensione onirica e le pulsioni più segrete, la sessualità e l'alienazione, l'equivoco e il gioco di parole; si osservava in modo nuovo il mondo dell'infanzia e il *meraviglioso*, ed al fine di raggiungere tali obiettivi si operavano tecniche molteplici, tra cui, in particolare, quella della 'scrittura automatica', che consisteva nel cedere completamente se stessi alle associazioni automatiche, rifiutando ogni tipo di ragionamento logico<sup>175</sup>.

È interessante che tale vocabolo venga scelto dallo stesso Ferroni, per esprimersi così sul Surrealismo:

[...] lo scrittore surrealista deve registrare il libero movimento della sua immaginazione, abbandonarsi al flusso indifferenziato con cui le immagini si producono nella mente: in questo modo egli può dar libero spazio all'inconscio, ai contenuti repressi e nascosti nel fondo della psiche, far parlare il desiderio e scatenare il *meraviglioso* che deriva dagli accostamenti più imprevedibili e insoliti tra le cose<sup>176</sup>.

Un'ultima osservazione: l'imprevedibilità è uno dei fattori che accomuna il gioco letterario surrealista al processo di creolizzazione, che abbiamo sempre inteso come spontaneo e impossibile da predeterminare. Ma, per quanto imprevedibili, le soluzioni finali elaborate dagli artisti non sono frutto del caso, e non eliminano l'autore. Si tratta sempre di scelte, anche se inconsce, e se l'autore ha cominciato a creare seguendo questi criteri, lo ha comunque fatto a partire da una sua precisa intenzione.

Questa serie di premesse, in particolare la dimensione ludica del Surrealismo, non può non richiamare alla mente le numerose prove di scrittura collettiva avvenute all'interno dell'OuLiPo, il laboratorio di letteratura potenziale che interpreta la creatività e il gioco letterario come

---

<sup>175</sup> Cito da F. Medaglia, *op. cit.*, p. 125.

<sup>176</sup> G. Ferroni, *Letteratura italiana contemporanea*, vol. I, Milano, Mondadori, 2007, p. 166.

dipendenti da vincoli, regole, costrizioni (*contraintes*) esplicite, di natura tanto linguistica quanto matematica. «Così lo spirito aleatorio che sorregge la scrittura vincolata si presta “naturalmente” a far uso di regole, persino di ferree regole matematiche che tuttavia restano arbitrarie in rapporto ai fini dell’arte»<sup>177</sup>.

L’Ouvroir de Littérature Potentielle - «una specie di società segreta»<sup>178</sup> in realtà non molto ristretta - viene fondato ancora una volta a Parigi, nel 1960, da un gruppo di letterati con la passione della matematica e di matematici con la passione della letteratura, tra cui spiccano Raymond Queneau e François Le Lionnais. Anch’essi erano inclini alla scrittura collettiva, come testimonia un’opera di difficile reperimento, *La fosse de Babel* (1972), di J. Cortázar, A. Balthasar, I. Calvino e J. Mansour. In questo testo gli autori, traendo ispirazione dai disegni di Reinhold - che ha partecipato con le sue litografie al componimento dell’opera - hanno inserito le loro frasi “volanti” su carta adesiva: il testo era composto in modo che il lettore staccasse e riattaccasse queste frasi formando dei dialoghi a suo gusto<sup>179</sup>, poiché del resto, come sostiene Bertoni, «l’interesse non si fissa più sull’opera in se stessa ma sul rapporto comunicativo tra testo e lettore. In base a questa prospettiva, il lettore diventa una condizione indispensabile per l’esistenza dell’opera letteraria, una sorta di co-creatore che permette alla letteratura di essere ciò che è»<sup>180</sup>.

Per quanto Queneau tenesse a ribadire che l’OuLiPo non fosse figlio dell’esperienza surrealista<sup>181</sup>, persino alcuni dei membri più attivi dell’Opificio

---

<sup>177</sup> C. Benedetti, *op. cit.*, p. 168.

<sup>178</sup> Cito da I. Calvino, *Perec, gnomo e cabalista*, in «la Repubblica», 6 marzo 1982, p. 18.

<sup>179</sup> Cfr. F. Medaglia, *op. cit.*, p. 104.

<sup>180</sup> F. Bertoni, *op. cit.*, p. XI.

<sup>181</sup> Contro la scrittura automatica dei surrealisti, Queneau ha scritto: «Un’altra falsissima idea che pure ha corso attualmente è l’equivalenza che si stabilisce tra ispirazione, esplorazione del subconscio e liberazione; tra caso, automatismo e libertà. Ora, questa ispirazione che consiste nell’ubbidire ciecamente a ogni impulso è in realtà una schiavitù. Il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo d’altre regole che

hanno mostrato un certo interesse verso l'automatismo che Breton e sodali avevano ritenuto necessario per l'eclissi del soggetto. Tuttavia, se negli anni Venti s'intendeva automatizzare la letteratura liberando il subconscio, negli anni Sessanta a voler essere scardinato è il linguaggio e i nessi logici che lo determinano, affrontando il rapporto tra psiche e funzione autoriale da una inedita prospettiva. Lo stesso Calvino accoglie con favore provocatorio l'ipotesi di usare i calcolatori elettronici come macchine per narrare<sup>182</sup>: il saggio *Cibernetica e fantasmi* (1967), infatti, è interamente dedicato alla narrativa come processo combinatorio. In esso c'è un rimando, fra l'altro, a un'opera di Ernst Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*:

[...] è il piacere infantile del gioco combinatorio che spinge il pittore a sperimentare disposizioni di linee e colori e il poeta a sperimentare accostamenti di parole: e a un certo punto scatta il dispositivo per cui una delle combinazioni ottenute seguendo il loro meccanismo autonomo, indipendentemente da ogni ricerca di significato o effetto su un altro piano, si carica di un significato inatteso o d'un effetto impreveduto, cui la coscienza non sarebbe arrivata intenzionalmente<sup>183</sup>.

Dalle avanguardie alla fine degli anni '60, dunque, il panorama letterario italiano e occidentale è coinvolto in tutta una serie di esperimenti e teorizzazioni finalizzati alla ricerca di nuove modalità di accesso all'universo creativo dello scrittore. In virtù di questa ricerca la stessa era dei collettivi sembra attraversare, come visto, una fase attiva, che prepara il terreno per l'avvento della scrittura industriale.

---

ignora», cit. R. Queneau, *Che cos'è l'arte?* (1938), in *Segni, cifre e lettere e altri saggi* (1938), trad. it. di G. Bogliolo, Torino, Einaudi, 1981, p. 207.

<sup>182</sup> Guardando alla produzione letteraria di Philip Parker (già citato a p. 68), le sue parole risuonano oggi come una profezia.

<sup>183</sup> Cito da I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi* (1976), in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, p. 149.

### 3.6. La scrittura industriale

In Italia, sul tema della scrittura industriale c'è molta confusione. Diversi critici adoperano l'espressione «scrittura industriale» *tout court* – lo fanno, ad esempio, Marcon<sup>184</sup>, Marasco<sup>185</sup> e Magini<sup>186</sup> –, in riferimento alla sola SIC (acronimo di Scrittura Industriale Collettiva), senza considerare il fatto che la scrittura industriale è una prassi che raggruppa opere variegate, non tutte associabili al fenomeno SIC. Ma a questo arriveremo tra poco. Partiamo invece proprio dalla SIC: secondo la definizione di Gregorio Magini, SIC indica «[...] un metodo di scrittura collettiva e la comunità aperta di scrittori che lo utilizzano»<sup>187</sup>. Egli sottolinea che la SIC punta a «far diventare la scrittura collettiva dei piccoli gruppi una prassi letteraria»<sup>188</sup> e che «il principale ostacolo tecnico, ovvero la difficoltà di incontrarsi per poter scrivere insieme, è stato superato dallo sviluppo delle tecnologie di comunicazione»<sup>189</sup>.

Dopo tutte le parole spese a proposito dei collettivi, ormai la loro dimensione dovrebbe risultarci chiara e familiare. È l'altro aggettivo, «industriale», che probabilmente merita qualche spiegazione in più. Quando parliamo di letteratura industriale, ci riferiamo a opere – non necessariamente scritte a più mani – che sono figlie dell'industria fordista, o quanto meno dei suoi lasciti nel nostro immaginario collettivo. È risaputo che il primo intellettuale a occuparsi a livello scientifico del sistema di produzione introdotto da Henry Ford nel 1914 fu Antonio Gramsci, il quale lo definì «il maggiore sforzo collettivo verificatosi fin ora per creare con rapidità inaudita e con una coscienza del fine mai vista nella storia, un tipo nuovo di lavoratore e

---

<sup>184</sup> Cfr. M. Marcon, *La SIC: tutti scrivono tutto* 2/3, <http://www.finzionimagazine.it/news/la-sic-tutti-scrivono-tutto-23/> (consultato il 19/12/2015).

<sup>185</sup> Cfr. M. Marasco, *Comincia la revisione del primo romanzo a 200 mani*, <http://www.wikiculture.net/2011/02/scritturacollettiva-sic-revisione/> (consultato il 19/12/2015).

<sup>186</sup> G. Magini, *op. cit.*, *passim*.

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 32.

di uomo»<sup>190</sup>. David Harvey, che del fordismo è stato uno dei maggiori teorici, aggiunge che «i nuovi metodi di lavoro sono inseparabili da uno specifico modo di vivere, di pensare, di sentire la vita»<sup>191</sup>. Ecco, quindi, che anche la letteratura ne risulta influenzata. La scrittura industriale, infatti, presenta caratteristiche intrinseche alla cultura fordista: la riproducibilità tecnica<sup>192</sup>, la meccanizzazione della letteratura, la produzione standardizzata di «prodotti fabbricati in serie»<sup>193</sup> e una produttività esponenzialmente aumentata<sup>194</sup>, che è al tempo stesso causa ed effetto del consumo di massa<sup>195</sup>. Così, al pari dell'operaio fordista, lo stesso scrittore (o collettivo) perviene «[...] alla serena accettazione di un sistema produttivo nel quale il lavoratore veniva assegnato a lunghe ore di mera *routine*, nel quale non c'era praticamente bisogno di ricorrere alle tradizionali capacità artigiane»<sup>196</sup>. Le parole di Harvey ci inducono a una piccola riflessione: nell'ambito di questo nuovo approccio alla produzione letteraria l'artigianato del mestiere di scrivere, forse, non è morto; semplicemente, non è più riconoscibile come "tradizionale".

L'industria culturale di matrice fordista produce opere letterarie contraddistinte non da uno stile, piuttosto da una dominante culturale<sup>197</sup>: «la cancellazione del confine tra la cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale, e l'emergere di nuovi tipi di 'testi' pervasi di forme, categorie e contenuti di quell'Industria Culturale tanto appassionatamente denunciata da tutti gli ideologi del moderno»<sup>198</sup>. La cultura anglo-americana contemporanea vanta numerosi esempi di abbattimento dei confini tra letteratura "alta" e "bassa": in una sorta di «riscrittura a quattro mani», come Francesca Medaglia

---

<sup>190</sup> A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, p. 2165.

<sup>191</sup> D. Harvey, *La crisi della modernità. Riflessioni sulle origini del presente*, Milano, Mondadori, 2006, p. 158.

<sup>192</sup> Per approfondire, cfr. W. Benjamin, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit., *passim*.

<sup>193</sup> Cito da D. Harvey, op. cit., p. 13.

<sup>194</sup> Cfr. *ivi*, p. 157.

<sup>195</sup> Cfr. *ivi*, p. 175.

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>197</sup> Cfr. F. Jameson, op. cit., p. 10.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

la definisce<sup>199</sup>, diversi scrittori dei nostri tempi hanno scritto “assieme” ad autori di epoche passate, dando vita ad adattamenti letterari dall’intento più meno parodico. Ne è esempio *Pride and prejudice and zombies*, edito da Seth Grahame-Smith nel 2009. In questo romanzo fantasy, da cui è stato tratto il film omonimo uscito nel 2016, il contenuto originario del bestseller di Jane Austen – accreditata in copertina come co-autrice - viene arricchito con snodi narrativi che modificano il senso dell’opera, il contesto e lo stesso genere letterario<sup>200</sup>.

La letteratura francese di inizio Novecento ci offre un interessante caso di scrittura industriale a quattro mani, cui si aggiunge la scelta dell’anonimato. Stiamo parlando di M. Delly, pseudonimo dei fratelli Frédéric Henri e Jeanne Marie Henriette Petitjean de la Rosière, attivi tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo, e cioè proprio a cavallo della nascita dell’industria fordista. I Delly pubblicano a un ritmo impressionante: più di un romanzo all’anno, dal 1876 al 1925, orientandosi così immediatamente verso una produzione rivolta al consumo di massa. Come in una catena di montaggio, la loro scrittura ripete dei meccanismi standardizzati:

“[...] Marie ouvre les vannes de son imagination débridée, Frédéric écoute avec attention et travaille sur la forme” e “Sur le bureau de bois sombre, Marie écrit. Elle lit à son frère le dernier chapitre. Il le commente et enchaîne sur le chapitre suivant. Ils sont d’accord sur le déroulement de l’action, sur l’attitude des personnages. Lui aussi écrit dans le cahier magique, quand un chapitre le tente. Dans leurs manuscrits, les deux écritures alternent, poursuivant le long dialogue qui ne cessera qu’à leur mort”, “[...] Marie écrit.

---

<sup>199</sup> Cfr. F. Medaglia, *op. cit.*, p. 219.

<sup>200</sup> Altri esempi del panorama anglo-americano, tutti ispirati a *Orgoglio e pregiudizio*, sono *Sense and sensibility and sea monsters* (2009) di J. Austen e B. H. Winters, *Mr. Darcy, vampire* (2009) di J. Austen e A. Grange, *Pride and prejudice and zombies: dawn of the dreadfuls* (2010) di J. Austen e S. Hockensmith.

Frédéric est toujours là, il relit, suggère, sanctionne, apporte son point de vue<sup>201</sup>.

I due fratelli, dunque, avevano già impostato una spartizione dei ruoli, per quanto flessibile fosse – molto spazio era infatti concesso all'improvvisazione e al gusto di narrare di ciascuno di loro. In SIC, tale divisione si irrigidisce ulteriormente, in particolare tra chi scrive e chi coordina le fasi di scrittura. Quest'ultima funzione è propria del direttore artistico (definito DA), che può essere un singolo o un soggetto plurale, poiché – specifica Magini – si tratta di un ruolo, non di una persona<sup>202</sup>.

Non è tuttavia sempre possibile separare nettamente l'organizzazione del gruppo (e quindi soprattutto dei tempi e dei modi del suo lavoro) dall'elaborazione della struttura generale dell'opera che si intende produrre. La divisione dei ruoli tra scrittori e DA è quindi anche una divisione tra una *visione particolare* e limitata dell'opera, e una *visione d'insieme*. Qui il paragone calzante è con l'operaio della catena di montaggio: conosce bene la porzione che gli compete, i singoli pezzi che deve montare, ma non ha che un'idea vaga e del lavoro degli altri operai e di come questi pezzi verranno assemblati<sup>203</sup>.

Presentandosi come il «tentativo di organizzare il lavoro di scrittura in modo tale da trovare e mantenere il giusto equilibrio tra le esigenze di libertà creativa degli scrittori e quelle di coesione dell'opera (rappresentate dal DA)»<sup>204</sup>, il metodo SIC trova i suoi principali punti di riferimento nei

---

<sup>201</sup> Cito da F. Medaglia, *op. cit.*, pp. 223-224. La studiosa riprende, nei virgolettati, le parole di Elisabeth Morel: cfr. *Id.*, *Le double mystère Delly*, in «Marie France», novembre 1958, pp. 64-69.

<sup>202</sup> Cfr. G. Magini, *La Scrittura Industriale Collettiva*, p. 40, <http://www.scritturacollettiva.org/blog/argomenti/tesi> (consultato il 20/01/2016). È la tesi di laurea di uno dei fondatori del metodo SIC, indicata sul loro stesso sito – quello appena citato – come punto di riferimento per la comprensione dei processi metodologici e teorici della scrittura industriale collettiva.

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 37.

parallelismi tra scrittori e operai e nel confronto con il cinema «come arte della Seconda Rivoluzione Industriale»<sup>205</sup>, attingendo a piene mani dal fordismo e dalle riflessioni teoriche sulla riproducibilità artistica (il metodo stesso, del resto, è a sua volta riproducibile infinite volte). Il “soggetto” di ciascuna storia – Magini si ispira al mondo del cinema anche nella terminologia che adopera – è ideato ed elaborato dal DA, responsabile della selezione dei membri del collettivo e del “montaggio” finale delle parti della storia, che vengono da lui “suture” nel momento che rappresenta il suo unico intervento di scrittura diretta<sup>206</sup>. Queste parti si sviluppano a partire dalle cosiddette schede, compilate esclusivamente dagli scrittori. «Le schede consistono in una *intestazione* o consegna in cui viene specificato quanto richiesto agli scrittori, e una parte di *svolgimento* contenente la risposta dello scrittore»<sup>207</sup>. Nel formulare l’intestazione, il direttore artistico deve dare allo scrittore la possibilità di collaborare alla stesura di una storia dotata di personaggi aventi tra loro legami relazionali, che agiscono in tempi e luoghi specifici: insomma, il DA deve rifarsi a quelle che sono le basi della narratologia, valide tanto per le storie scritte da due che da centomila mani. A tal proposito, Magini non nasconde che la divisione del lavoro in parti sia d’ostacolo a una eventuale volontà di superare i canoni della fiction letteraria<sup>208</sup>: d’altro canto, l’obiettivo del collettivo SIC è scrivere «innanzitutto un buon libro» - come si legge nella homepage del loro sito -, e non necessariamente un libro innovativo.

La cosa interessante delle schede è che il loro contenuto, prodotto dallo scrittore e da lui solo, può spingere il DA a modificare il soggetto<sup>209</sup>, rendendo così collettivo anche il momento di raccolta delle idee. In questo movimento creativo circolare potrebbe essere possibile individuare i segni di una creolizzazione in corso; creolizzazione rafforzata dal fatto che:

---

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>208</sup> Cfr. *ivi*, p. 44.

<sup>209</sup> Cfr. *ivi*, p. 47 e 47.

- 1) se il collettivo partecipa consapevolmente allo stesso progetto, i suoi membri presentano già un legame di intenzionalità;
- 2) se è vero che il direttore artistico opera una selezione sugli scrittori da coinvolgere nel progetto, possiamo supporre lecitamente che abbia precedentemente visto in loro degli elementi di comunanza.

«Ottimizzare l'efficienza e l'efficacia di un gruppo di scrittura, portando alla composizione di testi organici ed eliminando i personalismi in nome della bontà dell'opera»<sup>210</sup>: il metodo SIC punta a questo, ma è difficile stabilire se ci riesca - considerata la natura volontaria del lavoro, che chiaramente rende azzardati i parallelismi con i collettivi composti da scrittori di professione. Al momento sappiamo che i racconti SIC finora prodotti hanno impiegato dai 2 ai 9 mesi ciascuno, inclusi i numerosi tempi morti che hanno gravato su gran parte di essi<sup>211</sup>.

È possibile avvalersi di questa esperienza come prova della morte dell'autore? Parte dei giornalisti e della critica militante lo ha fatto<sup>212</sup>, ma di certo il collettivo SIC non è nato per mettere in crisi la funzione autoriale. In un intervento<sup>213</sup> pubblicato su *Carmilla*, Magini e Santoni frenano le voci di giubilo di chi aveva osannato la rete e la portata rivoluzionaria della «cultura del network», cultura che sembrava avere offerto alla letteratura l'opportunità di mutare radicalmente assetto tramite il passaggio dal testo all'ipertesto. Come abbiamo visto, però, gli esperimenti di narrativa ipertestuale sono terminati, tutto sommato, con le avanguardie e l'OuLiPo, e cioè prima che si diffondesse tra le masse l'uso del web e il concetto stesso di link. La scoperta del network non ha stravolto completamente le pratiche di scrittura: semmai

---

<sup>210</sup> Cito dalla prima risposta data a un elenco di FAQ del loro sito: <http://www.scritturacollettiva.org/documentazione/domande-frequenti>.

<sup>211</sup> Cfr. G. Magini, *La Scrittura Industriale Collettiva*, op. cit., p. 48.

<sup>212</sup> L'esempio più eclatante è il titolo di un articolo di Loredana Lipperini, *Un romanzo fatto a 500 mani: la scrittura di gruppo cancella l'autore*, in «La Repubblica», 14 novembre 2009, p. 43.

<sup>213</sup> G. Magini, V. Santoni, *La funzione autoriale nell'epoca della sua riproducibilità telematica*, <http://www.carmillaonline.com/2009/11/11/solve-et-coagula/> (consultato il 20/01/2016). L'articolo è basato su un intervento degli autori in una giornata seminariale intitolata *Scrittori all'Arsenale*, svoltasi nell'ambito del VeneziaCamp del 2009.

le ha, in certi casi, agevolate, ma resta forte un legame fra testo e realtà che per noi, e per gli stessi fondatori di SIC, rimanda all'imprescindibilità della funzione autoriale.

Come dimostrare che tale funzione resta univoca anche quando è un collettivo a scrivere? Per spiegare il passaggio dall'individuale al collettivo dovremo trovare in entrambi degli elementi di continuità. Ci proveremo con Foucault, che nel già citato *Che cos'è un autore?* individua i quattro momenti in cui si articola la funzione-autore<sup>214</sup>:

- 1) Proprietà: quando nasce il copyright, il discorso contenuto in un'opera letteraria si tramuta da atto a prodotto; di tale prodotto è proprietario l'autore.
- 2) Attribuzione: alcune opere, in alcune epoche, necessitano di un'attribuzione d'identità per essere anche solo concepite. Il già citato caso dell'«insopportabile» anonimo di Elena Ferrante ci dimostra di trovarci in una di quelle epoche, se è vero che, negli stessi giorni in cui questa tesi viene revisionata, nuovi nomi si aggiungono alla lista di possibili identikit dell'autrice<sup>215</sup>.
- 3) Autenticazione: la rivendicazione di paternità non basta a far sì che un'opera venga attribuita a un autore. Tale attribuzione necessita di essere verificata, analizzando il testo per riconoscere segni di congiunzione tra il testo in esame e le altre opere a lui attribuite.
- 4) Pluralità di ego: nelle opere letterarie esiste una molteplicità di soggetti, che vanno dalla persona fisica dello scrittore alla serie di alter ego e voci narranti non totalmente identificabili con lui. Solo se concepiamo l'autore come funzione, quindi, sarà possibile concepire

---

<sup>214</sup> Cfr. M. Foucault, *Che cos'è un autore* (1969), in *Scritti letterari*, op. cit., p. 8 e succ.

<sup>215</sup> Notizia freschissima: Elena Ferrante sarebbe la madre della mia professoressa di Letteratura Latina. Cfr. I. Bozzi, «Chi è Elena Ferrante? Ho un'ipotesi», in «Corriere della Sera», 12 marzo 2016, [http://www.corriere.it/cronache/16\\_marzo\\_12/scrittrice-elena-ferrante-ho-ipotesi-a7adc612-e825-11e5-9492-dcf601b6eea6.shtml](http://www.corriere.it/cronache/16_marzo_12/scrittrice-elena-ferrante-ho-ipotesi-a7adc612-e825-11e5-9492-dcf601b6eea6.shtml) (consultato il 13/03/2016). La giornalista riprende la notizia dell'indagine filologica condotta dal dantista Marco Santagata dopo aver letto i libri della Ferrante, e pubblicata sull'insero «La lettura» del «Corriere della Sera» del 12 marzo 2016.

tale scissione e moltiplicazione degli ego, prerogativa della stessa letteratura.

Queste quattro caratteristiche non sono prerogativa della creazione letteraria individuale: in particolare, la teorizzazione di una pluralità di ego si adatta perfettamente alle circostanze di realizzazione della letteratura collettiva, dove gli ego sono già molteplici – ed è proprio dalla loro comunicazione che si origina la scrittura. L'autore inteso come funzione, dunque, è qualcosa che nasce con l'opera stessa; una costruzione, uno strumento di finzione distinto dall'autore in carne e ossa, e per questo impossibile da associare a un numero definito di individualità.

### **3.7. I Wu Ming in una prova di analisi**

Dalla fine degli anni Novanta, in Italia, la scrittura collettiva è per lo più identificata con un fenomeno in particolare: la Wu Ming Foundation. Anche in questo caso, come nella Scrittura Industriale Collettiva, alla produzione artistica si intreccia una precisa riflessione teorica e programmatica, e anche qui la rete è il canale che rende la scrittura possibile. Ma, a differenza degli scrittori SIC, il cui rapporto con il web è innovativo per una questione puramente pratica – in quanto permette ai membri del collettivo di collaborare alla creazione dell'opera in tempi più rapidi, ottimizzando la produzione –, i Wu Ming partono proprio dalla rete per costruire un complesso discorso ideologico sui media e sui sistemi di produzione culturale.

A testimonianza di quanto la denuncia politica sia determinante per comprendere la loro esperienza di scrittura, risaliremo alle origini del collettivo<sup>216</sup>. La sua storia ha inizio nel 1994, quando il web è ai suoi primordi. In tutta Europa, centinaia di artisti, attivisti e persone comuni adottano il medesimo pseudonimo – Luther Blissett – per evidenziare le criticità

---

<sup>216</sup> La mia sarà una rapida sintesi; per approfondire, cfr. la biografia inserita nel primo sito ufficiale di Wu Ming Foundation, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm#wuming> (consultato il 27/02/2016).

dell'informazione di massa. Questa comunità ha proseliti anche in Italia, dove si crea un nucleo più organizzato che assume il nome di Luther Blissett Project. Gli anonimi "utilizzatori" italiani del nome di Luther Blissett organizzano campagne di solidarietà contro le vittime della censura e della repressione, ma, principalmente, orchestrano beffe mediatiche ai danni dei principali organi d'informazione nazionali, diffondendo notizie false per poi rivenderle e spiegare quali falle del sistema hanno reso possibile la buona riuscita dell'azione. Fino a questo momento, dunque, si sviluppa un discorso sui media, attraverso media, per/contro i media: di opere letterarie scritte a più mani non v'è traccia.

Nel 1999, però, le cose prendono una piega diversa. Il Luther Blissett Project pubblica *Q*, romanzo storico di grande successo, posto a sigillare la fine del progetto – l'esperienza era infatti sorta con l'intento di terminare cinque anni dopo, come in un Piano Quinquennale. Cinque suoi membri decidono tuttavia di proseguire per questa strada e fondano un collettivo letterario interessato alla narrazione e alla comunicazione mediatica, erede dei lasciti del precedente movimento – se è vero che narrare è comunicare. Emblematico è il nome scelto: Wu Ming, un'espressione cinese, che «significa "senza nome" (無名) oppure "cinque nomi" (伍名), dipende da come si pronuncia la prima sillaba. Il nome della band è inteso sia come omaggio alla dissidenza ("Wu Ming" è una firma molto comune tra i cittadini cinesi che chiedono democrazia e libertà d'espressione) sia come rifiuto della macchina fabbrica-celebrità, sulla cui catena di montaggio l'autore diventa una star»<sup>217</sup>. L'interesse verso il rapporto tra media, politica e libertà dei cittadini è il filo rosso che dal Luther Blissett Project porta a Wu Ming; in più, il nuovo collettivo esprime sin dal suo stesso nome la volontà di mettere a nudo gli ingranaggi dell'industria culturale contemporanea, denunciando l'infondatezza del culto della personalità di cui è investito l'autore. A riprova di ciò, i cinque dichiarano sul loro sito web, il loro canale di comunicazione ufficiale: «A rigore, noi non siamo anonimi. I nostri

---

<sup>217</sup> Cfr. *ibidem*.

nomi non sono segreti»<sup>218</sup>, e infatti segue l'elenco dei loro nomi e cognomi, inclusi quelli di Wu Ming 3 e Wu Ming 5, che non fanno più parte del collettivo rispettivamente dal 2008 e dal 2015. Ai Wu Ming non interessa più l'anonimato che era alla base del Luther Blissett Project. La scelta di un eteronimo attraverso il quale far convergere in forma univoca le loro voci plurime potrebbe spiegarsi tornando alla distinzione introdotta da Proust fra «io mondano» e «io profondo»<sup>219</sup>: è possibile che i cinque abbiano voluto, almeno in una fase iniziale, rimarcare una differenza tra la sfera artistica e la sfera individuale della scrittura.

Per alcuni i Wu Ming non fanno altro che sfruttare a loro volta le logiche dell'informazione di massa, in quanto esiste «[...] una cultura “funzionale al sistema” anche quando si presenta come trasgressiva, una cultura “affermativa” e non critica, che distrugge l'autonomia del singolo, ridotto a fruitore passivo, in una dimensione di kitsch di massa analoga alla propaganda dei regimi totalitari»<sup>220</sup>. È una riflessione solo parzialmente condivisibile. I Wu Ming non hanno mai professato di voler introdurre un nuovo “sistema”, ma continuano a mettere in luce i punti controversi di quello in cui tutti noi – loro compresi – siamo inseriti. Uno di questi riguarda proprio la questione autoriale, e in particolare il momento in cui, secondo Foucault, nasce l'autore moderno: l'introduzione del copyright.

Per quanto le loro modalità di promozione e diffusione delle opere pubblicate passino spesso in secondo piano rispetto alla singolarità dell'eteronimo con cui si fanno rappresentare, è lì che probabilmente si cela il loro risultato più significativo e innovativo. I loro libri sono scaricabili gratuitamente, così come sono liberamente utilizzabili i contenuti audio, foto e testo presenti sul loro blog. Considerato che il loro editore è un gigante torinese di nome Einaudi, possiamo immaginare quanto sia stato difficile

---

<sup>218</sup> *Ibidem*.

<sup>219</sup> Cfr. p. 26 e succ.

<sup>220</sup> C. Galli, *Introduzione*, in M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010, pp. VII-XLIII, p. XVII, cit. in F. Medaglia, *op. cit.*, p. 238.

ottenere che il copyright si tramutasse in copyleft trascorso un anno dall'uscita del libro. A differenza dei Delly, che pubblicavano per ricevere un compenso monetario, i Wu Ming si estraniavano dalla logica del guadagno a tutti i costi, per essere parte attiva del mercato editoriale cercando di imporre le proprie regole del gioco. Sulla questione della ricezione si esprimono così: «[...] l'opera circola *gratis*, il gradimento si trasforma in passaparola, ne traggono beneficio la celebrità e la reputazione dell'autore, quindi aumenta il suo spazio di manovra all'interno dell'industria culturale e non solo»<sup>221</sup>. Aumentano, perciò, anche i poteri dell'autore, che può veder vinte piccole o grandi battaglie sociali, come quella della cultura accessibile. Insomma, i Wu Ming recuperano l'idea foucaultiana che l'autore incida sulla ricezione dell'opera, ma cercano di proporre un modello di autorialità svincolato dal diritto d'autore.

Si può parlare, anche in questo caso, di creolizzazione? Proveremo a dare una risposta mettendo a confronto *Q* (1999) di Luther Blissett e *Havana Glam* (2001), pubblicato da Wu Ming 5. Cercheremo così di trovare delle corrispondenze stilistiche tra l'opera scritta nel momento in cui il collettivo contava al suo interno il maggior numero di mani e l'opera di uno solo dei suoi membri. Il fatto che sia stata pubblicata a soli due anni di distanza da *Q* potrà servire a ridurre al minimo il rischio di evoluzioni stilistiche di Wu Ming 5 tra i due lavori, rendendo più affidabile il nostro lavoro di analisi.

*Q* è la prima prova del collettivo italiano; è un romanzo storico e si svolge tra l'Italia, la Germania e i Paesi Bassi tra il 1518 e il 1555<sup>222</sup>. Il protagonista è un uomo che prende parte alle sollevazioni e alle rivolte dell'Europa centrale di quegli anni, assumendo nomi differenti a seconda del luogo in cui si trova e della missione che deve compiere: anche lui, dunque, come i suoi autori, sceglie di agire protetto da un alter ego. Il romanzo si apre a Istanbul, nel 1555, mentre il protagonista legge il diario di *Q* - il suo antagonista principale durante tutto il racconto - e ricorda le vicende che lo hanno visto primo attore:

---

<sup>221</sup> Wu Ming, *Note inedite su copyright e copyleft* (2005), <http://www.carmillaonline.com/archives/2005/11/001566.html> (consultato il 30/01/2016).

<sup>222</sup> Wu Ming, *Q*, Torino, Einaudi, 1999.

da lì, tramite un *flashback*, la scena si in terra germanica, mentre il protagonista è intento assieme a Elias, suo compagno di battaglie, a salvare il loro *magister*, Thomas Müntzer, che è svenuto dopo il massacro della battaglia di Frankenhäusen (1525) e il successivo saccheggio della città.

Il romanzo si conclude nello stesso anno e nella stessa città in cui si è aperto, aggiornandoci così su cosa è cambiato dopo le mille peripezie che l'eroe ha dovuto affrontare: il protagonista, che ha finalmente trovato una sua identità - ora si fa chiamare Ismael, e ha abbandonato tutti i suoi altri eteronimi - ha dato un senso nuovo alla sua esistenza, e persino Q ha smesso di rappresentare una minaccia. Le difficoltà del passato rappresentano per lui solo ricordi cui attingere, per intrattenere il sultano con il racconto degli episodi della sua vita. Per brevità non approfondiremo nello specifico l'intreccio e i temi trattati, che meriterebbero una ricerca a parte, anche se i pochi tratti appena delineati fanno emergere una forte connessione con l'ideologia "blissettiana": si pensi ai luoghi, che creano una duplice dimensione dentro/fuori il vecchio continente, rimandando alla narrazione del collettivo su ciò che oggi l'Europa rappresenta. O ancora alla citata battaglia di Frankenhäusen, evento storico realmente accaduto e parte della «guerra dei contadini», una rivolta popolare che s'innescò nel Sacro Romano Impero tra 1524 e 1526 presa dagli scrittori come emblema della lotta di classe.

Passiamo ora ad *Havana Glam*, un romanzo fantascientifico dalle tinte ironiche in cui, come per Q, fabula e intreccio si rifiutano sistematicamente di coincidere<sup>223</sup>. Diviso in tre parti, tra i molteplici piani temporali c'è un futuro più o meno prossimo (si oscilla tra il 2045 e il 2216), in cui il nostro pianeta è stato devastato da una guerra nucleare e gli unici sopravvissuti appartengono alle classi sociali più alte, poiché con il loro denaro o la loro influenza sono riusciti a conquistarsi un rifugio sotto terra. Egoisti, paradossali, incapaci di imparare dalla storia ma avanzatissimi nel progresso tecnologico e scientifico, gli uomini riescono a mettere a punto una macchina del tempo prodotta negli

---

<sup>223</sup> Wu Ming 5, *Havana Glam*, Roma, Fanucci, 2001.

Stati Uniti, per far tornare degli agenti speciali nel passato e cambiare il disastroso futuro. Come? Evitando l'olocausto nucleare grazie a un altro bombardamento nucleare, mirato ad annientare l'Unione Sovietica prima che questa potesse dotarsi - sul finire degli anni cinquanta - di un proprio arsenale atomico. Un primo agente viene allora spedito negli Stati Uniti dei *fifties*. Fallisce. Un altro è spedito subito dopo, e percorrerà tutto il libro. Un terzo, con una missione diversa (per così dire, sociologico-culturale) finirà nella Londra *sixties* a fare da manager alla futura rockstar David Jones, alias David Bowie, con l'intento di plagiarla e di sfruttare la sua portata mediatica per gli intricati quanto ridicoli piani degli USA del futuro. Insomma, anche quest'opera si propone di mettere in collisione i piani temporali, la cultura popolare e il pensiero politico, miscelando tutti questi ingredienti all'interno di una storia scritta principalmente per intrattenere.

Mettiamo ora a confronto l'incipit delle due opere, a partire da Q.

Fuori dall'Europa, 1555

Sulla prima pagina è scritto: Nell'affresco sono una delle figure di sfondo.  
La grafia meticolosa, senza sbavature, minuta. Nomi, luoghi, date, riflessioni.  
Il taccuino degli ultimi giorni convulsi.  
Le lettere ingiallite e decrepite, polvere di decenni trascorsi.  
La moneta del regno dei folli dondola sul petto a ricordarmi l'eterna  
oscillazione delle fortune umane.  
Il libro, forse l'unica copia scampata, non è più stato aperto.  
I nomi sono nomi di morti. I miei, e quelli di coloro che hanno percorso i  
tortuosi sentieri.  
Gli anni che abbiamo vissuto hanno seppellito per sempre l'innocenza del  
mondo.  
Vi ho promesso di non dimenticare.  
Vi ho portati in salvo nella memoria.  
Voglio tenere tutto stretto, fin dal principio, i dettagli, il caso, il fluire degli  
eventi. Prima che la distanza offuschi lo sguardo che si volge indietro,

attutendo il frastuono delle voci, delle armi, degli eserciti, il riso, le grida.  
Eppure solo la distanza consente di risalire a un probabile inizio<sup>224</sup>.

Leggiamo ora la prima pagina di *Havana Glam*:

PRIMA PARTE:

NIGHTWAY

"Jurgen Grabowski e Peter Hans Goldbaum: Fisici teorici della prima metà del XXI secolo.

Proseguendo il lavoro di precursori come H. Casimir e W. Ziltowski e rielaborando le teorie dello stesso A. Einstein risolsero una serie di equazioni che comprovavano la possibilità teorica dei viaggi a velocità superluminale e dei viaggi nel tempo. Realizzarono poi un Tunnel Superluminale che vide la luce all'indomani della Vittoria nella guerra del 2022. Il Tunnel di Grabowski-Goldbaum era basato sull'accumulazione di energia negativa e sulla creazione di una singolarità controllabile che permettesse l'accesso a un altro punto del continuum spazio-tempo. Dopo anni di esperienze e di prove, il lancio di un primo temponauta umano fu tentato il 4 luglio 2045."

("Selezione del Reader's Digest", 20 agosto 2048. Risposta al quiz a premi "Chi era Chi?" del mese precedente)

"... La fine dell'era fu segnata da estremi tentativi volti a plasmare nuove soddisfacenti realtà in cui i ricchi, o i potenti, o i migliori tra i sopravvissuti potessero crescere e moltiplicarsi. Furono inviati Esploratori in numero di tre, che risalirono il flusso fino a un centinaio d'anni prima. Pulviscolo cosmico nell'occhio di Amithaba! Si fanno azioni giuste per motivi sbagliati, azioni sbagliate per motivi giusti, e azioni sbagliate per motivi sbagliati. In tutti i casi è indice di insano attivismo. Che bisogno c'era di intraprendere alcunché?"

("Compendio Storico di un'Era Precedente" edito a Dharamsala, capitale mondiale, anno otto della Nuova Era, 2116 precedente computo, in tutte le lingue)<sup>225</sup>.

---

<sup>224</sup> L. Blissett, *op. cit.*, p. IV.

A un primo colpo d'occhio, i due incipit risultano tra loro decisamente dissimili, perché dissimile è il loro impianto narrativo. In *Q* la prima voce che incontriamo è quella del protagonista (narratore intradiegetico e omodiegetico) che, ancora privo di identità e ancora legato a *Q* da un rapporto di conflitto protagonista-antagonista, è entrato in contatto per la prima volta col diario del rivale, e lo scruta in una lunga sequenza riflessiva inserita subito dopo un cronotopo. Lo stile è paratattico, e talvolta ricorre a frasi nominali. Incontriamo le prime figure retoriche: l'epanalessi («I nomi sono nomi di morti»), l'anafora («Vi ho promesso di non dimenticare. / Vi ho portati in salvo nella memoria»), la climax («[...] il frastuono delle voci, delle armi, degli eserciti, il riso, le grida»); il linguaggio adoperato tende al lirismo e alla solennità (a nessuno verrebbe mai in mente, nel *sermo cotidianus*, di pronunciare frasi come «La moneta del regno dei folli dondola sul petto a ricordarmi l'eterna oscillazione delle fortune umane» se non con intento parodico), pur restando accessibile a tutti. Lo stile risulta omogeneo anche durante le sequenze narrative. Si legga, ad esempio, questa:

Siedo sullo sgabello. Le gambe mi fanno male. Tengo la testa tra le mani, solo un attimo, poi il ronzio diviene un fragore assordante di urla, cavalli e ferraglia. I bastardi al soldo dei principi entrano in città. Di corsa alla finestra. A destra, sulla strada principale: cavalieri, picche spianate, rastrellano la via. Inferiscono su tutto ciò che si muove.

Dalla parte opposta: Elias sbuca nel vicolo. Scorge i cavalli: si ferma. Soldati a piedi compaiono dietro di lui. Non ha scampo. Si guarda intorno: dov'è Dio onnipresente?

Lo puntano.

Alza gli occhi. Mi vede.

Quello che deve fare. Sguaina la spada, si lancia gridando contro i soldati a piedi. Ne ha sventrato uno, gettato a terra un altro con una testata. Gli sono addosso in tre. Non sente i colpi, afferra l'elsa con due mani come una falce,

---

<sup>225</sup> Wu Ming 5, *op. cit.*, p. 3.

continua a menare fendenti.

Si fanno da parte.

Da dietro: un galoppo lento, pesante, il cavaliere carica alle spalle. Il colpo ribalta Elias. È finito.

No, si rialza: maschera di sangue e furore. La spada ancora in mano. Nessuno si avvicina. Lo sento ansimare. Strattone alle redini, il cavallo si gira. La scure si alza. Di nuovo al galoppo. Elias allarga le gambe, due radici. Braccia e testa verso il cielo, lascia cadere la spada.

L'ultimo colpo: - Omnia sunt communia, figli di cane!

La testa vola nella polvere<sup>226</sup>.

Il protagonista sta narrando l'azione cui assiste, e lo fa con un ritmo incalzante, piegando la paratassi che lo caratterizza alla volontà di rendere al meglio la velocità dello scontro. Il linguaggio è meno aulico, certo, ma gli impropri servono a rendere il suo personaggio credibile, poiché l'intreccio vuole che sia emotivamente coinvolto: Elias è un suo compagno ed è normale che stia patendo con lui, e con noi. Ciononostante, la metafore «maschera di sangue e furore» e «le gambe, due radici», assieme alla frase nominale «La spada ancora in mano», riportano lo stile a una coerenza di fondo. C'è persino un momento in cui la focalizzazione passa dal protagonista al suo amico («Si guarda intorno: dov'è Dio onnipresente?») è chiaramente un pensiero di Elias), a dimostrarci che il romanzo è coeso, dinamico e ben impostato.

E in *Havana Glam*? L'opera si apre con una sorta di cornice, in cui ci vengono presentati in forma estratta due documenti, due testi in prosa che non rispecchiano la voce del narratore: l'uno dal taglio più giornalistico, l'altro retorico, necessari a fornire al lettore delle coordinate, seppur vaghe, sull'intreccio, stimolando in lui l'interesse verso il proseguimento della lettura. Quanto ci sarà utile analizzare questo incipit, che volutamente presenta due voci altre rispetto a quella del narratore? Dal punto di vista della struttura narrativa, *Havana Glam* complica la nostra analisi perché le sue tre parti

---

<sup>226</sup> L. Blissett, *op. cit.*, p. 16.

risultano stilisticamente molto eterogenee tra loro. Difatti, la prima e la terza si sviluppano in un accumularsi di riflessioni che sono come pagine di diario, ma di cui non viene esplicitato l'autore, né il luogo o il giorno in cui sono state prodotte: solo da elementi interni al testo si riesce a comprendere che sono frutto dei tre agenti inviati nel passato. Tali riflessioni sono numerate, ma non "categorizzate" per agente, strategia probabilmente adottata per dare alla narrazione un senso di continuità temporale pur senza avvalersi della funzione coordinante di un narratore. La seconda parte, invece, si configura come più "tradizionale": i paragrafi hanno tutti un'indicazione cronotopica, presentano dialoghi e descrizioni, ma in tutti regna sovrano il punto di vista – quasi asfissiante – del secondo agente, narratore interno di questa sezione.

Siccome in *Q* abbiamo usato come campioni una sequenza riflessiva e una narrativa, cercheremo di fare lo stesso anche stavolta. Proveremo allora ad esaminare la prima delle riflessioni contenute nella prima parte di *Havana Glam*, e poi l'inizio sua della seconda parte.

Ho una missione da compiere.

Mettere in campo l'Arma Suprema.

Annientare l'Avversario.

Quelli a casa, il mondo triste che ho lasciato alle spalle.

Miliardi d'esseri senzienti prossimi al nulla: ho lasciato solo volti.

Urne a metà riempite della cenere dei ricordi.

Il Passaggio, come uno squarcio in un velo.

Un taglio di luce in un fondale di teatro.

Ho percepito il travaglio di chi allargava lo squarcio perché il Viaggiatore e l'Attrezzatura potessero passare.

Ho udito il fischio del vento che passa una gola montana, come un bordone incessante, implacabile.

Pedali bassi di un organo a canne, suoni armonici percepiti con il corpo, più che uditi.

Il Primo a Passare.

Nel Tunnel Superluminale, una vibrazione simile all'ansia o all'eccitazione, unica sensazione a mantenere contorni riconoscibili. Farmaci empatogeni, lunghi mesi d'addestramento permettevano di riconoscere le sensazioni e isolarle. Chiuderle in una bolla di cristallo, girarle e rigirarle nella coscienza, valutarle, soppesarle.

Nessun pericolo. Di questo ero certo<sup>227</sup>.

Balza immediatamente all'occhio l'affinità stilistica con l'incipit di *Q*: il gusto per la paratassi, i "punto e a capo" tra le frasi, spesso prive del verbo reggente, nonché un certo grado di letterarietà: al colloquiale «ho sentito», l'autore preferisce «ho udito». Come si comporta, invece, nei momenti in cui la riflessione cede il passo alla narrazione?

Kingston, Giamaica, 3 settembre 1972, ore 11,30 A.M.

*Pare!*

*No...*

"Stop!" La voce di Rosendo Martinez suonò secca.

Un buon risultato. Inaspettato: Rosendo Martinez detestava l'inglese. Ancora di più il fatto che, su quell'isola del cazzo, il suo inglese non lo capisse nessuno. Questione di accento, di convinzione.

Quando parlava, quei negri sembravano guardargli attraverso. Come se fosse trasparente.

Comunque, l'ordine parve funzionare. Il taxista schiacciò a fondo sui freni, rischiando che la colonna d'auto alle sue spalle entrasse tutta quanta nel bagagliaio. Suoni di clacson, rumori di frenata e imprecazioni in *patois* seguirono la manovra d'arresto.

Diego Dieguez Torres ficcò un rotolo di banconote da un dollaro nella tasca dell'autista e spalancò la portiera proiettandosi fuori come un razzo. Venne salutato da ulteriori imprecazioni, minacce e convulse cacofonie di trombe d'auto, in tutte le tonalità e dimensioni.

---

<sup>227</sup> Wu Ming 5, *op. cit.*, p. 4.

Manovra ancora meno felice dell'arresto improvviso. Un camioncino Bedford carico di rastamen portò via la portiera, come cancellandola da una lavagna affollata. Il pezzo di lamiera verde bottiglia (il colore meno caraibico concepibile) piroettò in mezzo alla folla sul marciapiede. Una *posse* imprecante si formò subito, pronta a farsi giustizia con le proprie mani.

Sembravano pericolosi<sup>228</sup>.

Torna il cronotopo, già sperimentato dall'intero collettivo in *Q*. Neanche qui l'ipotassi riesce a prevalere, ma compare per la prima volta la scelta di usare i tempi verbali al passato. Il registro vuole aderire alla colloquialità, pur essendo tradito da alcune scelte lessicali (vocaboli come «cacofonie», «piroettò», «imprecante» stridono con «isola del cazzo», «negri» e «rastaman»). Passiamo alla focalizzazione, che oscilla tra una dimensione interna e una esterna: «Questione di accento, di convinzione» è certamente una considerazione di Martinez, ma non possiamo dire lo stesso dell'incidentale «il colore meno caraibico concepibile», che risulta esprimere invece il parere del narratore extradiegetico.

Come abbiamo potuto osservare, dunque, c'è più di un punto di convergenza tra i temi e lo stile del collettivo Luther Blissett e quelli di Wu Ming 5. Ma la convergenza non è diventata identità, perché nel caso di *Q* si è verificata una creolizzazione tra tutti gli autori, senza che la personalità di uno prevaricasse le altre.

---

<sup>228</sup> Wu Ming 5, *op. cit.*, p. 69.

## CONCLUSIONI

Giunti alla fine della nostra indagine, proveremo a tirare le somme su ciò che abbiamo appreso della funzione autoriale, consapevoli di aver aperto molte più questioni di quante non siamo riusciti a chiudere.

La parola «autore», in letteratura, è come una medaglia a due facce: da una parte troviamo la concretezza di una persona realmente esistente, che elabora il testo da sola o con altri; dall'altro lato c'è un livello astratto e teorico, dentro il quale l'autore coincide con l'emittente della comunicazione letteraria, divenendo così funzione imprescindibile del patto narrativo<sup>229</sup>. A tal proposito, gli studi sull'autore sembrano essersi biforcati in due direzioni: la critica letteraria degli albori - con Proust e il filone psicanalitico - e, molti decenni dopo, Wayne Booth, hanno rimarcato questa compresenza, proponendo definizioni capaci di scindere l'autore nella sua dimensione sociale e privata; moltissimi altri teorici, invece, hanno preferito dare per scontata o ignorare la persona per rivolgersi all'autore solo come funzione - ne sono esempio i fautori del *close reading* e tutta la scuola del New Criticism.

Può essere difficile raccapezzarsi tra le mille correnti di pensiero, le raffinate argomentazioni e gli intricati giochi di smentite e superamenti delle filosofie precedenti. Per noi lo è stato, e certamente saremmo arrivati a un vicolo cieco se non ci fossimo affidati alla guida di Antoine Compagnon. Nel suo *Il demone della teoria*, in particolare nel secondo capitolo<sup>230</sup>, Compagnon passa in rassegna le tesi che lo hanno preceduto ed esalta l'intenzionalità programmatica che sta alla base di ogni opera letteraria. Ci è risultato molto sensato far coincidere questo principio con la funzione stessa dell'autore: senza l'intenzione di comunicare, non si origina messaggio; senza una poetica, non si produce letteratura.

---

<sup>229</sup> Per approfondire il concetto di patto narrativo, cfr. G. Rosa, *Il patto narrativo*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

<sup>230</sup> A. Compagnon, *L'autore*, in *Id.*, *op. cit.*, pp. 44-99.

Essendo l'intenzionalità qualcosa di astratto, può essere condivisa da più persone concrete? Può una funzione teorica tenere insieme più voci individuali? Proprio perché l'autore è una funzione e non una persona, può anche esserne infinite, o non esserne nessuna. La contemporaneità ci mette perennemente di fronte a testi letterari prodotti da macchine, collettivi e collettivi che vogliono imitare le macchine. In particolare, il web ha agevolato gli scambi e le comunicazioni che sono alla base del lavoro degli scrittori a più mani, infondendo in più di un critico la paura o la speranza di un superamento della letteratura tradizionalmente intesa. Che ce lo augurassimo o no, ciò non è successo: non abbiamo ceduto all'ipertesto e, per quanto i tempi e le modalità di produzione siano effettivamente mutati rispetto a prima del web, continuiamo a scrivere e a leggere testi dotati di inizio, svolgimento e fine. Come Auerbach ci insegna, esiste un ponte tra letteratura e realtà: quel ponte può essere la funzione autore, che, a prescindere dalla volontà del soggetto singolo o plurimo di cui si fa portavoce, si conferma «uno strumento, distinto dalla persona e ancora più duttile nell'era del networking, un aspetto della finzione necessario per far sì che la parola scritta resti ancorata alla realtà e sia in grado di attingere da essa e di condizionarla»<sup>231</sup>.

---

<sup>231</sup> G. Magini, V. Santoni, *La funzione autoriale nell'era della sua riproducibilità telematica*, *op. cit.*

## BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di D. Frasca, C. Lüderssen e C. Ott, Firenze, Franco Cesati editore, 2015.

AGAMBEN Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringheri, 1998.

ALIGHIERI Dante, *Commedia. Inferno (1304-1321)*, a cura di E. Pasquini, A. Quaglio, Milano, Garzanti, 2007.

ALIGHIERI Dante, *Commedia. Purgatorio (1304-1321)*, a cura di E. Pasquini, A. Quaglio, Milano, Garzanti, 2007.

ALIGHIERI Dante, *Convivio (1304-1307)*, in ID., *Opere minori*, tomo I, parte II, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli, 1988.

BACHTIN Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica (1929-1968)*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 2002.

BACHTIN Michail, *Estetica e romanzo (1975)*, trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001.

BACHTIN Michail, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane (1979)*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2000.

BACHTIN Michail, *Linguaggio e scrittura*, Roma, Meltemi, 2003.

BACHTIN Michail, *Per una filosofia dell'atto responsabile*, a cura di A. Pozio, Milano, Pensa Multimedia, 2009.

BARTHES Roland, *La morte dell'autore (1968)*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV (1984)*, trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988.

BARTHES Roland, *Scrittori e scriventi in Saggi critici* (1964), Torino, Einaudi, 1985.

BATAILLE Georges, *La congiura sacra* (1936-1939), trad. it. di F. Di Stefano, R. Garbetta, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

BENEDETTI Carla, *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

BENJAMIN Walter, *Crisi del romanzo*, in *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, vol. IV: *Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino 2002.

BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1974.

BENVENISTE Émile, *La natura dei pronomi* (1956), in *Problemi di linguistica generale* (1966), trad. it. di M. V. Giuliani, Milano, Il Saggiatore, 1990, pp. 301-309.

BENVENISTE Émile, *Potere, diritto, religione*, in *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee* (1969), a cura di M. Liborio, Torino, Einaudi, 1976, vol. II.

BERTONI Federico, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della letteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

BLANCHOT Maurice, *Lo spazio letterario* (1955), trad. it. di G. Zanobetti e G. Fofi, Torino, Einaudi, 1967.

BOOTH Wayne Clayson, *Distance et point de vue*, in «Poétique», n. 4 (1970).

BOOTH Wayne Clayson, *Rhetorical Critics Old and New: the Case of Gérard Genette*, in AA. VV., *Reconstructing Literature*, a cura di L. Lerner, Oxford, Blackwell, 1983.

BOOTH Wayne Clayson, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961; trad. it. di A. Poli, E. Zoratti, *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

BRETON André, *Il cadavere squisito, la sua esaltazione*, Milano, Galleria Schwarz, 1975.

BRIOSCHI Franco, DI GIROLAMO Costanzo, FUSILLO Mario, *Introduzione alla letteratura* (2003), Roma, Carocci, 2013.

CALVINO Italo, *Cibernetica e fantasmi* (1976), in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.

CALVINO Italo, *Perec, gnomo e cabalista*, in «la Repubblica», 6 marzo 1982.

CALVINO Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979-1985), Milano, Mondadori, 2011.

CALVINO Italo, *Una pietra sopra* (1980), Torino, Einaudi, 1995.

COMPAGNON Antoine, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* (1998), trad. it. di M. Guerra, Torino, Einaudi, 2000.

CORTI Maria, *Intertestualità*, in *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997, p. 15-32.

CORTI Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.

DOSTOEVSKIJ Fëdor, *I fratelli Karamazov* (1879-1880), con un saggio introduttivo di V. Lakšin e il saggio di S. Freud *Dostoevskij e il parricidio*, Torino, Einaudi, 2005.

DOTTI Marco, *Esercizi di surrealtà*, in «Il Manifesto», 138, 5 maggio 2005.

ECO Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

- ECO Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Milano, Bompiani, 2013.
- FERRONI Giulio, *Letteratura italiana contemporanea*, vol. I, Milano, Mondadori, 2007.
- FISH Stanley, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento* (1980), Torino, Einaudi, 1987.
- FOUCAULT Michel, *Che cos'è un autore* (1969), in *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21.
- FOUCAULT Michel, *Storia della follia nell'età classica*, a cura di M. Galzigna, Milano, Rizzoli, 2011.
- GADAMER Hans-Georg, *Verità e metodo* (1960), a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983.
- GALLI Carlo, *Introduzione*, in M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010, pp. VII-XLIII.
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Parigi, Seuil, 1983.
- GLISSANT Édouard, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998.
- GRAMSCI Antonio, *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975.
- HARVEY David, *La crisi della modernità. Riflessioni sulle origini del presente*, Milano, Mondadori, 2006.
- I DIECI, *Lo zar non è morto. Grande romanzo d'avventure* (1929), Milano, Sironi, 2005.
- ISER Wolfgang, *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica* (1976), trad. it. di R. Granafei, Bologna, Il Mulino, 1989.

JAUSS Hans Robert, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. I: *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.

KRISTEVA Julia, *La parola, il dialogo, il romanzo*, in *Semeiotiké: Ricerche per una semanalisi* (1969), Milano, Feltrinelli, 1978, p. 119-143.

LOTMAN Jurij Michajlovič, USPENSKIJ Boris Andreevič, *Semiotica e cultura*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.

LUTHER BLISSETT, Q, Torino, Einaudi, 1999.

MALLARMÉ Stephane, *Œuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 1945.

MANZONI Alessandro, ERMES Visconti, *Scherzo di conversazione, quasi improvvisato*, a cura di E. Paglia, Mantova, Montovi, 1881.

MEDAGLIA Francesca, *La scrittura a quattro mani*, Lecce – Brescia, Pensa Multimedia, 2014.

MONTICELLI Paola, *Scrittura collettiva 2.0*, in «Wikiculture», 9 dicembre 2010.

MOREL Elisabeth, *Le double mystère Delly*, in «Marie France», novembre 1958, pp. 64-69.

PASI Carlo, *La comunicazione crudele: da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

PASQUALI Giorgio, *Storia della tradizione e critica del testo* (1934), a cura di D. Pieraccioni, Firenze, Le Lettere, 1988.

PICARD Raymond, *Polemica sulla nuova critica*, trad. it. di J. P. Weber, Milano, Jaca book, 1966.

PINGAUD Bernard, *La non-fonction de l'écrivain*, in «L'Arc», vol. n. 70, 1977, pp. 74-79.

QUENEAU Raymond, *Segni, cifre e lettere e altri saggi* (1938), trad. it. di G. Bogliolo, Torino, Einaudi, 1981.

ROSA Giovanna, *Il patto narrativo*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

SARZANA Pietro, *Le varianti di Senilità*, in «Studi di filologia italiana», XXXV, 1977, pp. 357-393.

SCIALUGA Marina, *Introduzione allo studio della filologia classica*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2003.

SEGRE Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario* (1985), Torino, Einaudi, 1999.

SEGRE Cesare, *I segni e la critica* (1969), Torino, Einaudi, 2008.

SEGRE Cesare, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993.

STAROBINSKI Jean, *Le ragioni del testo*, a cura di e trad. it. di C. Colangelo, Milano, Mondadori, 2003.

STUSSI Alfredo, *Introduzione agli studi di filologia italiana* (1994), Bologna, Il Mulino, 2011.

WELLEK René, WARREN Austin, *Teoria della letteratura* (1942), Bologna, Il Mulino, 1979.

WEST Martin Litchfield, *Critica del testo e tecnica dell'edizione* (1973), trad. it. di G. Di Maria, Palermo, L'Epos, 2009.

WIMSATT William Kurtz jr., BEARDSLEY Monroe Curtis, *The intentional fallacy* (1946), poi confluito in BEARDSLEY Monroe Curtis, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954.

WU MING 5, *Havana Glam*, Roma, Fanucci, 2001.

## SITOGRAFIA

AA. VV., *La responsabilità dell'autore. Una inchiesta di Nazione Indiana*, Associazione Culturale Mauta, 2012, <http://static.nazioneindiana.net/wp-content/2012/05/La-responsabilita-dellautore9.pdf> (consultato il 4/11/2015).

AMENDOLA Luigi, *Cercansi autori ma tutti anonimi*, in «La Repubblica», 27/01/1990, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/01/27/cercansi-i-autori-ma-tutti-anonimi.html> (consultato il 7/11/2015).

BOZZI Ida, «Chi è Elena Ferrante? Ho un'ipotesi», in «Corriere della Sera», 12 marzo 2016, [http://www.corriere.it/cronache/16\\_marzo\\_12/scrittrice-elena-ferrante-ho-ipotesi-a7adc612-e825-11e5-9492-dcf601b6eea6.shtml](http://www.corriere.it/cronache/16_marzo_12/scrittrice-elena-ferrante-ho-ipotesi-a7adc612-e825-11e5-9492-dcf601b6eea6.shtml) (consultato il 13/03/2016).

COMPAGNON Antoine, *Théorie de la littérature: qu'est-ce que un auteur?*, <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php> (consultato il 20/10/2015).

DELAHOYDE Michael, *New Criticism*, in *Introduction to Literature*, <http://public.wsu.edu/~delahoyd/new.crit.html> (consultato il 23/11/2015).

FERRI Sandro, FERRI Sandra, *Elena Ferrante, Art of Fiction No. 228*, in «The Paris Review», 06/03/2015, <http://www.theparisreview.org/interviews/6370/art-of-fiction-no-228-elena-ferrante> (consultato il 12/11/2015).

ISTAT (Istituto Nazionale di Statistica), *Produzione e lettura di libri in Italia*, 2013, <https://www.istat.it/it/archivio/145294> (consultato il 5/11/2014).

LOMBARDI Andrea, *Scrittori e Facebook/1. Francesco Pecoraro*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=21973> (consultato il 9/02/2016).

LOMBARDI Andrea, *Scrittori e Facebook/3*. Vanni Santoni, <http://www.leparoleelecose.it/?p=22125> (consultato il 24/02/2016).

MAGINI Gregorio, *La Scrittura Industriale Collettiva*, <http://www.scritturacollettiva.org/blog/argomenti/tesi> (consultato il 20/01/2016).

MAGINI Gregorio, *La scrittura industriale collettiva*, [http://www.scritturacollettiva.org/files/tesi\\_sic\\_magini.pdf](http://www.scritturacollettiva.org/files/tesi_sic_magini.pdf) (consultato il 20/02/2016).

MAGINI Gregorio, SANTONI Vanni, *La funzione autoriale nell'epoca della sua riproducibilità telematica*, <http://www.carmillaonline.com/2009/11/11/solve-et-coagula/> (consultato il 20/01/2016).

MARASCO Mattia, *Comincia la revisione del primo romanzo a 200 mani*, <http://www.wikiculture.net/2011/02/scritturacollettiva-sic-revisione/> (consultato il 19/12/2015).

MARCON Michele, *La SIC: tutti scrivono tutto 2/3*, <http://www.finzionimagazine.it/news/la-sic-tutti-scrivono-tutto-23/> (consultato il 19/12/2015).

MONTANI Pietro, *Io, Bachtin e l'altro*, in «La Repubblica», 07/07/1990, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/07/07/io-bachtin-altro.html> (consultato il 12/11/2015).

OTT Christine, *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico. Il problema della soggettività in poesia*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=20689> (consultato il 4/11/2015).

Paolo Musano, *Philip Parker, l'uomo che ha scritto 200.000 libri*, <http://www.paolomusano.it/philip-parker-luomo-che-ha-scritto-200-000-libri/> (consultato il 13/11/2015).

Patrizia Licata, *Robot-giornalisti, il Guardian testa l'algoritmo Guarbot*, [http://www.corrierecomunicazioni.it/tlc/26507\\_robot-giornalisti-il-guardian-testa-l-algoritmo-guarbot.htm](http://www.corrierecomunicazioni.it/tlc/26507_robot-giornalisti-il-guardian-testa-l-algoritmo-guarbot.htm) (consultato il 13/11/2015).

PEARSON Matt, *Elizabeth's bookshop in Newtown are offering readers a new experience with Blind Date Books*, in «The Daily Telegraph», 13/11/2015, <http://www.dailytelegraph.com.au/newslocal/inner-west/elizabeths-bookshop-in-newtown-are-offering-readers-a-new-experience-with-blind-date-books/story-fngr8h4f-1226824807937> (consultato il 14/11/2015).

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve* (1954), Wikisource, [https://fr.wikisource.org/wiki/Contre\\_Sainte-Beuve](https://fr.wikisource.org/wiki/Contre_Sainte-Beuve) (consultato il 17/11/2015).

ROSSI Diego, *L'estetica del renga. Prospettive filosofiche sulla poesia giapponese*, [https://www.academia.edu/6321265/L\\_estetica\\_del\\_renga.\\_Prospettive\\_filosofiche\\_sulla\\_poesia\\_giapponese](https://www.academia.edu/6321265/L_estetica_del_renga._Prospettive_filosofiche_sulla_poesia_giapponese) (consultato il 13/11/2015).

S. N., *How an AI Algorithm Learned to Write Political Speeches*, <https://www.technologyreview.com/s/545606/how-an-ai-algorithm-learned-to-write-political-speeches/> (consultato il 19/01/2016).

VERBARO Caterina, *Cancellature. Il caso Elena Ferrante/5*, <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/357-cancellature-il-caso-elena-ferrante-5.html> (consultato il 15/11/2015).

WU MING, *Note inedite su copyright e copyleft* (2005), <http://www.carmillaonline.com/archives/2005/11/001566.html> (consultato il 30/01/2016).