

L'autore cieco. La scrittura e i romanzi a staffetta

Renato Nicassio

Accettare il molto improbabile

«Che cos'è una cosa complessa?», si chiede Richard Dawkins all'inizio del suo *The Blind Watchmaker*. Una cosa complessa – si risponde Dawkins – «è qualcosa le cui parti componenti sono organizzate in modo tale che è improbabile che abbiano avuto origine in virtù del solo caso» (Dawkins 2012:25). Tanto l'occhio umano quanto il sistema radar con cui si orientano i pipistrelli sono, per esempio, cose complesse dal momento che la loro struttura e il loro funzionamento sono così complicati e funzionali che risulta assai difficile credere che si siano prodotti solo per caso. Questa, dopo tutto, è l'obiezione principale che viene comunemente mossa alla teoria dell'evoluzione: come è possibile che si siano create cose complesse senza l'intervento razionale e intenzionale di un creatore? Dawkins, nel prosieguo del suo libro, mostra come ciò sia effettivamente possibile grazie alla combinazione di mutamenti casuali e selezioni, al contrario, non casuali. Una cosa complessa, in biologia, arriva dunque ad esistere anche senza l'apporto di un "orologiaio" la cui mente e la cui mano sarebbero responsabili dell'esistenza e del funzionamento di un orologio.

A leggere un romanzo, l'impressione immediata che se ne trae è identica a quella che, secondo Dawkins, caratterizza le cose complesse: un romanzo ci appare organizzato in modo tale che è improbabile che abbia avuto origine in virtù del solo caso. Lo svolgimento della trama, la successione delle azioni e dei personaggi, le loro interazioni, l'incipit, il finale, tutto sembra rispondere ad un progetto razionale e intenzionale. Persino quando questo progetto sembra mostrare qualche pecca, gli eventuali difetti di un romanzo ci appaiono comunque figli di un'intenzione artistica ben individuabile. L'autore del romanzo è il suo orologiaio sia che il romanzo segni perfettamente tutte le ore sia che ne manchi qualcuna o che, addirittura, segni il tempo al contrario.

Se l'impressione finale è simile sia in biologia sia in letteratura il processo non potrebbe però essere più diverso. L'evoluzione biologica procede a piccoli passi non pianificati e sprovvisti di un fine esplicito da raggiungere. La scrittura letteraria, invece, può conoscere andature differenti e, soprattutto, possiede un piano da seguire e un fine chiaro da realizzare. E tuttavia, nella stessa storia letteraria, si danno dei casi in cui il processo di scrittura si realizza in una maniera assai simile al processo di evoluzione, attraverso piccoli passi successivi e sostanzialmente ciechi, sprovvisti cioè della possibilità di vedere e sapere quel che verrà dinnanzi a sé. *Las vírgenes locas, The Whole Family, The Floating Admiral, O Mistério dos MMM, Binario Morto, Naked Came The Manatee, El Enigma Icaria, Beim Bäcker, Murder Makes The Magazine...* Questi ed altri testi, dalla fine dell'Ottocento ad oggi, condividono una medesima modalità di scrittura in cui diversi individui, senza essersi messi preventivamente d'accordo, lavorano "a staffetta", scrivendo progressivamente le parti di un testo che, poste una di seguito all'altro, danno vita ad un romanzo e quindi, almeno idealmente, ad una "cosa complessa". Sembra dunque riproporsi, nel campo letterario, il problema che tante volte la teoria dell'evoluzione ha dovuto affrontare: accettare, e spiegare, il molto improbabile. Ancora Dawkins:

Un vero orologiaio ha la prescienza: egli progetta i suoi ingranaggi e le sue molle e ne prevede le interconnessioni, avendo in vista il fine futuro. La selezione naturale [...] non ha una mente né alcuna forma di coscienza. Non progetta per il futuro. Non vede, non ha alcuna forma di preveggenza. Se si può dire che essa svolge il ruolo di orologiaio in natura, è l'orologiaio cieco. (Dawkins 2012: 22-23)

Il "vero" autore è assai simile al "vero orologiaio" ma quando più individui scrivono insieme senza seguire un progetto condiviso e ben definito, senza poter prevedere le interconnessioni, senza una forma totale di coscienza e tanto meno di preveggenza, il quadro cambia radicalmente. La storia che ne risulta non è frutto della mano e di un'intenzione ma di molte mani e di molte intenzioni non coordinate né organizzate. Se si può dire che esse, nel complesso, svolgono il ruolo di autore, si tratterà di un autore cieco.

La scrittura a staffetta

Il parallelismo con l'evoluzione naturale, per quanto utile e significativo, non è però del tutto efficace. L'evoluzione non ha né una

mente né un'intenzione mentre questa tipologia di scrittura letteraria, benché frazionata e "cieca" al pari dell'evoluzione biologica, è pur sempre portata avanti da individui e dunque risponde a calcoli, gusti, speranze, intenzioni che il processo evolutivo, come ovvio, non possiede. È dunque necessario, dopo essersene serviti per evidenziare alcuni punti salienti, smarcarsi dalla metafora evolutiva e parlare, più letterariamente, di scrittura a staffetta o *round robin writing* o *sequential writing*. Secondo la definizione rintracciabile nella tassonomia della *collaborative writing* prodotta da Paul B. Lowry, Aaron Curtis e Michelle R. Lowry, si ha una scrittura a staffetta (o sequenziale) quando «one person writes at a given time; each writer completes his or her task and then passes it on to the next person who becomes the next single writer» (Lowry-Curtis-Lowry 2004: 76). È evidente che si tratti di un tipo di scrittura alquanto particolare e, non a caso, Laura Brady ne parla ossimoricamente nei termini di una «monologic collaboration» (Brady 1992: 298): una collaborazione, perché il testo risultante è il frutto del lavoro di più individui, ma monologica perché tale lavoro viene svolto separatamente e progressivamente da ciascun individuo.

Alla base di tale collaborazione monologica – e qui si nota tutta la differenza con l'evoluzione biologica – vi è un progetto intenzionale che, benché non possa prevederne né controllarne la forma, è pur sempre finalizzato al raggiungimento di un risultato. Nei romanzi a staffetta vi sono generalmente sia un "punto di partenza" prefissato (una trama più o meno abbozzata da interpretare, un primo capitolo da proseguire...) sia un "percorso stabilito" (il numero dei contributi, la loro assegnazione, il loro ordine...). Ciascun partecipante è consapevole di questi elementi di prescrittura i quali, a volte, possono esser stati stabiliti collettivamente, ma ciascun partecipante non è poi consapevole di come tali elementi verranno interpretati ed eseguiti da chi precede e da chi segue e, di conseguenza, non è consapevole di cosa sarà il risultato finale. Ben si capisce, allora, che l'elemento più interessante della scrittura a staffetta non è tanto la suddivisione del testo complessivo in parti scritte individualmente quanto il fatto che il testo complessivo è un testo *in progress*, che non esiste finché l'ultimo scrittore non ha completato il suo contributo. Un testo a staffetta assume così una natura del tutto particolare dal momento che la sua stesura collettiva sequenziale – che, come si vedrà, è spesso anche una stesura *seriale* – porta alle estreme conseguenze il concetto di costruzione meccanica nella letteratura: un romanzo a staffetta è letteralmente il risultato di una addizione successiva e indipendente di "pezzi" ad una "totalità" la cui forma non può essere conosciuta e decisa da nessuno dei suoi singoli scrittori. Ma che tipo di romanzi

possono essere dei romanzi che si affidano ad un processo di scrittura del genere?

I casi de *Las vírgenes locas* e *The Whole Family*

Nel maggio del 1886, dalle pagine del *Madrid cómico*, uno dei più famosi giornali satirici della Spagna di fine Ottocento, vide la luce *Las vírgenes locas*, uno dei primi romanzi a staffetta dell'età contemporanea, «una novela sin género ni plan determinado y de la cual cada capítulo ha de ser original de un autor diferente, que lo firmará y se retirará de la palestra sin cuidarse más del desarrollo del asunto ni de lo que harán los que le sigan» (*Las vírgenes locas* 1999:5). Nel primo capitolo «a guisa de prólogo», il direttore Sinesio Delgado descrisse il progetto con tono divertito e si limitò a fissare il titolo – *Las vírgenes locas* – da cui gli undici scrittori successivi avrebbero dovuto improvvisare, letteralmente, un romanzo¹. Non fu data nessun'altra indicazione o limitazione e, al fine di evitare ogni possibile accordo preventivo, ciascun scrittore venne poi avvisato del suo turno solo all'ultimo momento, poche ore prime della pubblicazione del capitolo in questione. *Las vírgenes locas* è dunque un romanzo a staffetta che abbraccia *in toto* l'improbabilità insita nel suo processo di scrittura e si pone come una vera e propria *novela improvisada*² in cui la volontà di sperimentare la «variedad de estilos dentro de una acción comune» (*Las vírgenes locas* 1999:6) prevalse su ogni obiettivo di narrazione complessiva.

Una forte dose di frammentarietà sembra difatti regnare tanto nella narrazione quanto nella storia del romanzo. Il primo capitolo de *Las vírgenes locas* situa il romanzo in una sorta di parodia del genere gotico, ma già la settimana successiva José Ortega Munilla inserì nel secondo capitolo – e dunque nel testo complessivo – elementi tratti dal

¹Questi, di seguito, gli undici scrittori partecipanti: Jacinto Octavio Picón, José Ortega Munilla, Miguel Ramos Carrión, Enrique Segovia Rocaberti, Flügel, Leopoldo Alas, Pedro Bofil, Vital Aza, José Estremera, Eduardo de Palacio, Luis Taboada. Donatella Siviero, nell'introduzione all'edizione italiana da lei tradotta e curata, sostiene, con prove convincenti, che dietro lo pseudonimo di Flügel si celi lo stesso Alas. Se così fosse, il numero dei partecipanti sarebbe dieci con due capitoli scritti di seguito dal medesimo autore (cfr. D. Siviero, Introduzione a *Le Vergini Folli. Romanzo Estemporaneo*, 2012, in particolare pp. XII-XIII). Per una panoramica più ampia su *Las vírgenes locas* e sul romanzo collettivo spagnolo moderno cfr. Siviero 2015.

²Così viene definito nel sottotitolo all'edizione finale stampata a Madrid nel 1886 dalla casa editrice F.Bueno y Compañía.

feuilleton sentimentale. Ben presto, il romanzo *in progress* divenne una divertita successione e commistione dei generi romanzeschi più in voga del tempo in cui ciascun capitolo era libero di aggiungere, sottrarre e distruggere elementi e stilemi. Per il romanzo risultante divenne quindi difficile saldarsi in un territorio specifico e, allo stesso tempo, mantenere una trama ben definita. A leggere la sequenza dei suoi undici capitoli, di cosa parli esattamente *Las vírgenes locas* rimane in effetti alla fine poco chiaro. Il romanzo si compone di eventi piuttosto indipendenti tra loro e presenta personaggi assai instabili e contraddittori: non c'è una storia in quanto tale ma piuttosto bizzarri frammenti di una storia o, forse più correttamente, di più storie dal momento che trame e personaggi diversi si accumulano nello scorrere dei contributi. D'altra parte, il tema della follia presente nel titolo funse da perfetto sfondo e giustificazione per un romanzo "folle" che non voleva tanto essere una "cosa complessa" quanto un testo divertente che saltasse continuamente «de sorpresa en sorpresa» (*Las vírgenes locas* 1999:6).

Una ventina d'anni dopo, dalle pagine di un'altra rivista di un'altra nazione, vide invece la luce un romanzo a staffetta provvisto di un progetto più solido e di un obiettivo più ambizioso. Nel dicembre del 1907, sull'*Harper's Bazar*, una delle riviste più famose degli Stati Uniti, la direttrice Elizabeth Jordan annunciò l'imminente pubblicazione di *The Whole Family*, una «strangely exciting story» composta da dodici capitoli scritti di seguito da «twelve distinguished authors»³. Dietro l'idea di *The Whole Family* vi era William Dean Howells, *the dean of American letters*, il quale aveva immaginato un romanzo "serio"⁴, un romanzo che fosse sì «an amusing, circulation-building novelty» ma anche «a substantial work of literature» (Howard 2001:14). A differenza di Sinesio Delgado, Howells concepì dunque per *The Whole Family* una trama iniziale che i dodici scrittori partecipanti avrebbero dovuto proseguire, e non improvvisare, secondo un percorso ideale e razionale messo a punto da lui stesso e da Elizabeth Jordan. Il romanzo avrebbe trattato delle vicende di una grande famiglia americana alle prese con il fidanzamento della giovane figlia e a ciascun partecipante sarebbe stato assegnato un membro di quella famiglia dalla cui prospettiva scrivere e proseguire la storia. Tanto la scaletta dei personaggi quanto la distribuzione tra i partecipanti risposero ad un'idea di trama e di, per così dire, affinità artistica ad

³ Le citazioni sono cavate dalle pubblicità apparse sull'*Harper's Bazar* le cui riproduzioni si possono ritrovare in Howard 2001: 56.

⁴ «I think the more serious the business was treated, the better» così scrive Howells ad Elizabeth Jordan. Lettera citata in Howard 2001: 13.

ulteriore dimostrazione della volontà di produrre un testo letterario che non fosse un puro *divertissement* ma un romanzo leggibile in quanto tale⁵.

Le dodici puntate di *The Whole Family* si susseguirono così durante l'anno riuscendo a mantenere uno svolgimento tutto sommato stabile sino al raggiungimento del classico *happy ending*, conclusione irrinunciabile per un romanzo che, dopotutto, veniva pubblicato su una rivista femminile. La più forte presenza di elementi di prescrizione, oltre ad una costante direzione dei lavori dall'alto, aveva dunque consentito ai dodici scrittori di *The Whole Family* di mantenere una direzione definita e produrre una storia che, per così dire, si tenesse insieme, benché in una maniera assai particolare.

Ancora una volta, infatti, il romanzo a staffetta risultante sembra sfuggire ad ogni possibile catalogazione componendosi di una successione vasta e imprevedibile di stili e di generi. Tra le puntate successive di *The Whole Family* si trovano pagine appartenenti al romanzo realistico "serio", altre appartenenti al romanzo sentimentale d'appendice, a quello umoristico, a quello d'avventura per ragazzi... Di fatto, quasi ciascun capitolo di *The Whole Family* rappresentò una variazione di stile e di genere nel romanzo e del romanzo, ed è forse sufficiente scorrere l'elenco dei partecipanti per accorgersi di come tale risultato fosse forse inevitabile: una campionessa del filone sentimentale popolare come Elizabeth Stuart Phelps vicino ad una professionista della narrativa per ragazzi come Mary R. S. Andrews, un raffinato umorista come John Kendrick Bangs accanto al venerabile Henry James e al suo denso realismo psicologico... A ben vedere, inoltre, tale instabilità stilistica e di genere si riflette anche sullo svolgimento della storia stessa che, pure, si è detto essere tutto

⁵□ Personaggi, relativi autori e loro successione furono stabiliti come segue: *The Father* (William Dean Howells), *The Old-Maid Aunt* (Mary E. Wilkins Freeman), *The Grandmother* (Mary Heaton Vorse), *The Daughter-in-law* (Mary Stewart Cutting), *The School-Girl* (Elizabeth Jordan), *The Son-in-Law* (John Kendrick Bangs), *The Married Son* (Henry James), *The Married Daughter* (Elizabeth Stuart Phelps), *The Mother* (Edith Wyatt), *The School-Boy* (Mary R.S. Andrews), *Peggy* (Alice Brown), *The Friend of the Family* (Henry Van Dyke). Si noti come la distribuzione segua un criterio di genere – i personaggi femminili sono attribuiti a scrittrici, quelli maschili a scrittori – e come, ad un livello più sottile, l'assegnazione tenti di conciliare il personaggio con la "mano" dell'autore: il personaggio del capofamiglia fu assegnato al decano Howells, quello del bimbo in età scolare alla Andrews (che era una famosa scrittrice di *boy books*), quello del figlio "artista" a Henry James...

sommato stabile e definita. In effetti, se è vero che *The Whole Family* risulta ancora leggibile come *una* storia, è altresì vero che la successione delle varie mani “cieche” intacca la “complessità” della stessa. Ad una lettura complessiva, tanto *The Whole Family* quanto *Las vírgenes locas*, benché con intensità assai differenti, mostrano i medesimi segni della mancanza di una visione e di un controllo globali sullo svolgimento della trama: filoni narrativi che si originano e interrompono bruscamente, molteplici personaggi privi di una fisionomia stabile e coerente, presenza di *deus ex machina* che risolvono situazioni altrimenti irrisolvibili, finali affrettati e poco solidi. In entrambi i casi, l’autore cieco della scrittura a staffetta dà dunque vita a dei romanzi le cui “parti componenti” sono organizzate in modo, almeno in parte, casuale. Il che – lo si ricorderà – è l’esatto contrario di quanto ci si aspetterebbe da una “cosa complessa”.

Quanto importa quanti parlano: la pluralità casuale del romanzo a staffetta

Compresenza e commistione di generi, diversi livelli stilistici, moltiplicazione e proliferazione di episodi, personaggi e interpretazioni: la casualità dei romanzi a staffetta sopra analizzati fa il paio con la loro pluralità e la pluralità, quanto meno in letteratura, non è di per sé un difetto. «Il difetto maggiore dei nostri romanzi», scriveva Anatole Broyard a proposito di *The Whole Family*, «è che sono scritti da una sola persona. Chi mai può ascoltare la stessa voce per duecento pagine? Chi può rimanerle fedele? Un romanzo scritto da dodici autori è come un cocktail party»⁶. In un romanzo scritto da un’alternanza di mani diverse che restano diverse, la pluralità di voci, stili, generi, episodi e personaggi, è dopotutto una caratteristica quasi tautologica. Ovviamente non si tratta di una caratteristica esclusiva del romanzo a staffetta – il romanzo in sé è sempre stato la forma più “bastarda” del campo letterario – ma nel romanzo a staffetta essa assume un aspetto particolare, avvincente per Anatole Broyard e pericoloso per altri.

Nel loro già citato articolo, Paul B. Lowry, Aaron Curtis e Michelle R. Lowry, per esempio, non sembrano mostrare molti dubbi: i rischi che comporta una scrittura a staffetta sono maggiori dei suoi eventuali

⁶Questa frase di Broyard appare sulla quarta di copertina dell’edizione italiana di *The Whole Family* a cura di Giovanna Mochi (*La grande famiglia*, Marsilio, Venezia, Marsilio, 2014). Varrà la pena di sottolineare che l’edizione italiana, al fine di conservare lo spirito del progetto originale, si è avvalsa del lavoro di dodici traduttori differenti ciascuno dei quali ha tradotto un capitolo diverso.

vantaggi. Una scrittura a staffetta riduce l'interazione tra i partecipanti impedendo la creazione di un consenso collettivo, esige un costante e difficile controllo per garantire un'equa e corretta distribuzione del lavoro e, soprattutto, risulta troppo condizionata dalla sua stessa struttura sequenziale: in una scrittura diretta solo in avanti, una determinata scelta di un singolo scrittore è sufficiente per condizionare in maniera irreversibile l'intero processo. Osservato da tale prospettiva, un romanzo a staffetta garantisce sì pluralità ma, allo stesso tempo, ne impedisce sia una organizzazione anticipata sia una organizzazione *ex post* con inevitabili effetti sul piano del discorso e su quello della storia. Come visto per *Las vírgenes locas* e *The Whole Family*, un romanzo a staffetta può accumulare progressivamente tanto voci, stili e generi quanto trame, episodi, personaggi, senza che vi sia una reale possibilità di una loro complessiva strutturazione, accordo o fosse anche correzione. Se la pluralità di un romanzo scritto da un autore in grado di guardare al *suo* testo nel *suo* complesso è sempre una pluralità in varia misura organizzata e consapevole⁷, la pluralità di un romanzo scritto da un "autore cieco" è dunque sempre una pluralità in varia misura disorganizzata e inconsapevole, e i risultati e gli effetti sono com'è ovvio assai differenti.

Un romanzo a staffetta potrà essere "plurale" quanto un romanzo non a staffetta ma mai ugualmente coerente, solido o equilibrato, proprio perché la sua pluralità è un riflesso diretto della sua non coerente, non solida e non equilibrata pluralità autoriale di partenza. Un romanzo a staffetta potrà allora contenere una molteplicità di stili, voci e generi ma si tratterà sempre di una molteplicità più o meno caotica. La storia, dal canto suo, potrà essere ampia e ricca di eventi, personaggi, prospettive ma mancherà sempre di quella complessità strutturale capace di regalare la sensazione che, alla fine, nel romanzo tutto torni e si spieghi perfettamente. Il giudizio su un romanzo a staffetta, di conseguenza, dipenderà molto da quanto si è disposti a rinunciare sul piano della solidità e della coerenza per guadagnare sul piano della varietà e della imprevedibilità. Lo stesso tasso di casualità che può generare difetti e debolezze nel testo complessivo può infatti garantire anche una certa vivacità di narrazione e azione in grado di far passare in secondo piano l'eventuale carenza di organicità e razionalità. Ciò spiega il motivo per cui un romanzo a staffetta come *The Whole Family* può essere contemporaneamente un avvincente «cocktail party»

⁷Un fenomeno particolarmente visibile in quel genere romanzesco assai "plurale" che Stefano Ercolino ha definito "romanzo massimalista" in cui tutto, alla fine, risulta essere collegato in una sorta di «ontologia olista». Cfr. Ercolino 2015.

narrativo in cui voci ed eventi si susseguono in maniera varia e inusitata e, come lo ebbe invece a definire Elizabeth Jordan, un deludente «mess» (Jordan 1938: 280), un “pasticcio” in cui la confusione e il caos la fanno da padroni.

Quanto importa chi parla: la competitività

Il risultato finale di un romanzo a staffetta, qualunque esso sia, chiama in causa il relativo concetto di responsabilità sul romanzo stesso. Chi decide l'aspetto e il significato di un romanzo a staffetta? Di chi è la colpa dei suoi eventuali difetti? E di chi sono gli eventuali meriti? Chi ne è, in ultima analisi, responsabile? Il meccanismo della scrittura a staffetta, in effetti, non colpisce solo il concetto tradizionale della creazione – il romanzo come “cosa complessa” e non casuale – ma anche, e forse soprattutto, quello del suo creatore. L'autore cieco della scrittura a staffetta sfida quel concetto di responsabilità su cui, almeno dall'età moderna in poi, si fonda l'idea stessa di autore. Nessuno degli scrittori partecipanti è veramente responsabile del romanzo a cui pure ha preso parte e la loro “somma”, in quanto frutto di addizione indipendente e separata, non può essere certo considerata un soggetto collettivo capace di esercitare una responsabilità collettiva sul romanzo. La casualità della scrittura a staffetta comporta dunque una rinuncia all'autorialità comunemente intesa, una rinuncia che però non è sempre vissuta pacificamente dagli stessi scrittori partecipanti.

In diversi romanzi a staffetta si assiste ad una sorta di resistenza da parte degli scrittori partecipanti a rinunciare alla loro autorialità e, soprattutto, a cederla ad altri in una casualità che può apparire sprovvista di senso e significato. Sembra qui ritornare il parallelismo iniziale con l'evoluzione biologica: così come l'orologiaio cieco di Dawkins deve fare i conti con le proteste dei creazionisti, poco inclini ad accettare l'idea di una vita senza progetto e intenzione, l'autore cieco della scrittura a staffetta deve fare i conti – più pragmaticamente – con le resistenze degli autori partecipanti, poco inclini ad accettare l'idea di un romanzo che sfugge al loro controllo.

Emblematico in tal senso è il comportamento di Flügel, uno degli scrittori de *Las vírgenes locas*, che nel quinto capitolo cancellò tutto ciò che era avvenuto sino a quel momento riconducendolo allo statuto di “storia nella storia”: i primi quattro capitoli de *Las vírgenes locas* diventano nel quinto il frutto del lavoro di uno scrittore che, insoddisfatto di quel che ha prodotto (e che Flügel e i lettori del *Madrid Cómico* hanno letto), decide di interromperne la stesura. Adoperando uno stratagemma metaletterario, Flügel è così in grado di sfuggire alla

casualità e di cominciare da zero un romanzo pur dovendone scrivere il quinto capitolo. In tale maniera, tuttavia, Flügel cancella anche il lavoro dei quattro scrittori precedenti e afferma una sua preminenza autoriale: le vere *Las vírgenes locas*, il vero romanzo, iniziano adesso, dal suo capitolo e dalla sua mano. In effetti, in un romanzo a staffetta, resistere alla casualità e affermare il proprio controllo sul testo significa spesso competere con gli altri che lo stanno scrivendo: l'espedito di Flügel non è difatti un caso isolato all'interno de *Las vírgenes locas* laddove, nella successione dei capitoli, gli scrittori non si preoccupano di sconfessarsi o cancellarsi a vicenda al fine di affermare un romanzo che sia più proprio degli altri⁸. Si tratta di una competitività evidente ma – va anche detto – più esibita che esperita, più scherzosa che seria, in linea con l'atmosfera parodica del progetto. È invece in romanzo "serio" come *The Whole Family* che la competitività autoriale di un romanzo a staffetta mostra la sua faccia più vera e, forse, interessante.

Tra i dodici partecipanti a *The Whole Family* vi erano profonde differenze sia di poetica sia personali. Questo, come visto, generò un romanzo finale altamente variegato ma al contempo favorì anche una competizione dai toni assai accesi e polemici tanto all'esterno quanto all'interno del romanzo stesso. Quasi ogni capitolo portò con sé un vespaio di commenti e critiche da parte degli altri partecipanti rintracciabili nella fitta corrispondenza con Elizabeth Jordan che, in qualità di direttrice dell'*Harper's Bazar*, aveva il difficile compito di coordinare i lavori e mantenere i contatti. Ma, a ben vedere, è il romanzo in sé, nella sua successione di capitoli e autori, che si andò strutturando come una vera e propria polemica metaletteraria.

Nel primo capitolo di *The Whole Family*, Howells aveva offerto una rapida presentazione dei protagonisti a venire: dei brevi ritratti a cui gli autori successivi avrebbero dovuto ispirarsi «in entire freedom»⁹. Proprio quella totale libertà garantita a tutti fu però alla base di un costante meccanismo di riscrittura in cui ciascun partecipante tendeva a presentare il proprio personaggio e la propria interpretazione della storia in maniera a lui più congeniale, spesso e volentieri screditando e attaccando quella degli altri. Già nel secondo capitolo Mary Wilkins

⁸Nel decimo capitolo, per esempio, Eduardo de Palacio riconduce nuovamente *Las vírgenes locas* ad un romanzo nel romanzo (e si dovrebbe aggiungere un ulteriore "nel romanzo") mentre, nel capitolo successivo, Luis Taboada lo fa ritornare "storia vera" con un capitolo – il decimo per l'appunto – scritto da uno scrittore folle e bugiardo.

⁹W. D. Howells, lettera a Elizabeth Jordan. Citata in Howard 2001: 13.

Freeman, a cui era stato assegnato il personaggio della *Old Maid-Aunt*, sfidò apertamente Howells scrivendo un capitolo che, nelle parole della Jordan, fu come «the explosion of a bomb-shell on our literary hearthstone» (Jordan 1938: 264). Howells aveva descritto il personaggio della Freeman come una donna di una certa età, un po' vanesia e con una grande delusione amorosa alle spalle, offrendo di fatto un ritratto coerente con l'etichetta della *Old-Maid Aunt*. La Freeman si ribellò alla canonicità di questo ritratto e lo fece in maniera talmente esplicita da chiamare in causa non solo la scrittura di Howells del capitolo precedente ma anche le sue idee e, verrebbe da dire, la sua veneranda età:

None of my brother's family [...] have the right point of view with regard to the present [...] They do not know that today an old-maid aunt is much of an anomaly as a spinning-wheel, that she has ceased to exist, that she is prehistoric, that even grandmothers have almost disappeared from off the face of the earth. (*The Whole Family* 2007: 17)

I personaggi abbozzati da Howells sono dei simboli di anacronismo: le vecchie zie zitelle che si vestono sempre di nero e piangono un amore perduto anni prima e le nonne ansiose e preoccupate per il benessere dei più giovani appartengono ad un'altra era. Di più: sono personaggi di storie di un'altra era. Il rifiuto da parte della Freeman della canonicità del personaggio assegnatole corrisponde infatti al rifiuto della canonicità della trama iniziata da Howells. Il primo capitolo di *The Whole Family* è il primo capitolo di un romanzo in cui una famiglia si appresta a conoscere il suo futuro genero. Il secondo capitolo trasporta il romanzo in tutt'altro ambiente e, forse, in tutt'altra epoca: il futuro genero ha avuto una storia d'amore con la zia della sua promessa sposa e, tra le due donne, sembra preferire la prima, bella e vitale quanto, se non di più, della nipote. Di fronte a tale svolta e al modo in cui fu impressa, Howells parve dimenticarsi della massima libertà garantita ai suoi colleghi e in una lettera che «almost scorched the paper it was written on» (Jordan 1938: 264) chiese alla Jordan di non pubblicare il capitolo della Freeman. La Jordan tuttavia resistette e la storia di *The Whole Family* divenne sin da subito la sede di un conflitto ideologico e artistico ben più acceso e sentito della scanzonata battaglia autoriale de *Las vírgenes locas* al punto che, nel sesto capitolo, John Kendrick Bangs mise in bocca al suo personaggio un eloquente giudizio metaletterario:

On the whole I am glad our family is no larger than it is [...] The infinite capacity of each individual in it for making trouble, and adding complications already sufficiently complex, surpasses anything that has ever before come into my personal or professional experience. (*The Whole Family* 2007: 57)

Ogni membro della “grande famiglia” di *The Whole Family* aveva difatti una propria idea e opinione su cosa andasse o non andasse fatto nel romanzo, e in che maniera. Henry James, per esempio, non aveva stima alcuna per lo stile sentimentale della Wyatt e della Phelps e arrivò persino a proporre alla Jordan di consentirgli di terminare il romanzo da sé per salvarlo dalla deriva imboccata. La Phelps, dal canto suo, canzonò nel suo capitolo la «preposterous conviction» di Charles Edward, il personaggio di James, che esattamente come quest'ultimo aveva espresso l'intenzione di risolvere da sé tutta la vicenda. Le parole con cui si chiude il romanzo, d'altra parte, sono emblematiche del clima che si era creato nel corso della sua stesura: «We don't want the whole family», afferma *The Friend of the Family*, rivolto per l'appunto ai membri della famiglia. «We don't want the whole family», si potrebbe dire, perché la “grande famiglia” – all'interno come all'esterno del romanzo – aveva finito con litigare più che collaborare, polemizzando costantemente su scelte e interpretazioni altrui e, laddove possibile, contrastandole. Il fatto che, come ricorda Elizabeth Jordan, tutti i partecipanti ad eccezione di Howells avessero espresso il desiderio di scrivere l'ultimo capitolo la dice poi lunga su quanto ciascun autore temesse di essere “cancellato” dal successivo e volesse dunque poter dire l'ultima parola del romanzo e sul romanzo.

A determinare la competitività di un romanzo a staffetta, in effetti, non è solo la sua autorialità debole e sfuggente ma anche la sua stessa struttura sequenziale. La posizione occupata da uno scrittore può stabilire un suo maggiore o minore peso sul controllo del romanzo e, più in generale, definisce il suo margine di libertà e indipendenza creativa. Inteso nei termini di successione e compresenza di diversi scrittori, un romanzo a staffetta condensa infatti nel suo piccolo tanto la psicanalitica *anxiety of influence* di Bloom quanto la più generale (e tipicamente postmoderna) consapevolezza del “venire dopo” un vasto e affollato passato. Per ciascun scrittore di un romanzo a staffetta ogni scrittore precedente è un precursore con cui fare i conti e ogni capitolo precedente è un testo da considerare. Il confronto può essere affrontato dal punto di vista edipico o letterario, può essere leggero o sentito, scherzoso o serio, ma, in ogni caso, non può mai essere del tutto evitato e la forte componente metaletteraria di questi romanzi pare proprio confermarlo: ogni partecipante deve proseguire il testo di altri e

competere con questi altri affinché, nel testo di tutti, si riesca a sentire la propria voce.

Genere e Gioco

Casualità e competitività sono dunque delle caratteristiche tipiche di un romanzo a staffetta ma sono, al contempo, anche delle caratteristiche *pericolose* per un romanzo a staffetta. La casualità, come detto, può infatti minacciare la qualità complessiva del romanzo risultante mentre, dal canto suo, la competitività tra i partecipanti può favorire un effetto di polemica e confusione nello stesso. Non sorprende dunque che nella maggior parte dei romanzi a staffetta queste due caratteristiche siano, per così dire, tenute sotto controllo.

Per la loro altezza cronologica e per la statura dei loro partecipanti, *Las vírgenes locas* e *The Whole Family* ci sono finora apparsi come dei testi paradigmatici della scrittura letteraria a staffetta. Tuttavia, se si osserva la produzione complessiva dei romanzi a staffetta questi due testi per certi versi così paradigmatici emergono anche come delle eccezioni. *Las vírgenes locas* e *The Whole Family* sono, come visto, dei romanzi di difficile classificazione, così imprevedibili – e competitivi – da risultare quasi «sin genero». *The Floating Admiral*, *O Mistério dos MMM*, *Yeats is Dead*, *El Enigma Icaria*, *Binario Morto*, *La maledizione del Faraone*, *Murder Makes the Magazine*, *Sapore di Al@ssio...* una netta maggioranza dei testi letterari a staffetta, di varie epoche e da varie nazioni, sono invece romanzi indiscutibilmente e stabilmente di *genere* e, soprattutto di genere poliziesco. Questo potrebbe apparire paradossale: l'autore di un romanzo poliziesco è difatti colui che esemplifica al meglio la figura dell'autore presciente e dotato di ottima vista che elabora dal principio un complesso meccanismo la cui perfezione viene svelata alla fine al lettore esterrefatto. L'autore cieco della scrittura a staffetta, di conseguenza, sarebbe il meno idoneo a cimentarsi in tale tipologia di romanzo. Tuttavia, ad un'analisi più approfondita, il romanzo poliziesco possiede anche dei tratti favorevoli per la scrittura a staffetta, capaci di tenere a bada proprio quelle sue due caratteristiche più tipiche e potenzialmente pericolose: la casualità e la competitività.

In primo luogo, scrivere all'interno della letteratura di genere – a prescindere dal genere particolare – presenta un chiaro vantaggio nei termini di ciò che si può definire riduzione dell'improbabilità: le strutture narrative fortemente codificate della letteratura di genere rendono più semplice lavorare con altri senza che, con questi altri, vi sia interazione. Degli scrittori che scrivono a staffetta una *detective story*,

per esempio, non sapranno cosa sarà esattamente il romanzo risultante ma condivideranno tutti una medesima idea di come dovrebbe essere. Il crimine, il *detective*, gli indizi da individuare, i sospettati, la scoperta del colpevole... non si tratta più di inventare un romanzo separatamente e sequenzialmente ma di interpretare – benché sempre separatamente e sequenzialmente – un copione più o meno già noto. In tale maniera, l'autore cieco della scrittura a staffetta rimane tale ma si muove in un ambiente circoscritto e conosciuto: la pluralità prodotta dal susseguirsi di voci diverse che restano diverse diviene forse meno stilisticamente imprevedibile e meno narrativamente interessante ma, di certo, anche meno casuale e polemica.

La letteratura di genere, dunque, offre un forte elemento di prescrizione capace di fornire un terreno comune a persone diverse che lavorano separatamente e diversamente. Ma questo spiega solo parzialmente il motivo del legame tra la letteratura poliziesca e la scrittura a staffetta. Per capirlo a fondo occorre fare riferimento a quella competitività autoriale di cui si è discusso in precedenza. Un romanzo poliziesco, grazie ai confini garantiti dalla sua struttura di genere, non solo consente di smorzare la competitività tra gli autori per il controllo del significato, dello stile e della forma del romanzo ma, soprattutto, sposta quella competitività su un livello più manifesto e meno pericoloso. Al netto della sua eventuale qualità, un romanzo poliziesco è infatti una sfida in sé il cui obiettivo è la risoluzione del mistero e l'identificazione del colpevole. E tale sfida, almeno nella sua forma più classica, si dispiega lungo un asse idealmente orizzontale in cui le varie parti – delitto, indagine, risoluzione – si succedono sequenzialmente offrendo dunque terreno fertile per una stesura a staffetta. In questo modo, la competizione in un romanzo poliziesco a staffetta non riguarda tanto l'autorialità del romanzo, quanto piuttosto corrisponde al romanzo stesso: si tratta di costruire e risolvere un mistero secondo delle regole sia interne al testo, quelle del genere, sia esterne, quelle della scrittura a staffetta. La competizione diventa una sfida regolata e, in ultima istanza, un gioco: «a good game», come Dorothy L. Sayers definì *The Floating Admiral* uno dei primi romanzi polizieschi a staffetta che scrisse insieme ad altri tredici autori¹⁰. D'altra parte, una «forte spinta ludica» (Siviero 2015: 264) è una delle costanti che Siviero rileva nei romanzi collettivi spagnoli dell'età moderna, molti dei quali sono scritti per l'appunto a staffetta. E non sorprende: rendendo la

¹⁰*The Floating Admiral* fu scritto nel 1931 da Dorothy L. Sayers, Victor L. Whitechurch, G.D.H. e M. Cole, Henry Wade, Agatha Christie, John Rhode, Milward Kennedy, Dorothy L. Sayers, Ronald A. Knox, Freeman Wills Crofts, Edgar Jepson, Clemence Dane, Anthony Berkley.

composizione di un romanzo un processo al contempo cieco e collaborativo, la scrittura a staffetta in sé richiede sempre, alla sua base, una certa volontà di giocare, e sperimentare, con gli altri. Il «veamos lo que sale» (*Las Vírgenes Locas* 1999: 7) con cui Sinesio Delgado terminava il prologo de *Las Vírgenes Locas* e il «fun enough»¹¹ che persino William Dean Howells auspicava per *The Whole Family* testimoniano per l'appunto un desiderio di curiosità e divertimento insito nella scrittura a staffetta *tout court* che la letteratura di genere – e quella poliziesca in particolare – pare soddisfare in maniera più efficace.

Quanto importa dove si parla: i periodici e i romanzi a staffetta

Las Vírgenes Locas apparve sulle pagine del *Madrid Cómico*, *The Whole Family* su quelle dell'*Harper's Bazar*. E, quasi un secolo dopo, *El Enigma Icaria* e *La Maledizione del Faraone* trovarono spazio rispettivamente tra le pagine della *Vanguardia* e del *Corriere della Sera*. Non è raro, insomma, che la scrittura a staffetta narrativa sia anche una scrittura seriale e tale ricorrenza non è priva di una ragione.

I giornali e le riviste su cui sono apparsi questi ed altri romanzi a staffetta rivestono infatti in un certo senso il ruolo a cui i loro scrittori hanno dovuto rinunciare ma a cui un romanzo, per essere tale, non può rinunciare del tutto. Un romanzo a staffetta – si è detto – non ha un autore che ne sia realmente responsabile e che, adoperando le parole di Foucault, ne limiti la proliferazione dei significati. Eppure un romanzo a staffetta riesce nondimeno ad essere iniziato e terminato, riesce cioè ad esistere in una determinata forma e a presentare un certo aspetto e un certo significato. Ciò sarebbe impossibile se l'autore cieco della scrittura a staffetta non avesse un qualche percorso variamente strutturato da seguire, un percorso che spesso viene non solo ospitato ma anche stabilito dal giornale o dalla rivista in questione. Giornali e riviste, in quanto soggetti collettivi organizzati, possono cioè svolgere quelle funzioni a cui un soggetto disorganizzato come l'autore cieco della scrittura a staffetta deve per definizione rinunciare. I giornali e le riviste su cui appare un romanzo a staffetta sono infatti i soggetti che, nella pratica, stabiliscono in principio il tema o i temi del romanzo. Sono i soggetti che ne definiscono i limiti spaziali e cronologici e, dal momento che ne affidano la scrittura a determinati individui, scelgono in un certo qual modo anche lo stile del romanzo, oltre a detenerne i diritti ed esserne i legali proprietari. Essendone i maggiori responsabili,

¹¹W. D. Howells, lettera a Elizabeth Jordan. Citata in Howard 2001: 13.

giornali e riviste assumono dunque il ruolo di autore ideale di un romanzo a staffetta pur essendo estranei alla sua effettiva stesura. Allo stesso tempo essi sono però anche il *luogo* ideale in cui un romanzo a staffetta può dispiegarsi.

I periodici – e il loro pubblico – hanno sempre avuto un legame piuttosto forte con la letteratura di genere, territorio in cui, come detto, la scrittura a staffetta pare innestarsi fecondamente. Ma è soprattutto la serialità della pubblicazione offerta da riviste e quotidiani a costituire un innegabile vantaggio per un romanzo scritto sequenzialmente e in particolare modo per la sua lettura. La lettura di un romanzo a staffetta nel suo complesso, in un unico volume, enfatizza inevitabilmente tutti quegli elementi di casualità, incoerenza e competitività, che possono essere avvertiti dai lettori come disturbanti o, più semplicemente, come debolezze e difetti del testo. Ma una lettura seriale può temperare questi caratteri e renderli persino piacevoli. Susanna Ashton:

[...] the audience of magazine fiction was simply less disconcerted than modern readers might be by interruptions, breaks, and what we might term stylistic jolts. [...]. Without the earlier installment fresh in their minds for comparison, audience might well have been more willing to accept the new installment as the controlling voice, and not the voice that had been established previously (Ashton 2003: 114)¹²

Una lettura discontinua potrebbe essere il giusto approccio ad una scrittura in tutti i sensi discontinua: esperire la diversità a piccole dosi consentirebbe di evitare il peso dei suoi effetti complessivi e abbracciare invece ciò che potrebbero essere i suoi punti di forza quali la varietà e la longevità. Non dunque il piacere di leggere immediatamente una storia coerente e organica, ma il piacere di seguire *in progress* il processo di costruzione di una storia imprevedibile e vivace e, magari, prendervi anche parte.

I dodici capitoli di *The Whole Family* apparvero sull'*Harper's Bazar* senza che il nome dei loro rispettivi autori fosse esplicitato. I lettori, i quali erano a conoscenza sia del meccanismo di scrittura sia della rosa degli autori coinvolti, furono invitati ad indovinare di chi fosse la mano

¹² Susanna Ashton lega infatti il fiorire della scrittura collettiva – a staffetta e non – proprio all'età della letteratura seriale. Un'opinione condivisa da June Howard: «I am more convinced than ever that magazines are the key to the frequency of collaborative writing in that period» (J. Howard, conversazione privata)

dietro ciascun capitolo e il medesimo invito rivolto ai lettori lo si ritrova anche in diversi altri romanzi a staffetta come, quasi un secolo dopo, il già citato *El enigma Icaria*, romanzo giallo spagnolo scritto da nove autori e apparso nel 1992 sulle pagine della rivista *Vanguardia*. Una certa componente ludica, si è detto, non è assente nell'idea della scrittura a staffetta in sé e, in tal senso, giornali e riviste appaiono come luoghi ideali per allargare il gioco. Le pubblicazioni periodiche coltivano da sempre un rapporto stretto e diretto con il loro pubblico e il meccanismo di scrittura di un romanzo a staffetta si presta bene a coinvolgere i lettori tanto ad un livello di pura curiosità per “vedere che ne esce” quanto ad un livello più partecipativo per “giocare” con quel che ne esce. Indovinare “chi” ha scritto “cosa” è infatti un gioco a tutti gli effetti che sposta l'interesse e il piacere della lettura dal testo in sé alla sua produzione. La serialità periodica non offre dunque solo una lettura discontinua favorevole, come detto, alle caratteristiche di un romanzo a staffetta ma mette anche a disposizione delle possibilità di interazione con il pubblico in grado di porre al centro quelle stesse caratteristiche. Ricondurre ciascun capitolo al suo autore significa infatti saper e poter riconoscere «lo spettacolo divertente di quei miliardi di chilometri»¹³ che separano la mano di uno scrittore da quella di un altro: l'inevitabile frammentarietà della narrazione di un romanzo a staffetta diviene in tal modo anche auspicabile.

Quanto importa dove si parlerà: il web e la scrittura a staffetta

Intrattenimento, interruzioni, radicali cambi di voce e di argomento, possibilità di interazione tra testo e lettori: a leggere le caratteristiche che la scrittura a staffetta concilia con le pubblicazioni periodiche è difficile, oggi, non pensare al web. Diviene dunque legittimo chiedersi se la scrittura a staffetta non possa ritrovare nelle pagine digitali del web un pubblico adeguato e un territorio a lei nuovamente favorevole dopo il declino della serialità narrativa cartacea.

Sin dagli albori del *cyberspazio* non mancano esempi di storie a staffetta scritte online: *Beim Bäcker*, una delle prime, risale al 1996 e fu iniziata dalla tedesca Carola Heine per poi essere proseguita, come da

¹³La citazione è cavata dalla prefazione di Filippo Tommaso Marinetti a *Lo zar non è morto*, romanzo collettivo scritto dal Gruppo dei Dieci (dieci autori tra cui lo stesso Marinetti) e pubblicato nel 1929. Benché *Lo zar non è morto* non fosse un romanzo a staffetta, conteneva dei capitoli scritti singolarmente la cui paternità i lettori erano invitati a indovinare.

manuale della scrittura a staffetta, da altre persone. In quanto testo online, *Beim Bäcker* non si limita però a replicare il processo di scrittura di romanzi quali *Las Vírgenes Locas* o *The Whole Family* ma mostra caratteri peculiari del nuovo ambiente virtuale. *Beim Bäcker* si presentò come un'opera *in progress* capace di fare a meno tanto di uno spazio prestabilito (dodici capitoli, dieci puntate...) quanto di un gruppo prestabilito (dodici, quattordici autori...). Chiunque poteva intervenire per allungare la storia senza che ci fosse una limitazione né nel numero dei partecipanti né in quello dei contributi così che, in *Beim Bäcker*, non è solo la stesura ad essere *in progress* ma anche la pianificazione stessa. Ovviamente, questa maggiore apertura che la scrittura a staffetta sul web può offrire non è priva di conseguenze e *Beim Bäcker* lo mostra chiaramente: sprovvista di un percorso prestabilito e di un soggetto limitante, la narrazione cedette completamente alla componente casuale della scrittura a staffetta dando vita ad una storia del tutto informe e incoerente in cui ciascun partecipante «hardly takes into account the legacy left by his predecessors» (Simanowski 2001).

Un anno dopo, nel 1997, il nascente colosso del commercio Amazon lanciò un progetto che tentava invece di bilanciare l'apertura e la libertà offerta dal web con l'esigenza di una struttura narrativa. Amazon affidò a John Updike il compito di scrivere l'incipit di un romanzo intitolato *Murder Makes The Magazine* che avrebbe potuto essere portato avanti da chiunque ma secondo dei confini e delle regole ben precise. La storia si sarebbe composta di quarantacinque contributi, quarantaquattro scelti da una giuria tra tutti quelli inviati e il quarantacinquesimo – il finale – scritto nuovamente da Updike. Chiunque avrebbe potuto inviare la sua prosecuzione ma, ogni giorno per quarantaquattro giorni, Amazon avrebbe selezionato e pubblicato un solo vincitore. Attraverso la potenza del web – come ebbe poi ad affermare il fondatore di Amazon Jeff Bezos – «people from all over the world followed the story» e «thousands of authors contributed superb entries»¹⁴. Ma, al fine di poter avere un romanzo che fosse ancora tale, la stessa potenza del web necessitava di un percorso prestabilito e di un soggetto limitante che, non diversamente dal *Madrid Cómic* e dall'*Harper's Bazar*, fosse il “responsabile” della scrittura di un autore cieco.

Negli anni successivi, diversi progetti a staffetta *online* come gli italiani *Sapore di Al@ssio* e *Romanzo Totale* si mossero sullo stesso solco dell'iniziativa lanciata da Amazon, cercando di temperare l'apertura e

¹⁴La presentazione di Bezos e il testo finale del romanzo sono reperibili *online*: <http://g-ecx.images-amazon.com/images/G/01/books/authors/murder-makes-the-magazine.pdf>

la libertà della scrittura con regole e limitazioni in grado di garantire una certa forma al risultato finale. Ciononostante, nella maggior parte delle storie collettive scritte sul web in tempi più recenti la costruzione a staffetta sembra essere assente o comunque decisamente minoritaria. In effetti, benché il web offra degli innegabili elementi favorevoli per la scrittura a staffetta, la costruzione cronologico-sequenziale di quest'ultima risulta assai distante dall'idea stessa del web che, in quanto "rete", tende ad "allargarsi" piuttosto che "allungarsi" e a favorire la "contemporaneità" piuttosto che la "sequenzialità". Non è forse casuale, allora, che in opere e progetti narrativi come *Hypertext Hotel*, *The Unknown*, *A Million Penguins*, *Mr. Beller's Neighborhood* si ritrova il medesimo processo di costruzione per cui individui diversi aggiungono "pezzi" diversi ad una storia ma la storia non ha più una direzione lineare o una direzione *tout court*: i vari contributi tendono a collegarsi ad altri come nodi di una rete che chiunque può allargare e a volte persino modificare. A venire meno è dunque l'idea stessa della staffetta la cui applicazione letteraria appare forse troppo rigida per un mezzo come il web che, man mano che espande la sua presenza e potenza, intende sempre meno replicare pratiche preesistenti e sempre più dare vita a pratiche nuove e specifiche dell'ambiente digitale. Nuove storie e, come si suole dire, tutt'altra storia.

Bibliografia

- Ashton, Susanna, *Collaborators in Literary America 1870-1920*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- Bendixen, Alfred, "It was a mess! How Henry James and others actually wrote a novel", *New York Times Book Review*, (27.04.1986): 28.
- Brady, Laura A., "Collaboration as Conversation: Literary Cases", *Essays in Literature*, 19 (1992): 298-311.
- Dawkins, Richard, *The Blind Watchmaker: Why the Evidence of Evolution Reveals a Universe without Design*, New York, W. V. Norton & Company, 1996, trad. it. *L'orologio cieco. Creazione o evoluzione?*, Milano, Mondadori, 2012.
- Ercolino, Stefano, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015.
- Foucault, Michel, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Howard, June, *Publishing the Family*, Durham, Duke University Press, 2001.
- Jordan, Elizabeth, *Three Rousing Cheers*, New York, D. Appleton Century, 1938.
- Las Vírgenes locas*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 1999, trad. it. *Le Vergini Folli. Romanzo Estemporaneo*, Grumo Nevano, Marchese Editore, 2012.
- Lowry, Paul Benjamin – Curtis, Aaron – Lowry, Michelle René, "Building a taxonomy and nomenclature of collaborative writing to improve interdisciplinary research and practice", *Journal of Business Communication*, 41.1 (January, 2004): 66-99.
- Lunsford, Andrea – Ede, Lisa, *Singular Texts/Plural Authors. Perspective on Collaborative Writing*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990.
- Rettberg, Scott, "All Together Now: Hypertext, Collective Narratives, and Online Collective Knowledge Communities", *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age*, Eds. Ruth Page - Thomas Brown, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011: 187-204.
- Rettberg, Scott – Tomaszek, Patricia – Baldwin, Sandy (eds.), *Electronic Literature Communities*, Morgantown, Center for Literary Computing, 2015.
- Siviero, Donatella, "Il romanzo collettivo in Spagna tra Otto e Novecento. Da *Las Vírgenes locas* (1886) a *El nadador* (1998) e *¿Quién teme a papá Noel?* (1998)", *L'autorialità plurima. Scritture collettive*,

testi a più mani, opere a firma multipla, Eds. Alvaro Barbieri - Elisa Gregori, Padova, Esedra Editrice, 2015: 247-265.
The Whole Family, Teddington, The Echo Library, 2007, trad. it. *La grande Famiglia*, Venezia, Marsilio, 2014.

Sitografia

Simanowski, Robert, "The Reader as Author as Figure of Text",
http://www.p0es1s.net/poetics/symposion2001/full_simanowski.html, web, (ultimo accesso 18/01/2016).
Murder Makes the Magazine, <http://g-ecx.images-amazon.com/images/G/01/books/authors/murder-makes-the-magazine.pdf>, web, (ultimo accesso 18/01/2016)

L'autore

Renato Nicassio

Renato Nicassio è dottorando di ricerca in Studi letterari e culturali presso l'Università dell'Aquila.

Email: renatonicassio@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 30/01/2016
Data accettazione: 15/04/2016
Data pubblicazione: 31/05/2016

Come citare questo articolo

Nicassio, Renato, "L'autore cieco. La scrittura e i romanzi a staffetta", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, Eds. A. Bernardelli - E. Federici - G. Rossini, *Between*, VI.11 (2016), <http://www.betweenjournal.it>