



ASSOCIAZIONE
DI TEORIA E STORIA
COMPARATA
DELLA LETTERATURA

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DELL'AQUILA



DSU
Dipartimento
di Scienze
Umane



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DELL'AQUILA

L'autorialità polimorfica Dall'aedo all'algoritmo

Convegno annuale dell'Associazione
di Teoria e Storia Comparata della Letteratura

L'Aquila, 24-26 novembre 2022

SESSIONI PLENARIE

Giovedì 24 novembre, 9.30 – 11.00

Prima sessione plenaria – Aula Magna

Presiedono **Federico Bertoni** e **Daniele Giglioli**

Stefania Sini (Università del Piemonte Orientale), *Tra eccedenze di voce e visione: estetiche novecentesche dell'autorialità remissiva e reattiva*

Cosa si intende per autorialità? Da quali prospettive possiamo interrogarci su questo problema che con il suo carattere costitutivo abbraccia tutti gli altri problemi fondamentali della teoria della letteratura? Partiremo da due distinzioni non oppostive e fra loro intersecate: 1. autorialità come esistenza biografica, storica e sociale e autorialità come intenzionalità; 2. Autorialità dal punto di vista ermeneutico e dell'estetica della lettura e autorialità dal punto di vista dell'estetica della creazione verbale. Su questo reticolo si innesta un'ulteriore distinzione tra voce e visione quali dominanti concettuali del principio di autorialità. Ricorderemo alcuni episodi significativi delle teorie letterarie del Novecento indicando i frutti metodologici prodotti e la costellazione di bersagli messi a fuoco in riferimento alla nostra questione: "l'uomo e l'opera", la coscienza, l'autorità, il padre, l'origine, l'ontoteologia. Rifletteremo sullo spazio che intercorre tra la parola autoritaria e parola autorevole e restringeremo lo sguardo alla relazione tra autore ed eroe come modello fenomenologico dell'esperienza della relazione. La modulazione della distanza, la misura della "eccedenza" che separa e congiunge i partecipanti della relazione può toccare gli estremi della forsennata fusione e dell'autismo desolato; nella gamma delle innumerevoli possibilità intermedie sceglieremo in conclusione qualche esempio dalla letteratura contemporanea.

Francesca Lorandini (Università di Modena e Reggio Emilia), *L'uomo, l'opera, e la ricerca in direzione giusta. Fare e disfare il Contre Sainte-Beuve*

La vicenda del *Contre Sainte-Beuve* è appassionante per la critica proustiana perché racconta un momento importante dell'elaborazione della *Recherche*, ma lo è anche per la storia della critica letteraria del Novecento, perché la fabbricazione di questo libro postumo sembra rispondere alle esigenze della critica formalista degli anni Sessanta e Settanta, suggellandone uno degli assunti, cioè la separazione dell'uomo dall'opera. La recente riedizione con il titolo di *Dossier du Contre Sainte-Beuve* permette di osservare con una luce nuova sia il momento della redazione del testo da parte di Proust che le diverse interpretazioni che si sono susseguite nei decenni successivi alla sua prima pubblicazione a cura di Bernard de Fallois. Nel mio intervento cercherò di isolare tre elementi chiave di quest'opera tutta incentrata sulla figura dell'autore: 1) il rapporto tra il *Contre Sainte-Beuve* e la formazione di Proust come scrittore; 2) il legame tra il *Contre Sainte-Beuve* e la critica formalista degli anni Sessanta e Settanta; 3) le piste di ricerca che si aprono a partire dalla nuova edizione.

Giovedì 24 novembre, 11.30 – 13.00
Seconda sessione plenaria – Aula Magna

Presiedono **Serena Guarracino** e **Luca Zenobi**

Livio Sbardella (Università dell'Aquila), *Il cantore e la parola 'autorevole': tratti di sociologia della comunicazione poetica nella Grecia antica*

La sociologia del messaggio poetico, alle origini della cultura greca, non include la figura dell'autore, almeno non nei termini in cui la intende la cultura moderna: la parola poetica è parola autorevole affidata alla *performance* dei cantori nell'ambito di una tradizione che, per uscire dall'anonimato, crea figure autorevoli o si 'addensa' come poesia di ambiente intorno a figure autorevoli. La funzione autoriale in questa cultura emerge solo col tempo, in ragione di importanti cambiamenti che si verificano nel quadro sociale e nel sistema della comunicazione. Queste condizioni alle origini della tradizione poetica del mondo occidentale possono fornire importanti spunti di riflessione anche per il dibattito sull'autorialità nella cultura letteraria contemporanea.

Francesco de Cristofaro (Università di Napoli Federico II), *Multipliquei-me, para me sentir. Eteronimia e modernità*

Si potrebbe sostenere, con un buon margine di approssimazione, che il primo vero *eteronimo* della storia letteraria sia venuto al mondo nel segno di un duplice lutto. Siamo a Lisbona, nel 1894: il primo «conoscente inesistente» di Fernando Pessoa è «un certo Chevalier de Pas di quando avevo sei anni, attraverso il quale scrivevo lettere a me stesso». Un anno prima, la tubercolosi aveva stroncato a soli quarantatré anni il padre Joaquim; in quei mesi terminava la sua brevissima vita, in seguito a complicazioni polmonari, il fratellino Jorge. L'eteronimia è forse – anche – una proliferazione dell'«autore» che scaturisce da un'assenza, al fine di rielaborarla o risarcirla? In che misura essa ha a che vedere con quell'altra «morte», in questo caso metaforica, di cui si farà un gran parlare a Parigi nel 1968 (Barthes e Foucault in prima linea), nel solco già tracciato da Blanchot? E quali sono i caratteri che le consentono di distinguersi e di fondarsi come dispositivo eidetico e come cifra espressiva, dentro il ginepraio dell'anagrafe letteraria, da sempre fitto di anonimi, pseudonimi, criptonimi?

Sabato 26 novembre, 15.00 – 16.00
Quarta sessione plenaria – Aula Magna

Presiedono **Stefania Rimini** e **Gianna Fusco**

Gaetano Lalomia (Università di Catania), *Le molteplici sfaccettature dell'autore e dell'autorialità nel Medioevo romanzo*

Il contributo mira a sondare la complessa e articolata categoria di autorialità nella cultura medievale romanza, con particolare riferimenti a testi letterari prodotti in area italiana, francese e spagnola tra il XII e il XV secolo. Se da una parte la categoria di autorialità include anche quella di Autore, dall'altra il Medioevo produce una cultura che apparentemente è senza Autore. I sondaggi effettuati su una campionatura di prodotti letterari suggerisce che in talune aree romanze la necessità di identificare l'opera con chi l'ha inventata e prodotta è pur presente nonostante vi sia una quantità ingente di letteratura anonima. Si proverà, partendo da questo spunto, a rintracciare i molteplici volti della categoria di Autore e di autorialità attraverso un colse-reading dei prologhi di taluni testi nel tentativo di enucleare, qualora fosse possibile, una sorta di tipologia.

Nicoletta Vallorani (Università di Milano) *"I sexually identify as a question mark". Transizioni imperfette e testualità bugiarde in alcune narrazioni contemporanee*

Nel gennaio del 2020, Isabel Fall pubblica sulla rivista *Clarkesworld* un racconto intitolato "I sexually identify as an attack helicopter", ispirato a un meme molto popolare sul web. La storia, pensata come un atto di identificazione della propria autorialità (e della riassegnazione di genere scelta nella vita), viene accolta in modo imprevisto. Le polemiche che fanno seguito alla pubblicazione hanno una ricaduta pesante sull'autrice, tanto da determinare la richiesta di ritirare il racconto dalla rivista e affrontare una terapia psichiatrica. La vicenda – in sé non solo significativa, ma anche molto dolorosa – è il punto di innesco di ideale per un ragionamento su come la questione dell'autorialità si declini con modalità specifiche e in qualche modo oblique quando lo sguardo che la modella arriva dai margini. Entrano in gioco questioni connesse alla relazione tra potere e conoscenza (Foucault 1980) e ai percorsi di riduzione alla norma di ciò che sfugge al sistema catalogatorio consolidato (Foucault [1975] 2003). Esse si legano al discorso su subalternità e diritti che propone Spivak già nel 1988 (Spivak 1988) e più avanti, alle riflessioni di Lidia Curti in *La voce dell'altra* (Curti 2018). Vanno anche a intrecciarsi con l'identità come "textual fact" (Hall 1997), che ha a che fare con un corpo – come materialità fattuale e come entità simbolica – e questo corpo diviene "a body entered into writing" (Brooks 1993, 3). Nel mio ragionamento, intreccerò tre voci (Jeanette Winterson, Tlotlo Tsamaase e Isabel Fall) e tre narrazioni (Frankissstein. *A Love Story*, *The Silence of the Wilting Skin*, e "I sexually identify with an Attack Helicopter"). Le autorialità riflesse in queste storie hanno a che fare primariamente con due nozioni centrali: l'ibridità come "condizione felice" e vitalissima, ma pericolosa perché fluida e inafferrabile; il "rischio del malinteso" nel momento in cui le narrazioni diventano intermediali o nascono come tali, e diventano oggetto di una spirale di encoding/decoding (Hall 1993) che riscrive il profilo dell'autore consegnandolo a chi fruisce l'opera. Soprattutto nei generi popolari – e tutte e tre le narrazioni che cito sono catalogabili, in parte o in toto, come fantascienza – la risemantizzazione del testo e di chi lo scrive risponde a un processo di appropriazione che reclama una nuova concezione del rapporto tra autorialità e consapevolezza politica del margine (Giuliani 2021).

Sabato 26 novembre, 16.15 – 17.45

Quinta sessione plenaria – Aula Magna

Presiedono **Angela Albanese** e **Donata Meneghelli**

Maria Rizzarelli (Università di Catania), *Questo o quello "per me pari sono": smarginature dell'autorialità nei talenti plurimi*

Il profilo dei talenti plurimi, cioè delle figure poliedriche che esibiscono una vocazione all'espressione artistica attraverso più codici e media, presenta varie declinazioni che a volte amplificano ed enfatizzano la marca autoriale, altre volte la depotenziano disseminandone tracce divergenti nelle opere appartenenti a vari sistemi mediali, altre ancora reclamano una convergenza e una identità delle diverse manifestazioni talentuose. Col presente contributo si tenterà dunque di mettere a fuoco le questioni teoriche relative alle pratiche interartistiche e ai paradigmi interpretativi implicati dai diversi modelli autoriali dei talenti doppi e tripli, tenendo in considerazione e mostrando la valenza e la funzione delle variabili legate, oltre che alla specifica

attitudine delle artiste e degli artisti in questione, alle coordinate storiche e culturali nonché alla scelta dei differenti linguaggi estetici ed espressivi.

Jan Baetens (KU Leuven), 'A Text-cum-Author? No, Thanks.'

This lecture will address issues of authorship in poetry, which I hope to be relevant for the field of literature in general. I take my departure from the obvious fact that authorship has been widely challenged, leading to two apparently very different conclusions: a) there is no author (cf. Roland Barthes et al.), b) everybody is an author (cf. the recent book by Olivier Belin, *La poésie faite par tous*, éd. Les Impressions Nouvelles, 2022). In both cases, it is however clear that the debate on authorship cannot be separated from other institutional questions (cf. Annette Gilbert, *Literature's Elsewheres*, MIT Press, 2022).

In practice, however, the literary field witnesses a strange return of the author, although in more than one form. I will briefly discuss the question of the "grantécrivain" (cf. the recent book by Johan Faerber, *Le grand écrivain, cette névrose nationale*, éd. Pauvert, 2022) as well as the shift from "text" to "author" in certain forms of "expanded" literature (cf. Magali Nachtergaele, *The Poet against the Machine*, éd. Le mot et le reste, 2020).

In the last part of the lecture, I will defend an approach of authorship that tries to avoid the pitfalls of the classic position as well as those of certain contemporary practices that reintroduce it in spite of a certain commitment to anti-authorialism. This approach will emphasize elements such as the necessity of historicizing, the new possibilities of networking and uncreative writing, and the danger of a shift from literature to the visual arts.

SESSIONI PARALLELE

LINEA 1 – METAMORFOSI TEORICHE E STORICHE DELL'AUTORIALITÀ

Giovedì 24 novembre, 15.00 – 18.30

Morti, ritorni, slittamenti - Aula 2B

Presiedono **Stefano Ercolino, Daniele Giglioli, Donata Meneghelli**

Mattia Bonasia (Università di Roma La Sapienza), *La «rinascita» dell'autore in Roland Barthes*

La critica letteraria contemporanea ha spesso cristallizzato la figura di Roland Barthes al celebre pamphlet *La mort de l'auteur* (1968), si pensi in particolare a *L'ombra lunga dell'autore* (1998) di Carla Benedetti, che lo legge quale creatore di un mito da cui la teoria letteraria si deve liberare. L'intervento intende analizzare il pamphlet solo come un momento decostruttivo della teoria barthesiana, mettendo in luce il ritorno di interesse del semiologo per la figura dell'autore durante gli anni '70. Particolare oggetto di studio sarà il concetto di "biografematica", elaborato durante il corso *La préparation du roman* (1978-1980) tenuto al Collège de France.

Per Barthes la biografematica è una nuova scrittura-di-vita in cui l'autore non è un creatore esterno alla narrazione che detiene qualsivoglia diritto sull'azione dei personaggi, bensì entra nel testo stesso modificando continuamente il proprio statuto. Il self autoriale si destruttura moltiplicando le proprie identità in: *persona* (civile, privata), *scriptor* (l'immagine sociale dello scrittore), *auctor* (l'io che si fa garante del teso), *scribens* (l'io che pratica la scrittura). Le aporie di queste posizioni non vengono sintetizzate in un'identità-sistema, bensì si intrecciano all'interno del testo-tessuto, in un dialogo polifonico che Barthes mette in continuità con la teoria del romanzo di Michail Bachtin.

Parallelamente l'autore non è un ente "isolato" dalla realtà in cui scrive, Barthes parla di *seconder le monde*, "mettere il mondo in musica": la quotidianità dell'uomo-autore deve essere non semplice bacino di ispirazione, ma divenire il romanzo stesso; la vita diventa opera in quanto libro e mondo giungono a una co-presenza. Su questa linea Barthes dedica diversi seminari alla vite di Proust, Joyce, Dostoevskij, correlando attività quotidiane (dalla nutrizione al sonno) e tipologia di scrittura.

Carlo Caccia (Università del Piemonte Orientale), *Gaston Bachelard e l'estetica dell'autorialità tra epistemologia e poetica*

L'opera di Gaston Bachelard offre un punto di vista eccentrico sulla teoria della letteratura che si caratterizza per le continue sovrapposizioni con la sua riflessione epistemologica. Un modo per saggiare la fecondità dell'estetica bachelardiana è quello di analizzare la prospettiva attraverso cui il pensatore di Bar-sur-Aube si misurò con uno dei temi cari sia alla filosofia della scienza sia alla critica letteraria: il ruolo della soggettività nell'atto della creazione. L'obiettivo del contributo è ipotizzare come il dialogo tra epistemologia e teoria della letteratura nel pensiero di Bachelard anticipi alcune istanze del dibattito sulla "morte dell'autore" sia pur rifiutando principi come l'autotelicità del testo letterario o il paradigma linguistico-semiotico.

Nella prima parte dell'intervento, si tenterà di mostrare come la critica al realismo bergsonianesimo e il progetto di "psicanalizzare" l'attività scientifica conducano il Bachelard teorico della letteratura a rigettare il biografismo e, progressivamente, la pretesa di rilevare i complessi inconsci ed individuali dell'autore che motivino la creazione letteraria. Nella seconda parte del contributo, si vedrà come il metodo dell'epistemologia storica e il rifiuto del logicismo linguistico neopositivista permettano a Bachelard di caratterizzare l'immaginazione creatrice dell'autore come emergenza di archetipi dall'inconscio collettivo e manifestazione di un energetismo vitalistico. La categoria dell'archetipo (desunta dalla psicanalisi sia di Carl G. Jung sia di Robert Desoille) e l'impersonalità del dinamismo immaginativo spingono Bachelard a teorizzare un'estetica eteronoma che privilegia, piuttosto che la dimensione simbolica, l'impostazione pragmatica caratteristica delle comunità scientifiche. Si concluderà l'intervento tentando di collocare l'estetica dell'autorialità elaborata da Bachelard nella costellazione della critica francese novecentesca, da Valéry a Barthes, da Proust a Poulet.

Fabio Ciotti (Università di Roma Tor Vergata), *Che cos'è l'autore (negli studi di stilometria computazionale)?*

La teoria letteraria del secolo scorso ha avuto tra le sue vittime eccellenti l'autore. Prima destituendolo dal ruolo di responsabile in ultima istanza del contenuto di un testo, con la teoria della fallacia dell'intenzionalità di Wimsatt e Beardsley (1946); poi eliminandolo del tutto dall'orizzonte dell'interpretazione letteraria, sanzione emessa dai due famosi saggi di Barthes (1968) e di Foucault (1969) che immodestamente richiama il titolo di questo intervento. Gran parte della teoria di fine secolo, dopo avere seppellito il concetto di autore, si è concentrata sul lettore, affidandogli ogni responsabilità nella costituzione del testo e del suo senso. Si pensi al feroce attacco alla stilistica di Fish (Fish 1980), che asserisce l'impossibilità metodologica di un'analisi formale del testo che lo assuma come un dato a priori e non invece come un a posteriori rispetto all'interpretazione (ancorché consolidata dall'essere agganciata alla comunità degli interpretanti). Tuttavia, non solo la pratica della critica militante e della storiografia letteraria ha fatto una silenziosa ma convinta resistenza alla assertività della teoria, mantenendo autori e loro vicende intellettuali al centro dell'attenzione; ma anche quel poco di ricerca empirica fatta in questo ambito ha portato ampie evidenze in senso opposto alla teoria che dell'autore possiamo disfarci. Gli studi di stilometria computazionale, che indagano il problema empirico dell'attribuzione di testi adespoti, hanno mostrato con ampia mole di dati che l'autore di un testo è invece perfettamente identificabile mediante l'analisi quantitativa del discorso (Burrows 2003). Dunque, l'autore esiste, ed è immanente al testo, al suo tessuto linguistico primario, pare dirci le realtà. Ma che tipo di autore è? Qui la questione si fa più complicata, poiché le evidenze di cui parlavamo sono tratti linguistici che quasi sicuramente non sono soggetti al controllo intenzionale dello scrivente. Nell'intervento dopo aver esaminato alcuni casi di studio cercheremo di formulare alcune ipotesi per spiegare la natura dell'autore emergente dall'analisi stilometrica computazionale.

Gilda Policastro (UniPegaso), *Istruzioni per l'uso dell'i/o: dall'autocoder di Nanni Balestrini al flarf di K. Silem Mohammad*

Il concetto di autorialità nella poesia del nuovo millennio si è confrontato con mutazioni derivanti dall'utilizzo di strumenti e linguaggi presi dall'informatica e dalle nuove tecnologie. Per la poesia

italiana il prototipo resta *Tape Mark I*, poesia “scritta” da Nanni Balestrini nel ’61: il programma di *autocoder* ideato dagli informatici dell’IBM si presentava in quel caso come un generatore di strofe, sulla base di istruzioni date. Nella produzione più recente l’atorialità si ridefinisce in base alla creazione e postproduzione di testi *sought* o *found* nell’immenso e indifferenziato serbatoio della rete: sulla scorta di K. Silem Mohammad, attorno alle pratiche di indicizzazione e *searching* più o meno direttamente derivate dal *googlism*, si costituiscono una nuova cornice pragmatica e una nuova modalità di praticare e intendere la scrittura (o, propriamente, la poesia), restituendo un’impressione inattesa di creazione comunque soggettiva attraverso un “io” che riemerge dallo spam di un’atorialità multipla e disseminata. Sedendo e scrollando, interminate stringhe.

Lorenzo Marchese (Università di Palermo), *Un profilo dell’autenticità nella letteratura di oggi*

Nel mio intervento vorrei tratteggiare alcune costanti nel ricorso della letteratura contemporanea alla categoria di «autenticità». Per farlo, l’intento è partire da alcune riflessioni di carattere teorico sul concetto di «autenticità», che ha una storia più lunga di «sincerità» (Trilling, 1972) e altrettanto ricca di quella di «atorialità», ma esibisce una pluralità contraddittoria di significati.

Se sul piano giuridico siamo abituati a considerare «autentico» un documento di cui siano accertate la formazione e la provenienza (senza interrogarci in prima istanza sull’autenticità del documento in base ad aspetti di contenuto), per il campo allargato dell’arte la nozione di autenticità è il prodotto di una serie di fattori diversi, che variano a seconda dell’ambito espressivo in cui ci muoviamo. Nel contesto figurativo dal secolo XIV in poi, «autenticità» si riferisce alla possibilità di identificare uno e un solo artefice/autore dell’opera, di ricondurla a uno «stile» individuale e inconfondibile, in base alla lettura e all’interpretazione di aspetti e dettagli della figurazione (Wind, 1964). Nello stesso periodo, nella letteratura rinascimentale l’autenticità può essere un insieme di retoriche di auto-rappresentazione naturalistica, estremamente raffinata, per porsi in posizione favorevole entro una società di corte (Greenblatt, 1980); nel secolo XVII può essere sfruttata come strumento di rivendicazione espressiva che legittima come esteticamente riuscito ciò che è irripetibile e scaturisce dalla spontaneità del sentimento dell’individuo (come Rousseau premette nelle *Confessioni* «Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre»); nella modernità che, negli ultimi due secoli, vede la proliferazione di scritture autobiografiche (Lejeune, 1986), l’autenticità potrebbe essere indicata provvisoriamente come una (auto)certificazione artistica che illustra una coerenza ideale fra il vissuto di un autore e il suo discorso, con una forte saldatura fra l’ambito etico e l’ambito estetico, che sono sempre più uniti da un solo tipo di giudizio da parte del pubblico. Negli ultimi decenni, fra forme espressive dell’arte e costruzione di sé nella comunicazione di massa (ambiti in via di confluenza), l’autenticità finisce per confondersi con le nozioni affini di autodeterminazione dell’individuo (Taylor, 1992), di costruzione narrativa del sé, di creazione di un profilo “vero” del soggetto che scaturisce, tramite il confronto continuo con gli altri, da un’esigenza di riconoscimento.

Avendo presente, da questi pochi accenni, la natura sfaccettata del concetto, tracciare una definizione di autenticità preliminare a un discorso sulla letteratura contemporanea è estremamente difficile: il mio intervento dovrebbe perciò presentarsi come un percorso, alla fine del quale proporrò un esempio che spero illustri come negli ultimi quarant’anni si sono evolute le retoriche dell’autenticità. Il mio caso di studio è la figura aitoriale di Amelia Rosselli (1930-1996). Nei tre testi che vorrei portare a esempio (Rosselli, *Serie ospedaliera*, 1969; Trevi, *Sogni e favole*, 2018; Zanotti, *Tutti gli appuntamenti mancati*, 2021), l’immagine autentica di Rosselli cambia a seconda della forma espressiva, del contesto editoriale e di pubblico, della diversa legittimazione al discorso da parte degli autori: e comunica qualcosa sull’evoluzione dell’autenticità nel presente letterario.

Aureliana Natale (Università di Napoli Federico II) e **Renato Nicassio** (indipendente), *L’atorialità nella rete dall’anonimato all’account verificato*

Nel luglio del 1993, tra le pagine del *New Yorker*, apparve una vignetta destinata a diventare famosa. Un cane di grossa taglia, seduto a una scrivania davanti a un computer con la zampa sulla tastiera, si rivolge a un cane di più piccola taglia che gli è accanto e gli dice: “on the Internet nobody knows you’re a dog”. Su internet nessuno sa che sei un cane. La vignetta faceva riferimento a quella che all’epoca sembrava essere una delle caratteristiche fondamentali della rete: la possibilità di celare la propria identità di modo che nessuno, o quasi, potesse sapere chi ci

fosse dietro a ciò che si faceva online [Christopherson 2007]. Di fatto, per tutti gli anni Novanta e per i primi anni Duemila, l'*internet anonymity* - ma forse sarebbe più corretto dire l'*internet pseudonymity* - era la norma. Chi interagiva in rete lo faceva senza firmarsi o più spesso ricorreva a dei nickname. In ogni caso, era assai difficile che si presentasse con i suoi dati anagrafici reali. Negli ultimi quindici anni è cambiato quasi tutto [Hogan 2013; Kersten and Lotze 2021]. Non solo la rete si è popolata di milioni di nomi e cognomi ma si è diffusa la richiesta, se non proprio il desiderio, di veder certificata la propria identità in maniera pubblica e ufficiale. Introdotto da Twitter nel 2009 e in seguito imitato da numerose altre piattaforme, il cosiddetto account verificato è ormai un dato di fatto della nostra esperienza virtuale. Se nel 1993 nessuno, o quasi, poteva sapere che eri un cane, nel 2022 tutti, o quasi, possono e devono saperlo.

Il presente intervento intende soffermarsi su quella che è la situazione attuale e, in particolare, proprio sulla relativamente recente categoria dell'account verificato. Ciò che ci si propone di fare, in effetti, è appurare se quest'ultimo possa agire come una sorta di traduzione virtuale della funzione autoriale. Più nello specifico si andrà dunque ad analizzare se - e quanto - le proprietà e gli effetti che siamo soliti attribuire al tradizionale nome d'autore (riconoscibilità, responsabilità, proprietà, creazione di un orizzonte di attesa, limitazione alle possibilità interpretative, etc.) possano essere esercitati e fruiti attraverso un *simbolo* d'autore, l'ormai famigerata spunta blu.

Andrea Pitozzi (Università degli Studi di Bergamo), *Da creatore a selezionatore. Conceptual Writing e autorialità*

La nozione di *Uncreative Writing*, elaborata da Kenneth Goldsmith nell'omonimo libro del 2011 e praticata dallo scrittore stesso nelle sue opere a partire dai primi anni del nuovo millennio, sembra identificare oggi buona parte della produzione che si può ancora ascrivere alla galassia di quella che è stata definita più ampiamente in ambito anglofono *conceptual writing* (Dworkin; Goldsmith, 2010).

Questo intervento mira a tracciare alcune linee di derivazione e possibili ricadute contemporanee di simili pratiche "non creative" volte soprattutto a identificare un paradigma in cui a monte del "testo" non si può più individuare un vero e proprio autore in termini canonici, ma un selezionatore di materiali già prodotti e costantemente ricombinati, decontestualizzati e ricontestualizzati. In questa dinamica entrano allora in gioco altre ragioni rispetto a quella del "genio", come ad esempio l'idea di gusto personale, di attualità/inattualità, di appropriazione, di collage o ancora di responsabilità (etica, estetica e legale) rispetto a ciò che viene di volta in volta utilizzato.

Pratiche "non creative" di autori come Goldsmith, Craig Dworkin, Venessa Place, Derek Beulieu, Jan Baetens, solo per citare alcuni nomi, evidenziano in molti casi un serrato confronto con la tradizione teorica sull'idea di autorialità, passando attraverso gli snodi che nel Novecento ne hanno segnato una radicale messa in discussione (l'idea di *bricolage*; la morte dell'autore; la funzione autore; ma anche l'idea di *readymade*).

Analizzando alcuni dei testi più rappresentativi dell'estetica "non creativa" contemporanea sempre in dialogo con pratiche e teorie riprese soprattutto dalle avanguardie, si vedrà anche come simili opere si pongano al cuore di un paradigma letterario in cui torna centrale non tanto la figura del lettore ma la pratica stessa della lettura come forma implicita/esplicita di creazione e ricreazione continua della materia "testuale".

Andrea Suverato (Università di Bologna), *La morte della voce*

Quando, nel 1968, Roland Barthes decretò la morte dell'autore si riferiva, com'è noto, alla corporeità che si colloca al di qua del testo. Barthes sosteneva, in termini strutturalisti (la scrittura come distruzione di ogni voce, l'*agency* del linguaggio), un tesi non così dissimile da quella portata avanti dal Proust del *Contre Sainte-Beuve* anni prima: la voce che parla al lettore attraverso la scrittura non è mai quella dell'autore in carne e ossa, ma "un dato neutro, composito [...] in cui si perde ogni identità". È dunque dal conflitto con l'alterità espressa da questo "io profondo", per riprendere l'autore della *Recherche*, che l'opera letteraria prende vita.

Che cosa ne sarebbe allora del testo letterario, qualora questo confronto cessasse? Quali sarebbero gli effetti di un rinnovato presidio, da parte dell'autore fisico, di quegli spazi che il buon senso narratologico ci ha insegnato a considerare scevri della sua presenza? Osservando il panorama odierno, appare evidente come alcuni dei presupposti su cui si reggeva il discorso di

Barthes e di tanta teoria secondo-novecentesca siano stati totalmente rovesciati: la scrittura non è più il luogo dell'alterità, lo spazio in cui l'identità si dissolve, ma rappresenta il trionfo di quest'ultima. Come logica conseguenza, non è più dell'autore concreto e reale che oggi si decreta la morte, bensì di quell'Altro spettrale la cui voce risuona – o dovrebbe risuonare – sulla pagina scritta. Il contributo intende indagare, attraverso la presa in esame di alcuni *case studies* italiani e stranieri, i recenti eccessi d'autore sotto il profilo stilistico, linguistico e ideologico, nel tentativo di formulare alcune ipotesi sulle cause (di carattere estetico, culturale e sociale) alla base di un fenomeno dai contorni transnazionali e, potenzialmente, sistemici.

Fabrizia Vita (Università di Messina), *L'autore, tra poesia che si fa e poesia che si compie*

Definendo la poesia come *fare*, la *poiesis* chiama in causa i concetti di processo e compimento delineati dalla performatività, indagabile attraverso i suggerimenti provenienti dai *Performance Studies*, applicati alla letteratura. Si propone una breve indagine su *poiesis* e *performance* in termini comparativi, sotto il profilo etimologico (tensione *fare-compiere*) e sotto quello metaforico (tessitura e cucitura, trovata). Alcuni momenti della letteratura europea risultano cruciali per le nozioni di creazione e rielaborazione poetica, legate alla rigida declinazione dei termini tecnici tradizionali per definire l'autore: aedo-poeta e rapsodo-interprete (M. Durante), introdotti, nella lingua poetica italiana, solo nel '900 (G. Pascoli; G. D'Annunzio). La poetica indoeuropea ha messo in luce che, nel contesto orale delle origini, la poesia era definita con metafore relative all'arte di costruire incrociando, base del concetto di testo e di poeta-narratore come carpentiere. Con l'adozione della scrittura e la razionalizzazione operata da Platone si attua, tramite *poieo* la generalizzazione della nozione di poesia. La metafora alla base del testo (R. Barthes) sopravvive però nella civiltà orale/scritta dei trovatori, (Folquet de Lunel; Arnaut Daniel), contaminandosi col concetto di scoperta, recentemente legato all'arte venatoria (F. Benozzo), e illumina la cerniera epocale tra medioevo e umanesimo, tra Dante e Petrarca (mito di Aracne). Dopo, la poesia italiana vive in scrittura, ma la svolta performativa e orale che un numero di poeti teoricamente attrezzati ha realizzato, dagli anni '60, si riconnette direttamente all'oralità primigenia, e alla questione intorno all'autorialità originaria (G. Frasca e F. Benozzo). È nel passaggio che si avverte l'affermazione del concetto di *performance*, che favorisce una dilatazione di senso simile a quella suggerita dall'introduzione platonica di *poiesis*: un'autorialità che si fa è affiancata oggi da una che, etimologicamente, si compie.

Venerdì 25 novembre, 9.30-13.00

Per una storia sociale e culturale dell'autore - Aula 2B

Presiedono **Stefano Ercolino, Daniele Giglioli, Donata Meneghelli**

Guido Mattia Gallerani (Università di Bologna), *Tomb-Writer. La vita postuma degli autori letterari*

Già nel corso della vita, il nome e le immagini dell'autore si trasformano in merci derivate, che circolano in una più ampia sfera culturale, al punto da diventare beni di consumo. A partire dall'epoca moderna, la nozione di autore non può più eludere la questione della sua "brandizzazione": quel fenomeno che trasforma il nome dell'autore in un produttore diversificato di merci che non comprendono più soltanto i suoi libri. Se ci rivolgiamo poi alla sua permanenza nella posterità, una volta defunto il celebre scrittore non è soltanto soggetto a una museificazione, da intendersi come processo memoriale di appropriazione e interpretazione del suo valore storico-letterario (*heritage*), ma può diventare oggetto del rito della commemorazione personale e privata, la quale s'inserisce (o viene incorporata) anche in più ampi progetti di valorizzazione turistica.

La proposta di intervento mira a due obiettivi: 1) verificare come la nozione di autore aderisca al fenomeno del *brand* commerciale, concetto che può comprendere tutti gli altri fenomeni generalmente convocati nel dibattito sull'autorialità: la "funzione autore" come generatore testuale di un'opera singolare e irripetibile, la sua istituzionalizzazione in un patrimonio culturale condiviso, la sua feticizzazione che lo disperde in prodotti commerciali; 2) analizzare, come caso specifico di questo fenomeno più generale, il turismo letterario che riguarda gli scrittori defunti, enfatizzando la dimensione della commemorazione che si rintraccia in alcune scritture che

raccontano il pellegrinaggio di singoli ammiratori sui luoghi biografici e sulle tombe degli autori prediletti (*dark literary tourism*).

Silvia Baroni (Università di Bologna), *Balzac, Dickens e il diritto d'autore*

Nel corso del XIX secolo, il concetto di autore e di diritti ad esso connessi diventano progressivamente il centro di un dibattito che suscita pareri controversi. Si assiste a tendenze per certi versi opposte: da un lato avviene quello che Bénichou chiamava "le sacre de l'écrivain", un processo di sacralizzazione degli scrittori che li porta a essere visibili oltre la loro opera, come figure pubbliche (celebrità, le chiameremmo oggi) che i lettori vogliono vedere e conoscere; dall'altro, gli autori affrontano una serie di problemi legati alla mancanza di norme nazionali ed internazionali che li riconoscano come esclusivi proprietari delle loro opere. Peggior nemico degli scrittori sono le edizioni contraffatte (o pirata), che circolano in maniera capillare in tutta Europa (oltre che in America) e fanno una concorrenza spietata al mercato ufficiale. Tra gli scrittori che hanno riflettuto sulle conseguenze della contraffazione che ricadono sugli autori figurano Honoré de Balzac e Charles Dickens. Dopo aver introdotto questo contesto storico, dove il problema della figura autoriale si intreccia alla nozione di autore come creatore dell'opera, il paper vuole concentrarsi proprio sulla questione del diritto d'autore attraverso i due casi esemplari di Balzac e Dickens, poiché entrambi i romanzieri si sono espressi e mossi attivamente per ampliarne il raggio. Si ricostruirà dunque quale idea di autore – e di diritto d'autore – dominasse la società dell'epoca attraverso gli epistolari, articoli di giornali e romanzi in cui i due scrittori danno voce e rappresentano gli *impasse* legali che corrodono l'editoria dell'epoca e mettono in scacco il diritto d'autore.

Francesco Marola (Università dell'Aquila), *Sympoesie: il modello greco antico nell'autorialità collettiva del primo romanticismo tedesco*

La cerchia letteraria del primo romanticismo tedesco (*Frühromantik*) è stata spesso ritenuta precorritrice delle avanguardie del Novecento, in particolar modo per la pratica dell'autorialità collettiva definita *Sympoesie*: i celebri *Fragmente* della rivista «Athenaeum», ad esempio, apparvero non firmati come prodotto del gruppo; oppure opere e saggi furono scritti a quattro mani, come *Die Gemälde [I dipinti]* di August Wilhelm e Caroline Schlegel, un interessante caso di *Synekphrasis*. Come appare chiaro fin dall'etimologia della parola, i romantici di Jena vollero con ciò richiamarsi a un modello greco antico: il *σύν* collegiale della democrazia ateniese, recepito attraverso il *Symphilosophieren* dei dialoghi platonici (tradotti da Schleiermacher) e rinnovato dalla Rivoluzione francese. Nella *fraternité* del *Sympoetisieren*, la gabbia dell'individualità del nuovo autore borghese – ancora privo di una vera comunità poetica – avrebbe potuto essere trascesa in una dimensione più universale: nell'ideale dell'autorialità pienamente collettiva che era stata propria della mitologia antica (il tema della 'nuova mitologia'). Al contempo, la cerchia di «Athenaeum» sentiva l'esigenza di rimarcare l'artisticità autoriale rispetto all'estetica settecentesca del genio, voce della natura. Dall'analisi dell'autorialità potrà quindi emergere una dialettica storico-letteraria in seno al romanticismo europeo: la poetica dell'autorialità geniale, appena fondata dal protoromanticismo inglese (ad es. Edward Young) e prevalentemente recepita in ambito romanzo, viene negata dalla *Sympoesie* artificiale dell'«Athenaeum», per essere in seguito riportata, dagli sviluppi tardo-romantici di Heidelberg e Berlino, verso la dimensione 'naturale', ma anti-autoriale, del *Volk* connotato in termini nazionali, dalle implicazioni antitetiche a quelle universalistiche della *Frühromantik*.

Francesco Deotto (Université de Genève), *Dall'arte di parlare all'arte di scrivere. Condillac e l'emergere di una nuova forma d'autorialità*

Secolo di rivoluzioni e di profonde trasformazioni, il Settecento segna anche il tramonto del mondo delle *belles-lettres* e la nascita di ciò che ancora oggi viene chiamato *letteratura*. Nel mio intervento vorrei approcciare questa transizione, e le sue implicazioni riguardanti la questione dell'autorialità, a partire da una specifica opera: il *Corso di studi per il Duca di Parma*, pubblicato da Condillac nel 1775, ma a cui già nel 1758 aveva iniziato a lavorare.

Da un lato, è un'opera che può essere letta in continuità sia con analoghe opere contemporanee o dei secoli precedenti, sia, in termini più generali, con l'età dell'eloquenza di cui ha parlato

Fumaroli, e con la tradizione retorica che fin dall'antichità si è fondata sulla centralità dell'*arte di parlare*.

Il *Corso di studi* di Condillac è però anche un testo caratterizzato da importanti elementi di novità, diversi dei quali sono legati al trattato *L'arte di scrivere* che, fin dal titolo, ne costituisce una delle parti più originali. Emblematico è l'abbandono della ripartizione classica tra *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio*, e l'introduzione del principio organizzatore della *liaison des idées*. È a partire da questo principio che Condillac cerca di pensare all'interno di una nuova prospettiva diverse questioni strettamente legate alla nozione di autore: ad esempio, la questione del genio, dello stile, dell'espressività.

Nel discutere queste questioni, non mancherò di confrontarmi anche con *Le calcul des langues*, un volume postumo di Derrida, pubblicato nel 2020, che propone una sorprendente lettura parallela di Condillac e di Freud. Pur non essendo privo di aspetti problematici, anche questo libro conferma l'importanza del *Corso di studi* per riflettere sul Settecento come epoca di transizione e per misurare come delle trasformazioni avvenute in quest'epoca continuino a produrre effetti.

Alessandro Metlica (Università degli Studi di Padova), *Siamo autori o cortigiani? Endecasillabi e altre arti applicate nel Seicento*

A monte della sensibilità romantica, che anche in Italia, a dispetto del conservatorismo della nostra tradizione, prende subito posizione sull'inconciliabile differenza tra autori e cortigiani – ne testimonia il disprezzo con cui Alfieri, nella *Vita*, ricorda la genuflessioncella di Metastasio a Maria Teresa – la sfera della letteratura interseca spesso e volentieri quella del potere. Il risultato, nelle società di Antico regime, è una zona grigia (il mecenatismo, ma potremmo anche dire: la corte) dove i compiti dell'uomo di cultura si aprono a ventaglio, spaziando dall'arte all'etica, dalla scrittura all'etichetta, sino allo spettacolo di corte. Il mio intervento vuole mettere in evidenza come, per i poeti italiani e francesi di primo Seicento, tra questi due poli che ai nostri occhi appaiono inconciliabili non vi fosse, in realtà, un'invalidabile linea di demarcazione. Giovan Battista Marino, per esempio, nonostante la sua fiammeggiante autostima e la sua altissima considerazione per la poesia, collabora attivamente ai divertimenti di marca cavalleresca organizzati dai suoi protettori a Torino e a Parigi. Non si tratta di una mera corvée intellettuale: proprio in occasione di una di queste feste – una giostra del 1609 per il compleanno del duca Carlo Emanuele di Savoia – Marino mandò a stampa per la prima volta i suoi celebri versi in lode della rosa, che transitati poi nel suo capolavoro, *l'Adone* (1623), sarebbero diventati uno dei brani più celebri del barocco letterario europeo. Anche in un luogo inconsueto come la lizza dei tornei principeschi, che sembrerebbe negare, in apparenza, l'individualità e il merito di chi scrive, Marino e i suoi omologhi francesi (nel mio intervento parlerò di François de Malherbe e di Honorat Laugier de Porchères) tengono a ribadire il proprio statuto di autori.

Carmen Gallo (Università di Roma La Sapienza), *Copiare, inventare. Conflitti di authorship tra umano e divino dopo la Riforma*

L'intervento intende indagare la poesia del Cinque-Seicento attraverso la nota ostilità puritana nei confronti delle finzioni nel contesto della crisi religiosa provocata dalla Riforma in Inghilterra. In particolare, prende in esame testi in cui è possibile rintracciare la rappresentazione, più o meno obliqua, dello scontro tra l'istanza divina che rivendica la superiorità assoluta del suo statuto di creatore e la figura del poeta che sfida l'istanza divina, mettendone in discussione l'autorità ma anche la sua "vera presenza", dentro e fuori il testo, sulla scia delle diatribe teologiche del tempo sul sacramento eucaristico. Facendo riferimento alla rivalità mimetica girardiana, provo a mostrare alcune delle soluzioni espressive elaborate per dare forma alla conflittualità che genera ogni pretesa di legittimità della creazione umana. Dopo una breve incursione nella *Difesa della poesia* di Philip Sidney, vorrei soffermarmi su alcuni testi della produzione profana di John Donne, di più forte impronta cattolica, in cui si assiste a una paradossale *imitatio Christi* e all'elevazione della parola poetica a sacra scrittura. Successivamente, prenderei in considerazione testi della produzione religiosa del protestante George Herbert in cui il terreno di scontro tra il poeta e la voce di Cristo/Dio è esplicitamente quello della creazione e dell'invenzione poetica (*copiare vs. inventare*). Infine, vorrei fare un breve accenno all'epica del puritano John Milton per discutere il rapporto tra obbedienza religiosa e ribellione autoriale nella riscrittura poetica delle verità religiose, in un contesto che riflette sulla ribellione in una chiave insieme poetica e politica.

La tesi di fondo sarà il contributo dato dalla crisi religiosa cinque-seicentesca alla nascita della autorialità della poesia moderna, come istanza svincolata dal divino ma allo stesso tempo modellata sull'istanza creatrice divina.

Sara Elleboro (Università dell'Aquila), *Il Corpus Theognideum, decostruzione del concetto di autore*

Il Corpus Theognideum, ovvero la raccolta di carmi trasmessaci sotto il nome di Teognide, è una delle opere di età arcaica che si contraddistingue per la polimorfia della sua autorialità. Il corpus consta infatti di 1389 versi ripartiti in due libri, ma tra questi solo quelli che appartengono alla cosiddetta "elegia del sigillo" (vv. 19-26) possono essere attribuiti con certezza a Teognide. Lo studio proposto nasce dall'interesse di portare alla luce, laddove possibile, le ulteriori voci autoriali dell'opera, che, al contrario di Teognide, sono andate incontro ad un destino di sommersione ed oblio. Aderendo a questa prospettiva di ricerca, si proporrà la lettura dei vv. 469; 503; 511; 667; 693; 923; 993; 1058; 1085 e 1349. In parallelo all'analisi di questa scelta di versi, si individueranno le ulteriori spie presenti nell'impalcatura stessa dell'opera (come la presenza di coppie di versi simposiali e agonali, la presenza di carmi estrapolati da corpora circolanti sotto il nome di altri autori), che forniscono altri elementi per l'individuazione del carattere polifonico del Corpus. Grazie alle osservazioni prodotte dall'analisi di questi elementi presenti nella raccolta teognidea, sarà possibile dimostrare come alcune opere di età arcaica e classica, lette oggi da noi moderni come agglomerati di versi statici che riflettono l'autorialità di un singolo poeta, dovrebbero essere rilette come opere polifoniche, come espressioni del pensiero di una comunità, di un intero circolo sociale. Riuscire in questo intento porterebbe a rivalutare (senza alcun intento di screditare) la figura del poeta nell'età arcaica, a tentare di comprendere secondo quali meccanismi sociali (o editoriali di epoche successive) alcuni poeti erano destinati ad emergere ed altri a rimanere nell'ombra e, nella maggior parte dei casi, a scomparire.

Dimitra Giannara (Università di Tor Vergata), *Gli strumenti della retorica greca a salvaguardia dello scrittore. L'autore, l'αφηγητής, il διηγητής*

La nozione dell'autorialità è estranea alla tradizione letteraria greca. La retorica e la filosofia antiche ignorano non solo la distinzione esplicita tra parlante, narratore e audience ma anche la contrapposizione del soggettivo all'oggettivo. In Bisanzio esiste certamente una maggiore legittimazione dello scrittore, ma senza i termini di soggettività e autonomia: il messaggio pronunciato non interessa per la sua originalità ma per il suo ruolo nell'elogio corale della verità vissuta. La poesia anonima di Digenis Akritas, di Timarione, i canti popolari (Demotika) nonché i canti religiosi, sono alcuni esempi di produzione senza autore. La tradizione autoriale ha condotto la teoria letteraria occidentale ad omicidi e resurrezioni oppure all'anonimia, vissuta come salvezza metaforica o utopica. La tradizione senza autore greca ha trovato difficoltà a tradurre in una parola (καθάπαξ, vd. Dio Cassius) il termine "autorità". Invece, ha dato una straordinaria liberazione intertestuale del soggetto extratestuale, ha dato luce ad un'esistenza che sta tra l'autore e il narratore, un'esistenza terza e allo stesso tempo unica, oltre a questo che finora viene riconosciuto come idioletto, stile. In questo intervento si cercherà di delineare lo spazio della διήγησις (diegesis). Dai Progymnasmata fino alla Terza Sofistica la διήγησις e l'αφήγησις vengono studiate in modo sistematico nonché collaterale, a margine dell'investigazione dell'ampio campo semantico di ekphrasis (έκφρασις). Le sfumature concettuali di un lo che decostruisce il testo potrebbero risultare oggi utili per salvaguardare l'autonomia dello scrittore nonché del narratore. E così può darsi che l'hapax διηγητής e il suo verbo διηγούμαι guadagnino finalmente un riconoscimento letterario, una sorta di minima ricompensa, per tutti i secoli di misconoscimento anche da parte della teoria greca moderna, travolta anch'essa da questo cerchio di sangue; sebbene dovesse, per natura, orientarsi verso la catharsis.

Sabato 26 novembre, 9.30-13.00

Figure e maschere dell'autorialità - Aula 2B

Presiedono **Stefano Ercolino, Daniele Giglioli, Donata Meneghelli**

Emiliano Cavaliere (EHESS), «*Stendhal pseudonyme*» *sessant'anni dopo. L'invenzione beylista dell'autorialità*

Stendhal è uno degli scrittori per cui la teoria della ferrea separazione di biografia ed opera ha sempre incontrato qualche difficoltà: non solo alcuni episodi della sua vita finiscono nelle sue finzioni, ma la pratica stessa dell'invenzione romanzesca si lega intrinsecamente alla sua personalità.

Queste sono quanto meno le conclusioni cui arrivano alcuni dei più grandi critici francesi dell'opera stendhaliana. Georges Blin (1953 e 1958), Michel Crouzet (1986) e Jean Starobinski (1961) offrono una lettura della figura di Stendhal che da una parte supera il mito dell'autore come genio romantico o istituzione sociale, dall'altra resiste agli annunci sulla morte di quest'ultimo. È Starobinski che ne mostra forse il ritratto più memorabile, nel saggio «*Stendhal pseudonyme*»: Henri Beyle, mascherandosi dietro a innumerevoli pseudonimi – di cui Stendhal è solo quello di maggior successo –, si diverte a creare nuove versioni di sé, al contempo caratterizzate dal desiderio di totale autonomia e dalla necessità di conciliare questo impulso con l'alterità da cui la maschera la separa. Il suo atteggiamento ironico è il correlativo spirituale della pseudonimia; l'opera romanzesca ne è probabilmente il punto più alto, in cui l'autore può nascondersi, rivelarsi, crearsi in perpetuo trasformismo.

Se una lettura come questa rischia oggi l'accusa di psicologismo o biografismo, resta nondimeno difficile rinunciarvi, nel caso di Stendhal. La mia proposta, seguendo l'esempio di François Vanoosthuyse (2017), mirerà a rivalutare e a mettere in prospettiva il ritratto dell'autore stendhaliano suggerito da Starobinski, mobilitando i concetti di "postura" (Meizoz 2007 et 2011) e di "ethos" (Ruth Amossy 2010). In quest'ottica, tenterò di mostrare che le plurime posture letterarie di Stendhal non coincidono necessariamente con l'identità morale dell'autore che emerge dai testi – e che è soprattutto a quest'ultima che Starobinski sembra pensare nel suo saggio.

Simone Carati (indipendente), *Ipse dixit. Appunti sull'autorialità tra epigrafe e romanzo*

«L'epigrafe», ha scritto Genette in *Seuils*, «è in sé un segnale», un indizio sul confine che «è già un po' la consacrazione dello scrittore». Tra le sue molteplici funzioni, infatti, c'è anche quella di riferirsi all'autorevolezza dell'epigrafato, che diventa una sorta di garante di quanto viene scritto e che permette a chi sceglie la citazione di collocare la sua opera in una determinata tradizione culturale.

L'intervento mira a indagare il fenomeno multiforme dell'autorialità a partire un elemento apparentemente marginale, ma che in realtà permette di cogliere alcuni nodi cruciali del rapporto tra autore e opera, e in alcuni casi di ricostruire una vera e propria poetica in filigrana. L'epigrafe verrà osservata nella sua storia di lunga durata, dall'uso in funzione di commento alla parentela con il motto d'autore, per poi focalizzarsi in particolare su alcuni esempi paradigmatici del romanzo moderno e contemporaneo. Non è un caso, d'altra parte, che l'uso dell'epigrafe si consolidi – nella letteratura occidentale – proprio con l'affermarsi del romanzo, quando viene messa in gioco non solo come garanzia di autorevolezza, ma spesso anche per moltiplicare le stratificazioni della narrazione o come mezzo dell'*inventio*, per poi essere utilizzata, in alcuni esiti degli ultimi decenni, per contraddire, confondere e in generale rendere problematico proprio il concetto di autorialità.

L'obiettivo è anche quello di ridiscutere, nel panorama odierno, l'uso spesso disinvoltato della citazione d'autore, impiegata come mezzo di promozione commerciale o come presunta garanzia di autorevolezza, in un modo decontestualizzato che rischia di tradirne, tra le altre cose, lo statuto di «zona indecisa», la sua funzione, diceva sempre Genette, di transazione tra il testo e qualcosa d'altro.

Lucia Claudia Fiorella (Università di Udine), *The Master of Petersburg di J.M. Coetzee*

Fra i romanzi della fase sudafricana di J.M. Coetzee, e cioè quelli antecedenti all'attribuzione del Nobel e più marcatamente narrativi, *The Master of Petersburg* (1994) rimane uno dei testi meno studiati da una *scholarship* che si è invece esercitata copiosamente su tutti gli altri. La ragione va in parte cercata nel fatto che questo è l'unico romanzo in cui *non* vengono trattate tematiche postcoloniali, ponendo alla valutazione critica un evidente problema di collocazione nell'opera

complessiva dello scrittore a quell'altezza; ma soprattutto pone l'imperiosa questione (in un Sudafrica appena liberatosi dell'*apartheid*) della valutazione politica di quello che sembra un gesto di disimpegno da parte di un autore che era stato invece salutato come un'importante voce di dissenso nel paese, in particolare dopo *Age of Iron* (1990). E per di più, come ad anticipare queste critiche, il romanzo tematizza precisamente la relazione fra autore e pubblico, autore e potere, autore e censura, autore e corpo politico, autore e mercato, autore e celebrità procurata dall'industrializzazione della scrittura, e poi ancora autorialità e (presunta) autorità morale – e tutto questo attraverso una figura di autore fraudolento e a tratti persino demonico, rovesciamento dell'idealizzazione romantica della creatività e dell'ispirazione artistica.

Tuttavia, in questo romanzo – che sostiene un numero impressionante di letture – si delinea anche un'altra figura autoriale, molto più intima (al punto che mi spingo a sostenere che sia questo il più autobiografico dei suoi romanzi, assai più della successiva trilogia di *Boyhood*, *Youth* e *Summertime*), perché qui Coetzee elabora in tutta evidenza, e con un gran numero di riferimenti puntuali, anche il lutto per la morte violenta del figlio Nicolas avvenuta nel 1989.

Chiara Lombardi (Università di Torino), *Quando l'autore diventa 'pericoloso': il Settecento e la svolta di Laclos verso la moderna pratica e teoria letteraria*

Il romanzo *Les liaisons dangereuses* (1782) segna un decisivo punto di svolta nella nozione di autore e di romanzo. Malgrado non abbia una formazione umanistica in senso stretto, Laclos riesce consapevolmente ad acquisire e a trasformare in maniera mirabile modi e forme della tradizione letteraria antica e moderna, dal genere dell'eroide, del romanzo epistolare e delle confessioni (Agostino e Rousseau) all'espedito del manoscritto fittizio, fino alla moltiplicazione della funzione autoriale, che risulta labirintica, ambigua e devalorizzante.

Les liaisons dangereuses (un titolo più volte ritoccato, cui fu aggiunto il sottotitolo *Lettres, Recueillies dans une Société, & publiées pour l'instruction de quelques autres. Par M. C....De L...*, ed. La Pleiade, A. Michel, Paris 1932) si apre con due documenti, l'*Avertissement de l'éditeur* e la *Préface du rédacteur*, ovviamente fittizi ma funzionali a disorientare il lettore ("le Public"), dopo averlo apparentemente orientato, circa la verosimiglianza della narrazione. Attraverso la duplicazione dell'autore nelle figure del *rédacteur* e dell'*éditeur*, Laclos avvia quel gioco di maschere che continuerà attraverso la costruzione retorica e illusionistica dei due principali interpreti dei legami pericolosi, Merteuil e Valmont, sceneggiatori impliciti del romanzo (che è anche concepibile come un dramma frivolo e dialettico a fine luttuosa).

A partire da queste premesse, e dal rapporto osmotico tra autore e personaggio nel corso del romanzo, questo contributo si propone di riflettere sulla funzione autoriale che Laclos recupera e trasforma, contribuendo a cambiare questa stessa nozione attraverso l'uso di ambiguità, sdoppiamenti, dichiarazioni inaffidabili. Queste pratiche incidono sul contenuto di verità e sul potenziale illusionistico, aprendo la strada alla moderna pratica e teoria della relazione testo/autore.

Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa), *L'autore fantasma. La denegazione di autorialità in Lafayette e Defoe*

L'intervento si concentra in particolare su due romanzi, *La princesse de Clèves* (1670) e *Robinson Crusoe* (1719), allargando lo sguardo alla fase precedente e a quella immediatamente seguente della storia del romanzo. L'intervento vuole osservare le strategie di denegazione autoriale in alcune opere d'invenzione scritte a cavallo tra XVII e XVIII secolo, nell'ultimo scorcio, cioè, della lunga preistoria del romanzo moderno (con Mazzoni, iniziata nel XVI secolo e terminata con i romanzi di Fielding pubblicati tra il 1742 e il 1749), sia nel paratesto sia nel testo delle opere. È in questo periodo che, secondo Pavel, si instaura un «regime di prossimità finzionale» nel romanzo (*L'art de l'éloignement*): i testi, cioè, dopo aver lungamente prediletto regimi *distanzianti* la materia dai lettori (per la natura «migliore» o «peggiore» di noi) dei personaggi, la dimensione storica remota, la struttura ideografica), ora compiono il movimento inverso. Uno dei modi di creare questa prossimità è, in modo solo apparentemente paradossale, *il distanziamento tra autore e testo*. Ciò avviene con tre diverse modalità o posture: diminuzione (l'autore reale afferma di rielaborare soltanto: egli assume dunque il ruolo di compilatore, traduttore ecc.), camuffamento (l'autorialità è attribuita ad altri: un protagonista, o altra figura), scomparsa (pubblicazione anonima). Se tali strategie nei primi romanzi moderni (*Gargantua*, *Don Quijote*)

erano usate ironicamente per parodiare le forme di accreditamento del sapere medioevale (l'«ut alii dicunt») ora divengono un modo per porre le opere al di fuori dello spazio della «poesia» intesa in senso post-aristotelico, primo-moderno, operato tramite il riferimento a generi discorsivi precipuamente non finzionali (le mémoires, il diario, il resoconto di viaggio, l'autobiografia spirituale). (Defoe insiste che *Moll Flanders* non è né *romance* né *novel*, in ciò ponendo un discrimine tra forme dell'invenzione e la sua opera): solo quando la teoria della poesia si riallinea alla prassi della fiction moderna questi mascheramenti cadono (Fielding).

Allegra Tagliani (indipendente), *Al cuore della Storia. Riflessioni aperte sull'autore del /nel romanzo storico*

Nel mondo antico l'autore era colui che si faceva carico di conservare il ricordo e tramandare la memoria del passato, un compito raccolto con slancio da quanti si sono misurati con il genere del romanzo storico dalle sue origini sino ad oggi. Nel corso del tempo la narrativa che pone al suo centro la Storia ha subito diversi mutamenti e, fra i più evidenti, sono quelli che coinvolgono la figura dell'autore. Dai margini esterni del testo (voce eterodiegetica e onnisciente), l'autore storico si è fatto sempre più prossimo alla materia narrata in un'accelerazione che lo ha portato, al termine di questo primo ventennio del terzo millennio, a proiettarsi direttamente al cuore di testi che trattano di un tempo spesso non vissuto direttamente da chi scrive. Tanto nel panorama italiano quanto in quello europeo, infatti, la produzione di narrativa storica si esprime con sempre maggiore frequenza in testi di natura fortemente ibrida, romanzi che, riprendendo le parole di Daniela Brogi, possono essere interpretati come dinamismi in azione, cioè forme in cui ad essere centrale non è più soltanto la ricostruzione della vicenda storica ma anche, e forse soprattutto, la creazione di uno spazio in cui passato e presente instaurano un dialogo diretto. Di questo dialogo protagonista primario è spesso proprio l'autore, il quale, a partire dal riconoscimento di un vuoto conoscitivo, si pone al centro della scena interrogando direttamente tanto le fonti (che problematizza) quanto le forme narrative di cui sceglie di avvalersi (autofiction, biofiction, nonfiction).

Con l'ausilio di riferimenti puntuali, la comunicazione si propone di tratteggiare una riflessione sul percorso autoriale dai margini al centro della narrazione storica, soffermandosi in particolare sulla contemporaneità e provando ad interrogarsi da un lato sulle ragioni di questo spostamento e, dall'altro, sulle implicazioni assunte dalla centralità di un autore figlio del suo tempo nel racconto del passato storico.

Valeria Tettamanti (Università di Bologna/Université Clermont Auvergne), *Capuana fra Taine e Bourget: un "io" autoriale "dilatato"*

Nell'ambito del mio intervento, intendo illustrare il comportamento stilistico dei racconti *Fatale influsso* e *Un vampiro* di Luigi Capuana, che costituiscono la raccolta omonima pubblicata nel 1907. Osserveremo il modo in cui un paradigma formale coincide con un paradigma psicologico, quello elaborato da Hippolyte Taine ne *L'intelligence* (1870) e, in misura minore, da Paul Bourget. Capuana, lettore assiduo di Taine e, più sporadico, di Bourget, integra in questi racconti, prima ancora che delle idee, delle forme, traducendo un'epistemologia, quella sostenuta della psicologia sperimentale francese di fine secolo, in sintassi e stile. Col disgregarsi della coscienza unitaria, un nuovo "io", che potremmo definire "dilatato", è messo in scena attraverso le scelte sintattiche e stilistiche di Capuana, Taine e Bourget: gli autori illustrano, in un modo simile, le "sensazioni" di una nuova soggettività, in un mimetismo fra oggetto e forma. Nella dialettica fra percezioni esterne e interne, occhio interiore ed esteriore (*oeil intérieur* e *oeil extérieur*, secondo il vocabolario di Taine), l'organizzazione (o, per certi versi, la "disorganizzazione") delle "sensazioni", come processi psicofisici di acquisizione di dati di realtà, struttura infatti una nuova organizzazione della soggettività autoriale. Ci chiederemo infine, su un piano sociologico, in che modo Capuana, romanziere "esperimentatore" (la cui conoscenza in psicologica è sia empirica che teorica), dà forma ad un "io" autoriale al tempo stesso *savant* e letterario, *dilatando* le pratiche e le definizioni istituzionali del campo letterario di fine Ottocento.

Chiara Silvestri (indipendente), *L'autorialità di Dante, la precettistica retorica e lo stile della Commedia*

In *Dante and the Making of the Modern Author* (2008) Albert Russell Ascoli ha ripercorso il problema critico dei posizionamenti autoriali nelle opere di Dante. Nel Novecento la questione è stata in parte subordinata all'interpretazione della *Commedia* in chiave di visione e profezia (Nardi, Singleton), che può implicare un certo grado di neutralità dell'autore, ma può anche essere agevolmente ricompresa nella prospettiva retorico-letteraria. Sullo sfondo dello studio di Ascoli, e di un aggiornamento del ruolo di Virgilio (M. Verdicchio, *Poetic Authority in Dante and Virgilio*, 2017), in questo contributo esamino gli effetti stilistici prodotti nella *Commedia* dalla tensione autoriale, da un lato, e, dall'altro, dall' 'enciclopedia' di riferimento.

La dialettica di Dante autore e personaggio, il confronto con l' 'indicibilità' (che pure è un topos tradizionale), l'investitura da parte di Virgilio, l'accostamento ad Adamo determinano passi di forte autolegittimazione nel ruolo di autore e conseguente originalità stilistica. Con altrettanta evidenza, una quantità di elementi della *Commedia* discendono dal 'sistema' e dalla precettistica retorica: in quest'ambito prendo in considerazione i trattati che Dante cita e le *poetriae* francesi e italiane, oltre a un ipotesto riconosciuto, *Il Tesoretto* di Brunetto Latini (cfr. S. Carrai, *Brunetto, Dante e l'invenzione della terzina*, 2019). È significativo che anche la *Commedia* sia stata ricondotta al 'manierismo' medievale (Curtius): rispetto alla metafora (figura 'autoriale', dominante nella modernità, cfr. Genette) prevalgono le perifrasi, indice un'autorialità mediata, immersa nel repertorio e dedita a soddisfare il requisito dell'*ornatus*. Propongo alcuni passi del poema per una verifica e discussione di entrambe le poetiche, quella 'autoriale' e quella 'di sistema'.

Sara Quondamatteo (Università di Venezia/Sorbonne Université), *Il libro-conversazione come nuova forma di autorialità condivisa: per una teorizzazione del genere a partire da due opere di Czesław Miłosz*

Nel contesto polacco del secondo Novecento si assiste a un ampio ricorso da parte degli studiosi di discipline umanistiche a un genere che sfida la nozione monolitica di "autorialità"¹. Si tratta del "libro-conversazione"², nuova declinazione del racconto (auto)biografico che introduce la nozione di autorialità condivisa tra il soggetto *intervistato* e il soggetto *intervistatore*. Risultato della rielaborazione di elementi provenienti da tradizioni letterarie differenti (quella classica del dialogo, quella contemporanea dell'intervista e, nel caso della letteratura polacca, quella romantica della *gawęda szlachecka*³), il "libro-conversazione" è stato spesso ridotto erroneamente ad uno solo di questi generi⁴. La ragione principale di tale ambiguità può essere ricondotta alla fuorviante sovrapposizione tra il piano *dell'autorità*, che vuole il critico-intervistatore "subalterno" al ben più noto interlocutore, e quello *dell'autorialità*, dove invece si realizza una effettiva collaborazione tra le due parti finalizzata alla costruzione del racconto (auto)biografico.

L'intervento si propone di affrontare la questione a partire dall'analisi paratestuale e testuale di due "libri-conversazioni" del premio Nobel Czesław Miłosz: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*⁵ (1977) e *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy*⁶ (1988). Partendo dai due casi specifici, significativi in quanto Miłosz vi riveste rispettivamente i panni di intervistatore e di intervistato⁷, verrà proposto un primo inquadramento teorico del genere che potrà così essere esteso, in una prospettiva comparatistica, anche ad altri contesti culturali⁸. In particolare, si cercherà di dimostrare come alcuni caratteri distintivi del genere (interazione sistematica dei soggetti per un determinato periodo; utilizzo di diversi supporti mediatici; coesione del prodotto finale) concorrano ad una nuova pratica autoriale condivisa che mette in scena il processo di scrittura (auto)biografica.

LINEA 2 – AUTORIALITÀ DECENTRATA, MARGINALE, QUEER

Giovedì 24 novembre, 15.00 – 18.30

Essere autrici- Aula 1D

Presiede **Attilio Scuderi**

Carmen Bonasera (Università Ca' Foscari di Venezia), *Funzione-autore, funzione-autrice. Spazi e significati dell'autorialità al femminile*

Quando, nel 1969, Michel Foucault tenne la conferenza "Qu'est-ce qu'un auteur?" al Collège de France, non intendeva attestare ancora una volta la scomparsa dell'autore, annunciata l'anno precedente da Roland Barthes, bensì proponeva di rimettere subito in discussione la questione autoriale, individuando gli spazi vuoti in cui si esercita la formula di *funzione-autore*, intesa come confluenza di soggetti e discorsi all'interno di una società e come cifra di un'unità stilistico-concettuale. Sebbene lo stesso Barthes (1975; 1988) abbia poi ammesso la possibilità che la dissoluzione dell'autore sia uno stadio preparatorio alla sua ricomparsa come figura testualizzata – avvalorata da generi quali l'autofiction, per esempio –, il concetto di funzione-autore è rimasto una proposta inesplorata nell'alveo della critica letteraria, come ha evidenziato Carla Benedetti (1999). Prendendo le mosse dalla nozione foucaultiana di funzione-autore, questo intervento intende, in primo luogo, riflettere sul modo in cui si costruisce una figura autoriale, sempre intesa come funzione testuale, ma ponendola in relazione con l'identità di genere, saggiando quali ruoli e forme assume un'istanza autoriale femminile nella definizione della *funzione-autrice*. Rimodulando tale concetto in questi termini, è infatti possibile leggere l'autorialità al femminile con paradigmi adeguati all'esperienza creativa spesso decentrata delle autrici, osservando come l'identità autoriale viene fabbricata e destrutturata attraverso un linguaggio che si appropria degli spazi di creatività in modi complessi ed eterogenei (Brogi 2022). In secondo luogo, l'intervento sonderà la proposta teorica di *funzione-autrice* in una selezione di testi appartenenti a vari generi, tra cui *Um sopro de vida* (1978; trad. it. *Un soffio di vita*, 2019) di Clarice Lispector, *La frantumaglia* (2016) di Elena Ferrante, *L'Événement* (2000; trad. it. *L'evento*, 2019) di Annie Ernaux, mettendo in luce le dinamiche alternative con cui tale funzione trova spazio – testualizzato, eclissato nell'anonimato, o autofinzionale – nella cesura tra l'autrice e il soggetto che prende la parola.

Giuseppe Carrara (Università di Genova), *Il closet all'Old Bailey. Maud Allan, Salomè e il Culto della clitoride*

Nel 1908 la ballerina Maud Allan mette in scena, per la prima volta, la sua *Vision of Salomè*. Nel febbraio 1918 il regista teatrale J.T. Grein, animatore della Independent Theatre Society, annuncia una nuova (in realtà la prima in Inghilterra) rappresentazione della *Salomè* di Wilde, con Allan nei panni della protagonista. Questo annuncio è seguito da un articolo sul giornale di Noel Pemberton Billing, MP sul "Culto della clitoride". Maud Allan, attraverso la sua performance, si trova così al centro di uno scontro tutto politico che travalica la dimensione puramente artistica per farsi lotta all'interno di un campo, per usare le parole di Kate Millett, di politica sessuale, strettamente collegata alla politica interna e alla prima guerra mondiale. Attaccando le figure di Maud Allan e di Salomè, infatti, Pemberton Billing strumentalizzava il discorso sessuale per farne vettore di una decadenza politica e di un pericolo di corruzione da parte del governo tedesco. Scopo del mio intervento è quello di verificare le maniere contraddittorie attraverso cui Maud Allan performa la propria autorialità: da un lato, infatti, nelle sue due autobiografie e attraverso una serie di interventi sui giornali, rivendica una rispettabilità che voglia inserirsi all'interno dei rassicuranti paradigmi (post)vittoriani; dall'altro il suo corpo sul palcoscenico, al contrario, si presenta come quello di un'autrice/performer trasgressiva che non a caso i contemporanei spesso mettevano in relazione con la cultura del decadentismo (o della degenerazione, direbbe Max Nordau) e dei movimenti suffragisti. Attraverso un confronto con l'autorialità (e le successive reinterpretazioni *queer*) di Wilde, costantemente evocato nelle aule dell'Old Bailey durante il processo Pemberton-Billing, si cercherà di indagare e spiegare i motivi della contraddizione fra gli scritti e la performance di Maud Allan, ponendo i tentativi di autorappresentarsi una propria autorialità femminile all'interno di un discorso che deve necessariamente incrociare i discorsi tardo-ottocenteschi sull'omosessualità, il nuovo mercato culturale e le politiche (sessuali e non) della Grande Guerra.

Daria Catulini (indipendente), *Le identità multiple dell'Arminuta*

La mia proposta intende affrontare il tema dell'autorialità partendo dalla comparazione tra l'opera letteraria *L'Arminuta* (2017) di Donatella Di Pietrantonio e l'omonimo racconto filmico di Giuseppe Bonito (2021). Partendo da questo recente esempio di disseminazione autoriale, che vede l'autrice del romanzo vestire i panni della sceneggiatrice del film, si ragionerà su vari aspetti: sulla porosità del concetto di "autore", sulla volontà di rielaborare in toto una narrazione al fine di

piegare e indirizzare verso altre direzioni la fruizione di un racconto nato come esclusivamente verbale. Il prodotto cinematografico, lungi dall'essere un semplice adattamento del romanzo, si pone come ampliamento o amplificazione, vista anche la pregnanza di temi quali il silenzio o la portata conturbante della lingua dialettale, elementi che nella dimensione filmica acquisiscono uno spessore specifico. Oltre ai temi citati, si affronterà il tema del ritorno, della doppia famiglia (con riferimento alla poesia di Vivian Lamarque) e ad altre opere filmiche del regista.

Elisa Russian (Université de Lausanne), *Forme di vita e critica sociale in The Argonauts di Maggie Nelson*

L'autobiografia moderna, praticata da Rousseau e dai romantici, pone al centro del dibattito pubblico un io autoriale che si vuole autonomo e autentico poiché non solo indipendente dai rapporti di forza che definiscono la società ma anche originale rispetto ai propri contemporanei. Tale modello di soggettività, che nel Novecento si è consolidato grazie alle riflessioni di studiosi come Georges Gusdorf, viene apertamente criticato da vari movimenti di contestazione tra i quali il femminismo. Lo sviluppo di un'etica relazionale alternativa all'individualismo rousseauiano corrisponde a un aumento delle scritture autobiografiche. Se, infatti, da un lato teorici quali Nancy Miller criticano la nozione monadica dell'io, dando visibilità ai rapporti interpersonali che plasmano gli individui, dall'altro il campo letterario si allarga, permettendo l'ingresso di soggetti fino a quel momento marginalizzati. Come ha sottolineato la femminista americana Jill Johnston, la testimonianza in prima persona permette a questi autobiografi di ridefinire «who has rights, whose voice can be heard, whose individuality is worthy».

Questo intervento intende riflettere sul potenziale contestatorio e anti-normativo del racconto di vita a partire dal caso della scrittrice statunitense Maggie Nelson. In *The Argonauts* (2015), Nelson racconta l'esperienza di transizione del suo partner e la propria gravidanza, elaborando una poetica della citazione capace di dare forma letteraria alla natura relazionale dell'identità. L'io che prende la parola in questo ibrido di narrazione e riflessione che Nelson chiama «autotheory» è costitutivamente plurale, rappresentativo di una collettività, perché esplora le condizioni di possibilità del soggetto in rapporto alla società e al linguaggio. Testi come quello di Nelson mettono in discussione rappresentazioni stereotipiche della figura dell'autore, proponendo un modello alternativo di impegno politico che prende corpo nel vissuto personale.

Valentina Sturli (Università di Padova), *Essere o non essere sé. Forme dell'autorialità nell'opera di Christine Angot*

Christine Angot (1959), scrittrice e drammaturga francese, ha esordito nel 1990 con il romanzo *Vu du ciel* (Gallimard), che affronta i temi della pedofilia e dell'abuso. Angot ha vinto nel 2021 il Prix Médicis con *Le Voyage dans l'Est* (Flammarion), in cui ibridando romanzo, testimonianza e diario torna sull'esperienza traumatica dell'incesto tra un padre e una figlia che caratterizza gran parte della sua narrativa precedente. Il tema è infatti al centro dei precedenti *L'inceste* (Stock, 1999), *Peau d'Âne* (Stock, 2003), *Une semaine de vacances* (Flammarion, 2012): in ognuno di questi testi, mescolando deliberatamente verità e finzione, testimonianza e romanzo, l'autrice mette in scena sé stessa, il suo legame con la famiglia di origine, il trauma di un rapporto col paterno fatto di fascinazione e violenza. Nelle sue dichiarazioni pubbliche, nei suoi interventi sui giornali, nelle sue regolari apparizioni in TV, nelle performance teatrali, Angot dichiara di considerare la parola dello scrittore come un atto che manipola e trasforma la realtà, per il quale non vale e non deve valere alcun confine tra vero e falso. Nel suo modo di intendere la scrittura e la messa in scena di sé come autrice, Angot esibisce una concezione diffratta e multiforme di autorialità. L'intento del contributo è esplorare questa nozione in relazione all'opera di un'autrice che da un trentennio costruisce la sua personalità letteraria e la sua immagine mediatica a partire dalla modulazione di un trauma che assume di volta in volta forme e rappresentazioni diverse, rompendo le barriere tra piani di realtà e tra generi.

Laura Buzzegoli (Università degli Studi di Cassino), *Scompare per poi riemergere: ciò che resta di una donna in Histoire de la femme Cannibale di Maryse Condé*

Nella letteratura francese contemporanea la figura di scrittrice donna nera, un tempo ai margini, è andata man mano affermandosi imponendo la propria autorialità all'interno del panorama

letterario. Nella società di oggi, ancor troppo diseguale, si è iniziato ad ascoltare chi prima si ignorava.

Negli ultimi anni, in particolare, giuste rivendicazioni si sono fatte sentire forti e chiare nella cosiddetta *Littérature-monde*: una letteratura scritta in lingua francese da autori le cui radici affondano nei luoghi della colonia francese, ma che i francesi continuano a considerare una forma di letteratura straniera. Il complesso progetto nasce per dar voce a chi spesso viene privato della propria parola, per sottolineare la diversità come ricchezza, per abbattere il timore dell'altro e il concetto di estraneità, per la libertà di raccontare e di descrivere la propria terra, con i propri abusi, con la propria cultura e la propria lingua, che troppo spesso si perde nell'idioma coloniale, per la necessità di dire l'indicibile e per l'affermazione del proprio essere.

Il contributo intende prendere le mosse da questo manifesto identitario, soffermandosi nel dettaglio sulla scrittrice Guadalupiana Maryse Condé e in particolare sul suo romanzo *Histoire de la femme Cannibale*. Attraverso lo studio e l'attenta analisi linguistica e tematica si vuole evidenziare in che modo la scrittrice pone in primo piano la sua figura e quella della protagonista al centro di una realtà, quella Sudafricana, difficile. La messa in discussione dell'io protagonista e la percezione che la donna ha di sé stessa e degli altri, porrà al centro numerosi interrogativi attraverso i quali Rosélie rivendicherà la propria esistenza. All'interno di un mondo oppresso, dominato da stereotipi ancora al centro di ogni discorso, la scrittura di Maryse Condé affonda, si sfalda, fino a emergere con prepotenza per poter dar voce a esistenze che sembravano ormai perdute.

Eleonora Santamaria (Università dell'Aquila), *Autorialità drag camp: la dissoluzione di un canone «tradizionale»*

La drag performance si struttura come un terreno di ibridazioni radicali, un'incarnazione del sé attraverso l'uso incisivo della parodia al fine di smantellare le impostazioni gerarchiche tra i generi. Negli spettacoli drag, pertanto, anche la tradizionale figura dell'autore, con tutto il suo portato epistemologico, trova una sua specifica profanazione.

Innanzitutto, il concetto di fisicità autorialia trova una sua collocazione in una dimensione spettrale: ad esempio, la pratica del lipsync - il movimento labiale che interpreta una base musicale o sonora in playback - e l'estetica ipercitazionista evocano un vuoto che trova la sua espressione nella corporeità, richiamando l'assenza nella presenza, e viceversa. È ciò che accade quando la queen Marilyn Bordeaux indossa l'abito di Raffaella Carrà per interpretare il brano *Que dolor*: l'autorialità fluttua nella dialettica tra le due artiste. Inoltre, nel drag show si ravvisa una messa in crisi della fissità del testo e dell'antropocentrismo della figura aitoriale canonica: gli eventi socio-culturali del contemporaneo creano e contaminano le esibizioni, come dimostra l'immediata rielaborazione dei brani dell'ultima edizione di Sanremo nei contesti drag milanesi. Anche lo spazio, e dunque il pubblico, trasformano lo spettacolo; ad esempio, la performer Bludura modifica il tono e i riferimenti del proprio numero in base all'ambiente e alla capacità di decodifica del linguaggio drag del pubblico.

L'intervento mira a indagare una peculiare dissoluzione del canone aitoriale: in una ibridazione tra autentico e inautentico, l'author* drag si situa al confine tra soggetto e oggetto della parodia, nelle pieghe del contemporaneo e ai margini tra performer, pubblico e spazi.

A tal fine, l'analisi si concentrerà sull'erosione dell'antropocentrismo e della polarizzazione tra luoghi e corpi, soggettività e alterità seguendo le linee della *posthuman theory* (Morton, Marchesini, Peeren) e tracciando una fenomenologia dell'autorialità drag secondo le categorie estetiche del camp (Cleto).

Venerdì 25 novembre, 9.30-13.00

Autorialità, razza, postcolonialità - Aula 1D

Presiede **Serena Guarracino**

Marta Cariello (Università della Campania Luigi Vanvitelli), *Soggettività temporanee e interruzione postcoloniale*

Il presente intervento propone uno studio della soggettività postcoloniale come interruzione del soggetto fisso occidentale. Tale interruzione è intesa certamente nell'accezione post-

strutturalista che forma e informa la disseminazione, plurima e mobile, del postcoloniale (e viceversa). Allo stesso tempo, tuttavia, la 'voce soggettiva' nella produzione culturale postcoloniale è chiamata sempre più spesso a preponderare in un gioco che sembrerebbe, almeno in apparenza, resuscitare l'autore messo a (eterno) riposo da Barthes.

Una chiave utile per lo sguardo e l'ascolto dei testi e della scrittura postcoloniale contemporanea, in tal senso, si potrebbe rintracciare in *La Révolution du langage poétique* (1974) di Julia Kristeva. Kristeva affronta la questione della soggettività, a partire da una critica alla *Grammatologia* di Derrida, che non riuscirebbe a pensare al di fuori del *Logos* e quindi del linguaggio e dello spazio simbolico; la studiosa pone invece l'ambito semiotico come primario alla formazione del soggetto, postulando pertanto non l'assenza del soggetto e la non-rintracciabilità della 'verità', bensì l'esistenza di un soggetto sempre in divenire e di una verità contingente e del tutto temporanea, appartenente a quel soggetto. In questo processo, o meglio, nella costituzione della soggettività contingente, si rivela anche il processo stesso di costituzione della realtà, che ha bisogno, sostiene Kristeva, di una qualche forma di soggettività per potersi tradurre in linguaggio. Il soggetto-narratore, la narrazione e il linguaggio utilizzato a questo punto sono tutti allo stesso modo costruttori di 'verità' contingenti e soggettività temporanee. Le testualità postcoloniali, nel loro radicamento multiplo, mobile e allo stesso tempo profondamente 'locale', possono essere considerate come portatrici ciascuna di un soggetto criticamente contingente, di infiniti processi identitari e identificativi delle soggettività migranti, di incalcolabili moltiplicazioni e complessificazioni della voce, del corpo e delle narrazioni in relazione all'Occidente ai più diversi terreni di incontro, sovrapposizione e confusione.

Giulia Fabbri (Università di Roma La Sapienza), *"Release the Beast". Intersezioni di genere, razza e specie nelle pubblicità italiane contemporanee*

Nella società di massa contemporanea le immagini pubblicitarie svolgono un ruolo fondamentale nel contribuire a (ri)costruire uno specifico immaginario relativo alle categorie di genere e razza. In particolare, la rappresentazione delle donne nere utilizza un codice simbolico strettamente legato alla storia coloniale e razziale italiana passata e contribuisce a rafforzare processi di alterizzazione e razzializzazione che escludono soggetti non bianchi dallo spazio simbolico e sociale della nazione. In questo senso, la cultura visuale costituisce un campo di ricerca particolarmente interessante per la sua estrema fruibilità nonché per la sua capacità di contribuire a costruire discorsivamente specifici immaginari.

Nel presente intervento intendo prendere in esame l'intersezione di genere, razza e specie in alcune immagini pubblicitarie italiane contemporanee, che ripropongono da un lato lo stereotipo coloniale della "venere nera", dall'altro la sovrapposizione visuale e discorsiva tra donne nere e animali. Adottando un approccio intersezionale e postcoloniale, intendo analizzare in che modo tali rappresentazioni presentino una evidente matrice coloniale e ripropongano, quindi, un immaginario sessista e razzista che, sviluppatosi nel contesto coloniale, continua ad informare la società italiana contemporanea. L'intervento assume inoltre la prospettiva dei *critical animal studies* per esplorare il modo in cui le categorie del genere e della razza intersecano anche la categoria della specie e riproducono processi di animalizzazione e alterizzazione. Utilizzando gli strumenti teorici e metodologici propri degli studi di genere, della *critical race theory* e degli studi sulla cultura visuale, intendo far emergere come tali immagini, lungi dal costituire esclusivamente il prodotto di strategie commerciali, presentano in realtà più livelli di sotto-significati risultanti dall'intreccio di eredità coloniali, processi di razzializzazione, meccanismi di definizione del genere e della sessualità e di riproduzione del binarismo umano/non umano che, condensandosi nella comunicazione pubblicitaria, raggiungono il grande pubblico in forma apparentemente innocua e neutra.

Serena Fusco (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), *Intermedialità, corpi e performances autoriali in Ruth Ozeki e Monique Truong*

La percezione di una tensione di fondo tra la figura autoriale in campo letterario da un lato e il 'sistema' delle moderne tecnologie medialità in cui tale figura si inserisce tentando di definire un proprio spazio espressivo dall'altro risale almeno ai primordi ottocenteschi del rapporto tra gli scrittori e il nuovo medium fotografico. A partire poi dalla diffusione crescente dei mezzi di comunicazione di massa nella prima metà del Novecento, e successivamente con la 'società dello

spettacolo' della seconda metà, sempre più autrici e autori si sono trovati a intrattenere un rapporto complesso con i media visuali, favorendo così l'emersione di una zona di proficua ridefinizione del rapporto tra i poteri della parola e i poteri dell'immagine, che costituisce anche uno spazio di riflessione sul modo in cui la figura autoriale detiene (o meno) tali poteri.

Tra gli esempi di questa ridefinizione/riflessione vi è il lavoro di Don DeLillo, a cui si accennerà inizialmente quale figura almeno in parte esemplificativa di un rapporto intermediale improntato a un problematico tentativo di controllo 'scritto' autoriale della pervasiva alterità visual-mediatica. Successivamente, si esamineranno le performances autoriali di due scrittrici contemporanee che, all'arrivo del nuovo millennio, manifestano invece un rapporto più fluido, e apparentemente meno improntato al controllo, con il vasto sistema mediale di cui la loro stessa scrittura fa parte: la giapponese americana Ruth Ozeki e la vietnamita americana Monique Truong. Entrambe, attraverso un articolato confronto con diversi media visuali, realizzano una 'messa in scena' della propria autori(ali)tà transculturale e razzializzata, approdando a un confronto aperto con la propria responsabilità enunciativa (e con i limiti della stessa) in un contesto di medialità iperdiffusa (Ozeki), e a una poetica sinestetica che realizza forme di non sovrapposizione tra corpo autoriale, corpo dell'opera e sguardo di chi guarda e/o legge (Truong).

Laura Giurdanella (Università di Catania), Oggi forse non ammazzo nessuno di *Randa Gahzy*. Per una fenomenologia della *traità* in letteratura

Secondo l'interpretazione atipica della letteratura coloniale e postcoloniale proposta da Homi K. Bhabha (*Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, 2019), il concetto di «personalità ibrida» è il prodotto dell'incontro tra diverse lingue e culture che non rientrano più nella rigida suddivisione tra cultura colonizzante o cultura colonizzata. Il personaggio di Jasmine in *Oggi forse non ammazzo nessuno* della scrittrice italo-egiziana Randa Ghazy, figlia di una coppia di immigrati giunta in Italia, sembrerebbe possedere i tratti della figura atipica, teorizzata dal filosofo indiano. «Poi c'è la storia di come spiegare ai tuoi amici che sei italiana, egiziana, musulmana, laica, e di come far fronte agli stereotipi di tutti i giorni»: con queste parole la scrittrice esordisce nella sua nuova prefazione al romanzo, intitolata *Il diritto di essere frivole* (Bur Rizzoli, 2016), e descrive allo stesso tempo le *déchirement*, il dilemma di doversi necessariamente ingabbiare nell'una o nell'altra identità, per essere accettata dalla società. Ma Jasmine – alter ego dichiarato dell'autrice – lotta contro la difficoltà di affermarsi come 'identità polimorfica' di 'italiana' 'musulmana'; difatti, in diversi luoghi ed episodi del testo si evince la rabbia per un multiculturalismo non ancora pienamente realizzato (Neri, *Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione, in Introduzione alla letteratura comparata*, 1999).

Per un inquadramento teorico possono essere proficue le categorie dell'*entre-deux* (Bhabha, 2019), della *Zwischen-heit* (Buber, 1993), dell'*aida* (Kimura, 2013), secondo cui la sospensione apparente dell'identità alle soglie di più "altrove" non significhi necessariamente dimorare nella terra di nessuno, ma piuttosto in un luogo mediano. Ma se da un lato la 'traità' può essere una condizione auspicata, tuttavia è difficile da raggiungere consapevolmente. La lacerazione che ne deriva è il dolore che affligge gli espatriati, i figli di seconda generazione che vivono un'esistenza sulla soglia di due sistemi culturali e linguistici diversi e che molto spesso tentano di ritrovare la loro *Heimat* nella scrittura (Benjamin, 2011; Jedlowski, 2009).

Valentina Monateri (Università di Torino), *Strategie autoriali dell'oscenità: il caso di James Baldwin*

Nella *Cambridge Introduction to Modernism*, Pericles Lewis suggerisce che la grande rivoluzione dell'arte *fin-de-siècle* e modernista consista nell'attenzione conferita dagli autori a "previously taboo subject matters, such as masturbation, sodomy and other sexual acts, homosexuality, menstruation, and digestion." Indicando i seguenti esempi a conferma di questa teoria: "adultery (Gustave Flaubert's *Madame Bovary* [1856]), defecation and masturbation (James Joyce's *Ulysses* [1922]), lesbianism (Radclyffe Hall's *The Well of Loneliness* [1928]), explicit sexuality (D. H. Lawrence's *Lady Chatterley's Lover* [1928]), pedophilia (Vladimir Nabokov's *Lolita* [1955]), and male homosexuality (James Baldwin's *Giovanni's Room* [1956])." (Lewis, 2007, 28-29).

Nella presente proposta, dunque, dopo una breve analisi delle strategie discorsive di rottura del *taboo* dell'oscenità, in alcune scritture moderniste e postmoderne, si prenderà in considerazione il contributo dato da James Baldwin allo sviluppo di un'autorialità *oscena, outsider, diversa*, con

un'attenzione peculiare per i romanzi *Go Tell It on the Mountain* (1953), *Giovanni's Room* (1956) e *Another Country* (1962).

Profondamente contrario all'idea di essere ricordato come "merely a negro writer", James Baldwin è un lettore attento della tradizione occidentale e deriva molte strategie autoriali proprio dalla sua interpretazione della stagione modernista euro-americana (H. A. Porter, 1989, 13).

La frammentarizzazione dell'io autoriale, l'iper sessualizzazione e la razzializzazione dei personaggi, così come la ricerca di una scrittura ispirata all'improvvisazione del *blues* e del *jazz*, portano Baldwin a indagare formalmente il discrimine che si instaura tra identità autoriale e identità culturale. I romanzi baldwiniani ambientati tra Harlem e Greenwich, tra l'America e Parigi, mettono formalmente e contenutisticamente in atto «how questioning racism will inevitably imply questioning white masculinity as well». (J. M Armengol, 2012, 691).

Scopo di questa proposta sarà, pertanto, quello di valutare criticamente i diversi gradi di figuratività del linguaggio, le diverse strategie di elusività e di frammentarizzazione identitaria applicate da Baldwin nell'affrontare le due problematiche distinte – ma legate – della *race question* e della *sexual question*.

Caterina Romeo (Università di Roma La Sapienza), *Podcast di resistenza alla misogynoir*

La produzione di podcast su temi quali la razza e il razzismo strutturale, che negli ultimi anni è stata in continua ascesa, fa parte di un più ampio panorama di attivismo digitale. Attraverso l'uso dei social media e di altre piattaforme digitali, i soggetti razzializzati hanno alimentato un dibattito collettivo sui processi di razzializzazione e creato network antirazzisti a livello globale. Il podcast necessita di una strumentazione minima e pertanto è considerato un medium molto flessibile che consente un facile accesso a canali di comunicazione digitale alle comunità storicamente sottorappresentate nei media tradizionali.

Storicamente l'esclusione dei soggetti razzializzati dai media ha interessato le donne più degli uomini, come osserva Moya Bailey che ha coniato il termine "misogynoir" per indicare specificatamente "the anti-Black racist misogyny that Black women experience, particularly in US visual and digital culture" (2021). Se il genere e la razza conferiscono una normatività visiva dalla quale i corpi delle donne nere sono escluse in quanto non sono conformi a quella che Nirmal Puwar ha definito la "norma somatica" (2004), nella comunicazione uditiva tale normatività (o la mancanza di tale normatività) non si percepisce attraverso la materialità del corpo ma attraverso la (im)materialità della voce (Tiffe, Hoffmann 2017).

Dopo aver analizzato come i soggetti marginalizzati, in particolare le donne nere e non bianche, utilizzano il podcast per creare contronarrazioni che conferiscano loro autorità attraverso l'accesso all'autorialità, questo articolo presenta l'analisi di due podcast come casi di studio, *About race* di Reni Eddo-Lodge (2018) e *Sulla razza* di Nathasha Fernando, Nadeesha Uyangoda e Maria Catena Mancuso (2021), esaminando come queste autrici contribuiscono a un'articolata riflessione teorica sulla razza in prospettiva intersezionale.

Laura Sofia Torre (Università dell'Aquila), *Black Porn Matter. Intersezionalità e razzializzazione nel porno di Vanessa Blue, Diana De Voe e Damali XXXPlosive Dares*

Il lavoro di registe e performer porno nere come Vanessa Blue, Diana De Voe e Damali XXXPlosive Dares costituisce un modo intersezionale di intendere l'autorialità pornografica ed evidenzia come solo un approccio in grado di coniugare il piano narrativo e testuale con quello produttivo e distributivo incida performativamente. Il contributo mostrerà le interconnessioni fra sensibilità femminista e decostruzione della "razzializzazione" (Giuliani, 2012: 52), intesa come prisma sugli assi del potere.

Il presente intervento si propone di analizzare "esempi convincenti di possibilità e limiti della pornografia come spazio in cui le donne competono per il controllo sul proprio lavoro" (Miller-Young, 2013: 106) in una prospettiva comparatistica su pratiche portate in scena, dinamiche di potere razziale e scelte stilistiche. Si adotterà un approccio metodologico che coinvolga porn studies, black studies e studi post-coloniali, delineando come le scelte di produzione e la costruzione di un brand alternativo-radical incidano nel trattare tematiche legate all'identità nera, analizzando le interferenze della "cultura della dissomiglianza" (Clark Heine, 1989: 913), la politica del silenzio sulle espressioni delle donne nere nella sessualità.

Le strategie di riappropriazione di Blue, De Voe e Dares sono modellate dal potere personalizzante della razza nelle relazioni strutturali della pornografia. La soggettività nera opera in contrappunto, decostruendo canoni del corpo bianco e alterando i termini in cui i corpi delle donne nere sono rappresentati come simultaneamente desiderabili per la loro differenza esotica e indesiderabili, in quanto queste stesse costruzioni minacciano la nozione di passività della sessualità femminile, l'eteronormatività e la gerarchia razziale (hooks, 2015: 366). Si indagherà inoltre come tali costruzioni discorsive costituiscano nodi inevitabili con cui le donne e le persone queer nere devono confrontarsi per creare un immaginario pornografico per sé.

Francesca Valentini (Università Ca' Foscari di Venezia), *Faveladas, jineteras e povere: la postmodernità delle afrodiscendenti*

La produzione letteraria del secondo '900 ha visto emergere voci che per secoli sono state vittime di un silenzio secolare. Il fenomeno risulta evidente se si analizza la produzione dell'America Latina e dei Caraibi dove compaiono diari, memorie e testimonianze di *favelados*, *cimarrones*, di afro-discendenti, di persone che vivono i margini della società Occidentale come prostitute, poveri, analfabeti. Il contributo intende focalizzarsi sul diritto all'autorialità, diretta o indiretta, delle donne, soprattutto afro-discendenti, che vivono le zone liminali dello scenario post coloniale dell'America Latina e Antillana: a partire da Carolina de Jesus che rappresenta la vita dei *favelados* di São Paulo in *Quarto di despejo* (1960), a Edwidge Danticat che raffigura le difficoltà delle donne haitiane in patria e di quelle che vivono un complesso processo di integrazione dopo l'emigrazione negli USA, dalle testimonianze raccolte dai cubani Daisy Rubiera Castillo autrice di *Reyita, sencillamente: testimonio de una negra cubana nonagenaria* (1996) e Amir Valle che nel discusso *Habana Babilonia* (2008) raccoglie i ricordi e le testimonianze delle *jineteras* cubane, a bell hooks che con le sue opere pone l'attenzione sulla triplice marginalità delle donne afro-americane dei sobborghi urbani degli Stati Uniti, discriminate per essere nere, donne e povere. La postmodernità è dunque il momento in cui la marginalità diventa centrale: la pretesa uniformità e i modelli dominanti vengono messi in crisi dalle periferie che evidenziano le contraddizioni interne al sistema attraverso una voce che diventa protagonista della cultura.

Sabato 26 novembre, 9.30-13.00
Queerizzare l'autorialità - Aula 1D
Presiede **Fabio Vittorini**

Mimmo Cangiano (Università Ca' Foscari Venezia), *Tecnicizzazione, cultural turn e "trionfo" dell'intellettuale*

La trasformazione in senso neoliberale delle istituzioni educative ha riformulato in senso *tecnico* la figura dell'intellettuale, costringendolo sempre più a un tipo di attività strettamente inerente alle ragioni del mercato (sia la didattica per competenze nel mondo della scuola, sia la necessaria partecipazione a bandi e progetti di ricerca, di solito tematicamente orientati, nel mondo dell'università). Curiosamente però, questa riformulazione prammatica del ruolo dell'intellettuale è avvenuta proprio mentre, a livello ideologico e di ricerca, l'accademia, in particolare quella progressista, celebrava i portati del *cultural turn*, vale a dire un discorso contestativo che tende però a identificare lo spazio ideologico-culturale, come sostengono fra gli altri Teresa L. Ebert e Vivek Chibber, come luogo privilegiato di conflitto. Nel momento stesso, voglio dire, in cui l'intellettuale esperisce un progressivo spostamento delle proprie funzioni nel senso di una mercificazione, l'accademia sostiene portati di lotta tesi a porre l'intellettuale stesso a capo di un possibile movimento contestatario. Se infatti la lotta è prima di tutto lotta culturale, se è cioè il discorso ideologico-culturale a tenere in sé i portati più alti di un foucaultiano "potere", è chiaro che sono gli intellettuali quelli che meglio possono confrontarsi con quello.

Si potrebbe certo parlare di una sorta di "risarcimento psicologico", in cui l'intellettuale, sempre più degradato a *tecnico*, ritrova un mandato connesso alla sua antica funzione umanistica di 'critico'. C'è però forse qualcosa di più, e su ciò soprattutto verterà il mio intervento. Il *cultural turn* (cioè una posizione largamente fondata su un Gramsci inteso post-modernisticamente) non solo sovrastima l'elemento ideologico sul piano delle lotte (di classe, genere, razza, ecc.), ma anche tende, proprio a causa di tale sovrastima, a perdere costantemente

di vista il modo in cui la sfera sovrastrutturale (idee intellettuali incluse) sia orientata da quella della prassi. Attraverso il *cultural turn*, voglio dire, l'intellettuale sempre più perde di vista il modo in cui le sue stesse idee e la sua stessa funzione sono a loro volte dirette da precise azioni economico-materiali: smette di riconoscersi anche in quanto sintomo e, in tal senso, comincia a immaginare la sua azione (anche quando ideologicamente di *lotta*) come non in diretta connessione con quelle modifiche economico-materiali che sempre più lo riduco a *tecnico*. In questa direzione smarrisce (inevitabilmente?) la capacità di leggere le sue stesse idee come in dialettica con tali riformulazioni economico-materiali. Il mio intervento si muoverà dunque in una tripla direzione: presenterà innanzitutto le ragioni e gli effetti della tecnicizzazione del lavoro intellettuale; analizzerà poi il dibattito attorno al *cultural turn* per come è avvenuto in particolare in quegli ambienti accademici che guardano con favore alle prospettive marxiste, post-marxiste, postcoloniali, femministe, queer, ecc.; infine rifletterà appunto sull'emergere di una nuova figura di intellettuale sorta proprio al paradossale incrocio fra una prassi *tecnicizzante* e un'ideologia – si perdoni l'orribile termine – *culturalizzante*.

Marine Aubry-Morici (Università Roma Tre), *L'autore-animale, la finzione pseudoscientifica di Vinciane Despret*

Il mio intervento verte sul trattamento letterario della « teriolinguistica » nei saggi finzionali di Vinciane Despret. Il termine, coniato a partire dal greco « thèr » (bestia selvaggia), si definisce come lo studio delle produzioni scritte degli animali, sotto forma di romanzo, poesia o pamphlet. Viene usato per la prima volta nel 1974, in un racconto di Ursula Le Guin intitolato *The Author of the Acacia Seed and Other Extracts from the Journal of the Association of Therolinguistic*, dove l'autrice inventa una comunità di scienziati specializzati nello studio delle forme letterarie degli animali e delle piante. Vinciane Despret in *Autobiografia di un polpo* fa rinascere nel 2022 questi personaggi per scrivere tre saggi narrativi e finzionali. 1 Esplora così la poesia vibratoria dei ragni quanto la possibilità di una scrittura dell'inchiostro del polpo. L'originalità di questo antropomorfismo critico è che non pretende scrivere al posto del mondo non-umano (come, per esempio, in *Essere una quercia* di Laurent Tillon, 2021) ma prende sul serio la possibilità di confrontare l'umano a un mondo scritto non-umano. Spesso derisa, l'idea che gli animali potrebbero parlare, anzi essere autori di produzione estetico-letterarie, poggia su un'importante documentazione scientifica e, nella pseudoscienza teriolinguistica, serve da esperimento letterario a metà strada tra antropologia, etologia e letteratura, la quale rinnova le prospettive sull'autorialità. Si può parlare di un autore quando un animale si esprime a nome della sua specie, oppure è autore solo quello ribelle, che si singularizza come la formica rivoluzionaria di Ursula Le Guin? Inoltre, la possibilità di questo « panlirismo » si scaglia contro le possibilità concrete dell'uomo di capire cosa il mondo avrebbe da dirgli. Di fatto, interroga anche le forme e i limiti della comprensione di un mondo non-umano da parte di un secondo autore, il traduttore. Infine, perché ci sia un testo, ci vuole per forza una volontà di creare messaggi non-effimeri? E, soprattutto, perché ci sia un autore, ci vuole per forza un lettore capace di leggerlo?

Anna Chiara Corradino (Università dell'Aquila/Humboldt Universität), *«Films are monkeys that fuck their muses»: la performance Queer dell'autore di/in Bertrand Mandico*

La regista Joy d'Amato (Elina Löwensohn, e riferimento a Joe D'Amato) non riesce a separarsi dalla sua attrice Apocalypse (Pauline Jacquard) e per trattenerla propone una serie di flashback sul film da poco concluso e appena girato. Siamo catapultati tramite gli occhi della regista in un turbinio di scene sui tabù sessuali (la pedofilia, la necrofilia, la gerontofilia) sui tabù sociali (l'invecchiamento, la paura dell'età, l'identità di genere) senza un apparente filo logico se non quello della volontà di fare un film. Riflessione proemiale al suo ultimo film *After Blue* (2021), *Ultra Pulpe* (Apocalypse After), è un mediometraggio di Bertrand Mandico, uscito nel 2018, ed esempio chiave della sua cinematografia. Mandico è poco noto al grande pubblico forse proprio per il trattamento di tematiche estreme, marginali e queer. Tramite i suoi film il regista costruisce delle *dramatis personae* che non solo giocano, centonatamente, con i registi da cui trae ispirazione, ma che permettono una riflessione sulla rappresentazione dell'autore stesso, mediante pratiche sia di disseminazione e disidentificazione personale sia di problematizzazione del ruolo stesso che il regista assume all'interno dei film. I suoi corti, come lui stesso ammette, sono infatti "riflessioni" sul cinema, ma anche su altre forme artistiche che Mandico ibrida all'interno dei suoi

lungo/mediometraggi. In questo modo l'autore si presenta al pubblico come frammento corporeo, come riflessione dall'esterno e come puro desiderio voyeuristico. Tramite il mio intervento vorrei comprendere come nella produzione di Mandico sia rappresentata la sua performance registica, facendo presente come l'autore decida di analizzare alcune tematiche, di per sé ai margini per tabuizzazione sociale, e di presentare se stesso come soggettività performativa, disseminata e queer.

Matilde Manara (Collège de France), «*La femme sert à se passer de femme* ». *Autorialità femminile nei Cahiers di Paul Valéry*

Nella tradizione lirica occidentale sono numerosi i testi in cui un « io » maschile e loquace si rivolga a un « tu » femminile e silenzioso. Molto meno frequenti sono invece le situazioni nelle quali il femminile si trova nella posizione di soggetto dell'enunciato. Dalle *cantigas de amigo* medievali, ai monologhi drammatici di Robert Browning, alla *Beauté* di Baudelaire, che canta a se stessa la propria lode, la voce femminile si fa sentire nel testo, ma nella maggior parte dei casi la sua costruzione deriva da un assemblaggio di clichés o, tutt'al più, compone un'allegoria. Innocenti o maledette, alter ego o rovesci del poeta, fino al XX secolo le figure femminili in poesia sembrano insomma poter esprimere la loro soggettività solo con l'aiuto di un linguaggio e di topoi presi in prestito dall'ordine simbolico maschile. In Paul Valéry, invece, la scelta della prima persona femminile va di pari passo con la messa in discussione di questo ordine simbolico e dell'eredità lirica in generale. Un testo dall'aspetto tradizionale come *La Jeune Parque* ci offre in realtà una vera e propria fisiologia del corpo femminile: lacrime, sangue, aliti, tutti gli umori vi sono presenti e partecipano alla creazione di una figura che sfrutta gli stereotipi del genere lirico per costruirsi e decostruirsi allo stesso tempo.

Ad eccezione della *Jeune Parque*, Valéry preferisce tuttavia riconoscersi in personaggi maschili e intellettuali. Teste, Leonardo, Faust, Robinson, Gladiatore e il visitatore del *Cimetière marin* incarnano per lui la qualità più ammirevole: una coscienza insulare, tanto indifferente quanto porosa alla realtà, laddove la caratteristica del femminile consisterebbe secondo l'autore nell'assoluta permeabilità al mondo esterno. Ci si può chiedere, tuttavia, se tale identificazione non sia il risultato di un processo di selezione dei materiali da parte dell'autore stesso. Sono infatti numerose le figure femminili presenti nell'opera edita e, soprattutto, in quella rimasta inedita alla morte di Valéry. Quando dà voce a Madame Teste, alla Pizia, ad Agathe, a Emma o a Lust, l'autore non intende in alcun modo fare di loro le personificazioni di un sensualismo degradante che altrove, e con rivendicata misoginia, associa alla donna in generale. Al contrario, queste figure gli permettono di rappresentare un aspetto del suo pensiero opposto, ma ugualmente legittimo, rispetto a quella incarnata dai suoi eroi maschili.

Con questo intervento ci proponiamo di studiare le strategie di femminilizzazione della scrittura esplorate da Paul Valéry nel quaderno inedito "Agar-Rachel-Sophie" (1923-1945). Gli studi di genere e la riflessione sugli stereotipi della scrittura femminile in particolare – il motivo della naturalezza, la presunta densità metaforica, lo "stile delle passioni", etc. – ci aiuteranno nella lettura di una scelta di testi da qui estratti se le figure "maschili" dell'opera di Valéry sono tutte costruite su un principio di impersonalità, l'uso della prima persona femminile gli permette di sperimentare una scrittura indirettamente autobiografica e di riflettere così sull'autorialità da una prospettiva interna al testo che egli altrimenti si precluderebbe.

Massimiliano Manni (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), *Out-fiction: storie dell'altro sé da perdere e trovare nell'autofinzione contemporanea queer*

Atto creativo e non mimetico, performativo di un'identità che prende vita nella rappresentazione, il gesto autobiografico acquista piena consapevolezza della propria natura trasformazionale nell'autofiction, dove la ricostruzione teleologica cede il passo al dinamismo esplorativo dell'io riformato. Alla normatività del lavoro documentario di ricostruzione memoriale del genio, autori come Edmund White in America, Jeanette Winterson in Inghilterra, Édouard Louis in Francia e Camila Sosa Villada in Argentina oppongono le smagliature di una vita da riscrivere. Che sia per evocare e sfidare l'alienazione dell'omofobia interiorizzata (White), sovrascrivere la storia ereditata dalla famiglia con quella necessaria a superarla (Winterson), chiudere il sipario sul destino infame di un nome rinnegato (Louis) o esorcizzare lo stigma piegando la sua voce a nuovi usi mitizzanti (Sosa Villada), l'autofiction parla all'esigenza di rottura nella comunità internazionale degli autori

queer offrendo un modello di ontologia ibrida e di patto di lettura reversibile, in primis della propria esistenza.

Muovendo dalla ricognizione del valore euristico dell'autofiction rispetto ai limiti del progetto autobiografico in senso canonico, il contributo evidenzierà il problema della riconoscibilità della figura autoriale nel testo in quanto corpo fisico e persona sociale, il valore semantico della fabulazione nell'ottica di un dialogo più efficace con il lettore, il ruolo sovversivo della fondazione di nuovi discorsi testimoniali. La scelta di autori attivi da tanto o poco tempo e rappresentativi della molteplicità della categoria queer contribuisce in questo senso a mettere in luce la coerenza dello slancio autofinzionale negli individui sconosciuti dall'assetto sociale. Paratesto della sua stessa autofiction, l'autore come realtà extratestuale verrà rivelato in quanto origine ed esito del progetto testuale, nel cui protagonista riconosce ed esilia a un tempo una versione di sé stesso.

Valeria Marino (Università di Torino), *Impureté linguistique et ethos auctorial dans Kantaje de Katalin Molnar et Dictée de Theresa Hak Kyung Cha*

Marqués par l'exil et l'expérience de la marginalité, les itinéraires existentiels et artistiques de Theresa Hak Kyung Cha et Katalin Molnar questionnent le langage et l'identité féminine, en croisant pratique artistique et réflexion théorique. *Kantaje* et *Dictée* s'avèrent être, en effet, leurs véritables manifestes : elles y déconstruisent, tout d'abord, le rapport au langage. Notamment, Molnar bâtit sa propre langue à partir du sentiment d'une impureté foncière de la langue et du moi. Elle met en scène un "moi fôtif", donc marginale, impuissant et voué à l'échec face à ses deux langues d'écriture : le français et le hongrois. Elle s'éloigne volontairement du mimétisme des romans conventionnels pour impliquer le lecteur et lui faire vivre sa condition d'Hongroise à l'égard de la France, lieu étranger, et de la langue française, vue comme un ensemble de sons déconnectés, d'images et de souvenirs où « l'incorrection [est perçue] comme [le seul] principe esthétique et éthique ». De même, Cha déforme la syntaxe anglaise qui semble craquer sous l'effort 1 de parler. Mêlant le français, l'anglais, le coréen, le chinois et le latin dans un dédale de voix entrelacées, elle se met en « posture de combattante envers le langage » et elle construit une 2 autobiographie "oblique" qui tresse récit historique, journal intime, biographie et poèmes en prose. Contre « l'homogénéité verbalisée de la communauté » les deux écrivaines cherchent, en effet, à 3 inventer une nouvelle forme de visibilité du corps par le texte, capable de reconstituer les mouvements de la voix, de donner une corporalité à l'écriture afin qu'elle fasse affleurer une voix à la fois distanciée et personnelle. Les corps qui s'incarnent dans les oeuvres, leurs reflets discursifs, leur « paraître », donc, nous interrogent. Dans le cadre de notre communication, nous nous proposons, alors, d'explorer les liens entre ethos et incorrection linguistique à travers l'analyse de *Kantaje* et *Dictée*. Comment se manifeste, dans l'énonciation, l'ethos auctorial ? Comment la prise de parole dans une langue incorrecte se justifie-telle ? Quelle est la marge d'auto-création dans un univers de pratiques socialement pré-contraintes ? Comment les postures auctoriales mentionnées modélisent-elles leurs destinataires idéaux ?

Rosalba Nodari (Università di Siena) e **Luisa Corona** (Università dell'Aquila), *Le lettere di Michela Margiotta: autorialità marginali e retorica emotiva*

L'intervento si propone di rianalizzare il corpus epistolare contenente le lettere che Michela Margiotta (generalmente nota con lo pseudonimo di Anna) ha inviato fra il 1959 e il 1965 all'antropologa Annabella Rossi, raccolte e pubblicate da quest'ultima nel 1970 nel volume *Lettere da una tarantata*. Le lettere di Michela, che inizia a scrivere proprio per intessere una relazione epistolare con Annabella, rappresentano un importante documento di scrittura femminile in «italiano popolare unitario» (De Mauro 2015 [1970]1) ma sono soprattutto un osservatorio privilegiato per riconsiderare il rapporto che s'instaura tra osservatore e osservato, per riflettere sul ruolo effettivo e sulla funzione dell'indagine antropologica e sull'asimmetria di potere che emerge dalla ricerca sul campo. La scelta di pubblicazione delle lettere ricevute da Annabella Rossi è stata vista come un atto coraggioso che ha permesso di portare alla luce tutte le tensioni emozionali che insorgono nel momento in cui lo sguardo dell'antropologa incontra lo sguardo dell'informatrice (cf. Apolito 2006): attraverso le proprie lettere, Michela non racconta solo la sua vita ma tenta di trasformare il rapporto tipico fra ricercatore e intervistato, nato dalla richiesta di informazioni, in qualcosa di più personale, per essere riconosciuta come 'individuo' e avviare uno scambio di natura sentimentale. La tensione emotiva delle lettere è quindi causata dalle diverse

aspettative delle partecipanti allo scambio: Michela deve continuamente negoziare l'assenza o la distanza di Annabella, provando a re-impostare il proprio ruolo nei termini di madre, di amica e di innamorata non corrisposta.

Adottando una prospettiva sorta nei New Literacy Studies ci si dedicherà a riflettere sull'autorialità di Michela, vista come soggetto subalterno e decoloniale che si appropria di uno strumento a lei non proprio per garantirsi uno spazio di agentività (cf. Spivak 1988). Metteremo in luce il modo in cui Michela attinge a diversi modelli di riferimento (tradizioni scritte apprese oralmente, modelli e temi proposti dal repertorio della fede e dai nuovi mezzi di comunicazione che si affacciano nella sua esistenza) riformulandoli e rimaneggiandoli per assolvere alla sua urgenza emotiva. Confermeremo così come le lettere diventano per Michela una delle possibili forme di materializzazione del valore pragmatico discorsivo del linguaggio, inteso a tutti gli effetti come un'azione sociale mediata, in cui gli scriventi attingono a risorse linguistiche e a rappresentazioni socio-cognitive (come quella del sé e dell'altro) per stabilire, mantenere o sfidare relazioni di potere, muovere richieste, soddisfare compiti sociali e affettivi (cf. Fairclough & Wodak 1997; Cancian 2012).

LINEA 3 – L'AUTORIALITÀ DISSEMINATA NEI MEDIA

Giovedì 24 novembre, 15.00 – 18.30

Figure, spazi e dinamiche dell'autorialità - Aula 1G

Presiedono **Massimo Fusillo** e **Luca Zenobi**

Paola Di Gennaro (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa), *Esperimenti generativi: dalla poesia elettronica alla poesia postgenomica*

L'autorialità poetica è stata messa in discussione più volte, negli ultimi decenni, a partire da quella deriva della poesia generativa che è la poesia elettronica, fino ad arrivare ad esperimenti estremi prodotti nell'era postgenomica. Già diversi studi si sono interrogati sulla sopravvivenza, l'evoluzione, la configurazione e la classificazione dell'autore-algoritmo e dell'autore dell'algoritmo in testi *born-digital* – utile a riguardo il volume del 2010 *Reading Moving Letters* a cura di Simanowski, Schäfer e Gendolla. Alla base di queste interrogazioni vi è la comune presenza di un codice, che modula volontariamente o involontariamente una forma più o meno già elaborata, con possibilità pressoché infinite di combinazioni di lettere, ricombinazioni, omissioni. In un caso particolare, però, la sperimentazione estetica si è spinta molto più in là, originando quello che è forse l'esempio di *science poetry* più estremo mai realizzato. Un esperimento vero e proprio, lo *Xenotest Experiment*, creato da un poeta canadese, Christian Bök. Il poeta ha scritto dei versi che sono poi stati trascritti in codice genetico attraverso un algoritmo che ha trasformato ogni lettera dell'alfabeto in una tripletta di basi azotate; questo pezzetto di DNA è stato poi inserito in un batterio, un batterio particolarmente resistente e ricettivo. Il batterio ha codificato la proteina trascritta dalla poesia, e ne ha prodotta un'altra, che gli ha provocato una fluorescenza rossa e la sintesi di una nuova versione del componimento.

Le implicazioni di un tale esperimento in ambiti scientifici, etici, estetici, narratologici sono molteplici – cominciamo da qui: come si potrebbe pensare la funzione autore in una creazione del genere? In questa comunicazione si tenterà di sondarne le implicazioni, in relazione a un'autorialità che da un lato entra nella fisiologia organica precognitiva, dall'altro prova, ancora una volta, a eternizzare sé stessa facendosi verbo e carne.

Mario Tirino (Università di Salerno), *L'autrice nascosta. Roberta Rambelli e l'industria culturale italiana (1960-1980)*

Escludendo alcuni recenti studi (Iannuzzi 2014, Ciannella 2018, 2021, Sebastiani 2021, Tirino 2021), l'opera di Jole Rambelli nel campo della fantascienza italiana è stata colpevolmente ignorata. Il presente paper intende riflettere sulla costruzione dell'autorialità nella letteratura della scrittrice lombarda nel quadro dei processi socioculturali che hanno investito l'industria editoriale italiana nel ventennio 1960-80 e le forme della fantascienza popolare (una sorta di "Italian pulp"). Partendo

da una concezione della letteratura come medium fluido in grado di intercettare le trasformazioni dell'immaginario (Ragone 2014, 2020) declinandole attraverso metafore dei media (Tirino 2017, 2021), il paper inquadra la questione dell'*authorship* della Rambelli all'interno dei processi di industrializzazione e americanizzazione dell'industria editoriale nel secondo dopoguerra (Forgacs 1990), all'interno di un genere marginalizzato dalla critica e dall'accademia (Fabozzi e Fattori 1989, Antonello 2008), soprattutto nelle sue forme più popolari e di massa. In questa prospettiva, nel paper analizzeremo la parabola autoriale della Rambelli alla luce della scelta di utilizzare per tutta la sua carriera pseudonimi di vario tipo, a partire da quello più noto (Roberta Rambelli), passando per la stratificazione assiologica degli altri (molti dei quali anglicizzanti e maschili: Robert Rainbell, Rocky Dockson, Joe C. Karpati, Hunk Hanover), e arrivando a sradicare ogni traccia della sua firma nei due romanzi finali (*L'impero di Isher* e *Isher contro Isher*, 1982). Oltre che in rapporto ad altre antecedenti pratiche di cancellazione e occultamento dell'autore letterario nell'editoria italiana (Braidà 2019), tale scelta sarà indagata alla luce delle politiche editoriali delle collane che Rambelli ha diretto e su cui ha pubblicato ("Galassia", "Galaxy", "Science Fiction Book Club"), e dell'evoluzione dei media (letterari e non) con cui ha dovuto confrontarsi, affrontando la tripla discriminazione – di nazionalità, sesso e genere – contro cui molte scrittrici nazionali di fantascienza e fantasy hanno dovuto combattere (Iannuzzi 2014, 2018).

Luca Marangolo (Università di Napoli Federico II), *Postmodernità e post-medialità: Categorie storiografiche a confronto sullo statuto della figura autoriale*

Nel 1967, Roland Barthes enunciava la sentenza di *mort de l'auteur*. Oggetto di molte delle critiche sul piano ideologico, si ritiene che il saggio del grande critico francese vada riletto al di là della perentorietà del proprio assunto centrale, e nella ossatura formale di alcune delle sue tesi di fondo, con il fine di storicizzarlo in relazione al tempo presente. Una delle tesi portanti dello scritto del '67 è quella che Barthes definisce come una simultaneità fra *l'intentio operis* e *l'intentio auctoris*, come base della crisi del concetto di autore: "L'autore, quando gli si crede, è sempre concepito come il passato del suo libro: il libro e l'autore si posizionano automaticamente su di una singola linea divisa in un prima ed un dopo". Abolendo una simile distinzione cronologico-storica fra autore e opera, Barthes ipotizza la figura postmodernista dello *scriptor*: "il suo unico potere è di combinare le scritture, contrapponendo le une alle altre, in modo tale da non rilassarsi su nessuna di esse." Successore dell'autore, lo *scriptor* non porta più con sé passioni, umori, sentimenti, impressioni...". Rilette con lo sguardo d'oggi, le riflessioni di Barthes non possono non richiamare alla mente le contraddizioni culturali legate al concetto di Ipermediazione (opacità), concepito dal suo contemporaneo McLuhan. Difatti, da un lato il soggetto partecipa dell'esperienza mediale appagante e ad alta intensità, dall'altro questa simultaneità formale degli stimoli percettivi implica anche una perdita di autonomia del soggetto sul messaggio, all'interno di un Sistema Sociale che, stando ad un altro grande teorico dei Media come Niklas Luhmann, non può che dirsi autoreferenziale. A partire da questo *framework* teorico, si intavolerà un confronto tra lo statuto dell'autore postmoderno e lo statuto dell'autore nella concezione post-mediale, per come la pensano teorici come Jenkins, Eugeni, ed altri teorici più recenti. In questa sede, la dimensione autoriale riacquisisce un qualche vigore, per però delocalizzarsi e decentrarsi socialmente. Il legame formale sotterraneo fra queste due concezioni di autorialità, secondo un criterio che non sembra sia stato messo in luce con la giusta evidenza, è che la fase postmoderna è come un momento di appropriazione, da parte del soggetto autoriale, dello *storyworld* e delle sue possibilità estetiche e immersive. Poiché è calata nel sistema dei vecchi media, che restituiscono un'immagine del mondo coerente e univoca secondo una logica crossmediale, la concezione di Barthes non può che vedere in contraddizione gli aspetti dell'immersività e quelli relativi alla voce autonoma dell'autore. Oggi invece siamo in grado di ipotizzare che quella forma di immersività era solo una prima fase di uno sganciamento della nozione di autore da concetti come storia, cultura e comunicazione autoriale che si sarebbe realizzata di lì a quarant'anni.

Marco Tognini (Università degli Studi di Milano), *L'autore è morto, viva l'autore! Strategie autoriali nell'epoca dei social*

Nel 1968 veniva proclamata a livello teorico la scomparsa dell'autore, "tiranno" degli studi letterari (Barthes 1984). L'avvento del Web e le potenzialità insite in forme testuali quali gli ipertesti

narrativi sembravano in grado di far crollare il regno del tiranno, realizzando in atto ciò che Barthes aveva soltanto teorizzato in potenza (Coover 1992; Landow 1992). Tuttavia, l'utopia "democratica" promessa dal Web si è rivelata perlopiù illusoria. Se è infatti innegabile il venir meno nei più svariati campi dell'autorità culturale (Brevini 2021) con l'imporsi di forme di "neointermediazione" (Giacomini 2018), il ruolo dell'autore conosce addirittura una riaffermazione e si attesta come autorità ermeneutica privilegiata nella discussione letteraria online. Nel contesto attuale di "economia dell'attenzione", gli autori sono però chiamati a rinforzare il loro capitale attentivo (Skains 2019). I nuovi strumenti digitali permettono loro di comunicare con un pubblico che si mostra nella sua concretezza; è così possibile per l'autore costruire quotidianamente la sua immagine oltre che, eventualmente, agire sulle prassi interpretative (Murray 2018). Attraverso alcuni esempi derivanti dall'osservazione netnografica di pagine *social* (Facebook e Instagram), intendiamo mostrare quali strategie nel rapporto coi lettori e con l'opera mettano oggi in atto alcuni autori italiani o internazionali per creare attorno a sé delle "comunità letterarie": dal monologismo di un autore affermato come Saviano, agli stralci con cui emergenti come Manuel Bova tentano di accumulare attenzione, fino alla ricerca di un dialogo in una situazione di (simulata) parità di Laura Imai Messina. Si noterà poi come la presenza o l'assenza dai social possa configurarsi come un'istanza etica attraverso la quale lo scrittore intende prendere posizione sul presente: dal "Je refuse" della tecnologia moderna di Franzen, fino all'importanza di portare la sua voce a tutti del già citato Saviano.

Maria Giovanna Stati (Università dell'Aquila), *«Ringrazio il mio pubblico che mi segue da anni». L'autorialità dell'influencer che scrive*

Simonetti (2018) definisce "scritture di categoria" i «brand narrativi costruiti intorno a una specifica caratteristica sociale dell'autore» e quindi collegate principalmente all'identità di quest'ultimo, alla sua popolarità e visibilità. Il talento, la vocazione letteraria, la validità del prodotto finiscono in secondo piano, completamente fagocitate dal prestigio sociale di chi scrive. Nel mio contributo vorrei analizzare il fenomeno dell'influencer-autore, cercando di comprendere come la costruzione di una precisa identità social determini un'altrettanta specifica identità autoriale. Nel programma del Salone del libro di Torino 2022 figurano come ospiti Camilla Boniardi (1,3 milioni di follower su Instagram) o Tess Masazza (743 mila follower su Instagram) che hanno pubblicato rispettivamente *Per tutto il resto dei miei sbagli* (Mondadori 2021) e *Insopportabilmente donna* (Sperling & Kupfer 2022). Se si sfogliano i cataloghi delle due case editrici appena citate (nel caso di Mondadori si veda precisamente Mondadori Electa) è possibile notare come gli e le influencer costituiscano la parte più consistente di autori e autrici pubblicati: commissionare un testo a una celebrità significa garantirsi un pubblico fedele e consolidato, interessato al prodotto a prescindere dalla sua qualità. Si vende l'autore e non il libro. Nel mio intervento mi concentrerò anzitutto su questa autorialità doppia, social e testuale, provando a vedere, secondariamente, come i due media si influenzano a vicenda: quasi sempre le storie raccontate sono autobiografie appena contraffatte, il romanzesco è completamente assente, lo stile risente della velocità delle dirette social, le trame sono edificanti e perbeniste, perfettamente in linea con le "condizioni d'uso" dei social network da cui originano.

Daniel Raffini (Università di Roma La Sapienza), *Nello specchio dell'intelligenza artificiale. Riflessioni su intelligenza artificiale, autorialità ed etica*

La parola "computer" in inglese definiva inizialmente una persona adibita a effettuare calcoli. Lo sviluppo di calcolatori elettronici per definire le traiettorie balistiche a fini bellici durante la Seconda Guerra Mondiale ha determinato uno spostamento semantico: il termine "computer" è passato a indicare la macchina. A partire da tale suggestione, l'intervento propone una riflessione sul concetto di autorialità nell'arte creata da intelligenze artificiali, inserendosi in un dibattito attivo negli ultimi anni. La creazione di prodotti artistici per mezzo dell'AI ha messo in discussione l'unicità dell'uomo quale autore, arrivando a risultati paradossali, come quello dello scrittore Oscar Schwartz, che ha generato attraverso appositi algoritmi poesie che alla percezione umana risultano più umane di quelle scritte dai poeti. Un risultato di questo genere potrebbe potenzialmente scardinare non solo il concetto di autorialità, ma anche quelli di letterarietà, di creatività e perfino quello di umano. Bisogna però considerare che l'intelligenza artificiale, almeno ad oggi, lavora sulla base di input provenienti dall'esterno e l'intervento umano è

fondamentale nella connotazione del prodotto: potremmo insomma dire che il computer è ancora – come era in origine – l'uomo. L'AI funziona come uno specchio, riflette ciò che gli viene presentato. Lo dimostrano, ad esempio, le macchine *Natural Learning Processing*, in grado di costruire testi a partire da una gran quantità di dati ricavati dalla rete: i testi prodotti in alcuni casi riflettono stereotipi sessisti, omofobi o razzisti. Ciò ci induce a una riflessione di carattere etico: quale tipo di realtà vogliamo che l'AI rifletta? La considerazione della questione etica nel dibattito sull'AI riporta al centro un concetto di autorialità in cui l'essere umano è ancora agente primario, in quanto portatore di una visione del mondo moralmente connotata che non può essere prodotta, ma solo imitata, dall'intelligenza artificiale.

Filippo Luca Sambugaro (Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"), *Diritto dell'autore, diritto dell'audience: il caso J. K. Rowling*

«Qu'importe qui parle?»: ponendosi questa domanda su natura e ruolo della "funzione autore", Foucault conclude una delle sue conferenze-dibattito nel 1969. A partire quindi proprio dal grande dibattito sull'autorialità, che in tempi moderni ha visto confrontarsi il formalismo russo, i New Critics americani e lo strutturalismo francese in primis, si cercherà di prendere il via questo intervento, attraverso il caso peculiare di J. K. Rowling.

La saga di *Harry Potter* è spesso considerata da molti come il fenomeno letterario più d'impatto della contemporaneità. Quest'opera può quindi a ragione essere definita come un «attivatore culturale» (Jenkins, 2006), ovvero un prodotto che stimola attivamente alla sua interpretazione, esplorazione ed elaborazione: il *Wizarding World*, come recentemente definito, estende infatti la sua narrazione a letteratura, cinema, teatro, videogiochi e pagine web interattive. Allo stesso tempo, però, sull'autrice di questa saga si sono recentemente scatenate le conseguenze della cosiddetta *cancel culture*, in seguito alle grandi controversie nate su Twitter e che l'hanno vista protagonista.

L'ecosistema narrativo creato, sostenuto e – potremmo dire – regolamentato da Rowling ha iniziato quindi a osservare i suoi confini frammentarsi: milioni di fan che non riconoscono l'opera teatrale *Harry Potter and the Cursed Child* (scritta dalla penna dell'autrice) come realmente parte di questa iperdiegesi (Hills, 2002), e contemporaneamente la casa di sviluppo Portkey Games (creatrice di *Hogwarts Legacy*) che smentisce ogni coinvolgimento di Rowling nella produzione del videogioco, in seguito alle risonanti proteste dell'audience.

Con il presente contributo, quindi, si intende partire da questo caso particolare per riflettere attivamente su come nelle grandi narrazioni estese contemporanee "la funzione autore" abbia subito una grande evoluzione e sui confini sempre più sfumati e indefiniti tra *canon* e *non-canon*.

Venerdì 25 novembre, 9.30-13.00

Cinema, serialità e altri schermi - Aula 1G

Presiedono **Mirko Lino** e **Massimo Fusillo**

Gabriele Rigola (Università di Genova), *Pratiche differenziate di autorialità dell'attore cinematografico italiani: modelli e prospettive di ricerca*.

Gli attori cinematografici recano in sé un carattere già prettamente autoriale, essenzialmente legato alla recitazione, alla interpretazione del ruolo (e dunque alla caratterizzazione del personaggio), nonché alla performance. Per decenni, nella storiografia del cinema e dei media, lo statuto di "autorialità dell'attore" è stato messo in ombra dal regista-autore, figura demiurgica che ha dominato per molto tempo il dibattito interno ai film studies e ha incarnato l'unico elemento di corrispondenza tra la creazione autoriale e l'opera. Nell'ambito degli star e celebrity studies da anni si sono ormai intensificate linee d'indagine che s'interrogano sulla nozione di performatività attoriale (Dyer, 2004; Gundle, 2008; Bandhauer, Royer [eds.], 2015), in una disseminazione della celebrità non solo nella dicotomia del "doppio talento" (attore-regista, attore-pittore, ecc.), ma in un'idea espansa ed estensiva dell'autorialità attoriale (Jandelli, 2011, 2016; Rigola, 2018). La presente proposta vuole esaminare tali pratiche multiple dell'attore cinematografico in Italia, a partire da un progetto editoriale in corso che ha l'obiettivo di tracciare – attraverso fonti variegata e uno spettro disciplinare stratificato – una possibile storia culturale dell'attorialità in Italia. Queste pratiche plurime riguardano l'accrescimento e la disseminazione,

in una prospettiva transmediale, della celebrity degli attori, tanto in una dimensione di bancability e marketing dell'attore (McDonald, 2001), quanto in una diversificazione della loro immagine pubblica. L'attore può essere così indagato in relazione alla sfera della cucina (come autore di ricettari o divulgatore enogastronomico), della politica (come ingranaggio della propaganda o candidato alle elezioni politiche o amministrative), del giornalismo (come rubricista, articolista, corsivista), della rotocalcografia, della sfera visuale, della sfera produttiva, ecc. Tutti fenomeni che pongono in evidenza le differenti modalità di espressione autoriale dell'attore cinematografico, prese in esame attraverso casi esemplificativi e fonti diversificate come articoli, materiali paratestuali, documenti audiovisivi, ricettari, documenti d'archivio.

Daniela Carmosino (Università della Campania L. Vanvitelli), *Andy Warhol par Andy Warhol*

Pittore, grafico, produttore cinematografico, produttore televisivo, regista, direttore della fotografia, attore, modello, icona pop. Inoltrarsi in quella *Factory* che è il mondo di Andy Warhol significa inoltrarsi nelle nuove declinazioni mediali e mediatiche dell'autorialità e nelle questioni che solleva: dalla metamorfosi dell'autorialità nelle pratiche intermediali all'autorialità nel talento multiplo, dal *self-fashioning* alla *performing art*, dalle relazioni tra soggetto autoriale e soggetto biografico all'autorialità transmediale.

Eppure, dopo aver costruito la propria *maschera* secondo quelle pratiche e quelle finalità rinascimentali descritte da Greeblatt, dopo aver sperimentato tutte le possibili trasformazioni dell'autorialità intermediale e reso icona mediatica la propria autorialità a discapito del soggetto biografico, è alla più pura tradizione autobiografica della narrazione diaristica (*I Diari di Andy Warhol*, 1989) che Warhol si rivolge per raccontarsi *par lui même*.

Produttivo, allora, potrà essere oggi un confronto fra questa operazione di ricostruzione del soggetto biografico in forma narrativa, che si esprime in prima persona e che marginalizza quello autoriale emerso nelle pratiche intermediali, e l'operazione opposta, di ricostruzione per frammenti testuali, visivi e verbali, dell'io come soggetto autoriale, di/in cui Barthes stesso parla in terza persona, destrutturandosi come soggetto biografico (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975).

Francesca Medaglia (Sapienza – Università di Roma), *L'autorialità nella serialità televisiva complessa di Shondaland*

L'intervento intende focalizzare l'attenzione sull'autorialità presente all'interno della serialità statunitense contemporanea, osservandola attraverso il nuovo panorama mediatico internazionale (H. Jenkins, *Convergence Culture: where old and new media collide*, 2006) e, in particolare, dalle serie televisive prodotte e ideate da Shonda Rhimes, che rientrano all'interno della casa di produzione da lei fondata e diretta "Shondaland". L'autorialità è una nozione cruciale nell'ambito dei nuovi media convergenti e, se ha conosciuto già innumerevoli metamorfosi nell'ambito sia letterario che transmediale, sembra che il concetto di autorialità si stia ulteriormente riposizionando nella rete dei media contemporanei. In tal senso, si partirà dalle definizioni teoriche di Mittell relative all'autorialità in relazione alla tv complessa (J. Mittell, *Complex tv. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, 2015) per verificare se queste riescano a comprendere anche il caso di Shondaland. Se nell'ambito della serialità televisiva la definizione di autore deve fare i conti con il fatto che pertiene ad un'arte composita e collettiva per natura, si deve anche tenere presente che esistono casi in cui l'autore può diventare un vero e proprio *brand* all'interno del quale rientrano molteplici prodotti, che sembrano mantenere, seppur nella loro diversità, caratteristiche comuni relative allo *storytelling* e ai *topoi* principali: ciò comporta ovviamente delle conseguenze dal punto di vista teorico che impongono di ripensare ulteriormente la definizione di autorialità nella medialità televisiva seriale statunitense e non solo.

Fabio Cleto (Università di Bergamo) e **Stefania Consonni** (Università di Bergamo), *Nel caso, per caso, a caso. J.J. Abrams e il marchio d'autore*

Attraverso un'analisi del 'caso' J.J. Abrams – dei suoi spettacolari timbri narratologici e crossmediali – intendiamo mettere a fuoco la categoria di 'autore-marchio', muovendoci nello spazio lasciato all'interno della distinzione fra 'nome d'autore' e 'nome proprio' da un lato, e di quella fra 'autore' e 'fondatore di discorsività' dall'altro, che Michel Foucault suggeriva nel saggio

“Che cos’è un autore?” (1969). Qui si colloca una modalità di autore che non agisce quale emanazione espressiva di individualità bensì come garanzia di una certa ricetta testuale, di qualità e quantità determinate e sempre uguali di ingredienti testuali, sempre chiaramente identificabili, prevedibili e ricorsivi, in base a cui si modulano (si confermano, ed eventualmente si evolvono) le aspettative e i gusti del fruitore. Proponiamo perciò di formalizzare l’autore-marchio in termini di ‘formule’: come avviene con il linguaggio chimico-matematico, una formula è un modo standardizzato di operare all’interno di un sistema semiotico e di transcodificare significati. Si basa su operatori logici in grado di modificare un ordine di grandezze comparabili all’interno di un insieme strutturato di elementi.

Ed è così che opera un autore-marchio come J.J. Abrams. Che siano serie TV come *Lost* (2004-10) o *Fringe* (2008-13), film come *Mission: Impossible III* (2006) o gli episodi VII e IX di *Star Wars* (2015, 2019), adattamenti come *La torre nera* di Stephen King o un romanzo interattivo come *S. La nave di Teseo*, la formula testuale di Abrams sembra essere quella dell’entropia. Perché se c’è una categoria logica che domina come un marchio di garanzia l’universo immaginifico e narratologico di Abrams, questa è proprio il caso, in tutte le sue sfaccettature. Per caso: pensiamo alla sua sintassi narrativa, che muove dal caso non legato della fatalità, dell’accidente, dell’evento fortuito, della coincidenza, e lo connette, lo configura e lo attiva tramite le aporie della fortuna, i capricci della sorte o il disegno del destino. Pensiamo al suo stile logico-temporale, che specialmente in *Lost* e *Fringe* fa della *randomness* delle connessioni una cifra epistemologica, oltre che stilistica. A caso: si procede a tentoni, per prova ed errore, nel totale dominio della contingenza, nella narratività di Abrams. Si pongono domande generose, quasi esorbitanti – domande filosofiche ed esistenziali – a cui si fa fronte con ipotesi ardite sul mondo, spesso massimaliste, sconsiderate, cognitivamente masochistiche. Al punto che risulta complicato districare ammirazione e perplessità, di fronte all’universo narrativo di Abrams. Nelle parole usate da un critico ottocentesco per definire *Tristram Shandy*, verrebbe da considerare la sua formula come una matrice di “grandi opere d’arte barbarica”; il suo marchio d’autore, un formidabile generatore di caso.

Benedetta Bronzini (Università di Modena e Reggio Emilia), *Autorialità, riscrittura, ibridazione: Le 120 giornate di Sodoma secondo Christoph Schlingensiefel e Milo Rau*

Questo lavoro indaga l’autorialità multipla, diastratica e interdipendente nel contesto intertestuale e metatestuale (Genette, 1982) della riscrittura, mettendo a confronto *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini, *Die 120 Tage von Bottrop* (1997) di Christoph Schlingensiefel e *Die 120 Tage von Sodom* (2017) di Milo Rau.

L’ultimo film di Pier Paolo Pasolini svolge un ruolo centrale all’interno di questo lavoro, poiché, oltre ad espressamente tratto dal romanzo incompiuto di de Sade, è divenuto canone a sua volta, moltiplicando il processo di transcodificazione.

Die 120 Tage von Bottrop è un collage meta-cinematografico che racconta il tentativo da parte della crew del defunto Rainer Werner Fassbinder che, a 15 anni dalla sua morte, vuole girare il remake di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* come “ultimo esempio del Nuovo Cinema Tedesco”. In questo caso il film pasoliniano, principale opera sorgente, rappresenta l’occasione di un’impresa donchisciottesca e al tempo stesso la chiave di lettura politica del film ambientato nel cantiere di Potsdamer Platz a Berlino, luogo simbolo del difficile processo di riunificazione delle due Germanie.

Più complesso è il caso di Milo Rau, per il quale sia Schlingensiefel che Pasolini sono un importante punto di riferimento (si pensi a *Five Easy Pieces*, *Zürcher Prozess*, *Neues Evangelium* e *Wilhelm Tell*), che ha dedicato alle *120 giornate di Sodoma* una performance teatrale e un “manuale di educazione alla violenza” pubblicato nel 2017. Nel suo *Die 120 Tage von Sodom* l’autore svizzero ha reso la contestualizzazione storica operata da Pasolini un dispositivo attraverso il quale confrontarsi con l’estetica del potere nelle sue distorsioni. La *pièce*, che attinge esplicitamente anche dall’opera di de Sade, è stata realizzata insieme alla compagnia *Theater HORA*, composta da attori con disabilità psichica certificata.

Filippo Giuseppe Grimaldi (Università dell’Aquila), *“Inhabiting the Coens’ World (View)”*. *L’autorialità transmediale in Fargo*, la serie

Nel saggio *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (2015), Jason Mittell distingue l'autorialità gestionale degli *showrunner* da quella creativa dei romanzieri e da quella attributiva dei registi cinematografici, sostenendo che queste identità autoriali funzionino come un «marchio di garanzia e [in]stradino il giudizio estetico sul programma e le aspettative degli spettatori in termini di atmosfera, stile e approccio al genere trattato» (Mittell, 2015).

Fargo (2014-) è una serie televisiva ideata da Noah Hawley che espande l'universo diegetico del film omonimo dei fratelli Coen. Poiché i due testi fanno riferimento in modo congiunto a una stessa finzione, accentuando gli elementi diegetici che persistono nel passaggio da un testo a un altro, viene definita da Marta Boni una transfinzione (Saint-Gelais, 2011): «*Fargo* si costituisce come spazio teorico che rende possibile una condivisione di contenuti e di discorsi, aventi tra di loro un legame più o meno forte» (Boni, 2020). Caratterizzata da una transmedialità debole, priva di un centro organizzativo dello *storytelling* transmediale, la serie occupa l'universo narrativo e filosofico del cinema dei Coen adattandone motivi, temi e personaggi (Conard, 2009; Barker, 2019).

Partendo dal confronto tra lo status di *auteurs* condiviso dai due registi e dallo *showrunner* e dalle differenze tra l'autore cinematografico e quello televisivo, l'intervento esaminerà l'*autorship* contesa (Tirino, 2020) dell'ecosistema narrativo di *Fargo*. Considerando l'espansione del film come un adattamento dell'autorialità dei due registi, si valuterà la riformulazione del concetto di *autorship* nel processo di *transmedia storytelling*.

Poiché l'autorialità dei Coen agisce come un *brand* che definisce "l'attrattività, l'atmosfera, lo stile e il genere" della serie televisiva, *Fargo* consente di approfondire la rinegoziazione dell'istanza autoriale in assenza di un'architettura transmediale che organizza gli elementi della narrazione creando un'esperienza d'intrattenimento unificata e coordinata.

Livio Lepratto (Università degli Studi di Parma), *Lo "sceneggiatore". Itinerari teorico-critici sull'autorialità dello sceneggiatore cinematografico*

Nel corso di diversi decenni (e in parte ancora tutt'oggi) il ruolo dello sceneggiatore ha rappresentato un oggetto raramente indagato nell'ambito degli studi sul cinema (Comand 2006), a lungo dominati da una prospettiva *auteuriste*, che attribuiva la paternità autoriale esclusivamente al regista-demiurgo (Hodsdon 2017), secondo i dettami della *politique des auteurs*. Ciò rimanda inevitabilmente a quel decennale pregiudizio (Malerba 2005) che ha visto lo sceneggiatore sovente «picchiato, maltrattato e sminuito da esteti cinematografici, critici, studiosi e storici» (Froug 1972), e, per questo, spesso condannato a un inesorabile oblio critico e storiografico (West 1988), come esemplarmente testimoniato dal recentissimo *Mank* (David Fincher, 2020), in cui si racconta la lavorazione di *Quarto potere* (Orson Welles, 1941) e il relativo mancato riconoscimento del ruolo fondamentale giocato nella realizzazione del film dal non accreditato sceneggiatore Herman J. Mankiewicz (Kael 1971). Al fine di superare una volta per tutte i suddetti oblii critici e disconoscimenti autoriali, il presente intervento muove da due particolari casi studio, Luigi Malerba e Tonino Guerra, poliedriche figure di letterati/sceneggiatori capaci entrambi – grazie alle proprie più sintomatiche e riconoscibili impronte autoriali, ricorrenze narrative e prese di posizione sociali e politiche – di intraprendere una personalissima riconsiderazione dell'"autorialismo cinematografico", fitta di istanze transmediali e destinata ad avere poi sensibili ripercussioni financo nel "cinema d'autore" del XXI secolo. La ricostruzione teorico-comparatistica dello «*storyworld* autoriale» (Buckland 2003) dei due sceneggiatori-autori da noi indagati intende in definitiva offrire alla sceneggiatura cinematografica una "cittadinanza" autoriale, critica e fenomenologica all'interno del vasto e intricato mondo delle arti e dei media (Dusi 2003), giungendo infine a far dialogare lo *script* con il contesto multimediale e intermediale del terzo millennio, caratterizzato dalla crisi del paradigma narrativo tradizionale e dall'avvento del «*transmedia storytelling*» (Scolari 2009).

Valentina Mignano (Università degli studi di Palermo), *Dal disegno alla pellicola. Il doppio talento di Tim Burton tra cultura visuale e cross-medialità*

Nella presente proposta si vorrebbero analizzare le relazioni tra disegno e narrazione filmica nell'opera di Tim Burton. Provando a intercettare gli aspetti chiave del background visuale del regista si intende delineare un percorso che intrecci disegno, rappresentazione cinematografica e testuale al fine di aggiungere un tassello alle analisi dello stile visuale che ne deriva. A partire da

Nightmare Before Christmas (1993), Burton non riesce a concepire un film se questo non è accompagnato da schizzi altamente dettagliati di ogni scena. Un way of seeing, quello del regista americano, talmente dirompente da influenzare anche aspetti solo apparentemente secondari della nostra cultura visuale come la tipografia (si pensi ad esempio alla font Curlz MT presente nei principali software di videoscrittura) e ai pattern con cui sono stampati capi d'abbigliamento di largo consumo. Il suo Morte malinconica del bambino ostrica (2006) rappresenta un vero e proprio iconotesto e mostra come egli abbia sempre coltivato con continuità entrambe le forme di espressione. Ci si soffermerà sui prodotti culturali del regista che portano alla costruzione di «opere doppie che, integrando esplicitamente i due media, si configurano come pratiche che conducono alla creazione di iconotesti e di iconismi» (Cometa 2014). A partire da un'analisi degli schizzi di Burton si tenterà quindi di elaborare un percorso che mostri come disegno ed espressione cinematografica siano il prodotto di un'unica evoluzione, una forma di concrenza delle due forme di espressione e la loro reciproca «collaborazione e cogenesi» (Cometa 2014). Il lavoro del regista potrebbe così essere analizzato alla stregua di una rimediazione (Bolter e Grusin 2000) che conduce verso la creazione di un "sistema Burton" che non è solo filmico ma che ci mette di fronte a un insieme di appunti visivi, un «taccuino inteso come laboratorio intellettuale, ovvero centro gravitazionale di un'opera aperta alle disseminazioni formali più eterogenee» (L. Mari 2020).

Lucia Rita Vitali (Università e-Campus), *Federico Fellini: icona di plurima creatività*

Il contributo intende analizzare alcune tra le possibili letture offerte dal corpus felliniano in ottica intermediale e transmediale. L'elemento grafico caricaturale, il gusto vignettistico, l'originalità nell'elaborazione testuale di Fellini sono presenti, a livello embrionale, già nelle 8 *Cartoline del Pubblico* pubblicate da «La Domenica del Corriere» (1938-1939) e nel materiale proposto sul «Marc'Aurelio» (1939-1943), pronti, ad essere declinati, ampliati ed approfonditi, nella successiva produzione mass mediale.

Si darà particolare risalto nel contributo al rapporto che lega Fellini al mondo della pubblicità, si indagherà, quindi, in particolare, il gusto per il paradosso e l'umorismo nero presenti in pellicole come *Le tentazioni del dottor Antonio*, (Boccaccio 70, 1962) e *Ginger e Fred* (1986); situazioni che richiamano alla memoria i *Raccontini Pubblicitari*, pubblicati sul «Marc'Aurelio» (giugno - novembre 1939), dove veniva reclamizzati i prodotti dell'inesistente marca POP.

L'intenzione dello studio è di vedere come la poliedrica creatività felliniana, impiegata in diversi contesti mediali, gli permette di sviluppare un rapporto complesso con una delle forme della modernità, la comunicazione pubblicitaria; da un punto di vista metodologico, quindi, per comprendere meglio la posizione di Fellini nel contesto del passaggio dalla modernità di consumo immaginata, a quella della modernità praticata, si è fatto riferimento, da un punto di vista bibliografico, agli studi di Fausto Colombo, Vanni Codeluppi e Stefania Antonioni, cui si è affiancata la consultazione delle annate in esame de «La Domenica del Corriere» e del foglio satirico «Marc' Aurelio» presenti, a Milano, in Biblioteca Sormani; qui si è anche proceduto allo spoglio, con la tecnica del carotaggio, delle riviste: «Le Grandi Firme» annate 1935-1939, «Gente», «Oggi» e «Panorama», per gli anni Sessanta e Ottanta.

Sabato 26 novembre, 9.30-13.00

Artifici e artificialità - Aula 1G

Presiedono **Mirko Lino** e **Luca Zenobi**

Giorgio Busi Rizzi (Università di Gent), *L'omicidio dell'autore: fumetti, IA, e autorialità*

Il fumetto sta conoscendo da tempo un pervasivo processo di digitalizzazione: il mercato del fumetto digitale è in espansione; disegno, coloring e lettering sono ormai abitualmente condotti con l'ausilio di tavolette digitali e programmi di fotoritocco; l'automatizzazione e l'informatizzazione dei processi di stampa e distribuzione sono un dato acquisito dell'industria editoriale; e le pratiche legate al fandom e al collezionismo passano costantemente attraverso social media, forum, e siti dedicati.

L'elemento innovativo degli ultimi anni è però la possibilità di digitalizzare il processo creativo in modi sempre più ampi ed efficienti, utilizzando procedimenti basati sull'intelligenza artificiale.

Allo stato attuale, se ne possono individuare tre: generatori semplici che ricombinano vignette intere di uno o più fumetti secondo una successione casuale (è un genere attestato sul web); quelli in cui il machine learning svolge solo parte del processo di selezione su un corpus predeterminato (come in *Generated detective* di Greg Borenstein o *Le VTT comme je l'aime* di Ilan Manouach); e quelli in cui il fumetto viene realizzato attraverso un GAN (*generative adversarial network*), che, partendo da un corpus dato, crea materiale nuovo: è il caso di *Lovebot*, uscito sulla rivista underground Čapek, o *The Neural Yorker* e *Fastwalkers*, ancora di Manouach. Questo aspettando che si diffondano i nuovi generatori multimodali (come DALL-E 2), che generano immagini basandosi su descrizioni testuali.

Le domande che questi strumenti producono non sono nuove, ma le risposte potrebbero esserlo: si sta per aprire una nuova fase del fumetto? Gli autori dovrebbero diventare esperti di programmazione, o affinare la loro capacità come remixer di materiale esistente? La fase creativa verrà svolta in larga misura dalle IA? Che conseguenze ci saranno a livello stilistico?

Questo intervento cercherà di realizzare uno stato dell'arte del vivacissimo scenario che lega fumetto e AI, e offrire qualche risposta preliminare.

Lorenzo Di Paola (Università di Messina), *Dimentica l'autore. Autorialità, personaggi ed ecosistema narrativo nell'opera di Zerocalcare*

Zerocalcare si può definire senza ombra di dubbio il personaggio più in vista della scena fumettistica italiana, lo dimostrano i titoli dei giornali e i molteplici servizi televisivi a lui dedicati. Personaggio, appunto, perché Zerocalcare altro non è che un personaggio creato da Michele Rech che in linea con le tendenze dell'autofiction (modello narrativo particolarmente ricco nel campo del fumetto) mette in scena una storia in cui autore, narratore e protagonista tendono a essere percepiti come un'unica entità (Donnarumma 2014). Zerocalcare però non si limita a vivere all'interno dei cosiddetti Graphic Novel; Michele Rech si è dimostrato, infatti, un autore poliedrico e versatile che a partire dal suo blog, passando per i graphic novel e per corti animati (tra social network e trasmissioni televisive) è approdato alla serialità televisiva con "Strappare lungo i bordi" (Netflix 2021). Questo intervento vuole analizzare l'ecosistema narrativo (Pescatore 2018) in cui il personaggio/autore Zerocalcare attiva una complessa rete di connessioni intermediali (Bertetti 2019, Thon 2019) dove temi e personaggi ricorrenti popolano un cosmo capace di creare un'immediata adesione di pubblico e in cui prende forma un immaginario in grado di dare voce a diverse istanze generazionali. Attraverso l'esame dell'autorialità (e della sottile linea di confine con il personaggio messo in scena), dell'ecosistema narrativo creatosi nel tempo e degli immaginari che popolano tali narrazioni, proveremo, dunque a comprendere in che modo si stia trasformando il concetto di autorialità nel sistema dei media contemporanei i cui confini sempre più sfumati e porosi delimitano un mondo in cui finzione e realtà vivono una rinnovata dialettica su cui vale la pena riflettere.

Niccolò Monti (Università di Torino), *Amare l'automa. Nuove forme autoriali in tre casi di arte algoritmica*

Nel campo dell'Intelligenza Artificiale applicata all'arte, il quesito dell'autorialità ha sempre avuto gran rilievo: dai primi artisti artificiali, come il software generatore d'immagini AARON (1972), fino al Painting Fool (2000) e al modello linguistico GPT-3. In questo scenario complesso, due domande guideranno il mio intervento: che *tipo* di autorialità connotano gli algoritmi in grado di creare opere (pseudo-)artistiche? E, poi, di quale capacità affettiva parleremo per tali opere?

Prenderò le mosse dalla riflessione di Isabelle Stengers (1991) sull'autorialità nelle scienze: la filosofa descrive un autore che, più che un «asceta», è uno «stratega», che non deve attirare quanto convincere, idealmente sostituibile poiché funzione di un sapere che aspira all'oggettività. Ipotizzerò che anche le autorialità fondate su algoritmi siano pensate in termini di autore-stratega: ed è il programma stesso, che in quanto algoritmo non è che una strategia di calcolo, a dover convincere, e non il programmatore umano.

Su tali basi, e partendo da "Autorialità e Amore" (1980) di Friedrich Kittler, che indagava le origini della passione fra lettori e autori, comparerò tre opere per illustrare l'evoluzione del giudizio verso le autorialità artificiali: a) *The Policemans' Beard is Half-Constructed* (1984), opera in poesia e prosa generata da RACTER, che preconizza il dilemma di come interpretare la scrittura di una macchina; b) *Edmond de Belamy* (2018), primo dipinto fatto da una rete generativa avversaria

(GAN) venduto all'asta, dimostrazione di un rapporto maturante col mondo dell'arte; c) il romanzo *I the Road* (2018), emulazione di *On the Road* di Jack Kerouac composta da un software mentre, connesso a sensori con cui percepiva lo spazio circostante, veniva fatto viaggiare in automobile. Mi concentrerò soprattutto sull'ultimo caso, per concludere sugli effetti che la ricezione di testi algoritmici, in letteratura come in altri generi discorsivi, sta avendo sul concetto di autorialità.

Marco Malvestio (Università di Padova/University of North Carolina at Chapel Hill), *Chi ha paura di Slender Man? Creepypasta, autorialità digitale e folklore di internet*

Senza volto, altissimo e dagli arti spropositatamente lunghi, Slender Man è forse l'esempio più famoso di quello che, nel gergo di internet, si chiama creepypasta: un'espressione che nasce come gioco di parole sui comandi copy e paste, copia e incolla, e che indica quindi una storia di paura (creepy) nata sul web e pronta a essere diffusa su vari forum, siti e social. Questo contributo indaga la complessa dimensione autoriale del creepypasta attraverso le sue riproduzioni online. Il creepypasta altro non è che il folklore dell'era digitale: la forma base del racconto dell'orrore, la leggenda urbana o il racconto popolare, che invece di circolare di bocca in bocca si riproduce su internet, di post in post. Il creepypasta però non è solo un fenomeno che accade su internet (l'opera di un singolo che viene postata online), ma esiste grazie alle piattaforme su cui si sviluppa e che lo informano: è un fenomeno virale, e in questa viralità sta la sua dimensione costitutiva. Le riproduzioni del creepypasta, così come le sue riprese in altri media, sono più importanti della sua forma originale: il successo di un creepypasta dipende dalla quantità di riscritture e di rappresentazioni che ne vengono fatte. Benché il personaggio abbia un creatore preciso, che è poi anche il detentore del copyright sulle sue interazioni in altri media, la fortuna di Slender Man viene dalla riproduzione online e offline fattane da innumerevoli utenti, nella forma di storie, fotomontaggi, disegni, meme, o cosplaying, tanto quanto dalle sue iterazioni su media più tradizionali, tutti con autori diversi dal creatore del personaggio – come la web serie *Marble Hornets* (2009-2014), i videogiochi *Slender: The Eight Pages* (2013) e *Slender: The Arrival* (2014), i film *Always Watching: A Marble Hornets Story* (2015) e *Slender Man* (2018) e nel romanzo *Slender Man* (2018) di Dexter Morgensen. Il creepypasta tuttavia non è un prodotto "basso" che viene nobilitato dalle sue interazioni (spesso di scarso livello) sui media tradizionali, ma semmai il cui successo su internet grazie all'opera di una moltitudine di autori anonimi di contenuti multimediali viene cannibalizzato da figure autoriale più tradizionali.

Gerardo Iandoli (Università di Aix-Marseille), *La famiglia-autoriale: prospettive critiche sulla serialità a fumetti*

La serialità a fumetti ruota intorno alla figura dell'eroe e questo è un dato che appartiene a tradizioni anche molto diverse tra di loro, dai comics americani ai manga giapponesi. Spesso, le sorti del personaggio sono strettamente legate a quelle del suo inventore, come il Tintin di Hergé o il Cocco Bill di Jacovitti. Tuttavia, nella maggior parte dei casi, i personaggi acquisiscono un successo ben al di sopra di quello del proprio autore-inventore: per fare un esempio, i nomi di Bob Kane e Bill Finger sono familiari ai cultori dei fumetti, mentre il nome del personaggio da loro creato, Batman, è sicuramente noto a una platea ben più vasta.

Non è raro che il lettore dei fumetti non vada alla ricerca dell'arte di un determinato autore, ma della storia di un determinato personaggio. Questo atteggiamento è rilevante dal punto di vista della ricezione estetica: di fatto, il lettore non è interessato all'opera, intesa come prodotto unitario e coeso (elemento fondamentale per l'estetica di Luigi Pareyson, ad esempio), ma a una serie di stilemi, che si ripresentano in più opere di autori diversi.

Prendendo ad esempio il caso italiano di Dylan Dog, si può dire che da un punto di vista critico, ci si ritrova di fronte a due forme di autorialità: da una parte c'è l'autore-inventore, nel nostro caso Tiziano Sclavi, il quale definisce gli stilemi; dall'altra gli autori dei singoli albi, che creano la propria opera a partire da quegli stilemi. Nel mondo del fumetto, in sostanza, convivono una concezione estetica moderna, incentrata sul concetto di originalità, e una classica, più orientata sull'inventio. Scopo del mio intervento, sarà quello di definire il concetto di "famiglia-autoriale": in essa, bisogna riconoscere un autore-genitore, che fonda gli stilemi del mondo narrativo, e gli autori-figli, che creano la propria opera nei limiti di tale mondo. A partire da ciò, rifletterei sulle conseguenze critiche di una tale categoria: come si giudica il valore estetico di un albo di un autore-figlio? Cosa cambia se lo si considera all'interno della sua serie o in una prospettiva di storia del fumetto?

Secondo quali criteri si può considerare un volume di un autore-figlio esteticamente più valido di quello di un autore-genitore (come accade, ad esempio, nel caso di Batman, dove la maggior parte degli albi più noti non sono ad opera dei suoi creatori)? Lungi dal volere dare delle risposte definitive, il mio intervento ha l'intenzione di aprire un dibattito e fornire dei primi elementi di analisi.

Annalisa Pagliuso (Università degli studi di Roma Tor Vergata), *Disseminazione e ridefinizione autoriale nella scrittura di Gherardo Bortolotti*

Nell'operazione creativa compiuta attraverso la scrittura, Gherardo Bortolotti procede ad una progressiva ridefinizione e ristrutturazione della soggettività autoriale (in realtà percorrendo un vettore che trapassa da un massimo di frammentarietà ed entropia identitaria dell'autorialità a un parziale e cauto riassetto dell'istanza locutoria, in virtù di una moderata reintroduzione di categorie riconoscibilmente narratologiche) che va di pari passo – ed è questa la tesi sostenuta dall'articolo – a un'altrettanto audace ridefinizione del campo letterario (nella sua accezione più ampia e come teorizzata da Pierre Bourdieu) e, in particolare, dell'idea di testo e di testualità. L'impressione è che venga a crearsi un'omologia tra modalità di aggregazione e presentazione del testo sul suo supporto specifico – variabile, nel corso del tempo, da quello puramente digitale e virtuale della rete, determinato dall'esperienza dell'ipertesto e dall'impiego di media interattivi come blog e social network, fino al ritorno all'edizione a stampa, con un recupero dei connotati descrittivi più tradizionali, anche se rivissuti alla luce di un'esperienza di testualità potremmo dire 'postuma' – e configurazione propria della categoria autoriale, rivelando una stretta connessione tra scelta e uso di uno specifico medium ed elaborazione di quest'ultima. Se in un lavoro come *Tracce* (2003-2008) – sorta di 'istantanea' del deposito di materiali elaborati nel blog Canopo, nella misura ricorrente della frase priva di autonomia sintattica – il genere diaristico – cui pure si potrebbe rimandare in virtù del riconoscimento ex-post di un archetipo quale le Note azzurre di Carlo Dossi – e l'autorialità appaiono fortemente perturbate dall'assenza di possibilità di una 'presunzione' di intimità e privatezza, determinata dalla condivisione immediata dei contenuti nella rete, in *Tecniche di basso livello*, apparso a stampa nel 2009, quella stessa pervasività del mezzo determina una maggiore fluidità nella distinzione tra produttori e fruitori rivelandosi spesso – ma non solo – in un noi generico che figura tra i soggetti locutori di questa 'fase' della scrittura bortolottiana. La post-soggettività che riemerge da questa operazione di decostruzione dei parametri della testualità tradizionale configura un'istanza impermanente, fluida e suscettibile di attraversamenti molteplici, che andranno rintracciati e analizzati.

Rodolfo Dal Canto (Università dell'Aquila), *I.A. e unheimlich: il caso di Lovebot*

Da diversi anni l'IA viene applicata a produzioni culturali non solo con funzioni di selecting e targeting: l'intelligenza artificiale ha trovato campi di applicazione anche nella produzione autonoma di nuovi contenuti (Manovich 2018). Tra questi c'è anche il fumetto: servendosi di una generative adversarial network (GAN) è possibile infatti produrre sequenze di immagini simili a un dataset fornito, ma allo stesso tempo nuove e differenti. Un esempio è il recente *Lovebot* pubblicato dalla rivista underground italiana «Čapek» (2021).

Il presente intervento si concentrerà su questo case study: si tratta di un testo realizzato da un'IA a cui è stato affidato il compito di disegnare un fumetto pornografico partendo da un repertorio di editoria pornografica a fumetti. Muovendosi da un'analisi preliminare di somiglianze e divergenze rispetto al dataset fornito, ci si concentrerà sulle radicali deformazioni che le figure umane hanno subito nella restituzione da parte dell'IA: specifiche parti del corpo risultano enfatizzate e ingigantite, mentre spesso le figure umane non sono distinguibili, fuse in un atto sessuale che confonde le forme.

Partendo da questa constatazione, *Lovebot* invita a interrogarsi sull'opportunità di applicare a questo testo la categoria freudiana di unheimlich: dall'animazione di figure inanimate al riproporsi di qualcosa di familiare in una veste radicalmente diversa, *Lovebot* sembra riuscire nell'inaspettata impresa di raccontare un inconscio. È lecito chiedersi in quale rapporto questo si ponga con l'IA, con il team che ha programmato la rete, con i materiali forniti e l'immaginario cui si riferiscono. In questo senso l'IA potrebbe porsi non tanto come figura concorrente all'autore, ma in dialogo con esso, in uno scambio di stimoli. Che ripercussioni può avere una simile considerazione sulla produzione culturale? E sulla figura dell'autore?

L'intervento cercherà di discutere la legittimità di tali domande e di proporre delle prime ipotesi di risposta.

Simone Reborà (Università di Pavia), *Un gioco d'imitazione? Dall'apprendimento automatico all'autorialità algoritmica*

Il contributo sviluppa un ragionamento teorico-metodologico sulla congruità dei più recenti sistemi di intelligenza artificiale per la creazione di testi ascrivibili alla funzione autoriale. Evitando lo scontro con gli aspetti più tecnico-specialistici – ma senza evitare il confronto con le logiche interne degli algoritmi –, il ragionamento si focalizzerà principalmente su tre aspetti critici.

Il primo riguarda la pratica dell'apprendimento automatico, ormai assurta ad approccio standard per l'intelligenza artificiale, che consiste nell'allenare un algoritmo su esempi prodotti manualmente. Se da un lato tale approccio ha permesso di raggiungere risultati a tratti sorprendenti, dall'altro ha imposto un'interpretazione riduttiva del fenomeno dell'intelligenza, che sembra confermare i presupposti postmodernisti della creazione come gioco d'imitazione (con conseguenze quali la morte dell'autore).

Il secondo aspetto riguarda le cosiddette reti neurali, spesso poste al centro degli algoritmi di apprendimento automatico. Nell'emulare il funzionamento del cervello, tali reti offrono una connessione ideale tra creatività umana e algoritmi. Le reti neurali non sono però che modelli (formali) del fenomeno che ambiscono a rappresentare, ponendo tra computer e mente umana lo stesso scarto ontologico che esiste tra realtà e testualità.

Ultimo aspetto è quello della semantica distribuzionale, usata per creare i modelli linguistici su cui allenare le reti neurali. Basandosi sulla collocazione tra termini in vasti corpora testuali, tali modelli assorbono profonde conoscenze linguistiche, ma assimilano anche tutti i cortocircuiti del linguaggio comune, che la produzione letteraria ambisce piuttosto a spezzare.

I ragionamenti teorici saranno accompagnati da analisi di testi e processi creativi (come il romanzo *The Road* e le sperimentazioni del collettivo Numero Cromatico), mostrando come essi offrano comunque opportunità di riflessione critica sul concetto dell'autorialità.

Carlotta Susca (indipendente), *Merlino autore di sé stesso. La trasmissione memetica del personaggio dall'oralità all'audiovisivo*

Chi è il creatore di Merlino? È possibile isolare un'istanza autoriale responsabile della sua invenzione?

A differenza dei personaggi crossmediali, materia di traduzioni intersemiotiche a partire da un originale d'autore (si pensi a Sherlock Holmes), altri personaggi si tramandano nel tempo incarnandosi di volta in volta in narrazioni autoriali, ciascuna delle quali contribuisce progressivamente a radicarli nell'immaginario collettivo; questi personaggi e queste storie sono ontologicamente transmediali e si trasmettono memeticamente come teorizzato da Richard Dawkins, mutando pur di conservarsi nel tempo, migrando dall'oralità alla scrittura, per approdare all'audiovisivo.

Fra i personaggi del ciclo arturiano, Merlino rappresenta il mago del folklore migrato dall'oralità celtica al testo scritto di Geoffrey of Monmouth (*Vita Merlini*, metà del XII secolo), alle elaborazioni medievali di Chrétien de Troyes e Thomas Malory (*Le Morte d'Arthur*) e a quella primonovecentesca di Jacques Boulenger (*I romanzi della tavola rotonda*), passando dall'epica al romanzo e così inseguendo la fortuna dei diversi generi letterari.

Tre elaborazioni contemporanee rappresentano altrettante modalità autoriali di appropriazione del personaggio di Merlino, pur se a margine della figura di Artù: la parodia di Mark Twain (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1889), la "ritraduzione" di Malory di John Steinbeck (*The Acts of King Arthur and His Noble Knights*, 1976) e l'invenzione e ulteriore "romanzizzazione" di T.H. White (*The Once and Future King*, 1958), modello per la versione disneyana (*The Sword in the Stone*, 1963). Altre forme di trasmissione memetica sono la trasformazione nel Gandalf di J.R.R. Tolkien e nel Dumbledore di J.K. Rowling e la centralità del ruolo di Merlino nella serie TV di animazione *Trollhunters* di Guillermo del Toro (2016-2020).

Come personaggio transmediale, Merlino incarna l'archetipo del mago in grado di viaggiare nel tempo, attraverso modalità di narrazione, generi letterari e autori differenti, nessuno dei quali può esserne considerato il creatore.

LINEA 4 – TALENTI DOPPI E PLURIMI

Giovedì 24 novembre, 15.00 – 18.30

La creatività del doppio talento: parola, disegno e pittura tra Otto e Novecento - Aula 1B

Presiedono **Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Beatrice Seligardi**

Francesca Cichetti (Università dell'Aquila), *Dante Gabriel Rossetti: su un'autorialità doppia e transmediale*

Tra gli autori che vengono di norma ascritti alla categoria del “doppio talento”, Dante Gabriel Rossetti, in quanto erede di quella profondissima tradizione blakiana che considera le due arti (poesia e pittura) integrate al punto da convivere su uno stesso supporto materiale, risulta essere tra coloro per i quali non è possibile stabilire una relazione gerarchica fra opere poetiche e pittoriche. L'attenzione della critica si è rivolta maggiormente alle opere di Rossetti di stampo blakiano e meno a quelle in cui i due *media* (testo e immagine), pur risultando ugualmente in rapporto dialogico, non sono stati combinati dall'autore stesso in un'unica forma organica. Si tratta di una tipologia di opere nelle quali è possibile ravvisare, tra il *medium* visivo e quello testuale, quel rapporto di reciproca collaborazione che da Michele Cometa è stato definito di “concrenza genetica”. A partire da una serie di opere (sia visive che testuali) realizzate da Rossetti che vertono attorno alla figura della mitologica profetessa Cassandra e che risultano ascrivibili alla suddetta tipologia di “concrenza genetica”, indagherò la dimensione autoriale del *Doppelbegabung* Rossetti. I *case-studies* scelti forniscono un punto di vista privilegiato per condurre tale indagine: è soltanto la figura dell'autore Rossetti a far sì che opere realizzate nell'arco cronologico di un decennio risultino essere tra loro in un legame tale da intessere un fitto gioco di richiami e rimandi. Concluderò l'analisi —condotta con il ricorso agli strumenti forniti dagli studi sulle relazioni mediali di W. J. T. Mitchell, di Lars Elleström e del già citato Michele Cometa— con un'esplorazione delle potenzialità offerte dai nuovi ipertesti digitali. Questi ultimi, come mostra l'archivio online su Rossetti (www.rossettiarchive.org), consentono una fruizione quasi sincronica di testo e immagine, valorizzando al meglio le opere transmediali di autorialità doppie e plurime.

Mauro Nervi (Università di Pisa), *Talenti doppi e incrociati. Kubin e Kafka sul crinale fra parola e immagine*

Il romanzo *Die andere Seite* di Alfred Kubin, la cui stesura risale al 1908, ha ricevuto notevole attenzione critica non solo in quanto sorprendente anticipazione dell'espressionismo, ma anche per il suo singolare rapporto fra il testo e i 52 disegni che lo accompagnano. Nonostante il successo riscosso all'epoca della pubblicazione, il romanzo è rimasto l'unica prova letteraria di un autore noto soprattutto per la sua opera grafica e pittorica. Il rapporto fra l'immagine e la parola è complesso e non si lascia ridurre a semplice illustrazione; sembrerebbe anzi che il centro germinativo della narrazione sia da collocare nella fantasia visuale che si esprime nelle immagini, le quali - geneticamente - precedono la narrazione, la determinano e la integrano in modo essenziale.

Al contrario, nel caso dei numerosi disegni che accompagnano soprattutto lettere, diari e quaderni di Kafka, l'immagine sembra secondaria rispetto alla produzione letteraria di uno dei massimi scrittori europei; e infatti solo nel 2002 ne è stata pubblicata una raccolta che era, a quella data, completa. Obiettivo di questo contributo è mettere in evidenza lo stretto rapporto, o addirittura la dipendenza, fra il segno grafico di Kubin (soprattutto in *Die andere Seite*) e quello di Kafka, relazione poco esplorata dalla critica; e inoltre indagare, anche sul piano teorico e comparatistico, quali conseguenze generali se ne possano trarre riguardo alla visionarietà del testo kafkiano.

Le conclusioni di questa indagine possono suggerire nuove direttive di ricerca, volte a chiarire perché i testi kafkiani non superino mai indenni i tentativi di trasposizione visuale, in primo luogo cinematografica, ma anche teatrale e fotografica; e questo nonostante il carattere paradossalmente visuale e quasi ecfastico della sua scrittura.

Viviana Triscari (Università di Catania), *Gli scritti autobiografici dei peintres-écrivains. Alfred Kubin, Odilon Redon e Alberto Martini*

Il presente contributo intende gettare uno sguardo comparativo su tre testi appartenenti al multiforme genere delle scritture dell'io, connotati in maniera molto specifica in quanto i loro autori sono artisti, disegnatori e pittori, vissuti e operanti in una temperie culturale simile, sebbene uno tra questi preceda di qualche decade gli altri due: si tratta di Odilon Redon (1840-1916), Alfred Kubin (1877-1958) e Alberto Martini (1876-1954).

I tre *peintres-écrivains* mostrano tra loro svariati punti di contatto, non solo sul piano delle rispettive poetiche figurative e dei meccanismi della creazione, ma pure in virtù di una comune esigenza che li ha condotti a scrivere di sé e autorappresentarsi, sempre in quanto artisti, oltre che per mezzo della matita e del pennello anche attraverso il *medium* della scrittura; a ciò si aggiunga una particolare vocazione verso il letterario che ha trovato forma e consistenza nella pratica dell'illustrazione.

Sebbene soltanto nel caso di Kubin si possa parlare di un 'doppio talento' pieno ed esplicito (egli è infatti autore di un romanzo da lui scritto e illustrato, *L'altra parte*, pubblicato nel 1909) anche l'opera di Redon e Martini può utilmente essere studiata secondo la categoria ermeneutica della *doppelbegabung* e la tassonomia proposta da Michele Cometa (2014). Si tratta infatti di esempi di autorialità complessa per cui la presa in considerazione dalla produzione scritta risulta tutt'altro che accessoria: l'illuminazione reciproca tra i due media, una migliore comprensione dei meccanismi genetici che presiedono alla realizzazione delle opere e, non ultima, l'indagine sulle ragioni e le retoriche dell'autorappresentazione saranno pertanto l'oggetto di questa proposta.

Lavinia Torti (Università di Bologna), *Gli scritti d'arte del doppio talento, tra duplice sguardo e auto-etero-critica*

Il presente intervento si propone di verificare in che modo il doppio talento dei pittori-scrittori influenzi i loro scritti d'arte da un punto di vista sia tematico che stilistico. La mia proposta teorica, già avanzata attraverso l'opera di alcuni autori, ossia Goffredo Parise, Dino Buzzati, Tommaso Pincio (Torti 2021), potrebbe essere estesa ad altri casi di studio (Carlo Levi, Giovanni Testori, Emilio Tadini, etc.).

Rispecchiando di frequente tutte e tre le tre categorie proposte da Michele Cometa (2014) per definire il *Doppelbegabung*, lo scrittore-artista, qualora si cimenti nella critica d'arte, ha un duplice sguardo sull'opera, in quanto da una parte coglie le tecniche e le immagini con l'esperienza di chi fa il mestiere, dall'altra, però, vede l'artista come un personaggio intorno al quale costruire una finzione e spesso i suoi quadri come storie. Le *ekphrasis* presenti negli scritti d'arte subiscono infatti uno sconfinamento di genere e si trasformano molto di frequente in narrazioni.

Lo scrittore, pur non esimendosi dalla prassi interpretativa, rivendica il suo esser *dilettante* (diverse sono le dichiarazioni quali: «Ma in fondo io riconosco di non essere un vero critico d'arte», Tadini 2017) come dimostrano un linguaggio volutamente perspicuo e le quasi assenti «integrazioni ermeneutiche» (Cometa 2012), sostituite spesso da ritratti, fisici e psicologici, dei pittori in mostra e da dialoghi inventati o estratti da conversazioni ascoltate durante i *vernissages*. L'attenzione riservata agli aspetti metapittorici/metalinguistici (Patrizi 2000), agli artisti oltreché alle opere e ai *sentimenti* (parola chiave in Parise) o alle *simpatie* (in Buzzati), è indice di un meccanismo di proiezione o agnizione da parte del doppio talento nei confronti dell'artista di cui scrive, spesso anch'egli doppio talento. Lo scrittore-pittore scrive degli altri ciò che pensa di sé oppure, al contrario, individua solo gli artisti in cui riesce a rivedere sé stesso, servendosi della loro arte e della loro (eventualmente doppia) autorialità per costruire il proprio autoritratto. Prima autore di opere letterarie o figurative, quando il doppio talento scrive d'arte diventa autore di una propria *auto-critica*, messa in atto tuttavia attraverso un confronto costante con l'opera dell'Altro, che sia l'altro artista in cui egli si riconosce, oppure l'altro sé, il suo doppio, ovvero il talento pittorico/artistico, presente nello sguardo al momento della scrittura.

Roberta Coglitore (Università di Palermo), *Dino Buzzati e la legittimazione del doppio talento*

Dino Buzzati è stato un intellettuale e un artista dai multipli talenti: scrittore, cronista d'arte, pittore, disegnatore, scenografo, sceneggiatore. Qualunque talento adoperasse Buzzati ha

sempre lavorato nella zona di contaminazione tra le arti, ha fatto sempre e comunque “storie dipinte”, dal titolo della prima esposizione di quadri di Buzzati in una galleria milanese nel 1958, e già allora era chiaro che non si trattava soltanto di esporre le proprie opere pittoriche ma di trovare una composizione tra i suoi due talenti principali, la pittura e la scrittura.

L’obiettivo del mio contributo è di evidenziare come le due pratiche artistiche siano state compresenti in ogni suo processo creativo. E in particolare, dimostrare come la sperimentazione artistica di Buzzati, sempre alla ricerca della giusta forma per esprimersi in ciascuna occasione, abbia elaborato “storie dipinte” sempre più complesse e articolate.

La proposta di una tipologia delle forme miste buzzatiane, tra scrittura e arte figurativa, permette di distinguere tra: 1. collaborazioni artistiche, 2. marginalia, 3. transmedialità, 4. opere doppie, e potrebbe costituire una base teorica valida anche per gli altri autori dal doppio talento.

Inoltre la presentazione di questa tipologia mi consentirà di fare un approfondimento su un tema ricorrente nell’opera di Buzzati: ovvero la scrittura delle didascalie, cioè di quei brevi testi di accompagnamento che Buzzati ha sempre utilizzato per i propri quadri, si ritrovano in molte delle sue opere doppie e funzionano come una legittimazione del suo doppio talento.

Eloisa Morra (University of Toronto), *Poema a fumetti, I viaggi di Brek e il graphic novel d’artista*

Se è innegabile che *Poema a fumetti* è l’unico graphic novel entrato a buon diritto nel canone italiano novecentesco, resta ancora da integrare al discorso critico una cartografia del dibattito culturale italiano sul ruolo dei *comic strip*, più in particolare del rapporto tra fumetto e arte d’avanguardia. Questo contributo si propone di sopperire a queste carenze da un lato riportando alla luce un disperso scritto buzzatiano, utile per vagliare l’insorgere d’una precoce volontà da parte dello scrittore di confrontarsi con un genere fino a quel momento valutato solo in quanto prodotto di consumo; dall’altro, si proporrà una morfologia del ‘graphic novel d’artista’ — scritture disegnate a firma di pittori e scrittori, che adattano al fumetto modalità tipiche di altri codici espressivi — attraverso un confronto con *I viaggi di Brek* (1967) dell’artista e scrittore Gastone Novelli (1925-1968), che presenta numerose analogie di visione col *Poema*.

Carlo Felice (Università di Catania), «*Pegar a coisa*» *arrivare alle cose. Clarice Lispector e la vertigine cromatica delle parole.*

La scrittura di Clarice Lispector (1920-1977) è la ricerca costante dell’attimo che accade. Nella tormentata esplorazione di una forma verbale, capace di scorrere sincera per «arrivare alle cose», la scrittrice ucraino – brasiliana avvicina i confini della parola al codice linguistico della pittura, convinta che entrambe possano addensarsi nel sentire spento del presente. L’integrazione del mezzo visuale alla pratica verbale non si ferma al solo accostamento; in Lispector i due linguaggi si curvano l’uno verso l’altro, e fondendosi alterano la scrittura avvertita come *krisis*, scelta e turbamento insieme, rivelatrice di una nuova cromia, una vertigine stilistica pari allo *stream of consciousness*. La categoria del “doppio talento” può rivelarsi un ingranaggio ermeneutico utile ad osservare più in profondità le trame e le affinità tra i due codici espressivi. Il meccanismo innescato da questa dicotomia espressiva, causa in Lispector un forte straniamento che ha esiti inattesi nel suo essere autrice. «La pittura non ha parole: si trova dietro al pensiero», ed è svoltando qui dietro che la scrittrice non si riconosce più come tale perché «il vero pensiero sembra privo d’autore». Scandagliando alcuni scritti rappresentativi, *Acqua viva, La passione secondo G.H., Un soffio di vita, Vicino al cuore selvaggio, Un apprendistato o il libro dei piaceri*, e filtrandoli attraverso la produzione pittorica, il contributo intende riflettere sull’indissolubile rapporto che sussiste tra i due linguaggi, verbale e visuale, gettando lo sguardo anche sui risvolti che le due pratiche artistiche hanno sulla scrittrice -pittrice nella genesi di un’inedita autorialità.

Venerdì 25 novembre, 9.30-13.00

La scrittura alla prova dell’immagine contemporanea: talenti plurimi e intermediali - Aula 1B

Presiedono **Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Beatrice Seligardi**

Elena Porciani (Università della Campania “Luigi Vanvitelli”), *Dodici figure per un doppio talento. Hotel a zero stelle di Tommaso Pincio*

In questo intervento prenderò in esame come le diverse modalità di *inventio* del sé nella parabola letteraria di Pincio poggino sulla rappresentazione del proprio spazio autobiografico, delineato secondo un plot ossessivo: il fallimento del talento pittorico che ha consentito l'emergere del talento narrativo. In particolare, prenderò in esame *Hotel a zero stelle* (2011) come un *personal essay* in cui la presentazione del proprio itinerario autoriale si rifrange nelle dodici figure di scrittori che alloggiano nei quattro piani di un infimo albergo di Tel Aviv, creando effetti di rifrazione identitaria e di moltiplicazione prospettica. Ciò consentirà anche di verificare l'attualità di due concetti ormai classici delle teorie dell'autorialità: l'*implied author* di Wayne C. Booth (1961), da intendersi come l'autore implicato dal testo, e l'*espace autobiographique* di Philippe Lejeune (1975), più sfuggente rispetto al patto autobiografico, ma proprio per questo più fluido e riproponibile in contesti di finzionalità ibrida.

Niccolò Amelii (Università di Chieti-Pescara "G. D'Annunzio), *Un'autobiografia costantemente scritta, riscritta e fotografata. Indagine sull'"autorialità doppia' di Teju Cole*

Nei romanzi autobiografici e 'visuali' di Teju Cole – *Città aperta* (2013), *Ogni giorno è per il ladro* (2014) –, pensati e strutturati come dispositivi fototestuali internamente dialettici e stratificati, scrittura e immagine si compenetrano, dando vita ad una dialettica transmediale in cui il vissuto autobiografico dell'autore e la dimensione di ricerca identitaria ivi inscritta, sospesa tra presente e passato, tra attualità e memoria, diviene materia privilegiata di una peculiare rielaborazione verbale e di una complementare rfigurazione visiva. Anche in *Punto d'ombra* (2016) – diario iconotestuale in cui, sulla scorta di autori come Berger e Sebald, poetica fotografica e prosa densa e liricizzante vengono compiutamente annodate –, Cole si interroga sulle possibilità di conoscenza e rappresentazione di spazi e luoghi della memoria e del viaggio e sulle forme attraverso cui risignificare l'esperienza tramite il mezzo letterario e il mezzo fotografico, in special modo una volta che le due diverse operazioni mediali collaborano per ampliare e ispessire il portato epistemologico dell'opera. Ragionando intorno all'"autorialità doppia' di Cole – presentatosi sin dai suoi esordi contemporaneamente come fotografo e come scrittore –, il contributo intende indagare le modalità attraverso cui Cole declina la propria disposizione artistica nelle espressioni formali ed estetiche di natura fortemente autobiografiche caratteristiche della sua produzione creativa, travalicando e contaminando più codici performativi, facendo interagire, mediante peculiari strategie poetiche e compositive, campo testuale e visivo, costantemente operando in bilico tra produzione e riproduzione dell'esistente, con l'obiettivo di fornire uno strumento ermeneutico a doppia matrice per abbracciare la realtà circostante e farne perimetro d'indagine e riflessione esistenziale.

Corinne Pontillo (Università di Catania), *'Autori plurimi' fra scritture migranti e intermedialità: il caso di Teju Cole*

Scrittore, fotografo e critico fotografico, Teju Cole, autore di origine nigeriana attualmente attivo negli Stati Uniti, a partire dal 2015 ha affiancato all'attività letteraria una frequentazione pratica della fotografia che ha avuto come esito l'allestimento di mostre e la pubblicazione di fototesti. Nel 2017, inoltre, la sua sperimentazione espressiva si è ulteriormente ampliata con la performance *Black Paper*, di cui Cole è stato autore e attore solista. Con l'uscita per Einaudi dei romanzi *Open City* (*Città aperta*, 2013) e *Every Day is for the Thief* (*Ogni giorno è per il ladro*, 2014), e per Contrasto del fototesto *Punto d'ombra* (2015), in Italia la sua attività ha ricevuto un'attenzione che, anche a partire dai circuiti editoriali, meriterebbe di essere approfondita alla luce di un più vasto orizzonte metodologico e teorico.

Nel percorrere la produzione di Cole, l'intervento intende indagare le forme di autorialità che prendono corpo dal talento plurimo dello scrittore e si collegano, arricchendo di senso le ibridazioni tra i linguaggi coinvolti, sia con le scritture migranti e postcoloniali sia con la categoria dell'intermedialità. Più in particolare, mantenendo come termine di paragone percorsi letterari e artistici analoghi – si pensi, ad esempio, alle figure di Ornella Vorpsi o di Igiaba Scego come casi di studio italiani – il contributo si pone l'obiettivo di provare a tracciare le coordinate per una collocazione dei testi di Cole, nonché delle istanze autoriale messe in campo dalle interazioni tra la scrittura e i codici visuali, all'interno di una ideale mappatura di opere caratterizzate dall'intreccio fra le direttrici ermeneutiche menzionate.

Silvia Cucchi (Università dell'Aquila), *Un'autobiografia per feticci: l'opera di Sophie Calle tra scrittura e fotografia*

«Un entrelacement inédit des récits factuels à tendance fictionnelle accompagnés d'images photographiques» (Calle 2003). Con queste parole Sophie Calle definisce la sua variegata produzione artistica, difficilmente classificabile proprio perché caratterizzata dalla mescolanza costante di generi, forme e supporti (fotografia, diario, autobiografia, arte concettuale, performance).

Sin dalle sue prime opere (*Les Dormeurs*, 1979, *Suite vénitienne*, 1980) alla fine degli anni 70, quando ancora in Francia dominava lo strutturalismo, i discorsi sulla «morte dell'autore» e l'arte era pervasa dal formalismo e dall'autoriflessività, Calle si afferma come un'artista controcorrente, che struttura il suo lavoro su una componente soggettivo-autobiografica associata a un intento narrativo (tanto da essere spesso assimilata alla *Narrative art*). Ogni sua opera si sviluppa a partire da un impulso (seguire sconosciuti per le strade di Parigi o di Venezia, fotografare le camere d'albergo vuote) o da un sentimento (il dolore, l'assenza), che si traduce in un racconto ibrido e intermediale, al confine tra il visuale e il letterario e che proprio di quel confine sonda le possibilità espressive.

Attraverso l'analisi di *Rachel, Monique...* (2012) e *Des histoires vraies. 63 récits* (2021), questo contributo si propone di studiare le modalità con cui Sophie Calle rielabora la propria esperienza autobiografica per trasformarla in un «progetto artistico» (Calle 2003) dal valore universale attraverso un uso feticista della fotografia che si mescola alla scrittura. Si osserverà come, nei due iconotesti scelti, fotografia e testo svolgano funzioni opposte e complementari. Nella prima opera, che raccoglie materiali precedentemente utilizzati per una mostra al Palais de Tokyo (Parigi, 2010) e che ricostruisce la vita della madre scomparsa attraverso il suo diario, le foto svolgono barthesianamente la funzione di «attestazione di presenza» (Barthes 1980), dando corpo e voce alla figura materna, mentre il testo (riportato in bassorilievo su carta bianca) rappresenta lo spazio di espressione dell'io autoriale. Nel secondo libro, invece, Calle realizza una vera e propria autobiografia composta da «unità fotobiografiche» (Gratton 2003) in cui le foto sono feticci che al contempo «ipostatizzano una realtà fisico-corporea» (Carrara 2020) e rimandano a un vuoto, mentre la parola apre alla narrazione dell'interiorità e al tempo del ricordo.

Elisabetta Abignente (Università di Napoli Federico II), *Le doppie vite degli altri. Le Quai de Ouistreham di Emmanuel Carrère*

Nel 2009 la giornalista francese Florence Aubenas trascorre alcuni mesi in incognita tra i lavoratori e le lavoratrici precari/e della zona di Caen. Dopo un percorso accidentato tra centri di collocamento e brevi impieghi umilianti e sottopagati, finisce per accettare un lavoro di *femme de chômage* a bordo dei traghetti che attraversano la Manica, da Ouistreham a Portsmouth. Il suo libro, pubblicato in Francia nel 2010, finisce alcuni anni dopo nelle mani di Juliette Binoche. Sarà l'attrice a convincerla a dare nuova vita sullo schermo a quegli intensi ritratti di donne lavoratrici, alle loro alleanze e strategie di sopravvivenza in un mondo ostile e respingente, e ad affidare l'adattamento alla penna e allo sguardo di Emmanuel Carrère. Non potrebbe esserci autore più adatto a raccontare non soltanto le vite altrui ma anche il modo in cui tali vite appaiono a chi vi entra in relazione, confondendo il detto e il non-detto, la verità e la menzogna, l'autenticità e il tradimento, in maniera talvolta irreversibile. Per *Le Quai de Ouistreham* (FRA 2021), Carrère regista – già autore del documentario *Retour à Kotelnic* (2003) e de *La moustache* (2005) – sceglie attori e attrici non professionisti/e, fatta eccezione per la protagonista Binoche, e privilegia, almeno nella prima metà del film, uno stile asciutto, eppure mai freddo, che ricorda il cinema di denuncia sociale di Ken Loach. Eppure non è affatto facile, per un'autorialità onnipotente e invasiva come quella del Carrère scrittore, farsi da parte e rinunciare alla canonica cornice autofinzionale a favore di uno sguardo senza filtri e mediatori. La solitudine narcisistica del romanziere avrebbe la possibilità di sublimarsi nell'autorialità collettiva del cinema, al quale lo scrittore non è nuovo data la sua esperienza di sceneggiatore, e potrebbe offrirgli la possibilità di sperimentare quella dimensione comunitaria e condivisa che riemerge sempre, tra le righe dei romanzi, come istanza mai del tutto soddisfatta e alla quale utopisticamente tendere. Ma lo spazio crescente occupato dal personaggio della giornalista-infiltrata, sulla quale finisce gradualmente per spostarsi l'obiettivo della macchina da presa, sembra rivelare un movimento

diverso, che ha più a che fare con un processo di sdoppiamento della figura autoriale. Nella protagonista, donna intellettuale della classe agiata, Carrère finisce per incontrare una sua possibile *alter ego*, nella quale inevitabilmente riflettere le proprie stesse ossessioni. A partire da questo caso di studio, il mio breve intervento vorrebbe offrire una riflessione sull'autorialità polimorfica di Emmanuel Carrère regista e scrittore, facendo dialogare approcci teorici diversi, dagli studi sul doppio talento (Cometa) alla teoria ormai classica dell'adattamento (Hutcheon), fino alle più recenti riflessioni sulle narrazioni espanse (Fusillo-Lino-Marchese-Faienza) e sulla biofiction (Castellana).

Valentina Grispo (università di Palermo), *Tra letteratura, immagini e design: i talenti di Judith Shalansky*

La nozione di “doppio talento” (Doppelbegabung), ovvero la doppia vocazione creativa degli scrittori e delle scrittrici, chiama in causa il concetto di autorialità polimorfica e descrive un fenomeno che non riguarda il mero livello biografico ma anche la capacità dell'autore di esprimersi attraverso l'utilizzo di linguaggi e mezzi diversi che collaborano alla creazione del significato complessivo dell'opera. Un caso particolarmente interessante dal punto di vista della prospettiva dell'autorialità polimorfica è rappresentato dalla scrittrice e designer Judith Shalansky che, mettendo in pratica la sua doppia vocazione nella realizzazione dei suoi volumi, rappresenta una forma di autorialità ibrida che si muove tra diverse pratiche artistiche. Sin dal suo primo volume, *Fraktur Mon Amour* (2006) compendio tipografico in cui l'autrice riproduce più di 300 caratteri della scrittura gotica, la scelta dei colori e di uno specifico layout rivelano un originale doppio talento dell'autrice che cura il design anche dei successivi volumi, *Inventario di alcune cose perdute* (2018) e *Atlante tascabile delle isole remote* (2009).

In questi due ultimi iconotesti, oltre a mettere in pratica la sua doppia vocazione di scrittrice e designer, l'autrice dimostra un ulteriore talento nella scelta e nel montaggio delle immagini. Gli iconotesti di Shalansky rientrano, dunque, in quella categoria definita da Lindsay Thomas (2018) dei «bookish texts», ovvero quei volumi che attirano la nostra attenzione sulle caratteristiche uniche e sulle peculiarità medialità della pagina stampata, realizzate attraverso uno specifico design. Proprio questo uso della materialità del libro stampato da parte dell'autrice dà vita a uno specifico ecosistema, così come viene definito da Giuseppe Carrara (2020), in cui il conflitto e la costante coimplicazione di tutti gli elementi e i linguaggi diventa imprescindibile per la costruzione del senso complessivo.

Paolo La Marca (Università di Catania), *Tra autorialità e creatività: il ruolo del manga per lo sviluppo di talenti plurimi*

In un suo saggio dal titolo *Akiramemai jinsei* (Una vita a cui non devi rinunciare, 2005), Ikeda Riyoko (n.1947), autrice del manga *Berusaïyu no bara* (Le rose di Versailles, 1972; conosciuto in Italia come *Lady Oscar*) racconta ai lettori la sua passione per la musica e il suo sogno adolescenziale di diventare una cantante. Un desiderio che la porterà a iscriversi, a 47 anni, alla Tokyo College of Music e a laurearsi nel 1999. Dopo essere diventata una delle più popolari autrici di *shōjo* manga (fumetti per ragazze), Ikeda si cimenta anche nella musica, proponendo in un disco dodici canzoni scritte dalla regina Maria Antonietta, in omaggio a uno dei personaggi che l'hanno resa celebre e l'hanno consacrata come una delle voci più importanti della nona arte. Ikeda Riyoko, però, è soltanto uno dei tanti nomi del fumetto giapponese riconosciuti come “talenti plurimi”, ossia come artisti che si sono espressi attraverso più linguaggi, da quello del cinema a quello della letteratura, da quello della musica a quello dell'arte. Ad una prima ricognizione, sembrerebbe che i legami più stretti siano quelli tra “manga” e “letteratura”, forse perché nati in seguito a una loro stimolante interdipendenza che si è creata già a partire dagli anni Ottanta con autori quali Yoshimoto Banana e Takahashi Gen'ichirō. Proprio in quegli anni iniziano a emergere figure “atipiche” (Akasegawa Genpei, Uchida Shungiku, Yamada Eimi) che si sono mosse, con estrema disinvoltura, in realtà un tempo considerate distanti e altrimenti incomunicabili come il fumetto e il romanzo, dando alla luce contributi originali e significativi sia sul piano formale/artistico sia su quello meramente narratologico. La conferma del loro talento, come se ce ne fosse davvero bisogno, è poi arrivata con l'attribuzione di importanti premi letterari come l'Akutagawa-shō e il Naoki-shō.

Scopo di questo paper è fornire una cornice socio-letteraria in grado di presentare le figure di questi talenti plurimi e di indagare i punti di forza e quelli di contatto tra le loro varie espressioni artistiche.

Francesca Negro (Universidade de Lisboa), *Molteplicità autorale nell'opera letteraria e pittorica di Alberto Savinio*

Savinio è uno degli autori che maggiormente sfida i limiti dell'autorialità su più fronti, nell'uso di uno pseudonimo, chiaramente, ma anche nel suo essere uomo di più arti e di più linguaggi simbolici, in cui collimano mito e meccanicismo, ed una molteplicità di simbolismi collettivi e individuali. Questa presentazione propone un'interpretazione di tale plurivocità partendo dall'analisi di alcuni estratti letterari e analisi di opere pittoriche, collegando la prospettiva composita dell'autore alle esperienze di autorialità plurale riscontrabili in altri autori contemporanei quali Gadda e Volponi. L'assunto di partenza è l'affermazione Proustiana (in *Contre Sainte-Beuve*) non solo dell'esistenza di un io superficiale, a cui l'autorialità si oppone, ma anche della necessità di rispondere ad una mondanità ad un egocentrismo che è presente anche nell'io più profondo dell'autore e su cui questi stesso, sdoppiandosi in creatore e lettore della sua opera, deve vigilare costantemente. La plurivocità del Savinio scrittore, e la transmedialità del suo operato artistico di pittore, poeta, drammaturgo e musicista, sembrano avere la funzione di vigilare sull'io profondo dell'autore, e permettergli di non cedere alle aspettative esterne ma continuare ad attingere alla fonte della sua sincera originalità espressiva, rispondendo dunque allo stimolo proustiano con un cambiamento di codice. Il rinnovamento semiotico e intersemiotico sembra dunque rivelarsi un carattere dell'autorialità di Savinio e allo stesso tempo una proposta per un nuovo tipo di autorialità che già circola tra vari autori nel contesto contemporaneo.

Sabato 26 novembre, 9.30-13.00

Divografie: attrici che scrivono/Dalla scena alla scrittura e viceversa - Aula 1F

Presiedono **Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Beatrice Seligardi**

Lucia Cardone (Università di Sassari), *Attrici che scrivono. Il cinema e l'Italia del Ventennio raccontati da Maria Denis, Doris Duranti e Lilia Silvi*

Nell'ambito delle indagini sui talenti multipli, il tema delle attrici che scrivono emerge con forza crescente, grazie alla primigenia intuizione di Rizzarelli (2017) e alle ricerche che ne sono scaturite. Nate nel cono d'ombra del proiettore, sono scritture fatte d'ombra, provvisorie e imprevedibili, giacché lungamente sono state ignorate e misconosciute, giudicate via via frivole, strumentali, insignificanti tanto dal lato degli studi letterari quanto dal côté dei Film Studies. Invero, recentemente se ne è disvelata l'efficacia e la portata euristica, individuando nelle *divografie* materiali e punti di vista impreveduti e fruttuosi, capaci di allargare l'orizzonte e di aprire un confronto ampio, necessariamente interdisciplinare, con la storia e la storia della cultura del nostro paese.

In questa cornice, il mio intervento propone un affondo su tre attrici, Maria Denis, Doris Duranti e Lilia Silvi, che hanno variamente imperversato sugli schermi del cinema fascista. Nel torno di una decina d'anni (dall'avvento del sonoro alla caduta del regime), queste giovani donne hanno conosciuto un successo ragguardevole, a tratti strepitoso, senza trovare in seguito, nell'epopea della rinascita, nessun ruolo e venendo di fatto dimenticate. Eppure, molto tempo più tardi, a partire dalla fine degli anni '80, ciascuna di loro darà alle stampe una autobiografia incentrata proprio sul cinema, come se quell'esperienza, in fondo breve, avesse orientato per sempre le loro esistenze. Nei tre volumi, diversi per impostazione e tono, le attrici sembrano mettere sulla pagina i tratti delle loro *personagge*: l'ingenua malinconica dall'occhio vellutato e umido (Denis), la tenebrosa dal sangue ribollente (Duranti) e la studentessa terremoto irriducibile a ogni disciplina (Silvi).

Vorrei affrontare questi testi, che sfiorano l'*autofiction*, tenendo conto degli sguardi che sporgono dai set autarchici per misurarsi, da un lato, con i mutamenti della storia; e dall'altro con un linguaggio e un modo espressivo, quello della scrittura autobiografica, nuovo e finanche estraneo alle stesse autrici.

Chiara Tognolotti (Università di Pisa), *A cinquant'anni sarà una splendida mummia. Il talento plurimo di Isa Miranda tra cinema, poesia e autofiction*

Poeta, scrittrice, attrice dall'immagine divistica polimorfa: in una carriera dall'andamento altalenante che si distende dagli anni Trenta agli Ottanta del secolo scorso, Isa Miranda ha dispiegato il suo talento in sembianze variegate. Attrice, le personagge da lei incarnate muovono dalla Cenerentola alla *femme fatale*; l'io poetico scava in una interiorità malinconica e impaurita (*Miranda* 1957, 1958, 1976); e la postura della scrittrice la vede celare dietro il velo sottile della *autofiction* il racconto di un'esistenza tribolata, premiata da un successo sempre venato dalla visione oscura di un futuro incerto e di una bellezza evanescente (Miranda 1965). Nel quadro dello studio delle "divografie" (Rizzarelli 2017 e 2021), mi propongo con questo intervento di indagare le scritture e i modi delle performance di Miranda alla luce del suo talento plurimo, per ricostruire le sfaccettature di un'immagine divistica divisa tra consapevolezza di sé e della propria tenacia (il racconto autobiografico) e una corrente di fragilità sotterranea ma impetuosa (i versi), che trova una – provvisoria – postura unitaria forse solo nelle personagge dello schermo.

Giulia Simi (Università di Sassari), *Il corpo è una forma che pensa: performance e scrittura in Paola Pitagora*

Paola Pitagora ha attraversato in molteplici forme e con plurimi talenti la cultura dello spettacolo nell'Italia del dopoguerra: dal cinema al teatro, dalla televisione alla canzone, fino all'ambiente della neoavanguardia romana degli anni Sessanta, come ci ricorda nel suo memoir *Fiato d'artista* (2001). È lì, infatti, in questo spazio letterario che allarga le maglie del genere autobiografico intrecciandolo con quello epistolare e saggistico-documentario, che l'attrice ci consegna una sorprendente fotografia di sé dentro e fuori l'immagine divistica. Nel sommovimento di una Roma attraversata dalle contraddizioni e dai bagliori della modernità, alle soglie della rivoluzione neofemminista e al confine tra tradizione e spinta al rinnovamento sociale, Pitagora descrive i contorni sfrangiati ed espansi di un'attrice in formazione che prende coscienza di un corpo come «strumento di comunicazione», spazio della cura – «gli attori sanno curarsi» –, luogo del «sentirsi» e del pensare. È il corpo, dunque, per l'attrice, l'origine di un movimento costante verso la libertà e l'autodeterminazione, che passa in prima battuta dalla coscienza di sé, dalla capacità di dirsi e di (ri)mettersi continuamente al mondo.

Il paper, che si inserisce nel quadro delle ricerche dedicate alle scritture delle attrici, definite «divografie» da Maria Rizzarelli (2017), mira ad analizzare, con un approccio interdisciplinare – dove i Film Studies si intrecciano alla cultura visuale e alla teoria della letteratura – il memoir *Fiato d'artista* come laboratorio di un pensiero che si fa corpo e di un corpo (performativo) che costruisce, attraverso la pagina scritta, le forme libere dell'(auto)coscienza.

Federica Piana (Università di Napoli Federico II), *Anatomia di una attrice: i talenti plurimi di Asia Argento*

Costantemente al centro dei discorsi mediali e della *gossip culture* nazionale, da quasi quarant'anni la figura di Asia Argento spicca tra quelle delle attrici italiane contemporanee.

Figlia d'arte, accolta come enfant prodige agli inizi della sua carriera, dalla fine degli anni Novanta in poi Argento diventa un personaggio difficile e scomodo per l'opinione pubblica, a causa della sua immagine trasgressiva dentro e fuori lo schermo (Maina, Zecca 2020).

La sua carriera, tuttavia, non si limita alla sola recitazione: nel corso dei decenni Argento ha infatti scritto e diretto tre lungometraggi (*Scarlet Diva*, 2000; *Ingannevole è il cuore più di ogni cosa*, 2004; *Incompresa*, 2014), diretto numerosi videoclip musicali, pubblicato due testi autobiografici e registrato due album (dell'ultimo ha scritto e composto tutti i brani).

Se si guarda complessivamente alla sua produzione artistica non sfugge una coerenza di fondo, sia per temi sia per stile, che non sarebbe azzardato definire autoriale. Nei suoi scritti, in particolare, si riesce a scorgere (al di là degli intenti autopromozionali) una forte propensione alla scrittura e una chiara urgenza comunicativa. In *I love you Kirk*, del 1999, l'autrice alterna in maniera peculiare episodi biografici a poesie, stralci di diari e brevi brani finzionali; ma è nel 2021, con

Anatomia di un cuore selvaggio, che Argento porta avanti e conclude il suo progetto autobiografico. Nel testo, attraverso un impianto narrativo estremamente consapevole e uno stile diretto e crudo, l'attrice ripercorre la sua vita soffermandosi, apparentemente senza censure, sulle vicende più traumatiche. Prendendo le mosse dai recenti studi sul doppio talento delle attrici che scrivono (Rizzarelli 2017; 2021) questo intervento si propone di approfondire la figura di Asia Argento a partire dalla valorizzazione dei suoi talenti plurimi, nel tentativo di rintracciare, lungo la sua variegata produzione, le tracce di una vera e propria autorialità.

Simona Busni (Università di Catania), *Michelangelo bifronte: sull'Antonioni scrittore di immagini*

Nel caso di un regista come Michelangelo Antonioni, storicamente uno dei primi "autori" cinematografici della modernità, il discorso sul talento plurimo assume le fattezze di un metamorfico enigma sinestetico, come si evince da questo celebre passaggio tratto da uno dei suoi saggi critici, *Il «fatto» e l'immagine* («Cinema nuovo», 1963) : «Un regista è un uomo come tutti gli altri. Eppure la sua vita non è normale. Vedere per noi è una necessità. Anche per un pittore il problema è vedere. Ma mentre per il pittore si tratta di scoprire una realtà statica, o anche un ritmo se vogliamo ma un ritmo che si è fermato nel segno, per un regista il problema è cogliere una realtà che si matura e si consuma, e proporre questo movimento, questo arrivare e proseguire, come *nuova percezione*. Non è suono: parola, rumore, musica. Non è immagine: paesaggio, atteggiamento, gesto. Ma un tutto indecomponibile steso in una sua durata che lo penetra e ne determina l'essenza stessa. Ecco che entra in giuoco la dimensione tempo, nella sua concezione più moderna. È in questo ordine di intuizioni che il cinema può conquistare una nuova fisionomia, non più soltanto figurativa». Secondo Antonioni, la *nuova percezione* di cui deve farsi carico lo sguardo del regista è espressione di una verità cinematografica che si emancipa da necessità meramente figurali o statiche per sconfinare in una dimensione dinamica più spessa e indistinta, quella del senso (né suono né immagine). Le emanazioni di questa peculiare forma di sensibilità sono perfettamente riscontrabili anche negli scritti di Antonioni – dagli articoli del giovane critico di «Il Corriere Padano», passando per i soggetti cinematografici rimasti "nel cassetto", fino ai racconti pubblicati nella raccolta *Quel Bowling sul Tevere* (1983) – che costituiscono una sorgente creativa altrettanto potente, il secondo ineliminabile aspetto di un'espressione autoriale, per così dire, bifronte, in cui immagini e parole, finiscono sorprendentemente per coesistere e dialogare. La mia proposta d'intervento intende prendere in esame il caso dell'Antonioni *scrittore di immagini*, senza tralasciare le implicazioni esistenti anche nelle sue attività di traduttore e pittore.

Laura Pernice (Università di Catania), *Un teatro che è tutto visione. Il doppio talento di Giovanni Testori nella scrittura per la scena*

Intellettuale dotato di genio artistico polimorfico, Giovanni Testori rientra senza incertezze nella categoria ermeneutica del 'doppio talento' (Cometa, 2012). Caratteristica peculiare dell'autore lombardo è rivolgere il proprio ardore espressivo sia alla scrittura, attraversata dal racconto al romanzo, dalla poesia alla drammaturgia, dal giornalismo alla critica d'arte, sia alla pittura, studiata e praticata per tutta la vita. La doppia vocazione creativa di Testori non si limita a una giustapposizione di pratiche artistiche, ma oltrepassa i confini porosi e permeabili fra verbale e visuale per sostanzarsi in concrete interazioni intermediali: attraverso la tecnica dell'*ékphrasis* declinata in modo lirico-interpretativo (Donati, 2014; Pernice, 2019); tramite processi compositivi di concrenza genetica, in cui «le due arti, i due media, collaborano alla definizione di un unico mondo immaginale» (Cometa, 2014, p. 54). Muovendo da queste specifiche premesse teoriche, e da un'ampia conoscenza dello spettro linguistico e simbolico di Testori, l'intervento intende mettere a fuoco il 'doppio talento' dello scrivano, soprattutto osservandolo in azione nella scrittura per il teatro. L'*humus* popolare della scalagnata ditta degli Scarrozzanti, l'«anima nerovestita» della tragica Monaca di Monza, il «corpo distrutto e lacerato» dell'eroinomane Riboldi Gino, le «vive icone del sangue e della carne» (Rimini, 2012, p. 50) delle 'reine' Cleopatràs, Erodiàs, Mater Strangosciàs, sono (solo) alcune visioni della scena testoriana in cui la tensione del linguaggio interagisce con la realtà dell'arte, producendo scambi intermediali, riferimenti figurativi, prestiti iconografici, in generale «riflessioni che dall'arte pittorica e scultorea passano, quasi senza soluzione di continuità, [...] ad alimentare la sua idea di teatro» (Taffon, 2011, p. 13). Osservati in un'ottica squisitamente comparatistica, i personaggi teatrali di Testori si configurano come

«referenze intermediali» (Rajewsky, 2018, p. 9) dalla forte carica visuale, situati nel punto di convergenza tra codici semiotici diversi, emblematici delle «relazioni polimorfiche fra arti, generi, forme» (Rizzarelli, 2019, p. 12) proprie dell'immaginario dell'autore. Il contenuto dell'intervento, pertanto, richiamando alcuni concetti chiave della Visual Culture punta a ribadire la pulsione intermediale della vena artistica di Testori, e quindi a pedinare le sue più intense espressioni visuali nello 'spazio letterario' del teatro.

Valeria Cammarata (Università di Palermo), *Alice e le altre. Una messa in scena di Susan Sontag*

Nel 1992 Susan Sontag pubblica *Alice in Bed*, la sua terza opera teatrale (dopo *The Way We Live Now* e *A Parsifal*). In quest'opera l'autrice – già conosciuta per i suoi saggi sulle più scottanti questioni sociali (*Against Interpretation, On Photography, Illness as Metaphor, Aids and Its Metaphors*), e alcuni romanzi (*The Benefactor, Death Kit, The Volcano Lover*) – affronta un tema centrale nella sua riflessione: le condizioni dell'autorialità femminile. Per farlo sceglie di ridare corpo e voce ad una donna il cui corpo e la cui voce erano stati soffocati esattamente un secolo prima: Alice James, sorella dei più famosi e fortunati Henry e William, autrice dei celebri diari pubblicati postumi, che l'avrebbero resa un'icona delle rivendicazioni femministe del diciannovesimo e ventesimo secolo. Ma non sono soltanto le osservazioni sulla sua condizione e su quella delle altre donne a renderla interessante allo sguardo di Sontag, quello che la colpisce è anche una più precisa presa di posizione, un'opposizione all'ordine costituito attuata attraverso il proprio corpo, un corpo "volutamente" malato per il quale la malattia è un punto di vista privilegiato, un corpo "bloccato" che libera la fantasia e l'immaginazione.

La metafora sociale della malattia, oggetto di alcune tra le riflessioni più significative di Sontag, è rappresentata attraverso una nuova forma, un nuovo genere: uno spettacolo teatrale, in cui di fatto Susan Sontag condivide l'autorialità con Alice James, e in cui riflessioni femministe, letteratura, opera lirica, balletto e realtà storica, raccontano il dolore e la rabbia delle donne.

Filippo Milani (Università di Bologna), *Il doppio talento sognato di Luigi Malerba*

In varie interviste lo scrittore Luigi Malerba ha dichiarato di avere una profonda attrazione per le arti visive e in particolare il disegno ma di non possedere affatto un doppio talento (per come viene identificato in Cometa 2012; Donati 2018). In realtà, la situazione è diversa, come testimonia il volumetto *Profili* (pubblicato nel 2012 a cura di Paolo Mauri), che raccoglie alcuni disegni dello scrittore pubblicati sulla rivista "Alfabeta" a metà degli anni Ottanta. Si tratta di sperimentazioni iconotestuali realizzate da Malerba tracciando i profili intorno a oggetti d'uso quotidiano (un cucchiaino, una pipa, una lampadina, una penna, ecc.) entro i quali inserisce brevi testi scritti a mano. Tracciare i profili può essere inteso come un gesto d'affetto nei confronti di oggetti cari all'autore, ma anche come enigmatico svuotamento di senso, poiché ogni profilo si manifesta – annota l'autore stesso – come "un simulacro senza senso" che le parole possono tentare di colmare. Risulta stimolante analizzare la poetica di Malerba, caratterizzata da una continua tensione verso l'evanescenza dei significati e della narrazione, alla luce di questi disegni che non rivelano un vero e proprio doppio talento ma fanno emergere il modo in cui l'autore concepisce la relazione tra disegno e parola scritta. In particolare, si può focalizzare l'attenzione sul romanzo *Le pietre volanti* (1992), che nasce proprio dall'osservazione di due quadri realizzati negli anni Settanta dell'amico pittore Fabrizio Clerici, nei quali Malerba ha individuato una sorta di simmetria con la personale inquietudine nei confronti dello sgretolamento della società contemporanea nella seconda metà del Novecento. Attraverso le labirintiche vicende del protagonista che è un pittore di successo, Malerba riesce ad affrontare il nucleo più intimo di ogni attività creativa, ovvero la consapevolezza del processo mentale da cui nasce l'arte, proiettando sul personaggio il proprio mancato e desiderato doppio talento.

LINEA 5 – L'AUTORIALITÀ SOMMERSA

Giovedì 24 novembre, 15.00 – 18.30

Teatro, lavoro editoriale, ghostwriting - Aula 1F

Presiedono **Doriana Legge** e **Niccolò Scaffai**

Sandro Volpe (Università di Palermo), *A volte ritornano: dalla parte del ghostwriter*

Quello del ghostwriter è un mestiere di consolidata tradizione e anche abbastanza redditizio. Qualcuno scrive, qualcun altro firma: basta semplicemente che ci sia un accordo. La realtà editoriale non nasconde dunque una pratica antica e accettata, che non comporta necessariamente un vero occultamento della paternità autoriale. Eppure le trame dei romanzi e dei film ci consegnano spesso situazioni che correggono e talvolta ribaltano questo quadro rassicurante: storie di ghostwriter pentiti e desiderosi di riappropriarsi del loro destino. C'è chi ha accettato di restare totalmente nell'ombra per necessità, per interesse. O solo perché non desiderava la ribalta. O, magari, per amicizia o per amore. Poi, a un certo momento, qualcosa si è rotto e ha avuto voglia di confessare quella verità. Ma non è sempre così semplice tornare alla luce, se per altri significa sprofondare nel buio: una resa dei conti dolorosa, anche sanguinosa. Forse per questo tanti scrittori e registi – David Handler, Meg Wolitzer, Nicolas Bedos, Claude Lelouch per citarne alcuni – ci hanno raccontato il rovescio della medaglia: dalla parte dei fantasmi.

Nicolò Dal Moro (Scuola Normale Superiore), *Un caso esemplare di ghostwriting: Philip Roth e la fantasmizzazione della scrittura*

Nel 1993 Jacques Derrida pubblica *Spettri di Marx*, saggio cruciale per la rivalutazione del fenomeno della spettralità nella società contemporanea. A vestire gli elusivi panni del fantasma non sono soltanto le invisibili figure delle narrazioni postcoloniali, o i morti che tornano a perseguire i vivi, ma anche gli stessi scrittori, che nella narrativa sperano di poter delineare i contorni di una propria voce originale, in controtendenza con quegli scrittori, tipicamente postmoderni, che soffrono la condanna dell'esaurimento stilistico. Significativa, in tal senso, è la produzione di Philip Roth, che più volte torna a riflettere sulla fantasmizzazione della propria figura di narratore. Com'è possibile che un autore così spiccatamente autobiografico e autenticamente narcisista si trovi a rielaborare attraverso il fantasma, di contro fluido e nell'ombra, i nodi insoluti del rapporto con il proprio ebraismo e con le molteplici occasioni di identificazione offerte dalla scrittura? La scelta del "ghostwriting", tematizzata sin dal titolo di *The Ghost Writer* (1979), catapultava il lettore in una spirale di trasfigurazioni che immunizza dal pericolo di quei prevedibili ancoraggi interpretativi, di cui, invece, si fa intransigente esattrice la comunità ebraica del romanzo. Si può ancora scrivere parodicamente sugli ebrei, dopo la guerra, senza per ciò essere tacciati di antisemitismo? Roth ritiene ovvia la risposta affermativa. Ma la narrazione, articolata dal punto di vista di un *alter ego* di Roth, l'aspirante scrittore Zuckerman, e transitando sui percorsi accidentati dell'evocazione fantasmatica di scrittori eremiti (Lonoff) o morti (Anna Frank), gli offre in più l'opportunità di riconsiderare le proprie responsabilità in quanto scrittore "casualmente" ebreo nel tentativo di conciliarle con le tiranniche esigenze dell'arte. Nell'intervento, si proporrà una lettura del romanzo condotta a partire da suggestioni fornite dalla critica, derridiana e non solo, del cosiddetto "spectral turn".

Aldo Baratta (Sapienza Università di Roma), *Tre personaggi in cerca d'autore: spettralità autoriali in The Ghost Writer, Lo stadio di Wimbledon e Mao II*

«La marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence; il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l'écriture» (Foucault 1969). Per esercitare del tutto la propria funzione, l'autore deve morire: il suo silenzio assurge a inimitabile pratica discorsiva. La fisionomia autoriale ottiene così una connotazione spettrale, in bilico tra la vita e la morte, la presenza e l'assenza: rintracciarne l'attività diventa un vero e proprio *ghostbusting* o, meglio, un'«hauntology» per come l'hanno brillantemente definita Derrida e Fisher. Questo intervento mira a delineare la figura concettuale dell'"autore assente" attraverso un'analisi comparata di *The Ghost Writer* (1979) di Philip Roth, *Lo stadio di Wimbledon* (1983) di Daniele Del Giudice e *Mao II* (1991) di Don DeLillo. Le suddette opere sono accomunate da una trama simile che concerne la ricerca di un autore allontanatosi dalla comunità, alieno e invisibile, affrontando il problema dell'identità autoriale secondo tre diverse prospettive – ontologica nel primo caso, logico-espressiva nel secondo, sociopolitica nel terzo. Amy Bellette/ Anna Frank offre al neofita Nathan Zuckerman un apprendistato relativo alla demarcazione tra fatto e controfatto, dimostrando come la figura autoriale debba destreggiarsi

tra le due frontiere. Bobi Bazlen è proverbialmente conosciuto come lo scrittore che ha deciso di non scrivere, e dietro questa sua scelta si cela un'intenzione poetica che ha a che fare con l'esclusività della rappresentazione narrativa. La fotografa Brita Olsen è colpevole di aver mercificato Bill Gray neutralizzando quell'assenza che sembra così essenziale per la riuscita dell'atto diegetico: l'immagine dell'autore viene trasfigurata in un'istanza mediatica pari agli attentati terroristici.

Elena Santagata (Università Ca' Foscari – Venezia), *Italo Calvino e Alcide Cervi: I miei sette figli*

L'intervento prende spunto da un articolo di Andrea Battistini, *Il ruolo di Italo Calvino nell'edizione de I miei sette figli di Alcide Cervi*, in cui il critico indaga la genesi de *I miei sette figli*, il libro che raccoglie la testimonianza della morte dei sette "eroi" di Gattatico, figli di Alcide Cervi, fucilati il 28 dicembre del 1943. Luciano Casali e Eva Lucenti hanno già studiato e ricostruito l'evoluzione del fatto storico, poi convertito in mito, comparando l'edizione del 1955 con quella del 1971 e mettendo in luce come la stesura del libro debba essere stata opera di una collaborazione tra più persone. Inoltre, Casali e Lucenti si sono resi conto che l'edizione del 1971 ha eliminato tutte le professioni di comunismo e di ammirazione per l'Unione Sovietica presenti nella prima edizione, mettendo in luce le ragioni politiche di tali modifiche.

Secondo Battistini, nella scrittura del volume avrebbe ricoperto un ruolo fondamentale Italo Calvino: sarebbe stato infatti lui a incontrare Alcide Cervi più volte nella sua casa di Gattatico, come testimoniano anche due suoi articoli commemorativi. Non solo, nel libro di papà Cervi si troverebbero situazioni e circostanze ascrivibili all'opera narrativa di Calvino. Approfondendo alcuni spunti già messi in luce da Battistini, il mio breve intervento si propone di fare chiarezza sull'eventuale coinvolgimento di Italo Calvino nella genesi de *I miei sette figli*, con particolare focalizzazione su i numerosi elementi intertestuali e sulle spie filologiche e storiche utili a individuare prove a favore o a sfavore della tesi.

Giulia Bassi (Università di Siena), *"Natalia legge e boccia": autorialità sommersa e questioni di genere nel lavoro di Natalia Ginzburg all'Einaudi*

Nel secondo dopoguerra, Natalia Ginzburg è stata l'unica donna a far parte della redazione della Einaudi: ha seguito e tradotto libri, coordinato progetti di traduzione come quello della *Recherche*, è intervenuta nei rapporti con gli autori e nei processi decisionali, ha avuto la responsabilità delle principali collane di narrativa italiana e straniera. Ma la sua autorialità e il suo ruolo sono rimasti in gran parte sommersi, tanto che negli studi viene dato un rilievo molto maggiore, se non esclusivo, al lavoro dei colleghi uomini. Partendo dal suo caso, l'intervento intende indagare le questioni teoriche e le implicazioni di genere che hanno portato alla sommersione di tale autorialità editoriale anche in quanto autorialità femminile.

Il caso di Natalia Ginzburg porterà infatti ad interrogare questioni critico-teoriche più ampie: quali modalità hanno permesso a una donna di affermare la propria autorialità in un contesto che assegnava ruoli di potere principalmente agli uomini? In che modo gli aspetti legati al genere hanno definito la sua autorialità nel contesto editoriale, determinandone allo stesso tempo la sommersione? È possibile mettere in crisi la narrazione ereditata dalla storia editoriale del Novecento, che limitava lo spazio delle donne in una casa editrice?

Attraverso i documenti editoriali, come i carteggi con autori e traduttori, si proporranno esempi che rispondano a tali interrogativi. Casi specifici come il contributo di Ginzburg ai Gettoni di Vittorini permetteranno di indagare il rapporto tra un'autorialità sommersa femminile e quella visibile e predominante maschile, mettendo in crisi le dinamiche di potere tradizionali.

Il caso di Ginzburg sollecita inoltre la riflessione sull'autorialità polimorfa, espressa nei diversi mestieri di scrittrice, di redattrice e di traduttrice; specialmente quest'ultimo permette di guardare alla figura di Ginzburg da una prospettiva privilegiata nel campo degli studi comparati, quale è appunto la traduzione.

Eleonora Luciani (Università dell'Aquila), *Fanny Sadowski in Cuore e Arte. L'autrice nascosta dietro la musa*

È noto che durante il corso del XIX secolo il prestigio delle attrici si manifesti in maniera sempre più diffusa, incidendo significativamente sull'intero assetto delle compagnie comiche.

Nell'ambito di una considerevole autonomia artistica, oltre alle ri-creazioni attoriali in scena a partire dai testi, alcune prime attrici del periodo riescono a lasciare una firma autoriale anche al di fuori del contesto strettamente spettacolare. A tal proposito il contributo prende in esame la figura poco conosciuta di Fanny Sadowski (1826- 1906): prima attrice, capocomica fin da giovanissima, impresaria. Dagli articoli apparsi sulle riviste dell'epoca emerge il riferimento a una sorta di intelligenza "tecnica" nell'arte, un *modus operandi* del tutto personale di cui si riconosce l'impronta a più livelli: dalle scelte degli scritturati a quelle più ardite di repertorio, dai rapporti con gli autori drammatici a quelli con i personaggi femminili da lei interpretati. Strumento privilegiato di analisi sarà Cuore e arte, un dramma scritto in suo onore da Leone Fortis, la cui protagonista, Gabriella, è creata a immagine e somiglianza dell'interprete fino a raggiungere tratti di biografismo. Passato come omaggio alla musa ispiratrice Fanny, il caso nasconde un singolare esempio di drammaturgia d'attrice: Sadowsky non si limitò a influenzare lo scrittore con la sua recitazione, ma impose nel dettaglio e fin dalla stesura del testo un modello di donna confezionato sulle sue peculiarità artistiche, che rispondesse a tutte le sue esigenze di attrice e di capocomica.

Davide Ciprandi (Università dell'Aquila), *“La Tosca per sé non esiste; la Tosca è Sarah Bernhardt”*.
Un esempio di collaborazione creativa tra interprete e autore

Nel 1887, anno della prima rappresentazione di *La Tosca* al Théâtre de la Porte Saint-Martin, Sardou è già un drammaturgo affermato, grazie ai precedenti drammi *Fédora* e *Théodora*. Oltre all'adesione di queste tragedie al genere del dramma storico, di moda al momento a Parigi, c'è un altro elemento imprescindibile per comprenderne il successo: la protagonista è Sarah Bernhardt. Già a una prima lettura del dramma, risulta chiaro quanto l'attrice sia fondamentale per Sardou, il quale immagina tutto l'impianto drammaturgico della pièce per dare risalto alla protagonista. Significativa, in tal senso, è la citazione di Giovanni Pozza che dà il titolo a questo intervento (ripresa da una critica apparsa sul *Corriere della Sera* del 13-14 feb. 1889, p. 3/I-III): *Floria Tosca non esiste senza Sarah Bernhardt, il personaggio è totalmente costruito sulle capacità e sulla personalità dell'attrice*. Un momento particolarmente rilevante, ed esemplificativo della «creative collaboration», per usare le parole di Vera John-Steiner, tra Sardou e Bernhardt è certamente la scena della morte di Scarpia (atto IV, scena V). La performance della Bernhardt, in questa scena in particolare, è così intrinsecamente legata alla costruzione del personaggio che Sardou, in una lettera del 1888, cita proprio le capacità dell'attrice per difendere la propria opera dai tagli ipotizzati da Fanny Davenport per le rappresentazioni americane di *La Tosca*, la quale intendeva eliminare tutta quella scena silenziosa di cui la Bernhardt era una così eccellente interprete. Non va inoltre dimenticato che lo stesso Puccini avrà l'idea di comporre *Tosca* solo dopo aver visto proprio Sarah Bernhardt recitare il dramma di Sardou al Filodrammatici di Milano, nel 1889. Questo intervento intende perciò indagare il ruolo collaborativo dell'attrice nel lavoro del drammaturgo: quanto la creazione stessa di *La Tosca* è stata influenzata dalla presenza, dalle capacità e dalla personalità di un'interprete come Sarah Bernhardt?

Vera Cantoni (Università di Pavia), *Arlecchino servitore di due autori – One Play, Two Authors*

Nel panorama dell'autorialità plurale e problematica dello spettacolo teatrale, la figura del traduttore tende spesso a scomparire, ma può farlo in due modi quasi opposti: da un lato apparire completamente subordinata a quella di chi ha scritto il testo 'originale', dall'altro presentarsi come autonoma istanza creativa di una nuova drammaturgia, rielaborazione 'originale' di quella su cui si basa. Queste due tendenze, presenti almeno in nuce in ogni contesto traduttivo, sono facilmente portate all'estremo nel caso del teatro, dove la traduzione interlinguistica entra in relazione col passaggio dalla pagina scritta alla performance, che può essere considerato una forma di traduzione intersemiotica. Il ruolo del traduttore per la scena vi trova come controparte non solo quello del drammaturgo, ma anche quelli del regista, degli attori, in una certa misura di tutti i creatori dello spettacolo, e più di ogni altro – quando presente – quello del dramaturg, col rischio che la sua voce si perda in questo coro di personalità artistiche. D'altro canto, l'*hic et nunc* performativo dà rilievo alla natura di adattamento e dunque alla relativa autonomia della nuova veste linguistica del testo. L'intervento si propone di esplorare questa problematica mettendo a confronto le pratiche (artistiche e produttive) di traduzione del teatro britannico con quelle italiane, le cui opposte consuetudini possono dare luogo a casi eclatanti di "duplice paternità"

come il goldoniano Arlecchino servitore di due padroni apparso sulle scene italiane, con il titolo *Servo per due*, come traduzione della commedia *One Man, Two Guvnors* di Richard Bean.

Venerdì 25 novembre, 9.30-13.00

Autorialità e traduzione - Aula 1F

Presiedono **Angela Albanese** e **Mattia Petricola**

Luigi Marfè (Università di Padova), *L'impostore come autore. Barnabe Riche tra traduzione, plagio e reinvenzione*

"From translation all science had its offspring", ha scritto John Florio nella lettera prefatoria alla sua traduzione (1603) dei saggi di Montaigne, echeggiando le lezioni oxoniensi di Giordano Bruno. Se nell'Europa della prima modernità le traduzioni di testi antichi e moderni fornirono la materia prima di un immaginario comune, in particolare l'Inghilterra elisabettiana fu terra di traduttori letterari (come Hoby, North, Golding, Holland). Mentre l'autorità dei classici era saldamente riconosciuta, i testi di autori moderni (in particolare le novelle italiane, contestate da moralisti come Roger Ascham) andarono talora incontro a processi di plagio e riscrittura, ad opera di figure spregiudicate, che nell'appropriarsi di quei testi vedevano altrettante opportunità di legittimazione sociale. Soldato e autore di *romances*, Barnabe Riche è l'artefice di una delle più note operazioni di questo tipo. Tra le raccolte narrative che gli sono attribuite, *Riche his Farewell to Military Profession* (1581) contiene una versione inglese di diverse novelle italiane: tre tratte da Giraldo Cinzio (*Ecatommiti*, VI, 3; II, 6; III, 5), e una da Bandello (*Novelle*, II, 36, poi tra le fonti della shakespeariana *Twelfth Night*). L'intervento prenderà in esame la pratica traduttiva di Riche, paradigmatica per l'età elisabettiana, in cui idee sulla traduzione vecchie e nuove si trovarono a convivere. Un complesso gioco di incastri regola infatti l'autorità del testo, che contiene alcune novelle nuove, altre tradotte, altre ancora riproposte a partire da una presunta ulteriore traduzione inglese, non pervenuta, che Riche afferma essere opera di «L.B.», probabilmente Lodowick Bryskett, poeta e traduttore, amico di Sidney e Spenser. Nella figura di Riche vengono così a confluire tre ruoli diversi (autore, traduttore e antologista), fino a rendere la percezione della funzione autoriale fluida e incerta. Nello stesso tempo, tale ambiguità si configura come un espediente retorico mediante cui Riche apre tra sé e l'opera una distanza simile a quella prodotta dall'invenzione di narratori multipli, cercando un proprio spazio di autonomia creativa. Il *Farewell* è così espressione di una autorialità polimorfica, una fitta rete di riprese intertestuali, di cui Riche si serve per dar forma alla propria idea di narrazione, come in quegli stessi anni andavano facendo scrittori come Pettie, Gascoigne, Lyly, Greene.

Sara Aggazio (Università degli Studi di Cagliari), *Anabase/Anabasis. Storia di una traduzione "a sei mani": Saint-John Perse, T.S. Eliot, Marguerite Caetani*

Il poema *Anabase* di Saint-John Perse, pubblicato per la prima volta in Francia nel 1924 ne *La Nouvelle Revue Française*, rappresenta un caso piuttosto singolare di testo la cui fortuna è strettamente legata alla sua risonanza internazionale. Dal 1925 al 1947 infatti, Saint-John Perse proibisce la riproduzione della sua opera in Francia, favorendo solo le traduzioni del poema all'estero. Sebbene il successo di *Anabase* sia in gran parte dovuto all'autorevolezza dei suoi traduttori (Ungaretti, Benjamin, T.S. Eliot, tra gli altri), Saint-John Perse ha in certi casi ricoperto il ruolo di "half-translator" come suggerisce Eliot nella prefazione alla prima edizione della traduzione inglese, *Anabasis* (Faber and Faber, 1930). Traduttore d'occasione, Eliot suggerisce l'autorialità plurima di questa traduzione, tanto apprezzata e acclamata dal pubblico anglofono, grazie ai preziosi consigli dello stesso Saint-John Perse. Sempre nella prefazione poi, Eliot spiega la genesi del suo interesse per *Anabase*, alludendo all'intercessione di una terza persona, "a friend whose taste I trusted". Come testimonia la corrispondenza tra i due scrittori, si tratta di Marguerite Caetani, principessa di Bassiano, mecenate e fondatrice di due delle riviste letterarie più influenti del XX secolo, *Commerce* in Francia e *Botteghe Oscure* in Italia. Caetani ha infatti ricoperto un ruolo centrale non solo nell'avvicinare Eliot al poema francese, ma soprattutto come mediatrice della revisione da parte di Saint-John Perse, sollecitandolo e trascrivendo personalmente le sue annotazioni. Attraverso lo studio dei manoscritti, delle lettere e dei più recenti studi in merito, si proverà a ricostruire la storia editoriale e testuale di una traduzione la cui autorialità è per certi

versi condivisa da queste tre personalità. Ci si focalizzerà in particolare sul rapporto epistolare tra Eliot, Saint-John Perse e Caetani, per soffermarsi sul ruolo, poco noto, di animatrice letteraria in Europa ricoperto da Caetani.

Eleonora Gallitelli (Università degli Studi di Milano), *Margherita Guidacci traduttrice dei Four Quartets*

Questo contributo intende proporre un'analisi delle versioni dei *Four Quartets* pubblicate nella seconda metà degli anni Quaranta da Margherita Guidacci, secondo Laura Caretti «traduttrice tra le migliori dei *Quartetti*». La «buona coerenza stilistica» che Massimo Bacigalupo ha attribuito alle traduzioni guidacciane sembra derivare dalla forte consonanza tra la poetica di T.S. Eliot e quella della stessa Guidacci, che per prima seppe interpretare compiutamente i versi del grande poeta americano.

Poetessa in proprio e attenta studiosa, sin dagli anni della giovinezza, degli autori angloamericani di ispirazione cattolica, Margherita Guidacci fu tra i primi, nell'ambiente post-ermetico fiorentino dell'immediato dopoguerra, a coniugare alla riflessione sull'opera di T.S. Eliot la traduzione degli allora inediti *Four Quartets*. Contrariamente ai coetanei Raffaele La Capria e Tommaso Giglio, che in quegli stessi anni offrirono una versione ideologicamente connotata di due quartetti sul "Politecnico" di Elio Vittorini e su "Sud" di Pasquale Prunas, e diversamente da Leone Traverso, che sul "Mondo" donò ai versi del terzo quartetto una patina riconoscibilmente montaliana, Guidacci lasciò che la prosodia del proprio verso assorbisse il peculiare ritmo del poeta di Saint Louis, nutrendosi della sua poesia meditativa per salvarsi dal buio spirituale lasciato dal conflitto. Questa affinità con la poetica di Eliot si riscontra nella produzione in versi coeva di Guidacci, oltre che nel lucidissimo saggio che la poetessa dedica ai quartetti, percorso, come ha osservato Margherita Ghilardi, «da un'insistente e certo non casuale attenzione per specifiche questioni di poetica il cui enunciato sembra chiamare indifferentemente in causa tanto il lavoro del poeta americano quanto quello della sua lettrice».

Vincenzo Salerno (Università degli Studi di Salerno), *L'“incastro poetico”: poeti-traduttori italiani contemporanei*

Per Friedmar Apel la traduzione letteraria rappresenta “una ‘forma’ che comprende e dà sostanza all'esperienza dell'originale in un'altra lingua”. Nella sua “unicità dialettica”, di forma di contenuto, lo studioso tedesco evidenziava soprattutto il rapporto che, di volta in volta, si creava tra la singola opera e uno specifico “orizzonte di ricezione”. Su di una comune linea prospettica si collocavano anche il contesto storico-culturale, la scena linguistica, la tradizione letteraria e la ‘poetica’ dominante. La definizione di “movimento del linguaggio” poetico di Friedmar Apel sembra trovare un modello speculare se confrontata con l'esperienza specifica di traduzioni ‘autoriali’ di cinque poeti-traduttori della letteratura italiana contemporanea (Mariano Bàino, Franco Buffoni, Roberto Deidier, Valerio Magrelli, Eduardo Zuccato). Nell'“incastro poetico” di questi poeti-traduttori si ritrova anche la duplice funzione normativa della “poetica del tradotto” e della “poetica del traduttore”; riconosciuta da Luciano Anceschi soprattutto nella “riflessione che artisti e poeti compiono sul proprio agire, indicando la tecnica sistemi, le regole di funzionamento, la morale, gli ideali”.

Daria Biagi (Università 'Sapienza' di Roma), *Tempo di edificare e tempo di scomparire. Traduttrici invisibili nel Novecento italiano*

L'intervento si propone di esplorare l'attività di una nebulosa di traduttrici attive in Italia a partire dagli anni Venti del secolo scorso, con particolare attenzione al ruolo da loro svolto nella rivalutazione e nella diffusione del romanzo come genere letterario della modernità. Se nomi come quelli Barbara Allason, Alessandra e Liliana Scalero, Rosina Pisaneschi o Bice Giachetti Sorteni sono oggi per lo più confinati ai frontespizi delle loro traduzioni – che, spesso anonime, continuano largamente a circolare –, assai più vasta e poliedrica è stata in realtà la loro attività intellettuale, svolta alternativamente nei ruoli di scrittrici, giornaliste, docenti, consulenti editoriali o direttrici di collana. Personalità diverse che condividono l'esperienza di una formazione culturale di alto livello in un'Italia che iniziava ad aprire anche alle donne percorsi analoghi a quelli degli uomini, e una successiva cancellazione dalla memoria collettiva dovuta all'intersezione di

fattori storici, economici e di genere. Nel rintracciare le coordinate della loro attività, l'intervento si soffermerà con particolare attenzione sul modo in cui essa incrocia la coeva rivalutazione del romanzo, genere ancora considerato triviale per buona parte del Novecento italiano e spesso anche per questo "lasciato" alle donne: negli anni in cui Borgese annunciava agli scrittori italiani il "tempo di edificare" è invece decisivo il contributo di quante, attraverso la ricerca e la traduzione di nuovi romanzi stranieri, contribuiscono a modificare la fisionomia e lo statuto di legittimità di questo genere letterario nel contesto dell'epoca.

Maria Shakhray (indipendente), *The Dialogue between the Author and the Translator in the Original and the Translated Versions of King, Queen, Knave*

In 1928, Vladimir Nabokov completed his second novel *King, Queen, Knave*: a parody abounding in literary allusions, a tale answering the author's "dream of pure invention" (Nabokov 1967) and a melodrama rich in theatrical and cinematographic elements. Written in Russian, the novel was later on rendered into English by Dmitri Nabokov and was reviewed by Nabokov himself forty years later, the ultimate revision having resulted in a firm determination to retranslate, as well as to rewrite a number of the "lame odds and ends" of the original in order to develop "those possibilities" that were "practically crying to be [...] teased out": a project that radically changed not only the linguistic "texture of the creature" (Nabokov 1967), but most essentially affected the semantic structure of the novel, having largely enriched "its literary and metaliterary allusiveness" (Connolly 1995). The given article is namely an attempt at considering the presence and the role of the Author in the original and the translated versions of the novel. Which are the most significant peculiarities displayed by the Author and his multiple representatives in the sophisticated fictional universe of the text? In what way does the Author's presence, manifested at different levels of the narration, change in the translated and the rewritten version? Which literary devices are used to introduce the versatile figure of the Author: a demiurge, a player, a conjuror and even a character himself, making mere "visits of inspection" (Nabokov 1967) in the "private world" of the novel (Appel 1971)?

Particular attention will be given to the issue of the translator's and the author's (in)visibility: perfectly entitled to introduce changes into his own text, the "translator" tends to suppress the initial project of the author "twice younger than the reviser" (Nabokov 1967), the two of them being in a dialectic relationship constantly stimulating the dialogue between the original and the translation.

Alessandro Raveggi (Università Ca' Foscari, Venezia), *At War with Languages. L'etica del traduttore in due romanzi di Krasznahorkai e Apostol*

Comparando due romanzi multilingui contemporanei affini per aspetti strutturali e tematici - *Guerra e guerra* dell'ungherese Laszlo Krasznahorkai e *Insurrecto* della filippino-americana Gina Apostol - il mio intervento vuole proporre una riflessione sull'etica del traduttore, rappresentato non solo come intermediario interlinguistico (spesso nelle vesti di autore meta-letterario) in un contesto poliglotta, ma sottolineando anche la sua responsabilità nei confronti di una comunità autoctona minacciata dall'invasione di una lingua dominante. Dal punto di vista teorico, al di là degli studi più noti per quanto riguarda i Translation Studies (ad es. L. Venuti, *The Scandals of Translation*, 1999 e successivo dibattito), richiamerò il concetto di "just translation" recentemente discusso da Apter ("What Is Just Translation?", *Public Culture*, 2021) e le riflessioni sul compito del traduttore di Berman - il suo commento pubblicato postumo al Benjamin di *Die Aufgabe des Übersetzers* (2008).

I romanzi multilingui che confronterò rappresentano esili individuali e ritorni a casa legati a diaspore collettive. Nel testo di Krasznahorkai, Korin è un folle archivista-traduttore-autore che si trasferisce a New York per copiare ed "eternare" un Manoscritto sacro - un'epopea ancestrale che narra l'epica di un gruppo di eroi in esilio - sul World Wide Web, per preservarlo dalla sparizione. Il personaggio della traduttrice-autrice Magsalin nel romanzo di Apostol - scrittrice che più volte ha tematizzato il rapporto tra autorialità e traduzione (cfr. *The Revolution According to Raymundo Mata*) e marcatamente sotto l'eredità di Nabokov - ha invece il compito di fare da interprete madrelingua per la figlia di un regista italiano misteriosamente scomparso mentre lavorava a un docufilm sul genocidio di Balangiga del 1901, nelle Filippine. I compiti di questi due personaggi traduttori - eternare una cultura e mediare *tra* culture, creare ponti ma anche

rifiutarsi di tradurre, salvando lingue come si salvassero vite - saranno considerati per definire un'etica in relazione al "multilingual turn" (Taylor Batty) e alla teoria degli *endangered languages* (Crystal, 2002).

LINEA 5 – L'AUTORIALITÀ IN CLASSE **(in collaborazione con Compalit Scuola)**

Sabato 26 novembre, 9.30-13.00

Presiedono **Emanuela Bandini, Federico Bertoni, Orsetta Innocenti**

Marina Polacco, *I mille volti dell'insegnante: impiegato, performer, aguzzino, intellettuale, fanciullo piangente. Forme della rappresentazione e dell'autorappresentazione*

I professori, soprattutto i professori di scuola superiore, sono oggetto di una narritività diffusa: fra tutte le categorie professionali, sono sicuramente i più presenti nel discorso pubblico e i più inclini all'autorappresentazione. Non si tratta in assoluto di una novità, perché i racconti (autobiografici o meno) di esperienze scolastiche rappresentano una sorta di micro-genere sempre presente fin dalle origini della scuola moderna. Dalle forme più tradizionali (diari, quaderni, blog) a quelle 'social' più moderne (canali you-tube, fb, tik tok, instagram) i professori si raccontano e si autorappresentano, in un ventaglio straordinariamente polimorfico. Allo stesso tempo, sono oggetto di un discorso pubblico continuo: inchieste, dichiarazioni ufficiali, apologie o pubbliche condanne. Cercheremo di scegliere in questo ricchissimo *corpus* alcuni esempi paradigmatici, per mettere in evidenza qual è l'immagine di sé e del proprio ruolo che i professori propongono, e quale viene loro attribuita. Proveremo infine a confrontare questa immagine con quella tradizionale per riflettere sull'ambiguo rapporto tra persistenza e variazioni (è avvenuta o meno una frattura significativa nella considerazione pubblica della figura docente negli ultimi anni?)

Roberto Contu, *La postura e l'impostura: l'insegnante che si posta*

La categoria delle insegnanti e degli insegnanti della scuola, in particolar modo di quella secondaria di primo e di secondo grado, è senz'altro una delle più rappresentative e stabilmente presenti nell'universo *social*, a fronte di numerosi profili ampiamente noti e riconoscibili, di gruppi dedicati oltremodo partecipati, di una continua e abbondante autorappresentazione del proprio vissuto scolastico che va dagli eccessi di faciloneria che a volte finiscono sui giornali a esempi virtuosi di condivisione di prassi, istanze, consapevolezze che nei casi migliori possono diventare patrimonio comune e condiviso. Se fino agli anni Novanta i modelli dell'autorappresentazione dell'insegnante erano mutuati da immaginari limitati e comuni, derivanti dal mondo letterario e cinematografico, l'orizzontalità digitale ha visto deflagrare le possibilità di tali meccanismi identificativi in una scala potenziale di uno a uno. Quali possono essere le motivazioni di un tale fenomeno autorappresentativo? In che modo le forme di tali autorappresentazioni, spesso cristallizzanti in virtù del mezzo nel quale si realizzano, possono farsi contenuti sedimentati che entrano anche inconsapevolmente nella prassi d'aula? Quale grado di consapevolezza di tali dinamiche andrebbe suscitato nel corpo docente, affinché tale espansione oramai irreversibile dell'autorialità del e della docente possa farsi risorsa da problema che spesso pare essere? Che relazione esiste tra il docente e la docente che si autorappresentano e la comunità destinataria di tale racconto, a partire da quella direttamente coinvolta - classe, colleghi, famiglie - fino alla comunità nazionale che mai come in questi ultimi anni guarda con attenzione e spesso con sospetto al mondo della scuola? Il contributo proverà a proporre piste di riflessione a riguardo, alla luce dell'analisi di alcuni casi-studio reali.

Anna Maria Agresta, *L'autorialità polifonica e multiculturale come fondamento dell'inclusività nelle classi dei corsi serali*

È innegabile che la formazione specifica per gli adulti e l'autorialità, il marchio "caratterizzante" che questi ultimi imprimono sul lavoro didattico siano due aspetti imprescindibili. È altresì

innegabile che questa unicità resti talvolta sotto traccia; d'altra parte la messa in gioco dell'autorialità comporta sperimentazione, innovazione, in sostanza il sovvertimento dei vecchi equilibri. Ma in una società in cui la dimensione interculturale e l'educazione alle differenze sono più che mai cogenti, la valorizzazione e l'espressione di voci-altre non sono più derogabili. Purtroppo il vissuto dell'adulto è spesso facile bersaglio di stereotipi, di censure e di faziosità; dunque a maggior ragione è importante che, al rientro nell'ambiente scolastico, si possano trovare spazi educativi alternativi e possibilità di rielaborazioni critiche, nonostante vi siano ancora, in molti casi, un'idea di cultura fortemente italo-centrica e un *modus* di somministrazione delle discipline aprioristicamente "definite" che non tengano conto delle peculiarità esperienziali, delle specificità formative di cui ciascuno studente è portatore.

Giuseppe Palazzolo (Università di Catania), *Quando l'autore diventa personaggio. Manzoni nei componimenti misti di storia e d'invenzione*

Appartengono all'ampia e movimentata famiglia della *biofiction* (Buisine) anche le narrazioni che considerano gli autori di testi letterari come personaggi. L'ibridazione del discorso fattuale (biografico) con quello finzionale a più livelli – tematico, formale, pragmatico – si complica e apre a importanti questioni che hanno un impatto anche nella pratica didattica. Come si può raccontare l'autore in classe? Quali strategie narrative possono essere messe in campo? Che statuto 'ontologico' hanno i testi letterari all'interno dei dispositivi finzionali? Sono documenti, al pari delle lettere, dei certificati di nascita o di matrimonio? Quali configurazioni si possono istituire? Nel mio intervento mi limiterò all'ambito dei testi in lingua italiana del secondo Novecento e chiamerò in causa quattro esempi di *biofiction* che comprendono Alessandro Manzoni come personaggio della narrazione, non sempre come protagonista. Prenderò in esame *La famiglia Manzoni* di Natalia Ginzburg, saga nella quale i testi letterari sono (quasi) assenti; *Il Natale del 1833* di Mario Pomilio, *biopic* e romanzo-saggio costruito attraverso una sapiente lavoro d'intarsio e di cesello tra documenti e invenzioni; il *Journal* di Matilde Manzoni curato da Cesare Garboli, che si inoltra nella «pianura proibita» tra il *factum* dell'opera e il suo autore, alla ricerca degli 'isomorfismi' tra biografia e testualità; e infine *Poco a me stesso* di Alessandro Zaccuri, componimento ucronico e postmoderno, «d'invenzione più che di storia».

Edoardo Bassetti (Università di Siena/Sorbonne Université), *L'autrice come personaggio, tra fiction storica e controfattuale. Prospettive per un canone scolastico aperto e polimorfico*

Partendo dall'analisi di *Artemisia* (1947) e *Lavinia fuggita* (1950) di Anna Banti, l'intervento mira a indagare l'importanza che il "personaggio dell'autrice" potrebbe esercitare all'interno del processo di rinnovamento dal canone artistico e letterario italiano. Sia il primo, cioè un romanzo dedicato a una pittrice realmente esistita ma allora dimenticata, sia il secondo, ovvero un racconto su una ragazza che compone musica nella Venezia di Vivaldi, delineano infatti due possibili modalità di rappresentazione dell'autorialità femminile che coniugano perizia filologica e talento letterario. Sebbene l'apporto della finzionalità sia declinato in un caso in chiave storica e nell'altro con un approccio controfattuale, entrambi potrebbero aiutare a decostruire una rigida didattica basata sugli Auctores¹, che così profondamente ha influenzato la cultura italiana sin da Vasari e De Sanctis. L'operazione esperita da Banti, infatti, mette in crisi il genere del *Künstlerroman* basato sull'epica (maschile) dell'individualismo rinascimentale², attraverso una narrazione in cui l'affermazione di sé è intrinsecamente legata al fallimento e alla messa in discussione della propria vocazione. I finali aperti di entrambe le opere, inoltre, sfuggono a qualsiasi teleologia o idealizzazione dell'atto artistico, suggerendo una concezione dell'autorialità inclusiva e protesa verso un tempo a venire. A fronte di questi due potenziali archetipi, l'intervento propone infine alcuni possibili sviluppi di una tale genealogia attraverso l'analisi di casi di studio intermediali quali la pièce *Scenes from an Execution* (1990) di Howard Barker³, il film *Copying Beethoven* (2006) di Agnieszka Holland⁴, senza dimenticare Tiziano Scarpa e Melania Mazzucco, o le opere che si sono direttamente ispirate alla produzione bantiana⁵: una rassegna che inviti la classe ad approcciarsi alla narrazione in senso progressista⁶, magari anche attraverso esercizi di scrittura creativa ispirati al nuovo "canone" proposto⁷.

Francesca Valdinoci, *Autorialità al femminile: una proposta operativa per il triennio della scuola secondaria di secondo grado*

Nel corso del triennio della scuola secondaria di secondo grado studenti e studentesse incontrano comunemente poco di frequente autrici poiché, soprattutto in terza e in quarta, lo studio della letteratura è focalizzato su auctores imprescindibili della tradizione nazionale. A questa carenza nella presenza di autrici si associa il fatto che le opere affrontate risultano spesso talmente complesse dal punto di vista linguistico da far coincidere, per studenti e studentesse, la loro lettura con lo studio, limitando il piacere che potrebbe nascere da un approccio più diretto al testo. Per ovviare a questa duplice questione la mia proposta operativa è quella di affiancare a una programmazione didattica tradizionale la lettura di opere, sia romanzi sia saggi, di autrici contemporanee creando una sorta di percorso a ritroso. Per le classi terza e quarta si vuole proporre una serie di opere pubblicate nel Ventunesimo secolo, cercando di favorire anche occasioni di incontro e confronto con le autrici, mentre in quinta ci si focalizza su romanzi novecenteschi. Le finalità didattiche di questa proposta sono avvicinare studenti e studentesse alla lettura attraverso un percorso strutturato, favorire la trattazione di temi di attualità che possano favorire un dibattito intorno alle opere e presentare testi di autrici comunemente assenti dalle programmazioni di letteratura italiana.

Elisabetta Simoncioni, *Louise Michelle Rosenblatt e il Writing and Reading Workshop: da studenti ad autori*

Le scuole italiane sono quelle più in difficoltà nell'attuare una didattica incentrata sulle competenze per l'apprendimento permanente proposte dalle raccomandazioni dell'UE. Come sottolinea Armellini, rispetto ai modelli didattici di Francia e Inghilterra, in Italia è ancora molto ancorato il concetto di canone di auctores nel programma di letteratura. Luperini osserva l'insistenza sulla trasmissione di conoscenze della storia della letteratura, quasi si dovesse ancora raggiungere l'obiettivo di consolidare una realtà frammentata di un'Italia fresca di unità politica. Ma, come afferma Schaeffer, si può riconoscere oggi una crisi di legittimazione della Letteratura se intesa come canone stabilito ormai nel secolo scorso. È necessario quindi ripartire dalla domanda più inflazionata eppure così radicale degli studi letterari: a cosa serve la letteratura e quindi perché e come insegnarla? Una studiosa che fornisce una risposta a queste domande è L.M. Rosenblatt. La docente statunitense presenta una teoria letteraria e didattica che mette al centro l'esperienza di lettura, considerando autore, testo e lettore come elementi di un unico processo. Il lettore si immerge in un'opera, aperto alla possibilità di farsi cambiare dall'autore e dal suo diverso modo di concepire il mondo, sé e l'altro. La sua teoria ha portato alla nascita di un metodo innovativo per la didattica della letteratura: il Writing and Reading Workshop, nato negli anni '80 negli USA e sviluppato in diversi Paesi, tra cui di recente l'Italia. Grazie a questo metodo, non solo lo studente si confronta in maniera più personale con gli autori, ma diviene autore egli stesso, guidato a rapportarsi alla scrittura come modalità di accesso alla realtà. Essa così non è più un dono riservato ad autori circondati da un'aura di sacralità di epoche lontane. Gli studenti sperimentano quindi che la scrittura può essere uno strumento per far sentire la propria voce, per conoscere loro stessi la propria voce.

Simone Marsi (Università di Parma), *Canone, canoni e controcanoni. Mappare le periferie della recente storiografia nazionale*

In Italia, forse più che in altri paesi, il dibattito sul canone letterario ha assunto e continua ad assumere forme peculiari. Questo non solo per l'accesa riflessione attorno al tema, da ricordare almeno i contributi di Ceserani 1995, Curi 1997, Asor Rosa 1997, Quondam 2002, il numero monografico della rivista "Allegoria" intitolato *Sul canone*, del 1998, e Luperini 2013, quanto per la "reificazione" che il dibattito assume puntualmente ogni anno, nella forma dei fitti, pesanti e voluminosi manuali scolastici. Dall'unità nazionale, infatti, in Italia non si è mai insegnata letteratura, ma storia della letteratura, sempre fondata sui manuali, che attraverso alcuni capolavori come la *Storia* di De Sanctis e quella di Francesco Flora, scritta attorno agli anni '40 e più volte ristampata, hanno codificato, aggiornato, difeso e trasmesso il canone della letteratura italiana. Questo intervento, inserendosi nel filone di ricerca internazionale e nazionale sui libri di testo (Choppin 1993, Fuchs - Bock, 2018; Cantatore, 1999; Tongiorgi, 2009; Rebora, 2018; Magazzeni, 2019), si propone di verificare il ruolo di scrittrici femminili e rappresentanti (uomini e donne) della *world literature* (in particolare non occidentale) all'interno di alcuni recenti manuali della

letteratura italiana per la scuola secondaria, come ad esempio Luperini - Cataldi 2011, Ferroni 2012, Giunta 2016, Carnero – Iannacone 2019, Baldi et al. 2019, Langella et al. 2019, Bruscaagli – Tellini 2018. Si tratta di un itinerario certo parziale ma significativo, che considerando i testi non tanto strumenti didattici quanto prodotti cultura li vuole offrire una prima mappatura delle aperture e delle resistenze del canone letterario qui codificato in questo particolare oggetto di studio, e offrire una prima verifica della sua permeabilità produzioni per così dire decentrate e periferiche nella storiografia nostrana.