

LOGIN UTENTE

USERNAME: PASSWORD:

RICERCA LIBERA

ULTIMA EDIZIONE

Rivista di Studi Italiani

Anno XXXV, n° 3, Dicembre 2017

Vedi tutti gli articoli



EDIZIONI PASSATE

Altri fascicoli:

ARTICOLI PIÙ LETTI

CARLA FORNO, L'EFFETTO D'ECHO DELLA CONTAMINATIO NEL DE PARTU VIRGINIS DEL SANNAZARO: MUSE E ANGELI, PREDIZIONI E PERSONIFICAZIONI FRA OLTRETOMBA E OLIMPO CRISTIANO**GIAN-PAOLO BIASIN**, IL VENTO DI DEBUSSY: POESIA E MUSICA IN MONTALE***DANIELA BARONCINI**, UNGARETTI E LA POESIA DELLA LUCE**GIUSEPPE GUALTIERI**, THALLUSA: CARMEN JOANNIS PASCOLI (EX POEMATATA CHRISTIANA)**RENZO RICCHI**, TEMPO E MEMORIA NELLA LETTERATURA**MASSIMO LOLLINI**, LA CANZONE ALLA PRIMAVERA. LEOPARDI E LA LIRICA MODERNA**OLGA ZORZI PUGLIESE**, SVESTIRE LA COMMEDIA: LA LENA DELL'ARIOSTO**FRANCA BACCHIEGA**, EDITH WHARTON A FIRENZE**FRANK CAPOZZI**, JUDITH AND HOLOFERNES: A CHRONOLOGICAL LIST OF WORKS**MARCEL DANESI**, ELISABETTA ZUANELLI SONINO LA COMPETENZA COMUNICATIVA Torino: Boringhieri Editore, 1981. 167 pp.

RIVISTA DI STUDI ITALIANI

Rivista di Studi Italiani è una rivista internazionale *peer-reviewed* ed esce tre volte l'anno, ad aprile, agosto e dicembre.

La rivista esce solo in versione elettronica e pubblica articoli in italiano, inglese e francese.

Fondata nel 1983 e pubblicata in formato cartaceo fino al 2004, *Rivista di Studi Italiani* accoglie, senza prevenzione di scuola o di metodo critico, contributi su ogni aspetto – storico o teorico – della civiltà letteraria italiana. Pur conservando la sua originaria vocazione per la conoscenza e diffusione della lingua e della letteratura italiana nel mondo, la Rivista è altresì aperta alla discussione e allo studio di autori stranieri le cui opere hanno avuto un impatto diretto sulla storia letteraria d'Italia.

Di particolare interesse sono le ampie Rassegne bibliografiche, che nel loro insieme costituiscono un imprescindibile strumento di ricerca, soprattutto per quanto riguarda la storia dell'Italianistica nel mondo, nonché i numeri monografici, che di volta in volta vengono affidati ai vari specialisti per approfondire i temi e le problematiche di maggiore interesse e attualità.

Rivista di Studi Italiani è dotata di un archivio digitale che permette di avere l'accesso all'intera collezione – dal 1983 ad oggi –, con la possibilità di navigare e di fare ricerca sia in lingua italiana che in lingua inglese.

Ogni autore assume piena responsabilità del suo contributo.

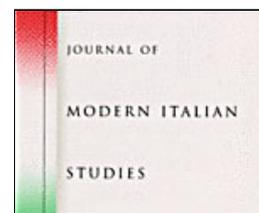
Gli articoli per pubblicazione vanno inviati alla Direzione in modalità elettronica (con le note in calce), utilizzando preferibilmente Microsoft Windows XP, Windows Vista, Word, o qualunque altro programma/sistema compatibile.

Tutti i diritti riservati.

© 1983 *Rivista di Studi Italiani*ISSN 1916-5412 *Rivista di Studi Italiani* (Toronto, Canada, in versione cartacea dal 1983 al 2004, solo *online* dal 2005)

LINKS

[Homepage](#)
[Chi Siamo](#)
[Abbonamenti per istituzioni](#)
[Registrati](#)
[Scarica un Articolo](#)
[Ricerca Avanzata](#)
[FAQ](#)
[Contattaci](#)
[Privacy](#)
[Contributori](#)
[Notizie](#)



CONTRIBUTI

LA SCRITTURA A QUATTRO MANI ITALIANA

FRANCESCA MEDAGLIA

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

In questo saggio è esaminato il meccanismo della scrittura a quattro o più mani e il suo apparato teorico, in relazione alla questione della morte autoriale e al mutamento del ruolo assunto dallo scrittore.

1. L'autore è davvero morto?

Per comprendere pienamente la questione della scrittura a quattro mani bisogna considerare che ad essa si legano importanti questioni teoriche e letterarie, che si connettono alle trasformazioni subite dal ruolo dell'autore nel corso del XX e del XXI secolo. Proprio all'interno di questo orizzonte temporale il ruolo dell'autore, più che nel passato, ha subito profonde trasformazioni e oggi suoi mutamenti si amplificano ulteriormente.

Nell'analisi di opere scritte a quattro o più mani, tali cambiamenti emergono con maggiore evidenza, in quanto entrano in relazione più 'attori' e le voci, all'interno e all'esterno del testo, si amplificano e si moltiplicano, spostandosi su più livelli e producendo una nuova e più complessa tipologia di scrittura.

La questione autoriale ha assunto nel XX secolo grande importanza, tanto che, ad esempio, già nel 1968 fu edito il saggio *La morte dell'autore* di R. Barthes e poco dopo, nel 1969, fu pubblicato anche *Che cos'è un autore?* di M. Foucault: la verità è che plurimi approcci teorici si basano su una sostanziale separazione tra testo e autore¹, tanto che, oltre ai già menzionati Barthes e Foucault, presero in considerazione tale questione anche J. Derrida e recentemente C. Benedetti.

Quest'ultima, nel suo scritto *L'ombra lunga dell'autore*, concentra la sua analisi proprio su tale questione, affermando che l'autore non è affatto morto, ma che la sua funzione non è mai stata tanto centrale quanto all'interno della letteratura contemporanea, anche in relazione all'idea che "niente di nuovo

¹ Dario Compagno, *Attorno alla "morte dell'autore". Indagine sulla soggettività nelle teorie semiotiche del Novecento* (Diss. Università di Siena, 2010), p. 5.

può essere pensato”², se l’autore scompare completamente. All’interno della sua cospicua analisi, l’autrice ribadisce più volte la vitalità dell’autore, ma non riesce completamente ad esporre spiegazioni concrete per supportare quanto affermato. La Benedetti, infatti, sostiene:

il mito della morte dell’autore non ha certo il potere di far sparire l’autore strategico o l’autore immagine [...] ha però come effetto di modificare profondamente nell’immaginario collettivo, lo statuto dell’artista. Lo scrittore non è più colui che genera o accresce, ma un semplice *scriptor*³.

In definitiva, per salvare l’autore da una morte più volte annunciata nel corso dei secoli, lo riduce a semplice *scriptor*: si passa dalla morte dell’autore ad un ruolo che lo svaluta e lo banalizza.

Anche in relazione a ciò è possibile che alcuni studiosi, che hanno analizzato gli scritti di Barthes, Foucault e Derrida in relazione alla questione della morte autoriale, si siano, almeno parzialmente, lasciati fuorviare da titoli di saggi estremamente suggestivi, finendo per far emergere dalla loro analisi solo la questione della morte dell’autore: in tal modo hanno di fatto eliminato, in un irrigidimento semantico, qualsiasi apertura verso eventuali nuove ipotesi, e non sono riusciti ad individuare possibili (anche se poco chiari e poco evidenti) richiami alla scrittura multipla e plurale.

A tal proposito si noti quanto scrive Barthes a riguardo: “per noi è il linguaggio a parlare, non l’autore; scrivere significa, attraverso una preventiva spersonalizzazione [...] raggiungere quel punto in cui solo il linguaggio agisce”⁴. La ‘spersonalizzazione’ richiamata dallo studioso, pur concedendo che possa essere presente una sfumatura negativa, conduce verso la scrittura a quattro mani: “Lo ‘scrittore’ moderno – il soggetto della scrittura – nasce invece contemporaneamente al proprio testo” e “un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo”⁵. Non è possibile affermare che Barthes riferisca volontariamente ed esplicitamente la scrittura a quattro mani alla questione della morte dell’autore, ma almeno che, sostenendo la possibile morte dell’autore, abbia dovuto, in qualche modo, incrociare il problema relativo alle scritture plurali.

Lo stesso meccanismo si ripresenta nell’analizzare le idee di Foucault relative alla morte dell’autore ed espresse in maniera compiuta nel suo saggio

² Carla Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore. Indagine su una figura cancellata* (Milano: Feltrinelli, 1999), pp. 212-215 e p. 214.

³ Benedetti, p. 199.

⁴ Roland Barthes, ‘La morte dell’autore’, in Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, Saggi Critici IV, (Torino: Einaudi, 1988), pp. 51-57 (p. 52).

⁵ Barthes, p. 54 e p. 56.

Che cos'è l'autore?, nel quale scrive, richiamando anche lui la 'spersonalizzazione' già presente in Barthes, che "questo rapporto della scrittura con la morte si manifesta anche nell'eclissarsi dei caratteri individuali del soggetto scrivente"⁶, e che tutti i discorsi che sono provvisti della funzione-autore comportano questa pluralità di ego e "Guardando le modificazioni storiche che si sono succedute, non sembra indispensabile, assolutamente, che la funzione-autore rimanga costante nella sua forma, nella sua complessità e finanche nella sua esistenza. [...] Cosa importa chi parla?"⁷

Sia Barthes sia Foucault credono profondamente nella morte dell'autore e, per addurre motivazioni plausibili, si collegano all'idea di un possibile mutamento della funzione dell'autore. Proprio quest'idea conduce, a mio parere, verso l'idea di un moltiplicarsi e di uno spersonalizzarsi dell'autore e non verso la sua morte.

Alcuni studiosi, che si sono occupati della questione della morte dell'autore, hanno chiamato in causa l'autorità di importanti filosofi. La Benedetti, ad esempio, dirige la sua attenzione verso Hegel, che afferma: "l'artista è l'Io che da sé tutto pone e dissolve"⁸. La studiosa prende in considerazione proprio questa breve notazione per affermare che il testo "sarebbe il teatro di una pratica significativa senza soggetto, o di una produzione il cui soggetto è plurale, e in cui chi scrive si sposta e si perde nel momento in cui enuncia"⁹. La spersonalizzazione e il molteplice, già presenti in forma germinale in Barthes e Foucault, ritornano in questo senso in riferimento al soggetto plurale, che, ovviamente, riporta l'attenzione verso la scrittura a quattro mani.

Dopo la Benedetti anche Compagno si rivolge ai filosofi ed, in particolare, a L. Wittgenstein e C. Sanders Pierce, affermando che "Alcuni pensatori, per altri aspetti molto diversi – Derrida, Wittgenstein, Peirce – rappresentanti eccellenti di alcune tra le maggiori correnti di pensiero del Novecento, hanno sviluppato un modo di intendere il significato a cui ci si può correttamente riferire con la locuzione 'morte dell'autore'"¹⁰. Compagno, da questo punto di vista, sembra incorrere in alcuni fraintendimenti, che riguardano il concetto di morte autoriale così come è stato costruito da Barthes, Foucault e Derrida. Lo studioso muove la sua indagine verso motivi filosofici e psicoanalitici, che lo portano ad evidenziare ipotetici collegamenti tra l'aspetto filosofico-psicoanalitico e quello puramente linguistico, sostenendo:

⁶ Michel Foucault, 'Che cos'è un autore?', in Michel Foucault, *Scritti letterari* (Milano: Feltrinelli, 1971), pp. 1-21 (p. 4).

⁷ Foucault, p. 13 e 21.

⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica* (Torino: Einaudi, 1976), p. 78.

⁹ Benedetti, p. 207.

¹⁰ Compagno, p. 6 e p. 7.

La morte dell'autore è quindi l'antitesi della fallacia intenzionale, e soprattutto è una critica alla teoria fenomenologica del linguaggio. La fallacia intenzionale non è una versione metodologica della morte dell'autore, bensì del suo opposto, della riduzione fenomenologica. Dire infatti che l'intenzione dell'autore non interessa, implica il ritenere che essa esista¹¹.

Compagno, sicuro di non aver frainteso in alcun modo l'idea di Wittgenstein sulla teoria della morte dell'autore, a suo parere, in tutto simile a quella di Barthes e Foucault, arriva a sostenere che l'allieva di Wittgenstein, G.E.M. Anscombe, abbia addirittura proseguito l'opera del maestro e sia giunta alla soluzione della questione della morte autoriale:

Anscombe ha quindi trovato una soluzione per condurre descrizioni di azioni (e di enunciati in quanto risultati di azioni) rispettando le conseguenze della 'morte dell'autore' nella sua forma wittgensteiniana [...]. L'intenzione è sempre intenzione per qualcuno, ma questo non diminuisce in nulla la sua importanza. In questo modo Anscombe va oltre Wittgenstein e trova un modo per risolvere i problemi della 'morte dell'autore'¹².

In realtà, nella sua opera *Ricerche filosofiche*, Wittgenstein prende in considerazione la questione del linguaggio e dell'intenzione del parlante senza mai collegarla con il concetto di morte autoriale. A tal proposito risulta necessario analizzare il lemma 'ideale', in relazione al quale Wittgenstein afferma:

tutto ciò ci può apparire nella sua giusta luce solo quando si sia raggiunta una maggiore chiarezza riguardo i concetti del comprendere, dell'intendere e del pensare. Perché allora diventerà anche chiaro che cosa ci possa erroneamente indurre a pensare [...] che chi pronuncia una proposizione e la *intende*, o la *comprende*, sta eseguendo un calcolo secondo regole ben definite¹³.

Compagno, quindi, attribuisce a Wittgenstein una teorizzazione, di cui egli, in *Ricerche filosofiche*, non si occupa mai, confondendo una questione che riguarda il linguaggio orale e la sua possibilità di essere recepito con la scrittura e l'idea della morte autoriale. Lo studioso, in relazione a ciò, imputa

¹¹ Compagno, p. 6.

¹² Compagno, p. 9.

¹³ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (Torino: Einaudi, 1999), p. 55.

ulteriormente alla Anscombe il prosieguo di un lavoro portato avanti¹⁴, ma che riguardava la ricezione della lingua. Compagno, quindi, commette un doppio fraintendimento, arrivando a confondere la sua personale concezione di autore, come quella riguardante l'oralità della parola, con il significato di autore proprio di Barthes, Foucault e Derrida, ovvero quello di funzione letteraria in relazione al testo scritto.

2. Che cos'è la scrittura a quattro mani?

Come si è potuto constatare, non sono certo pochi i teorici che hanno indagato la questione della morte autoriale, dedicando un ampio spazio al superamento del ruolo dell'autore nella letteratura moderna e contemporanea. Nessuno di questi, però, pur arrivando a trattare di spersonalizzazione e molteplicità, si è spinto oltre ipotizzando un possibile mutamento dell'autore in relazione alla molteplicità. Uno degli autori che sembra essersi spinto più avanti degli altri è I. Calvino, quando in *Molteplicità*, ha affermato:

più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più si allontana da quell'*unicum* che è il *self* di chi scrive [...] magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale¹⁵.

In realtà, però, non è data ancora una definizione appropriata di scrittura a quattro mani¹⁶, all'interno della quale il mutamento del ruolo autoriale si pone come fondante.

Per tentare di fornire una definizione plausibile di quali siano le caratteristiche di funzionamento di questa tipologia di prassi scrittoria, non si può fare a meno di operare una differenziazione di alcuni lemmi troppo spesso usati come sinonimi e tra i quali, invece, esistono profonde differenze, ovvero: 'scrittura collaborativa', 'scrittura collettiva' e 'scrittura a quattro o più mani'. P. Monticelli definisce le differenze, che intercorrono tra due di questi termini, ovvero 'scrittura collaborativa' e 'scrittura collettiva', affermando:

nell'era del web 2.0, ha fatto la sua comparsa quella che è stata definita la 'scrittura collettiva'. Si tratta di una forma di scrittura molto simile a quella 'collaborativa' di cui proprio *Wikipedia* (e l'intera filosofia di

¹⁴ Gertrude Elizabeth Margareth Anscombe, *Intenzione* (Roma: Santa Croce, 2004).

¹⁵ Italo Calvino, *Lezioni americane* (Milano: Mondadori, 1993), p. 121.

¹⁶ Tale affermazione risulta valida nonostante le osservazioni di L.K. Karell: cfr. Linda K. Karell, *Writing Together/Writing Apart. Collaboration in Western American Literature* (Lincoln: Nebraska U.P., 2008).

Wikiculture) è l'esempio più efficace. Ma, se la scrittura collaborativa è l'opera di un gruppo di persone che produce prevalentemente documenti di testo o codici di programma informatici, quella collettiva riguarda nello specifico la produzione di contenuti di stampo esclusivamente narrativo¹⁷.

La stessa definizione viene ripresa ed ampliata da G. Magini¹⁸, in relazione agli studi di B. Sidoti sulla semiotica delle scritture collettive e di P.B. Lowry *et al.* contenuti nel saggio *Building a Taxonomy and Nomenclature of Collaborative Writing to Improve Interdisciplinary Research and Practice*¹⁹:

Si sarà notato che discutendo di Lowry si è sempre utilizzato l'espressione 'scrittura collaborativa' (*collaborative writing*), perché così fanno gli autori dell'articolo; mentre Sidoti utilizza sempre 'scrittura collettiva'. Il fatto che *collective writing* non appaia neanche nella lunga lista di sinonimi di *collaborative writing* proposta da Lowry è un ulteriore indizio a favore dell'ipotesi che la differenza non sia un caso, ma un sintomo di due diversi modi di nominare, e persino di intendere, la scrittura 'a più mani'²⁰.

In tal modo sembrano essere poste le basi per differenziare i due termini. Purtroppo viene commesso un errore da Magini, che si appropria della locuzione 'scrittura a più mani' come di un'etichetta indifferenziata che contiene sia la 'scrittura collaborativa' sia la 'scrittura collettiva', e prosegue la sua analisi, sostenendo:

tutti gli studi utilizzano 'scrittura collaborativa' in riferimento all'attività in campi educativi, giuridici, aziendali, e così via, in cui non si può certo dire che questa avvenga in modo occasionale e volontario. Tuttavia, proprio a partire dalla constatazione che gli studi sulla '*collaborative writing*' prendono in considerazione la scrittura letteraria assai di rado, si può ipotizzare che la linea di demarcazione tra i due termini sia proprio questa: che da un lato si intenda scrittura collaborativa come *tecnologia* dotata il più delle volte di strumenti informatici di facilitazione, improntata

¹⁷ Paola Monticelli, *Scrittura collettiva 2.0*. Wikiculture Mag. Web.

<<http://www.wikiculture.net/2010/12/09/scrittura-collettiva-2-0/>> [accessed 9 December 2010].

¹⁸ Gregorio Magini, *La scrittura industriale collettiva* (Diss. Università degli studi di Firenze, 2008), pp. 18-20.

¹⁹ Paul Benjamin Lowry et al., "Building a Taxonomy and Nomenclature of Collaborative Writing to Improve Interdisciplinary Research and Practice." *The Journal of Business Communication* 41.1 (2003), pp. 1-21.

²⁰ Magini, p. 19.

al valore d'uso (ricordiamo l'enfasi sul *brainstorming* di Lowry) e al valore critico; dall'altro una scrittura collettiva come *prassi* non utile in sé per sé ma finalizzata al divertimento o all'affermazione di un messaggio condiviso. Un approccio pragmatico, quindi, contrapposto a un approccio ideologico, o quantomeno etico²¹.

La studiosa finlandese K. Salmi-Niklander situa, invece, in maniera più precisa la 'scrittura collettiva', spiegando che: "I have defined collective writing as a special form of collaborative writing: instead of occasional, voluntary collaboration it is an organized literary activity with specific rules in which all members of a group or a community are supposed to"²².

Alla luce di tali osservazioni sembra abbastanza facile comprendere che la 'scrittura collaborativa' corrisponde ad un ambito tecnologico e tecnico (come può essere ad esempio quello delle collaborazioni accademiche), in cui all'interno di ogni gruppo di scrittori ciascun autore è interessato a mantenere la sua scrittura separata da quella degli altri, mentre la 'scrittura collettiva' corrisponde all'ambito artistico e letterario, in quanto il linguaggio degli autori non viene formalmente separato. In entrambi i casi gli autori sottolineano la necessità e la presenza di un gruppo, costituito da almeno quattro scrittori. Pertanto è necessario differenziare la scrittura a quattro o più mani rispetto a queste due definizioni.

La scrittura a quattro mani, poiché vi è una mescolanza linguistica da parte degli autori, si colloca nel campo della scrittura letteraria, come già nel caso di quella collettiva e differentemente da quella collaborativa. Ciò è valido anche in relazione al fatto che nel campo tecnologico, caratterizzato dalla scrittura collaborativa, la locuzione 'scrittura a quattro mani' non viene utilizzata, mentre viene più volte sfruttata nell'ambito della critica letteraria²³. In ragione di ciò è facile comprendere come la 'scrittura a quattro mani' non possa essere il banale contenitore della 'scrittura collaborativa', ma anzi si situi sullo stesso orizzonte semantico.

Proseguendo l'analisi, è necessario notare che mentre la 'scrittura collettiva' necessita di un gruppo di minimo quattro scrittori, che accetta le stesse regole, e che spesso non è legato da una relazione affettiva (di parentela, di amicizia o intima), la 'scrittura a quattro mani' può esistere anche in rapporto alla collaborazione solo di due autori, nella quale una relazione è un presupposto

²¹ Magini, p. 19.

²² Kristi Salmi-Niklander, "The 'Enlightener' and 'The Whipper', Handwritten Newspapers and the History of Collective Writing" (23 Meeting of Nordic Historians in Tampere, Finland, 7-12 August 1997) <http://www.elore.fi/arkisto/2_97/sal297.html> [accessed 26 March 2013].

²³ Tra gli altri: Benedetti, p. 174.

fondamentale, in quanto è proprio da questi rapporti che nascono i sodalizi letterari che sono fulcro della scrittura a quattro mani, in quanto:

I protagonisti di una civiltà letteraria, anche i più originali, non vivono mai nella proverbiale torre d'avorio. Sono ... sodali nella lotta per una certa idea di letteratura e magari di società²⁴.

Solitamente, infatti, si è potuto constatare che chi scrive in collaborazione opere a quattro mani è legato da parentela, come nel caso dei fratelli Jules ed Edmond De Goncourt e Jacob e Wilhelm Grimm, oppure intrattiene una profonda amicizia come avviene per i Dieci e per F.T. Martinetti ed E. Robert.

Alla luce di queste brevi considerazioni non è più possibile sovrapporre le tre locuzioni, mentre è utile e proficuo servirsi della locuzione 'scrittura a quattro o più mani'²⁵, in relazione agli argomenti che questo saggio si propone di indagare. Date queste premesse, è possibile definire puntualmente tale forma di scrittura, riprendendo un breve estratto da *Teoria della letteratura* di Wellek e Warren, nel quale viene evidenziata l'importanza della questione autoriale in rapporto alla collaborazione di due scrittori e che io ho trasportato in ambito letterario, in quanto da essa affiora profondamente la volontà comune e la pianificazione consapevole della cooperazione tra i due autori:

Tuttavia il libro rimane un autentico esempio di una collaborazione in cui l'autore risulta dal comune accordo di due scrittori, e anche se nella terminologia, nel tono e nell'espressione rimangono senza dubbio alcune lievi discordanze tra i due scrittori, tuttavia essi osano credere alla possibilità di una compensazione di questi limiti nel fatto che due diverse intelligenze abbiano raggiunto un accordo così sostanziale²⁶.

3. Il Futurismo e la scrittura a quattro mani

Da quanto si è affermato sinora, si può comprendere facilmente come all'interno di uno spazio ideologico comune di un movimento sia maggiormente possibile l'innescarsi di una mescolanza e di una

²⁴ Sergio Luzzatto and Gabriele Pedullà (eds.), *Atlante della letteratura italiana* (vol. 1. Torino: Einaudi, 2010), p. XXIII.

²⁵ Pur conoscendo il sinonimo 'scrittura a due mani', ho ritenuto opportuno utilizzare la definizione 'scrittura a quattro', più conveniente, sulla base di una valutazione critico-letteraria, da me formulata in altra sede: Francesca Medaglia, *La scrittura a quattro mani* (Lecce-Brescia: PensaMultimedia, 2014), p. 29.

²⁶ René Wellek, Austin Warren, *Teoria della letteratura* (Bologna: Il Mulino, 1991), p. 10.

creolizzazione su livelli plurimi (quello umano, linguistico e stilistico), in quanto chi scrive è il gruppo, in cui l'altro viene collocato all'interno di un nuovo autore costituito da tutti coloro che compongono l'opera.

Il Futurismo, come uno dei principali movimenti artistici del XX secolo, rappresenta uno spazio privilegiato, in cui una moltitudine di persone ha operato congiuntamente alla ricerca di innovazione. Proprio per questo motivo all'interno di questo gruppo si sono prodotte gran parte delle opere a quattro mani di ambito italiano, nelle quali risulta piuttosto complesso rintracciare i singoli individui: nell'Avanguardia l'autore, anche in relazione a quanto affermato in precedenza, nel tentativo di rottura con le vecchie tradizioni, si ri-posiziona ed assume un nuovo ruolo.

Gli scrittori si orientano allora verso nuove forme di scrittura, che consentano di negare la legittimità della proprietà privata e l'unicità dell'individuo. Tutto ciò conduce il movimento futurista verso una spersonalizzazione autoriale, che può essere messa in opera proprio grazie ad una scrittura, che ponga in evidenza la pluralità dei soggetti e che, quindi, diventa forma privilegiata di composizione per il gruppo: è per questi motivi, a mio parere, che la prassi scrittoria a quattro o più mani trova nel Futurismo terreno fertile.

Uno dei punti principali del movimento futurista è stato quello di orientarsi verso un'energica cancellazione del passato, attraverso i suoi scatti e con le sue rotture, che non implicano inevitabilmente l'invenzione di un futuro completamente diverso, ma hanno certamente provocato un'accelerazione di tutti i motivi complessi – quali velocità, globalizzazione e industrializzazione della letteratura – che sono diventati la base della letteratura contemporanea.

Nel periodo di maggior fermento del movimento futurista, si era andata acuitizzando quella forte opposizione tra esperienza artistica e società borghese, già presente nel corso XIX secolo, e ciò aveva amplificato il contrasto tra i molteplici linguaggi letterari e artistici e le funzioni estetiche della comunicazione. Il Futurismo, ovviamente, fu investito da tale processo, che aveva estremizzato fino al rifiuto totale di qualsiasi forma artistica tradizionale, divenendo promotore di forme d'espressione che fossero innovative ed adeguate a descrivere ed esaltare un mondo accelerato ed in fermento a causa dei moderni ritmi della produzione industriale e dell'introduzione di importanti innovazioni, quali la macchina.

Per tutta questa serie di motivazioni, in ambito futurista è risultata piuttosto facile la mescolanza tra l'io e il molteplice, che ha dato la possibilità di creare uno spazio comune e condiviso, all'interno del quale l'ideologia portante non era quella di un individuo, ma del gruppo.

Alla luce di queste considerazioni, si è deciso di prendere come traccia esemplificativa tre opere, che in un modo o nell'altro risultano rappresentative del periodo e delle tendenze descritte, ovvero: *L'isola dei baci. Romanzo erotico-sociale* F.T. Marinetti e B. Corra, *Lo zar non è morto. Grande*

romanzo d'avventure e Il Novissimo segretario galante: 400 lettere d'amore per ogni evenienza entrambe de I Dieci²⁷.

La prima certamente è la più 'futurista', in quanto composta a quattro mani da due dei più 'illustri' futuristi dell'epoca (uno è addirittura il padre e fondatore del Movimento). Per quel che concerne le altre due opere, non è possibile definirle semplicemente futuriste in senso stretto, ma certamente esse possono essere considerate opere di marca futurista, in quanto non solo alcuni degli scrittori sono futuristi doc (si veda nuovamente la presenza di Marinetti), ma certamente anche perché risentono e accolgono, facendole proprie, molte delle istanze proprie del Movimento.

Per quel che concerne *L'isola dei baci. Romanzo erotico-sociale*, edita nel 1918, è un'opera molto particolare, in quanto vi si innescano quelle dinamiche di relazione di cui si è trattato in precedenza e che caratterizzano la scrittura a quattro mani, alla luce del fatto che quest'opera è stata scritta sei anni dopo il primo incontro occorso tra i due diversi autori avvenuto nel 1912: è intercorso, quindi, un periodo abbastanza ampio, che ha consentito la creazione di una sincera amicizia, necessaria per la possibilità di realizzazione di una profonda mercolanza autoriale. Questo agile racconto è ambientato dai due autori in una Capri, in cui "il sarcasmo virilissimo falciava i corpi flaccidi dei 'convegnisti' stretti in costumini 'rosa' e 'lilla'; li punge attraverso i soprannomi 'Pomponnette' e 'Frou Frou'; ne deride il 'ribrezzo e la nausea per l'odiata guerra'; li stigmatizza coi neologismi mentre 'applaudano anguillando'"²⁸

L'isola, perfetta rappresentante del luogo di vacanze primonovecentesco, si presenta avvolta in uno splendore mondano e piena di fascino e seduzione; e qui Marinetti e Corra s'imbattono in omosessuali aristocratici e sapientemente costruiti provenienti da una moltitudine di luoghi differenti: sono giunti nella Grotta Azzurra per ritrovarsi a convegno, in una "apoteosi del congressismo gay, sarabanda di corpi imbellettati, languidi, adiposi, sfiancati dal caldo, sbalottati dall'onda ... e allo stesso tempo ricalco ironico (e anche un po' perfido) delle feste in onore del dio Mitra che Jacques Fersen usava dare nella Grotta di Matermania"²⁹. Ed il romanzo è perfettamente descrivibile come "pamphlet antiomosessuale volutamente derisorio (basti pensare ai ritratti che gli autori abbozzano degli adepti di questa consorterìa *extra legem*, con

²⁷ Il gruppo de I Dieci è costituito da: A. Beltramelli, M. Bontempelli, L. D'Ambra, A. De Stefani, F. T. Marinetti, F. M. Martini, G. Milanese, A. Varaldo, C.G. Viola e L. Zuccoli

²⁸ Cecilia Bello Minciocchi, 'Una caprese erotico-sociale', *Il Manifesto*, 165 (5 giugno 2004), p. 4.

²⁹ Sergio Lambiase, 'Prefazione a *L'isola dei baci. Romanzo erotico-sociale*', in Filippo Tommaso Marinetti e Bruno Corra, *L'isola dei baci. Romanzo erotico-sociale* (Napoli: La Conchiglia, 2003), pp. 9-19 (p. 16).

abbondanza di ‘modi untuosi’ ‘mellifluidi’ e ‘corpi straripanti viscidissimi’³⁰, in cui:

il ‘controveleno’ futurista è un assalto di ‘cocottes’ scarmigliate come baccanti. Raramente, malgrado le fioriture di sinestesie che poi, con buona pace di Corra, ai letterati possono piacere, si avverte una estenuazione dei sensi; né l’intento scandalistico arriva a sfiorare il gusto lussurioso dello Svetonio che doviziosamente descrive la quasi onanistica pedofilia di Tiberio, uso a servirsi, proprio a Capri, di suggestivi neonati. Non è testo libertino, *L’isola dei baci*, piuttosto strada narrativa solo all’apparenza vacanziera per ribadire con fine propagandistico, i precetti del movimento.³¹

Tenendo in considerazione la linea del racconto, esso è perfettamente ascrivibile “al filone erotico che i futuristi rinnovarono in ‘erotico-sociale’, dotandolo di implicazioni teoriche e di contenuti ideologici apologetici del movimento, filone di norma praticato dai bolsi compiaciuti e scontati Da Verona Pitigrilli, Zuccoli, Notari”³².

Se *L’isola dei baci. Romanzo erotico-sociale* ben rappresenta il filone consumistico e acuto di una parte della letteratura futurista, non è da meno *Lo zar non è morto. Grande romanzo d’avventure* de I Dieci. Edito nel 1929, questo romanzo di ‘fantapolitica’ è stato dimenticato per un lungo periodo, tanto che solo nel 2005 è stato nuovamente edito dalla casa editrice Sironi. L’idea di base del romanzo e della sua scrittura emerge chiaramente dalla *Prefazione all’Edizione originale*,³³ in cui Marinetti afferma:

Soltanto alcuni scopi di patriottismo artistico (non raggiungibile in altro modo) hanno avvicinato e solidarizzato questi dieci scrittori italiani che appartengono alle più tipiche e opposte tendenze della letteratura contemporanea (...) [per creare] questa eterogenea collaborazione, una volta tanto, ad un romanzo di avventure [che] non vuol dare nessuna direttiva artistica.³⁴

La trama dell’opera è piuttosto complessa, ma il fulcro si basa sull’idea che nel 1931, in Cina, appaia all’improvviso un uomo che assomiglia in tutto e per tutto allo Zar Nicola II.

L’esistenza di un sosia o dello stesso Zar rappresenta, da una parte, un enorme pericolo per l’ancora giovane regime sovietico, dall’altra una enorme opportunità, per le altre potenze dominanti nello scacchiere mondiale, di scompaginarne gli assetti: a questo punto ogni diplomazia e ogni servizio

³⁰ Lambiase, pp. 15-16.

³¹ Bello Minciacchi, p. 4.

³² Bello Minciacchi, p. 4.

³³ I Dieci, *Lo zar non è morto. Grande romanzo d’avventure* (Milano: Sironi, 2005), pp. 431-434.

³⁴ I Dieci, p. 431.

segreto del mondo si mettono alla ricerca di quest'uomo, generando circa quattrocento pagine di sparatorie e rapimenti, inseguimenti e colpi di scena, fughe perigliose e torbidi amori, che si snodano tra Pechino, Parigi, Istanbul, Losanna, Roma e le stanze segrete dello Stato del Vaticano.

La questione principale, che si rincorre nel volume, è se l'uomo oggetto di tanto interesse sia un sosia manovrato da qualche nazione, un usurpatore in cerca di un profitto personale, un mitomane aiutato da una prodigiosa rassomiglianza o l'autentico Zar Nicola II, misteriosamente scampato all'eccidio di Ekaterinburg che lo voleva morto. In realtà sarà lo stesso involontario protagonista a svelare alla fine del romanzo la sua identità, affermando che non è Nicola Romanoff, ma il generale Sirkioff, aiutante in campo di Sua Maestà l'Imperatore.³⁵

Alla luce di ciò per questo romanzo esistono almeno due paragoni: da un lato il collettivo contemporaneo Wu Ming, che ha concepito uno dei più riusciti romanzi di fantapolitica della contemporaneità, ovvero *54*; dall'altro con la Babette Factory, che ha composto *2005 dopo Cristo*, un ulteriore romanzo di fantapolitica, composto a più mani. Ed esso si caratterizza anche un altro aspetto di notevole interesse: è sì un romanzo di fantapolitica, ma è anche "(...) un perfetto romanzo fascista e – simultaneamente – la perfetta parodia del perfetto romanzo fascista".³⁶

Dal punto di vista linguistico, si nota che quest'opera è la perfetta commistione tra autori profondamente eterogenei; ma è anche interessante osservare alcune singolari caratteristiche. Sebbene, infatti, il romanzo si basi su un linguaggio fluido e discorsivo, all'interno di esso, più volte, fanno la loro comparsa brani d'amore che sfiorano il patetico, elemento abbastanza estraneo al modello futurista, quale:

tu mi sarai vicina ed io ti sarò vicino anche se i miei occhi non ti vedranno, anche se le nostre voci non potranno dirsi se non le parole lontane, nell'illusione del ricordo (...) Prendi la camera 21. È quella dove ho dormito io. Ritroverai i miei sogni. I miei pensieri. La troverai già tutta piena di te.³⁷

Nel racconto, però, non mancano certamente sezioni di testo marcatamente futuriste, anche e soprattutto dal punto di vista ideologico, dove vengono esaltate la forza e il coraggio tipici dell'uomo futurista italiano:

questi rideva, mostrando i denti forti, bianchissimi e mordenti, mentre il suo occhio superstite fiammeggiava di un alto, straripante orgoglio italiano,³⁸ (...)

³⁵ Medaglia, p. 111-112.

³⁶ Giulio Mozzi, 'Il romanzo scomparso e ritrovato', in I Dieci, *Lo zar non è morto. Grande romanzo d'avventure* (Milano: Sironi, 2005), p. 14.

³⁷ I Dieci, p. 291.

³⁸ I Dieci, p. 312.

l'abilità e l'energia dei fascisti rimangono stupefacenti³⁹ (...) guardatelo, è italiano, è infiammato di voi, d'Italia e della sua causa.⁴⁰

In questo romanzo collettivo, è davvero complesso riconoscere le diverse mani, in quanto gli autori si sono mescolati l'uno con l'altro, dando vita ad un nuovo autore composto da tutte e dieci le loro individualità. A tal proposito risultano particolarmente interessanti tre pagine dell'edizione originale, nelle quali è presente *Grande Concorso* lanciato dal gruppo di autori ai loro lettori e nel quale si legge:

tra chi fosse riuscito ad attribuire ciascuno dei dieci capitoli 'a composizione individuale' al suo effettivo estensore (i restanti quarantanove essendo stati tutti stesi a più mani), si prometteva il sorteggio di un cospicuo premio. Non sappiamo, ovviamente, se qualcuno abbia partecipato, né se il premio sia stato effettivamente assegnato.⁴¹

Ciò risulta di notevole importanza, in quanto è prova, dal punto di vista degli autori, dell'interesse rispetto alla loro posizione all'interno dell'opera. Questo concorso pone, appunto, in evidenza ed esplicitamente quanto sia complesso rintracciare le diverse mani all'interno dei quarantanove capitoli scritti in collaborazione dagli autori; ed è anche importante che a questi capitoli scritti a quattro mani si affianchino altri dieci capitoli scritti e firmati singolarmente, che possono diventare un utile strumento di analisi per evidenziare le tipizzazioni delle scritture dei singoli autori. Infatti è uno strumento utile avere dei capitoli scritti singolarmente dagli autori all'interno dello stesso volume e, quindi, sullo stesso argomento. Ciò consente di mettere in campo un lavoro filologico preciso, che permette di confrontare le diverse scritture.

Nonostante ciò, gli autori sono stati particolarmente efficienti nel mescolare le loro scritture e non sembra possibile fare altro se non trarne indicazioni di massima come quelle citate sulla presenza, ad esempio, di brani amorosi e patetici e di brani, invece, più marcatamente futuristi. La volontà di non firmare comunque i dieci capitoli a composizione singola e di conseguenza di non rendere pubblica la corrispondenza tra lo scrittore e il proprio testo evidenzia quanto gli autori tenessero alla possibilità di presentare al pubblico un'opera che fosse di tutti loro. Allora la via più semplice per suscitare interesse e curiosità nei lettori era quella di gioco fortemente provocatorio, tratto tipicamente futurista, e difficile da risolvere.

L'ultimo testo preso in considerazione è *Il Novissimo segretario galante: 400 lettere d'amore per ogni evenienza*, edito nel 1928. Quest'opera appare fin da subito alquanto diversa sia per i temi sia per i motivi da *Lo zar non è*

³⁹ I Dieci, p. 216.

⁴⁰ I Dieci, p. 349.

⁴¹ Mozzi, p. 16.

morto. Grande romanzo d'avventure e si inserisce in un progetto più ampio che prevedeva la pubblicazione di sei volumi:

il miracolo l'abbiamo compiuto noi con sei volumetti che passano dai timidi APPROCCI, al febbrile PRIMO BACIO, alla tormentosa GELOSIA, ai fantasmagorici GUAI DELL'AMORE, alle angosciose LONTANANZE E RICORDI, fino alle definitive ROTTURE attraverso tutte le fasi elementari dell'amore, di tutti gli amori.⁴²

L'intento de I Dieci era quello di fornire una serie di guide, che spiegassero come comportarsi correttamente nell'ambito delle relazioni amorose, dall'innamoramento fino alla rottura del rapporto. Forse quest'opera, ancor più de *Lo zar non è morto. Grande romanzo d'avventure*, si adatta con quella che fin da subito fu l'operazione narrativa dichiarata negli intenti da I Dieci, ovvero la formazione di un gruppo di scrittori utile a produrre letteratura destinata al consumo, ma approvata dallo stesso Regime e dotata, in ogni caso, di ampie qualità artistiche: un perfetto prodotto letterario dell'Era Fascista.

Il primo volume della serie di sei è l'unico realmente composto ed è una sorta di guida pratica alla seduzione relativa, in particolare, agli *approcci*. Questo manuale, dettagliato e puntuale, riporta una serie di esperienze pratiche per spiegare all'ipotetico giovane 'allunno' le tecniche migliori per riuscire a conquistare una donna durante il Ventennio. Questa sorta di guida si struttura attraverso venti corrispondenze, costruite sapientemente per il lettore, al quale sono raccontate esperienze personali e non. Ad esempio nella *Lettera impertinente e futurista al corpo equivocante d'una signora*, si trova anche un'infiammata passione materiale, ma la maggioranza delle lettere tra uomini e donne appartenenti al periodo, come tra tutte ad esempio, *Lettera a signora vista per strada e seguita a lungo*, sono galanti, cortesi, garbate e a volte persino troppo composte.

In entrambe le opere di marca futurista prese in considerazione i dieci scrittori si sono creolizzati nella scrittura plurima e sono stati fagocitati da un nuovo autore multiplo che li comprende tutti. In questi testi non si notano più tanto le caratteristiche e le tipizzazioni stilistiche delle diverse mani, ma a scrivere è il gruppo, che, per quanto eterogeneo, rimane compatto e dal quale emergono sia spunti futuristi, che sentimenti inaspettati. Ed è proprio questo uno dei grandi meriti della scrittura a quattro mani: porci di fronte ad un autore completamente nuovo, composto sì da personaggi su cui molto è già stato detto, ma di cui apparentemente non sappiamo nulla.

Alla luce della breve indagine sulle tre opere, si può asserire, che il movimento futurista, sfruttando la prassi scrittoria a più mani per allontanarsi dalla tradizione, ha amplificato i tentativi di ri-posizionamento dell'autore,

⁴² I Dieci, *Il Novissimo segretario galante: 400 lettere d'amore per ogni evenienza* (Roma: Sapientia, 1928), p. 11.

promuovendone un ulteriore mutamento. Il fermento culturale operante in quel periodo, insieme con le peculiarità ideologiche del Movimento, ha facilitato la creolizzazione autoriale all'interno delle opere, che hanno assorbito tali istanze propulsive. Lo spazio comune del movimento collettivo ha reso possibile la condivisione di una scrittura plurale e molteplice, rappresentativa non di un individuo, ma di un gruppo di autori. Le precedenti e fruttose collaborazioni dei vari scrittori, che hanno composto queste tre opere, hanno permesso che il processo di creolizzazione autoriale si relizzasse compiutamente e conducesse alla realizzazione di un nuovo *self* autoriale.

Conclusioni

Come è emerso da questa analisi, la scrittura a quattro mani è certamente uno dei nodi teorici più interessanti della letteratura italiana e mondiale, nella modernità e nella contemporaneità, che fa emergere nuove e importanti connessioni teorico-letterarie.

La critica, fino ad ora, non ha accordato la giusta considerazione a tale questione critico-letteraria, tanto che per procedere ad un'attenta valutazione del fenomeno si è, innanzitutto, dovuto chiarire che cosa fosse, come funzionasse e in che ambiti avesse maggior rilievo questa tipologia di scrittura: l'intento è stato quello, quindi, di distinguere distintamente la scrittura a quattro mani rispetto a quella collaborativa e a quella collettiva, che le sono state sovrapposte in maniera errata.

Questa serie di operazioni ha condotto necessariamente ad un confronto con la teoria della morte autoriale, da cui sembra possa derivare un'utile riconsiderazione del mutamento del ruolo dell'autore nella letteratura. Si può affermare che l'autore non è morto, seppure è stato considerato tale per buona parte del XX secolo. Il suo ruolo ha subito profondi mutamenti e l'autore si è andato ri-posizionando in relazione a questi, operando una serie di trasformazioni, che lo hanno condotto verso l'altro da sé e il soggetto plurimo, in relazione alla scrittura a quattro mani.

Acknowledgements: I would like to express my special thanks and gratitude to Professor Beatrice Alfonzetti, Professor Marcello Carlino and Professor Francesco Muzzioli for their guidance and encouragement. I should also like to thank Professor Antonino Contiliano and Dr. Luca Scialanga for their unceasing support.