



GUGLIELMO PISPISA

## GLI ALTRI, GLI STESSI. L'IDENTITÀ AL TEMPO DELL'AUTORE COLLETTIVO

*Technology has enhanced data exchange in real time thus improving cooperation between people in an innumerable variety of fields. Undoubtedly it had a great impact in creative writing, facilitating the massive growth of narrative community projects and the birth of new collective authors. These modifications of the traditional way of interrelating set the ground to question the identity problem from the double perspective of the critic and of the writer. In other artistic disciplines such as cinema and theatre this matter had already been faced in other terms. Who is the author of the film? Is it only the director or maybe are also the screen player, the producer and the actors involved? Similar questions, can be asked for what concerns the narrative of the collective authors. What is the birth process of a work when it is not elaborated by a single mind?*

*How is it possible to evaluate a writing style if it is collective? Do intention and style belong to the collective author, to each member who forms it or to the work in its complexion as a new independent entity? An empirical approach to the practices of some of the most outstanding collective phenomena of the recent Italian narrative (we take into consideration case studies such as Wu Ming, Kai Zen, S.I.C.) may offer the challenging ground to investigations, not only theoretical, that may contribute to find answer to such a questions.*

Jorge Luis Borges, nel prologo di una delle sue opere più amate<sup>1</sup>, dal cui titolo, sfacciatamente storpiato, prende nome questa relazione, racconta un episodio accadutogli in un cenacolo letterario bonaerense. Quando lo scrittore Alberto Hidalgo sottolinea come sia consuetudine di Borges scrivere la stessa pagina due volte, con minime variazioni, questi risponde infastidito che anche Hidalgo fa la stessa cosa, con la differenza che le sue prime versioni appartengono ad altri. Dopo averci riflettuto con calma, però, Borges capisce che Hidalgo ha ragione, e individua alcuni di questi doppioni (*Alexander Selkirk* e *Odissea, libro vigesimoterzo, Il pugnale* e *Un coltello nel Nord*, ecc.). Si accorge anche che le seconde versioni sono inferiori alle prime (le definisce «echi spenti»), ma non se ne adombra, osservando che:

<sup>1</sup> Mi riferisco alla raccolta di poesie *L'altro, lo stesso* (1964), in J. L. BORGES, *Tutte le opere*, II, Mondadori, Milano, 1985, p. 6 e ss. E con l'occasione rimando anche al fortunato saggio di M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze, 1999.



[...] gli esperimenti individuali sono, difatti, cose minime, tranne quando l'innovatore si rassegna a foggare un campione da museo, un giuoco destinato alla discussione degli storici della letteratura o al mero scandalo, quali sono il *Finnegans wake* o le *Solitudini*.

Borges, sempre nella medesima introduzione, riflette ancora come attraverso l'esperienza e la ripetizione gli autori passino dall'essere barocchi fino ad accedere, a volte, a una «modesta e segreta complessità». Fare più volte la stessa cosa, con minime variazioni, rifare quel che altri hanno fatto prima di noi, ripercorrendone i passi, scrivere sulla scrittura altrui, oltre che sulla propria, e condividere un atto che, in prima istanza, sembrerebbe il più individuale che si possa immaginare, è una delle chiavi di questa arte. Del mestiere dello scrittore, Borges celebra proprio la complessità dall'apparenza semplice, il continuo tessere inestricabili trame, proprie e altrui, il comporre un ordito dall'aspetto compatto e indistinguibile nelle sue diverse componenti, ma al contempo eterogeneo. Una griglia che si sovrappone e intreccia al reale, sovvertendolo in modo quasi impalpabile.

Tutta l'opera dello scrittore argentino è attraversata da considerazioni di questa matrice riguardo all'atto della scrittura come mimesi e confusione dell'identità del soggetto e dell'oggetto; basti pensare al racconto *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, risalente al 1939, contenuto in *Finzioni* (1944).<sup>2</sup> In esso Borges ipotizza, non senza la consueta leggerezza e ironia, il curioso caso di uno scrittore, Menard, che riscrive alcuni capitoli del Don Chisciotte. Quello che ne risulta non è una semplice reinterpretazione del capolavoro di Cervantes, bensì esattamente la stessa opera – gli stessi capitoli – parola per parola. Pur essendo identico all'originale, tuttavia, non si tratta più dello stesso libro, perché è il frutto della scrittura di un uomo del novecento e pertanto ogni singola immagine, metafora e significato, nonostante scaturisca da parole e frasi materialmente uguali, acquisisce una valenza nuova e diversa: Pierre Menard ha scritto le stesse parole di Cervantes, ottenendo un'opera radicalmente nuova.

Borges ha evidentemente riflettuto in profondità sui dilemmi autoriali e le loro ambiguità, come pure sugli effetti della sovrapposizione di scritture provenienti da soggetti differenti, e ne ha fatto oggetto di narrazione più volte; il Menard è solo uno dei tanti esempi che potrebbero farsi, dato che le storie del grande argentino sono piene di racconti di riscritture, autori immaginari, falsi, copie, versioni apocrife,

<sup>2</sup> Ivi, II, pp. 649 e ss.



opposte interpretazioni delle medesime fonti (penso a racconti come *Esame dell'opera di Herbert Quain* o *Tre versioni di Giuda*, sempre raccolti in *Finzioni*). Ma Borges non si è limitato a semplici speculazioni narrative sulle multiformi possibilità di intrecciare scritture, ne ha invece anche sperimentato direttamente le implicazioni. Le opere da lui scritte insieme a Adolfo Bioy Casares<sup>3</sup> ne sono testimonianza eloquente e provano la sua disponibilità ad aprirsi all'influenza di un altro scrittore (e reciprocamente a esercitare la propria su quest'ultimo), traendone buon partito. L'invenzione da parte di Borges e Bioy Casares di un terzo scrittore, Honorio Bustos Domecq, caratterizzato dal linguaggio estremamente barocco, rappresenta, ad esempio, non soltanto la parodia di una tendenza all'eloquio ridondante tipicamente porteña, ma la considerazione critica di una propria precedente maniera stilistica (la prosa del Borges degli anni '20 venata dagli enfatici influssi dell'oratoria del vecchio presidente Hipólito Yrigoyen di cui lo scrittore era stato un sostenitore)<sup>4</sup>, che viene contestualizzata e superata grazie anche alla scrittura a più mani. Simili intuizioni e aperture da parte di uno degli autori più importanti del Novecento verso una scrittura intesa come atto collettivo e condiviso, che implementa e migliora l'esperienza autoriale individuale, sono un buon viatico per le considerazioni che seguono.

Una possibile prosecuzione delle suggestioni offerte dalla riflessione di Borges citata in apertura può cogliersi nel saggio di Enrico Testa *Eroi e figuranti*<sup>5</sup>. Testa, occupandosi del personaggio letterario, individua due macrotipi: il personaggio assoluto, l'eroe appunto, e il personaggio relativo, ovvero il figurante. Il primo, discendente dall'eroe della tragedia, è privo di vincoli e di influenze, una monade sulle cui caratteristiche e volontà non incidono il mondo esterno e le relazioni con gli altri personaggi della storia; è immutabile e statico, un monumento compreso e perfettamente risolto nella propria ieraticità morale ed esistenziale, «che conosce soltanto la forma del vero [...] e non quella del necessario».<sup>6</sup> Diametralmente opposto alla statura tragica del personaggio assoluto è invece il figurante, il personaggio relativo, testimone della dissoluzione identitaria del ventesimo secolo, che è la risultanza del processo di relazioni, temporalmente caratterizzato, intessuto con il contesto che lo circonda, dal quale dipende strettamente.

<sup>3</sup> Fra le tante si possono ricordare J.L. BORGES, A. BIOY CASARES, *Sei problemi per don Isidro Parodi* (1942), Studio Tesi, Roma, 1990 e *Cronache di Bustos Domecq* (1946), Einaudi, Torino, 1999.

<sup>4</sup> Sul punto si veda A. BIOY CASARES, *Borges*, Destino, Barcelona, 2006.

<sup>5</sup> E. TESTA, *Eroi e figuranti*, Einaudi, Torino, 2009.

<sup>6</sup> Ivi, p.10.



I frammenti risultanti dalla novecentesca «dissoluzione storica dell'unità del soggetto» (Adorno) si aggregano qui nel luogo geometrico in cui il protagonista e, con lui, gli altri personaggi si evolvono e si ricostruiscono in un movimento di trasformazione continua.<sup>7</sup>

Può essere produttivo a questo punto traslare, seppur provocatoriamente, questa bipartizione dal piano del personaggio a quello dell'autore, identificando un autore «assoluto» nell'autore individuale, di stampo tradizionale, e un autore «relativo» in quello collettivo, nascente da un'interazione e mediazione fra più coautori, frutto della frammentazione, smaterializzazione e deidentificazione che hanno prodotto la crisi dell'io nel Novecento prima e le nuove problematiche identitarie poste con l'ipertecnologizzazione di fine secolo poi. Un autore individuale delineato come figura dalla immacolata dignità e statura morale che fa sentire la propria voce, rispondendo a un imperativo interiore di ardua realizzazione, che lo vota, probabilmente, a un destino tragico o, quantomeno, solitario: urlare nel deserto, scandire parole e concetti sopra il brusio inutile e cacofonico di un mondo costantemente distratto da altro, indurre suggestioni estetiche che si impongano sulla dilagante corruzione del gusto. Sull'altra sponda invece un autore collettivo che trae dalla sua stessa corruzione, dal peccato originale della commistione primaria di intenti e voci, la sua vera forza e il suo metodo. Un figlio bastardo che può risultare geneticamente interessante perché dotato delle variegato caratteristiche dei suoi molti padri, ma proprio per questo forse troppo indefinito e irrisolto nelle finalità e nello stile.

Non si vuole in questa sede tracciare una improponibile graduatoria di gradimento fra autori collettivi e individuali, ma contribuire a dirimere alcuni dei legittimi dubbi interpretativi più ricorrenti in materia di scrittura collettiva, ossia di una pratica che è sempre esistita ma si è recentemente imposta all'attenzione sulla scorta dei nuovi media e della tecnologia informatica.

La natura del processo creativo di un autore collettivo comporta una continua mediazione fra le performance di scrittura di ogni suo singolo componente. A seconda delle diverse declinazioni del metodo di scrittura stesso (non esiste un solo modo di scrivere collettivamente), tale mediazione può darsi fin dall'atto originario preliminare alla scrittura, ossia quello che gli studiosi di retorica definivano *inventio*,

<sup>7</sup> Ivi, p. 10.



ovvero la ricerca delle idee poste a base del narrato, o semplicemente dal momento della *elocutio*, sempre per ricorrere alle classificazioni della retorica, cioè quello della rappresentazione delle stesse idee. In ciascuno di questi casi le singole fasi dell'atto creativo di ogni coautore vengono sottoposte al vaglio e alla correzione di tutti gli altri e il risultato che ne deriva è un processo di interpolazione costante il quale, se interpretato in modo virtuoso, produce una più elevata performatività a ogni passo, fino al prodotto finale, che in senso olistico risulta avere un valore più elevato della mera somma algebrica dei suoi addendi.

Per dare concreto rilievo a tali affermazioni, è utile riferirsi ad alcuni casi pratici di autori collettivi contemporanei, partendo da quello che conosco più approfonditamente per esperienza diretta<sup>8</sup>.

Kai Zen è un *ensemble* narrativo composto da quattro scrittori il cui primo dato caratteristico è la disposizione logistica: i suoi componenti vivono in tre città diverse e distanti fra loro. Tale circostanza ne ha da subito influenzato la scrittura sia sul piano tecnico pratico che, più sottilmente e conseguentemente, su quello metodologico. Negli anni, i membri di Kai Zen hanno interagito fra loro (e anche con collaboratori esterni) usando tutti gli strumenti messi a disposizione dall'informatica, dal più banale scambio di mail, alla gestione congiunta di siti internet, alla condivisione di piattaforme *wiki* (che permettono la costruzione di un medesimo testo da parte di più utenti che possono modificarlo via via quasi in tempo reale). Questo ha compresso i tempi di relazione fra i coautori rendendo quasi sincronica la loro azione e moltiplicando le influenze degli uni sugli altri. Per esemplificare, si può dire che è ben diverso il caso di coautori che discutono di quanto hanno in precedenza scritto, suggerendo a vicenda modifiche che si impegnano a effettuare in una fase successiva alla discussione, da quello di un testo originariamente esteso da uno dei coautori sul quale gli altri coautori apportano in tempo reale le loro correzioni e/o suggerimenti a margine, a volte anche in modo brusco, al fine di produrne una nuova versione in breve tempo. Nel primo caso c'è una fase più laboriosa di negoziazione che rischia di produrre effetti meno incisivi (l'autore originario tende comunque a difendere il suo scritto, mantenendolo il più possibile inalterato); nella seconda fattispecie, invece, l'intreccio di intenti e stili, più diretto, restituisce un risultato più compatto e omogeneo. Nei progetti narrativi più tradizionali<sup>9</sup> – due romanzi di

<sup>8</sup> Kai Zen è un autore collettivo formato nel 2003 da Jadel Andreetto, Bruno Fiorini, Guglielmo Pispisa e Aldo Soliani.

<sup>9</sup> KAI ZEN, *La strategia dell'ariete*, Mondadori, Milano, 2007 e *Delta blues*, Edizioni Ambiente, Milano, 2010.



impianto avventuroso articolati secondo quella che Šklovskij definiva *costruzione a gradini*<sup>10</sup> – i quattro membri dell'ensemble partecipano tutti insieme a una fase preliminare di discussione delle idee e dei temi posti a fondamento della narrazione e strutturano la trama per intero o per blocchi, in modo da consentire a ciascuno di lavorare autonomamente in una seconda fase su un blocco sequenziale di capitoli costituenti una linea narrativa organica. Esaurita questa fase di *inventio e dispositio*, si passa alle varie stesure, rese secondo il processo che potremmo definire di *interpolazione contestuale* descritto in precedenza. In questo modo ogni idea, ogni frase, ogni azione di personaggio, scarto estetico o soluzione di trama è valutata non una ma tante volte quanti sono i coautori moltiplicato il numero delle stesure o delle semplici revisioni.

Partendo da questo, si può cogliere l'occasione per rispondere all'obiezione più comune che viene mossa alla scrittura collettiva circa la sua presunta impossibilità di generare e perseguire uno stile. Se lo stile non è solo la variazione ornamentale di un invariante semantico, ma ha a che fare col momento primario della creazione, in quanto la lingua non è semplice espressione del pensiero ma ne costituisce il principio<sup>11</sup> – e dunque il secondo si deriva dalla prima e da essa dipende –, allora un processo di scrittura collettiva, che coinvolga ogni coautore fin dall'*inventio*, dalla ricerca di temi e idee, produrrà per forza di cose un proprio stile autonomo.

Il fatto che ci siano più autori al lavoro sul medesimo testo o che quel testo derivi da un altro, frutto del lavoro di un autore diverso, non sembra più così importante. Non ci si perde nella chimerica ricerca di un'originalità che rischia di sconfinare in ossessione personalistica. Nell'ultima pubblicazione di Kai Zen in ordine di tempo, per esempio, si è sperimentato un ulteriore grado di collettivizzazione della scrittura, poiché il testo, in questo caso, è strettamente connesso e ispirato a *Cuore di tenebra* di Conrad e alle suggestioni visive di un'opera cinematografica da esso tratta, come *Apocalypse now* di Francis Ford Coppola e di un'altro film *Aguirre, furore di Dio* di Werner Herzog, assimilabile per ambientazione e temi, ma ispirata da fatti storici e dalle memorie di Gaspar de Carvajal. Una scrittura, dunque, di più coautori, costruita a partire da testi e scritture precedenti per dar vita a una narrazione collettiva elevata a potenza.

<sup>10</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa* (1917), Einaudi, Torino, 1976, p. 37.

<sup>11</sup> In proposito cfr. É. BENVENISTE, *Categorie di pensiero e categorie di lingua* (1958), in *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 1971.



A queste ipotesi relativamente tradizionali, si affiancano progetti più sperimentali e aperti alla collaborazione di autori esterni al gruppo, che nascono e vengono sviluppati col supporto di un sito internet dedicato<sup>12</sup>. Si può assimilare tale pratica al metodo di scrittura di un prodotto seriale televisivo in cui, dati l'ampiezza dell'opera e i tempi stretti di realizzazione, l'autore del soggetto si limita a scrivere le prime puntate e le linee guida per i personaggi, la trama e l'ambientazione, che la squadra di autori del programma rispettano per conferire la necessaria coerenza narrativa<sup>13</sup>.

Un'ulteriore variante di metodo collettivo nella scrittura la rinveniamo nel caso di S.I.C. (Scrittura Industriale Collettiva), un progetto nato nel 2007 e condotto da Gregorio Magini e Vanni Santoni che si prefigge di portare a termine opere collettive, anche con partecipazioni estese, tramite uno schema metodologico molto preciso. Il fulcro di tale metodo è un direttore artistico, che non scrive ma si limita a definire temi e linee guida di una storia. La narrazione prende materialmente vita da schede di scrittura, dedicate a personaggi, ambientazione e situazioni della storia, le quali vengono compilate dai membri del gruppo di scrittura. Il direttore artistico, ancora una volta, opera una sintesi di tutte le schede per crearne una sola per ciascun elemento e infine, sulla base di quelle definitive, gli autori del collettivo scrivono le ultime, in forma narrativa, che costituiranno il testo finale. Un'operazione di editing, sempre a cura del direttore artistico, completa il processo. Alcuni potrebbero intenderlo spersonalizzante, ma l'intenzione dei suoi ideatori, che si ispirano al mondo dei giochi di ruolo e della tecnologia digitale *open-source*, è di favorire il superamento dell'approccio individuale alla letteratura nell'epoca della cultura partecipativa sempre più diffusa con la rete informatica<sup>14</sup>. L'opera più ambiziosa di S.I.C. è in fase di ultimazione e consiste in un romanzo storico ambientato negli anni dell'occupazione tedesca in Italia, basato su racconti e aneddoti inviati preliminarmente ai direttori artistici dagli stessi scrittori. Il team di scrittura comprende quattro direttori artistici e ben cento scrittori<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> KAI ZEN, *La potenza di Eymerich*, Bacchilega, Imola, 2005 e *Spauracchi*, Bacchilega, Imola, 2005, nonché il progetto, ancora non pubblicato, *La sottile linea rosa*, reperibile in rete qui: <http://www.romanzototale.it/rt2008>.

<sup>13</sup> Il metodo di scrittura e l'organizzazione di Kai Zen sono più estesamente descritte in KAI ZEN, *Per una fenomenologia approssimativa del tempo nella scrittura*, in AA.VV., *Il senso del Tempo. Società, scienze, tecnologia*, Torino, 2007.

<sup>14</sup> Si veda l'intervista a Magini e Santoni pubblicata sul sito <http://www.liberolibro.it/il-grande-romanzo-sic-va-in-vacanza/>.

<sup>15</sup> <http://www.scritturacollettiva.org/gruppo/grande-romanzo-aperto-sic>



Procedimenti collettivi come questi, che, almeno in apparenza, prescindono così brutalmente dal radicamento identitario della narrazione, come possono realmente incidere sul tessuto sociale nel quale si inscrivono e come, davvero, vengono percepiti dalla comunità dei lettori? L'autore collettivo più noto del panorama letterario contemporaneo, Wu Ming, ha fornito senza dubbio materia di riflessione a questo proposito, sia con i suoi interventi teorici, sia attraverso la portata simbolica delle storie e dei personaggi dei suoi libri, sia per mezzo di quelle pratiche di «comunicazione-guerriglia» che ha adottato agli albori della sua carriera. A quest'ultimo proposito è opportuno ricordare che il collettivo bolognese Wu Ming è nato nell'ambito di un progetto internazionale, il Luther Blissett Project, di resistenza al pensiero unico imposto dai media proprio attraverso beffe mediatiche. Vere e proprie 'contronarrazioni' che intrecciavano realtà e invenzione, realizzate da più soggetti sotto il medesimo pseudonimo (Luther Blissett, appunto) in contesti e tempi diversi, al fine di cortocircuitare i processi di comunicazione canonici e unidirezionali e favorire la reazione dei destinatari di quelle comunicazioni. Simili pratiche trovano un riflesso coerente nelle storie e nelle figure dominanti dei romanzi di Luther Blissett / Wu Ming. Si pensi al personaggio protagonista del loro primo successo, un rivoluzionario senza nome, che, giocando con le molteplici identità assunte nel corso della storia, talvolta come schermo difensivo e talaltra come arma d'offesa, attraversa e racconta dal suo punto di vista episodi rilevanti, anche se non notissimi, di rivolta popolare all'epoca della Controriforma, come la battaglia di Frankenhausem e l'assedio alla utopica Nuova Gerusalemme anabattista fondata nella città di Münster.

Le strategie di combattimento e di sopravvivenza di questo personaggio, che alla fine gli permetteranno di sopravanzare la sua nemesi Qoelet, la spia del futuro papa Paolo IV Giovanni Pietro Carafa (che fonda egli pure le sue strategie su un sapiente gioco di oscuramento e manipolazione della propria identità), assomigliano molto alle tecniche di mediattivismo e sabotaggio del vecchio Luther Blissett Project.

Uno scrittore multiplo che racconta di un personaggio multiplo in una narrazione dalle molteplici possibili letture. Il cerchio si chiude con la recente entrata di Wu Ming nell'ambito della teoria letteraria col breve saggio intitolato *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*.<sup>16</sup>

Al di là delle questioni in esso trattate, che non concernono direttamente le pratiche narrative degli autori multipli, è interessante notare il metodo di lavoro utilizzato. In

<sup>16</sup> WU MING, *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, 2009.



questo caso, l'estensore della parte principale del lavoro è stato il solo Wu Ming 1 (Roberto Bui), ma, prima della pubblicazione in forma cartacea, lo scritto ha vissuto una prima esposizione in rete dall'aprile del 2008, dove è stato letto e discusso, anche in toni assai accesi, da molti addetti ai lavori, altri scrittori o semplici lettori su vari blog e siti<sup>17</sup>, di modo che il prodotto finale di Bui, edito da Einaudi nel 2009, è stato modificato dall'autore in funzione della discussione già svoltasi in rete e si è dunque tradotto in un'ulteriore applicazione della scrittura collettiva vissuta come interazione diretta fra autore e lettore. Questa sorta di estetica della ricezione immediatamente applicata in fase di scrittura e non semplicemente a livello critico e interpretativo di un testo già dato, del resto, è esplicitata proprio nel secondo saggio compreso nel volume sul New Italian Epic, a firma di Wu Ming 2 (Giovanni Cattabriga), intitolato La salvezza di Euridice. In esso, muovendo dalle considerazioni fatte da Henry Jenkins nel suo *Cultura convergente*<sup>18</sup> sull'essenza della cultura partecipativa nell'epoca del cosiddetto web 2.0, Wu Ming 2 ribadisce più volte un concetto che può ben dirsi essere alla base della filosofia del collettivo bolognese, ossia l'importanza della narrazione quale atto di resistenza e recupero di un rituale comunitario, che sembrava appartenere ormai al passato, tendenti a un risveglio intellettuale del lettore. I due estremi del processo comunicativo insito nell'atto del narrare, dunque, interagiscono attivamente nella costruzione di storie che favoriscono la comprensione del mondo, perché: «L'unica alternativa per non subire una storia è raccontare mille storie alternative».<sup>19</sup>

La scrittura collettiva, oltre a sviluppare una sua qualità performativa *ab origine*, tramite le tecniche di elaborazione del testo sopra descritte, mette l'accento, più di quanto accada nelle pratiche narrative individuali, sulla responsabilità autoriale, sotto un duplice profilo. In primo luogo la responsabilità verso il lettore: come abbiamo visto nelle esplicite indicazioni di Wu Ming 2, il lettore è al centro della strategia di comunicazione avviata dal narratore, non solo quale ovvio fruitore del suo prodotto, ma in quanto collaboratore non passivo alla sua realizzazione. In secondo luogo la responsabilità autoriale si concretizza nel fatto che l'autore deve

<sup>17</sup> Il più organico e rilevante dei siti web accennati è senz'altro [www.carmillaonline.com](http://www.carmillaonline.com) dove si è dato spazio a molti interventi assai articolati, perlopiù di altri scrittori, che hanno espresso la loro visione, o anche semplice risonanza a interventi pubblicati su altri siti (ad esempio quello, sottilmente critico, di Tiziano Scarpa pubblicato sul blog *Il primo amore*, [http://www.ilprimoamore.com/testo\\_1361.html](http://www.ilprimoamore.com/testo_1361.html) dopo l'uscita del volume).

<sup>18</sup> H. JENKINS, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007.

<sup>19</sup> WU MING, *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., pp. 146 e 164.



rispondere immediatamente agli altri coautori. Un dovere, questo, che può ritenersi il corrispettivo della responsabilità critica dell'interprete nei confronti del senso che l'autore ha inteso conferire al testo. Ciò discende dalla circostanza che il coautore è a sua volta interprete e critico dei suoi colleghi fin dagli albori del progetto narrativo: l'intenzione d'autore è dal principio derivata da una contestuale condivisione e mediazione fra coautori e, in certi casi, di coautori/lettori. E allora quel lettore inteso da Barthes e Foucault<sup>20</sup> come 'luogo' in cui si produce l'unità del testo e se ne esaurisce il senso, così eliminando l'autore dalla scena, o relegandolo a mera «funzione», è in realtà lo strumento col quale l'intenzione d'autore rinasce e si moltiplica, proprio fondandosi sulla partecipazione attiva del lettore (nella doppia accezione di coautore/lettore e di lettore in senso proprio) alla costruzione del senso<sup>21</sup>.

Questo non comporta una supremazia tecnica o morale dell'autore collettivo sull'autore individuale, ma consente un'abitudine all'elasticità nell'elaborazione e nella considerazione creativa, critica e interpretativa delle opere proprie e altrui. Un atteggiamento di apertura che non può che giovare sia all'autore che all'interprete.

<sup>20</sup> R. BARTHES, *La morte dell'autore*, in R. BARTHES, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino, 1988; M. FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, (1969), in M. FOUCAULT, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 2004.

<sup>21</sup> Uso il termine 'senso', qui, nell'accezione di Hirsch di principio primo che risponde alla domanda «cosa vuol dire questo testo?», in contrapposizione al termine 'significato', cioè valore applicativo di un testo rispetto a un contesto preciso. Si veda E. D. HIRSCH JR, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (New Haven 1967), il Mulino, Bologna, 1983. Per un approfondimento sul tema dell'intenzione d'autore, con le relative e opposte teorie di intenzionalisti e anti-intenzionalisti rimando all'esaustiva trattazione di A. COMPAGNON, *Il demone della teoria, letteratura e senso comune* (1998), Einaudi, Torino, 2000, pp. 44-99.