



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

# Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere  
Classe V

Tesina di Laurea

*L'atorialità polimorfa.  
Funzione artistica e illusione intenzionale  
nella letteratura contemporanea*

Relatore  
Prof. Luigi Marfè

Laureando  
Chiara Romanato  
n° matr. 1230113/LT

Anno Accademico 2021 / 2022



# INDICE

Introduzione	5
Capitolo I. La figura autoriale: caratteristiche ed evoluzione storica	9
Forme dell'autorialità prima dell'età moderna	9
La costruzione di identità dell'autore in età moderna	12
Dal postmoderno alla rivoluzione digitale	16
Capitolo II. Morte e ritorno dell'autore	21
«La morte dell'autore», un mito della tarda modernità	21
Il dialogo con il lettore	26
L'ombra lunga dell'autore	32
Capitolo III. Autorialità polimorfe	33
Scritture collettive, disseminate e sommerse	33
Il <i>ghostwriting</i> : l'autorialità "fantasma"	38
Pseudonimi: identità fittizie	40

Capitolo IV. L'autore nella danza e nelle arti performative	43
Opere in cerca d'autore	43
L'autorialità del coreografo	46
Il caso di Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal	50
Bibliografia	53

## Introduzione

Nel 1967 Roland Barthes, nel saggio *La mort de l'auteur* (La morte dell'autore), scriveva: «non appena una fatto è raccontato, per fini intransitivi, e non più per agire direttamente sul reale [...], avviene questo distacco, la voce perde la sua origine, l'autore entra nella propria morte, la scrittura comincia».<sup>1</sup> A partire da questa affermazione, ha inizio il lavoro di tesi in questione, che prende in esame la figura dell'autore, analizzandola sia da un punto di vista storico, sia teorico. Nella percezione comune, infatti, risulta difficile slegare il contenuto di un'opera dalla persona che l'ha realizzata, e la presenza dell'autore diventa una *condicio sine qua non* per attribuire a un'opera uno statuto di legittimità. Nonostante il tentativo delle teorie letterarie prodotte dalla seconda metà del Novecento di demolire il ruolo dell'autore, a partire da Roland Barthes e dal New Criticism americano,<sup>2</sup> questa figura mantiene saldamente la sua posizione di centralità non solo nel mondo letterario, ma anche nella mentalità comune. Dunque, se da una parte nella contemporaneità viene portata una grande attenzione all'individualità autoriale, con partecipazione a festival e saloni letterari, interviste e film biografici, dall'altra si manifesta in modo massiccio la tendenza a rendere l'autore una figura sempre più fluida.

La rivoluzione digitale ha avvicinato e talvolta confuso le figure dell'autore e del pubblico, favorendo, soprattutto con lo sviluppo dei *social media*, la frammentarietà delle opere letterarie, e la loro decontestualizzazione. Dunque, la concezione romantica dell'artista come genio, portatore di idee originali per ogni suo prodotto artistico, è decisamente lontana dalla percezione dell'autore nell'epoca contemporanea. In questo momento storico, l'abilità e il riconoscimento dell'autore stanno semmai nella capacità

---

<sup>1</sup> R. Barthes, *La mort de l'auteur* (1967), in *Le bruissement de la langue Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984; trad. it. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, p. 1.

<sup>2</sup> Il New Criticism è una corrente critica e teorica sviluppatasi tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento in particolare negli Stati Uniti e in Inghilterra. Il movimento prende il nome dall'opera di John Crowe Ransom, *The New Criticism* (1939), che promuove un'interpretazione dei testi slegata dal contesto storico e dalle esperienze biografiche dell'autore, per rivendicare una nuova oggettività dell'opera letteraria.

di attingere al vastissimo patrimonio letterario e culturale, e creare un prodotto originale a partire dalla ricombinazione di elementi già consolidati nella tradizione letteraria.

Nonostante il problema del ruolo dell'autore non nasca in tempi recenti, solo in ambito moderno e contemporaneo si parla di teorie che si interrogano non soltanto sulla sua autorità, ma anche sulle modalità di interpretazione dei testi a partire proprio dalla paternità autoriale. La figura in questione è, quindi, polimorfica, e questa tesi prende in esame il suo sviluppo nel corso della storia, il ruolo che ha avuto a partire dalla modernità, e soprattutto le nuove accezioni entro le quali è possibile definire le sue funzioni nella contemporaneità. L'obiettivo del lavoro è, dunque, dal punto di vista teorico, quello di delineare le caratteristiche principali della persona dell'autore, e di mostrare le sue modalità di "sopravvivenza" alle nuove tendenze, e al mondo digitale. Dal punto di vista più applicativo, invece, ha come oggetto la dimostrazione che questa definizione autoriale non è presente soltanto nell'ambito letterario, ma anche in altri campi artistici, dei quali viene presa in esame con maggiore accuratezza la danza.

La tesi si articola in quattro capitoli: nel primo capitolo si offre una panoramica di come la figura dell'autore è cambiata nel corso della storia, a partire dalla dimensione di autorialità collettiva, nelle società greca e romana, fino all'acquisizione di centralità e identità dell'autore durante il Romanticismo. È proprio in questo momento storico, infatti, che l'individualità dell'autore viene espressa e riconosciuta in maniera molto più forte rispetto al passato, e la caratteristica che più determina gli autori non è più quella di sapersi rifare a modelli del passato, ma di creare contenuti originali e unici. Infine, si tratta di come il ruolo autoriale cambia nel corso del Novecento, e soprattutto nella contemporaneità, in cui la sua figura viene da una parte rivestita di una centralità senza precedenti, dall'altra messa al servizio delle richieste dei lettori, per rientrare nelle logiche di mercato che caratterizzano anche l'ambito letterario.

Il secondo capitolo si concentra sull'evoluzione più recente della figura dell'autore, a partire dalle prime teorie letterarie che lo vedono protagonista, fino al suo ruolo nell'epoca digitale. Il capitolo vuole dimostrare come l'assunto della «morte dell'autore», sia in realtà un mito, e un'estremizzazione teorica che non rappresenta la situazione reale. Attraverso l'analisi di posizioni contrastanti a quella di Barthes,<sup>3</sup> si dimostra che l'autore mantiene la sua centralità nel testo letterario anche nei tentativi di scrittura più

---

<sup>3</sup> In particolare, si fa riferimento alle posizioni di Michel Foucault e Maurice Blanchot.

impersonali. Si passa poi ad analizzare la figura del lettore, che ricopre un ruolo essenziale nella trasmissione e realizzazione dell'opera. A partire dalle teorie letterarie del *reader-oriented criticism*,<sup>4</sup> e le affermazioni di Umberto Eco circa l'esistenza di un Lettore Modello,<sup>5</sup> si evidenzia come il lettore abbia il compito di completare l'opera, dandone un proprio significato, e rendendola in tal modo saturo. Egli assume, dunque, la funzione di completare il testo, agendo, secondo alcune teorie più estreme, quasi da co-autore. Inoltre, la digitalizzazione sempre più estesa delle opere, riveste il lettore di un ruolo ancora più importante. Infatti, egli diventa il punto di riferimento anche delle case editrici, che promuovono gli autori che riescono ad appassionare il maggior numero di lettori, trasformando in tal modo la letteratura in una scelta di *marketing*. Infine, il capitolo prende in esame le trasformazioni a cui va incontro il mondo della letteratura, e di conseguenza anche la figura dell'autore. La proliferazione di nuovi *media*, incentiva sempre di più la trasposizione intersemiotica di un testo letterario in altri orizzonti artistici, nell'ottica di inglobare un pubblico che diventa sempre più ampio. Sono sempre più frequenti, infatti, i casi di romanzi, già di successo, che dopo la trasposizione cinematografica acquisiscono una fama ancora maggiore e una notorietà anche internazionale, come è il caso, ad esempio, di *Harry Potter* (1997-2007) o *Hunger Games* (2008-2010).

Il terzo capitolo offre, invece, una panoramica delle cosiddette autorialità plurime, ovvero quelle tipologie di scrittura che non sono frutto di un singolo autore che firma la propria opera, bensì la loro produzione subisce un più complesso processo di realizzazione, rendendo difficile stabilire a chi sia da attribuire la paternità di quelle opere. Vengono prese in oggetto le scritture disseminate nei *media*, che prevedono dunque la trasposizione intersemiotica di un testo, e ne sanciscono l'ampliamento, quelle collettive, e quelle definite "sommerse", in cui il lavoro autoriale resta spesso nell'ombra. Infine, vengono presi in esame, in maniera più dettagliata, due fenomeni: quello del *ghostwriting*, e quello dell'utilizzo degli pseudonimi. Il primo fa riferimento alla pratica di attribuire la scrittura di libri, articoli, saggi o altri tipi di pubblicazione, a nome di una persona diversa da quella dell'autore che li ha realizzati. Viene presentato il caso di *Open* (2011),

---

<sup>4</sup> Si fa riferimento a un tipo di scuola di teoria letteraria che si concentra sul lettore, e in particolar modo sulla "risposta" al testo che egli dà, ponendo l'attenzione sulla ricezione del lettore al testo e sulla sua esperienza dell'opera letteraria.

<sup>5</sup> In U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1983.

autobiografia dell'ex tennista americano Andre Agassi, scritta dal giornalista John Moehringer, ma per lungo tempo attribuita al campione sportivo. Il capitolo presenta anche altre tipologie di *ghostwriting*, come quella di *editor* che rifiniscono e rielaborano testi scritti da altri. Lo pseudonimo, invece, consiste nell'utilizzo di un nome fittizio per firmare l'opera. Viene preso in esame, in maniera più dettagliata, il caso di Elena Ferrante, autrice di best-sellers di fama internazionale, la cui reale identità non è, tuttavia, nota.

Infine, il quarto capitolo prende in esame la figura dell'autore nell'ambito artistico, in particolar modo quello della danza. Si cerca di stabilire una connessione tra la letteratura e l'arte, dimostrando come, anche in campo artistico, sia impossibile sancire la sparizione della figura autoriale, che permane nell'opera anche nei tentativi più forti di impersonalità. Nel capitolo si va, inoltre, ad attuare un parallelo tra il mondo della letteratura e quello della danza: in entrambi, l'autore si serve di strumenti, rispettivamente il linguaggio e i danzatori, per dare vita alla propria opera. Si dimostra, quindi, come la teoria della «morte dell'autore» non si possa applicare nemmeno nel campo artistico, e che l'interpretazione dell'opera, artistica o letteraria, non può prescindere né dalla dimensione autoriale, né dalla quella ricettiva.

In conclusione, lo scopo di ricerca della tesi è l'analisi di una figura polimorfica, che non solo può articolarsi in molteplici modi, ma che viene anche percepita, dal pubblico e dalla critica, in modo contrastante.

## Capitolo I

### La figura autoriale: caratteristiche ed evoluzione storica

#### Forme dell'autorialità prima dell'età moderna

Fin dall'antichità, la produzione letteraria ha avuto un ruolo fondamentale nella vita dell'uomo, che ne ha da sempre sentito il bisogno per esprimere la sua identità e tramandare un canone di modelli e valori alle generazioni successive. In concomitanza con la prima produzione di opere scritte, si manifesta anche il problema di quale ruolo attribuire alla figura che si occupa di realizzare tale prodotto. Nonostante si sia giunti solo durante la seconda metà del Novecento al dibattito sulla questione autoriale, la riflessione sul rapporto tra opera letteraria e autore è presente già nella letteratura antica.<sup>1</sup>

Nella civiltà greca questo legame era decisamente stretto, in quanto l'interpretazione dei testi avveniva sulla base di quanto l'autore aveva affermato e alla luce delle sue esperienze biografiche. Questa figura ricopriva quindi un ruolo di estrema importanza e in particolare i poeti venivano considerati una fonte di saggezza e di autorità. Le poetiche dell'imitazione, infatti, erano un segno di grande intelligenza e conoscenza, non certo disprezzato o relegato a semplice copiatura.<sup>2</sup> La figura dell'autore era dunque considerata quasi un cimelio sacro, e si era soliti non soltanto interpretare i testi letterari alla luce di fatti biografici, ma anche dedurre situazioni riguardanti la vita degli autori dalle loro opere. Ad esempio, l'immagine di Omero che viene tramandata dall'antichità è quella di un poeta cieco, in quanto sembra aver voluto dare un autoritratto di sé nell'*Odissea* tramite la figura del cantore Demodoco, cieco ed elogiato da Odisseo per la sua intelligenza e bravura. Per questo motivo i greci erano soliti associare la cecità con la

---

<sup>1</sup> Si citano gli studi di Berensmeyer, Ingo, Gert Buelens, e Marysa Demoor, *Authorship as Cultural Performance: New Perspectives in Authorship Studies*.

<sup>2</sup> Ad esempio, nei dialoghi di Platone i personaggi sono spesso poeti, artisti o figure di rilievo nella società dell'epoca, a cui dunque veniva lasciato dunque ampio spazio per la diffusione delle loro idee.

chiaroveggenza e in più in generale con la veridicità letteraria.<sup>3</sup> Si può notare dunque come venisse posta già nell'antichità grande attenzione attorno alla figura autoriale. È interessante evidenziare come, nonostante la figura del poeta più importante per la cultura greca, Omero, fosse quasi circondata da una patina di sacralità, essa sia in realtà estremamente incerta, tanto che è stata messa in dubbio la sua stessa esistenza. Questo perché si tratta di un'epica di tipo corale, dove la diffusione delle opere avveniva tramite la lettura in comunità, in modo che i valori promossi dagli eroi dei poemi epici diventassero parte del bagaglio culturale delle persone a cui era consentito l'accesso ai testi. Dunque, se da una parte possiamo parlare di miticizzazione della figura autoriale, alla quale si fa riferimento strettamente anche per l'esegesi dei testi, dall'altra assume più lo statuto di mito che di esistenza vera e propria, in quanto l'individualità del poeta o dell'autore aveva contorni molto labili perché la trasmissione orale dei testi faceva sì che ogni interprete aggiungesse una qualche propria peculiarità al testo originale, diventando dunque in parte autore del testo stesso.

Nella civiltà romana, ancora di più che in quella greca, il concetto di *imitatio*<sup>4</sup> rappresenta la modalità tramite la quale gli autori romani creano le loro opere, ovvero con la ripresa e la riformulazione di temi, situazioni e pensieri già espressi precedentemente dai poeti greci. Testimone di questo fatto è che la letteratura romana si sviluppa relativamente tardi, solo dal III secolo a.C., e i suoi primi esponenti sono di origine greca. Il valore di un'opera non era dunque misurato tramite il grado di originalità ma dall'abilità dell'artista di tenere insieme contenuti già proposti e rivisitarli in chiave nuova. Dunque l'inserimento della firma autoriale non aveva tanto lo scopo di rimarcare la paternità dell'opera quanto di rappresentare un indice di qualità, un sigillo di garanzia.<sup>5</sup> Il rifarsi a fonti greche costituiva uno sfoggio di qualità morali e artistiche ed era una rivendicazione di esemplarità. Inoltre la grandezza del poeta era data anche dalla sua capacità di mantenere una solida identità anche nella posterità e venire ricordato nella memoria collettiva.

---

<sup>3</sup> Cfr. R. Scodel *Authorship in Archaic and Classical Greece* in I. Berensmeyer, G. Buelens, M. Demoor (eds.), *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 47-50.

<sup>4</sup> Implica la ripresa del genere letterario, lo stile e i temi dell'opera modello, senza apportare nulla di originale.

<sup>5</sup> M. Curcio, *Né autori né originali: per un'analisi della cultura artistica romana*, in «Press Dinamo», 2019.

La civiltà romana vede lo sviluppo di un florido commercio librario, che mette in evidenza il problema dell'attribuzione del testo letterario. In questo periodo si ricorda anche un primo tentativo di realizzazione di una legge che garantiva una sorta di tutela al diritto d'autore: la *actio iniuriarum aestimatoria*, introdotta con il diritto romano. Nonostante si trattasse di un atto emanato da un'autorità legislativa, non si è a conoscenza di quanto andasse a incidere sulla protezione del diritto d'autore. È probabile che non riconoscesse il diritto patrimoniale all'autore bensì al librario o all'editore che possedeva materialmente il testo.<sup>6</sup> Questa normativa tiene tuttavia vivo il dibattito su chi fosse effettivamente il detentore dei diritti su un'opera e, nonostante la legiferazione per tutelare l'autore sia molto più recente, già Seneca nella seconda metà del I secolo d.C. cerca delle modalità di interpretazione del problema autoriale:

Libros dicimus esse Ciceronis; eosdem Dorius librarius suos vocat: et utrumque verum est, alter istos tamquam auctor sibi, alter tamquam emptor asserit: ac recte utriusque dicuntur esse. Utriusque enim sunt: sed non eodem modo, sic potest Titus Livius a Dorio accipere aut emere libros suos.

Diciamo i libri di Cicerone; quegli stessi libri il libraio Doro li definisce suoi ed è vera sia l'una che l'altra affermazione: il primo se li attribuisce come autore, il secondo come compratore: e ben a ragione si dice che sono di tutti e due, perché effettivamente sono di tutti e due, ma in diverso modo. E così Tito Livio può ricevere o comprare dal libraio Doro i suoi propri libri.<sup>7</sup>

La possibilità di attribuzione del testo letterario al compratore o al lettore sicuramente limita la rilevanza della paternità autoriale, ma allo stesso tempo identifica un gruppo di potenziali acquirenti interessati al testo, disposti dunque a leggerlo e a fare proprie le idee che l'autore ha proposto, facendolo dunque diventare in una certa misura suo.

Con la caduta dell'impero romano e l'invasione barbarica tutta l'Europa diventa protagonista di una crisi politica e sociale che investe anche il panorama letterario, con la distruzione di larga parte delle biblioteche e degli archivi. Unico luogo di rifugio per la cultura diventano così i monasteri, che fungevano da vero e proprio centro di conservazione e diffusione libraria. Inoltre, la nascita delle prime

---

<sup>6</sup> Cfr. G. Massei, *Il diritto d'autore e il suo sviluppo nell'era digitale*, Seminario di Cultura digitale nato dalla lezione del Dott. Carlo Traverso: *Diritto d'autore e copyright dal XV al XXI secolo*, tenutasi il 14 Novembre 2012.

<sup>7</sup> Seneca, *De beneficiis*, 7,6; Milano, Laterza, 2019.

università sancisce un sempre crescente bisogno di materiale letterario, per questo inizia ad aumentare l'interesse verso la tutela dei testi e degli autori che li producevano. La produzione manoscritta estremamente prolifica fa sì che ci si interroghi non soltanto sul ruolo dell'autore, ma anche sulle caratteristiche che deve avere per potersi definire tale. Viene dunque a delinearsi una divisione tra la definizione di autore e quella di scrittore, a partire dal commento di Bonaventura della metà del XIII secolo alle *Sentenze*<sup>8</sup> di Pietro Lombardo. La questione su cui lo studioso pone l'accento è se sia giusto o meno considerare Lombardo autore del testo per l'intricato tessuto di citazioni e rimandi patristici e antichi che si trovano al suo interno. Egli delinea così il profilo di diverse figure che possono concorrere alla realizzazione o diffusione dell'opera, ovvero quelle dello scrittore, compilatore, commentatore e autore. Mentre lo scrittore è colui che prende discorsi di altri e li inserisce nel proprio senza porre alcuna modifica, dell'autore Bonaventura dice che è colui che utilizza sia parole di altri sia le proprie, ma la struttura principale del testo è frutto del suo pensiero mentre le parole altrui vengono inserite nel testo solo a conferma di tale pensiero.<sup>9</sup>

Si può dunque notare come nell'antichità il lavoro di rifacimento e riadattamento di modelli preesistenti fosse una condizione fondamentale per attribuire l'appellativo autoriale, tendenza che l'esplosione dell'individualismo moderno e soprattutto romantico andrà ad invertire.

## La costruzione di identità dell'autore in età moderna

Con l'invenzione della stampa nella metà del XV secolo ha inizio una vera propria rivoluzione culturale, che favorisce anche un cambio di paradigma nella concezione della figura autoriale.<sup>10</sup> La possibilità di realizzare un numero potenzialmente infinito di copie di uno stesso testo in tempi nettamente più ristretti rispetto alla tradizione manoscritta, dà il via a un'epoca in cui la fruizione di opere letterarie diventa sempre maggiore e sempre

---

<sup>8</sup> A. Kraebel, *Modes of Authorship and the Making of Medieval English Literature*, cit., p. 98.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Alcuni studi sull'argomento sono quelli di M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, W. Ong, *Ramus, Method and Decay of Dialogue*.

più ampia. Questa tendenza si scontra dunque con la necessità di proteggere la figura autoriale, ed è infatti in questo periodo che si iniziano a promulgare delle leggi per garantire la tutela del lavoro d'autore; egli inizia dunque ad assumere una posizione di rilievo come mai prima d'ora.

Il massimo grado di questa nuova centralità che acquisisce l'autore si ha durante il Romanticismo, da una parte con la sacralizzazione dell'artista a genio, dall'altra con la convinzione illusoria di unicità e autenticità di ciascun essere umano e dunque di ogni prodotto artistico. Come evidenziato dallo studio di Martha Woodmansee in *The Author, Art and the Market*,<sup>11</sup> l'opera artistica a partire dal XVIII secolo è percepita come una creazione da parte di un genio solitario, idealmente elevato, ma spinto ai margini della società per non integrarsi nel sistema in cui la letteratura diventa fonte di lucro. Molti autori, in particolare poeti, affermano questa peculiarità della natura dell'artista, e lo manifestano quasi come una rivendicazione di idea di poetica. Infatti, nella prefazione delle sue *Lyrical Ballads* (1802), William Wordsworth sostiene che il poeta abbia la capacità non solo di tenere insieme il vasto impero della società umana tramite la passione e la conoscenza, ma anche di diffonderla nel corso nel tempo e dello spazio. Egli dice infatti «the poet binds together by passion and knowledge the vast empire of human society, as it is spread over the whole earth, and over all time».<sup>12</sup>

Ne deriva dunque una concezione elitaria dell'autore, che possiede determinate caratteristiche che lo distinguono dalla massa, e che permettono la sua elevazione a genio. Nonostante tutta l'età moderna fosse intrisa di questa peculiare concezione della figura di artista, l'appellativo "genio" assume accezioni diverse a seconda del periodo storico in cui ci si trova. Dal XVII secolo si fa riferimento al possesso di una facoltà intellettuale che consente di riconoscere la "giusta misura" nelle cose; passa poi ad indicare le componenti più irrazionali e legate al sentimento dell'uomo. Solo nel Romanticismo questo termine viene ad indicare l'artista, ovvero una persona dotata di sensibilità e caratteristiche peculiari che lo differenziano dal restante genere umano, verso il quale ha il dovere di comunicare quanto lui riesce a conoscere ed esperire del mondo. Questa concezione estremamente elitaria permane fino alla fine del XIX secolo, basti pensare al ruolo dell'artista durante le correnti del Decadentismo europeo. Egli veniva

---

<sup>11</sup> Cfr. M. Woodmansee, *The Author, Art, and The Market*, Columbia, Columbia University Press, 1996.

<sup>12</sup> W. Wordsworth, *Lyrical Ballads*, Londra, Methuen, 1798.

idealizzato e ritenuto in grado di intuire le analogie fra i vari aspetti del mondo e dar loro voce, tramite un linguaggio che solo lui possiede e che altrimenti non si potrebbe comprendere.

A pari passo con questa centralità assunta dall'artista si colloca lo sviluppo di un fenomeno nuovo: l'idea di diritto d'autore. Quando infatti il nuovo statuto di poeta come genio acquista uno spazio sempre di maggior rilievo, si passa a concepire l'autore come individuo garante di una propria autonomia e che è necessario tutelare con delle apposite leggi. La più antica legislazione che preserva questo lavoro è il *Copyright Act* (1709), più comunemente conosciuto come "lo Statuto di Anna". Esso offriva allo stampatore una protezione legale di 14 anni, nei quali solo a lui era concesso il diritto di ristampare l'opera. Al termine di questo lasso temporale, il copyright tornava all'autore che, se ancora in vita, ne poteva godere per altrettanti 14 anni. Dopo questi 28 anni totali, il testo diventava di dominio pubblico. Tramite questa legge, che funge da modello per la promulgazione di atti simili negli Stati Uniti e negli altri paesi europei, è evidente come in epoca moderna l'opera letteraria abbia iniziato ad essere contesa tra chi realizza effettivamente l'opera, chi promuove la sua divulgazione offrendo dunque un guadagno per sé e per l'autore, e il pubblico che ne fruisce. Per quanto dunque la componente autoriale si affermi sempre con maggior forza per rivendicare la propria natura eccedente rispetto alla massa, molto frequentemente le opere venivano sottratte dalla loro potestà per essere offerte a chi poteva trarre un guadagno dalla loro riproduzione. Infine, il ritorno al dominio pubblico implica l'importanza del ruolo del lettore nel definire un'opera stessa, come affermano le teorie ricezioniste che avranno voce a partire dalla seconda metà del Novecento.<sup>13</sup>

Il secondo ramo di questa tendenza romantica riguarda l'illusione di assoluta autenticità dei testi, che rientra nel paradigma che René Girard definisce «menzogna romantica»,<sup>14</sup> per la quale il desiderio sarebbe qualcosa che appartiene alla parte più profonda dell'essere umano e non può essere prestato o mediato. Tramite la miticizzazione dell'eroe e la fallace illusione che esso sia detentore di una gamma di

---

<sup>13</sup> La teoria della ricezione nasce in Germania, presso l'Università di Costanza, grazie agli studi promossi da Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser a partire dagli anni Sessanta. Questi studi puntano a un'interpretazione dei testi in cui il focus è spostato sui soggetti che fruiscono delle opere. Si analizzano dunque i rapporti che legano i testi al lettore sia come singolo, sia come comunità.

<sup>14</sup> R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca, le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano, Bompiani, 2005.

passioni ed azioni spontanea e originale, cioè non mediata, il romanticismo fa schermo a quella che è la «verità romanzesca», che presuppone un desiderio eterodiretto e mediato.

Ecco che, al contrario dei processi di *imitatio* ed *emulatio*<sup>15</sup> che hanno caratterizzato la letteratura fino al XVII secolo, i romanzi otto-novecenteschi avranno sempre più riserbo nell'ammettere di ispirarsi ad altri. Girard vede come un declino il passaggio dalla concezione classicista di imitazione alla rivendicata originalità romantica, in quanto l'*imitatio* costituisce un codice letterario che permette di designare un corpus di temi, valori e modalità che possono essere condivise e riadattate a seconda del diverso contesto storico e culturale di riferimento. A partire dal *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes, che rappresenta il primo romanzo della tradizione occidentale, le opere vanno interpretate alla luce della secolarizzazione della società umana. Questo cambio di direzione è il prodotto di un lungo processo iniziato nell'epoca illuministica, con l'accentramento dell'individualità, e con la rivoluzione borghese, in cui l'individuo ha il compito di doversi far riconoscere in mezzo alla massa.<sup>16</sup> Si può citare l'opera di Cervantes anche per quanto riguarda un'interessante questione di plagio, di cui l'autore fu vittima. Infatti, dopo la pubblicazione della prima parte del romanzo, nel 1605, ne venne pubblicata una seconda apocrifa, nel 1614, firmata con il nome di "Alonso Fernández de Avellaneda, originario della città di Tordesillas". Per questo motivo, il manoscritto viene chiamato apocrifo *Chisciotte* di Avellaneda. La vera continuazione del romanzo venne pubblicata da Cervantes nel 1615, e nel prologo di quest'opera egli denuncia la falsità del nome e del luogo di origine di Avellaneda. Il riferimento a questo plagio viene posto anche all'interno del testo, in un passaggio metaletterario in cui Don Chisciotte incontra un personaggio, Jerónimo, che ha tra le mani il libro apocrifo ma, vedendo Don Chisciotte di Cervantes, lo riconosce come quello autentico. La scena narrata è magistrale: la rappresentazione letteraria di Avellaneda, incarnata nel personaggio di Jerónimo, riconosce il suo vero autore reale.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Implica la tendenza di rifarsi a un modello con l'obiettivo di superarlo stilisticamente. È un fenomeno che nell'epoca moderna riguarda in particolar modo la poesia barocca.

<sup>16</sup> S. Brugnolo, *Tra desiderio e represso. I casi di Girard e Orlando*, in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, pp. 236-238.

<sup>17</sup> A. M. Jiménez, *Cervantes e l'apocrifo "Don Chisciotte": chi era Avellaneda?*, in «The conversation», 21 Marzo 2019, <https://theconversation.com/cervantes-y-el-quiote-apocrifo-quien-fue-avellaneda-113331>.

Durante il XIX secolo, la centralità della figura autoriale si esprime in termini di una vicinanza sempre più stretta, quasi un'identificazione, tra l'artista e l'opera d'arte, come rappresentato nella poesia e letteratura romantica. Il poeta Keats, manifesta questa condizione di perdita d'identità dell'autore, affermando che il poeta non ha un'identità propria, ma viene costantemente riempito da corpi diversi dal suo.<sup>18</sup> L'autore dunque, nel momento in cui scrive, diventa un tutt'uno con la sua opera, acquisendo i tratti dei suoi personaggi, fondendosi con essi. Nonostante questa nuova posizione di centralità della figura autoriale, l'età moderna è protagonista di una controtendenza a partire dal peso sempre maggiore che iniziano ad acquisire i giornali e la stampa, che diventano i primi archetipi di mezzi di comunicazione di massa. Durante il XIX secolo, questo fenomeno favorisce le pubblicazioni in anonimo e tramite una modalità definita come *scissors and paste*.<sup>19</sup> Si presenta dunque l'inizio di un processo che sarà sempre più evidente ed invasivo nella contemporaneità, ovvero la pubblicazione di singoli frammenti testuali, citazioni o parti di testo senza attribuzione. È già evidente dunque come un primo accenno di una forma di comunicazione di massa vada a demistificare il ruolo dell'autore del testo, minando alla base il concetto romantico di originalità dell'opera per realizzare dei prodotti che permettano la diffusione del sapere a un pubblico più vasto, senza tenere conto però dell'effettiva paternità delle opere artistiche.

## Dal postmoderno alla rivoluzione digitale

Gli anni Sessanta e Settanta del Novecento sono i protagonisti di una radicale trasformazione di ogni aspetto della società, che porta inevitabilmente le sue conseguenze anche nel campo della letteratura e della cultura. Il rapido aumento del benessere, favorito dall'abbassamento dei livelli di disoccupazione e l'incremento del tasso di alfabetizzazione grazie alla scuola dell'obbligo e alla diffusione delle televisioni, permette un generale arricchimento della popolazione. Il mondo della letteratura non è rimasto indenne da questo radicale cambiamento: il confine tra cultura alta e cultura bassa

---

<sup>18</sup> J. Keats, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1983, p. 189.

<sup>19</sup> A. Easley *The Nineteenth Century Intellectual Property Rights and "Literary Larceny"* cit., p.148.

è diventato sempre più sottile, lasciando così il posto a un'unica cultura di massa, che ha la necessità di essere fruibile da un pubblico sempre più ampio.

L'alienazione dell'uomo contemporaneo, che fatica ad esprimere la propria individualità all'interno della massa, genera un forte sentimento di incomunicabilità, espresso nella letteratura tramite la sempre crescente sfiducia nel linguaggio e nella capacità di rappresentare la realtà. Questo nuovo panorama letterario, definito dagli studiosi come postmodernismo, implica la necessità di trovare nuove modalità espressive e innovazioni stilistiche per cercare di rendere al meglio questo sconvolgimento repentino e totale dello stile di vita della popolazione. Il piano su cui lo sperimentalismo si concentra maggiormente è quello del linguaggio, che diventa distorto e frammentato nella poesia di Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani e Antonio Porta. Lo sperimentalismo abbraccia anche la costruzione della struttura romanzesca, spesso costruito a blocchi come testimonia una delle ultime opere di Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Questo testo è realizzato unendo dieci *incipit* di romanzi interrotti, a cui si aggiunge, come in un ipotetico *Decamerone* postmoderno, la cornice che li contiene. Essa rappresenta il romanzo del Lettore, che deve stare al passo con un testo che cambia continuamente di capitolo in capitolo, e al quale è riservato il titolo di protagonista della storia.<sup>20</sup> Se dunque prima la cultura era riservata a un' élite esclusiva che aveva le possibilità economiche di possedere i testi, con il generale miglioramento delle condizioni di vita e il boom economico il lettore, dunque il pubblico, inizia a svolgere un ruolo sempre di maggiore impatto nella ricezione del testo, semplicemente perché è molto più coinvolto nelle dinamiche testuali.

L'alfabetizzazione di una parte sempre maggiore di popolazione ha concesso di emanciparsi socialmente e culturalmente, e in questo modo tutti avevano la possibilità di leggere e di usufruire della cultura come forma di intrattenimento. Ecco che quella dell'autore diventa una vera e propria professione, nonostante l'avvento dell'era digitale abbia portato con sé un'estrema facilità con la quale si attribuisce l'appellativo autoriale. Basti pensare a quanto è facile esporre il proprio lavoro tramite blog, *social media*, o siti web, e raggiungere in modo estremamente più rapido di quanto non fosse in passato una grande porzione di pubblico. È inoltre sempre più facile l'autopromozione di sé come

---

<sup>20</sup> M.A. Bazzocchi, *Verso i margini*, in M. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021, pp. 365-366.

scrittori, grazie a piattaforme online come Wattpad dove ognuno può presentare la propria storia a tutti gli utenti, garantendo la possibilità di farsi conoscere a un pubblico estremamente vasto. Questa semplificazione riguarda anche la nascita di strumenti come e-book e audiolibri, che costituiscono un mezzo per poter godere della letteratura senza tuttavia esperire al massimo la fatica dell'atto di lettura. Grazie agli spazi online in cui ognuno può essere costantemente aggiornato sulle nuove uscite e confrontarsi con altri utenti in merito alla qualità dei testi, il rapporto tra autore e lettore si è definitivamente democratizzato, in quanto non si ha più una relazione verticale, in cui l'autore sta al vertice, bensì il lettore inizia ad acquisire uno spazio preponderante.<sup>21</sup> Grazie a interviste, eventi e *gadget* l'autore si discosta sempre di più dall'essere una personalità mistica rinchiusa nel proprio genio e assume invece un ruolo sociale importante. Basti pensare al fatto che è la massa di lettori a decidere le sorti di un prodotto letterario, e a poter consacrare un'opera a best-seller. Se il prodotto funziona, ovvero se la risposta del lettore è stimolante, si inizia la promozione che passa non soltanto dal mondo letterario, con la stampa di copie ulteriori o la traduzione, bensì essa abbraccia ogni campo della cultura e dell'intrattenimento. Basti pensare alla saga che costituisce il fenomeno mondiale per eccellenza: *Harry Potter* (1997). L'iniziale interesse del pubblico ha portato le aziende cinematografiche alla realizzazione dei film, che hanno permesso un ampliamento ancora maggiore di pubblico e di conseguenza la colonizzazione di questo mondo letterario in tutti gli ambiti. Questo evidenzia inoltre un'altra tendenza presente nel mondo contemporaneo, ovvero come certi gruppi di persone diventino talmente appassionati dai prodotti letterari da creare i cosiddetti *fandom*, che rivendicano ancora più saldamente quanto il lettore acquisisca una centralità fondamentale nell'affermazione delle opere letterarie. La massificazione delle comunicazioni ha dunque portato alla necessità per la letteratura di soddisfare un pubblico estremamente più ampio, e in quanto tale, dover assolvere in particolare una funzione di intrattenimento più che di ampliamento del livello culturale. Chiaramente la cultura alta resta un punto saldo, e la tradizione non è sicuramente dimenticata, ma anzi grazie proprio a iniziative di case editrici e attività online è possibile avere accesso a una cultura di spessore in maniera estremamente più facile ed economica di quanto non fosse in passato. Tuttavia, la necessità di soddisfare un pubblico così ampio fa sì che venga definita letteratura qualsiasi prodotto letterario che

---

<sup>21</sup> A. van der Weel, *Literary Authorship in the Digital Age*, cit., p.220.

ricopra una funzione di intrattenimento, nonostante molto spesso questa sia al servizio di pubblicizzare personaggi famosi, che grazie alla loro notorietà permettono alla casa editrice di aumentare le vendite.

Si passa dunque a una definizione autoriale che non ha nulla della sacralità romantica o della miticizzazione antica, e in questo modo diventa estremamente allargabile il concetto di chi può essere definito veramente un autore. Il rischio è il raggiungimento del pensiero che chiunque, a prescindere dalle conoscenze o dal livello di studio, possa diventare un autore e arrivare a un riconoscimento di tale ruolo da parte di un gruppo ampio di persone. Se da una parte questa prospettiva è inclusiva, dall'altra promuove un abbassamento sempre maggiore del livello letterario, e la poca voglia di recuperare i grandi modelli del passato, che vanno a fondare la nostra tradizione culturale.



## Capitolo II

### Morte e ritorno dell'autore

«La morte dell'autore», un mito della tarda modernità

«Quando la scrittura comincia, l'autore entra nella propria morte».<sup>1</sup> Con questa affermazione, Roland Barthes ha proposto nel 1967 un cambio radicale di prospettiva entro la quale è possibile interpretare l'opera letteraria. Secondo Barthes, il testo moderno è ormai costruito e letto in modo che in esso l'autore sia assente.<sup>2</sup> Si presuppone in tal modo un suo allontanamento, in quanto la scrittura è un mezzo che debilita l'intenzionalità autoriale: questo perché è il linguaggio a parlare, mentre l'atto di scrittura impone una spersonalizzazione, fino al raggiungimento di un punto in cui solo il linguaggio agisce, nella sua «*performance*» e non in quella dell'«io».<sup>3</sup> Alla realizzazione di questa teoria concorrono gli studi linguistici di Ferdinand de Saussure, riguardanti la differenza tra *langue* e *parole*, che hanno reso possibile notare come la realizzazione dell'atto linguistico sia soggettiva e dipenda da innumerevoli fattori, che sono in contrasto dunque con l'insieme di segni che costituiscono un codice linguistico ideale e uguale per tutti.<sup>4</sup> Allo stesso modo, l'atto di scrittura, secondo Barthes, agisce inevitabilmente da ostacolo all'intenzione dell'autore in quanto, nel momento di scrittura del testo, quest'ultimo inizia a prendere una propria direzione, che l'autore non può totalmente controllare. Dunque lo «scrivere non può designare un'operazione di registrazione [...] bensì ciò che i linguisti chiamano un performativo [...], nella quale l'enunciazione non ha altro contenuto che l'atto stesso con il quale si enuncia».<sup>5</sup> Questa concezione innovativa si rifà alla teoria dell'autonomia semantica, per il cui il significato non è quanto

---

<sup>1</sup> R. Barthes, *La mort de l'auteur* (1967), in *Le bruissement de la langue Essais critiques IV*, cit., p. 1.

<sup>2</sup> Ivi, p. 3.

<sup>3</sup> Ivi, p. 2.

<sup>4</sup> Cfr. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1922; trad. it. *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967.

<sup>5</sup> R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, cit., p. 4.

l'autore ha voluto dire, bensì ciò che l'opera significa per i diversi lettori che ne fruiscono. Il linguaggio non dipende quindi da un autore, ma trova la sua realizzazione nel ricevente che, a seconda della sua condizione interiore e della propria esperienza, attribuisce un determinato significato al testo. Vengono così messe in discussione tutte le modalità di interpretazioni precedenti, che riguardavano in particolar modo un approccio di tipo biografico, per cui la vita, l'idea di poetica e l'estrazione sociale dell'autore fungevano da strumento per giustificare le componenti testuali. Le posizioni di Barthes apparvero nel saggio *La mort de l'auteur* (La morte dell'autore, 1967), volontariamente provocatorio anche per la sede non accademica in cui è uscito, e che, paradossalmente, ha contribuito a creare il mito di Barthes come autore. Per quanto fossero innovative però, esse sono solo l'esempio più rilevante degli studi compiuti dalla corrente critica del New Criticism, attiva già dagli anni Quaranta, la cui idea di fondo è proprio quella di mettere da parte la figura dell'autore nei meccanismi di interpretazione testuale. Tuttavia, altri critici facenti parte di questo movimento attaccano la totale disfunzione del ruolo autoriale. In particolare si ricordano gli studi di William Wimsatt e Monroe Beardsley sulla cosiddetta *intentional fallacy*, riferita al rapporto con l'autore, e poi la *affective fallacy*, che riguarda il confondere quello che è il testo in sé dagli effetti che esso suscita nella comunità di lettori, mettendo in discussione in questo modo la totale tirannia messa in mano al lettore. La critica letteraria tardo-novecentesca ha poi portato alle estreme conseguenze queste affermazioni, con gli studi decostruzionisti di Jacques Derrida e Paul de Man, fino alle posizioni radicali di Stanley Fish. Secondo la teoria decostruzionista, il testo non possiede di per sé alcun significato proprio, dunque è impossibile ricavarne interpretazioni errate dal momento che esso ha già smantellato sé stesso.<sup>6</sup> Fish invece attribuisce tutto il potere al lettore, affidandogli la capacità ultima di stabilire la poeticità di un'opera a seconda di come egli la percepisce.<sup>7</sup>

Nonostante queste teorie abbiano riscontrato un notevole successo e offrano dei punti di vista alternativi, con sicuramente degli spunti di realtà, si può ormai considerare quello della morte dell'autore come un mito che caratterizza la tardo-modernità. È ormai assodata l'impossibilità di parlare di una totale scomparsa dell'autore, che invece si può

---

<sup>6</sup> Cfr. S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit., p. 329.

<sup>7</sup> Riferimento al testo di S. Fish, *Is there a text in this class? The authority of Interpretive Community*, Harvard, Harvard University press, 1980.

dire nascosto: per quanto infatti l'autonomia semantica costituisca un principio valido ed efficace, non è possibile parlare di un testo che prescindendo in maniera totalizzante dalla presenza dell'autore. A testimonianza di ciò, si pensi a come, a partire dalla modernità, il concetto di anonimato sia sempre più estraneo alla pubblicazione letteraria. Infatti, se fino al Medioevo la pubblicazione senza firma non costituiva un problema, e si utilizzavano i riferimenti ad altri autori solo per confermare la veridicità delle proprie affermazioni, dall'età moderna inizia un'inversione di tendenza che rende difficile da concepire, soprattutto per il pubblico di lettori, l'esistenza di un testo senza autore. Tuttavia, più che identificare una persona reale, la «funzione-autore», utilizzando un'espressione di Michel Foucault, opera come centro di connessione e coerenza concettuale e valoriale.<sup>8</sup> Come sostiene lo studioso, infatti, «l'autore è ciò che permette di spiegare tanto bene la presenza di alcuni avvenimenti in un'opera quanto le loro trasformazioni, le loro deformazioni, le loro diverse modificazioni».<sup>9</sup> In quanto tale, egli resta una forma di presenza-assenza all'interno della componente testuale, che scompare nella realizzazione stessa del testo: l'autore appartiene all'opera, ma quello che resta a lui è soltanto un libro, un insieme di parole sterili, che non potrà mai conoscere nella sua dimensione più completa in quanto essa termina solamente nel momento in cui muore.<sup>10</sup> Resta da stabilire dunque se il soggetto scompare a causa della sua parola o se, grazie a questa sparizione, esso sopravvive a tale evento, sdoppiandosi all'interno del racconto stesso, per esperirlo sia come testimone in prima persona che come spettatore.<sup>11</sup> Con questa affermazione si coglie dunque il paradosso della figura autoriale, in quanto da una parte diventa portavoce dell'essere umano, dall'altra possiede un'identità non definita, e in tal modo finisce per essere un'entità distinta da sé stesso. È necessario dunque separare la persona-soggetto, che vive e compie esperienze, dalla persona-autore, che traduce queste esperienze in linguaggio in modo che possano essere accessibili a chiunque. In questa prospettiva, descritta magistralmente da Borges, il soggetto vive affinché l'autore possa esercitare il proprio ruolo.

---

<sup>8</sup> Cfr. M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?* 1969, in *Dits et écrits*, Parigi, Gallimard, 1994; trad. it. *Che cos'è un autore?* in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 9.

<sup>9</sup> Ivi, p.12.

<sup>10</sup> M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Parigi, Gallimard, 1955; trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975, p. 9.

<sup>11</sup> M. Della Greca, *Il reale? Un libro, nient'altro che un libro...* in «Kasparhauser», 2 giugno 2018, <http://www.kasparhauser.net/ATELIERS/Postmoderno/DellaGreca.html>.

All'altro, a Borges, accadono le cose. Io cammino per Buenos Aires e indugio, forse ormai meccanicamente, a guardare l'arco di un androne e la porta che dà a un cortile; di Borges ho notizie attraverso la posta e vedo il suo nome in una terna di professori o in un dizionario biografico. Mi piacciono gli orologi a sabbia, le mappe, la stampa del secolo XVIII, il sapore del caffè e la prosa di Stevenson; l'altro condivide queste preferenze, ma in un modo vanitoso che le muta negli attributi d'un attore. Sarebbe esagerato affermare che la nostra relazione è di ostilità; io vivo, mi lascio vivere, perché Borges possa tramare la sua letteratura, e questa mi giustifica. Non ho difficoltà a riconoscere che ha dato vita ad alcune pagine valide, ma quelle pagine non possono salvarmi, forse perché ciò che v'è di buono non appartiene a nessuno, neppure all'altro, ma al linguaggio o alla tradizione. D'altronde, io son destinato a perdermi, definitivamente, e solo qualche istante mio potrà sopravvivere nell'altro. A poco a poco vado cedendogli tutto, sebbene conosca la sua perversa abitudine di falsificare e ingigantire. Spinosa intese che tutte le cose vogliono perseverare nel loro essere; la pietra eternamente vuol essere pietra e la tigre, tigre. Io resterò Borges, non in me (seppure sono qualcuno), ma mi riconosco meno nei suoi libri che in molti altri o nell'elaborato arpeggio d'una chitarra. Anni addietro cercai di disfarmi di lui e passai dalle mitologie dei sobborghi ai giuochi col tempo e con l'infinito, ma codesti giuochi ormai sono di Borges e dovrò ideare altre cose. Così la mia vita è una fuga e io perdo ogni cosa e tutto è dell'oblio, o dell'altro. Non so chi dei due scrive questa pagina.<sup>12</sup>

In questo passo, Borges coglie in modo ineccepibile il paradosso dell'autore. Egli diventa un portavoce dell'essere umano, ma è allo stesso tempo una figura dotata di una propria autonomia, che dunque non finisce per rappresentare adeguatamente la persona.<sup>13</sup>

La scrittura resta, quindi, uno spazio di assoluta soggettività e, come sostiene Maurice Blanchot, non ha senso parlare di scomparsa del soggetto se non è lui stesso a viverla. Egli afferma che «L'opera è solitaria: ciò non significa che essa rimanga incomunicabile, che il lettore le venga a mancare. Ma chi la legge entra nell'affermazione della solitudine dell'opera, come chi la scrive appartiene al rischio di questa solitudine».<sup>14</sup> L'isolamento dell'opera non è incomunicabilità, bensì «assenza di esigenze che non permette mai di leggerla né come compiuta né come incompiuta».<sup>15</sup> L'opera, dunque, esiste indipendentemente dal suo autore e, anzi, è in atto una sorta di separazione tra queste due entità. Infatti, prima dell'opera lo scrittore non esiste ancora, e dopo la sua conclusione egli non esiste più. L'unico spazio di sopravvivenza dell'autore è, dunque,

---

<sup>12</sup> J. L. Borges, *Tutte le opere vol.1*, Milano, Mondadori, 1984, p. 1169.

<sup>13</sup> F. Muzzioli, *Il problema dell'autore*, da *Materiali del modulo Critica Teoria e Comparatistica Letteraria*, p. 5.

<sup>14</sup> M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 8.

<sup>15</sup> Ivi, p. 14.

nel momento stesso di realizzazione del testo.<sup>16</sup> Si può quindi parlare di una presenza nell'assenza del soggetto letterario. Esistono prospettive diverse entro le quali si può far quadrare la dimensione della scrittura, quella di solitudine essenziale dell'autore e di creazione anonima del lettore. Nessuna di questa due prospettive deve inglobare l'altra, ma si auspica una coesistenza di entrambe.<sup>17</sup>

Dunque, nonostante si assista a un ridimensionamento del ruolo dell'autore, che deve tenere conto, come mai prima d'ora, della preponderante presenza del lettore, risulta sempre più evidente che la questione di chi stabilisca la vera intenzione del testo è ormai superata. È ormai consuetudine infatti, che un prodotto letterario venga considerato tale se c'è un autore che attribuisce un'intenzione artistica al testo. Questa è infatti ciò che rende questi prodotti delle opere d'arte, e consiste nell'attribuzione da parte dell'autore di uno statuto di legittimità e validità dell'opera come tale. Appare dunque evidente come la diatriba su chi debba essere preso come punto di riferimento per l'interpretazione del testo, se l'autore o il lettore, sia ormai sterile perché, per quanto il linguaggio possa avere la propria autonomia e i lettori la propria intenzione riguardo l'opera, essa rimarrà sempre un prodotto realizzato dalla persona- autore. Non è quindi possibile disfarsi di quanto egli abbia voluto intendere e tramandare con la sua opera, semplicemente perché senza questi presupposti l'opera non esisterebbe nemmeno. Si passa dunque dall'affrontare il problema di interpretazione autoriale, a quello di valorizzazione artistica dell'opera.<sup>18</sup>

Calvino paradossalmente afferma: «Come scriverei bene se non ci fossi!».<sup>19</sup> L'assenza dell'autore è posta qui come una condizione ipotetica in quanto, nonostante i tentativi tardo novecenteschi di decretare la sua "morte", egli resiste e mantiene il suo *status* anche nei tentativi di scrittura più impersonali che si possano immaginare.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> M. Blanchot, *Après coup*, Paris, Éditions de Minuit, 1983; trad. it. *L'eterna ripetizione*, Napoli, Cronopio, 1996, pp. 75-76.

<sup>17</sup> M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 15.

<sup>18</sup> Cfr. C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 33.

<sup>19</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 171.

<sup>20</sup> F. Muzzioli, *Il problema dell'autore*, cit., p. 6.

## Il dialogo con il lettore

A partire dagli anni Settanta, si è affermato un cambio di paradigma rispetto alle discussioni critiche precedenti: se prima l'oggetto d'indagine principale era la persona dell'autore, in seguito la discussione si è orientata verso una pragmatica della lettura che ha promosso la moltiplicazione di teorie sulla coppia Lettore-Autore. La proliferazione di studi sull'estetica della ricezione, l'ermeneutica, le teorie semiotiche del lettore ideale, il cosiddetto "*reader oriented criticism*", hanno spostato l'attenzione verso la costruzione dell'opera tramite l'atto di lettura. Il ruolo del testo si spiegherebbe dunque prendendo in considerazione soprattutto la funzione svolta dal destinatario della sua comprensione, ovvero il lettore.<sup>21</sup> A pari passo con le trasformazioni economiche poi, egli ha assunto sempre più lo statuto di "consumatore" di letteratura, e l'interesse verso questa figura è dato dalla necessità di conoscere i suoi gusti, affinché l'autore possa creare dei "prodotti", che vadano a soddisfare in maniera mirata le sue esigenze. La critica ha dunque iniziato a vedere il testo come un oggetto insaturo, a cui al lettore spetta il compito di completarlo con i propri pensieri, esperienze ed emozioni.<sup>22</sup> A questo punto, il ricevente acquisisce una parte di paternità dell'opera, che in qualche modo diventa propria, permettendo di avvicinare sempre di più la sua figura a quella dell'autore.

Soprattutto in età contemporanea è dunque sempre più difficile slegare la funzione di autore da quella del lettore. Il testo appare come un insieme di meccanismi espressivi che devono acquisire una loro effettiva attualizzazione nel destinatario. Questa visione presenta un'opera che di per sé è incompleta, e al lettore è riservato il compito di concretizzarla e farla passare da potenza ad atto. Il testo dunque, presuppone la presenza di un ricevente come condizione di esistenza, non solo per quanto riguarda la propria capacità comunicativa, ma anche la sua potenzialità di significato.<sup>23</sup> Prendiamo come esempio il racconto di Borges *Pierre Menard, autor del Quijote* (*Pierre Menard: autore del Chisciotte*, 1939): anche se si riscrisse il testo del *Don Chisciotte* tale e quale, creando un'opera effettivamente identica all'originale di Cervantes, quello che cambia è la ricezione del lettore, in quanto il contesto storico e culturale di riferimento è

---

<sup>21</sup> U. Eco, *Intentio Lectoris*, in F. Muzzioli, *Il problema dell'autore*, cit., p. 22.

<sup>22</sup> Id. p. 24.

<sup>23</sup> U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1983, p. 53.

completamente diverso. Dunque, i lettori di oggi interpretano a seconda della propria prospettiva valoriale, che sicuramente non coincide con quella di un lettore secentesco. L'autore deve dunque prevedere l'esistenza di un «Lettore Modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente».<sup>24</sup> Questa previsione non può chiaramente affidarsi alla speranza che un Lettore Modello esista, bensì si deve pensare di creare un testo in grado di costruirlo. Sta in ciò l'abilità dell'autore a riconoscere un certo target di pubblico che vuole avere come bacino d'utenza, e realizzare un testo *ad hoc* per il tipo di ricevente a cui ha pensato di rivolgersi. Si crea in questo modo un'ambivalenza, in quanto da una parte l'autore formula un'ipotesi di Lettore Modello, creando anche un'immagine di sé in termini "strategici", ossia per soddisfare le aspettative del suo lettore; dall'altra anche quest'ultimo crea un'aspettativa di Autore Modello, che viene incontro alle sue esigenze.<sup>25</sup> A questo punto è molto difficile stabilire una gerarchia su chi possa rivendicare una maggiore "paternità" dell'opera letteraria, in quanto entrambi cooperano alla realizzazione effettiva del testo.

Con lo sviluppo delle nuove tecnologie e l'immersione nella cosiddetta età digitale, il ruolo del lettore-consumatore diventa sempre più imponente, anche per far fronte alle logiche di mercato entro le quali la letteratura è immersa. Se da una parte abbiamo la centralità della figura dell'autore, di cui si conoscono i grandi nomi, dall'altra è sempre più consolidato il fatto che l'opera venga portata avanti dal lettore, che si riserva il diritto di completare o ricreare storie riguardanti i propri personaggi preferiti, tramite *fanfiction* e *spin-off*. Quest'azione ha diviso il mondo della letteratura, e possiamo distinguere due tendenze in atto, utilizzando i termini con cui Eco descrive i diversi atteggiamenti riguardo le trasformazioni della cultura postmoderna: da una parte gli "apocalittici", dall'altra gli "integrati". I primi rimproverano il basso livello di stile che spesso questi testi possiedono, la scorrettezza grammaticale e la sintassi non sempre lineare; i secondi invece, sostengono che la rete sia un mezzo efficace per avvicinare sempre più giovani alla scrittura, e che si affini in questo modo la capacità di *problem solving* collettivo e la creatività *grassroots*.<sup>26</sup> La verità è che il panorama della rete è talmente ampio che si

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 55.

<sup>25</sup> Ivi, p. 62.

<sup>26</sup> Cfr. H. Jenkins, *Convergence Culture*, New York, New York University, 2006; trad. it. *Cultura Convergente*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli, 2014, pp. 192-193.

trovano sia esempi di lavori ben fatti che di scarsa qualità. Ad esempio, *The Sugar Quill* è uno dei siti più importanti dove vengono pubblicate fanfiction su *Harry Potter*, e ogni storia viene messa al vaglio di un determinato gruppo di lettori, per attuare un vero e proprio processo di revisione da pari a pari: si può dunque chiedere e ricevere consigli sulle bozze di testo, e in tal modo ultimare i propri lavori, permettendo la creazione di uno spazio di confronto e di crescita collettiva.<sup>27</sup>

### L'ombra lunga dell'autore

A partire dall'inizio del XX secolo, la logica artistica basata sull'autore e le sue scelte di poetica ha iniziato a vacillare. Essa tuttavia continua a vivere e a funzionare nell'ambito dell'industria culturale, che ha convertito l'autore in un mezzo efficace di auto promozione.<sup>28</sup> Questa trasformazione, iniziata negli ultimi decenni del Novecento, diventa una pratica consolidata con l'avvento dell'età digitale. La letteratura non è infatti esclusa dal fenomeno di globalizzazione, e questo fa sì che l'opera non si esaurisca più in sé stessa, ma continui una vita spesso per mano dei lettori, che si possono definire veri e propri *fan*. In questo modo, autori, personaggi e lettori vengono a trovarsi su uno stesso piano, e a mescolarsi in un'ipotetica realtà parallela. Come afferma Stefano Calabrese in *Anatomia del best-seller*, «Questo entra-e-esci dalla realtà alla finzione è favorito attualmente dai social»<sup>29</sup>. Mai come in questo momento storico, non soltanto gli autori arrivano a mimetizzarsi con i loro stessi personaggi, ma anche i lettori possono concorrere alla realizzazione e ampliare il racconto tramite le piattaforme online, per dare voce al proprio orizzonte interpretativo. Il fatto che esistano pagine *social* dedicate a delle opere letterarie o a dei personaggi, rende l'idea di quanto le nuove forme di comunicazione digitali permettano alla letteratura di diventare globale, arrivando a un pubblico sempre più vasto. Dunque, il romanzo e l'autore sopravvivono alla crisi innescata dal secondo dopo guerra, trovando delle nuove modalità entro le quali esprimersi, e dei nuovi ruoli e funzioni da rivestire.

---

<sup>27</sup> G. Carrara, *Internet ha trent'anni e l'autore muore (beh quasi...)*, in «Cultweek», 23 Aprile 2016, <https://www.cultweek.com/internet-30-anni/>.

<sup>28</sup> C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., p. 37.

<sup>29</sup> S. Calabrese, *Anatomia del best-seller*, Roma, Laterza, 2015, p. 6.

Nel romanzo globale post moderno, l'autore vede chiaramente ridimensionato il suo statuto, in quanto la figura del lettore, che si può ormai definire consumatore, acquista sempre più potere, non solo all'interno del testo ma anche nell'influenzare le scelte e le modalità di scrittura autoriali. Henry Jenkins, in *Convergence Culture (Cultura Convergente, 2006)*, sostiene che gli autori concepiscano la narrazione in termini di apertura alla partecipazione dei fruitori, i quali a loro volta rivendicano il diritto di prendere parte al processo creativo secondo le proprie modalità e interpretazioni.<sup>30</sup> In queste affermazioni si trova quello che Eco definiva Lettore Modello, ovvero un prototipo di consumatore che l'autore deve avere in mente per predisporre il lavoro sul testo. In tal modo, l'autore perde parte della sua sacralità, assumendo i tratti di una figura quasi in balia delle esigenze e richieste del suo pubblico, e sicuramente non si può negare il rinnovato potere acquisito dal lettore, specialmente dopo l'avvento del digitale. La narrazione odierna infatti, si può definire estremamente duttile a seconda del tipo di pubblico e del *device* che si ha a disposizione. È il lettore a dettare legge, mostrando agli editori le sue *wishlists*, i suoi "mi piace" sui social, consentendo che la sua lettura sia monitorata passo per passo, e infine andando anche ad ampliare l'orizzonte narrativo con la stesura di *fanfiction* e *spin-off*. Da ciò ne consegue una forte pressione degli editori, affinché gli autori pensino le loro opere già in una prospettiva intermediale, favorendo la nascita di quelli che vengono chiamati talenti doppi. L'autore quindi, tentando *in extremis* di riappropriarsi della propria opera e di riaffermare la propria individualità, si trasforma in un *brand*.<sup>31</sup> Egli inizia a cercare delle strategie per farsi auto-imprenditore e inizia a vendere sé stesso, da una parte creando dei prodotti che siano fortemente riconoscibili, e permettano di delineare uno stile e una poetica precisi, dall'altro pensando a delle storie che possano già essere agevolmente trasportate in altri universi multimediali. È sempre più diffusa dunque la pratica di *twin-track authorship*, ovvero la scrittura simultanea di una storia come romanzo e come sceneggiatura, che troviamo esemplificato nel caso di *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti. Questo testo, pensato prima come sceneggiatura televisiva e poi come romanzo, è stato infine trasposto in film da Gabriele Salvatores.<sup>32</sup> Anche la creazione di prodotti che siano sempre più riconoscibili è importante per consolidare il nuovo mondo dell'autore, e in tal modo soddisfare le esigenze dei lettori.

---

<sup>30</sup> H. Jenkins, *Convergence Culture*, cit., p. 39.

<sup>31</sup> S. Calabrese, *Anatomia del best seller*, cit., p. 28.

<sup>32</sup> Ivi, p. 31.

Se si considerano ad esempio i romanzi di Dan Brown, autore di numerosi *best-sellers* tra cui *Il codice da Vinci* (2003) e *Inferno* (2013), presentano sempre le stesse caratteristiche: la narrazione è in terza persona, il protagonista è costante in tutto il ciclo di romanzi, la vicenda avviene in un arco temporale ristretto.<sup>33</sup> Si mette in luce in questo modo come gli autori siano inglobati nelle dinamiche commerciali che identificano l'industria culturale: è necessario delineare dunque un tipo di prodotto, per fare in modo che i consumatori sappiano già a cosa vanno incontro nel momento in cui si apprestano a comprare un libro. Ecco che l'autore, per sopravvivere indenne al potente mondo dell'editoria, deve imporre fortemente la propria personalità e le proprie caratteristiche.

Questo permette di evidenziare quanto in età digitale la pratica del *franchising* abbia permesso una sorta di collaborazione tra autore e lettore, in cui il primo vede depotenziato il suo ruolo di garante esclusivo della paternità dei testi letterari. In questo modo, alcuni personaggi trovano un prolungamento della propria vita, o addirittura una seconda vita, grazie al lavoro dei fruitori. Si pensi al caso di *Sherlock Holmes*: la sua storia è il frutto di un universo narrativo che ha visto un notevole ingrandimento nel corso dei decenni grazie all'opera di chi, prima di essere autore, sceneggiatore o regista, era in primo luogo *fan*.<sup>34</sup> In questo modo, il personaggio non è più una creazione originale ed esclusivamente in mano all'autore, bensì prodotto da numerose mani, che operano con qualità diverse e in campi artistici differenti. La persona dell'autore diventa dunque un soggetto plurimo e partecipativo, che permette l'affossamento definitivo dei muri che lo separavano dal lettore.

Nonostante questo supposto stato di subordinazione dell'autore nei confronti del suo pubblico, in età digitale lo sfruttamento intersemiotico di uno stesso testo, che è estremamente fruttifero anche in termini strettamente economici, ha messo l'autore al centro di un mondo attorno al quale ruotano gli "adattatori", come sceneggiatori, registi e *ghostwriter*, creando quella che Simone Murray definisce "*meet the author*" culture (cultura dell'incontro).<sup>35</sup> Il rinnovamento della figura autoriale si misura anche in termini strettamente economici: il passaggio sempre più cospicuo alla letteratura digitale, con e-book, pdf e app, sancisce una netta contrazione dei costi di produzione, e questo va a

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 73.

<sup>34</sup> G. Carrara, *Internet ha 30 anni e l'autore muore (beh quasi...)*, cit.

<sup>35</sup> S. Murray, *The Digital Literary Sphere: Reading, Writing and Selling Books in the Internet Era*, Baltimore, John Hopkins University, 2018, p. 30.

giovare strettamente all'autore, i cui compensi passano dal 7% del prezzo di copertina al 25%.<sup>36</sup>

Per quanto questa trasformazione dell'autore a *brand* sia un atto di mercificazione della figura di scrittore e del prodotto letterario, in realtà costituisce una possibilità di sopravvivenza dell'autore alle nuove esigenze della contemporaneità. Come sostiene il sociologo Frédéric Martel, pensare a uno scrittore sociale, che costruisce attorno a sé una comunità di lettori e ne ingaggia la conversazione tramite i social media, è una delle ipotesi su come rendere sostenibile il lavoro dello scrittore e permettergli di sopravvivere.<sup>37</sup> Ecco che l'autore diventa un vero e proprio personaggio pubblico, che crea così il suo impero, misurato in termini di *followers*. Si pensi al caso di Paulo Coelho: la pagina *facebook* dell'autore sudamericano conta circa 28 milioni di *like*, ed egli riesce a utilizzare questo suo influsso mediatico in modo estremamente efficiente per promuovere il proprio lavoro, talvolta mettendo online gratuitamente i propri libri, per consolidare il mito della "condivisione emotiva".<sup>38</sup> La questione da porre in questo caso è cosa porta un autore ad utilizzare i *social*, oltre alla spinta degli editori a promuovere il loro lavoro in termini pubblicitari? Maria Teresa Carbone ha cercato di rispondere a questo interrogativo e, intervistando diversi autori tra cui Giorgio Falco, Francesco Pecoraro e Helena Janeczek, è emerso il lato di ispirazione e istintività che i *social*, e in modo particolare *Instagram*, fanno emergere. Questo mezzo può infatti essere usato come fonte di ispirazione visiva, da sfruttare poi in narrativa, in quanto impiega le immagini come forma di comunicazione. In tal modo, si raggiunge una sensibilità estetica che questi autori hanno già acquisito nel campo letterario.<sup>39</sup>

Un altro aspetto che mette in luce la rinnovata figura di autore nella contemporaneità è il fenomeno della citazione. È ormai consuetudine trovare siti web o pagine *social* che condividono le frasi più celebri di determinati autori, spesso modificandole e ritoccandole. Questa forma di citazionismo decontestualizzato evidenzia come sia perfusa la nozione di autore, di cui si conoscono soltanto piccoli frammenti, che spesso sono fuorvianti per la conoscenza stessa delle caratteristiche dell'autore. Il

---

<sup>36</sup> S. Calabrese, *Anatomia del best seller*, cit., p. 28.

<sup>37</sup> F. Martel, *L'écrivain «social». La condition de l'écrivain à l'âge numérique*, Paris, Centre National du Livre, 2015.

<sup>38</sup> G. Carrara, *Internet ha 30 anni e l'autore muore (beh quasi...)*, cit.

<sup>39</sup> M.T. Carbone, *Perché sono su Instagram* in «Le parole e le cose 10 anni. Letteratura e realtà», 2018, <https://www.leparoleelecose.it/?s=perch%C3%A8+sono+su+instagram>.

meccanismo in questione rientra nella logica di coinvolgere il pubblico, soprattutto dal punto di vista della partecipazione emotiva, dando la possibilità di provare un brandello di esperienza letteraria in modalità *smart*, ovvero in maniera rapida e senza grande sforzo.

Nella contemporaneità, molti autori hanno dunque fatto ricorso a modalità di racconto estremamente personali, e si assiste sempre di più a un gran ritorno dell'autore, che si impone come un elemento imprescindibile per discutere le dinamiche interne ai testi.<sup>40</sup> È dunque evidente come in età digitale la figura dell'autore sia partecipe di due tendenze opposte: da una parte quella di sottomissione, dall'altra di imposizione e trasformazione in *brand*. Questo permette di affermare che il mito della morte dell'autore è effettivamente superato, e che questa figura ha palesemente assunto il ruolo di capro espiatorio delle "nuove critiche" non solo in quanto simbolo dell'umanesimo e dell'individualismo che la teoria letteraria voleva estromettere dalla letteratura, ma anche perché la sua messa in discussione trascinava con sé anche tutti gli altri anti concetti della teoria.<sup>41</sup> È più opportuno dunque, ragionare in termini di strategie di sopravvivenza della figura autoriale alle nuove tendenze e alle caratteristiche del nuovo mondo.

---

<sup>40</sup> F. Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis Edizioni, 2020, pp. 161-162.

<sup>41</sup> A. Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 1998, p. 45.

## Capitolo III

### Autorialità polimorfe

#### Scritture collettive, disseminate e sommerse

La nozione di autorialità, oltre a doversi confrontare con presunte morti e resurrezioni, deve fronteggiare anche tutte le possibili varietà riguardanti la sua forma. Com'è stato visto nel corso della storia, e come si palesa anche in maniera più chiara nell'età contemporanea, l'autorialità può non appartenere a un singolo soggetto, ma manifestarsi in forme meno canoniche. Si può pensare, per esempio, a forme di autorialità plurime, decentrate o marginali, disseminate, soprattutto per via della proliferazione dei *media*, o addirittura "sommerse", il cui lavoro resta nell'ombra, ricevendo in tal modo un riconoscimento nettamente minore rispetto alla quantità di lavoro che svolgono. Inoltre, si può pensare alle scritture collettive, che fungono anche da espediente per annullare, o comunque far passare in secondo piano, l'identità singola degli scrittori. Ciò può avvenire per ragioni di tipo politico, censorio, o semplicemente per volontà personali di anonimato. In questo caso, spesso gli autori utilizzano degli pseudonimi, che fungono da scudo protettore della propria identità.<sup>1</sup> In questo capitolo si andrà ad illustrare questo ampio panorama del polimorfismo aitoriale, indagando con maggiore dettaglio l'aspetto del *ghostwriting* e dell'utilizzo di pseudonimi.

L'autorialità plurima prevede la collaborazione di due o più soggetti all'ideazione, progettazione e realizzazione dell'opera letteraria: si tratta quindi di scritture collettive.<sup>2</sup> Questa modalità di creazione, nonostante abbia acquisito un notevole aumento di popolarità nell'età contemporanea, grazie soprattutto all'uso delle piattaforme digitali, era

---

<sup>1</sup> Sull'autorialità plurima si vedano i volumi di A. Barbieri e F. Brugnolo *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*; J. Stillingner, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*; S. Ballerio, *Sul conto dell'autore: narrazione, scrittura e idee di romanzo*.

<sup>2</sup> G. Benvenuti, R. Ceserani, *Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming*, in A. Barbieri, F. Brugnolo, *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Padova, Esedra, 2015, p. 1.

frequente anche nel Medioevo, in particolare nei racconti di viaggio. Spesso la scrittura era un'attività compiuta in collaborazione tra due persone: una delle quali era l'uomo d'azione, che aveva fatto esperienza di mondi lontani, mentre l'altra era quella di una sorta di redattore, che si occupava di registrare le informazioni e di elaborarle.<sup>3</sup> Un esempio moderno di scrittura a più mani è, invece, quella dei Wu Ming. Questo gruppo di autori, nonostante si fosse già formato nell'ultimo decennio del XX secolo, con il nome di «Luther Blissett», ebbe il momento di esplosione nell'anno 2000. Il gruppo, che contava cinque membri, cambiò allora il nome in quello attuale, che in mandarino significa “senza nome”, oppure “cinque nomi”, a seconda di come venga pronunciata la prima sillaba: un altro tentativo di rivendicare il carattere paradossale e provocatorio del collettivo.<sup>4</sup> I primi anni Duemila costituiscono anche il momento di massima produttività del gruppo, che firma romanzi storici quali *54* (2002), *Manituana* (2007) e *L'Armata dei Sonnambuli* (2014), raccolte di racconti come *Anatra all'arancia meccanica* (2011), e saggi, oltre ai libri per bambini del ciclo di *Cantalamappa* (2015). Oltre a dedicarsi all'attività di scrittura, il gruppo fa parte di un cosiddetto “collettivo di collettivi”, la «Wu Ming Foundation», che costituisce una libera federazione di gruppi, laboratori e progetti artistici che non riguardano la letteratura in senso stretto, ma anche la musica e la cultura in generale. Questa iniziativa comprende anche la creazione del blog Giap, che permette di mettere in luce come l'attività della scrittura in sé stessa non basti all'autore contemporaneo, che deve infatti far uso di altre forme di comunicazione con il pubblico. Secondo i Wu Ming, infatti, «L'intenzione che anima la scrittura è quella di elidere la distinzione netta tra produttore e consumatore, realizzando il sogno di certa avanguardia. Il lettore non è più chiamato a un mero atto di completamento dell'opera attraverso la lettura, ma è piuttosto provocato a entrare in una comunità, che ha nella rete il suo punto d'incontro privilegiato, entro la quale diverrà parte attiva del processo di creazione».<sup>5</sup>

Un altro esempio di autorialità plurima, che definisce sempre di più il mondo contemporaneo, è quella disseminata nei *media*. Già in epoca moderna, con il primo ingresso dei mezzi di comunicazione di massa nel mondo della letteratura e delle arti, si inizia a ripensare al ruolo dell'autore, e a cercare delle strategie per dargli un nuovo spazio. Chiaramente, la rapidità con cui in età digitale si evolvono questi mezzi, porta non

---

<sup>3</sup> Ivi, p. XII.

<sup>4</sup> Ivi, p. 1.

<sup>5</sup> Ivi, p. 12.

solo a un drastico riposizionamento della figura autoriale all'interno della società, ma anche all'utilizzo di nuove terminologie, che delineano i nuovi modelli di autorialità. Si inizia a parlare di *Game Designer*, *Showrunner*, *Transmedia Mentor*, ecc. Dunque, all'interno di un contesto dinamico e in continua transizione, la nozione autoriale svolge una funzione di interpretazione delle forme di produzione e ricezione. Si pensi per esempio alla complessità dell'analisi dell'autore nel panorama delle narrazioni medialità, come *storyworld*, transmediali ed ecosistemi narrativi.<sup>6</sup> Con quest'ultima definizione si intendono delle tipologie di narrazioni cosiddette "estese", in quanto integrano al loro interno storie, personaggi e utenti che si diramano non solo in strutture spaziali e temporali differenti, ma anche attraverso mezzi semiotici diversi. Gli ecosistemi narrativi sono basati su strutture complesse, che prevedono relazioni tra diverse forme artistiche e modalità di espressione: alcuni studi compiuti in questo ambito riguardano, ad esempio, i rapporti tra *storytelling* e media utilizzati.<sup>7</sup> Assume sempre più importanza, inoltre, non solo la pratica di passaggio da un media all'altro, ma anche l'attività di *remix* osservabile in rete, per cui le manifestazioni artistiche diventano un laboratorio di esplorazione, per tendere poi verso altri spazi, in un contesto di circolazione dei contenuti che Jenkins chiama *spreadability*.<sup>8</sup> La pratica di narrazione intermediale diventa dunque un espediente narrativo sempre più efficiente, che prevede la collaborazione tra personalità appartenenti a mondi artistici diversi. Il caso più frequente nella contemporaneità, è quello dei film o serie TV tratti da romanzi o scritti di vario genere, come ne è un esempio la serie *The Walking Dead* (2010-2022), tratta dal *graphic novel* di Robert Kirkman. Essa, assorbendo come proprio pubblico anche parte degli appassionati del mondo del fumetto, esemplifica come la pratica degli ecosistemi narrativi sia fruttuosa anche dal punto di vista meramente economico, in quanto permette che i bacini d'utenza di due forme espressive diverse vengano a fondersi, garantendo un pubblico più vasto, e un maggiore interesse nella scoperta di campi artistici differenti.<sup>9</sup> Questa tendenza a sviluppare i testi in un'ottica transmediale, e a concepire quindi storie che si espandono anche oltre i confini del libro, è estremamente visibile nello scrittore Tommaso Pincio che, in

---

<sup>6</sup> M. Fusillo, M. Lino, L. Zenobi, *L'autorialità disseminata nei media*, in *L'autorialità polimorfica. Dall'aedo all'algoritmo*, <http://www.compalit.it/convegni/lautorialita-polimorfica-dallaedo-allalgoritmo/>.

<sup>7</sup> I. A. De Pascalis, G. Pescatore, *Dalle narrazioni estese agli ecosistemi narrativi*, in G. Pescatore (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carocci editore, 2018, p. 23.

<sup>8</sup> M. Boni, *La produzione di discorsività sociale negli ecosistemi narrativi*, cit. p. 62.

<sup>9</sup> A. Palmieri, *Pay TV statunitense e contrazione dei formati narrativi: ecosistemi complessi?* cit. p. 111.

particolar modo in uno dei suoi ultimi romanzi, *Panorama* (2015), incorpora fotografie, disegni, dipinti, ma anche allusioni a brani musicali o alla storia del cinema.<sup>10</sup>

Si può parlare di autorialità plurima anche prendendo in considerazione la categoria ermeneutica del cosiddetto “doppio talento”, espressione utilizzata dalla critica per designare la sovrapposizione tra linguaggi artistici diversi, utilizzando codici e registri sempre nuovi. Questo concetto riguarda in particolar modo l'accostamento tra il linguaggio letterario e quello figurativo, musicale o cinematografico, e si possono in tal modo riconoscere dei casi specifici di autori che diventano dei veri e propri punti di riferimento per un'intera tradizione, com'è il caso di Pier Paolo Pasolini.<sup>11</sup> Un tale passaggio intersemiotico è, nella contemporaneità, non solo estremamente facilitato dalla duttilità dei mezzi di comunicazione, ma anche, come è stato visto nel precedente capitolo, auspicato, al fine di dare spazio alla figura dell'autore. Tuttavia, la categoria del “doppio talento” non nasce di recente, ma trova una sua applicazione anche nelle figure dei pittori che, nel corso della storia, si sono espressi anche tramite forme di scrittura creativa e viceversa: a partire da Michelangelo, che fu un noto rimatore, fino ad arrivare ai quadri di Herman Hesse, autore di *Siddharta* (1922). Si può dunque fare riferimento alle due discipline artistiche come “arti sorelle” che, come sostiene Michele Cometa nel suo saggio *Parole che dipingono* (2004): «sono tali in quanto l'una rappresenta l'estinzione degli effetti e del dominio dell'altra.»<sup>12</sup>

Un'altra forma di autorialità che è interessante indagare, è quella che si può definire “sommersa”, in quanto non direttamente esplicitata, ma che agisce nelle retrovie, essendo tuttavia estremamente importante e non da sottovalutare: si pensi al lavoro teatrale, di traduzione, quello editoriale e infine il *ghostwriting*. Nell'attività di traduzione, per quanto sia sempre riconoscibile la firma autoriale, è possibile mettere in luce le peculiarità che ogni singolo autore porta nel testo, e che permettono dunque di creare una propria autonomia rispetto alla versione autoriale. Ciò è reso manifesto anche da un importante saggio di Renato Poggioli del 1959, intitolato *The Added Artificer*, in cui la figura del traduttore assume i connotati di un artefice del testo, aggiunto a colui che è il primo

---

<sup>10</sup> F. Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis, 2020, p. 126.

<sup>11</sup> S. Rimini, M. Rizzarelli, B. Seligardi, *Talenti doppi e plurimi*, in *L'autorialità polimorfica. Dall'aedo all'algoritmo*, <http://www.compalit.it/convegni/lautorialita-polimorfica-dallaedo-allalgoritmo/>.

<sup>12</sup> M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Milano, Booklet Milano, 2004, p. 167.

redattore dell'opera. In tal modo, si evidenzia l'autonomia di questa figura e l'impossibilità di una traduzione "pura", che prescindendo quindi da tutti gli elementi linguistici, culturali e nozionistici che fanno parte della personalità del traduttore. I più estremi rivendicano addirittura un'esclusiva autorialità dell'opera tradotta, che sarebbe dunque un'espressione autonoma dello stile e della poetica di chi traduce. Nonostante questo, ci sono numerosi esempi nella storia, di identità autoriali nascoste, come quella di Lucia Morpurgo Rodocanachi, traduttrice fantasma di Montale, Vittorini, Gadda, Sbarbaro, che si servivano delle sue traduzioni come prima bozza dei lavori, che poi venivano rifiniti e portati a compimento. Non le fu tuttavia mai riconosciuto il lavoro: il suo nome, infatti, non comparve mai come firma nelle opere finite. Inoltre, lei stessa si definiva traduttrice "negra", a causa delle continue pressioni e scadenze serrate, che finirono per risucchiarla in un vortice di schiavitù letteraria. Questo esempio di invisibilità è ancora oggi, purtroppo, molto presente, specialmente nell'epoca digitale, in cui la prassi per il riconoscimento del diritto d'autore è spesso contrastata, a causa dell'impegno economico che esso richiede.<sup>13</sup>

Infine, un'altra forma di autorialità rimasta spesso in ombra è quella legata al lavoro editoriale. Spesso, infatti, i collaboratori delle case editrici svolgono funzioni molto prossime a quelle creative che coinvolgono l'autore, e sono artefici di determinate scelte stilistiche o narrative. Oggigiorno, soprattutto, l'*editor* agisce in modo sempre più intenso all'interno del testo, arrivando spesso a un lavoro svolto proprio in collaborazione con l'autore stesso. Tuttavia, il loro ruolo intellettuale fatica ad essere riconosciuto, spesso non venendo citati nelle copertine dei testi, o comparendo solo in posizione marginale. Non mancano, però, figure di editori che hanno acquisito una loro legittimazione, come Maxwell E. Perkins, *editor* di Hemingway e Fitzgerald, e Gordon Lish, che lavorò invece per Carver.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> A. Albanese, D. Legge, M. Petricola, N. Scaffai, *L'autorialità sommersa: teatro, traduzione, lavoro editoriale, ghostwriting*, in *L'autorialità polimorfica. Dall'aedo all'algoritmo*, <http://www.compalit.it/convegni/lautorialita-polimorfica-dallaedo-allalgoritmo/>.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

## Il *ghostwriting*: l'autorialità "fantasma"

La professione del *ghostwriter*, anche definito scrittore ombra o fantasma, presuppone la volontà di questi autori di agire nell'ombra, scrivendo per altre persone. Nonostante la contemporaneità abbia fatto esplodere e diventare quasi di uso comune questa pratica, associata principalmente alle opere di personalità sportive, musicali, politiche o culturali, il fenomeno dell'autorialità fantasma include al suo interno manifestazioni differenti, sia dal punto di vista sincronico che da quello diacronico. Si pensi, ad esempio, a come autrici e autori fantasma siano stati spesso definiti, con spregio razzista, attraverso l'espressione "*nègre littéraire*", fino a un passato non troppo lontano. O ancora, a come gli scritti di Alexandre Dumas siano stati di frequente il risultato di un lavoro di collaborazione autoriale, che non si discosta molto da quanto avveniva nelle botteghe artistiche in epoca rinascimentale. Si trovano anche casi opposti, ovvero quelli di autrici e autori le cui opere complete includono i lavori scritti come *ghostwriter* per altri: tra i più celebri esempi si annovera H.P. Lovecraft.<sup>15</sup>

Esistono dunque numerose modalità di *ghostwriting*, di cui la più comune e maggiormente nota è quella delle presunte autobiografie di personaggi famosi, che sono in realtà opera non degli stessi, ma di giornalisti. La realizzazione di questi libri viene spesso incoraggiata dalle case editrici, in quanto la notorietà di queste personalità garantisce la vendita di un gran numero di copie, confermando questo tipo di letteratura come una strategia di *marketing* molto efficiente. Purtroppo, il lavoro di questi giornalisti spesso non viene riconosciuto, talvolta non solo dal pubblico, ma persino dagli stessi protagonisti delle opere. Un caso emblematico di questo tipo è quello di Andre Agassi, famoso tennista degli anni Novanta, la cui biografia viene raccontata nel *best-seller Open* (2011), dal giornalista premio Pulitzer J.R. Moehringer. Le vicende del famoso tennista, dal difficile rapporto con il padre durante l'infanzia, gli allenamenti sfiancanti e il legame contrastato con il tennis, fungono in realtà come pretesti per trattare di tematiche molto più ampie, che entrano nell'ambito del romanzo. Nonostante l'opera fosse stata ideata e prodotta quasi interamente da Moehringer, il merito non gli fu riconosciuto inizialmente

---

<sup>15</sup> *Ibidem.*

durante le rassegne stampa, o gli eventi a contatto con il pubblico. Soltanto più tardi, sono stati attribuiti i giusti meriti al lavoro del giornalista e scrittore.<sup>16</sup>

Un altro esempio di *ghostwriting* può essere quel lavoro di rifinitura e rielaborazione in cui un editore prende a carico un testo scritto da un altro, e lo modifica secondo il proprio punto di vista. In quest'ottica, rientra il lavoro di Susannah Clapp, *editor* della Jonathan Cape, che lavorò con autori come Salman Rushdie e Bruce Chatwin. Clapp racconta in maniera estremamente dettagliata come ha svolto il lavoro di *editing* dell'opera *In Patagonia* (1977), che ha cambiato radicalmente la concezione di letteratura di viaggio. Il lavoro della Clapp risulta essere quello di una sorta di co-autrice, che evidenzia quanto colui che si considera l'autore di un'opera è in realtà soltanto uno dei nomi, il principale, che collabora alla realizzazione della stessa. Nel testo *With Chatwin*, la Clapp racconta, con dovizia di particolari, tutti gli interventi attuati per dare forma a quella che poi diventerà una grande opera di successo, partendo anche dai suoi primi incontri con Chatwin, e come divenne sua *editor*. Si racconta che il primo manoscritto dell'opera, intitolato *At the End: A Journey to Patagonia*, presentava una contraddizione: gli abitanti della Patagonia non erano una nazione, ma un gruppo di multinazionali, formati da espatriati ed esiliati, molti dei quali non percepivano nemmeno questa come la loro terra.<sup>17</sup> Nonostante le belle pagine di prosa, che presentano in prima battitura un *collage* di impressioni, ricordi, storie e miti riguardanti la Patagonia, tenuti insieme da un io narrativo intermittente, la Clapp sente che oltre le prime centinaia di pagine la lettura diventa pedante, e si fatica ad andare avanti. È dunque necessario un lavoro di taglio e sistemazione, per poter dare al lettore un modo per affrontare tutta questa serie di avventure che il testo propone.<sup>18</sup> Vengono dunque attuati una serie di cambiamenti, tra cui quello di numerare le diverse sezioni nelle quali il testo era articolato.<sup>19</sup> Un lavoro dunque fatto a quattro mani, come la Clapp racconta, in cui i due si confrontavano e scambiavano consigli sulle parti da eliminare e su cosa sarebbe stato meglio omettere o sostituire.<sup>20</sup> Dunque, nonostante l'ammirazione di Chatwin per Flaubert, lo scrittore dell'impersonalità per eccellenza, la prima versione di questo testo era costellata di episodi autobiografici, ed era perciò difficile inizialmente seguire il filo narrativo di ciò

---

<sup>16</sup> Su questo caso si veda A. Agassi, *Open: la mia storia*, Torino, Einaudi, 2011.

<sup>17</sup> S. Clapp, *With Chatwin. Portrait of a Writer*, New York, Knopf, 1998, p. 25.

<sup>18</sup> Ivi, p. 27.

<sup>19</sup> Ivi, p. 30.

<sup>20</sup> Ivi, p. 33.

che il testo voleva raccontare al lettore. Dopo il lavoro minuzioso compiuto in collaborazione, quello che rimase della parte iniziale fu soltanto la storia di un ragazzo e un brontosauo in una terra lontana, e gran parte degli avvenimenti autobiografici di Chatwin furono elisi dalla narrazione.<sup>21</sup>

Si cita infine il caso dello scrittore russo Nikolai Lilin, di gran successo in Italia, ma poco conosciuto nel suo paese natale. Il suo romanzo di maggior successo, *Educazione siberiana* (2009), tratta delle avventure e gli scontri di un ragazzo siberiano educato da un'intera comunità criminale, ed è ambientato nella Transnistria, una regione secessionista della Moldavia non riconosciuta dalla comunità internazionale.<sup>22</sup> Questo romanzo, nonostante sia stato etichettato come autobiografico, riporta in realtà vicende inventate, e lo stesso personaggio autoriale di Lilin pare essere fittizio. Infatti, la sua storia è stata oggetto di numerosi studi, tra cui quelli di Antonio Armano, che ha dedicato un capitolo del suo libro *La signora col cagnolino e le nuove russe col pitbull* (2017) proprio a questa vicenda. È emerso dunque che il vero nome dello scrittore è Nikolaj Jur'evič Veržbickij, e che Lilin è solo una figura inventata.<sup>23</sup>

### Pseudonimi: identità fittizie

Un ultimo, ma non meno noto, caso di autorialità che rimane nell'ombra, riguarda l'utilizzo dello pseudonimo, ovvero un nome falso, preso in prestito o inventato, con cui l'autore firma il proprio testo. Anche dietro a casi in cui questa scelta sembra avere semplicemente una funzione denotativa o realistica, essa può celare motivazioni interessanti sul piano interpretativo. È il caso di Currer, Ellis e Acton Bell, i nomi che comparivano sul frontespizio dei *Poems* (1846). Questi sono nomi maschili che in realtà andavano a celare le sorelle Brönte, per consentire di tenere nascosta la loro identità

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 49.

<sup>22</sup> Si veda N. Lilin, *Educazione siberiana*, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>23</sup> Pubblicato un estratto di A. Armano, *La signora col cagnolino e le nuove russe col pitbull*, Clichy, 2017, in <https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/06/27/e-se-il-romanzo-autobiografico-educazione-siberiana-di-nicolai-lilin-cosi-autobiografico-non-fosse-il-racconto-nel-libro-di-antonio-armano/3689707/>.

sessuale, in un'epoca in cui il ruolo sociale della donna era ancora relegato alle attività familiari e domestiche.<sup>24</sup>

Si possono distinguere due tipologie principali di pseudonimi: quelli “connotativi” o “semantici”, che hanno il compito di identificare l'identità autoriale, tramite riferimenti più o meno allusivi a particolari qualità o caratteristiche dell'autore. La volontà connotativa può inoltre fare riferimento ad ambiti differenti, e dirigersi verso implicazioni culturali, ideologiche, oppure strettamente semantiche. Ci sono poi quelli “non connotativi” o “non semantici”, che sono privi dunque di ogni intenzione allusiva. La loro funzione è quella di delineare una multi autorialità, o fornire un gancio identificativo, garantendo un effetto di verosimiglianza. Un esempio di questa tipologia è il nome *Martinus Scriblerus*, coniato nel 1714 dai membri dell'omonimo Scriblerus Club, al quale presero parte anche Jonathan Swift e Alexander Pope. Lo pseudonimo può anche essere un espediente per identificare un collettivo di autori, che spesso si ritrovano in un clima ideologico simile, come accadde tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento per il Gruppo 63, o per la Scuola di Barbiana.<sup>25</sup>

Si può compiere poi un'ulteriore distinzione tra gli pseudonimi usati come pure maschere onomastiche, che vogliono quindi nascondere la reale identità dei membri del collettivo, e nomi invece che costituiscono l'avamposto di una vera e propria personalità fittizia, dotata di un proprio stile, biografia e ideologia, distinta totalmente da quella degli autori reali: si tratta di quella che Genette chiama «finzione d'autore» (*supposition d'auteur*). In questi casi si parla di eteronimi che celano una multi-autorialità, in cui dunque più autori si mascherano dietro un nome e un'identità singola, come ne sono esempio lo stesso *Martin Scriblerus*, del quale non a caso viene pubblicata una biografia (*Memoirs of the extraordinary Life, Works and Discoveries of Martin Scriblerus*, 1988), che gli dà la parvenza di un vero e proprio autore singolo.<sup>26</sup>

Un caso particolarmente interessante di pseudonimo, ma più in generale di anonimato letterario, è quello di Elena Ferrante, autrice italiana di fama internazionale. La sua carriera inizia tra gli anni Novanta e i primi Duemila, con i romanzi *L'amore molesto* (1992) e *I giorni dell'abbandono* (2002), ma il successo internazionale arriva con

---

<sup>24</sup> L. Terrusi, *Il nome dell'autore multiplo*, in A. Barbieri, F. Brugnolo, *L'autorialità plurima*, cit., p. 67.

<sup>25</sup> Ivi, p. 64.

<sup>26</sup> Ivi, p. 69.

la saga *L'amica geniale* (2011-2015), trasposta anche nella serie omonima (2018-in produzione). L'identità di questa autrice è sempre stata tenuta all'oscuro dai suoi editori, E/O, da più di 25 anni, ma l'interesse che si è sviluppato attorno a questa personalità da parte di lettori, critici e giornalisti, ha fatto in modo che venissero proposte numerose ipotesi su chi si cela dietro il nome della Ferrante.<sup>27</sup> Tra le proposte più interessanti si trova il nome di Domenico Starnone, scrittore e giornalista italiano, autore di numerosi romanzi e scritti di altro genere, e quello di Anita Raja, traduttrice di letteratura tedesca e moglie di Starnone.<sup>28</sup> Il caso di Elena Ferrante dimostra come la personalità autoriale non sia un elemento esclusivamente necessario per il raggiungimento del riconoscimento letterario, dunque ogni creazione artistica prende in qualche modo una sua strada non soltanto nel momento in cui viene affidata ai lettori, ma anche nel momento stesso di scrittura del testo. Nonostante questo, però, le continue supposizioni, gli studi e in generale l'interesse che aleggia attorno a questa figura, dimostra invece quanto sia impossibile in realtà tenere lontano i lettori dalla conoscenza di chi sia l'artefice di un prodotto che viene apprezzato. In questo modo, la curiosità che si crea attorno a questa figura mantiene vivo e perennemente attivo il ruolo dell'autore, e la sua biografia non interessa soltanto per una maggiore comprensione delle opere, ma per percepire una maggiore vicinanza da parte dei lettori. Infatti, la sensazione di empatia che solitamente si prova con i personaggi dei romanzi, è ciò che spinge lettori e appassionati a voler dare un volto a chi ha dato voce a pensieri e sensazioni così affini alle proprie. Ecco che "conoscere" l'autore, la sua identità, porta a sentire una maggiore vicinanza e senso di comprensione e conforto. Nonostante quindi l'identità della Ferrante resti un mistero, la continua ricerca di una risposta è un chiaro segnale che la persona dell'autore, con ruoli e scopi diversi, mantiene la sua forte stabilità, e conferma che non si può studiare un testo prescindendo totalmente dal suo artefice.

---

<sup>27</sup> A. Tuzzi, M. Cortellazzo, *Drawing Elena Ferrante's profile. Workshop Proceedings Padova, 7 settembre 2017*, Padova, Padova University Press, 2018, p. 12.

<sup>28</sup> Ivi, p. 32.

## Capitolo quarto

### L'autore nella danza e nelle arti performative

#### Opere in cerca d'autore

Come è stato visto finora, la contemporaneità ha portato a un'espansione dei linguaggi artistici. La ricezione diventa una dimensione fondamentale delle opere, che diventano in tal modo aperte, e dunque capaci di spaziare in ambiti diversi, e tramite modalità estremamente variegata. In questo contesto, assume sempre maggior peso l'aspetto della *performance*, e la capacità di rendere lo spettatore partecipe dell'atto creativo, quasi un co-autore dell'opera d'arte stessa. La *performance* può essere definita come la ricerca costante e sempre incrementata di spettacolarità, in cui si tende a curare ogni dettaglio di un testo letterario, un'opera teatrale o coreografica, una mostra d'arte o fotografica, affinché l'impatto per lo spettatore sia il più forte possibile, per catturarlo immediatamente nella propria rete di attenzione. In realtà, il termine *performance*, etimologicamente, andrebbe a significare “fornire una prestazione”, dunque mettere in atto un comportamento o un'azione che ponga le basi per un cambiamento. Ciò che dunque non può prescindere dalla creazione artistica nella contemporaneità, è il carattere performativo, anche in quelle discipline che di per sé non lo sono, come testi letterari, cinema e arti figurative.<sup>1</sup> Infatti, gli innumerevoli stimoli, e la varietà di proposte innovative che sono presenti in questo momento storico, rendono necessaria la collaborazione con il pubblico, prima di tutto per catturarne l'interesse. Questo dà luogo a una sorta di strategia di *marketing*, che premia i prodotti artistici, e di conseguenza anche i suoi autori, sempre più impegnati a costruire e curare la propria immagine. Ad esempio, l'opera di Marina Abramović è da considerare un vero e proprio canone del

---

<sup>1</sup> G. Santaera, *C. Maria Laudando (a cura di), Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*, in «Arabeschi», 11, 2018, <http://www.arabeschi.it/c-maria-laudando-a-cura-di-reti-performative-letteratura-arte-teatro-nuovi-media/>.

performativo, in quanto l'utilizzo di tutto il corpo come esibizione, e la possibilità che il pubblico interagisca con lei, sancisce questa estensione dell'arte contemporanea. Infatti, essa non è più relegata in scompartimenti stagni, ma si attua una sorta di fusione tra l'artefice e l'opera, in quanto gli autori utilizzano il loro corpo, e la loro stessa immagine per realizzarla. Si può dunque sostenere che, in clima contemporaneo, il *telling*, ovvero l'azione di raccontare apertamente, stia occupando lo spazio che prima era relegato allo *showing*, ovvero l'atto di raccontare in modo trasversale, dissimulando la presenza di chi racconta.<sup>2</sup>

Riconoscere chi sia l'autore nelle arti performative risulta essere un problema più complesso, in quanto ci sono numerosi ruoli che devono essere svolti, e richiedono allo stesso modo la presenza di una figura che dia uno spunto creativo e che imponga la struttura della futura *performance*. In ambito teatrale o cinematografico, in linea generale, per la scrittura del testo è necessaria la figura di uno sceneggiatore, che si può considerare un primo autore dell'opera, che poi verrà rifinita e rielaborata a seconda del gusto del regista, e ancora da ogni attore, che, per quanto cerchi di adattarsi alle indicazioni, metterà sempre parte della sua componente personale nel lavoro. Ecco che un'opera teatrale diventa una collaborazione tra diverse personalità, che, in maniera abbastanza eguale, concorrono alla realizzazione dell'opera. Per quanto riguarda il primo spunto creativo, questo spetta allo sceneggiatore. Il concetto di *performance*, e quindi di apertura dei linguaggi artistici, porta, come è stato evidenziato anche nel capitolo precedente, alla creazione di opere artistiche la cui struttura narrativa prende ispirazione da romanzi o testi letterari. In questo caso, lo sceneggiatore, che ha il compito di realizzare il testo sulla base del quale il regista potrà dare agli attori le indicazioni per svolgere al meglio il lavoro, andrà a riscrivere totalmente la storia, o perlomeno a ristrutturarla per adattarla a un diverso linguaggio artistico. Il romanzo utilizza infatti una modalità di racconto che non può essere trasposta senza modifiche nella sceneggiatura, per via della diversa durata e del diverso meccanismo di fruizione dell'opera.<sup>3</sup>

La doppia tendenza entro la quale si inserisce la figura dell'autore, ovvero da una parte la grande importanza che viene attribuita alla sua persona, e allo stesso tempo i

---

<sup>2</sup> F. Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis, 2020, p. 14.

<sup>3</sup> Sul concetto di *performance* si veda R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, Imola, Cue, 2018.

tentativi di rendere la sua presenza sempre più labile all'interno delle opere, è ben evidente non soltanto nei testi letterari, ma anche in quelli teatrali. Molti studiosi hanno dunque cercato di porre in evidenza questo concetto, in particolare nel teatro moderno e contemporaneo. Uno dei maggiori esponenti di questi studi è sicuramente Luigi Pirandello, che mette in scena il dubbio in questione nel dramma *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). Il titolo paradossale esplicita in modo chiaro il *focus* del tema: i personaggi sono alla ricerca di un autore, la cui presenza dovrebbe essere una condizione di esistenza degli stessi. Questa ricerca indica un tentativo di far svolgere la scena senza il *medium* dell'autore, facendo nascere e sviluppare i personaggi in maniera autonoma, come se fossero delle parole, la cui azioni combinate insieme vanno a formare una frase compiuta. Il dramma, dunque, si baserebbe sulla trasparenza più totale dell'autore, che non deve dunque intervenire, ma lasciare che l'azione si svolga tra i personaggi, direttamente nel momento in cui le parole vengono proferite.<sup>4</sup> Quello che si evince in questo caso, è che la rappresentazione veritiera, il più aderente possibile al reale, si realizza solamente se la figura dell'autore, intermediario tra il mondo della finzione e quello reale, si assottiglia sempre di più, lasciando così spazio alla spontaneità dell'"azione parlata". Ecco che nella rappresentazione teatrale, allora, il palcoscenico nudo diventa la proiezione della coscienza dell'autore.<sup>5</sup> Questo tentativo di aumentare sempre di più la distanza di un autore dalla sua opera, e dunque l'oggettività della messa in scena, implica chiaramente la necessità di uno spettatore attivo e critico, in quanto l'opera deve consentire al pubblico di mantenere un distacco tale da portare alla sua comprensione. È necessario, dunque, quello che il drammaturgo Bertolt Brecht chiama "effetto di straniamento", ovvero una sorta di "distanza" che l'attore suscita nello spettatore, non identificandosi con il personaggio che interpreta, ma rappresentandolo come un'entità esterna da sé. Questo effetto esclude il precedente rapporto di immedesimazione del pubblico con l'opera, e introduce la necessità di un'esperienza critica dello spettatore.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> L. Klem, *Umorismo in atto. Accenni ad una interpretazione integrale dei «Sei personaggi in cerca d'autore»*, in E. Lauretta, *Il teatro nel teatro di Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1976, p. 39.

<sup>5</sup> Ivi, p. 50.

<sup>6</sup> R. Caputo, *Brecht e il ruolo dello spettatore*, in «La città futura», 16/07/2021, <https://www.lacittafutura.it/unigramsci/brecht-e-il-ruolo-dello-spettatore>.

D'altra parte, la contro tendenza di cui fa parte questa figura, vuole che nella contemporaneità, nonostante i tentativi di far interferire il meno possibile l'autore con la sua opera, alla sua persona viene data un'enorme importanza, soprattutto nell'ambito delle forme artistiche più recenti, come quella del cinema. A partire dagli anni Sessanta, infatti, il cinema d'autore, che sta ad indicare un'opera che rispecchia la personalità del regista e sceneggiatore, acquisisce un ruolo sempre di maggiore importanza, insediandosi così nella distribuzione, nella critica e nella percezione del pubblico.<sup>7</sup>

### L'autorialità del coreografo

Prima che Barthes e gli esponenti del New Criticism sviluppassero le teorie sulla presa di distanza dell'autore dalla sua opera, nell'ambito della danza i coreografi si sono interrogati sul peso di questa figura, e su quanto si debba a lui il merito della creazione. Nella danza, il coreografo si serve dei danzatori per dare espressione a un'idea, così come lo scrittore si serve del linguaggio per dare frutto a un pensiero. Ma, così come il linguaggio ha una propria autonomia, una vita propria che dipende da tutto quello che è stato scritto in precedenza, e dal modo in cui le parole sono state usate (principio di autonomia semantica), allo stesso modo, i danzatori interpretano in un modo proprio e autonomo. Addirittura, per alcuni coreografi, tra cui George Fuchs (1868-1949), il danzatore modello non ha alcun rapporto con il coreografo, in quanto lui stesso, essendo *performer*, è anche l'abile autore della sequenza di movimenti. Secondo Fuchs, quindi, nella danza non ci deve essere distinzione tra artista e opera d'arte, né tra l'ideazione e l'esecuzione dei movimenti.<sup>8</sup>

Altri coreografi seguirono poi le orme di Fuchs e, nell'ottica di garantire una distanza fissa tra autore e opera, il coreografo Rudolf Laban (1879-1958) inventa l'improvvisazione come procedimento creativo, e come modo per preparare i danzatori a una maggiore istintività nell'attuazione coreografica. Le modalità con cui Laban sviluppava l'improvvisazione consistevano nel partire da consegne di tipo fisico, come rilassare o muovere una determinata parte del corpo, fino ad arrivare, con i danzatori più

---

<sup>7</sup> Riferimenti a M. Comand, R. Menarini, *Il cinema europeo*, Roma, Laterza, 2006.

<sup>8</sup> E. Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, Roma, Audino, 2020, p. 63.

esperti, a creare il movimento partendo da frasi, parole o emozioni. L'obiettivo era quello di formare i *performer* a una pratica che fosse *hic et nunc*, ossia che dall'immaginario arrivasse direttamente all'incarnazione, idealmente in assenza di riflessione.<sup>9</sup> A questo punto, il problema a cui i coreografi si sono sottoposti, è stato quello di come riuscire a costruire una propria coreografia, senza compromettere l'energia e l'interiorità di ogni danzatore. La prima a interrogarsi su tale modalità è Mary Wigman (1886-1973), secondo la quale l'attività di improvvisazione è la prima fase, seguita poi da un lavoro di rifinitura, ritaglio e ripulitura, che consente di dare forma e significato all'opera. La sua idea di lavoro artistico è molto affine a quella del pittore Emil Nolde, quando afferma che «dipingendo avrei voluto che i colori, tramite [sé] come pittore, si sviluppessero sulla tela [...] come si formano i minerali e le cristallizzazioni, come crescono il muschio e le alghe, come sotto i raggi del sole deve schiudersi e sbocciare il fiore».<sup>10</sup> Questa linea artistica, seguita appunto da artisti che agiscono in ambiti differenti, porta a pensare che l'autore funga da tramite tra l'idea e la realizzazione complessiva della stessa. Se così non fosse, infatti, ognuno coglierebbe in un testo le medesime sfaccettature di significato, o gli stessi dettagli di un quadro, o di uno spettacolo.

A mano a mano che la disciplina dell'improvvisazione viene esplorata, i diversi coreografi elaborano anche modalità differenti di creazione dello spettacolo, basandosi su questa pratica. Un caso particolare può essere quello di Hanya Holm (1893-1992), che chiedeva ai danzatori di ripetere uno stesso movimento per un periodo molto prolungato. In questo modo, a causa della stanchezza nella ripetizione dello stesso passo, il danzatore sospende la volontà e l'eccesso di coscienza, abbandonando le resistenze della ragione e consentendo così l'emersione del movimento "assoluto".<sup>11</sup> Questa modalità si basa sulla ripetitività di uno stesso movimento, potenzialmente all'infinito, finché non è il movimento stesso a diventare altro, in quanto il danzatore entra in *trance*, e si muove in maniera automatica. Si può attuare così un paragone tra questa modalità di creazione coreografica, e la sperimentazione linguistica dei poeti del secondo Novecento, per quanto riguarda la costruzione della poesia. Facendo riferimento alla produzione poetica di Andrea Zanzotto (1921-2011), è evidente come il riferimento a idee e pratiche della psicanalisi permetta la formazione di una lingua che parla da sé, grazie ai propri

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 67.

<sup>10</sup> Citato da M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1982, p.97.

<sup>11</sup> E. Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, cit., p. 72.

meccanismi autonomi.<sup>12</sup> Si nota infatti come, in alcune sue poesie, le parole assumano un'autonomia tale da far sembrare che la loro costante ripetizione permetta la loro evoluzione e trasformazione in parole altre, fino alla costruzione dell'intero componimento:

Che fai? Che pensi? Ed a chi mai chi parla?  
Chi e che cerececè d'augèl distinguo,  
con che stillii di rivi il vacuo impinguo  
del paese che intorno a me s'intarla?

[...]

Che pensi tu, che mai non fosti, mai  
né pur in segno, in sogno di fantasma,  
sogno di segno, mah di mah, che fai?

Voci d'augei, di rii, di selve, intensi  
moti del niente che sé a niente plasma,  
pensier di non pensier, pensa: che pensi?<sup>13</sup>

In questo componimento, è evidente come il lavoro sul significante, e l'attenzione ossessiva su una stessa parola, consente di eludere la componente razionale, e in tal modo il linguaggio si costruisce in maniera autonoma, utilizzando la stessa logica della ripetizione costante del movimento affinché esso si evolva.

Oltre all'interrogarsi sull'istintività del movimento, e la sua resa più autentica possibile, i coreografi hanno toccato anche l'aspetto del concetto di collettività che la creazione può avere. In tal senso, la creazione collettiva e aleatoria, denoterebbe quello che viene chiamato un "suicidio dell'autore", che ha come obiettivo quello di trasmettere ai danzatori non dei passi, bensì il motivo iniziale che anima una determinata sequenza.<sup>14</sup> Il primo spunto di questa pratica viene da Irma Duncan che, nella sua autobiografia *Follow Me!* (1965), racconta il lavoro della madre, Isadora, che ripeteva a velocità sostenuta una sequenza, e quando le veniva chiesto di ripeterla più lentamente si rendeva conto di non essere in grado di eseguirla, e dunque di analizzare la sua stessa coreografia

---

<sup>12</sup> P. Giovannetti, *Nella patria del linguaggio*, in M.A. Bazzocchi (a cura di) *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, cit., p. 255.

<sup>13</sup> Da A. Zanzotto, *Ipersonetto de Il Galateo in Bosco*, in S. Dal Bianco e G.M. Villalta (a cura di) *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999.

<sup>14</sup> E. Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, cit., p. 81.

passo per passo, al fine di trasmetterla ai danzatori.<sup>15</sup> Ecco che l'obiettivo deve essere quello di cogliere l'ispirazione, che poi il danzatore deve fare propria, diventando egli stesso l'autore effettivo della coreografia.

Come per quanto riguarda le teorie letterarie, anche nell'ambito coreografico il concetto di autorialità è stato discusso, e si sono create correnti opposte a quella dell'improvvisazione come eliminazione della soggettività autoriale, per far emergere l'essenza stessa della danza. Ad esempio, il lavoro di Jérôme Bel, ballerino e coreografo francese attivo dalla seconda metà del Novecento, è basato sulla scarnificazione totale dei codici coreografici e teatrali, a tal punto che nello spettacolo *Nom donné par l'auteur* (1994), non rimane nulla di danza, né di rappresentazione teatrale. Ciò che resta sulla scena sono due attori che si limitano a spostare oggetti.<sup>16</sup> In questa ricerca, il coreografo è stato largamente ispirato dal rigore di Barthes che, nel saggio *Le degré zéro de l'écriture* (*Il grado zero della scrittura*, 1953), mette in evidenza la struttura radicale della scrittura, la sua ossatura. Basandosi su questa impostazione, Bel scrive gli spettacoli come uno scrittore scriverebbe un libro, ovvero prima ancora di provare con danzatori e attori. Egli considera l'improvvisazione come un tentativo illusorio di evitare una mediazione, in linea con quanto già affermato da Foucault, che sosteneva l'impossibilità di eludere in maniera totalizzante la presenza di un autore, in qualsiasi ambito artistico.<sup>17</sup>

Si è visto, dunque, come l'autore funga da mediatore tra un'idea e la sua realizzazione concreta, oppure, in termini Saussuriani, tra *langue* e *parole*. Per fare ciò, egli si serve di uno strumento, che può essere il linguaggio, il danzatore, l'attore ecc. Si potrebbe in tal senso paragonare il linguaggio artistico della danza a un atto di traduzione: il coreografo (autore), fornisce dei passi, ovvero dei codici linguistici, delle "parole", per descrivere un determinato stato d'animo o narrazione. Successivamente, egli fornisce queste indicazioni ai danzatori (traduttori), i quali chiaramente riportano quanto indicato, ma immetteranno sicuramente al loro interno qualcosa del proprio vissuto personale, della propria tecnica e stile. Ciò che cambia, come avviene nell'ambito della traduzione, è il grado di personalità che questi artisti aggiungono ai passi che gli sono stati assegnati.

---

<sup>15</sup> I. Duncan, *Follow Me! The Autobiography*, numero monografico in «Dance Perspectives», Part I, 21, 1965, pp. 66-67.

<sup>16</sup> M. Alphant, *A proposito di Roland Barthes, intervista con Jérôme Bel*, in S. Fanti/Xing (a cura di) *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, p. 41.

<sup>17</sup> G. Siegmund, *Il grado zero della danza, una conversazione con Jérôme Bel*, in S. Fanti/Xing (a cura di) *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, cit. pp. 53-54.

## Il caso di Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal

Le teorizzazioni messe in atto dalla Wigman e dalla Holm, si sono concretizzate in modo più coerente nell'esperienza del *Tanztheater Wuppertal*, un *ensemble* di danza fondato nel 1973 da Pina Bausch (1940-2009). Il *Tanztheater*, o teatro-danza, indica un preciso progetto artistico che vuole prendere le distanze sia dal balletto che dalla danza moderna, e include elementi recitativi, come l'uso del gesto e della parola. Il metodo impiegato dalla Bausch consiste nel porre dei quesiti ai danzatori, o suggerire temi sui quali intervenire. Ognuno avrebbe poi dovuto rispondere impiegando movimenti, gesti o parole, in combinazioni decise arbitrariamente da ciascun danzatore. I quesiti possono essere molto personali, come la descrizione di alcune situazioni di vita, oppure abbracciare tematiche più ampie.<sup>18</sup> In tal modo, la coreografa poteva osservare la spinta creativa di ciascun artista, che diventava così autore della propria sequenza, e ne garantiva la soggettività. La scelta di quale spunto prendere come riferimento spettava esclusivamente al danzatore, che spesso andava a realizzare uno spartito ben studiato e definito, anziché un'improvvisazione.<sup>19</sup> In seguito, la Bausch sceglie le "risposte" che ritiene più adatte, e a partire da quelle inizia la costruzione dello spettacolo. Spesso capita che la scelta sia soltanto di due o tre "risposte", a seconda di quanto necessario. Può accadere, inoltre, che un danzatore proponga una "risposta" a una "domanda", e che la coreografa lo spinga poi a lavorare a questa prima bozza, come avviene durante le prove di *Bandoneon* (1981), dove era stato suggerito il tema "non avere paura". La danzatrice Beatrice Libonati, sapendo che la compagna Meryl Tankard era molto spaventata dai topi, le si avvicinò con un topolino di pezza. A partire da questo primo ironico spunto, venne creato uno spettacolo estremamente più lungo e articolato, in cui la Libonati camminava tra il pubblico con un topolino vero tra le mani, in una *performance* che univa la danza, il canto e la recitazione. O ancora, in *Nelken* (Garofani, 1982), viene proposta la canzone registrata *The man I love*, mentre il danzatore Lutz Forster ne ripete il testo utilizzando il linguaggio dei sordomuti.<sup>20</sup> Il metodo di Pina Bausch consiste, dunque, nel considerare i danzatori tutt'altro che semplici esecutori, ma delle parti integranti del processo creativo:

---

<sup>18</sup> E. Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Roma, Carocci, 2014, p. 207.

<sup>19</sup> L. Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, Milano, Ubulibri, 1985, p. 28.

<sup>20</sup> E. Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, cit., p. 209.

dei veri e propri creatori-poeti. Essi possono arrivare a dover concepire delle partiture iniziali di movimento e verbali, o anche a costruire delle relazioni di tali sequenze con quelle dei compagni, al fine di formare delle singole scene. Si viene dunque a creare uno spettacolo composto da una multi autorialità, quasi una formazione corale. La modalità di Pina Bausch consiste nel tentativo di eliminare la propria presenza come autrice, infatti nel processo creativo sostituisce l'uso del corpo, con l'osservazione dei danzatori. Solitamente, in gran parte del repertorio moderno, il coreografo dà vita al proprio pensiero tramite la creazione di sequenze, che i danzatori hanno il compito di apprendere e rendere proprie, come succede, ad esempio, con la coreografa Trisha Brown. La Bausch invece, cerca di rendere meno invadente possibile la sua presenza, limitandosi spesso alla funzione di “*watching eye*”.<sup>21</sup>

Questa modalità di visione coreografica è molto simile al pensiero di Barthes sulla fotografia, descritta come un'emanazione da un referente. Le radiazioni emesse dalla fotografia vanno a colpire un corpo che si trovava in una determinata posizione, ma che nell'istante dello scatto non si trova più lì. Ciò che la fotografia cattura, è quindi un momento che non esiste più.<sup>22</sup> Allo stesso modo, secondo la Bausch, anche la danza rappresenta un frammento di realtà che nel momento stesso in cui si realizza non è più presente.<sup>23</sup> Questo dimostra come la creazione di opere aperte non sia una peculiarità messa in atto esclusivamente dagli autori di testi letterari, bensì ogni campo artistico ne fa esperienza. In questo caso, le produzioni del *Tanztheater* tengono insieme elementi danzati, teatrali e persino linguistici.

Quello che si evince da questo nuovo processo creativo, è che la struttura dello spettacolo ha alla base lunghi momenti di improvvisazione in cui, nonostante vengano poste determinate regole legate alla poetica del singolo autore, si lascia spazio alle proposte dei danzatori. Da questi spunti nascono poi scene, azioni, brani, movimenti e coreografie, che vengono montate dal coreografo nella costruzione finale da proporre al pubblico.<sup>24</sup> Risulta, quindi, essere cruciale anche il rapporto che si va a creare con il pubblico, che deve essere parte attiva dello spettacolo, affinché l'esperienza creata in

---

<sup>21</sup> C. E., Coates *Pina...are you there?* in «A Journal of Performance and Art», Vol.35, No.2, Maggio 2013, p. 64.

<sup>22</sup> R. Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 81.

<sup>23</sup> C. E Coates., *Pina...are you there?*, cit., p. 67.

<sup>24</sup> A. Senatore, *La danza d'autore. Venti'anni di danza contemporanea in Italia*, Novare, De Agostini scuola, 2017, p. 73.

scena vada a coinvolgere anche il singolo spettatore. Come è stato visto in precedenza, dunque, il carattere performativo delle produzioni di Pina Bausch sta nel portare in scena dei corpi veri, che si esprimano tramite un linguaggio, quello del movimento, non mediato da un “autore”, ma il più introspettivo possibile. Una modalità a cui né i danzatori, né il pubblico è preparato, e la spettacolarità sta dunque nello stupire lo spettatore, al punto di coinvolgerlo così tanto da sentirsi partecipe delle sensazioni espresse dai danzatori, i veri autori, degli spettacoli, quasi come se stessero leggendo un romanzo.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> S. Ceprani, *Quello che ci muove. Una storia di Pina Bausch*, in «Storia della danza», <https://www.storiadelladanza.it/quello-che-ci-muove-una-storia-di-pina-bausch/>.

## BIBLIOGRAFIA

- Agassi, Andre. 2011. *Open: la mia storia*, Torino, Einaudi.
- Albanese, Angela; Legge, Doriana; Petricola, Mattia; Scaffai, Niccolò. 2022. *L'autorialità sommersa: teatro, traduzione, lavoro editoriale, ghostwriting*, in *L'autorialità polimorfica. Dall'aedo all'algoritmo*, <http://www.compalit.it/convegni/lautorialita-polimorfica-dallaedo-allalgoritmo/>.
- Alphant, Marianne. 2003. *A proposito di Roland Barthes, intervista con Jérôme Bel*, in S. Fanti/Xing (a cura di) *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, p. 41.
- Armano, Antonio. 2017. *La signora col cagnolino e le nuove russe col pitbull*, Clichy, in <https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/06/27/e-se-il-romanzo-autobiografico-educazione-siberiana-di-nicolai-lilin-cosi-autobiografico-non-fosse-il-racconto-nel-libro-di-antonio-armano/3689707/>.
- Ballerio, Stefano. *Sul conto dell'autore: narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Angeli.
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire*, Paris, Gallimard.
- Barthes, Roland. 1984. *Le bruissement de la langue Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. *Il brusio della lingua Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.
- Bazzocchi, Marco Antonio. 2021. *Verso i margini* in Bazzocchi Marco Antonio, *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, pp. 365-366.
- Benedetti, Benedetti. 1999. *L'ombra lunga dell'autore*, Milano, Feltrinelli.
- Bentivoglio, Leonetta. 1985. *Il teatro di Pina Bausch*, Milano, Ubulibri.
- Benvenuti, Giuliana, Ceserani, Remo. 2015. *Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming*, in Barbieri, Alvaro, Brugnolo, Furio, *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Padova, Esedra, p. 1.
- Benvenuti, Giuliana; Ceserani, Remo. 2015. *Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming*, in A. Barbieri, F. Brugnolo, *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Padova, Esedra, p. 1.
- Berensmeyer, G. Buelens, M. Demoor, *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 98.

- Berensmeyer, Ingo, Gert Buelens, e Marysa Demoor. 2004. *Authorship as Cultural*
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace litteraire*, Parigi, Gallimard. Trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975.
- Blanchot, Maurice. 1983. *Après coup*, Paris, Éditions de Minuit; trad. it. *L'eterna ripetizione*, Napoli, Cronopio, 1996.
- Borges, Jorge Luis. 1984. *Tutte le opere vol.1*, Milano, Mondadori.
- Brugnolo, Stefano. 2016. *Tra desiderio e represso. I casi di Girard e Orlando*, in Brugnolo Stefano, Collusi Davide, Zatti Sergio, Zinato Emanuele, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci Editore, pp. 236-238.
- Calabrese, Stefano. 2015. *Anatomia del best-seller*, Roma, Laterza.
- Calabrese, Stefano. 2015. *Anatomia del best-seller*. Randi, Elena. 2020. *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*. Roma, Dino Audino.
- Calvino, Italo. 1979. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.
- Caputo, Renato. 16/07/2021. *Brecht e il ruolo dello spettatore*, in «La città futura», <https://www.lacittafutura.it/unigramsci/brecht-e-il-ruolo-dello-spettatore>.
- Carbone, Maria Teresa. 2018. *Perché sono su Instagram* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», <https://www.leparoleelecose.it/?s=perch%C3%A8+sono+su+instagram>.
- Carrara, Giuseppe. 23 Aprile 2016. *Internet ha trent'anni e l'autore muore (beh quasi...)*, in «Cultweek», <https://www.cultweek.com/internet-30-anni/>.
- Ceprani, Serena. *Quello che ci muove. Una storia di Pina Bausch*, in «Storia della danza», <https://www.storiadelladanza.it/quello-che-ci-muove-una-storia-di-pina-bausch/>.
- Clapp, Susannah. 1998. *With Chatwin. Portrait of a Writer*, New York, Knopfe, 1998.
- Coates, Emily Carson. Maggio 2013. *Pina...are you there?* in «A Journal of Performance and Art», Vol.35, No.2.
- Comand, Mariapia; Menarini, Roi. 2006. *Il cinema europeo*, Roma, Laterza.
- Cometa, Michele. 2004. *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Milano, Booklet Milano.
- Compagnon, Antoine. 1998. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi.
- Curcio, Milly. 2019. *Né autori né originali: per un'analisi della cultura artistica romana*, in «Press dinamo».
- De Micheli, Mario. 1982. *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli.

- De Pascalis, Ilaria; Pescatore, Guglielmo. 2018. *Dalle narrazioni estese agli ecosistemi narrativi*, in Pescatore, Guglielmo (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carocci editore, p. 23.
- De Saussure, Ferdinand. 1922. *Cours de linguistique générale*, Paris, Editions Payot. Trad. it. Corso di linguistica generale, Bari, Laterza, 1967.
- Della Greca, Marco. 2 giugno 2018. *Il reale? Un libro, nient'altro che un libro...* in «Kasparhauser», <http://www.kasparhauser.net/ATELIERS/Postmoderno/DellaGreca.html>.
- Duncan, Irma. 1965. *Follow Me! The Autobiography*, numero monografico in «Dance Perspectives», Part I, 21.
- Easley, Annie. 2019. *The Nineteenth Century Intellectual Property Rights and “Literary Larceny”*, in I. Berensmeyer, G. Buelens, M. Demoor, *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 148.
- Eco, Umberto. 1983. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano, Bompiani.
- Eco, Umberto. 1983. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Eco, Umberto. *Intentio Lectoris*, in Muzzioli Francesco, *Il problema dell'autore*.
- Fish, Stanley. 1980. *Is there a text in this class? The authority of Interpretive Community*, Harvard, Harvard University press.
- Foucault, Michel. 1969. *Qu'est-ce qu'un auteur?* in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Che cos'è un autore?* in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Fusillo, Massimo, Lino, Mirko, Zenobi, Luca. 2022. *L'autorialità disseminata nei media*, in *L'autorialità polimorfica. Dall'aedo all'algoritmo*, <http://www.compalit.it/convegni/lautorialita-polimorfica-dallaedo-allalgoritmo/>.
- Gaunt, William. 1962. *The Aesthetic Adventure*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd; Trad. it. *L'avventura estetica. Saggio sul decadentismo nell'età vittoriana*, Torino, Einaudi, 1962.
- Giovannetti, Paolo. 2021. *Nella patria del linguaggio*, in M.A. Bazzocchi (a cura di) *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
- Girard, René. 2005. *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*. Milano, Bompiani.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture*, New York, New York University. Trad. it. *Cultura Convergente*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli, 2014.

- Jiménez, Alfonso Martin. 21 Marzo 2019. *Cervantes e l'apocrifo "Don Chisciotte": chi era Avellaneda?* in «The conversation», <https://theconversation.com/cervantes-y-el-quijote-apocrifo-quien-fue-avellaneda-113331>.
- Keats, John. 1983. *Poesie*, Torino, Einaudi.
- Kraebel, Andrew. 2019. *Modes of Authorship and Making of Medieval English Literature* in I. Laretta, Enzo. 1976. *Il teatro nel teatro di Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani.
- Lilin, Nicolai. 2009. *Educazione siberiana*, Torino, Einaudi.
- Massei, Gabriele. 14 Novembre 2012. *Il diritto d'autore e il suo sviluppo nell'era digitale*, Seminario di Cultura digitale nato dalla lezione del Dott. Carlo Traverso: *Diritto d'autore e copyright dal XV al XXI secolo*
- McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press.
- Murray, Susan. 2018. *The Digital Literary Sphere: Reading, Writing and Selling Books in the Internet Era*, Baltimore, John Hopkins University.
- Muzzioli, Francesco (a cura di). 2019. *Il problema dell'autore*. Roma, Università La Sapienza.
- Ong, Walter. 2005. *Ramus, Method and Decay of Dialogue*. Chicago, University of Chicago Press.
- Palmieri, Alessandro. *Pay TV statunitense e contrazione dei formati narrativi: ecosistemi complessi?* in Pescatore, Guglielmo (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carocci editore p. 111.
- Pennacchio, Filippo. 2020. *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis.
- Performance: New Perspectives in Authorship Studies*, in «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik».
- Randi, Elena. 2014. *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Roma, Carocci.
- Randi, Elena. 2020. *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, Roma, Audino.
- Randi, Elena. 2020. *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*. Roma, Carocci editore.

- Rimini, Stefania; Rizzarelli, Maria; Seligardi, Maria. 2022. *Talenti doppi e plurimi, in L'autorialità polimorfica. Dall'aedo all'algoritmo*, <http://www.compalit.it/convegni/lautorialita-polimorfica-dallaedo-allalgoritmo/>.
- Santaera, Gaspare, Laudando Carmela Maria (a cura di). 2018. *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*, in «Arabeschi», , <http://www.arabeschi.it/c-maria-laudando-a-cura-di-reti-performative-letteratura-arte-teatro-nuovi-media/>.
- Schechner, Richard. 2018. *Introduzione ai Performance Studies*, Imola, Cue.
- Scodel, Ruth. 2019. *Authorship in Archaic and Classical Greece* in I. Berensmeyer, G. Buelens, M. Demoor, *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 47-50.
- Senatore, Ambra. 2017. *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Novare, De Agostini scuola.
- Seneca, Lucio Anneo. 2019. *De beneficiis*, Roma, Laterza.
- Siegmund, Ginzberg. 2003. *Il grado zero della danza, una conversazione con Jérôme Bel*, in S. Fanti/Xing (a cura di) *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, pp. 53-54.
- Stillinger, Jack. 1991. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, New York, Oxford University Press.
- Terrusi, Leonardo. 2015. *Il nome dell'autore multiplo*, in A. Barbieri, F. Brugnolo, *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Padova, Esedra, p. 67.
- Tuzzi, Arjuna; Cortellazzo, Michele. 2018. *Drawing Elena Ferrante's profile. Workshop Proceedings Padova, 7 settembre 2017*, Padova, Padova University Press.
- Van der Weel, Adriaan. 2019. *Literary Authorship in the Digital Age*, in I. Berensmeyer, G. Buelens, M. Demoor, *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*, Cambridge, Cambridge University Press, p.220.
- Woodmansee, Martha. 1996. *The Author, Art and Market*. Columbia, Columbia University Press.
- Wordsworths, William. 1798. *Lyrical Ballads*, Londra, Methuen.
- Zanzotto, Andrea. 1999. *Ipersonetto de Il Galateo in Bosco*, in S. Dal Bianco e G.M. Villalta (a cura di) *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori.