

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
FACOLTÀ DI SCIENZE POLITICHE**

Corso di Laurea in Media e Giornalismo

La Scrittura Industriale Collettiva

Tesi di Laurea in Teorie e Tecniche delle Comunicazioni di Massa

Relatori

Prof. Antonino Sofi

Prof. Carlo Sorrentino

Candidato

Gregorio Magini

Anno Accademico 2007-2008

Indice

Introduzione	4
1. La scrittura collettiva	12
1.1. Tassonomia	12
1.2. Valori	16
1.3. Terminologia: collaborativa vs. collettiva	19
2. Scrittura collettiva e nuovi media	22
3. Esempi di scritture collettive	24
3.1. Scritture a staffetta	24
3.2. Wu Ming	25
3.3. A Million Penguins	26
4. La Scrittura Industriale Collettiva	28
4.1. Il metodo SIC	30
4.2. Elaborazione del metodo	34
4.3. Divisione dei Ruoli: Direttore Artistico e Scrittori	38
4.4. Divisione in Parti	41
4.4.1. Soggetto	41
4.4.2. Schede	43
4.5. Divisione in Fasi di produzione	47
4.5.1. Composizione	49
4.5.2. Post-produzione	53
4.6. Applicazioni future	53
4.6.1. Il “Romanzo Aperto”	53
4.6.2. “Esercizi di SIC”	54
Conclusioni	55
Bibliografia	56

Dopo che s'è fatta tutta questa fatica, seguendo regole che valgono per tutti, si trova sempre l'intellettuale cretino che sentenzia: «Questa lettera ha uno stile personalissimo».

Scuola di Barbiana, *Lettera a una Professoressa*

Introduzione

L'oggetto di studio del presente lavoro è la Scrittura Industriale Collettiva (SIC), un progetto di scrittura collettiva avviato nel novembre 2006 da me e Vanni Santoni. Prima di analizzare in dettaglio il funzionamento del metodo SIC (§4), ne metterò in relazione i fattori costitutivi con elementi di teoria della scrittura collettiva (§1), e presenterò alcuni esempi di pratiche di scrittura collettiva su Internet (§3) che ne hanno influenzato lo sviluppo.

La collaborazione nella produzione dei testi scritti è un fatto tanto comune da passare spesso inosservato. Quando leggiamo un articolo su un quotidiano, fuorviati anche dalla presenza ben visibile di una *firma*, raramente facciamo caso al fatto che il testo di quell'articolo è il prodotto del lavoro di almeno quattro persone: il redattore che l'ha scritto, il caporedattore che ne ha indicato il tema e le linee generali, il correttore di bozze che ha effettuato la revisione, il titolista. Se poi volessimo considerare il paratesto¹ che informa e incornicia l'articolo, o addirittura l'intero sistema di produzione e distribuzione del giornale, non ci vorrebbe molto per incrementare il computo a una quantità di persone sconcertante: grafici, pubblicitari, editore, tipografo, corrieri, edicolanti, addetti web... E se seguissimo questa progressione, non si vedrebbe il motivo di escludere dal sistema di produzione testuale l'insieme dei recettori, ossia dei lettori, e perché no di quanti recepiranno l'articolo indirettamente, nelle conversazioni in famiglia, nelle discussioni al bar...

Ma tutta questa collaborazione, si può obiettare, avviene di solito intorno – prima e dopo il testo – non nel testo. L'obiezione chiama in causa il problema dei confini del testo, e poggia su un'accezione di "testo" di tipo linguistico.

Un'accezione di questo tipo si ottiene a partire dal significato più corrente di testo come "insieme di parole"², operando sulla base di questa un'astrazione dalla sostanza fisica, che rende però necessaria una specificazione di tipo diverso – appunto, di tipo

¹ Sul paratesto cfr. Genette, G. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, tr. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

² De Mauro: «l'insieme delle parole che compongono uno scritto o un discorso». Devoto-Oli invece dà già in questa prima istanza una definizione di tipo linguistico: «il contenuto di uno scritto, spec. in rapporto alla sua integrità funzionale e formale».

linguistico – dei confini del testo³. Dato che la forma linguistica non varia al variare della forma materiale – ossia: dato che un testo per un linguista è lo stesso sia che venga stampato su carta sia che venga scritto a mano sulla sabbia – la collaborazione su un testo linguistico può solo iniziare e finire con la sua scrittura: qualsiasi attività collaborativa che avviene ai margini rimane fuori dal campo visivo.

Si tenderà in questo modo a considerare la collaborazione nella produzione di testi da un lato come un fatto che *precede* la scrittura, ossia pertinente all'*invenzione* e alla *raccolta delle idee*, dall'altro come una forma di divisione del lavoro *successiva* alla scrittura, resa necessaria dal fatto che i testi, per esistere, devono essere realizzati in forma materiale. Questa suddivisione tra momenti interni alla scrittura e momenti esterni appare assai discutibile, e infatti non la seguiremo, e considereremo al contrario tutti i momenti come parte integrante del processo di scrittura⁴. Se rinunciamo a tracciare arbitrariamente il confine del testo intorno a certe caratteristiche della sua astrazione linguistica, ci rendiamo conto del fatto che i suoi possibili confini sono tanti quanti i possibili quadri di riferimento all'interno del quale può tornar utile situarlo: il supporto materiale; il contesto socio-economico di produzione; il rapporto tra produzione e ricezione, scrittura e lettura; il sistema dei prodotti culturali; e così via.

Il concetto di “collaborazione” assume un significato diverso in ognuno di questi orizzonti concettuali e metodologici. Il nostro sarà prevalentemente quello della produzione, perciò si parlerà di collaborazione facendo prevalentemente riferimento alla cosiddetta “scrittura a più mani”, non limitandoci tuttavia a questa quando parrà necessario assumere un punto di vista più ampio, o semplicemente diverso.

Il confinamento del testo alla sua forma linguistica è un fatto peculiare della cultura occidentale moderna, sconosciuto per esempio alla retorica antica, ed è stato sottoposto a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso a una critica serrata che ha portato a una molteplicità di tentativi di apertura delle “frontiere” testuali nelle più disparate direzioni, anche contraddittorie e contrastanti: dalle esplorazioni dei diversi orientamenti della semiotica (U. Eco, A. J. Greimas) alla critica *reader oriented* delle scuole ameri-

³ De Mauro: «enunciato complesso, orale o scritto, considerato un'entità unitaria in base a proprietà particolari quali la compattezza morfosintattica e l'unità di significato».

⁴ V. §1.2, pag. 16.

cane (S. Fish, N. Holland) e tedesche (H. R. Jauss, W. Iser); dalla dissoluzione del soggetto/autore dei post-strutturalisti (J. Derrida, R. Barthes, M. Foucault) alle correnti marxiste e post-marxiste della sociologia della letteratura (R. Williams, P. Bourdieu)⁵.

Nonostante questi tentativi, la percezione della natura intrinsecamente collaborativa della produzione, della ricezione e anche della dispersione del testo, se è diventata per certi versi un luogo comune, continua – nel senso comune e nella pratica – ad orbitare senza toccarlo attorno al cuore del processo di scrittura, cioè la scrittura in senso proprio, la stesura, il gesto fisico che Barthes chiamò «scrizione»⁶.

Una delle ragioni di ciò è probabilmente l'incontro della natura *lineare* della scrittura con le peculiari caratteristiche di *fissità* ed esigenze di *economia di spazio* del libro stampato. Infatti, se la linearità della scrittura impedisce quasi del tutto la collaborazione in *sincrono* di due mani sullo stesso testo, il libro stampato limita grandemente anche le possibilità di collaborazione *asincrona*⁷: principalmente perché la riproduzione in grandi quantità di copie quasi identiche dello stesso testo renderà ininfluente l'apporto di una modifica manuale a una singola copia⁸.

Il testo digitale ha reso possibile il superamento delle limitazioni tecniche alla collaborazione, sia sincrona che asincrona. L'ipertesto è l'espressione tecnologica di questo superamento, ossia il passaggio dalla possibilità alla praticabilità e, con il World Wide Web, anche alla praticità⁹. Vedremo in §3 alcuni dei modi in cui si manifesta oggi la scrittura collaborativa su Internet. Tuttavia, il fatto che la scrittura collaborativa sia divenuta possibile non significa che venga effettivamente praticata o riconosciuta, né che sia sempre praticata in forme del tutto svincolate dalla cultura del libro.

⁵ Per la semiotica v. Magli, P. (2004), *Semiotica. Teoria, Metodo, Analisi*, Venezia, Marsilio, pagg. 33-34 e *passim*; per la teoria della ricezione e il post-strutturalismo Casadei, A. (2008), *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Mulino, pagg. 140-152; per la critica sociologica *ibid.*, pagg. 75-80.

⁶ Barthes, R. (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, tr. it. *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999., pagg. 42-43.

⁷ Per la disamina di queste modalità di lavoro, v. §1.1, pag. 16.

⁸ Più precisamente: la stampa interrompe la possibilità collaborazione *asincrona* nel momento in cui l'opera è completata e quindi data alle stampe. Il manoscritto medievale, p. es., è il frutto di una collaborazione di secoli, da una copia all'altra, da un'alterazione all'altra, di cui la filologia, in cerca dell'*originale*, si occupa di ricostruire il percorso a ritroso per poterla cancellare. Sui limiti del concetto di "autenticità del testo", v. Landow, G. P. (2006), *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pagg. 102-103.

⁹ V. il capitolo «Reconfiguring the Text» in Landow (2006), cit., pagg. 69-124 per un'analisi approfondita dei dispositivi (*link*) impiegati dall'ipertesto per superare la linearità e la fissità del testo stampato.

Infatti, la *pratica* della scrittura collaborativa, come ogni pratica, non consegue automaticamente da determinanti tecnologiche, che vanno considerate casomai come condizioni solo necessarie, ma non sufficienti. Esistono dei *limiti* culturali legati a un livello assai profondo con ciò che intendiamo per “scrittura”, “testo”, “opera”, “autore”, “lettura” e così via che rendono meno desiderabile, in certi contesti e per certi tipi di testi (*in primis* quelli letterari), essere scritti in collaborazione, o letti come collaborativi. Tali limiti non sono identificabili con le opportunità o necessità pratiche della scrittura. È opinione comune fra gli studiosi che la concezione romantica della cultura, incarnata in campo artistico nella figura del “genio solitario”, sia stata uno di questi limiti¹⁰. Leggiamo nell’introduzione di *The Construction of Authorship*:

«Nel loro complesso, questi studi di pratiche di scrittura dal Rinascimento al tempo presente suggeriscono che il moderno regime di autorialità è di formazione relativamente recente, e non è certo atemporale e universale. È il risultato di una riconcettualizzazione piuttosto radicale del processo creativo che culminò meno di 200 anni fa nell’autorappresentazione eroica dei poeti romantici.»¹¹

Ripercorrere qui lo sviluppo della figura dell’autore ci porterebbe troppo lontano dal tema specifico di questa tesi: ci accontenteremo perciò di riassumerne il nucleo: l’autore si manifesta come una forte correlazione tra il discorso (scritto) e il soggetto, inteso come persona, e nello specifico come individuo borghese, che enuncia tale discorso. La scrittura collaborativa è stata considerata a lungo, e lo è ancora oggi, una forma al meglio ludica o didattica di espressione, perché derogava dall’assunto di fondo che voleva far corrispondere a ogni testo come minimo una persona, se non un individuo dotato di autorità (per poter scrivere) e di responsabilità (su ciò che scrive): l’autore.

Il fatto che la natura storica della figura dell’autore, negli ultimi decenni, sia stata oggetto di un disvelamento incessante (e quindi in ultima analisi sia stata compresa co-

¹⁰ Cfr. Woodmansee, M - Jaszi, P. (1994) (a cura di), *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, London, Duke University Press; Foucault, M. (1969), “Qu’est-ce qu’un auteur?” in *Dits et Écrits, tome I: 1954-1975*, Paris, Gallimard, 1994, tr. it. “Che cos’è un autore?”, in *Scritti Letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971; Barthes, R. (1968), “La mort de l’Auteur”, in *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984, tr. it. “La morte dell’autore”, in *Il brusio della lingua. Saggi critici, vol. 4*, Torino, Einaudi, 1988.; Derrida, J. (1972), *La Dissemination*, Paris, Seuil, tr. it. *La Disseminazione*, Milano, Jaca Book.

¹¹ Woodmansee - Jaszi (1994), cit., pagg. 2-3. Traduzione mia.

me figura di potere all'interno dello scambio comunicativo), non ha portato un cambiamento sostanziale agli approcci dei produttori e dei fruitori alla questione dell'autorialità. Possiamo citare al riguardo quattro esempi che pur trattando di oggetti testuali completamente differenti gli uni dagli altri rimarcano la persistenza della figura autoriale.

Affrontando il problema della collaborazione in ambito accademico nell'Università americana, le studiose Lisa Ede e Andrea Lunsford notano che:

«Sia per uno studente che spera di far bene in una classe, sia per un assistente che lavora per ottemperare ai criteri espliciti e impliciti per il raggiungimento di cariche e promozioni, sia per un professore di ruolo che si sforza di acquisire riconoscimenti a livello nazionale per il suo lavoro, le pratiche quotidiane nelle dottrine umanistiche continuano a ignorare, o addirittura a punire, la collaborazione, autorizzando nello stesso tempo il lavoro attribuito a individui (autonomi) [...] In questi e altri modi, circolano nell'ambiente presupposti sull'individualismo e l'autorialità derivati dal senso comune.»¹²

Mark Warschauer e Douglas Grimes, dal canto loro, occupandosi della semiotica del Web 2.0, riportano uno studio¹³ su blog e autorialità:

«L'autorialità nei blog tende a essere fortemente identificata con la persona reale o pseudonima attraverso un nome utente per ogni blog o articolo di blog, o attraverso una sezione "chi sono" o profilo che dà maggiori informazioni sullo scrittore [...] Chesher conclude che la "morte dell'autore" che era stata inizialmente predetta dai post-strutturalisti (Barthes, 1977), e che si supponeva sarebbe stata accelerata dalla natura collaborativa e decentrata dell'ipertesto (Landow, 1992; Poster, 1990), è stata fortemente esagerata. Affermò che "l'autore è vivo e sta bene, e ha un blog".»¹⁴

In Italia, Carla Benedetti ha approcciato alcuni anni fa la questione dal suo punto di vista di critica letteraria. La sua posizione è che la morte dell'autore è un mito tardo-moderno che giustifica «un'idea epigonale¹⁵ di letteratura, che ha teorizzato e "normalizzato" il labirinto, [...] facendo della sua contingenza storica un destino irreversibile»¹⁶. La funzione dell'autore, lungi dal permanere come mera imposizione dell'indu-

¹² Ede, L. - Lunsford A. (2001), "Collaboration and Concepts of Authorship", *PMLA*, 16, 2, pag. 357. Traduzione mia.

¹³ Chesher, C. (2005), *Blogs and the crisis of authorship*. Intervento presentato alla *Blogtalk Downunder Conference*, <http://incsub.org/blogtalk/?page_id=40>, agg. 2008.

¹⁴ Warschauer, M. - Grimes, D. (2007), "Audience, Authorship, and Artifact: the Emergent Semiotics of Web 2.0", *Annual Review of Applied Linguistics*, 27, pag. 8. Traduzione mia.

¹⁵ In cui cioè non è più possibile la creazione artistica.

¹⁶ Benedetti, C. (1999), *L'ombra lunga dell'autore*, Milano, Feltrinelli, pag. 30.

stria editoriale, è secondo la Benedetti una condizione necessaria per la fruizione del testo letterario:

«L'autore moderno altro non è che quell'istanza o ipostasi a cui viene attribuita quell'intenzione artistica senza la quale non si dà opera d'arte.»¹⁷

L'ultimo esempio non è tratto da un libro, ma è la copertina di un libro:

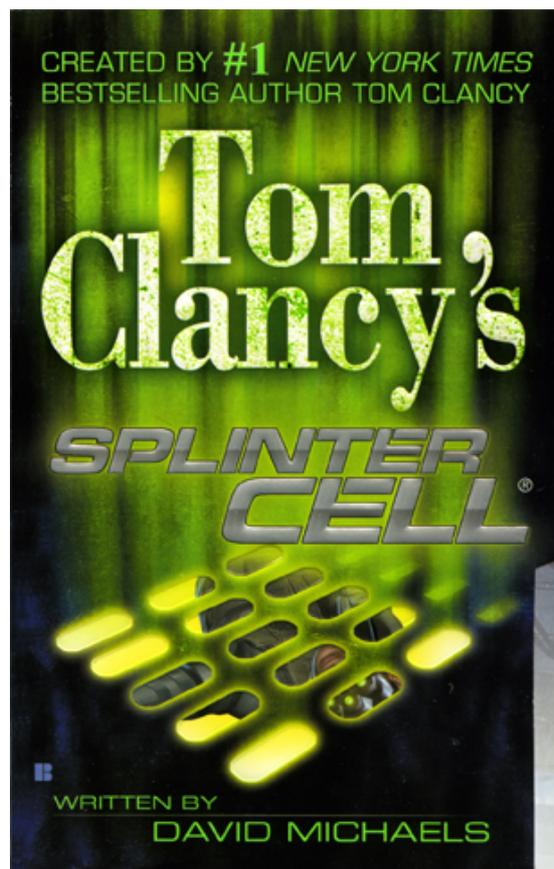


Fig. 1 – Copertina di “Tom Clancy’s Splinter Cell”

Osserviamo questa copertina. Il libro, a un primo sguardo frettoloso, pare avere un titolo: “Splinter Cell”, e un autore: “Tom Clancy”. La presenza del genitivo sassone rimarca in modo inusuale il fatto che l’autore è proprio Tom Clancy. Leggiamo il lancio pubblicitario in alto: “Creato da Tom Clancy autore *best-seller* #1 del New York Times”. C’è un tentativo di convincere il cliente del fatto che Tom Clancy è proprio l’autore? Non è forse sospetto? E infatti, i dubbi sono subito fugati non appena si fa caso

¹⁷ *Ibid.* pag. 18.

alla scritta in basso: “scritto da David Michaels”. Il titolo è dunque: “Tom Clancy’s Splinter Cell”, tutto intero!

Una ricerca su Wikipedia chiarirà il mistero della complessità apparentemente inutile di questa copertina: Splinter Cell è un *marchio* della Rubicon, una compagnia di proprietà del famoso scrittore di romanzi di spionaggio Tom Clancy. Splinter Cell nacque nel 2002, ma non come romanzo: come videogioco. La serie, molto fortunata, conta già cinque uscite in quattro anni.

Questo che abbiamo in mano è il primo romanzo della serie “Tom Clancy’s Splinter Cell”, uscito nel 2004 e già seguito da altri tre. La serie è scritta da David Michaels, che però è uno pseudonimo a uso multiplo che nasconde almeno due *ghost writer*. Il primo è un noto scrittore di spionaggio. L’identità del secondo è sconosciuta. È in preparazione anche un film.

Ci troviamo chiaramente di fronte a un prodotto transmediale: un “universo” di riferimento fa da sfondo a una serie di narrazioni che si svolgono su media diversi, dirette a pubblici diversi. Il concetto di narrazione transmediale (“*transmedia storytelling*”) è stato popolarizzato da Henry Jenkins nel suo studio del 2006, *Convergence Culture*¹⁸. Jenkins, nel discutere il processo di creazione della serie *Matrix*, mette in evidenza il circuito virtuoso di collaborazione tra i registi del film e gli artisti che hanno partecipato alla produzione dei fumetti e degli *anime*, che avrebbe contribuito in misura non indifferente alla credibilità artistica dell’intera operazione¹⁹.

Splinter Cell (il romanzo) sembra invece molto più imbarazzato nell’esibire la sua natura transmediale – e molto accorto nell’occultarne la natura sicuramente collaborativa. A parte la goffaggine del titolo, colpisce particolarmente il fatto che il nome proposto, Tom Clancy, sia presentato come a) Autore, b) Creatore, c) *Best-seller*. Pur non essendo scrittore. Pare quasi un’ammissione di “colpevolezza”: si riconosce che il ruolo dell’autore non è quello di scrivere il libro, ma di pensarlo e di venderlo. L’autore è qui una specie di garante di qualità, imprescindibile anche in una situazione in cui tutti i

¹⁸ Jenkins, H. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press.

¹⁹ *Ibid.*, pagg. 108-113.

presupposti parevano indicare la possibilità di farne a meno. La serialità, l'appartenenza a un genere e la transmedialità del romanzo sembrano aver anzi convinto l'editore che conveniva bilanciare la possibile impressione di anonimato con una grafica di copertina eccessiva, sbilanciata.

I quattro esempi riportati, ricapitolando, riconoscono con rammarico o affermano con soddisfazione la permanenza dell'autore come imposizione socio-culturale, come tendenza degli scrittori all'individualizzazione, come necessità storica della creazione artistica, o come esigenza dell'industria culturale, incerta fra transmedialità e tradizione.

La scrittura collaborativa o collettiva ha dunque una doppia natura problematica: per le sue esigenze tecnologiche, e rispetto alla questione autoriale. Implicitamente o esplicitamente, ogni impresa di scrittura collettiva ha una posizione polemica nei confronti di una o di entrambe le problematiche.

1. La scrittura collettiva

Se una definizione basilare e intuitiva della scrittura collaborativa non è affatto difficile²⁰, basta uno sguardo anche superficiale sull'enorme varietà di pratiche storicamente adottate per rendersi conto della complessità della questione dal punto di vista sia teorico che pratico. La messe di studi accademici sull'argomento²¹ rende sicuramente conto di tale complessità, ma per la tendenza a concentrare lo sguardo su un determinato ambito o aspetto della collaborazione, raramente raggiunge uno sguardo globale. Per evitare una dispersione dell'analisi ho scelto di far riferimento a due studi che pur con approcci molto diversi hanno il merito di presentare una chiara schematizzazione di aspetti della scrittura collaborativa utili per questa trattazione.

1.1. Tassonomia

Lowry *et al.*²² forniscono una serie di classificazioni della scrittura collaborativa con l'intento di «migliorare la ricerca, perfezionare le sue applicazioni in ambito accademico e d'impresa, e aiutare la produzione di tecnologie di supporto alla scrittura collaborativa»²³. Avendo intento propedeutico, lo studio si limita a fornire alcune generalizzazioni molto utili nel dare un'idea della molteplicità dei parametri in base ai quali si possono analizzare le pratiche di scrittura collaborativa. La limitazione principale, per quel che ci concerne, è la mancanza di uno sguardo specifico sulla scrittura letteraria o artistica, ossia di una disamina delle motivazioni non utilitaristiche in base alle quali si possono operare diverse scelte nell'organizzazione di un lavoro collaborativo. Ciò è do-

²⁰ Per cui ci potremmo accontentare anche della definizione su Wikipedia: «The term collaborative writing refers to projects where written works are created by multiple people together (collaboratively) rather than individually.» <http://en.wikipedia.org/wiki/Collaborative_writing>, agg. Novembre 2008.

²¹ Cfr. Speck, P. W. *et al.* (2008), *Collaborative Writing: An Annotated Bibliography*, Information Age Publishing. Raccoglie una bibliografia annotata di quasi mille studi in lingua inglese, classificati in “Studi di contesto accademico” e “Studi di contesto non accademico”, a loro volta divisi per tematiche. Amplia i risultati di altri sette studi bibliografici: *ibid.* pagg. 11-12.

²² Lowry, P. B. *et al.* (2003), “Building a Taxonomy and Nomenclature of Collaborative Writing to Improve Interdisciplinary Research and Practice”, in *The Journal of Business Communication*, 41, 1, pagg. 1-21.

²³ *Ibid.*, pag. 1. Traduzione mia.

vuto al fatto che le attività di scrittura a cui fanno riferimento gli autori avvengono essenzialmente nel corso di progetti di ricerca in ambito accademico e nelle imprese.

Le attività di un gruppo di scrittura (d'ora in poi "GS") sono distribuite in tre gruppi fondamentali: I. Pre-scrittura, II. Scrittura, III. Post-scrittura. Non prenderemo in considerazione i gruppi I. e III., poiché enumerano più che altro i passaggi di formazione e scioglimento del GS nei loro rapporti con l'organizzazione a cui fanno riferimento. All'interno del gruppo II. avviene un'ulteriore suddivisione, in quattro sotto-gruppi: A. Formazione del gruppo, B. Pianificazione del gruppo, C. Produzione del documento, D. Conclusione. Si nota qui un'estrema frammentazione delle classi di attività prese in analisi: il numero e la varietà delle possibili soluzioni di scrittura ne impediscono una categorizzazione chiusa e completa.

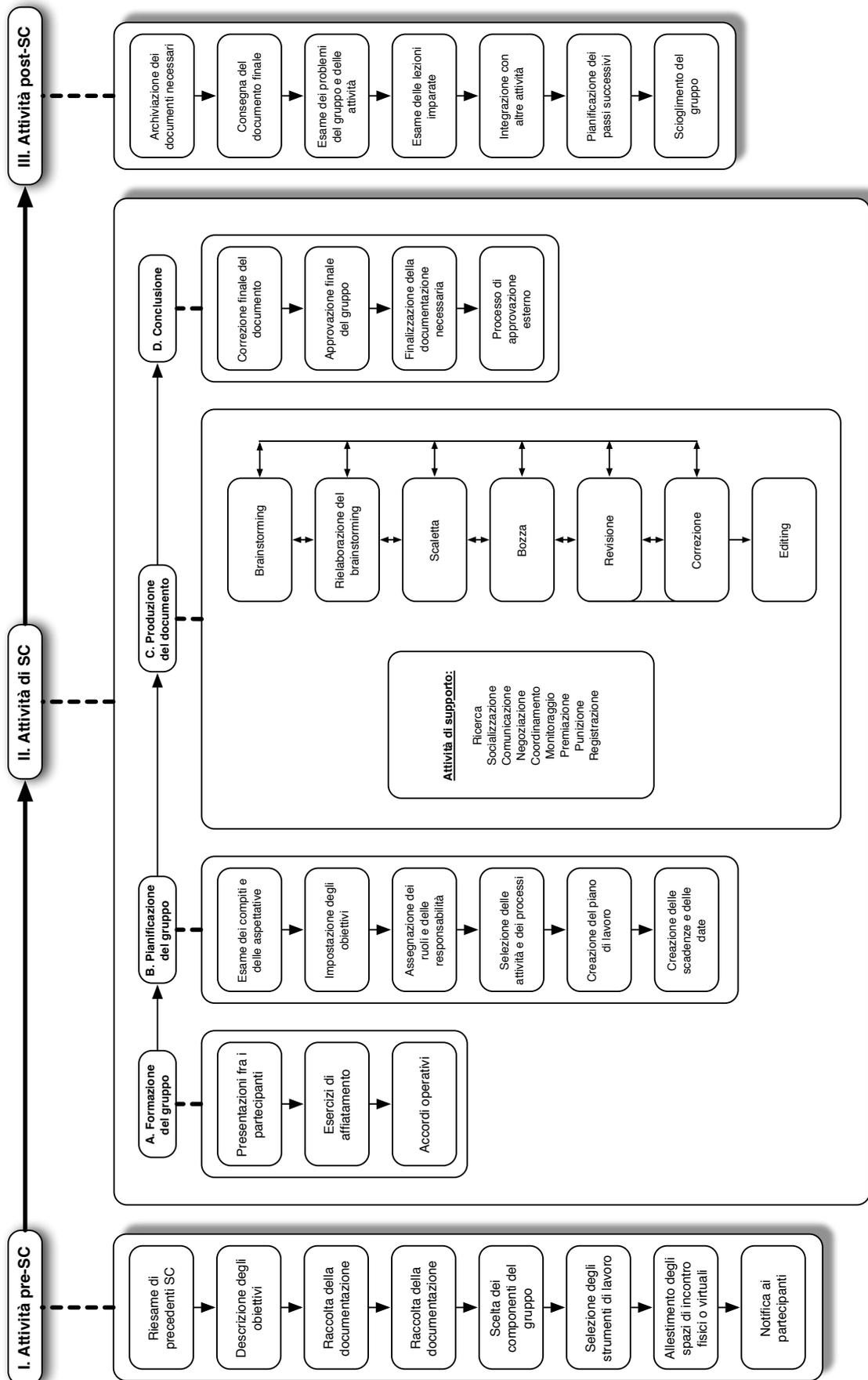


Fig. 2 – Schema delle mansioni nella scrittura collaborativa

tradotto e adattato da Lowry et al. (2003), cit., pag. 8.

Gli autori riconoscono e suddividono in classi numerosi altri tipi di differenze tra pratiche di scrittura collaborativa, non riconducibili a questa schematizzazione per mansioni:

a. **Strategie**

Approcci globali per il coordinamento del lavoro. Indicano il piano complessivo attraverso il quale il GS intende ottenere il testo finale, specificando essenzialmente chi e come partecipa al momento della stesura piuttosto che a quello della pianificazione. Le più frequenti indicate sono: *scrittura singola* (uno scrittore opera su indicazioni del gruppo), *sequenziale* (più scrittori intervengono in momenti diversi sul testo), *parallela orizzontale* (più scrittori lavorano contemporaneamente su parti diverse del testo), *parallela stratificata* (più scrittori lavorano contemporaneamente sul testo con attività e ruoli diversi), *reattiva* (più scrittori lavorano contemporaneamente sul testo, senza pianificazione), e *mista*. Una strategia di lavoro è sostanzialmente la strutturazione operativa delle scelte fatte sulle altre classi di differenze.

b. **Attività**

Momenti o fasi di lavoro. Sono le attività schematizzate in “C. Produzione del documento” in Fig. 2: brainstorming, rielaborazione del brainstorming, scaletta o schematizzazione, bozza, revisione, correzione, editing. A parte la parzialità della tassonomia (specie per la difficoltà di distinguere revisione, correzione ed editing) è fondamentale il riconoscimento della natura «dinamica, iterativa»²⁴ delle attività: ossia il fatto che non si tratta di momenti rigidamente sequenziali. Di questo aspetto ci occuperemo in §1.2, dove le faremo corrispondere con una buona approssimazione alla quadripartizione valoriale delle fasi di scrittura in Sidoti²⁵.

²⁴ Lowry et al. (2003), cit., pag. 16.

²⁵ Sidoti, B. (2002), *Scrivere insieme: semiotica delle scritture collettive*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Siena, A.A. 2001-2002.

c. **Modalità di controllo dei documenti**

Strutturazione e gestione dei permessi di accesso e modifica dei testi: centralizzata (una persona ha il controllo), a staffetta (il controllo viene passato di volta in volta da una persona all'altra), indipendente (diverse persone hanno il controllo di diverse parti del documento), condivisa (diverse persone hanno simultaneamente il controllo del documento).

d. **Ruoli**

Divisione del lavoro per specializzazioni e/o gerarchica. Vengono descritti alcuni ruoli che appaiono usualmente in un GS: scrittore, consulente, editor interno (“*editor*”), revisore esterno (“*reviewer*”), *leader* del gruppo, facilitatore (consulente sui processi).

e. **Modalità di lavoro**

Organizzazione spaziale e temporale del lavoro. Si danno quattro possibili combinazioni di due variabili indipendenti: la *sincronicità* (scrittura simultanea) e la *prossimità* (scrittura in compresenza). Se vi sono entrambe, si ha scrittura faccia a faccia; se sono entrambe assenti, si ha scrittura (definizione mia) “epistolare”.

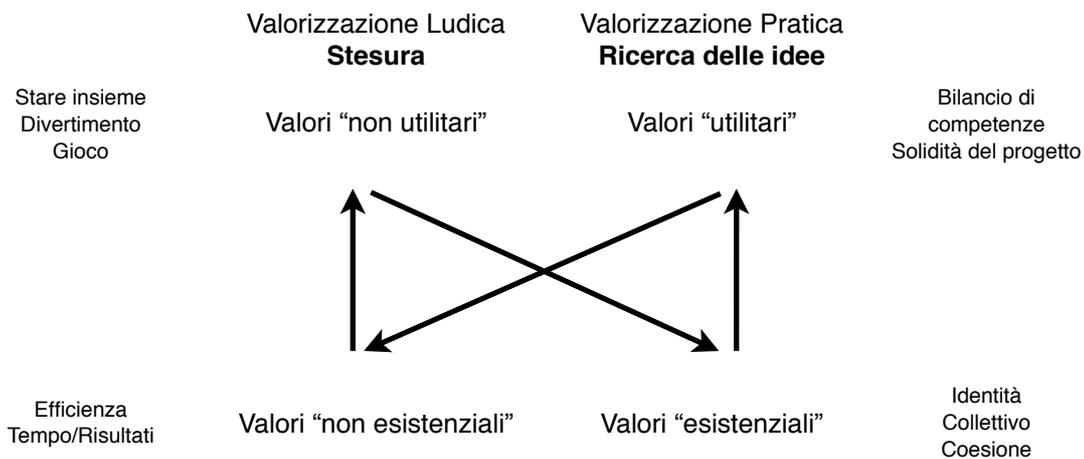
Della tassonomia di Lowry accogliamo le linee generali e alcuni tratti specifici (la strategia come sintesi delle scelte fatte su attività, ruoli e modalità; la natura iterativa delle attività; parzialmente, anche la distinzione tra pianificazione e produzione), che utilizzeremo per qualificare con coerenza i diversi tipi di scrittura collettiva che analizzeremo, lasciando in sospeso il giudizio sulla validità della scelta fatta sulle singole mansioni.

1.2. Valori

L’approccio di Beniamino Sidoti ci offre un punto di vista molto diverso che ci permette di aggiungere un importante tassello mancante alla tassonomia: l’analisi delle motivazioni alla base della spinta alla scrittura collaborativa. Tali motivazioni non sono

di interesse solamente psicologico, ma anche specifico: si ipotizza infatti che sia proprio in base ad esse che i GS scelgono una strategia di lavoro.

Sidoti realizza un'analisi dei diversi momenti operativi della scrittura²⁶, che possono essere interpretati come parti, “mattoni” di un edificio in costruzione, e insieme come periodi temporali che si susseguono. Gli studi di psicologia della scrittura – ma già la retorica antica – individuano quattro parti o fasi fondamentali del processo di scrittura²⁷: la ricerca delle idee, la pianificazione, la stesura e la revisione²⁸. Tutte le fasi presentano fenomeni di *ricorsività* ed *ellissi*: ovvero, ogni fase può avvenire più di una volta e in ordine sparso, ma può anche rimanere implicita all'interno della fase di stesura. Sidoti associa ad ognuna di queste fasi un particolare tipo di valorizzazione dell'atto di scrittura (oltre che un certo statuto ontologico, che qui non ci interessa), e costruisce un quadrato semiotico che organizza le fasi sia come trasformazioni (o “enunciati del fare” nel linguaggio della sintassi narrativa di Greimas²⁹) che come stati oppositivi di diverse (e contrapposte) probabili finalità dell'attività di scrittura.



²⁶ Sidoti (2002), cit., pagg. 76-84.

²⁷ *Ibid.*, pag. 23.

²⁸ La corrispondenza tra queste fasi e le attività descritte da Lowry è la seguente: Raccolta delle idee: brainstorming, rielaborazione; Pianificazione: scaletta; Stesura: bozza; Revisione: revisione, correzione, editing. La suddivisione di Sidoti è insieme più generale e più precisa, perché non dipende da determinate tecniche o pratiche, ed è posta “a monte” della ricorsività, che invece in Lowry, a parte la differente denominazione (iteratività), entra in gioco nella definizione delle attività. La rielaborazione, per esempio, è un momento di revisione susseguente la ricerca delle idee.

²⁹ Cfr. Greimas, A. J. (1970), *Du Sens, essais semiotiques*, Paris, Seuil, tr. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.

Valorizzazione Critica
Pianificazione

Valorizzazione Utopica
Revisione

Fig. 3 – Fasi di scrittura e valorizzazioni, adattato da Sidoti (2002), pagg. 82-83

In termini pratici, il quadrato illustra il fatto che la «maggiore enfasi data alla partecipazione collettiva ad un particolare sottoprocesso»³⁰ è spia di un probabile atteggiamento del gruppo rispetto al progetto di scrittura in atto. Riassumendo e rimandando sempre a Sidoti per una trattazione esaustiva³¹, stabiliamo dunque le seguenti corrispondenze:

- Ricerca delle Idee → Valorizzazione Pratica
Scrittura collettiva come valore d'uso, secondo una logica *quantitativa*: più menti apportano più idee e più competenze.
- Pianificazione → Valorizzazione Critica
Scrittura collettiva come valore critico, secondo una logica *qualitativa*: ottimizzazione, efficienza, ricerca di un buon rapporto fra tempo e risultati.
- Stesura → Valorizzazione Ludica
Scrittura collettiva come gioco, il cui valore è l'atto o processo in sé, piuttosto che il risultato.
- Revisione → Valorizzazione Utopica
Scrittura collettiva come processo di formazione identitaria: sottoporre quanto scritto alla revisione collettiva implica il raggiungimento di un accordo, al limite, su ogni singola parola. È il caso frequente di rivendicazioni politiche, sociali, e così via.

Utilizzeremo questa schematizzazione valoriale, sovrapponendola alla tassonomia del capitolo precedente, per descrivere le pratiche di scrittura collettiva nel seguito di questo lavoro.

³⁰ Sidoti (2002), cit., pag. 55.

³¹ *Ibid*, pagg. 66-70.

1.3. Terminologia: collaborativa vs. collettiva

Prima di proseguire si impone tuttavia una precisazione terminologica, che servirà forse a mettere meglio in relazione le due classificazioni fin qui esposte.

Si sarà notato che discutendo di Lowry si è sempre utilizzato l'espressione "scrittura collaborativa" ("*collaborative writing*"), perché così fanno gli autori dell'articolo; mentre Sidoti utilizza sempre "scrittura collettiva". Il fatto che "*collective writing*" non appaia neanche nella lunga lista di sinonimi di *collaborative writing* proposta da Lowry³² è un ulteriore indizio a favore dell'ipotesi che la differenza non sia un caso, ma un sintomo di due diversi modi di nominare, e persino di intendere, la scrittura "a più mani".

Salmi-Niklander definisce «la scrittura collettiva come una forma speciale di scrittura collaborativa: invece di una collaborazione occasionale e volontaria, è un'attività letteraria organizzata con regole specifiche che tutti i membri di un gruppo o una comunità devono condividere»³³. La definizione non è accettabile, dato che tutti gli studi utilizzano "scrittura collaborativa" in riferimento all'attività in campi educativi, giuridici, aziendali, e così via, in cui non si può certo dire che questa avvenga in modo occasionale e volontario. Tuttavia, proprio a partire dalla constatazione che gli studi sulla "*collaborative writing*" prendono in considerazione la scrittura letteraria assai di rado, si può ipotizzare che la linea di demarcazione tra i due termini sia proprio questa: che da un lato si intenda scrittura collaborativa come *tecnologia* dotata il più delle volte di strumenti informatici di facilitazione, improntata al valore d'uso (ricordiamo l'enfasi sul *brainstorming* di Lowry) e al valore critico: dall'altro una scrittura collettiva come *prassi* non utile in sé per sé ma finalizzata al divertimento o all'affermazione di un messaggio condiviso. Un approccio pragmatico, quindi, contrapposto a un approccio ideologico, o quantomeno etico.

³² «*Coauthoring, collaborative authoring, collaborative composing, collaborative editing, group writing, group authorship, joint authoring, shared-document collaboration, team writing*». Lowry *et al.* (2003), cit., pag. 9.

³³ Salmi-Niklander, K. (1997), "'The Enlightener' and 'The Whipper', Handwritten Newspapers and the History of Collective Writing", in *Elektroloristi*, Joensuu, Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry., 2. <http://www.elore.fi/arkisto/2_97/sal297.html>, agg. 2008. Traduzione mia.

Una ricerca linguistica poco ortodossa e sicuramente rudimentale svolta utilizzando i quattro motori di ricerca più utilizzati sul Web mi ha inoltre permesso di stabilire con una certa approssimazione che gli usi trovati in Lowry e Sidoti sono tipici delle aree linguistiche di appartenenza. In lingua inglese, si usa “*collaborative*” 20 volte di più di “*collective*”. In italiano, “collettiva” è usato circa il doppio di “collaborativa”; in francese quasi il quadruplo; mentre il tedesco ha un uso più simile all’inglese:

Stringhe di ricerca	Motori di ricerca			
	google.com	yahoo.com	msn.com / live.com	ask.com
Italiano				
"scrittura collettiva"	21400	79600	16200	3220
"scrittura collaborativa"	10100	45400	9880	1380
Rapporto collettiva / collaborativa	2,12	1,75	1,64	2,33
Inglese				
"collective writing"	10900	37300	12300	2040
"collaborative writing"	239000	1340000	327000	72200
Rapporto collective / collaborative	0,046	0,028	0,038	0,028
Francese				
"écriture collective"	57800	75800	32400	3730
"écriture collaborative"	15100	47200	14100	1820
Rapporto collective / collaborative	3,83	1,61	2,30	2,05
Tedesco				
"kollektives Schreiben"	479	1420	254	117
"kollaboratives Schreiben"	1680	6920	3590	329
Rapporto kollektives / kollaboratives	0,285	0,205	0,071	0,356

Fig. 4 – Occorrenze delle espressioni “scrittura collettiva” e “scrittura collaborativa” nei quattro maggiori motori di ricerca. Dati rilevati il 9 Settembre 2008.

La differenza d'uso sarebbe quindi linguisticamente localizzata, quasi che gli scriventi in inglese e tedesco tendano ad approcciarsi alla scrittura a più mani dal punto di vista degli strumenti, mentre chi scrive in italiano o francese dal punto di vista del suo significato implicito. E in effetti, almeno stando all'inglese e all'italiano, i progetti di scrittura a più mani che abbiamo analizzato e che presenteremo nei prossimi capitoli sembrano rispecchiare tale divergenza, la quale, fra l'altro, ha una somiglianza significativa con il differente approccio all'ipertesto degli informatici statunitensi e dei linguisti e filosofi francesi di cui narra George Landow in *Hypertext*³⁴.

In mancanza di prove più certe, lasciamo la questione in sospeso, risolvendoci ad utilizzare in ogni caso l'espressione "scrittura collettiva", a meno che non risulti del tutto improprio.

³⁴ Landow (2006), cit., pagg. 2-6 e *passim*.

2. Scrittura collettiva e nuovi media

La scrittura collaborativa ha visto negli ultimi anni un forte aumento di interesse sia negli studi teorici che negli impieghi pratici. Il World Wide Web è insieme il prodotto e uno dei motori primari di questa accelerazione. Il prodotto, dato che il Web può essere considerato nel suo complesso una sterminata opera collettiva; il motore, perché come già detto facilita enormemente la collaborazione sui prodotti culturali.

La natura collettiva del Web, in quanto prodotto, deriva semplicemente dalla sua natura intertestuale. I primi studi sull'ipertesto, tra cui va certamente messo in primo piano il saggio *Hypertext* di Landow, sottolinearono da subito che una delle principali differenze tra questo e il testo "classico" era la sua natura collaborativa. Tuttavia, la collaboratività dell'ipertesto fu analizzata soprattutto dal punto di vista del lettore (utente, diremmo oggi), il quale facendo gioco sulla possibilità di costruire percorsi (appunto) intertestuali personalizzati, richiedeva all'autore di rivedere profondamente lo statuto del proprio lavoro: la perdita di controllo sulla fruizione, caratterizzata da Landow con l'espressione «erosione del sé»³⁵, lo costringeva a mettere in discussione l'idea di poter continuare a considerarsi un produttore individuale in un contesto in cui ogni *lemma* può essere in ogni momento appropriato da chiunque con un semplice *link*, per scopi anche completamente diversi da quelli originariamente intesi.

Ci si accontentava però – e all'epoca sembrava forse già più che sufficiente – di riconoscere la collaborazione come un nuovo tipo di rapporto tra scrittore e lettore, in cui avveniva un riequilibrio dei rapporti di potere a favore di quest'ultimo. L'autore, il testo e l'attività della scrittura subivano delle modifiche, si adattavano alla nuova situazione. Dovevano passare molti anni dalla prima pubblicazione di *Hypertext* (nel 1992) prima che il Web si affermasse e giungesse alla maturità attuale: le applicazioni Web di oggi sono profondamente diverse dai semplici siti internet degli anni '90 – per non dire degli ipertesti costruiti con linguaggi diversi dall'HTML e pubblicati su sistemi diversi da Internet, di cui la maggioranza degli utenti oggi non sospetta neppure l'esistenza. L'ipertesto, un concetto ormai molto astratto, è stato strutturato prima di tutto in *generi*: blog, forum, portali, wiki, eccetera, che conosciamo come tipi standardizzati di siti Web,

³⁵ Landow (2006), cit., pagg. 125-143.

sono innanzitutto dei particolari generi di ipertesto, dato che fanno corrispondere determinate caratteristiche formali con determinati contenuti³⁶. In secondo luogo, l'inclusione nell'ipertesto di veri e propri programmi applicativi³⁷ ha ampliato e ibridato a tal punto la sua natura originaria da renderlo ormai difficilmente riconoscibile come «testo composto di blocchi di testo – [...] lemmi – e i collegamenti elettronici che li uniscono»³⁸. Forse sarebbe più corretto considerare l'ipertesto non come un oggetto in sé per sé, ma come una certa *qualità* di un oggetto: ossia come *ipertestualità*. In questo modo, si potrebbe analizzare un sito Web riguardo al tipo di ipertestualità che propone – se la propone – considerando questa caratteristica alla stregua di Genette:

«Per intertestualità intendo una qualsiasi relazione che unisce un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un precedente testo A (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*).»³⁹

Il Web odierno mantiene ovviamente un fortissimo tasso di intertestualità, ossia di relazioni fra lemmi, ma bisogna iniziare a tener conto e a studiare il fatto che tale intertestualità è sempre meno presente in forma *pura*, ed è sempre più immersa in una rete di programmi applicativi che non vengono letti, ma semplicemente usati.⁴⁰

Appunto questi programmi applicativi costituiscono l'insieme degli strumenti che rendono il Web il motore della collaborazione in tutti gli ambiti della produzione di testi⁴¹, anche specializzati per la produzione di determinati generi, come ad esempio sceneggiature⁴². Molte delle pratiche di scrittura portate in esempio nel prossimo capitolo sfruttano uno o più di tali sistemi.

³⁶ A livello solo probabilistico: com'è caratteristica dei generi, le aspettative che suscitano possono sempre essere disattese.

³⁷ Che sfruttano soprattutto il linguaggio di *scripting* Javascript e le tecniche di sviluppo web “Ajax” che consente di comunicazione asincrona tra il browser e il *server*.

³⁸ Landow (2006), cit., pag. 3.

³⁹ Genette (1982), cit., pag. 5.

⁴⁰ Non solo: i siti Web dinamici hanno modificato in maniera sottile ma importante il modo in cui il link è sempre stato inteso: se in origine si pensava il link come una via di uscita dal testo attuale a un altro, il link dinamico carica nella stessa pagina nuovi contenuti. I testi entrano, invece di uscire. Ancora: i programmi applicativi possono ormai mettere in relazione i testi tra loro anche senza l'intervento attivo dell'utente (si pensi all'uso del formato RSS per gli aggiornamenti rapidi), oppure aggregando grandi quantità di dati di singoli utenti. L'intertestualità è sempre più automatica.

⁴¹ Un sito specializzato sulla collaborazione online, Kolabora <<http://www.kolabora.com>>, raccoglie un'enorme quantità di schede e recensioni di strumenti collaborativi di ogni tipo.

⁴² Zhura <<http://www.zhura.com>>, Plotbot <<http://www.plotbot.com>> e altri.

3. Esempi di scritture collettive

Presentiamo ora una serie di esempi di scritture collettive letterarie assai eterogenea, il cui criterio di selezione è unicamente il fatto che ognuno di questi esempi è stato adottato come punto di riferimento o di contrasto rispetto al metodo di Scrittura Industriale Collettiva. Per ogni esempio presenteremo una breve descrizione con eventuali riferimenti bibliografici, una tabella di classificazione tassonomica e valoriale, e un approfondimento su specifiche tematiche inerenti vari aspetti della scrittura collettiva.

3.1. Scritture a staffetta

Uno dei molti siti internet che offrono la possibilità di scrivere storie “a staffetta”⁴³ assieme ad altri utenti è Ficlets. Un ficlet è un racconto breve compreso tra i 64 e i 1024 caratteri che un utente del sito può pubblicare senza controllo editoriale. L’aspetto collaborativo è garantito dal fatto che un ficlet può essere anche inviato come *prequel* o *sequel* di un altro ficlet, creando così catene di storie aperte a entrambe le estremità. Questa modalità di scrittura, con varianti, è la più diffusa tra i siti che propongono piattaforme di *fiction* collaborativa. Altri esempi simili sono One Million Monkeys, Storymash in inglese, Romanzo Totale⁴⁴ in italiano, Escribeme e Literativa in spagnolo.

	Ficlets
Strategia	parallela orizzontale
Attività	bozza
Modalità di controllo	indipendente
Ruoli	scrittore
Modalità di lavoro	asincrona, a distanza
Valorizzazione predominante	ludica

⁴³ In inglese: “*round robin writing*”. Ogni autore scrive un capitolo o un paragrafo e passa il controllo al successivo in attesa. È la versione letteraria della strategia “parallela orizzontale” di Lowry, ed è probabilmente la forma di scrittura collettiva più diffusa dal XIX secolo in poi. *Lo Zar non è morto* – pubblicato nel 1929 a nome di dieci scrittori (tra cui F. T. Marinetti) – è un caso italiano di romanzo a staffetta.

⁴⁴ Il quale spicca tra gli altri sia per la continuità dei suoi risultati (nasce nel 2002 e continua ancora oggi), sia per la maturità dei metodi, che includono una selezione redazionale di capitolo inviati da decine di utenti, e una certa pianificazione iniziale. Gli animatori del progetto hanno costituito un collettivo di scrittori, a nome Kai Zen, che ha pubblicato nel 2007 il romanzo *La strategia dell’Ariete*.

3.2. Wu Ming

Il collettivo di scrittori Wu Ming nacque nel 2000 poco dopo la pubblicazione del romanzo *Q* a firma Luther Blissett, nome a utilizzo multiplo impiegato dal 1994 da numerosi artisti e attivisti politici soprattutto in Europa e Sud America. Wu Ming è attualmente composto da quattro scrittori; ha pubblicato quattro romanzi (*Q*, *Asce di guerra*, *54* e *Manituana*) e numerosi racconti e articoli. In rifiuto della spettacolarizzazione della figura dell'autore, i componenti del gruppo evitano ogni apparizione in foto o in video sui mezzi di comunicazione di massa. Le loro opere sono pubblicate con licenza Creative Commons⁴⁵ e scaricabili gratuitamente dal sito wumingfoundation.com. Il romanzo *Q* fu il primo romanzo pubblicato in *copyleft* a raggiungere un pubblico ampio. Wu Ming si è contraddistinto negli anni per la sua opera combattiva di critica dall'interno dell'industria culturale, figlia di una concezione militante dell'intellettuale, che si manifesta anche nella natura esplicitamente politica dei suoi romanzi.

Il collettivo è l'esempio paradigmatico della scrittura collettiva in piccoli gruppi di natura volontaria e non gerarchica, e il suo lavoro ha convinto molti scrittori, tra cui il collettivo Kai Zen e la Scrittura Industriale Collettiva, della possibilità di scrivere opere letterarie anche in gruppo. Il metodo utilizzato è descritto nella seguente intervista a Wu Ming 1:

«In due parole: "Nessun metodo". Scherzi (e Feyerabend) a parte, il metodo cambia radicalmente, di progetto in progetto, con oscillazioni che ubriacherebbero qualunque altro gruppo di persone. Cambia perché cambiamo noi, facciamo progetti a lunga scadenza e nel frattempo le vite si modificano, i ritmi si distendono o si restringono, i figli nascono, le idee iniziali si evolvono. Nessun metodo fissato una volta per tutte potrebbe tener dietro a questo imprevedibile divenire, quindi rimaniamo fluidi, ri-definiamo costantemente, si trasforma il modo in cui si svolgono le riunioni, si trasforma il modo di interagire via mail, le sedute di editing collettivo di un libro non somigliano in niente alle loro omologhe per il libro precedente.»⁴⁶

	Wu Ming
Strategia	mista

⁴⁵ V. pag. 29.

⁴⁶ *Forum*, "Intervista a Wu Ming", Maggio 2007, <<http://www.scritturacollettiva.org/forum/topic/intervista-wu-ming>>

	Wu Ming
Attività	brainstorming, rielaborazione, scaletta, bozza, revisione, correzione, editing
Modalità di controllo	condivisa
Ruoli	scrittore, editor interno
Modalità di lavoro	miste
Valorizzazione predominante	utopica

3.3. *A Million Penguins*

Nel 2007 la casa editrice Penguin lanciò in collaborazione con la De Montfort University di Leicester un progetto di “romanzo Wiki”. La partecipazione alla stesura del romanzo era libera. Le uniche indicazioni date dai redattori erano un incipit e delle generiche “linee guida etiche”. L’idea era di vedere se fosse possibile scrivere un romanzo collaborativo nello stesso modo in cui è stata scritta Wikipedia («Può un collettivo creare una voce narrante credibile?»⁴⁷), ossia facendo ricorso alla cosiddetta “saggezza delle folle”: tutte le pagine erano liberamente modificabili dagli utenti senza alcun controllo editoriale (anche se, quando uno degli utenti prese a cambiare tutti i sostantivi con “banana”, vennero create delle pagine apposite per ospitare le versioni “alternative” del romanzo). Attratte dal nome della casa editrice, migliaia di persone contribuirono all’impresa, cosicché tre mesi dopo, al momento della chiusura, erano state scritte 1030 pagine wiki di varia lunghezza⁴⁸. Com’è facile immaginare, non essendoci alcun tipo di coordinazione tra gli scrittori, il risultato finale è stato un’opera ultraframmentata che non solo non ha alcun tipo di trama ma stenta addirittura a mantenere un qualche livello di coerenza da un paragrafo all’altro. Il redattore capo del progetto ha finito per ammettere: «mentre il progetto si evolveva, credo di aver smesso di considerarlo un esperimento letterario, e di aver preso a pensarlo più come un esperimento sociale»⁴⁹.

⁴⁷ <<http://amillionpenguins.com/wiki/index.php/About>>, agg. 2008. Traduzione mia.

⁴⁸ <<http://amillionpenguins.com/blog/?p=28>>, agg. 2008.

⁴⁹ *Ibid.*

	A Million Penguins
Strategia	reattiva
Attività	brainstorming, bozza, revisione, correzione, editing
Modalità di controllo	condivisa
Ruoli	scrittore, editor interno
Modalità di lavoro	sincrona / a distanza
Valorizzazione predominante	pratica

4. La Scrittura Industriale Collettiva



Fig. 5 – Il logo

Analizzeremo ora in dettaglio il progetto “Scrittura Industriale Collettiva” (denominazione che d’ora in avanti abbrevieremo in “SIC”). I testi di riferimento sulla SIC, sia per quanto riguarda la sua produzione letteraria che per quanto riguarda la documentazione, sono tratti dal sito ufficiale, www.scritturacollettiva.org⁵⁰.

Secondo i suoi stessi autori, SIC “indica un METODO di SCRITTURA COLLETTIVA e la COMUNITÀ APERTA di SCRITTORI che lo utilizzano⁵¹”. Il progetto è stato presentato al pubblico il 12 maggio 2007 presso il “LitCamp”, una “non conferenza”⁵² organizzata a margine della Fiera del Libro di Torino. Nei mesi successivi, è stata avviata la produzione di undici racconti e di un romanzo. Di queste produzioni, al novembre 2008, ne sono state portate a termine sei. Hanno partecipato complessivamente al progetto quarantatré scrittori.

⁵⁰ V. la sezione “Documenti SIC” in bibliografia per i riferimenti a questi materiali.

⁵¹ Definizione tratta da <http://www.scritturacollettiva.org/documentazione/metodo-sic>. La definizione è stata a sua volta elaborata collettivamente, come si vede dalla discussione: <http://www.scritturacollettiva.org/blog/una-definizione-di-sic>.

⁵² Una “non conferenza” (traduzione dall’inglese “*unconference*”) è una conferenza a partecipazione libera i cui contenuti non sono scelti dagli organizzatori prima dell’evento, ma sono determinati dai partecipanti nel corso della conferenza stessa. Il termine è stato reso popolare dalla diffusione a partire dal 2005 del network di non conferenze “BarCamp”.

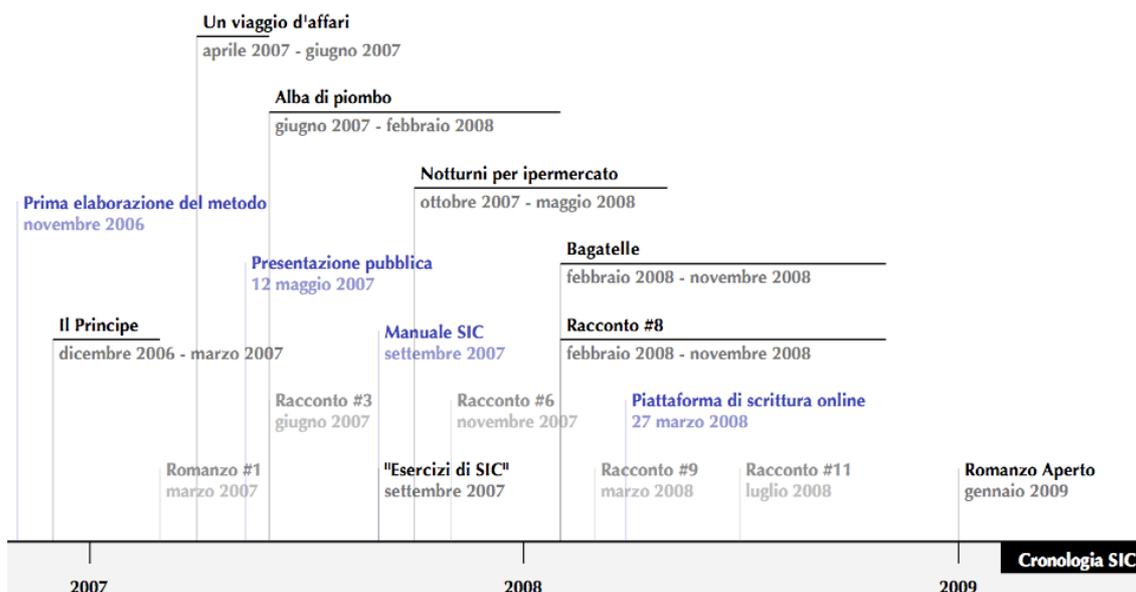


Fig. 6 – Cronologia degli eventi più importanti della SIC

Come si vede dalla definizione, SIC significa contemporaneamente due cose diverse: il “metodo di scrittura collettiva” e la “comunità aperta di scrittori che lo utilizzano”. Il metodo è descritto in una serie di testi pubblicati sul sito, il più importante dei quali è il *Manuale di Scrittura Industriale Collettiva*. La comunità conta all’ottobre del 2008 poco meno di 200 utenti, e cresce con una media di quattro utenti a settimana. Il rapporto tra metodo e comunità è stretto ma non esclusivo, nel senso che il metodo è presentato come valido per qualsiasi gruppo di scrittura collettiva letteraria e, per quanto finora la comunità SIC sia stata l’unica ad adottarlo⁵³, è liberamente utilizzabile e modificabile. Questa libertà è formalmente sancita dal fatto che tutti i testi pubblicati sul sito adottano una licenza Creative Commons⁵⁴.

La stretta correlazione tra metodo e comunità ha portato quest’ultima a interrogarsi sulla propria natura, in particolare nel corso della discussione sulla definizione della

⁵³ Da novembre 2008 il gruppo “Il Tratto 2.0” si propone di gestire una produzione propria utilizzando il metodo SIC, e Facebook come piattaforma di coordinamento: <<http://www.facebook.com/group.php?gid=42861505819>>.

⁵⁴ Nello specifico, una licenza “Attribuzione-Non commerciale-Condividi allo stesso modo 2.5 Italia” (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/it/>). Le Creative Commons Public Licenses (CCPL) sono delle licenze di diritto d'autore che si basano sul principio "alcuni diritti riservati". Le CCPL consentono all'autore di allegare alle proprie opere una licenza che definisce in termini legali le condizioni di libera riproduzione, distribuzione e modifica dell'opera. Tali condizioni sono l'attribuzione esplicita della paternità dell'opera, e (opzionali) la non commercializzazione e la condivisione (ossia: le opere risultanti devono a loro volta adottare la CCPL). Le CCPL sono nate nel 2001 negli Stati Uniti e sono state in seguito tradotte e adattate ai sistemi legali di numerosi paesi, tra cui l'Italia attraverso il lavoro del NEXA Center for Internet & Society del Politecnico di Torino.

SIC⁵⁵. In particolare, è stata sollevata la questione se la SIC possa considerarsi o meno un “movimento letterario”. La maggior parte degli utenti ha teso a negare questa qualifica, argomentando che un movimento letterario è tale in virtù dell’elaborazione di una poetica comune, mentre la comunità SIC si raccoglie unicamente intorno a un metodo, il quale è per così dire agnostico su generi, tematiche e stile delle opere che produce. Altri utenti hanno affermato che la SIC è un movimento letterario di tipo nuovo basato sui processi di produzione letteraria invece che su una qualche sensibilità artistica condivisa dai suoi partecipanti. Si può dire che la disponibilità a partecipare a produzioni letterarie collettive sia in sé spia di una sensibilità artistica di un certo tipo; d’altro canto, è probabile che l’adozione di un certo metodo di scrittura influenzi in modo percepibile anche tratti stilistici e tematici delle opere prodotte. Alla luce di queste e altre considerazioni, la discussione è rimasta in sospeso, e la definizione sopra citata, pur congiungendo metodo e comunità, non cerca di sintetizzare in un concetto onnicomprensivo questa doppia natura della SIC.

Il primo fine dichiarato della SIC è «far diventare la scrittura collettiva dei piccoli gruppi una prassi letteraria»⁵⁶. Come abbiamo visto nell’introduzione, la scrittura collettiva propriamente detta è un’occorrenza rara nella storia della letteratura. Anche nei casi in cui è stata utilizzata, lo si è quasi sempre fatto “per gioco”, o si è addirittura occultato il fatto dietro un nome d’autore individuale. In sostanza, anche da parte di chi l’ha praticata, alla scrittura collettiva è sempre stato negato uno status di letterarietà. Il metodo SIC avrebbe quindi la funzione di dimostrare che a) La scrittura collettiva può dar luogo a opere di una certa dignità letteraria; b) La scrittura collettiva può essere o diventare una pratica di scrittura “normale”.

4.1. Il metodo SIC

Nel porre le fondamenta del metodo scientifico, Descartes fece conseguire l’idea di far *tabula rasa* di ogni precedente conoscenza dal riconoscimento che «spesso nelle

⁵⁵ Blog, “Una definizione di SIC”, Aprile 2008, <<http://www.scritturacollettiva.org/blog/una-definizione-di-sic>>

⁵⁶ <<http://www.scritturacollettiva.org/documentazione/metodo-sic>>. Nella *Brochure* si legge anche: «La scrittura collettiva è considerata con poche importanti eccezioni solo un gioco letterario. Riteniamo invece che possa stare al pari delle altre arti collettive: cinema, videoludica, teatro...»

opere fatte di molti pezzi e da diversi artefici non ci sia quanta perfezione ce n'è in quelle a cui ha lavorato uno soltanto»⁵⁷. La tradizione delle scienze «nate e accresciute a poco a poco dalle opinioni di molte persone diverse»⁵⁸ è confusa, disorganica, contraddittoria e frammentaria: per ovviare a questo, dopo la distruzione delle opinioni mal fondate, si rende necessario un metodo che consenta di ricostruire su più solide basi l'edificio della conoscenza. A ben guardare – o forse, guardando con gli occhi di oggi –, non è l'uso del «naturale buon senso»⁵⁹, ossia della ragione, a consentire in sé per sé il raggiungimento della verità: è il fatto che solo mettendo in pratica procedimenti percepiti come “naturali” si ha la garanzia di ottenere l'accordo degli altri, dato che questi non dovranno essere convinti a darci ragione, ma semplicemente messi in condizione di dar ragione a se stessi. Il metodo scientifico quindi – il Metodo per eccellenza – nasce per consentire la collaborazione nella ricerca della conoscenza; per rendere in un certo senso riproducibile l'esperienza, sottraendo così la verità dall'ambito dell'opinione.

In ambito letterario, ovviamente, i termini in gioco sono molto diversi: mentre la scienza si occupa della verità, l'arte persegue un non facilmente definibile qualcos'altro⁶⁰, la cui unica caratteristica universalmente condivisa pare che sia l'essere cosa ben diversa dalla verità scientifica. Non potendo porre un termine che funga da fine (come la “verità”), un qualsiasi metodo pensato per fungere da strumento di collaborazione in ambito artistico deve rimanere agnostico sui fini dell'arte che cerca di strutturare. Perciò, deve essere un metodo che più che mirare all'oggettività, tenda a far emergere, direzionare e/o limitare, dove necessario e possibile, la soggettività. Sotto questo aspetto, un metodo di scrittura collettiva potrebbe essere assimilato ai cosiddetti “metodi qualitativi” delle scienze umane. Sicuramente, potrebbe far ricorso ai più diversi campi di studi umanistici per estrarne teorie e pratiche di “gestione della soggettività”: dalla sociologia alla psicologia, dalla semiotica alla filosofia del linguaggio, dalla linguistica computazionale alla gestione aziendale. Tuttavia, proprio a causa del suo agnosticismo sui fini,

⁵⁷ Descartes, R. (1996), *Discorso sul metodo*, tr. it. I. Cubeddu, Roma, Editori Riuniti. Edizione elettronica, <http://www.liberliber.it/biblioteca/d/descartes/discorso_sul_metodo/pdf/discor_p.pdf>, pag. 7.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Tradizionalmente noto come bellezza, oggetto di studio dell'estetica. Mentre nel corso dell'era moderna, fino alla seconda parte del Novecento, si tendeva perlopiù a negare l'esistenza di una “verità estetica”, sulla scorta principalmente del pensiero kantiano, oggi, specie nel pensiero ermeneutico, è diffusa anche l'idea che l'arte persegua un suo tipo peculiare di verità, diversa da quella scientifica, ma altrettanto, o più, o diversamente importante. Cfr. Gadamer, H.G. (1960), *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, tr. it. G. Vattimo, *Verità e Metodo*, Milano, Bompiani, 1983.

le uniche generalizzazioni a sua disposizione saranno procedurali. e mai sulla base dei risultati: facendo corrispondere i termini di un metodo artistico con quelli del metodo scientifico, ogni opera prodotta sarà l'equivalente di un esperimento *sui generis*, non riproducibile, da cui è possibile trarre insegnamenti su come condurre in maniera differente un differente esperimento, ma mai una teoria letteraria, un “come si scrive un (bel) libro”.

Un'eventuale obiezione all'idea di elaborare un tale metodo potrebbe fondarsi sull'osservazione che se la scrittura collettiva non viene praticata è possibile che non sia utile farlo, ossia che si scrive da soli perché da soli alla fin fine si scrive meglio.

Questa obiezione richiede una discussione approfondita. Se per “scrivere meglio” si intende “con più facilità”, si può rispondere che le difficoltà pratiche della scrittura collettiva sono oggi largamente superate: il principale ostacolo tecnico, ovvero la difficoltà di incontrarsi per poter scrivere insieme, è stato superato dallo sviluppo delle tecnologie di comunicazione.⁶¹ Non è inoltre troppo ovvio ricordare che l'informatica ha anche reso il testo molto più facile da manipolare. Le possibilità di collaborazione asincrona offerte fin dagli anni '90 dai *word-processor*, e successivamente dai wiki, non sono tuttavia sufficienti, in quanto semplici strumenti, a superare l'obiezione. Infatti, di solito, dire che da soli “si scrive meglio” significa: “si ottengono risultati migliori”. Questa affermazione è una spia di una radicata resistenza di carattere culturale alla scrittura collettiva, di cui abbiamo già parlato nell'Introduzione. Seguendo una linea di pensiero simile a quella esposta in questa testi, la SIC indica nell'affezione di autori e fruitori per la «figura dello scrittore solitario che opera da tramite tra l'inconscio collettivo e i lettori»⁶² il motivo per cui «la letteratura non sta cogliendo i frutti» della «rivoluzione» della cultura partecipativa. Questo atteggiamento ha come effetto non tanto o non solo l'idea che la scrittura possa e debba essere un'attività individuale, ma quella che la scrittura debba essere un'attività fondamentalmente *spontanea*, e perciò refrattaria a ogni tentativo di organizzazione. La realtà è che organizzare la scrittura è un'impresa talmente ardua e complessa che nel caso della scrittura individuale, letteralmente, non ne vale la pena: è anzi probabilmente dannosa, perché la sua difficoltà può facilmente

⁶¹ V. Introduzione, pag. 6.

⁶² *Brochure*.

condurre alla paralisi. Ma in un GS l'esplicitazione dei passaggi diventa spesso necessaria: una serie di aspetti della scrittura che normalmente rimangono inespressi e sottintesi nell'atto individuale, e che fra l'altro siamo abituati a considerare parte di un discorso critico posteriore, diventano oggetto di comunicazione, dibattito e presa di posizione tra i membri di un GS.

Ricordiamo quanto detto a pagg. 16-17 sui fenomeni di elisione delle quattro fasi della scrittura. Aggiungiamo che l'elisione di una fase non equivale necessariamente alla sua *omissione*: è piuttosto una messa in parentesi, una non esplicitazione, spesso una dispersione, atomizzazione perfino, nella stesura. È il caso, ad esempio, di quando si inizia a scrivere qualcosa con solo una vaga idea di quello che si vuole scrivere: la "raccolta delle idee" resta un retropensiero, un continuo e quasi inconsapevole aggiustamento delle intenzioni rispetto a quello che si sta scrivendo. Avviene in sostanza una *sintesi* delle diverse attività, che si manifesta però solo nella semplice stesura. Questa sintesi totale o parziale delle fasi preparatorie con quella della stesura non è possibile nella scrittura collettiva. Non esplicitare le premesse, in questa, equivale perlopiù ad ometterle. Un procedimento di messa a fuoco delle intenzioni che individualmente può anche essere ritenuto macchinoso e superfluo, e comunque mai strettamente necessario, nella scrittura collettiva diventa necessario affinché la scrittura *rimanga tale*, non si riduca a uno dei suoi estremi, dei suoi *casi limite*.⁶³

Alla luce di quanto detto, "si scrive meglio da soli" viene così a significare "si scrive meglio spontaneamente, e quindi da soli, perché scrivere con altri richiede organizzazione". Affinché la scrittura collettiva divenga una pratica comune, è quindi necessario rigettare tale nozione romantica della scrittura, o comunque riformulare in termini diversi ciò che si intende per "spontaneità" nell'arte. Il metodo SIC affronta la contraddizione tra organizzazione e spontaneità non cancellando quest'ultima, ma confinandola in momenti ben precisi del processo di produzione: allo stesso modo, un esperimento scientifico concede all'evento fisico solo lo spazio e il tempo necessari per manifestarsi.

⁶³ Facciamo a questo riguardo un esempio suggerito da Sidoti (2002), cit., pagg. 23-24: cos'è la pratica surrealista della scrittura automatica se non una forma di scrittura da cui vengono omesse le fasi di raccolta delle idee e di pianificazione?

4.2. Elaborazione del metodo

I principi regolatori e i meccanismi del metodo SIC furono elaborati analizzando pratiche diverse di scrittura collettiva. I punti di riferimento principali sono stati quelli esaminati in §3: le scritture a staffetta (soprattutto *Romanzo Totale*), *A Million Penguins*, e i romanzi di Luther Blissett e Wu Ming. L'analisi non ha avuto un approccio sistematico⁶⁴, limitandosi perlopiù a individuare pregi e difetti dei casi presi in esame ed elaborando strategie per evidenziare i primi e mitigare i secondi, e procedendo per ipotesi, tentativi ed esperimenti⁶⁵. Perciò anche questa esposizione, per quanto abbia cercato di darle un ordine più sistematico, prende la stessa forma un po' erratica e disorganica della ricerca che descrive.

La prima, più spontanea osservazione è stata che il fallimento di *A Million Penguins* (v. §3.3) testimoniava la necessità di organizzazione, ossia di pianificazione dei modi e dei momenti di produzione. In mancanza di questi accorgimenti – è stata la nostra conclusione – i risultati soffriranno di macroscopici difetti di frammentarietà narrativa e disomogeneità stilistica. L'autore, come voce, figura, principio ordinatore, secondo noi, doveva essere *costruito* attraverso il processo collettivo. Altrimenti il risultato non avrebbe avuto valore letterario.

Un metodo “generico”⁶⁶ deve perciò proporre una forma esplicita di divisione del lavoro in parti e in tempi, e una loro organizzazione interna. Il metodo SIC prevede una divisione in tre macro-fasi successive: pre-produzione, stesura e post-produzione, a loro volta suddivise in sotto-fasi, di cui discuteremo in dettaglio in §4.5.

In questo, ci avvicinavamo alle prassi delle scritture a staffetta e dei collettivi di scrittura, le quali prevedono un'organizzazione del lavoro. Abbiamo cercato di capire quale fosse il prezzo di tale organizzazione:

⁶⁴ V. §1, pag. 12 per l'incertezza del quadro generale.

⁶⁵ *Il Principe*, primo racconto SIC, è «nato inizialmente con l'unico obiettivo di essere un banco di prova per il metodo». <<http://www.scritturacollettiva.org/gruppo/il-principe>>, agg. 2008.

⁶⁶ Sottolineiamo spesso il fatto che il metodo è “generico”, cioè che il suo utilizzo non determina il tipo, il genere o le caratteristiche letterarie dell'opera prodotta. Dal *Manuale*, pag. 1: «I principi alla base del metodo, tuttavia, sono universalmente validi per la scrittura collettiva di romanzi e racconti».

a) Le scritture a staffetta senza un ruolo di *leader*⁶⁷ all'interno del gruppo generano spesso un'eccessiva competitività tra gli scrittori, un desiderio di imporre la propria visione personale su quella degli altri. Poiché una volta scritto un capitolo a quanti seguono non resta che adeguarsi alle ultime novità introdotte, romanzi del genere tenderanno a frammentarsi in una serie di racconti, o in un gioco in cui ogni capitolo sembra fare a gara con i precedenti per dare alla storia sempre una nuova svolta. Un esempio fra i più famosi fu il romanzo *The Whole Family*, pubblicato nel 1908, e composto di dodici capitoli, ognuno scritto da un autore diverso, fra cui spicca Henry James. Scrive Alfred Bendixen nell'introduzione all'edizione inglese del 2001:

«Durante lo sviluppo di *The Whole Family*, la trama si concentrò sempre di più su incomprensioni e rivalità familiari, che erano rispecchiate dalle rivalità artistiche degli autori. La scrittura del romanzo divenne una gara oltre che una collaborazione, in cui ogni autore ce la metteva tutta per imporre la sua visione sull'intera opera.»⁶⁸

In conclusione: un metodo pianificato necessita di una figura di *leader*.

b) I collettivi di scrittori, poiché sono orizzontali e paritari, possono funzionare solo se c'è una forte intesa tra i componenti del gruppo, e procedono molto lentamente: l'efficienza e la rapidità della produzione vengono fortemente penalizzate in favore della qualità del risultato. Inoltre, la necessità di mantenere coeso il GS potrebbe portare a fare scelte basate su considerazioni di tipo gestionale piuttosto che qualitative.

c) Se si limitano la competitività e i “costi di gestione” attraverso un controllo esterno (come ad esempio in *Romanzo Totale*), resta tuttavia il fatto che non si possono sfruttare gli effetti virtuosi della revisione collettiva come in *A Million Penguins*. I “vantaggi”⁶⁹ della scrittura wiki che abbiamo individuato sono due: la *ridondanza* e la *sublimazione*.

⁶⁷ V. §1.1, pag. 15.

⁶⁸ A. Bendixen, introduzione a Howells, W. - Jordan E. *et al* (2001), *The Whole Family: A Novel by Twelve Authors*, Durham, Duke University Press, pag. XXVI. Traduzione mia.

⁶⁹ Naturalmente facendo un'ipotetica “tara” delle capacità degli scrittori impegnati e di altri fattori estemporanei.

La ridondanza è un semplice effetto statistico: maggiore è la quantità di materiale scritto prodotto, maggiore sarà la quantità di materiale scritto di buona qualità (per qualsivoglia parametro di “buona qualità”). Questo non significa solo che un gruppo di scrittori ha maggiore possibilità di accumulare buon materiale rispetto a un singolo scrittore, ma anche che pratiche collaborative in cui non è prevista una produzione sovrabbondante di materiale tra cui viene fatta una cernita non possono sfruttare questo effetto.

La sublimazione è un termine metaforico per indicare quel processo di affinamento attraverso editing, correzioni, riscritture, glosse, e così via, che ha luogo quando più persone lavorano virtuosamente sullo stesso testo.

Dal confronto dei risultati, ne risultava che il metodo ottimale doveva o aggiungere elementi di pianificazione alla caoticità creativa del Wiki, oppure eliminare le inefficienze e aggiungere elementi tipici del Wiki alle pratiche classiche. A causa della difficoltà tecnica di realizzazione della prima opzione, che avrebbe in definitiva fatto dipendere il metodo da un particolare strumento tecnico⁷⁰, abbiamo optato per assumere come modello il collettivo di scrittura, aggiungendo elementi dagli altri tipi: un’ approssimazione degli effetti positivi del Wiki attraverso l’uso di apposite schede che permettono di far scrivere ogni parte dell’opera a ogni scrittore⁷¹, e un controllo “dall’alto” del processo di scrittura attraverso la divisione dei ruoli: infatti, una volta compresa la necessità di esplicitare le fasi di lavoro, non è un’abduzione troppo ardita l’idea che l’inefficienza del metodo pianificato classico possa essere affrontata attuando un’ulteriore e più radicale forma di divisione del lavoro all’interno del GS: la differenziazione dei ruoli. Il metodo SIC assegna a un componente del gruppo, il “Direttore Artistico” (d’ora in poi: “DA”) un ruolo di direzione, supervisione, mediazione e valutazione del lavoro degli scrittori. Il DA trasforma la democrazia diretta del collettivo in una sorta di monarchia costituzionale.

⁷⁰ Un metodo Wiki-SIC necessiterebbe di un software Wiki con controlli di accesso, permessi di lettura, modifica, aggiunta molto più complessi e sfaccettati dei semplici controlli di visualizzazione e modifica degli attuali Wiki.

⁷¹ Di qui il “motto” della SIC “Tutti scrivono tutto”. Per le schede, v. §4.4.2, pag. 43.

Infine, per far sì che anche il lavoro di ricerca delle idee e di pianificazione sia collettivo, il metodo prevede una ripartizione dell'opera in elementi narrativi, i quali vengono elaborati dagli scrittori prima di passare alla stesura. Questa terza divisione del lavoro è detta divisione in parti.

Come si vedrà meglio nell'analisi dettagliata di queste tre ripartizioni, il metodo SIC non è altro che il tentativo di organizzare il lavoro di scrittura in modo tale da trovare e mantenere il giusto equilibrio tra le esigenze di libertà creativa degli scrittori e quelle di coesione dell'opera (rappresentate dal DA).

La seguente tabella inserisce quanto detto nella tassonomia adottata nel capitolo precedente:

Scrittura Industriale Collettiva	
Strategia	parallela stratificata
Attività	brainstorming, rielaborazione, scaletta, bozza, revisione, correzione, editing
Modalità di controllo	condivisa
Ruoli	scrittore, Direttore Artistico (<i>editor interno e leader</i>)
Modalità di lavoro	asincrona
Valorizzazioni predominanti	pratica e critica

Prima di passare all'analisi dettagliata del processo di produzione, sarà utile osservare il seguente schema riassuntivo, tratto dalla *Brochure*:

pre possibile separare nettamente l'organizzazione del gruppo (e quindi soprattutto dei tempi e dei modi del suo lavoro) dall'elaborazione della struttura generale dell'opera che si intende produrre. La divisione dei ruoli tra scrittori e DA è quindi anche una divisione tra una *visione particolare* e limitata dell'opera, e una *visione d'insieme*. Qui il paragone calzante è con l'operaio della catena di montaggio: conosce bene la porzione che gli compete, i singoli pezzi che deve montare, ma non ha che un'idea vaga e del lavoro degli altri operai e di come questi pezzi verranno assemblati. Al limite, potrebbe anche non sapere quale sarà il prodotto finito di cui sta montando uno dei componenti: se un frigorifero, un'automobile, o un tostapane. Anche gli scrittori di un gruppo SIC possono non sapere a cosa servono alcuni dei testi che scrivono, soprattutto nelle prime fasi di una produzione. Normalmente però gli scrittori non sono affatto ignari delle linee generali dell'opera in cantiere: il punto è che non ne sono responsabili se non nella misura in cui viene loro chiesto da parte del DA di occuparsene, oppure un elemento narrativo apparso in una scheda viene accolto dal DA come generalmente valido per l'intera produzione.

La somma tra ruolo organizzativo e visione d'insieme dà al DA il potere decisionale e le informazioni necessarie per poter operare in modo simile a quello del regista cinematografico. Il confronto con il cinema è stato un punto di paragone importante nell'elaborazione del metodo, come dimostrano numerosi riferimenti sul *Blog* e sul *Forum*⁷². Il cinema come arte della Seconda Rivoluzione Industriale⁷³ ha ispirato gli ideatori del metodo come modello per eccellenza della tecnica portata al cuore della produzione artistica.

Il paragone tra scrittori e operai di fabbrica da un lato e tra DA e regista dall'altro ha comunque come funzione primaria lo stabilire una corrispondenza metaforica tra l'adozione di un metodo "riproducibile" come condizione per stabilire la scrittura collet-

⁷² Cfr. *Forum*, "Ispirazioni dal cinema", Giugno 2007, <<http://www.scritturacollettiva.org/forum/topic/ispirazioni-dal-cinema>>; *Blog*, "La 'S', la 'I' e la 'C' di SIC", Maggio 2007, <<http://www.scritturacollettiva.org/blog/la-s-la-i-la-c-di-sic>>.

⁷³ È un'idea assai comune. Se ne veda per l'efficacia l'espressione in Beller, J. (2006), *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Hanover, Dartmouth College Press, pag. 259: «Il cinema come astrazione della catena di montaggio e perfezionamento della pirotecnica sensuale delle merci rende visibile la rivoluzione industriale.»

tiva come “prassi”, e la riproducibilità (e collettività) intrinseca⁷⁴ del cinema come fattore chiave per il successo di questa forma espressiva insieme trainante ed emblematica dello sviluppo della moderna industria culturale di massa. In effetti, la metafora è così accattivante che alcuni prendendola alla lettera hanno accusato la SIC di voler ridurre la scrittura a un’attività alienante. Tuttavia, la divisione dei ruoli nella SIC si realizza in una serie di prerogative ben definite e peculiari, che non tengono conto che in minima parte – ad esempio – delle esigenze di produttività di un’attività puramente economica come la produzione industriale.

L’attività del DA consiste in:

- Ideazione del soggetto.
- Formazione del cast (*casting*).
- Elaborazione del soggetto (estrazione delle schede).
- Assegnazione delle schede.
- Composizione delle schede.
- Montaggio.

Gli scrittori si occupano esclusivamente della compilazione delle schede.

Due precisazioni:

a) La divisione dei ruoli prevede inoltre una precisa strutturazione dei canali di comunicazione all’interno del GS: il DA si rivolge a tutti gli scrittori contemporaneamente, via email o con il Diario di Produzione disponibile sul sito; mentre gli scrittori comunicano esclusivamente con il DA, e non fra di loro. Per rafforzare questa segregazione volta a impedire la formazione di giochi relazionali tra scrittori (che possono condurli a preoccuparsi dell’organizzazione del GS, che deve invece restare prerogativa del DA), il DA normalmente raccomanda loro esplicitamente di non parlare mai fra di loro dell’opera in produzione.

b) Il DA è un *ruolo*, non necessariamente una *persona*. È del tutto lecito pensare che più di una persona svolga il ruolo del DA nella stessa produzione. Infatti, i primi due racconti, *Il Principe* e *Un viaggio d’affari*, sono stati diretti collegialmente da due

⁷⁴ «La riproducibilità tecnica del film si fonda immediatamente nella tecnica della loro produzione». Benjamin, W. (1936) “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris. Tr. it. *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, nota 10, pag. 49.

DA: gli ideatori del metodo. Abbiamo lavorato istituendo una sorta di collettivo classico minimale, arrivando al consenso sulle decisioni attraverso la discussione. Questo modello organizzativo è stato scelto per la necessità di “rodare” il metodo, ma altre forme di organizzazione del lavoro dei DA sono possibili, e anzi necessarie qualora il GS superi i dieci scrittori.

4.4. Divisione in Parti

Prima di esporre il procedimento attraverso il quale si giunge alla produzione di un’opera SIC, ossia la successione delle Fasi di lavoro, è necessario presentare i due strumenti testuali utilizzati: il soggetto e le schede. Questi sono due tipi di testi assai differenti che descrivono rispettivamente gli aspetti generali e quelli particolari dell’opera.

4.4.1. Soggetto

Il soggetto del racconto o del romanzo viene normalmente proposto dal DA, ma è possibile anche coinvolgere direttamente gli scrittori nell’ideazione della trama e di altri elementi generali della storia attraverso le Schede Soggetto (v. pag. 45). Nei primi racconti prodotti il soggetto aveva un ruolo piuttosto marginale. Addirittura, nel caso de *Il Principe*, il soggetto è stato scelto deliberatamente *a caso*, essendo nostro unico interesse verificare la praticabilità del lavoro per schede. Questa è la prima versione del soggetto de *Il Principe*:

“Paolo e Anna si conoscono alla COOP. Escono insieme cercando di convincersi di amarsi. Paolo si innamora in modo possessivo, mentre Anna dopo un’iniziale infatuazione è sempre meno convinta. In breve le loro rispettive nevrosi li allontanano, finché Anna non trova un altro uomo in un vecchio conoscente, Enrico, un commesso in un alimentari vicino casa di Anna. L’entrata in scena di Enrico scatena la furia sopita di Paolo, che si chiede se davvero è in grado di uccidere, e se davvero Anna meriti un simile gesto. Alla fine è Paolo ad essere ucciso da Enrico.”⁷⁵

⁷⁵ <http://www.scritturacollettiva.org/gruppo/914/soggetto?page=5>

Nei racconti successivi si è accresciuta l'attenzione dei DA nei confronti del soggetto, come si vede dalla descrizione dettagliata contenuta nel *Manuale*, secondo cui il soggetto deve includere:

- “• Una sinossi o riassunto della trama.
- Una breve descrizione dei personaggi.
- Una scaletta delle scene del racconto (opzionale)
- Delle note di produzione.
- Eventuali risorse bibliografiche e indicazioni per la documentazione.”⁷⁶

Il soggetto viene sottoposto in corso d'opera a numerose revisioni e aggiornamenti derivanti dal lavoro fatto sulle schede. Perciò, anche se viene inizialmente proposto dal DA, anche gli scrittori contribuiscono indirettamente alla sua stesura. Questa è per esempio l'ultima versione (la sesta) del soggetto de *Il Principe*:

“ **Tempo:** 1996

Luogo: Padova

Protagonisti: Paolo, Anna, Enrico.

- (inizio)
- (S1) Paolo e Anna, una studentessa universitaria, si conoscono all'Esselunga. Di fronte all'espositore dei Tamagotchi, Paolo trova il coraggio di parlarle credendo che lei lo stia guardando (in realtà Anna si guardava intorno perché voleva rubare uno dei gadget).
- (s2) Escono insieme, cercando di convincersi di amarsi.
- (s3) Paolo si innamora in modo possessivo, mentre Anna, dopo una iniziale infatuazione, è sempre meno convinta. In breve, i loro rispettivi problemi li allontanano.
- (S4) Un giorno fanno una scampagnata. Anna è arrabbiata con Paolo perché la sera prima si è ubriacato fino a svenire, e quindi gli tiene il muso per tutto il pomeriggio. Durante il viaggio di ritorno, si mettono a litigare. Quando Paolo nomina a sproposito sua madre, Anna esasperata la insulta. Paolo si infuria, lascia Anna sulla statale all'altezza di Brusegana, e rientra a Padova da solo.
- (S5) Anna entra in un alimentari per chiedere informazioni sugli autobus, e alla cassa nota un vecchio conoscente di Piazza della Frutta, un personaggio noto come "Il principe", ora apparentemente nelle vesti di un mite commesso, Enrico, che si offre di riaccompagnarla a casa.
- (s6) Anna ed Enrico cominciano una storia clandestina.
- (s7) La scoperta dell'entrata in scena di Enrico scatena la rabbia di Paolo, che arriva a chiedersi se davvero è in grado di uccidere, e se davvero Anna meriti un simile gesto. Paolo una sera passa ubriaco sotto casa di Anna e vede il furgone di Enrico, allora si apposta con l'intenzione di fare qualcosa, ma poi si addormenta appoggiato al volante.
- (S8) Enrico si sveglia a casa di Anna (per la prima volta si sveglia fuori da casa sua) e perde la testa perché è un Principe fuori luogo. Scappa e vede Paolo ancora lì fuori, addormentato in macchina. Si apposta col suo furgone in preda a un delirio schizofrenico. Paolo si sveglia e va a fare colazione a un bar. Tornando alla macchina prende la decisione di lasciar perdere Anna definitivamente. In quella Enrico, nel tentativo di sfug-

⁷⁶ *Manuale*, pag. 2.

gire alle voci delle vecchiette nella sua mente, parte alla cieca, e investe Paolo. Paolo è ancora vivo, ma Enrico scende e lo finisce accoltellandolo con calma serafica.

- (finale)⁷⁷

4.4.2. Schede

Le schede sono uno degli elementi più peculiari del metodo SIC. Una scheda SIC consiste essenzialmente in un modulo da compilare che viene assegnato dal DA a ognuno degli scrittori. Quando gli scrittori lo hanno compilato, lo riconsegnano al DA, il quale procede alla *composizione* delle schede individuali che porta alla creazione di una scheda definitiva. Questo procedimento verrà descritto nel prossimo capitolo. La scheda incarna due dei principi fondamentali del metodo di cui abbiamo detto al capitolo precedente: la divisione del lavoro in parti, e la scrittura da parte di ogni scrittore di ognuna di queste. È importante ricordare qui che la maggior parte delle schede non andrà a far parte direttamente del prodotto finale, ma serve solo a creare quegli elementi che rendono in seguito possibile farlo collettivamente. Poiché le schede hanno funzione propeudeica alla stesura, il DA richiede sempre dagli scrittori di usare nelle schede uno stile piano e informativo (uno stile non elaborato né poetico)

Le schede consistono in una *intestazione* o consegna in cui viene specificato quanto richiesto agli scrittori, e una parte di *svolgimento* contenente la risposta dello scrittore. Il DA è libero di assegnare schede di qualsiasi tipo, ma il *Manuale* individua una lista di tipologie standard di schede che consentono di produrre “opere di fiction canoniche, in cui sono presenti una trama e dei personaggi che compiono delle azioni in tempi e luoghi specifici”⁷⁸:

- “• Personaggio
 - Relazionale (descrive rapporti tra personaggi)
 - Locazione
 - Ambientazione (una o più locazioni abitate da personaggi)
 - Oggetto
 - Approfondimento (di temi fondamentali del testo)
 - Stile
 - Situazione (una scena o una sequenza, o parte di esse)”

⁷⁷ <http://www.scritturacollettiva.org/gruppo/914/soggetto>.

⁷⁸ *Manuale*, pag. 1.

Come si vede, i tipi di scheda standard corrispondono a concetti narrativi che il senso comune e i corsi di scrittura creativa impiegano correntemente a fini esplicativi e didattici, ma che non sono certo ritenuti dalla moderna critica come particolarmente “fondativi” per la comprensione di un testo letterario. Si veda ad esempio un caposaldo della teoria del Novecento, *Figure III* di Gérard Genette, la cui preoccupazione è assai più generalizzare concetti come il “Tempo”, il “Modo”, la “Voce” del racconto... Questa “ingenuità” della divisione in parti del metodo SIC è certo una limitazione che impedisce in fin dei conti al metodo nella sua forma attuale di andare troppo al di là della “fiction canonica”, ma è anche una conseguenza dell’approccio immediatamente *pratico* del metodo: la narratologia (da Propp a Greimas, da Bachtin a Eco) non è applicabile direttamente a un lavoro di scrittura, perché è troppo astratta. Il metodo SIC avrebbe necessità di fondare o appropriarsi di una *narratologia empirica* meno banale delle attuali suddivisioni, ma pur sempre pratica nell’utilizzo in un GS.

Oltre ad avere libertà di scelta sui tipi di scheda (ossia sulle modalità di segmentazione dell’opera), il DA è chiamato a un altro tipo di scelta nella preparazione delle schede che si rivela determinante nel dare il taglio voluto all’opera: la scelta delle *sezioni* (dette anche *campi*) di ogni scheda, ossia delle domande che vengono rivolte agli scrittori. Esistono delle sezioni che per ogni tipo di scheda vengono utilizzate quasi sempre (p. es.: la sezione “Aspetto fisico” nelle schede Personaggio), ma ogni opera – a totale discrezione del DA – potrebbe richiedere delle sezioni del tutto peculiari utili a concretizzarne gli aspetti generali prescelti (p. es.: la scheda Stile del *Racconto #8* contiene la sezione “Descrivere brevemente lo stile di scrittura che si ritiene dovrebbe avere il monologo”), oppure derivanti dalla trama (p. es.: la scheda Oggetto “Bizzarro strumento” di *Bagatelle* contiene “Come viene chiamato il bizzarro strumento dall’alchimista? (inventa due nomi diversi)”). Allo stesso modo, alcune sezioni di uso frequente potrebbero non trovar posto in un determinato tipo di opera o di elemento narrativo: in una scheda Personaggio di un racconto fantastico la sezione “Biografia” sarà probabilmente inutile – se non dannosa, poiché distoglierebbe gli scrittori dal fuoco della narrazione.

Di solito il DA include nell’intestazione di una scheda anche delle “Note di produzione”, che consistono in commenti e indicazioni generiche per la compilazione della scheda, riferimenti al soggetto, ecc.

Vediamo un esempio di scheda non ancora compilata dagli scrittori⁷⁹, tratta da *Un viaggio d'affari*. È una scheda Personaggio.

Nome del personaggio: Paul, il “nerd visionario”

Rango: Comprimario

Note della produzione: John J. Rose lo incontra nella tratta Washington - New York

Descrizione fisica

Biografia (indicare solo le note biografiche che possono emergere dall'incontro)

Tratti psicologici apparenti

Comportamento

Livello simbolico

Meritano una nota a sé due tipi di scheda: Situazione e Soggetto.

La scheda situazione è molto diversa dalle altre, perché costituisce la stesura propriamente detta. Le schede situazione contengono infatti la prima “bozza” del lavoro e vengono pertanto scritte dopo tutte le altre. Il DA comunica agli scrittori di abbandonare lo stile denotativo delle schede precedenti e di adottare quello che preferiscono (continuando comunque a seguire le indicazioni dettagliate delle Note di Produzione e delle eventuali Schede Stile).

La scheda soggetto, non così frequente, permette di rendere collettivo anche il momento della ricerca delle idee. Se il DA non vuole imporre un soggetto di sua idea sugli scrittori, oppure se ha solo un'idea vaga, può assegnar loro prima di tutto una di queste schede. Un esempio di ciò sono le due schede soggetto di *Bagatelle*: nella prima – attraverso una votazione su pagine scelte a caso da Wikipedia – ho fatto restringere il campo tematico a due elementi principali⁸⁰, mentre nella seconda⁸¹ ho rivolto quattro domande agli scrittori (sulla trama e sui livelli simbolici del racconto) per arricchire il soggetto.

In conclusione di capitolo, per avere un quadro della frequenza d'uso dei diversi tipi di schede nei racconti prodotti, si veda la seguente tabella:

⁷⁹ Parte della stessa scheda compilata (individuale e definitiva) è riportata nel prossimo capitolo, pag. 51.

⁸⁰ Il “picnometro” e il “bagatelle”. <http://www.scritturacollettiva.org/gruppo/978/scheda/soggetto/1003>

⁸¹ <http://www.scritturacollettiva.org/gruppo/978/scheda/soggetto/1011>

	Il Principe	Un viaggio d'affari	Alba di piombo	Notturmi per ipermercato	Bagatelle
Personaggio	3	6	7	2	2
Locazione	4	5	4	2	
Oggetto				1	1
Approfondimento				1	1
Stile				1	
Soggetto					2
Situazione	8	6	21	7	6
TOTALE	15	17	32	14	12

Fig. 8 – Numero e tipi di schede utilizzate nei racconti SIC

4.5 Divisione in Fasi di produzione

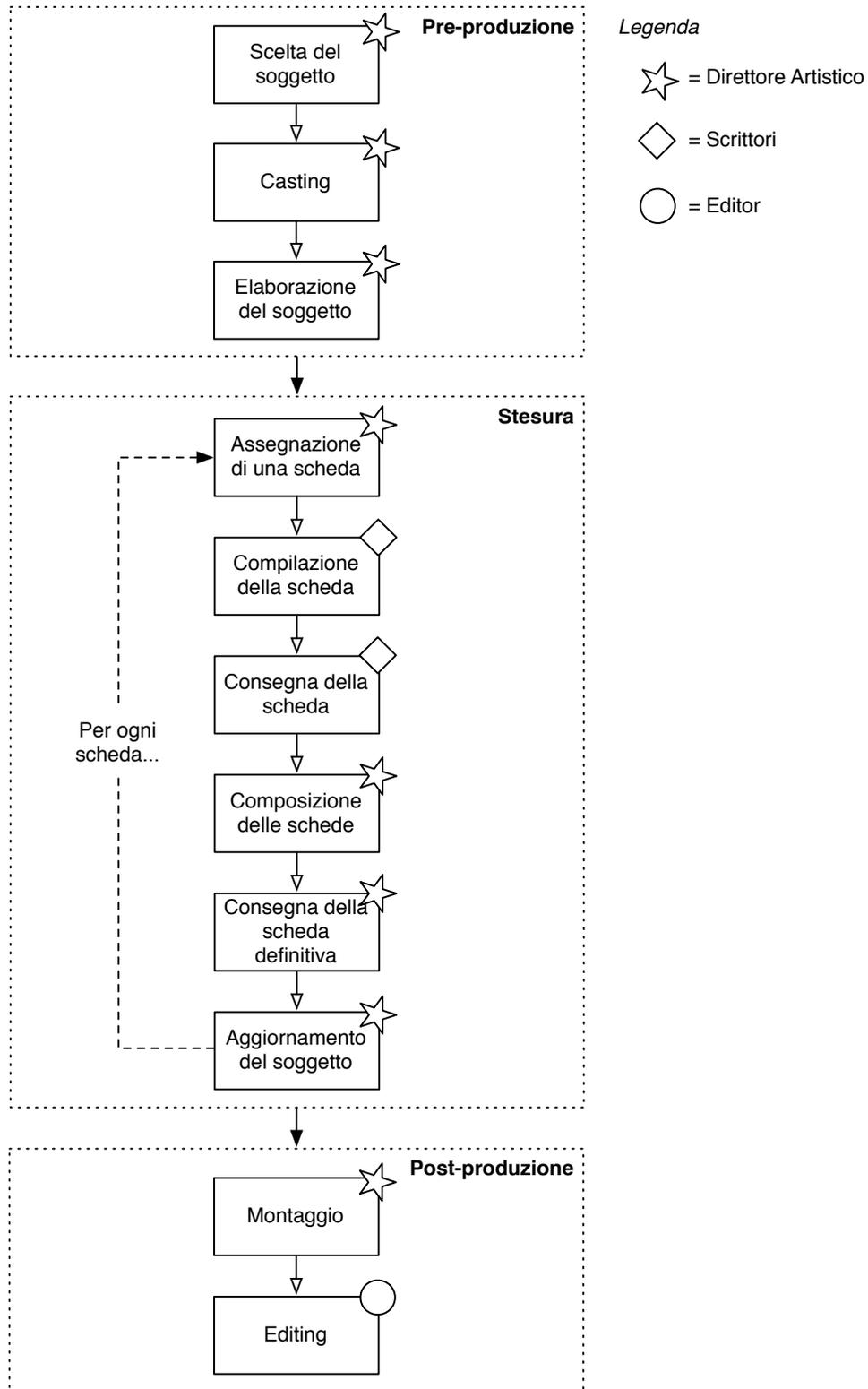


Fig. 9 – Schema delle fasi di produzione

Come si vede dallo schema in Fig. 9, le fasi di lavoro sono raggruppate in tre macro-fasi: pre-produzione, produzione e post-produzione. L'unica macro-fase di lavoro effettivamente collettivo è quella centrale, anche se, come abbiamo visto in §4.4.1, sono state fatte anche sperimentazioni di produzione collettiva del soggetto. La fase preparatoria e quella di rifinitura sono di competenza del DA. La comunicazione tra DA e scrittori si svolge prevalentemente via email, ma il sito scritturacollettiva.org prevede delle funzioni aggiuntive, come un Diario di Produzione e la pubblicazione del soggetto e delle schede (oltre che, naturalmente, delle opere completate).

I racconti SIC finora prodotti hanno impiegato dai 2 ai 9 mesi ciascuno. Se si escludono i numerosi tempi morti che hanno afflitto la produzione di molti di essi, dovuti alla natura volontaria del lavoro, i tempi di produzione di un'opera SIC sono prevedibili in base a due fattori: il numero di schede, e il rapporto tra il numero di scrittori e di DA (più sono gli scrittori, e più saranno le schede individuali da comporre). Ogni scheda richiede 1-2 giorni di lavoro. Di solito si assegnano scaglioni di 2-4 schede per volta.

Il DA, nell'assegnare le schede, tiene conto anche dell'*ordine* con cui le presenta agli scrittori: è molto diverso, per esempio, scrivere un giallo sapendo già chi è l'assassino e costruendo la trama intorno alla rivelazione finale, oppure scriverlo seguendo gli sviluppi della trama. Nel primo caso un GS si vedrà probabilmente assegnare dal suo DA, per prima cosa, una scheda soggetto con intestazione: "Chi è l'assassino?" Nel secondo caso il DA lascerà sospesa la questione finché non emergono dalle schede elementi sufficienti per poter decidere, col senno di poi, chi è il personaggio a cui è più interessante far svolgere il ruolo di assassino.

L'ordine delle schede perciò appare importante a pari livello delle schede in sé per sé, e viene pianificato dal DA per facilitare e accompagnare quella "accordatura degli intenti" che sola può garantire il buon esito della produzione. Questo con due limitazioni: (a) l'ordine di assegnazione più intuitivo è pur sempre quello che parte dai personaggi e le locazioni per poi proseguire con gli altri elementi; (b) le schede situazione sono sempre per forza di cose le ultime a essere scritte.

4.5.1 *Composizione*

Si è detto dell'assegnazione: il DA invia dunque un'email ai suoi scrittori, allegando le schede da compilare, la versione più recente del soggetto, le istruzioni e la data di consegna. Quando riceve indietro le schede compilate, procede alla *composizione*. Questa è un procedimento assai particolare⁸² che mira a raccogliere le diverse interpretazioni del medesimo tema da parte di tutti gli scrittori, per riunirle in una scheda “definitiva” o “ufficiale” che viene a rappresentare la versione collettiva e condivisa dell'aspetto dell'opera affrontato in quella scheda. Quando una scheda è definitiva, gli scrittori devono tenerne conto per il resto della produzione: le loro proposte che non fanno vengono sanzionate scartandole automaticamente.

Il procedimento di composizione, nella pratica, può avvenire in modi diversi, a seconda delle preferenze del DA: abbiamo constatato nel nostro lavoro che un DA da solo lavora meglio facendo direttamente taglia e incolla al computer, mentre se c'è più di un DA è necessario stampare tutto per poter discutere sui passi di ogni scheda. Comunque sia, il DA segue una linea guida generale che è di conservare le parti “migliori” di ogni scheda e di riunirle in un testo coerente cercando di dare alla storia (o ai suoi elementi) la direzione che predilige e, al contempo, di non aggiungere indebitamente del suo, giacché non è suo ruolo scrivere (fatte salve le necessarie suture tra le parti), ma solamente ricomporre le scritture del gruppo. I criteri con i quali il DA sceglie le parti da conservare di una scheda sono certamente soggettivi, perché implicano fra l'altro giudizi di gusto, ma dovranno anche tener conto delle esigenze generali dell'opera (ossia, valorizzare i segmenti narrativi che appaiono più fecondi per il suo proseguimento, e più coerenti con quanto già scritto). Tali segmenti narrativi possono consistere in interi paragrafi, frasi o parti di frasi, o anche singole parole. Nella maggior parte dei casi una scheda individuale viene utilizzata come struttura portante per gli innesti di elementi dalle altre.

⁸² E forse inusitato: vi può accostare a nostra conoscenza solo il «noi dunque si fa così» dei ragazzi della Scuola di Barbiana: dopo aver deciso la scaletta «[...] si butta giù il testo come viene viene. Si ciclostila per averlo davanti tutti eguale. Poi forbici, colla e matite colorate. Si butta tutto all'aria. Si aggiungono foglietti nuovi. Si ciclostila un'altra volta.» Scuola di Barbiana (2007), *Lettera a una professoressa – Quarant'anni dopo*. A cura di M. Gesualdi, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, pag. 126.

L'intero procedimento, che nel suo farsi può essere paragonato al *collage*, ma che almeno nelle intenzioni deve produrre un testo affatto frammentato, in cui i diversi interventi sovrapposti non sono più distinguibili, è più facilmente illustrabile attraverso esempi. Il primo è immaginario, e pone la situazione in cui un DA ha assegnato una scheda situazione così fatta:

Dal soggetto: il protagonista, un uomo di mezza età, si perde in un bosco.
Note di Produzione: tre endecasillabi, rima ABA.

Una volta ricevute le schede individuali, le scompono, e si trova davanti, poniamo, queste due opzioni per il primo verso:

(1a) Nel mezzo del cammino la selva avita
 (1b) Dimentichi eravam di nostra vita

Il suo compito, lo si sarà già capito, non è altro che riuscire a scoprire, come se fosse nascosto tra i due, il verso:

(1c) Nel mezzo del cammin di nostra vita

Il secondo esempio è tratto da *Un viaggio d'affari*, e consiste nella sezione “Biografia” della scheda personaggio di “Paul, il nerd visionario” la cui intestazione abbiamo riportato nel capitolo precedente. A sinistra sono tre versioni individuali⁸³, a destra la versione definitiva:

⁸³ Di Umberto Grigolini, Gianni Sestucci e Virgilio Pedrini.

Grigolini

Alla fine degli anni Ottanta abbandona una carriera promettente per vivere libero ed emancipato dal sistema e dal meccanismo imposto da certi "loro" non meglio specificati. Dopo alcuni mesi trascorsi viaggiando per lo stato ora lavoricchia in proprio come informatico ed abita con la madre.

Sestucci

Paul. Ha 29 anni ma ne dimostra molti di più. A 20 era già un prodigioso broker che guadagnava centinaia di migliaia di dollari. A 26 anni ha rinunciato al suo lavoro e alla sua carriera e se ne va di città in città facendo il giocoliere e il ritrattista. A Cincinnati ha fatto un ritratto meraviglioso a un riccone che gli ha offerto 5000 dollari. Lui li ha rifiutati, gli sembravano troppi. A Las Vegas è stato buttato fuori da almeno 10 casinò per ch  si metteva a disegnare i giocatori. Ad Austin lo volevano linciare perch  lo accusavano di aver fatto sesso con la moglie del sindaco ma lui   scappato. Ha un borsone da viaggio con s  e John capisce che   una sorta di vagabondo itinerante.

Pedrini

Ha fatto la scuola da designer a New York, per assecondare la passione per il disegno, senza scontentare i genitori di piccola borghesia cittadina che lo volevano professionista stimato e distinto,   diventato grafico pubblicitario, poi appassionato di computer, ora sviluppa programmi di elaborazione testuale e plug-in grafici.   stato fidanzato 5 anni con un romanziere abbastanza noto, e si   appassionato alla materia, sta studiando un applicativo che produce testi comunicativi senza l'ausilio dell'uomo. Sta tornando a New York per incontrare un programmatore che come lui   interessato ad un esperimento giapponese di robotica.

Definitiva

Paul ha 29 anni ma ne dimostra molti di pi . A 20 aveva gi  avviato una brillante carriera come *broker*. A 23 anni ha rinunciato al suo lavoro e alla sua carriera per vivere *libero ed emancipato dal sistema* e dal meccanismo imposto da certi "loro" non meglio specificati e se n'  andato di citt  in citt  facendo il mendicante. Quattro anni dopo si   rimesso a lavorare come informatico *free-lance*: sta ora progettando un applicativo che produce testi comunicativi senza l'ausilio dell'uomo.

Le parti sottolineate nella colonna di sinistra sono quelle che sono state accolte dai DA e inserite nella scheda definitiva. Si noter  che non vengono sempre riportate alla

lettera ma subiscono delle modifiche, non solo di puro adattamento, ma anche di carattere contenutistico, nella maggior parte dei casi volte a rendere più coerente la scheda definitiva con le altre schede già prodotte e con le intenzioni del DA: se la proposta di Sestucci che Paul dopo la rinuncia alla carriera se ne vada «di città in città» è stata accolta, l'informazione che facesse il «giocoliere e ritrattista» è stata modificata in «mendicante», una qualità più generica che evitata di caricare il personaggio di abilità manuali e artistiche che si voleva gli rimanessero del tutto estranee.

Un fatto particolarmente interessante da notare è l'apparizione di un medesimo concetto, pur con diverse sfumature, in due delle schede individuali: Grigolini scrive «abbandona una carriera promettente per vivere libero ed emancipato dal sistema e dal meccanismo imposto da certi “loro” non meglio specificati», mentre Sestucci «ha rinunciato al suo lavoro e alla sua carriera e se ne va di città in città facendo il giocoliere e il ritrattista». Il fenomeno, tenendo conto del fatto che gli scrittori non comunicano fra loro e sovente nemmeno si conoscono, appare quasi sconcertante, ma è più frequente di quanto si potrebbe immaginare, al punto da portarci a ipotizzare che non sia affatto casuale. Vanni Santoni, utilizzando termini come *sincronicità* e *serendipità*, ha ipotizzato⁸⁴ che tale fenomeno possa essere una forma di emersione dell'immaginario collettivo, nelle forme degradate dello *stereotipo* come in quelle idealizzate dell'*archetipo*. L'interpretazione rimane incerta, ma il fatto è sfruttabile praticamente come indicatore del livello di coesione e integrazione degli intenti raggiunte dal gruppo. Come DA, abbiamo stabilito la regola che se lo stesso elemento compare in più di una scheda, significa che deve essere adottato nella scheda definitiva.

Quando il DA ha finito comporre le schede definitive, aggiorna il soggetto in base ai nuovi elementi emersi, e invia il tutto agli scrittori per la lettura. Contestualmente, assegna loro una nuova serie di schede da compilare. Questo procedimento si ripete finché non sono state completate tutte le schede situazione (le quali, come abbiamo detto a pag. 45, costituiscono a tutti gli effetti la bozza dell'opera).

⁸⁴ *Blog*, “Lezioni viareggine – II”, Agosto 2007, <<http://www.scritturacollettiva.org/blog/lezioni-viareggine-ii>>

4.5.2 *Post-produzione*

Le fasi di rifinitura dell'opera sono il montaggio e, opzionalmente, l'editing. Il montaggio consiste nel mettere in ordine tutte le schede situazione definitive (che normalmente coincide con l'ordine dato dalla scaletta nel soggetto), eventualmente scrivendo delle brevi parti di raccordo tra scheda e scheda e integrando con elementi dalle altre schede che il DA ritiene particolarmente importanti e che gli scrittori hanno ommesso. L'editing è in tutto e per tutto simile a quello normalmente fatto per le opere individuali; tuttavia a volte può dare delle difficoltà il fatto che il DA non ha pieno titolo per modificare – soprattutto riscrivere – parti sostanziali dell'opera. Perciò l'editor si deve accontentare di proporre aggiustamenti minori, confidando nel fatto che la continua revisione in corso d'opera attraverso il meccanismo delle schede scongiuri la possibilità di errori macroscopici.

4.6. Applicazioni future

Ad oggi il metodo SIC è stato utilizzato solo per scrivere racconti. Tuttavia non è difficile immaginare di poterlo adattare alla scrittura di altri generi narrativi (in particolare modo romanzi e, forse, poesie⁸⁵) nonché ad ambiti diversi da quello artistico (come giornalismo, saggistica, pedagogia).

4.6.1. *Il “Romanzo Aperto”*

Il cosiddetto “Romanzo Aperto” è il primo romanzo che abbiamo intenzione di scrivere usando il metodo SIC. Dovrebbero partecipare alla produzione 50-100 scrittori reclutati attraverso un bando pubblico, perciò il metodo dovrebbe essere sostanzialmente modificato per garantire il coordinamento fra così tante persone: ipotizziamo di dividere il GS in numerosi sottogruppi ognuno gestito da un DA (i quali, a loro volta, farebbero riferimento a dei Direttori di Produzione); di istituire delle quote minime di schede per accedere alle fasi successive della produzione in modo da incentivare la partecipa-

⁸⁵ La scrittura collettiva di poesie, un'idea affascinante proprio per la sua improbabilità, è stata discussa nel *Forum*, Aprile 2008, <<http://www.scritturacollettiva.org/forum/topic/poesia-industriale-collettiva>>, ma non è stata ancora messa in pratica.

zione e stimolare una sana competitività fra scrittori; e di attuare una nuova forma di produzione collettiva del soggetto raccogliendo le “memorie di memorie”, per così dire, degli scrittori sui racconti tramandati di fatti vissuti dai loro genitori, nonni o bisnonni durante la Seconda Guerra Mondiale. Una volta raccolta una buona quantità di questi testi, verranno selezionati quelli più interessanti e così avviata la produzione. Il romanzo è pensato per la pubblicazione in volume, per cui saranno necessari complessi accordi per la spartizione delle *royalties* fra tutti i partecipanti⁸⁶, oltre che la disponibilità di una casa editrice ad accogliere una licenza *copyleft* come quella Creative Commons.

4.6.2. “Esercizi di SIC”

Nel Settembre 2007, abbiamo tenuto un workshop SIC in occasione del Festival del Copyleft di Arezzo. In quella occasione, abbiamo riunito un GS di 6 scrittori e prodotto il primo lavoro SIC in compresenza. Si tratta di un nuovo “esercizio di stile” in aggiunta ai novantanove famosi scritti di Raymond Queneau nel 1947. La riuscita dell’esperimento⁸⁷ ha dimostrato, a nostro avviso, non tanto l’indipendenza del metodo SIC dalle tecnologie informatiche, quanto la sua applicabilità in contesti educativi, dove la scrittura collaborativa ha avuto e mantiene un utilizzo non trascurabile⁸⁸. È in programma per la fine del 2008 un nuovo workshop in cui si tenterà di scrivere la centunesima *Centuria* per l’omonimo libro di Giorgio Manganelli, composto appunto di «cento piccoli romanzi fiume».

⁸⁶ Due le ipotesi possibili: il pagamento degli scrittori con un corrispettivo a scheda, oppure una percentuale delle vendite, a sua volta suddivisa in proporzione alle schede fatte. La prima ipotesi è di più facile gestione, ma è discutibile per lo stato di subalternità in cui pone gli scrittori. Per una discussione sull’argomento: *Blog*, “SIC e royalties”, Febbraio 2008, <<http://www.scritturacollettiva.org/blog/sic-royalties>>.

⁸⁷ Disponibile in lettura: <<http://www.scritturacollettiva.org/blog/esercizi-di-sic>>.

⁸⁸ E dove – stando a Wikipedia, <http://it.wikipedia.org/wiki/Esercizi_di_stile>, agg. Novembre 2008 – è frequente assegnare agli studenti la scrittura del centesimo Esercizio di stile.

Conclusioni

La Scrittura Industriale Collettiva è ancora nella sua infanzia: i racconti portati a conclusione sono solo sei, e nessuno di questi è stato pubblicato in volume. Solo nei prossimi anni si potrà dire se si è trattato di un interessante esperimento o di un'innovazione importante. Nelle nostre intenzioni, il *Romanzo Aperto* è il banco di prova su cui il metodo e la comunità dovranno dimostrare di essere all'altezza degli intenti.

Un eventuale successo non sarebbe solo un argomento a favore della possibilità di scrivere romanzi e racconti collettivamente seguendo un metodo valido in ogni situazione, ma aprirebbe anche la strada per sviluppi più ambiziosi: pensiamo a una casa editrice che adotta il metodo costituendo una vera e propria officina di scrittori. Se l'impresa fosse economicamente sostenibile, potrebbe costituire il germe di una nuova industria editoriale con un vantaggio concorrenziale evidente sulle attuali: la possibilità di intervenire molto più attivamente e incisivamente sul tipo di offerta proposta, con una conseguente riduzione del rischio di investimento.

Lo scrittore-artigiano di oggi e di sempre potrebbe essere affiancato da un nuovo tipo: lo scrittore-operaio. Questa figura avrebbe una dignità professionale potenzialmente più elevata di quella del tipico *ghost writer* odierno, dato che il suo ruolo sarebbe riconosciuto.

Sicuramente, il primo campo di applicazione di cui un editore potrebbe interessarsi è la letteratura di genere. Il giallo, il *noir*, la fantascienza, il *fantasy*, per la loro natura fortemente canonica, si prestano più facilmente a una standardizzazione dei processi produttivi. Molti non troveranno per nulla affascinante l'idea di una fabbrica di *best-seller* che produce *fiction* seriale a ritmo serrato, programmaticamente. Ma se ricordiamo quanto avvenne nel cinema negli anni '50, con la nascita del cinema d'autore, ci rendiamo conto della possibilità per una scrittura industriale – come per ogni arte industriale – di ottenere risultati apprezzabili anche artisticamente. Se il Direttore Artistico avrà la capacità e la possibilità di imporre alla produzione la propria visione, di imprimere su di essa un'impronta autoriale, questo potrebbe essere possibile.

Bibliografia

- Barthes, R. (1968) “La mort de l’Auteur”, in *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984. Tr. it. “La morte dell’autore”, in *Il brusio della lingua. Saggi critici*, vol. 4, Torino, Einaudi, 1988.
- Barthes, R. (1973) *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil. Tr. it. *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999.
- Beller, J. (2006) *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Hanover, Dartmouth College Press.
- Benedetti, C. (1999) *L’ombra lunga dell’autore*, Milano, Feltrinelli.
- Benjamin, W. (1936) “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris. Tr. it. *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.
- Bourdieu, P. (1992) *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil. Tr. it. *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Saggiatore, 2005.
- Casadei, A. (2008) *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Mulino.
- Chesher, C. (2005) *Blogs and the crisis of authorship*, intervento presentato alla Blogtalk Downunder Conference, <http://incsub.org/blogtalk/?page_id=40>, agg. 2008.
- Derrida, J. (1972) *La Dissemination*, Paris, Seuil. Tr. it. *La Disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989.
- Descartes, R. (1996) *Discorso sul metodo*, I. Cubeddu (a cura di), Roma, Editori Riuniti. Edizione elettronica <http://www.liberliber.it/biblioteca/d/descartes/discorso_sul_metodo/pdf/discor_p.pdf>, agg. 2008.
- Foucault, M. (1969) “Qu’est-ce qu’un auteur?” in *Dits et Écrits, tome 1: 1954-1975*, Paris, Gallimard, 1994. Tr. it. “Che cos’è un autore?”, in *Scritti Letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Eco, U. (1979) *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Ede, L. - Lunsford A. (2001) “Collaboration and Concepts of Authorship”, *PMLA*, 16, 2, pagg. 354-369.
- Gadamer, H.G. (1960) *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr. Tr. it. G. Vattimo, *Verità e Metodo*, Milano, Bompiani, 1983.
- Genette, G. (1972) *Figures III*, Paris, Seuil. Tr. it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976.
- Genette, G. (1987) *Seuils*, Paris, Seuil. Tr. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Greimas, A. J. (1970) *Du Sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil. Tr. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.
- Hill, B. M. (2003) *Collaborative Literary Creation and Control: a Socio-Historic, Technological and Legal Analysis*, <<http://mako.cc/projects/collablit>>, agg. 2008.

- Howells, W. - Jordan E. *et al* (2001) *The Whole Family: A Novel by Twelve Authors*, Durham, Duke University Press.
- Jenkins, H. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press.
- Landow, G. P. (2006) *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Lowry, P. B. *et al.* (2003) “Building a Taxonomy and Nomenclature of Collaborative Writing to Improve Interdisciplinary Research and Practice”, *The Journal of Business Communication*, 41, 1, pagg. 1-21.
- Magli, P. (2004) *Semiotica. Teoria, Metodo, Analisi*, Venezia, Marsilio.
- Manganelli, G. (1996) *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Adelphi.
- Queneau, R. (1969) *Exercices de style*, Paris, Gallimard. Tr. it. U. Eco, *Esercizi di stile*, Torino, Einaudi, 1983.
- Rettberg, S. (2005) “All Together Now: Collective Knowledge, Collective Narratives, and Architectures of Participation”, <<http://retts.net/documents/cnarrativedac.pdf>>, agg. 2008.
- Salmi-Niklander, K. (1997) “‘The Enlightener’ and ‘The Whipper’, Handwritten Newspapers and the History of Collective Writing”, in *Elektroloristi*, Joensuu, Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry., 2. <http://www.elore.fi/arkisto/2_97/sal297.html>, agg. 2008.
- Scuola di Barbiana (2007) *Lettera a una professoressa – Quarant’anni dopo*. A cura di M. Gesualdi, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina.
- Sidoti, B. (2002) *Scrivere insieme: semiotica delle scritture collettive*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Siena, A.A. 2001-2002.
- Speck, P. W. *et al.* (2008) *Collaborative Writing: An Annotated Bibliography*, Greenwich, Information Age Publishing.
- Tapscott, D. - Williams, A. D. (2006) *Wikinomics: How Mass Collaboration Changes Everything*, New York, Portfolio.
- Warschauer, M. - Grimes, D. (2007) “Audience, Authorship, and Artifact: the Emergent Semiotics of Web 2.0”, *Annual Review of Applied Linguistics*, 27, pagg. 1-23.
- Woodmansee, M - Jaszi, P. (1994) (a cura di) *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, London, Duke University Press.

Documenti SIC

Manuale

“Manuale di Scrittura Industriale Collettiva”

<http://www.scritturacollettiva.org/documentazione/manuale-di-scrittura-industriale-collettiva>

Blog / Forum

Contenuti tratti dal Blog e dal Forum SIC. I singoli post sono indicati con: “Titolo”, [# commento,] mese anno, <URL>.

<http://www.scritturacollettiva.org/blog>

Brochure

“Brochure SIC”

<http://www.scritturacollettiva.org/documentazione/brochure>