

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Letterature Classiche, Moderne, Compare, Postcoloniali

Ciclo: 29

Settore Concorsuale di afferenza: 10f4

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET 14

UNA TEORIA DELL'ECCEZIONE
LA SCRITTURA COLLETTIVA IN LETTERATURA
DALL'OTTOCENTO ALL'ETÀ CONTEMPORANEA

Presentata da: Renato Nicassio

Coordinatore Dottorato
Prof.ssa Silvia Albertazzi

Relatore
Prof.ssa
Anna Scannavini

Relatore
Prof.ssa
Donata Meneghelli

Esame finale anno 2017

Ringraziamenti

Nessuna tesi è un'isola, men che meno una dedicata alla scrittura collettiva. Sono molte le persone che hanno avuto un ruolo importante nella stesura di queste pagine e alcune di loro è appena giusto che siano ringraziate. L'ordine scelto è quello cronologico.

Ringrazio la professoressa Donata Meneghelli che ha avuto l'idea iniziale per questa ricerca e me l'ha regalata. Sugerendomela, disse che credeva di avermi dato un *bon tuyau*. Lo era e spero di non averlo sprecato.

Ringrazio il professor Massimo Fusillo per avermi accolto all'Università dell'Aquila. Dalle sue lezioni e dai suoi libri capisco sempre quanto è grande il campo di quello che non so.

Ringrazio la professoressa Anna Scannavini – terza in ordine cronologico ma prima in tutti gli altri¹ – per avermi seguito da vicino in tre anni densi di conversazioni, mail, e telefonate. La costanza e la rapidità con cui ha letto tutto quello che ho scritto sono state ammirevoli e preziose. Ho imparato molto.

Ringrazio Lucia Faienza, collega di dottorato troppo spesso adoperata come risoltrice di questioni burocratiche e Aureliana Natale, la mia *tutt'altro-che-blind peer reviewer*: grazie per aver corretto le parole che ho scritto e per aver compreso quelle che ho detto.

Un grazie a Philip Wholstetter che mi ha accolto a Seattle e mi ha scarrozzato per tutte le biblioteche e le librerie della città per poi confidarmi che la migliore raccolta di libri della zona si trovava a casa sua: al netto del disordine, era vero.

Un grazie, infine, e al di fuori di ogni cronologia e ruolo attivo, alla mia famiglia che c'è sempre e ai miei amici che per tre anni non mi hanno mai chiesto cosa stessi facendo. Odio non saper rispondere alle domande.

¹ Escluso quello alfabetico per cognome.

Indice

Premessa

Una teoria dell'eccezione.....pag. 3

Capitolo I

La scrittura collettiva in letteratura.....pag. 5

Capitolo II

Io e un altro

La scrittura e i romanzi a quattro mani.....pag. 29

Capitolo III

Et al. La scrittura e i romanzi collettivi di gruppo.....pag. 52

Capitolo IV

L'autore cieco. La scrittura e i testi a staffetta.....pag. 86

Capitolo V

Come non scomparire completamente.

La scrittura collettiva aperta su larga scala.....pag. 127

Epilogo

Un mezzo in cerca di un fine.....pag. 192

Bibliografia testi collettivi.....pag. 206

Bibliografia saggi critici.....pag.211

Premessa

Una teoria dell'eccezione

«Nella storia letteraria» – scrive Vita Fortunati nell'introduzione a *Joseph Conrad: un ricordo personale*, lo strano, bellissimo libro che Ford Madox Ford dedicò a Conrad all'indomani della sua scomparsa – «la collaborazione è un'esperienza unica e singolare: un evento molto raro, perché la scrittura è di per sé un'esperienza solitaria, eccezionale, ed in genere personalissima».² È questa un'affermazione che ha quasi il sapore di una rivendicazione ideologica, tanto più forte se si considera che è premessa a un testo che racconta una collaborazione decennale. Ma è anche un'affermazione che, quanto meno dal Romanticismo in poi, suona quasi ovvia: la scrittura letteraria ci appare sempre un'azione se non proprio solitaria, quanto meno individuale, e la collaborazione, in letteratura, sembra pertanto davvero un «evento molto raro». Il che, però, è semplicemente falso.

Negli stessi anni in cui Conrad e Ford collaborarono ai loro romanzi erano molti gli scrittori che, in Inghilterra, scrivevano insieme. Già nel 1899, la rivista *The Academy* giunse a liquidare il fenomeno come un fatto scontato. «Books written in collaboration» si legge «are sufficiently common to not really merit interest anymore».³ E non si tratta di una situazione limitata all'Inghilterra del tempo. Se ci si smarca dalla storia letteraria, un po' classica e molto selettiva, e ci si rivolge all'assai più vasta storia di quel che si è effettivamente scritto e pubblicato, l'aspetto solitario e individuale della scrittura letteraria si modifica radicalmente. Provenienti da varie epoche e nazioni, spesso all'esterno di manuali e antologie e non preservati da una canonizzazione in grado di garantire una quota sempiterna di lettori, si ritrovano tantissimi testi letterari scritti insieme da più persone, da molte persone: due, quattro, dieci, centinaia, persino migliaia. Allargando la propria visuale, la collaborazione non diventa certo la consuetudine in letteratura ma non è nemmeno più quell'esperienza quasi unica e singolare che sembra poter parlare soltanto per se stessa.

Il cambio di prospettiva, in effetti, coinvolge e modifica anche il campo degli studi. Finché nella scrittura letteraria la pluralità viene considerata una

² V. Fortunati, *Introduzione* in F. M. Ford, *Joseph Conrad: un ricordo personale*, Ferrara, Gallio, 1990, p. IV.

³ *The Academy* 57 (21 Oct. 1899) p.445. Citata in S. Ashton, *Collaborators in Literary America 1870-1920*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p.7.

rara eccezione e l'individualità la norma assoluta, ciò su cui ci si dovrà diffusamente soffermare sarà la seconda mentre la prima varrà piuttosto come curiosità, come, per l'appunto, eccezione che conferma la regola. E l'eccezione, da che mondo è mondo, può essere singolarmente descritta e spiegata ma non generalmente "teorizzata". Una teoria dell'eccezione non esiste perché, molto banalmente, non serve: l'interesse per il caso eccezionale è per forza di cose ristretto dall'eccezionalità del caso stesso. Ed è quello che è accaduto sinora nella maggior parte degli studi che hanno affrontato la collaborazione letteraria: la scrittura di più persone è stata per lo più analizzata come una pratica limitata – a una certa epoca, a una certa nazione, a certi individui e a un certo numero di individui – ma quasi mai come una pratica generale meritevole di una trattazione generale. Nel momento in cui la collaborazione letteraria viene invece vista per quello che è, ossia un fenomeno diffuso quantitativamente e qualitativamente, diventa possibile sollevare questioni più ampie a proposito della sua natura: i modi e i mezzi che adopera, le motivazioni che possiede, le costanti che mostra, i risultati che raggiunge, l'autorialità che costruisce. Diventa legittimo, in altri termini, tentare di delineare un profilo complessivo di quel che accade quando più persone scrivono insieme in letteratura.

La presente tesi rientra in tale ambito ma, come ovvio, non copre la storia letteraria nella sua interezza né tanto meno tutti i settori possibili del campo letterario. Nei capitoli seguenti, presenta allora uno studio che attraversa gli ultimi duecento anni – dall'Ottocento all'età contemporanea – e diverse nazioni, e che ha come fulcro d'interesse la collaborazione nell'ambito della prosa narrativa: romanzi dunque, ma non solo.

Nello specifico della sua struttura, il primo capitolo affronta la preliminare questione terminologica, fissa i confini di quella pratica di scrittura che si definisce scrittura collettiva, e propone un percorso – teorico e aritmetico – in grado di dare conto delle varie tipologie di casi esistenti. A inaugurazione di questo percorso, il secondo capitolo prende in esame la minima scrittura collettiva possibile, quella di due persone, e i suoi testi cosiddetti a quattro mani. Il terzo capitolo prosegue focalizzandosi sulla scrittura e sui testi collettivi di gruppi più grandi e definiti, per la loro natura e modalità di lavoro, chiusi e organici. Il quarto capitolo affronta poi il caso particolare della scrittura e dei testi cosiddetti a staffetta. Il quinto capitolo è infine dedicato alla scrittura e ai testi di gruppi aperti su larghissima scala. In chiusura, l'epilogo tenta di tirare le fila di questo lungo e largo percorso sintetizzando gli aspetti fondamentali e i possibili fini di un mezzo di creazione e composizione capace – e a volte contemporaneamente – di sedurre e deludere, di affascinare e respingere.

La scrittura collettiva in letteratura

Dire sempre la stessa cosa

Prima di addentrarsi in un argomento, in particolar modo quando si tratta di uno non molto frequentato, è buona norma stabilire chiaramente di cosa si stia parlando. Da un punto di vista logico ed etimologico, la collaborazione è un'attività in cui più persone lavorano insieme ma, in una collaborazione *letteraria*, lavorare insieme significa soprattutto *scrivere* insieme. Ciò di cui allora si dovrà parlare, e che bisogna dunque preliminarmente definire, è l'azione di più persone che scrivono insieme.

Termini da adoperare, in tal senso, non mancano di certo. Si può parlare di scrittura collettiva, a più mani, di gruppo, collaborativa, e se dalla lingua italiana si passa a quella inglese, la lista si allunga a dismisura: *collaborative writing, collective writing, cooperative writing, group writing, multiple writing, team writing*, e così via. Si tratta di una varietà di definizioni per una modalità di scrittura che si riflette sia nella sua autorialità sia nei suoi risultati. Più persone che scrivono insieme possono dar vita ad autori collettivi, multipli, plurimi, di gruppo e, di conseguenza, a testi altrettanto diversamente etichettati.

Tutti questi termini appartengono sicuramente a una stessa area concettuale, condividono un medesimo campo semantico. Ma sono troppi. Sono troppi per poter essere tutti perfettamente sinonimi e sono soprattutto troppi per poter essere tutti utili. "Dire quasi la stessa cosa" è forse un bel modo di rendere l'obiettivo di una traduzione ma una definizione deve evitare il più possibile il margine di imprecisione e cercare invece di dire "sempre la stessa cosa". Nel caso dell'azione di scrivere insieme, tale accordo però non esiste e si deve quindi crearlo o, quanto meno, proporlo.

Prendere in esame tutti i termini sinora adoperati per distinguerli nelle loro più o meno profonde sfumature di significato, soppesarne pregi e difetti ed effettuare poi una scelta sarebbe un lavoro eccessivamente lungo e forse inutile. In effetti, in Italia, sia l'uso accademico sia l'uso quotidiano hanno già contribuito a isolare una definizione predominante e sarebbe perciò sciocco rifiutarla a priori. Si tratta, come intuibile, della scrittura collettiva. Ma dire scrittura collettiva in sé non è sufficiente. Bisogna dire cosa si intende.

Nomenclatura I

Prima di compiere il passo successivo, facciamo un passo al di fuori dell'Italia. Nell'utilizzo accademico e quotidiano dei paesi anglosassoni, la forma decisamente più diffusa per dare conto di una scrittura praticata da più individui è *collaborative writing*. E alla *collaborative writing* sono stati dedicati diversi studi da molteplici prospettive disciplinari tanto che ci si potrebbe domandare se non sia il caso di rivolgersi a questi per trovare una spiegazione esaustiva di cosa si intenda per scrittura collettiva. A ben vedere, però, questa notevole mole di studi non risolve affatto la questione di partenza e, forse, finisce addirittura per complicarla. Paul B. Lowry, Aaron Curtis e Michelle R. Lowry in un articolo che si propone di mettere un po' d'ordine:

Although notable interdisciplinary collaborative writing research has been produced, much of the research is disjointed, assumes contrasting definition of collaborative writing, and lacks a common taxonomy and nomenclature for interdisciplinary discussion.¹

Di fatto, ogni studio sull'argomento parte da una definizione specifica dell'oggetto della sua analisi. Lisa Ede e Andrea Lunsford nel loro pionieristico e influente lavoro *Singular Texts/Plural Authors. Perspectives on Collaborative Writing* ne adottano ad esempio una piuttosto generica: la *collaborative writing* comprende per loro «any writing done in collaboration with one or more persons».² Deborah Bosley si focalizza invece più sulla natura del risultato e sulla sua responsabilità definendo la *collaborative writing* come «two or more people working together to produce one written document in a situation in which a group takes responsibility for having

¹ P. B. Lowry, A. Curtis, M. R. Lowry, "Building a Taxonomy and Nomenclature of Collaborative Writing to Improve Interdisciplinary Research and Practice" in *Journal of Business Communication* 41:66, 2004, p.67.

² A. Lunsford, L. Ede, *Singular Texts/Plural Authors. Perspective on Collaborative Writing*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990, p.14.

produced that document».³ E così altre definizioni – molte delle quali riportate nello stesso articolo di Lowry *et al.* – allargano, restringono e modificano il significato di riferimento a seconda della prospettiva adottata. Proprio per smarcarsi da una visione limitata e proporre degli strumenti in grado di consentire un dialogo tra diversi approcci, P. Lowry, M. Curtis e M. Lowry giungono nel loro articolo a una definizione di *collaborative writing* molto aperta, così aperta da non prevedere necessariamente la scrittura:

Collaborative writing is an iterative and social process that involves a team focused on a common objective that negotiates, coordinates, and communicates during the creation of a common document.⁴

Che sia questa la definizione di cui si aveva bisogno alla quale, in ossequio alla norma dell'uso, sostituire il più italiano "scrittura collettiva" alla traduzione letterale di "scrittura collaborativa"? Osserviamola più da vicino. Processo sociale, obiettivo, negoziazione, coordinazione, documento: i termini e i concetti adoperati sembrano riferirsi più a un ufficio amministrativo che a un tavolo di scrittori. E non è un caso. La stragrande maggioranza delle definizioni, e quindi degli studi, della *collaborative writing* prende infatti in considerazione gli ambiti più differenti – tecnico, scientifico, commerciale, pedagogico, etc. – ma non quello letterario. Persino l'indagine di Ede e Lunsford, che pure si è visto adottare una definizione abbastanza neutra di *collaborative writing*, analizza dati riguardanti ben sette diversi settori ma tace, tutto sommato, sul suo utilizzo in letteratura. Ed è un silenzio, come detto, alquanto generalizzato e secondo alcuni anche significativo.

Nomenclatura II

Partendo proprio dalla constatazione che gli studi sulla *collaborative writing* non prendono quasi mai in considerazione la scrittura letteraria, c'è stato chi ne ha dedotto una separazione di principio: scrivere insieme in letteratura sarebbe un'azione intrinsecamente diversa che avrebbe quindi bisogno di una denominazione diversa. Gregorio Magini, scrittore e ideatore con Vanni Santoni del metodo della S.I.C., ha ad esempio sostenuto una demarcazione tra "scrittura collaborativa" intesa «come una «*tecnologia* [...]

³ D. Bosley, "A national study of the uses of collaborative writing in business communication course among the members of the ABC", dissertazione non pubblicata, Illinois State University, 1989, p.6.

⁴ P. B. Lowry, A. Curtis, M. R. Lowry, "Building a Taxonomy and Nomenclature of Collaborative Writing to Improve Interdisciplinary Research and Practice", cit., p.72.

improntata al valore d'uso» e “scrittura collettiva” intesa «come *prassi* non utile in sé per sé ma finalizzata al divertimento o all'affermazione di un messaggio condiviso». ⁵ Da persona interessata a una sua applicazione letteraria, Magini distingue dunque una scrittura di più individui provvista di obiettivi pragmatici e funzionali da una provvista di obiettivi estetici e ludici. Con qualche piccola differenza, la medesima distinzione si ritrova nello studio di Francesca Medaglia che, da teorica della letteratura, isola un «ambito artistico e letterario» dello scrivere insieme da un «ambito tecnico e tecnologico». ⁶ E, analogamente a Magini, collega poi a ciascuno dei due le diverse etichette di, rispettivamente, “scrittura collettiva” e “scrittura collaborativa”.

Più persone che decidono di scrivere insieme praticherebbe dunque tipi di scrittura differenti a seconda della natura di quello che scrivono e delle finalità che perseguono. In tal senso, non ci sarebbe nulla da contestare a una differenziazione terminologica volta a preservare la specificità del campo artistico e letterario rispetto ad altri settori. Tuttavia, come spesso accade, una dicotomia potenzia la comunicabilità di certi concetti al prezzo di semplificazioni a volte eccessive del quadro complessivo. In questo caso, per esempio, non si capisce bene perché la scrittura di più individui in campo artistico e letterario necessiti di una propria specifica denominazione mentre la scrittura di più persone in campi pure assai distanti tra loro come quello tecnico, scientifico, commerciale, pedagogico, etc., possa essere unicamente riunita in una “scrittura collaborativa”. Inoltre, anche accettando questa netta dicotomia, resterebbe un problema pratico di categorizzazione dei vari testi e delle relative scritture. Può essere infatti semplice distinguere la scrittura *collaborativa* di quattro ingegneri impegnati nella stesura di una relazione dalla scrittura *collettiva* di quattro scrittori impegnati nella stesura di un romanzo. Ma che tipologia di scrittura sarebbe invece quella di due o più individui che scrivono un saggio divulgativo o un testo di critica letteraria? E che dire poi delle tante scritture ibride – dai blog ai *tweet* – che vengono oggi praticate da più persone sul web?

Non sempre è facile separare e non sempre è facile definire. Oltretutto, quello di cui si sta qui discutendo non è un *corpus* del quale bisogna stabilire l'area di appartenenza bensì una pratica di scrittura che, in quanto tale, può attraversare vari territori nei quali, pur modificandosi, conserva una sua fisionomia. Per questo motivo, sarebbe forse meglio evitare distinzioni di principio come quella tra “scrittura collaborativa” e “scrittura collettiva” e

⁵ G. Magini, *La scrittura industriale collettiva*, Tesi di laurea non pubblicata, Università degli studi di Firenze, a.a. 2007/2008, p.19. Della S.I.C. – Scrittura Industriale Collettiva – si parlerà nello specifico nel capitolo quinto, in particolare pp. 156-155.

⁶ F. Medaglia, *La scrittura a quattro mani*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2014, pp.27-28.

adottare un'unica soluzione a cui, come ovvio, possono seguire specificazioni. In fondo, la constatazione che gli studi sulla "scrittura collaborativa" prendono in considerazione la scrittura letteraria assai di rado è meno importante di quel che possa sembrare: gli studi sulla scrittura letteraria, dal canto loro, prendono in considerazione la "scrittura collettiva" ancora più raramente. E in effetti, che la "scrittura collaborativa" e la "scrittura collettiva" non siano cose totalmente diverse lo si capisce facilmente proprio cambiando la prospettiva d'osservazione. Se si osservano gli studi dedicati alla *collaborative writing*, si riscontra la scarsa presenza della scrittura letteraria. Ma se invece si osservano gli studi – i pochi – dedicati allo scrivere insieme in letteratura, si riscontra la presenza della *collaborative writing*. D'altronde, in inglese come in italiano, la scelta di più scrittori di scrivere insieme si definisce *literary collaboration*, collaborazione letteraria: molti romanzi frutto di questa attività vengono perciò definiti *collaborative novels* e la loro modalità di scrittura *collaborative writing*. La differenza tra *scrittura collaborativa* e *scrittura collettiva* dipende allora probabilmente più da una semplice diversità linguistica che da una profonda diversità di denotazione. L'inglese ha preferito un termine di derivazione forse più razionale (*collaborative* < *collaboration*) rispetto a uno più immateriale e provvisto anche di implicazioni politiche come *collective*. In Italia, invece, l'attività negli ultimi anni di fortunati collettivi di scrittori ha forse favorito una maggiore diffusione della "scrittura collettiva".

Quel che se ne ricava, dunque, non è tanto l'esistenza di diversi e separati campi dello scrivere insieme quanto piuttosto la difficoltà o il disinteresse nei confronti dello scrivere insieme nel campo letterario. Che si adoperi "scrittura collaborativa" o "scrittura collettiva" o anche un'altra terminologia, la presenza dell'argomento nella teoria e critica letteraria non cambia infatti di molto: la scrittura di più persone rimane un tema poco indagato e, soprattutto, raramente considerato come un tema in sé. Non sorprende quindi che la maggior parte delle definizioni provenga da discipline extra-letterarie. Il bisogno di definire un argomento si avverte quando quest'ultimo è posto al centro della ricerca e, nel caso dello scrivere insieme in letteratura, ciò non è quasi mai avvenuto. Ne consegue che oggi sappiamo abbastanza su cosa sia la scrittura di più individui nel settore scientifico, tecnico, commerciale, etc., ma ancora assai poco per quanto riguarda la letteratura.

La scrittura collettiva in letteratura

Chiudiamo la digressione terminologica e, pur mantenendo uno sguardo aperto verso ciò che accade in altri settori, chiudiamo anche il nostro

interesse entro dei confini determinati: il campo letterario. Ci si occuperà dunque della scrittura collettiva in letteratura e per scrittura collettiva s'intenderà qui *una scrittura praticata da più individui che hanno intenzione di produrre un testo comune*.

Si tratta, come evidente, di una definizione alquanto neutra adottata anche per contrastare le suggestioni politiche e ideologiche che l'aggettivo "collettiva" può evocare nella nostra lingua. Si tratta però, soprattutto, di una definizione alquanto ampia, pensata per poter essere efficace in un campo a bassa codificazione – e quindi assai variabile – quale è quello letterario. Concettualmente, la definizione è simile a quella proposta da Beniamino Sidoti che ha affrontato l'argomento da un punto di vista semiotico e che definisce la scrittura collettiva come «un'operazione di composizione consapevole con più autori finalizzata alla produzione di un oggetto testuale». ⁷ Si è qui tuttavia preferito parlare di "individui" piuttosto che di "autori" dal momento che, in letteratura, la categoria di autore è una categoria pesante e indicativa. E, del resto, le caratteristiche e il significato dell'autorialità nella scrittura collettiva – e la possibile formazione di figure autoriali diverse dal consueto – sono tra le questioni più interessanti e spinose sollevate e verranno pertanto discusse a parte e a seconda dei casi. Per motivi simili, si è poi anche preferito parlare di "testo" e non di "opera" e in fondo autore e opera sono un po' l'uovo e la gallina della teoria letteraria: legati da un saldo e innegabile rapporto, è però difficile determinare quale dei due stabilisca l'altro, chi, volgarmente, nasce prima.

Il punto fondamentale di questa definizione è però senza dubbio «l'intenzione di produrre un testo comune». Questa indicazione consente difatti di delimitare un più preciso ambito d'interesse escludendo sia collaborazioni involontarie sia collaborazioni nascoste di natura puramente professionale. In effetti, per quanto la scrittura collettiva rimandi abbastanza intuitivamente a una scrittura portata avanti in maniera consapevole da più soggetti, tale significato immediato, in letteratura, non è per nulla scontato. Dalla considerazione che durante la creazione letteraria nessuno scrive perfettamente da solo, Linda K. Karrel in *Writing Together/Writing Apart* è arrivata ad esempio a sostenere che, in realtà, tutti scrivono con qualcun altro e che perciò «all literary writing is inevitably collaborative». ⁸ Se la sua

⁷ B. Sidoti, *Scrivere Insieme. Semiotica delle scritture collettive*, Tesi di laurea non pubblicata, Università degli studi di Siena, a.a. 2001/2002, p. 13.

⁸ L. K. Karrel, *Writing Together/Writing Apart. Collaboration in Western American Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002, p. 20. Così infatti Karrel delinea o, per meglio dire, cancella i confini della collaborazione letteraria: «collaboration [...] expands to include acts of writing in which one or even all the writing subjects may not be aware of other writers being separated by distance, era, or even death».

premessa è sostanzialmente corretta, la conclusione è però quanto meno eccessiva: è vero, nessuno scrive senza tener conto di altri ma la differenza tra un romanzo scritto da un singolo individuo e un romanzo scritto da quindici o cento è talmente evidente da non poter essere ignorata. I fenomeni letterari che include la Karrell – l’influenza, l’intertestualità, l’adattamento – possono essere sintomi di una scrittura non isolata ma non necessariamente collettiva. A rendere questo approccio onnicomprensivo difficilmente accettabile vi è inoltre una questione di puro ordine logico: se la scrittura letteraria è sempre scrittura collettiva, quest’ultimo termine viene svuotato di ogni significato analitico. Studiare la scrittura collettiva significherebbe studiare la scrittura letteraria *tout court*. Porre l’accento sull’intenzionalità preserva invece proprio la specificità dell’argomento in letteratura. Affinché si possa parlare di scrittura collettiva, gli scrittori devono avere l’intenzione di scrivere insieme e quindi essere consapevoli della presenza dell’altro o degli altri. Anche se, a ben pensare, neppure questo è ancora sufficiente.

Nello scrivere un libro pressoché ogni scrittore si avvale dell’apporto concreto di altre persone. Può trattarsi, formalmente, di editor, correttori di bozze, *ghost writer*, o anche, più informalmente, di amici e colleghi che in vari modi e misure intervengono durante la composizione. Dal momento che la loro presenza è sia intenzionale sia consapevole, il passo successivo potrebbe essere identico al precedente: se tutta la scrittura letteraria non è completamente individuale, allora tutta la scrittura letteraria è sempre collettiva. Per poter parlare davvero di scrittura collettiva è quindi necessario che questa intenzione e consapevolezza di scrivere insieme sia finalizzata a produrre *un testo comune*, un testo che sia pensato come collettivo indipendentemente da come sarà poi presentato al lettore. Nella scrittura collettiva, gli scrittori devono dunque lavorare con altri per un testo che sia di tutti. Questo non significa che non ci possano essere divisioni o gerarchie né tanto meno che tutti debbano obbligatoriamente scrivere o partecipare all’intero testo risultante. Ma per essere collettiva una scrittura deve essere considerata tale almeno da chi la pratica: i partecipanti devono sapere e avere l’intenzione di scrivere non *per* altri ma *con* altri.

I confini della letteratura

Avendo proposto una definizione di scrittura collettiva per il campo letterario va però ora specificato che, come intuibile, non ci si potrà occupare della scrittura collettiva nell’intero campo letterario. Ci si occuperà delle sue applicazioni nelle narrazioni in prosa e, in particolar modo, nei romanzi. Esempi di scrittura collettiva provenienti dal mondo della poesia e del teatro non mancano di certo ma, tanto la poesia quanto il teatro, richiedono

competenze particolari e chiamano in causa azioni profondamente diverse tra loro. Dal canto suo, la scrittura di più persone nell'ambito della prosa letteraria risulta invece una pratica dotata di una sua natura distinta e, cosa non secondaria, assai attuale. Il romanzo, *quel cannibale*, è dopo tutto la forma della modernità, quella più capace di duttilità e compromesso, la «forma», come scrive Moretti, «più di tutte bastarda che diviene il genere dominante della narrativa occidentale».⁹ Ed è davvero difficile immaginare una forma più bastarda, e perciò più interessante, di un romanzo collettivo.

Questa specificazione di campo consente poi di definire una parallela specificazione di ordine cronologico. Il punto di partenza del nostro interesse sarà infatti il secolo d'oro del romanzo occidentale, quell'Ottocento che è anche in parte l'età del Romanticismo e dell'affermazione della potenza creativa del singolo individuo, cosa che rende questo periodo storico ancor più allettante dalla prospettiva di una scrittura e di una creazione al contrario collettive. Il punto d'arrivo sarà invece l'età contemporanea con la sua prosa letteraria da ritrovarsi, e studiare, tanto sulla tradizionale carta dei libri quanto sugli schermi di varia grandezza che consentono oggi di raccontare ed esperire nuovi tipi di storie. In effetti, se si è prima parlato di narrazioni in prosa e non solo di romanzi, lo si è fatto soprattutto in relazione a quei testi collettivi dell'età odierna che, basati sul web e sulle nuove tecnologie di comunicazione, risultano spesso irriducibili a un genere definito.

I testi collettivi presi in considerazione – romanzi e altro – si collocano allora su una storia letteraria lunga circa due secoli e larga, per così dire, diverse nazioni: Francia, Germania, Gran Bretagna, Italia, Stati Uniti, Spagna. Sono questi i paesi che, in misura diversa, forniranno i casi e le testimonianze per delineare un discorso generale sulla scrittura collettiva nella prosa letteraria. La “geografia” dei testi collettivi presi in considerazione si allarga però ulteriormente, complicandosi, quando questi sbarcano sul web. Sulla rete, i confini nazionali hanno un significato relativo dal momento che a scrivere insieme possono essere più persone da più parti del mondo e non sempre determinabili.

Portare avanti un discorso transnazionale di taglio tematico non è poi ovviamente un'operazione priva di problemi. Non solo, come ci ricorda la memorabile esortazione di Jameson bisogna «storicizzare sempre!» ma sarebbe anche necessario “localizzare” sempre. La letteratura sarà infatti sì «un'espressione nella storia»,¹⁰ ma la storia di un paese è sempre diversa da quella di un altro: un romanzo collettivo americano di fine Ottocento è qualcosa di diverso non solo da un romanzo collettivo americano di fine

⁹ F. Moretti, *Il Romanzo di Formazione*, Milano, Einaudi, 1999, p.11.

¹⁰ R. H. Pearce, *Historicism Once More: Problems and Occasions for the American Scholar*, Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 35.

Novecento ma anche da uno spagnolo o francese della sua stessa epoca. Come però si vedrà, le inevitabili differenze riconducibili ai diversi periodi storici e alle diverse culture nazionali coesistono con delle consonanze di scelte e di forma riconducibili alla comune pratica di scrittura. Ed è proprio su queste consonanze che, comprensibilmente, si concentrerà l'attenzione. Ma in che modo?

Una scrittura potenzialmente infinita

Tracciare dei confini analitici, cronologici, spaziali, è inevitabile per affrontare un argomento ma, nel caso della scrittura collettiva, questo potrebbe non bastare. La sua definizione nei termini di una scrittura praticata da più individui che hanno intenzione di produrre un testo comune non pone un limite aritmetico alla presenza dei suoi partecipanti. Da due in poi, il numero di chi scrive insieme può assumere consistenze assai diverse che si riflettono sull'aspetto della stessa scrittura collettiva e dei suoi testi. Tra una scrittura praticata da due o tre persone e una praticata da dieci, quindici o centinaia è infatti ovvio che molto possa e debba cambiare: i metodi da adoperare e i risultati da raggiungere sono strettamente correlati alla quantità delle persone coinvolte. Nella concretezza dell'azione, quella che si può definire *una* scrittura collettiva si frammenta in una miriade di scritture particolarmente collettive e potenzialmente infinite poiché legate a valori numerici sempre differenti. Il che costituisce un problema non da poco per uno loro studio complessivo.

Appare infatti chiaro che se non si può discutere di un'unica scrittura collettiva, non si può certo nemmeno seguire e analizzare tutte le sue varianti numeriche. Pur ritagliando un settore più specifico (i romanzi e la prosa letteraria), un correlato periodo storico (dall'Ottocento a oggi), e determinate letterature nazionali, non si potrebbero mai esaurire tutti i casi e i testi possibili. Inoltre, soffermarsi separatamente sulla scrittura di due, tre, quattro individui, etc., sarebbe un'operazione non solo interminabile ma soprattutto d'ostacolo a ogni ambizione di sintesi teorica del tema: ciascuna scrittura collettiva apparirebbe conclusa e diversa in sé per sé. Per affrontare un argomento così plurale e variabile è allora necessario ricorrere a un grado di astrazione capace di delineare delle categorie generali e un relativo percorso. Da questo punto di vista gli studi letterari si rivelano però ben poco d'aiuto.

I limiti degli studi letterari

Come accennato in apertura, la maggioranza degli studi dedicati alla collaborazione letteraria e alla scrittura collettiva non ha quasi mai tentato di delinearne un profilo complessivo. I diversi, e pochi, contributi sull'argomento si sono piuttosto concentrati sull'analisi di singoli casi situati in determinate epoche e nazioni. Si tratta quindi di limiti e di scelte di natura cronologica e geografica che, in quanto tali, sono giustificati dalle intenzioni di partenza e dalle competenze – e provenienze – dei vari ricercatori. Questi stessi studi mostrano però poi di frequente anche un altro limite abbastanza comune e assai più importante poiché di natura aritmetica. Il più delle volte, infatti, studiare la scrittura collettiva in letteratura significa studiare la scrittura di ben poche persone, molto spesso soltanto due.

Nel suo *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius* (1991), Jack Stillinger è uno dei primi a riflettere teoricamente su quanto la scrittura letteraria moderna sia sempre stata meno solitaria di quanto una certa vulgata della creazione artistica abbia fatto pensare. E tuttavia, alla conta dei fatti, la *multiple authorship* che indaga non è poi così "multipla". I casi presi in considerazione da Stillinger sono per la maggior parte collaborazioni nascoste di colleghi, amici, ed editori, e prevedono la presenza e l'interazione di non più di due o tre persone. In molti altri studi, questo limite aritmetico si presenta poi in una forma ben più esplicita e definita. In *Double Talk: The Erotics of Male Literary Collaboration* (1989) di Wayne Koestenbaum e in *Writing Double: Women's Literary Partnership* (1999) di Bette London, la collaborazione letteraria risulta sin dal titolo un'attività ristretta a due sole persone. E lo stesso accade, tra gli altri, in *Significant Others* (1996) di Chadwick e de Courtivron, in *Creative Collaboration* (2000) di Vera John-Steiner, e anche nel già citato *Writing Together/Writing Apart* (2002) di Linda Karrell che pure, come visto, ampliava la concezione di scrittura collettiva sino a includere collaborazioni inconsapevoli e involontarie.

Nel loro complesso, si tratta di testi assai diversi tra loro che considerano aspetti ed epoche differenti della collaborazione letteraria – le sue implicazioni con il genere sessuale, la sua teoria autoriale, l'Ottocento, il Novecento, etc. – e che, a volte, vanno oltre la letteratura comprendendo altri campi artistici come il cinema o la musica. Questi studi sono però tutti accomunati dal focalizzarsi esclusivamente su una collaborazione, e dunque su scrittura collettiva, limitata a due persone. Con qualche scarsa e felice eccezione – come ad esempio *Collaborators in Literary America 1870-1920*

(2003) di Susanna Ashton¹¹ – questo limite risulta quasi una costante: negli studi letterari, la scrittura collettiva non sembra poter andare oltre l'unione di due menti e l'opera delle proverbiali quattro mani. E non è un limite da poco. Se la maggior parte degli studi sulla scrittura collettiva in letteratura si è fermata alla presenza di due sole persone, questo significa infatti che non si è soffermata sulla maggior parte degli esiti e delle caratteristiche che la scrittura collettiva può avere in letteratura. Il loro contributo sarà dunque sempre non solo geograficamente e storicamente ristretto ma, soprattutto, teoricamente incompleto.

Una teoria dello scrivere insieme: “La scrittura a quattro mani” di Medaglia

Un approccio diverso, volto a proporre un'analisi assai più ampia dello scrivere insieme in letteratura, proviene in tempi recenti proprio dall'Italia. Francesca Medaglia nel suo *La scrittura a quattro mani* (2014) prende in esame più di tre secoli di storia – dal 1700 al 2013 – e una decina di letterature nazionali per indagare «il funzionamento della prassi scrittoria a più mani» e le sue «implicazioni teorico-letterarie». ¹² Idealmente, il testo di Medaglia si presenterebbe dunque come un riferimento quasi obbligato ai fini del nostro discorso e, in effetti, il suo è un lavoro ricco di spunti e provvisto anche di interessanti – e sempre meritori in ambito letterario – dati quantitativi. A lasciare tuttavia perplessi è la definizione dell'oggetto della sua ricerca.

Come si evince dal titolo del suo studio, ciò che Medaglia indaga è infatti “la scrittura a quattro mani”. Per sua stessa ammissione, però, i testi e la prassi scrittoria che considera contemplan poi la presenza di anche più di due persone. L'apparente contraddizione è dovuta al fatto che Medaglia non lega la scrittura a quattro mani a un principio quantitativo bensì a uno qualitativo: la creazione di «una nuova figura autoriale, un autore che è “altro” dai due o più che lo compongono». ¹³ La scrittura a quattro mani non dipenderebbe allora dal numero degli scrittori coinvolti ma dal verificarsi di quel che Medaglia chiama “creolizzazione autoriale”: una fusione stilistica, linguistica, emozionale, tra le scritture e le personalità dei partecipanti. Un

¹¹ Il suo studio si basa su un repertorio letterario comprendente anche testi scritti da quattro, sei, dodici persone. Allo stesso tempo, rimane però circoscritto a una determinata nazione, gli Stati Uniti, e a un determinato periodo storico, il cinquantennio del titolo. Si tratta di una scelta ampiamente giustificata dalla Ashton – che vede in quegli anni la *gilded age* della *collaborative fiction* americana – ma che, ancora una volta, ostacola un discorso più ampio sull'argomento.

¹² F. Medaglia, *La scrittura a quattro mani*, cit. p.11

¹³ Ivi, p. 17.

approccio di questo genere spinge quindi Medaglia a distinguere – e trascurare – una scrittura di più persone in cui questa creolizzazione autoriale *non* avverrebbe. Si tratta, per l'appunto, della “scrittura collettiva” che viene così separata teoricamente dalla “scrittura a quattro mani”:

La scrittura collettiva, per essere considerata tale, ha bisogno di un gruppo costituito da almeno quattro autori [...] mentre al contrario, come dice la parola stessa, la scrittura a quattro mani può esistere grazie alla collaborazione anche solo di due autori. Inoltre, mentre quando si parla di scrittura collettiva si fa riferimento ad un gruppo che accetta le stesse regole, ma che non deve essere obbligatoriamente legato da una relazione intima [...], per la scrittura a quattro mani questo è un presupposto [...] fondamentale.¹⁴

La relazione intima appare un presupposto fondamentale per la scrittura a quattro mani proprio perché, per darsi quest'ultima, i partecipanti devono unirsi e “creolizzarsi”. Al contrario, nella scrittura collettiva, questo presupposto viene meno poiché non si verifica alcuna creolizzazione autoriale. Ma chi stabilisce quando in un testo scritto da più persone avviene questa creolizzazione e quando no? E soprattutto come? La risposta è semplice: il singolo critico, in questo caso Francesca Medaglia, leggendo e giudicando ogni singolo testo.

Ne *La scrittura a quattro mani* non si è dunque di fronte a una teoria né della scrittura aritmeticamente a quattro mani né della scrittura genericamente a più mani. Si è piuttosto di fronte a una teoria di una particolare e selezionata scrittura di più individui. In tal senso, il termine “scrittura a quattro mani” è quanto meno ambiguo: propone una specificazione – “a quattro mani” – che in realtà non specifica granché dal momento che comprende anche testi a dieci o a venti mani e che rovescia così il proverbiale detto trasformando la matematica in un'opinione. E questo è probabilmente il difetto maggiore dell'approccio di Medaglia: aver rinunciato a un punto di appoggio oggettivo, assai raro negli studi letterari, per adoperarne uno qualitativo e quindi soggettivo, con tutto ciò che ne consegue.

In effetti, distinguere e trascurare una scrittura condotta da più persone – da quattro in poi: altra scelta arbitraria – sulla base di una loro mancata “creolizzazione” e concentrarsi su una scrittura condotta da più persone in

¹⁴ Ivi, p. 28. Varrà la pena notare che questa distinzione non copre tutti i casi possibili. Difatti, se la scrittura a quattro mani è una scrittura «anche solo di due autori» in cui si crea «una nuova figura autoriale» e se la scrittura collettiva è una scrittura di «almeno quattro autori» in cui non si crea «una nuova figura autoriale», che tipo di scrittura è invece quella di due o tre «autori» in cui la creolizzazione non avviene?

cui invece questa creolizzazione avviene, è una decisione che andrebbe giustificata di caso in caso e che, di caso in caso, potrebbe essere sempre contestata. Soprattutto, però, si tratta anche di una decisione che, alla fine, conduce nuovamente a restringere l'ambito della collaborazione letteraria da un punto di vista aritmetico. Non è infatti difficile immaginare che il presupposto della relazione intima tra i partecipanti e la loro successiva "creolizzazione" siano degli elementi più facilmente soddisfatti da gruppi *piccoli*. E in effetti, benché il suo studio prenda in esame anche dei testi scritti da cinque o dieci persone, la "scrittura a quattro mani" analizzata da Medaglia è quasi sempre *realmente* a quattro mani: due sole persone che scrivono insieme. Anche in un testo che se ne presenta come un tentativo di teoria generale, lo studio della scrittura collettiva in letteratura si conferma allora un'operazione assai aritmeticamente limitata. A questo punto, verrebbe da chiedersene il motivo.

Una scrittura progressivamente anomala

Il campo letterario, dall'età moderna in poi, si è strutturato intorno a una concezione individuale della scrittura. La stessa autorialità, per come la si intende tuttora, è emersa e si è imposta individualmente al crocevia di mutazioni culturali, filosofiche e soprattutto economiche. L'invenzione della stampa, lo sviluppo di un mercato editoriale e la cosiddetta "battaglia del copyright" che si svolge in Europa e oltreoceano a partire dal diciottesimo secolo, sono tutti elementi che contribuiscono ad affermare gradualmente il diritto di un singolo individuo a essere riconosciuto come *autore* di un singolo testo.

Tutto ciò, comprensibilmente, si riflette sullo sviluppo della teoria e della critica letteraria: i suoi strumenti e il suo vocabolario vengono tarati al singolare sul modello di una pratica di scrittura e di una figura di scrittore per l'appunto individuali. Il che resta valido ancor oggi. La temperie culturale dell'ultimo secolo, dal marxismo ai *cultural studies*, ha di fatto sì avversato, nella teoria, l'autonomia e la potenza creativa della scrittura letteraria e del suo autore ma ha lasciato tutto sommato intaccato il loro statuto individuale. La scrittura collettiva modifica invece, nella pratica, proprio quest'ultimo basilare concetto. Ben si capisce allora come questa possa costituire un oggetto d'analisi anomalo e ostico per gran parte degli studi letterari. Nello studio della scrittura e dei testi collettivi, gli strumenti e i vocabolari teorici e critici, regolati storicamente al singolare, diventano concretamente inefficaci e bisognosi di specificazioni e cambiamenti. O, per essere più precisi, lo diventano *progressivamente* rispetto al numero dei partecipanti.

Una scrittura collettiva praticata da pochi individui – due o tre – risulta ancora individualizzabile. La sua pluralità può essere cioè ricondotta e ridotta a singoli individui e ai loro singolari rapporti di modo che il bagaglio degli studi letterari può essere ancora adoperato senza grossi stravolgimenti. Rintracciare relazioni di forza e d’influenza, isolare private ragioni ed emozioni, distinguere le mani nel testo comune: queste sono azioni non tanto sempre possibili quanto ancora sempre pensabili in una scrittura collettiva che coinvolge pochi individui. Viceversa, in una scrittura collettiva che comprende più individui – sei, dieci, venti, cento –, analoghe operazioni risultano sempre più impraticabili e impensabili e la scrittura si presenta pertanto sempre più lontana dall’abitudine del campo letterario. Quando gli scrittori che scrivono insieme iniziano cioè a diventare troppi per poter essere osservati come singoli individui, gli studi letterari non sembrano più possedere dei mezzi adeguati per analizzarli. «There does not seem to be an adequate critical vocabulary to deal with the dilemmas of collaboration», scrive Susanna Ashton, non a caso una delle poche studiose ad aver trattato l’argomento andando oltre le quattro mani. «The pronouns won’t fit. Verbs won’t agree».¹⁵

Come intuibile, il discorso non riguarda poi soltanto l’analisi della figura – o meglio: delle figure – di chi scrive ma anche di ciò che viene scritto, ossia i testi collettivi. Lo si è già accennato e lo si vedrà compiutamente in seguito: la scrittura collettiva produce dei testi di natura assai diversa a seconda del numero dei suoi partecipanti. E se un romanzo di due o tre persone è ancora sostanzialmente un romanzo tradizionale, e in quanto tale analizzabile come di consueto, un romanzo di sei, dodici o quindici persone inizia già a mostrare una forma diversa e a richiedere approcci diversi. E questo diventa sempre più vero ed evidente nei testi più contemporanei, scritti da decine e centinaia di persone con l’ausilio delle nuove tecnologie, che non sono più – o non soltanto – dei romanzi, ma che incrociano campi diversi: letteratura, arte concettuale, sociologia, informatica.

I limiti aritmetici ravvisabili così spesso negli studi letterari che si interessano della scrittura collettiva appaiono allora assai più comprensibili. Certo, la presenza quasi esclusiva della scrittura e dei testi di *due* persone possiede anche motivazioni proprie e particolari sulle quali si tornerà successivamente. Quel che conta ora sottolineare è infatti la questione più generale: al crescere dei partecipanti, la scrittura collettiva si mostra sempre meno appetibile e sempre più estranea agli studi letterari. Per affrontarla, non bisogna quindi aver timore di smarcarsi da prospettive specifiche del settore e servirsi di strumenti e suggestioni provenienti da altri campi.

¹⁵ S. Ashton, *Collaborators in Literary America. 1870-1920*, cit., p. 20.

Gli studi compositivi e semiotici

Un aiuto in tal senso può provenire dagli studi compositivi e semiotici. Da sempre abituati a privilegiare *come* si scrive rispetto alla figura di *chi* lo fa, questi studi potrebbero risultare utili per delineare un approccio generale a un fenomeno assai poco individualizzato e individualizzabile come la scrittura collettiva.

Nel loro fondamentale e già citato *Singular Texts/Plural Authors. Perspectives on Collaborative Writing*, Lisa Ede e Andrea Lunsford conducono una ricerca pratica sull'argomento – con tanto di questionari distribuiti a diversi “collaborative writers” – al termine della quale giungono a isolare due principali modalità di collaborazione: *the hierarchical mode of collaboration* e *the dialogic mode of collaboration*. La prima comprende scritte «carefully, and often rigidly, structured, driven by highly specific goals, and carried out by people playing clearly defined and delimited roles». La seconda include invece scritte più liberamente strutturate, sprovviste di ruoli fissi, e non completamente focalizzate sul raggiungimento dell'obiettivo. «In this mode», si legge infatti, «the process of articulating goals is often as important as the goal themselves and sometimes even more important».¹⁶

Si tratta, come evidente, di due modalità assai generali che negli studi successivi lasciano spazio a ulteriori suddivisioni e specificazioni. Nel suo *Scrivere insieme. Semiotica delle scritte collettive* (2002), Beniamino Sidoti arriva ad esempio a identificare quattro principali tipologie di scrittura collettiva articolate sulla base delle quattro fasi del processo di scrittura: raccolta delle idee, pianificazione, stesura, revisione. «Una scrittura collettiva», afferma Sidoti, «prevede la condivisione fra più soggetti di almeno una delle suddette fasi»¹⁷ e, a seconda della fase privilegiata, quella in cui si esplica al massimo il lavoro collettivo, è possibile distinguere la relativa tipologia di scrittura collettiva. In tal modo, Sidoti si rende in grado di separare e analizzare delle scritte collettive fondate principalmente sulla raccolta delle idee, altre fondate principalmente sulla pianificazione, altre sulla stesura e altre sulla revisione.

Nella tassonomia proposta da Lowry *et al.*, le scritte collettive sono invece classificate in base all'organizzazione del gruppo di scrittori. Facendo anche ricorso a schematizzazioni grafiche, Lowry *et al.* mostrano infatti diverse configurazioni possibili all'interno di un gruppo a cui fanno poi

¹⁶ L. Ede, A. Lunsford, *Singular Texts/Plural Authors*, cit. p.133.

¹⁷ B. Sidoti, *Semiotica delle scritte collettive*, cit. p. 4. Le quattro fasi del processo di scrittura vengono individuate da Sidoti sulla base degli studi di psicologia della scrittura ma sono anche un lascito dei momenti dell'*inventio*, *dispositio*, *elocutio* dell'antica *Ars Oratoria*.

corrispondere una diversa tipologia di scrittura collettiva. Il gruppo può stabilire collettivamente il contenuto del testo ma delegarne la scrittura a un solo membro (*group single-author writing*), può suddividersi la composizione in parti e compiti successivi (*sequential writing*) o in parti e compiti paralleli (*parallel writing*) o può anche scrivere sincronicamente e senza una precedente significativa pianificazione (*reactive writing*).

Nelle loro pur notevoli differenze, questi studi sono tutti ben attenti ad ammettere la non rigidità e la non esaustività delle loro classificazioni. Ede e Lunsford rifiutano di considerare le loro due modalità nettamente contrapposte e sempre soddisfacenti. Sidoti sottolinea più volte come le quattro fasi su cui fonda il suo discorso siano «caratterizzate da fenomeni di ricorsività ed ellissi»¹⁸ per cui ciascuna fase può ripetersi in momenti successivi o non verificarsi affatto. Analogamente, Lowry *et al.* pongono l'accento sulla dinamicità e l'iterazione delle attività nel gruppo di scrittori al punto da aggiungere alle loro categorie ben definite una più libera, e meno definibile, *mixed-mode writing*. Ammissioni e specificazioni di questo genere sono importanti dal momento che ricordano come gli approcci descrittivi e normativi abbiano sempre dei limiti se applicati a un'azione mai perfettamente stabile come la scrittura, e soprattutto a una tipologia di scrittura molto fluida e poco codificata come quella letteraria.

Sarebbe in effetti complesso riuscire sempre a ricondurre la scrittura collettiva di un romanzo o di un testo letterario a una sola di queste categorie. Inoltre, anche solo per tentare di farlo, bisognerebbe essere sempre in grado di sapere come sono andate realmente le cose nel gruppo di scrittori. Il che, come intuibile, non è per nulla scontato. Leggendo un romanzo collettivo non è detto che si possano sempre desumere il tipo di organizzazione della scrittura, la presenza e l'eventuale gerarchia di ruoli diversi, le fasi in cui la collaborazione si sarebbe concentrata maggiormente. A volte si hanno testimonianze dirette, persino dettagliate, di quel che è successo ma, molte altre volte, gli scrittori coinvolti sono invece alquanto reticenti o vaghi al riguardo. D'altronde, anche a fronte di dichiarazioni e descrizioni di prima mano – o, meglio, mani – non si potrebbe far altro che fidarsi di ciò che dicono gli scrittori. E gli scrittori, si sa, non sono di solito i testimoni più attendibili quando parlano di se stessi e del proprio lavoro. In un campo instabile e poco trasparente come quello letterario, non si possono dunque applicare direttamente le tassonomie descrittive provenienti dagli studi compositivi e semiotici. Quel che però si può applicare è la loro idea di partenza: poter distinguere diverse tipologie di scrittura e di testi collettivi secondo un qualche elemento strutturale.

¹⁸ B. Sidoti, *Semiotica delle scritture collettive*, cit. p. 19.

La natura del gruppo

«Generi e autori» scrive Carla Benedetti «sono due punti fondamentali alla comunicazione letteraria perché sia l'uno sia l'altro permettono di andare al di là del singolo testo, creando collegamenti, aspettative, e quindi strutture». ¹⁹ I due elementi, prosegue Benedetti, sono però in un rapporto di concorrenza reciproca e, soprattutto dal Romanticismo in poi, il sistema dei generi lascia decisamente spazio alla figura dell'autore come mezzo principale di orientamento e lavoro nel campo letterario. Utilizzarlo nel campo letterario *della scrittura collettiva* risulta però molto difficile.

L'autore, lo si è detto, è una categoria che si afferma storicamente in forma individuale mentre a scrivere insieme sono, da definizione, più individui. Tuttavia, più individui che scrivono insieme formano sempre un qualche tipo di gruppo che, idealmente, si pone come il soggetto autoriale plurale a capo di una scrittura plurale come quella collettiva. Non sarà allora del tutto ingiustificato provare a cercare nel gruppo stesso quel criterio di orientamento di cui si aveva bisogno. Ovviamente, più persone che decidono di scrivere insieme possono dar vita a infiniti tipi di gruppo a seconda del loro numero, della loro organizzazione, dei loro obiettivi. In ambito letterario, sulla base del loro aspetto fondamentale, questi possono essere però ricondotti con buona approssimazione a quattro categorie principali.

Si può innanzitutto distinguere quello che è possibile definire il gruppo minimo della scrittura collettiva, il gruppo costituito da due sole persone. Come già accennato, si tratta del caso che gode di maggiore attenzione all'interno degli studi letterari sull'argomento e, in effetti, la sua natura duale lo pone in una luce diversa e quasi indipendente rispetto al resto dei gruppi possibili: un gruppo di due scrittori è una *coppia* di scrittori e la coppia è una categoria dotata di una sua natura specifica oltre che di una peculiare e vasta storia culturale.

In una dimensione più ampia, si può poi distinguere una categoria di gruppi chiusi e organici. Il gruppo di scrittori si presenta qui provvisto di una ben determinata composizione – tre, quattro, sei, dieci persone, etc. – finalizzata alla scrittura di un testo ben definito. Metodi adoperati e risultati raggiunti possono variare molto ma gli scrittori lavorano sempre, in maniera organica, per produrre un testo finale completo e coerente di cui appaiono complessivamente responsabili.

¹⁹ Cfr. C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 88.

Più scrittori che scrivono insieme possono però anche costituire un gruppo chiuso che *non* lavora in maniera organica e che scrive un testo *non* ben definito. Si tratta dei gruppi cosiddetti a staffetta. Questi sono sì dotati di una ben determinata composizione ma si presentano e lavorano meccanicamente divisi: la loro scrittura viene infatti distribuita tra i componenti secondo parti successive e non collettivamente concordate così che il testo finale, benché comune, non appare come il frutto di una responsabilità e decisione realmente di gruppo.

Infine, più scrittori possono costituire o, forse meglio, far parte di un gruppo aperto, un gruppo, al contrario di quelli chiusi, *non* ben determinato. Mentre questi ultimi si costituiscono a partire dalla presenza di un numero preciso di individui specifici, i gruppi aperti si costituiscono a partire da una proposta di testo collettivo a cui può rispondere chiunque. Si tratta, spesso ma non solo, di progetti lanciati e realizzati sul web in grado di attirare più persone – di solito molte persone – che scrivono insieme senza avere una fisionomia individuale o collettiva ben stabilita e ben stabilizzata. Il testo finale, ammesso che raggiunga una forma finale, appare allora come il risultato dell'interazione di un gruppo indistinto di individui indistinti.

Come evidente e d'altronde ammesso, questa classificazione deve molto all'influenza della categoria dell'autore letterario qui intesa in termini essenzialmente foucaultiani: come funzione di caratterizzazione artistica del discorso e come garante del suo significato.²⁰ Nell'età moderna e contemporanea, un testo letterario viene infatti sempre ricondotto a una figura che sia responsabile della sua esistenza e che ne attesti la natura di opera artistica. Da questo punto di vista, le categorie qui proposte seguono un criterio progressivo di indeterminazione: dal gruppo minimo della coppia al gruppo aperto, la funzione autoriale è sempre più difficilmente attribuibile a un soggetto preciso – individuale o plurale che sia – e perciò sempre più estranea alla sua stessa tradizione. Il che dipende soprattutto da una questione aritmetica e da una correlata questione onomastica.

Il numero del gruppo

La classificazione proposta si configura anche come un percorso aritmeticamente crescente. La categoria della coppia – costituita da due sole persone – è il punto di partenza minimo per poter parlare di scrittura collettiva e di gruppi di scrittori. Di lì in poi, il numero dei partecipanti cresce generalmente di categoria in categoria. Non si tratta però di una precisa progressione matematica. Tra i gruppi chiusi e organici e i gruppi a staffetta,

²⁰ Cfr. M. Foucault, "Che cos'è un autore", in Id., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2010.

chiusi ma non organici, si danno ad esempio casi in cui i primi possono essere più grandi dei secondi. Tuttavia, per la differenza tra la loro struttura fondamentale, appare chiaro come il *trend* sia abitualmente l'opposto: se un gruppo di scrittori deve scrivere un testo in parti successive e separate, questo gruppo dovrà essere abbastanza numeroso affinché il testo possa essere adeguatamente lungo. E infatti mentre nella categoria dei gruppi chiusi e organici si trovano spesso gruppi costituiti da meno di dieci persone – quattro, cinque, sei –, nei gruppi a staffetta la composizione si attesta più o meno saldamente dalle dieci persone in poi. Nei gruppi aperti, invece, la scrittura collettiva si esplica di solito su una scala assai più vasta, sino a divenire quasi di massa: decine, centinaia, migliaia di persone.

Il passaggio da una categoria all'altra porta dunque a doversi confrontare con la presenza di un numero sempre maggiore di persone e di qui con la parallela dissoluzione di una figura ben determinata a cui attribuire il controllo e la responsabilità del testo risultante. D'altra parte, la scrittura collettiva ha nella pluralità di composizione il suo carattere distintivo rispetto alla scrittura letteraria convenzionale. Un percorso che sia anche basato sul numero – crescente – dei suoi praticanti è allora più che giustificato. Gli studi disponibili a riguardo, lo si è detto, tendono infatti a concentrarsi su collaborazioni particolarmente ristrette, il più delle volte riconducibili al gruppo minimo di una coppia di persone. Seguire la successione di queste categorie generali permette invece di avere un quadro assai più completo ma anche assai più complesso.

I nomi del gruppo

In ogni discussione di ambito letterario, lo studio dei testi passa sempre in qualche maniera attraverso i nomi delle persone che li hanno composti. Nello studio della scrittura collettiva e dei suoi testi, le cose, però, si complicano. Contemplando la presenza di più individui, e di un numero crescente di individui, i gruppi di scrittori che si prenderanno in considerazione mostrano non solo – e comprensibilmente – una quantità assai maggiore di nomi ma, soprattutto, una grande varietà di tipologie onomastiche. A scorrere i diversi testi collettivi ci si può imbattere in singoli nomi personali, in successioni di nomi personali, in nomi collettivi e non personali, e persino in un'apparente assenza di nomi *tout court*. Le possibilità di nominazione a disposizione di un gruppo di scrittori sono parecchie e la scelta è tutt'altro che indifferente.

In *Soglie*, il suo famoso saggio dedicato agli elementi "ai dintorni" del testo, Genette distingue tre strategie principali con cui uno scrittore può mostrare, o celare, la propria identità: l'onimato quando firma «con il suo

nome di stato civile», lo pseudonimato quando firma «con un nome falso, preso in prestito o inventato»²¹ e l'anonimato quando, semplicemente, non firma affatto. Come intuibile, Genette si riferisce alla condizione normale della letteratura moderna, ossia l'autore individuale. Se applicate infatti alla scrittura collettiva, le sue strategie di nominazione non sembrano coprire tutti i casi possibili. Leonardo Turrisi, proprio affrontando il problema del «nome dell'autore multiplo», si trova ad esempio a dover ampliare la classe dello pseudonimato:

Posto che A indichi il nome anagrafico e P lo pseudonimo, si potrà dunque avere 1) $A_1, A_2 \dots A_N > P$, quando cioè la pluralità dei nomi anagrafici dei vari autori che compongono l'autore multiplo sia rimpiazzata da un solo pseudonimo che mira in tal modo a simulare l'esistenza di un'unica identità autoriale [...] 2) $A_1, A_2 \dots A_N > P_1, P_2 \dots P_N$ quando cioè la pluralità dei nomi reali sia rimpiazzata da un numero pari di pseudonimi fittizi, che dunque non celano la natura plurale dell'identità autoriale [...] 3) $A_1, A_2 \dots A_N > p$, quando cioè lo pseudonimo unico sostitutivo è costituito non da un nome proprio ma da un nome comune.²²

Nel suo articolo, Turrisi si concentra poi esclusivamente sulle variazioni pseudonimiche considerate la «tipologia che esibisce il tasso di creatività onomaturgica più alto».²³ Quel che qui interessa è però il rapporto più generale tra la strategia di nominazione e la scrittura collettiva. Partendo dalla classificazione di Genette e da quella più particolare di Turrisi, è possibile allora proporre delle categorie di nominazione specifiche per la scrittura collettiva. Il nome adoperato da un gruppo di scrittori non si occupa infatti solo di mostrare, o celare, l'identità in generale ma soprattutto di mostrare, o celare, la sua identità *plurale*.

In tale prospettiva, un gruppo di scrittori può anzitutto adoperare «un nome falso, preso in prestito o inventato» che ha l'aspetto di un singolo individuo. È la prima tipologia di cui parla Turrisi e che è definibile nei termini di *pseudonimato individuale*. Che sia nota o meno la sua reale consistenza, lo pseudonimato individuale tende a manifestare il meno possibile la presenza del gruppo stesso: si utilizza un unico nome individuale per una scrittura di più individui. Quando invece più individui firmano il testo scritto insieme con i loro «*nomi di stato civile*» o anche con un «numero

²¹ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1987, p. 39.

²² L. Turrisi, «Il nome dell'autore multiplo» in A. Barbieri, E. Gregori (eds), *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Padova, Esedra Editrice, 2015, pp. 61-62.

²³ Ivi, p. 61.

pari di nomi fittizi» la loro plurale presenza si rende evidente. In questi casi, si può allora parlare di *onimato* o *pseudonimato plurale*: si utilizza una pluralità di nomi individuali – veri o falsi – per una scrittura di più individui.

Un gruppo di scrittori può però anche rinunciare a esibire nomi personali, singolari o plurali che siano, a favore di un nome comune o, per meglio dire, di un nome di gruppo. In linea di massima, quest'ultimo rientra nella tipologia dello pseudonimato, in quanto nome falso o inventato, ma non identifica più uno o diversi individui bensì un gruppo di individui nel loro complesso. Si tratterà, dunque, di uno *pseudonimato collettivo*: si utilizza un unico nome di gruppo, un nome collettivo, per una scrittura di più individui. Infine, si potrà parlare di un *anonimato collettivo* o forse, in maniera più corretta, di un *effetto* di anonimato collettivo, quando gli scrittori non si danno un nome di gruppo e i loro nomi individuali, posto che siano tutti conoscibili, costituiscono tutt'al più una molteplicità indistinta. Il nome che viene mostrato – il nome che eventualmente rimane – è allora quello del testo che si è scritto o si sta scrivendo insieme: si esibisce un titolo di un'opera per una scrittura di più individui.

L'importanza del nome

Queste strategie di nominazione corrispondono a diversi gradi di espressione della collettività della scrittura. In tal senso, il loro ordine è ben lontano dall'essere casuale: dallo pseudonimato individuale all'anonimato collettivo, si va da una categoria nominale che cela quanti si è dietro un nome individuale, a una che mostra principalmente che si è in tanti, talmente tanti da non poter o voler essere nominati. Ancora una volta, il principio seguito è quindi crescente: dallo pseudonimato individuale all'anonimato collettivo, la presenza del gruppo di scrittori e la sua scrittura collettiva diventano sempre più manifesti e centrali.

Non sorprende, dunque, che la nominazione di un gruppo possa essere correlata alla sua struttura e al numero dei suoi componenti. Come si avrà modo di vedere, lo pseudonimato individuale – che mostra al minimo la pluralità degli scrittori – sarà infatti tipico dei gruppi chiusi e particolarmente piccoli, soprattutto delle coppie. L'onimato e pseudonimato plurale e lo pseudonimato collettivo – che esibiscono e finanche battezzano la pluralità degli scrittori – si ritroveranno nei gruppi chiusi più grandi, organici o a staffetta. L'anonimato collettivo – che pone in primo piano la partecipazione indistinta a un'opera distinta – sarà invece un effetto specifico dei grandi gruppi aperti e della folla dei loro componenti. Il nome o i nomi adoperati, o non adoperati, dagli scrittori che decidono di scrivere insieme costituiscono allora un ulteriore strumento di orientamento per muoversi

nell'affollato campo della scrittura collettiva, e uno particolarmente importante: a seconda di come ci si chiama, si modifica non solo l'aspetto del gruppo e della sua scrittura ma anche la sua intenzione e funzione autoriale.

Non si deve infatti cadere nell'errore di pensare che a ciascuna categoria generale di gruppo e di scrittura collettiva corrisponda una nuova ed esatta categoria di autorialità collettiva. A prescindere che si tratti di una coppia, di un gruppo chiuso e organico, a staffetta o aperto, gli scrittori possono organizzarsi e scrivere secondo modalità assai diverse tra loro e dunque mostrare anche forme specifiche assai diverse di autorialità. Ma se è vero, come sostiene Foucault, che la funzione autoriale moderna è innanzitutto una questione onomastica, la varietà di nomi – propri e non – rintracciabile nei gruppi di scrittori attesta una varietà di figure autoriali possibili e costituisce un appiglio concreto per seguirle.²⁴ Imbattersi in uno pseudonimo individuale è ad esempio segno di una resistenza nella scrittura collettiva dell'idea di autore tradizionale. Ma uno pseudonimo collettivo, un nome di gruppo che "scrive" un testo, è qualcosa di decisamente estraneo alla consuetudine letteraria mentre, dal canto suo, l'effetto di anonimato collettivo, potrebbe persino suggerire un ritorno a funzioni pre-autoriali dell'età orale. Soffermarsi e interrogarsi sulla nomina adoperata sarà allora una parte fondamentale del percorso all'interno della scrittura collettiva nel campo letterario, un percorso che ormai si delinea come globalmente crescente secondo diversi e interrelati criteri: strutturale, aritmetico, onomastico e dunque, in estrema sintesi, sperimentale.

Il percorso da compiere

Di capitolo in capitolo, le scritture e i testi di cui ci si occuperà saranno sempre meno tradizionalmente letterari e sempre più sperimentalmente collettivi. Di fatto, lo si era già anticipato: secondo lo sguardo letterario, la scrittura collettiva si pone come una scrittura progressivamente anomala e il percorso sopra delineato non fa che confermarlo. Ma, a questo punto, dopo aver definito delle categorie e dei criteri con i quali attraversare quest'affollato e variabile argomento, è lecito domandarsi a che cosa ci si appresta nello specifico: a uno studio di testi letterari collettivi o a uno studio della pratica di scrittura collettiva in letteratura?

Le strade, tutt'altro che divergenti, chiamano però in causa approcci diversi. Studiare dei testi collettivi significa concentrarsi sul momento

²⁴ In "Che cos'è un autore", Foucault analizza la funzione-autore nei termini di una funzione del *nome* d'autore. E, d'altra parte, il suo discorso inizia con un'affermazione esplicita: «Il nome d'autore è un nome proprio».

successivo la loro stesura: posto che un romanzo è stato scritto da sei o dodici persone, ciò che conterà sarà il romanzo stesso che potrà essere così analizzato secondo varie prospettive. Studiare la pratica di scrittura collettiva sposta invece l'interesse al momento che precede e produce il prodotto finale: ciò che conterà sarà come sei o dodici persone sono arrivate a scrivere insieme un romanzo. Entrambe le strade, va da sé, sono legittime ma, a questo proposito, giova sempre ricordare che il nostro ambito di riferimento è quello degli studi letterari e, in quanto tale, non può fare a meno di prendere in considerazione i risultati della scrittura letteraria ossia i testi.

Quel che ci si appresta a fare non è dunque una teoria di *come* si scrive insieme in letteratura, una sorta di elenco ed esame di metodi e delle loro applicazioni. Si tratta piuttosto di una teoria della scrittura collettiva in letteratura a partire dai testi collettivi. Molto spesso, la critica letteraria ha concentrato la sua attenzione sulla storia alle spalle dei testi collettivi – soprattutto quelli a quattro mani – per raccontarne la collaborazione tra gli scrittori coinvolti, il loro rapporto, i loro conflitti, le loro tecniche, trascurando invece il risultato della collaborazione, il testo in sé. Qui, al contrario, ci si baserà proprio sui testi collettivi – sulla loro forma, sul loro genere, sulle loro immagini autoriali, etc. – per tracciare un profilo delle caratteristiche, degli effetti, delle costanti e dei possibili significati della scrittura collettiva nella prosa letteraria. Per fare ciò, non si è provveduto all'analisi diligente e ravvicinata di pochi e selezionati testi ma si è invece deciso di allontanare e ampliare lo sguardo per comprendere insieme assai più vasti. Più che un *close reading* si è dunque portato avanti una sorta di *surface reading*: leggere ed esaminare molti, tanti, testi collettivi di varie epoche e nazioni per coglierne gli elementi più comuni e rilevanti senza soffermarsi eccessivamente sulla più o meno profonda specificità di ciascun caso. L'obiettivo non è infatti conoscere bene alcuni testi collettivi ma individuare i caratteri generali dovuti alla loro composizione collettiva.

Nei capitoli successivi, ciascuno dedicato a una delle categorie di gruppo prima individuate, si sono quindi citati e adoperati decine di romanzi e testi collettivi che, pure, nel loro insieme, costituiscono solo una piccola parte di un repertorio che non è mai stato censito del tutto. Dal momento che il percorso così delineato risulta sperimentalmente crescente, va però anche sottolineato che, di capitolo in capitolo, ci si è dovuti "avvicinare" maggiormente ai testi presi in considerazione. Se infatti i romanzi diventano sempre meno romanzi e sempre più testi specificamente collettivi – e sperimentali – di cui non si ha probabilmente un'idea o un'esperienza diretta, dare conto un po' più da vicino della loro forma e del loro contenuto appare una scelta quasi necessaria. Del resto, come detto al principio, sappiamo ancora poco di quel che riguarda la scrittura di più

persone in ambito letterario e le sue potenzialità, sfruttate e da sfruttare, potrebbero essere più grandi di quel che si è portati a immaginare.

Io e un altro

La scrittura e i romanzi a quattro mani

I

La scrittura a quattro mani

Je est un autre dichiarò con gusto paradossale Arthur Rimbaud esprimendo così la separazione e la frantumazione del soggetto tanto nella vita quanto nel processo di scrittura. Io è un altro. Pur denunciando la perdita d'integrità dell'Io, Rimbaud scrisse però, nei fatti, senza «un altro», con una sola mano: la propria. Nella storia letteraria, vi sono invece dei testi in cui, quanto meno per quel che riguarda il processo di scrittura, la separazione e la frantumazione del soggetto avviene su un piano ben più concreto. *L'Ami Fritz*, *Germinie Lacerteux*, *The Gilded Age*, *Romance*, *Some Experiences of an Irish R.M.*, *Un modelo para la muerte*, *Novas cartas portuguesas*, *La donna della domenica*, *Anna dagli occhi verdi*, *The Crown of Columbus*... In questi e molti altri romanzi, l'Io scrivente diviene davvero plurale e separato poiché si compone di due alterità effettivamente diverse: Io e un altro. Il numero della mani che scrivono raddoppia e la scrittura inizia a farsi realmente collettiva. O forse no.

La definizione di scrittura collettiva come scrittura praticata da più individui che hanno intenzione di produrre un testo comune comprende la scrittura di *due* individui. Allo stesso tempo, però, è difficile ignorare che quest'ultima è spesso considerata una scrittura a parte. Il solo fatto che possa essere identificata con una sua dicitura specifica, *scrittura a quattro mani*, mostra di per sé la posizione particolare occupata all'interno della scrittura collettiva, una posizione particolare e, come accennato, anche privilegiata. La

netta maggioranza degli studi dedicati alla collaborazione in letteratura si occupano infatti dei testi e della scrittura di due soli individui e li trattano, per l'appunto, come un argomento a sé stante, concluso in sé. Due persone che scrivono insieme sembrano quindi compiere un'azione sia diversa sia, per così dire, più interessante rispetto alla scrittura di tre, quattro o più persone. Ma perché?

«The only collaboration»: Matthews e Besant

In uno dei primi studi pubblicati sulla collaborazione letteraria, lo scrittore e critico americano Brandon Matthews sostiene un'esplicita riduzione di campo. In *The Art and Mystery of Collaboration* (1890), la scrittura a quattro mani è la collaborazione letteraria. È l'unica scrittura collettiva possibile:

It is the association of two, and of two only, to which we refer generally when we speak of collaboration. In fact, literary collaboration might be defined, fairly enough, as "the union of two writers for the production of one book". This is, of a truth, the only collaboration worthy of serious criticism, the only one really vital and pregnant.¹

Due anni dopo, dall'altra parte dell'Atlantico, Walter Besant pubblica *On Literary Collaboration* (1892),² un breve saggio in cui si discosta da alcune convinzioni espresse da Matthews ma in cui, nuovamente, la collaborazione letteraria sembra essere un affare esclusivo per non più di due scrittori. Sia Besant sia Matthews, va detto, avevano avuto esperienza diretta con la scrittura a quattro mani: Besant aveva pubblicato dieci romanzi con James Rice, Matthews aveva invece scritto per lo più racconti, in diverse occasioni e con diversi colleghi. Tuttavia, già a fine Ottocento e in particolar modo negli Stati Uniti dove Matthews compone il suo saggio, la scrittura collettiva di più vasta scala era nota e anche alquanto diffusa. È dunque difficile motivare l'interesse così aritmeticamente limitato dei loro saggi sulla sola base della loro pratica personale. D'altra parte, quando Matthews specifica che la collaborazione letteraria è l'associazione di due *e soltanto di due* scrittori è evidente che non la sta solo descrivendo ma anche distinguendo da qualcos'altro. Ancora da *The Art and Mystery of Collaboration*:

¹ B. Matthews, "The Art and Mystery of Collaboration", in in Id., *The Historical Novel and Other Essays*, New York, Scribner's Sons, 1901, pp. 298-299.

² W. Besant, "On Literary Collaboration", *The New Review*, Feb. 1892, 6, 33, pp.200-209.

A few years ago, four clever American story-tellers cooperated in writing a satirical tale, the "King's Men"; and long before, four brilliant French writers, Mme. de Girardin, Guatier, Sandeau, and Méry, had set them the example by composing that epistolary romance, the "Cross of Berny". There is an English story in six chapters by six authors [...] and there is an American story happily entitled "Six of One by Half a Dozen of the Other" [...] For the most part these combination-ventures are mere curiosities of literature. Nothing of real value is likely to be manufactured by a joint-stock company of unlimited authorship.³

Per Matthews è dunque una questione di qualità. Le collaborazioni letterarie che coinvolgono più di due persone esistono, e sono anche parecchie, ma costituiscono «semplici curiosità della letteratura». Anzi, a ben vedere, non sono più nemmeno delle *collaborazioni letterarie*. Sono *combination-ventures*, *joint-stock company*, che non "scrivono" né "compongono" bensì "fabbricano" testi che non potranno essere di grande valore. Nella scrittura di quattro o sei persone Matthews scorge l'aspetto sgradevole del mercato e decide di separarla nettamente dalla scrittura di due persone nella quale, invece, ritrova ancora una parvenza di arte letteraria. E a differenziare, e salvare, la scrittura a quattro mani è secondo Matthews – ma anche secondo Besant – il suo carattere maggiormente e potenzialmente individuale.

Pur essendo loro stessi dei prolifici collaboratori, sia Matthews sia Besant concepiscono infatti la scrittura letteraria – la *vera* scrittura letteraria – come una scrittura fundamentalmente individuale. Nella stessa *The Art and Mystery of Collaboration*, Matthews si premura di ricordare che la letteratura che aspira alle «cime gemelle del Parnaso» appartiene esclusivamente «to the lonely student».⁴ E Besant, nella sua autobiografia, lo conferma senza possibilità di incomprensione: «an artist» scrive «must necessarily stand alone».⁵ Se accettano e praticano la scrittura a quattro mani, Matthews e Besant lo fanno allora come una sorta di deroga a ciò che considerano la vera scrittura letteraria, una deroga sì possibile ma entro certi limiti: quanto più ci si allontana dal soggetto della vera letteratura, ossia l'artista solitario, tanto più ci si allontana dalla vera letteratura. Per entrambi, l'obiettivo di ogni collaborazione letteraria è quindi scrivere come se si fosse un singolo individuo e questo è – o sembra essere – ancora realizzabile se si è in due ma non in numeri maggiori. Più che l'unica scrittura collettiva, la scrittura a quattro mani sarebbe allora l'unica accettabile, la sola a poter vantare

³ B. Matthews, "The Art and Mystery of Collaboration", cit., pp. 297-298.

⁴ Ivi, p. 305.

⁵ W. Besant, *Autobiography of Sir Walter Besant*, London, Hutchinson & Co, 1902, p.188.

un'aurea di letterarietà: la migliore scrittura collettiva e proprio perché la meno collettiva di tutte.

La scrittura di coppia

Matthews e Besant si muovono ancora su un sostrato romantico. Nelle loro analisi, la figura del genio solitario ha ancora un suo peso nel determinare cosa sia la vera letteratura e di cosa, conseguentemente, bisognerebbe occuparsi. Lo stesso non si può però dire per gli studi successivi, soprattutto quelli più contemporanei che si muovono su uno sfondo teorico e critico molto diverso e spesso compreso all'interno di estetiche spurie e pluraliste. Eppure, come anticipato, l'interesse finale resta ugualmente limitato. Da *Double Talk* di Koestenbaum a *La scrittura a quattro mani* di Medaglia, l'attenzione è quasi sempre concentrata sulla scrittura e sulle opere di due soli individui. È trascorso più di un secolo dal saggio di Matthews ma la collaborazione letteraria sembra essere rimasta all'interno dei confini da lui tracciati: l'unione di due scrittori per la produzione di un libro.

A motivazione di ciò interviene certamente una ragione pratica: scrivere in due è più frequente che scrivere in tre, in quattro, in dieci o in cento. I casi a disposizione sono di più e l'interesse è pertanto più grande o quanto meno provvisto di una base più solida. Tuttavia, questo non spiega il motivo per cui, il più delle volte, l'interesse è non solo maggiore ma esclusivo. D'altronde, sin dall'epoca di Matthews e Besant esempi di scritture collettive su scala più ampia non mancano e questi, anzi, si accrescono e accumulano nel corso degli anni. La differenza quantitativa, benché importante, non è quindi in sé sufficiente. Ci deve essere altro.

A un certo punto, ancora in *The Art and Mystery of Collaboration*, Matthews paragona la collaborazione letteraria ad un «matrimony». È un'immagine che gli serve a sottolineare la forza dell'unione tra gli scrittori ma che, nella storia della scrittura a quattro mani, non è solo una metafora. Diversi scrittori che scrivono insieme risultano realmente sposati. Lo sono Michael Dorris e Lousie Erdich, Nullo Cantaroni e Bice Cairati, Per Fredrik Wahlöo e Maj Sjöwall, Michael J. Jacob e Daniela De Gregorio, e molti altri. Il matrimonio non è poi l'unico legame particolare che, dall'Ottocento all'età contemporanea, si può rintracciare nella scrittura a quattro mani. Molti scrittori che scrivono in due sono parenti più o meno stretti. George e Weedon Grossmith e Jules ed Edmond de Goucourt sono fratelli, Frédéric e Jeanne M. H. Petitjean de la Rosière sono fratello e sorella, Daniel Nathan e Emanuel B. Lepofsky sono cugini, e cugine sono anche Edith Somerville e

Violet Martin. Dal canto loro, quanto meno durante gli anni di collaborazione, Joseph Conrad e Ford M. Ford furono intimi amici e medesima cosa si può dire di Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casaras e, per sua stessa ammissione, dello stesso Matthews e dei suoi vari *literary collaborators*.⁶ Non è raro, insomma, che forti rapporti affettivi, familiari e sentimentali scorrano paralleli alla scrittura a quattro mani. Ma se a scrivere in due sono spesso amici, parenti, coniugi, amanti, più che a due scrittori sembra allora di trovarsi di fronte a una *coppia* di scrittori. E questo, ben più della frequenza quantitativa, può fare la differenza.

Da un punto di vista puramente aritmetico, due è infatti un numero minore rispetto a quattro o sei ma è pur sempre un numero plurale: la scrittura di due persone rientra così nell'ambito della pluralità di composizione e quindi nel campo della scrittura collettiva. Inteso come coppia, due assume però l'aspetto di una categoria concettuale e culturale tra le più importanti e indagate della cultura occidentale: la scrittura di una *coppia* di persone diventa così una scrittura specifica che merita un approccio specifico. E in effetti, se c'è un elemento che collega l'interesse e il successo della scrittura a quattro mani da *The Art and Mystery of Collaboration* sino agli studi più recenti è esattamente l'idea e l'immagine della coppia.

Nel suo saggio, Matthews non ne parla mai direttamente ma è difficile non scorgerne la presenza quando parla per l'appunto di «matrimony». E in fondo il motivo per cui due scrittori potrebbero e dovrebbero scrivere come un singolo è per lui proprio quello: due scrittori, a differenza di quattro o sei, costituiscono una coppia e una coppia, quanto meno una ben assortita, *unisce* da definizione i suoi componenti. Negli studi successivi, la presenza della coppia si rende invece più manifesta e centrale, e spesso proprio in virtù della sua natura relazionale. In *Double Talk*, Wayne Konstenbaum costruisce un'interpretazione omoerotica della collaborazione letteraria maschile tra Ottocento e Novecento. Scrivere insieme viene qui visto come «a metaphorical sexual intercourse», «a complicated and anxiously homosocial

⁶ Se molti dei nomi sopra citati non sembrano dire letterariamente nulla, ciò accade perché questi scrittori adoperano spesso degli pseudonimi: Nullo Cantaroni e Bice Cairati sono, ad esempio, i coniugi che si celano dietro "Sveva Casati Modignani" mentre Michael J. Jacob e Daniela De Gregorio sono oggi più conosciuti come "Michael Gregorio". Frédéric e Jeanne M. H. Petitjean de la Rosière scrivevano i loro romanzi firmandosi come "M. Delly", Daniel Nathan e Emanuel B. Lepofsky sono i due cugini alle spalle del celebre "Ellery Queen", e Edith Somerville e Violet Martin sono decisamente più famose come "Somerville & Ross". Leggermente diverso è il caso di Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casaras. I due, infatti, scrissero insieme sia sotto pseudonimi – "Benito Suarez Lynch" prima e "Bustos Domeq" poi – sia, in seguito, firmandosi con i loro veri nomi. Sull'onomastica della scrittura a quattro mani e i suoi significati, cfr. infra p. 45.

act»⁷, e si tratta, come evidente, di una lettura basata sull'idea di coppia e quindi su una scrittura necessariamente limitata a due individui. In *Significant Others*, la coppia – «the couple» – costituisce addirittura la categoria di riferimento della collaborazione artistica: l'interesse è qui esplicitamente rivolto verso persone «who have shared a sexual as well as creative partnership».⁸ Provviste o meno di concreti o latenti significati sessuali, immagini e suggestioni di coppia tornano poi pressoché in tutte le analisi e gli studi dedicati alla collaborazione letteraria: nei rapporti amicali-professionali di *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius* di Jack Stillinger, nei legami familiari e sentimentali di *Writing Double* di Bette London, nel già accennato bisogno di «relazione intima» de *La scrittura a quattro mani* di Francesca Medaglia.

Dai primordi della teoria letteraria agli studi *queer*, dalle letture psicanalitiche ai *cultural studies*, l'idea della coppia attrae e funziona. Una scrittura di coppia offre terreno fertile per molti approcci e prospettive di analisi e, cosa non affatto trascurabile, rimane all'interno di un modello ancora individuale di letteratura. A differenza di collaborazioni più numerose, studiare la collaborazione di una coppia di scrittori significa infatti studiare la biografia, lo stile, la psicologia e finanche la sessualità di due individui ben distinti. E questo è proprio quel che si ritrova negli studi dedicati alla scrittura e ai testi a quattro mani.⁹

La specificità e il successo accademico della scrittura a quattro mani e dei suoi testi nei confronti del resto della scrittura collettiva appaiono allora ben più chiari e comprensibili. Da una parte, intrecciandosi di frequente a forti legami personali tra i suoi praticanti, la scrittura di testi a quattro mani esige realmente di essere indagata secondo prospettive tipiche di una coppia, siano esse psicologiche, sessuali, relazionali e quindi biografiche. Dall'altra, essendo profondamente legate alle singole individualità degli scrittori, queste stesse prospettive contribuiscono a normalizzare l'anomalia di una scrittura pur sempre plurale. Considerare la scrittura a quattro mani non una

⁷ W. Kostenbaum, *Double Talk*, cit., p. 3.

⁸ Chadwick, W., de Courtivron, (eds.), *Significant Others: Creativity and Intimate Partnership*, London, Thames and Hudson, 1993, p. 9.

⁹ Un esempio dal libro di Medaglia. La sua definizione di scrittura a quattro mani, lo si ricorderà, non è legata a un principio puramente aritmetico. È dunque interessante notare come la sua analisi dei romanzi "a quattro mani" inizi con le schede biografiche degli scrittori partecipanti quando questi sono effettivamente solo due. Nel momento in cui invece Medaglia passa a parlare dei Wu Ming, l'analisi della loro "scrittura a quattro mani" comprendente più di due scrittori non prevede più schede biografiche né tanto meno la presenza di nomi o fatti personali. Il motivo è chiaro: la scrittura di una coppia di scrittori può essere individualizzata, quella di cinque scrittori – quanti sono (erano) i Wu Ming – richiede invece un discorso diverso.

scrittura genericamente collettiva bensì una scrittura specificamente duale è insomma sia giustificato sia conveniente. Lungi dall'essere come voleva Matthews l'unica scrittura collettiva ancora inquadrabile come letteratura, la scrittura a quattro mani è piuttosto l'unica scrittura collettiva ancora facilmente inquadrabile *dalla* letteratura o meglio dagli studi letterari.

Considerato tutto ciò, è evidente che la scrittura a quattro mani non interesserà qui nella sua legittimata – e proprio per questo già ampiamente e diversamente indagata – peculiarità. Lasciando sullo sfondo l'ingombrante categoria della coppia e, soprattutto, le individualità dei singoli scrittori coinvolti, la scrittura quattro mani interesserà qui piuttosto come prima declinazione plurale della scrittura e dell'autorialità letteraria: in qualità di minima scrittura collettiva possibile. Pur conservando una posizione particolare, la scrittura a quattro mani e i suoi testi non risultano infatti del tutto separati dal più vasto campo della scrittura collettiva. In tal senso, la scrittura di due persone diviene utile come una sorta di introduzione a quel che accade – o comincia ad accadere – in letteratura quando a un Io scrivente iniziano ad aggiungersene degli altri.

II

Chi scrive insieme: la pluralità ridotta

Una prima questione che la scrittura a quattro mani – come tutta la scrittura collettiva – pone diversamente dalla più tradizionale scrittura individuale riguarda l'aspetto di chi scrive o, per meglio dire, la sua onomastica. Solitamente, un romanzo è infatti scritto da un solo individuo e così appare sin dalla sua copertina: un singolo nome come singolo autore di un testo. Con la scrittura a quattro mani, invece, il romanzo inizia a essere scritto da più persone – due – e di conseguenza la forma del nome del suo autore cambia o, quanto meno, così ci si aspetterebbe.

In effetti, se ci si volge a guardare *chi* scrive questi romanzi a quattro mani, non è per nulla raro imbattersi in dei nomi individuali: M. Delly, Benito Suarez Lynch, Ellery Queen, Sveva Casati Modignani, Michael Gregorio, etc. Si tratta, come intuibile, di pseudonimi dietro i quali, di volta in volta, si celano i due scrittori. Ma si tratta pur sempre di pseudonimi *individuali*, e che due scrittori che scrivono insieme si presentino assai di frequente come un solo individuo non è una questione trascurabile. Benché pseudonimi individuali si possano infatti ritrovare in scritture collettive che

comprendono più di due persone – Paolo Agaraff è, ad esempio, *un* nome che cela *tre* scrittori –, una netta correlazione esiste ed è innegabile: la stragrande maggioranza degli pseudonimi individuali nella scrittura collettiva cela due soli scrittori.

Ovviamente, due scrittori che scrivono insieme possono anche non adoperare uno pseudonimo individuale e mostrare la loro plurale presenza. Anche in questo caso, però, nella scrittura a quattro mani accade spesso qualcosa di particolare. Nomi come Erckmann-Chatrion, Somerville & Ross, Jules ed Edmond de Goucourt, George & Weedon Grossmith, Boileau-Narcejac, Fruttero & Lucentini indicano sì la presenza di due individui ma, al contempo, sembrano unirli in un'unica entità. Peculiari segni grafici – il trattino, il logogramma “&” – o la condivisione di un medesimo cognome – de Goucourt, Grossmith – rendono i due nomi quasi un tutt'uno sia nell'apparenza sia nella pronuncia. Di pseudonimi collettivi, che battezzino l'esistenza di un gruppo e non i suoi singoli componenti, non pare poi esservi traccia.

Da un punto di vista onomastico, la scrittura a quattro mani si presenta dunque collegata più all'idea di unità e finanche di individualità che all'idea di pluralità e collettività. Sembra qui avvertirsi il riflesso della categoria della coppia e delle sue suggestioni di unione e compattezza. La presenza di un unico cognome, in fondo, non è altro che l'evidenza di una stretta parentela tra gli scrittori mentre, dal canto loro, i vari segni grafici che collegano i due cognomi diversi suggeriscono l'esistenza di un saldo legame, tipico delle coppie. L'alta frequenza di pseudonimi individuali è poi probabilmente ancor più indicativa. La forma unica del nome pare infatti rendere alla perfezione l'unione dei componenti di una coppia e ciò diventa ancor più evidente se si considera che questa forma unica è, non di rado, anche una forma *unita*: una combinazione, a vari livelli, dei nomi dei due scrittori.¹⁰

Tutto ciò, come si vedrà, non è privo di conseguenze sul piano formale e autoriale della scrittura a quattro mani. Se la figura di chi la pratica mostra un aspetto così poco incline alla pluralità e così vicino all'integrità individuale, è difatti lecito attendersi una scrittura e un'autorialità non poi così diverse dal consueto. Quando si è di fronte a uno pseudonimo individuale si può in effetti persino sostenere che l'obiettivo sia proprio quello di presentare una scrittura – e un testo – del tutto convenzionale nascondendo, o almeno non esibendo, la pluralità della sua composizione. Perché è proprio quest'ultima, e l'evidenza di quest'ultima, a cambiare davvero l'immagine della scrittura letteraria.

¹⁰ Michael Gregorio è dato, per esempio, dall'unione del nome di Michael G. Jacob e del cognome della moglie Daniela De Gregorio. Molti altri casi simili vengono riportati in L. Turrise, “Il nome dell'autore multiplo”, cit. pp. 66-67.

Come si scrive insieme: la scrittura come tecnica

Tra gli studi dedicati alla scrittura a quattro mani e tra le interviste agli scrittori coinvolti una domanda si presenta con un'insistenza notevole: come si scrive in due? È un interrogativo che torna frequentemente al punto da poter esasperare gli stessi scrittori. «How does *anyone* write if it comes to that?»¹¹ si lamentò una volta Edith Somerville per la morbosa curiosità su come funzionasse la sua scrittura con la cugina Violet Martin (Martin Ross). «La domanda» conferma idealmente Carlo Fruttero riferendosi alla sua collaborazione con Franco Lucentini «veniva inesorabile: “Ma come fate a scrivere in due?”». ¹² Sostituendo il valore numerico a seconda del caso, la domanda torna poi in ogni tipo di scrittura collettiva: come si fa a scrivere in tre, in cinque, in quindici, in cento... A cominciare dalla scrittura a quattro mani, l'interesse per *come* si scrive insieme si affianca puntualmente, sino anche a sopravanzare, l'interesse per *cosa* si scrive insieme, e non senza una qualche ragione.

La natura plurale della scrittura collettiva, che proprio con la scrittura a quattro mani ha il suo principio aritmetico, rende la stesura di un romanzo un processo intuitivamente razionale. Per scrivere insieme, appare chiaro, è infatti necessario un certo grado di consapevolezza e organizzazione della scrittura stessa. E se la scrittura è consapevolmente pianificata e condivisa, può essere anche, alla fine, apertamente spiegata. Scrivendo con un altro, la scrittura letteraria inizia cioè a perdere la sua aria di ineffabilità artistica e assume piuttosto l'aspetto di una tecnica indagabile. Il testo risultante, di conseguenza, appare sempre in una certa misura razionalmente costruito e quindi razionalmente ricostruibile. Joseph Conrad in una lettera a Ford Madox Ford a proposito del loro *Romance*:

First part, yours; Second Part, mainly yours, with a little by me on points of seamanship and suchlike small matters; Third Part, about 60 per cent mine with important touches by you; Fourth Part, mine, with here and there an important sentence by you; Fifth Part practically all yours, including the famous sentence at which we both exclaimed: «This

¹¹ Citata in B. London, *Writing Double*, cit. p. 108.

¹² Citato in P. Severi, B. Baratelli, “L'enigma F&L. Come lavoravano Fruttero e Lucentini”, in A. Barbieri, E. Gregori (eds), *L'autorialità plurima*, cit., p.87.

is Genius» (Do you remember what it is?) with perhaps half a dozen lines by me.¹³

La ricostruzione di Conrad fa il paio con quella più dettagliata, e leggermente diversa, che Ford tratteggio in *A Note on Romance*, un breve testo in cui presenta addirittura alcuni estratti del romanzo distinguendo graficamente le parti di Conrad dalle proprie. Le due ricostruzioni possono essere più o meno affidabili ma ciò che qui importa è la loro stessa esistenza. Sarebbe difficile immaginare discorsi del genere, così schematici e precisi, con tanto di stime percentuali, riferiti all'ideazione e alla scrittura dei loro capolavori in "solitaria". Quella scrittura, la scrittura di *Heart of Darkness* o *The Good Soldier*, non si spiega. Non ha bisogno di descrizioni o ricostruzioni di un processo che, di fatto, non sembra esistere. Non c'è, in altri termini, un metodo di cui discutere. È nella scrittura a quattro mani – e nella scrittura collettiva *tout court* – che la presenza di un metodo, quanto meno a livello concettuale, diventa chiaramente visibile e quindi intellettualmente appetibile. Con un'evidenza che non può essere ignorata, la scrittura collettiva mostra che il testo letterario ha una storia che precede e racconta la sua composizione e tale storia, una volta manifesta, vuole essere conosciuta. La scrittura a quattro mani, in qualità di minima scrittura collettiva, ne inaugura la visibilità ma poi, proprio in quanto minima scrittura collettiva, riveste una posizione particolare.

In effetti, in una scrittura a quattro mani, il processo di composizione si mostra in modo sì ineliminabile rispetto a una scrittura individuale ma, coinvolgendo solo due individui, può essere ancora spiegato facilmente, talmente facilmente da non dover essere davvero spiegato. Per Besant e Rice o Erckmann e Chatrian, ad esempio, si è soliti descrivere la loro scrittura in senso per così dire gerarchico: Besant ed Erckmann sarebbero stati a capo del processo di composizione mentre Rice e Chatrian vi avrebbero collaborato da una posizione subalterna. Cosa però tutto questo significasse nello specifico – e cosa accadesse in ciascun romanzo – non è del tutto chiaro. E lo è ancor meno nel momento in cui interviene, più o meno esplicitamente, l'idea della coppia con la sua vasta gamma di implicazioni e immagini metaforiche. Quando Matthews parla della scrittura a quattro mani come «a true chemical union» o come una sorta di «matrimony», scrivere insieme diviene infatti un'azione un po' misteriosa su cui, alla fine, non si può dire granché: accade, e basta. «It's like having children»,¹⁴ dice Michael Dorris a proposito dei personaggi dei libri scritti con la moglie Louise Erdich. Ed è davvero difficile

¹³ L'estratto della lettera di Conrad viene riportato da F.M. Ford in "A note on Romance". Cfr. J. Conrad, & F. M. Ford, *The Nature of a Crime*, ReScript Books, Hastings, 2012, p. 71.

¹⁴ Citata in L. Karell, *Writing Together/ Writing Apart*, cit., p. 41

pensare a un'azione più naturale – e che non necessita pertanto di troppe spiegazioni – di una coppia di coniugi che ha dei bambini.

La scrittura di due sole persone, inoltre, si presta bene anche a essere osservata e spiegata attraverso le idee molto informali di dialogo e conversazione. Il che, come intuibile, è un altro modo per *non* spiegarla affatto. Se si scrive insieme un po' come si parla insieme o, meglio, se si scrive insieme *parlando* insieme, diventa complesso individuare un metodo e ricostruire un processo. Se Dorris fa ricorso alla metafora del concepimento, sua moglie Louise Erdich, non a caso, descrive la loro scrittura proprio nei termini di un «un processo conversazionale» durante il quale «parlavano tutto il tempo».¹⁵ Una descrizione che descrive ben poco: non si può risalire a parole e idee scambiate oralmente, non si può stabilirne la precisa responsabilità e nemmeno afferrare quell'«eco dei litigi» che Conrad ricordava con affetto nella sua collaborazione con Ford, una collaborazione che quest'ultimo ricordava peraltro essere «most purely oral».¹⁶

Poggiando sulla sua specificità, la scrittura a quattro mani può così persino aspirare a recuperare quella patina di ineffabilità artistica vantata dalla scrittura individuale: cosa che, come si vedrà, sarà sempre più difficile da fare per la scrittura collettiva di più larga scala. Quattro, sei o cento persone *devono* infatti avere un metodo per organizzare la loro scrittura. Due persone possono invece ancora appellarsi, almeno in teoria, alla naturalezza e alla spontaneità di azioni quali il dialogo e l'unione di due menti. Il malcelato fastidio espresso da Edith Somerville con il suo interrogativo iniziale – «How does *anyone* write if it comes to that?» – si motiva in fondo proprio così: la scrittura di Somerville & Ross è naturale quanto ogni scrittura individuale e non ha senso trattarla diversamente soffermandosi su come si scrive insieme, e perché.

Perché si scrive insieme: la scrittura come professione

Conoscere il motivo per cui si scrive insieme è un altro interrogativo che si presenta nella scrittura a quattro mani e che si ritrova poi, in varie forme e in diversa intensità, nel più vasto campo della scrittura collettiva. Ancora una volta, si tratta di un interrogativo sfuggente – «*Why* does anyone write if it comes to that», direbbe forse Somerville – ma che, come il precedente, possiede un suo senso comprensibile se riferito alla scrittura collettiva. Così come appare chiaro che due o più persone debbano avere un

¹⁵ «It's a sort of a conversational process; we just talk about it all the time». Ivi, p. 33.

¹⁶ F.M. Ford, *Preface*, in J. Conrad, & F. M. Ford, *The Nature of a Crime*, cit. p. 11.

metodo per scrivere insieme, appare infatti anche chiaro che debbano avere un *motivo* per farlo. Alla base di una scrittura collettiva vi è cioè una decisione preliminare, consapevole e condivisa, che porta più persone a comporre un testo comune: una decisione che, resasi evidente, si desidera conoscere. Va da sé che motivazioni e intenzioni di scrittura sono sempre almeno in parte personali e dunque sia difficilmente conoscibili sia estremamente variabili. E tuttavia, proprio a partire da ciò che accade nella scrittura a quattro mani, un discorso di principio pare fattibile.

Al netto di resistenze e reticenze degli scrittori coinvolti, la scrittura a quattro mani inaugura, come detto, un'immagine della scrittura letteraria come tecnica più o meno razionale. E questo, dopo tutto, sembra trasparire dal lessico che adopera e richiede. Termini e concetti come processo, compromesso, metodo, divisione di compiti, ruoli, si ritrovano spesso nella scrittura a quattro mani e poi, con sempre maggiore frequenza, nel resto della scrittura collettiva. Ma sono anche, come evidente, termini e concetti tipici del mondo del lavoro e, d'altra parte, la distanza tra una tecnica razionale e una tecnica professionale non è poi molto grande. Non sarà, forse, che si scrive insieme per *lavorare* insieme?

Una certa concezione professionale della scrittura letteraria sembra in effetti costante nell'attività di molte coppie di scrittori di varie epoche e nazioni. Il primo romanzo americano a essere stato scritto appositamente per il sistema delle *subscription sales* fu proprio un romanzo a quattro mani, *The Gilded Age* di Mark Twain e Charles Dudley Warner: un libro «constructed specifically for farmers and rural folk to purchase from door-to-door book agents upon a promise of later delivery»¹⁷ e, soprattutto, un libro di quasi seicento pagine che i due terminarono in poco più di quattro mesi. Twain e Warner non scrissero altro insieme ma la rapidità e la commerciabilità della scrittura di *The Gilded Age* sono tutt'altro che un *unicum* nella storia della scrittura a quattro mani. A far la conta dei libri scritti e venduti dalle più celebri coppie di scrittori si può restare facilmente impressionati. Besant & Rice pubblicarono dodici libri in dieci anni (1872-1881), Somerville & Ross sedici in venticinque (1889-1915), Ellery Queen (1929-1971) e Boileau-Narcejac (1951-1989) ne dettero alle stampe più di quaranta in circa quarant'anni di carriera, mentre, in maniera forse ineguagliabile, M. Delly ne pubblicò addirittura centootto, grosso modo nel medesimo arco di tempo (1903-1947). L'elenco potrebbe poi allungarsi e allargarsi comprendendo anche i diciotto romanzi in meno di venticinque anni di Sveva Casati Modignani (1981-2004), i dieci scritti nell'arco di un decennio da Per Fredrik Wahllöo e Maj Sjöwall (1965-1975), gli oltre sessanta libri – tra romanzi e

¹⁷ S. Ashton, *Collaborators in Literary America. 1870-1920*, cit., p. 26.

raccolte di racconti – scritti da Erckmann-Chatrion durante la seconda metà dell'Ottocento.

Si tratta indubbiamente di collaborazioni e scritture assai prolifiche e, come accennato, anche particolarmente attente al mercato. Se Twain e Warner scrivono per un pubblico pagante, e quindi per un pubblico già noto, le altre e ben più longeve coppie di scrittori tendono invece a specializzarsi in un determinato genere di scrittura che, il più delle volte, è una scrittura di genere. Besant e Rice ottennero ad esempio un buon successo con storie di avventura e sentimento riconducibili all'allora molto in voga *romance*, un genere frequentato, sempre in quell'Inghilterra, da diverse altre coppie di scrittori: R. L. Stevenson e Lloyd Osborne, Andrew Lang e H. Rider Haggard e, come intravisto, Conrad e Ford. Dal canto loro, M. Delly e Sveva Casati Modignani scrivono romanzi rosa e sentimentali, Erckmann-Chatrion si muovono tra il romanzo storico e quello dell'orrore ma, con ogni probabilità, è l'ampio e sempre fruttuoso settore della letteratura poliziesca e del mistero a raccogliere i maggiori consensi: gialli e *detective stories* scrivono infatti Ellery Queen, Boileau-Narcejac, Fruttero & Lucentini, Per Fredrik Wahlöo e Maj Sjöwall e molti altri.

Unendo un'alta produttività a una specializzazione in generi popolari, questi scrittori si ritagliano e conservano, a volte per decenni, un posto ben preciso e riconoscibile all'interno del mercato editoriale. Brandon Matthews, già nel 1890, riconosceva – non senza qualche riluttanza – che la collaborazione letteraria potesse essere «a labor-saving device»¹⁸. Queste collaborazioni sembrano però andare oltre: più che un dispositivo per risparmiare lavoro, si configurano come un vero e proprio lavoro.¹⁹ Questi scrittori sembrano cioè scrivere insieme per scrivere di più, più velocemente, e avere successo. La forma di nomi come Somerville & Ross o Fruttero & Lucentini è dopo tutto emblematica: non due scrittori ma una “società” di due scrittori – «a firm» come dirà Somerville della sua scrittura con Ross – che garantisce un certo prodotto sia esso «the Ireland of Somerville & Ross» o

¹⁸ B. Matthews, “The Art and Mystery of Collaboration”, cit., p. 306.

¹⁹ Che tipo di lavoro? In una prospettiva di pura letterarietà, si potrebbe facilmente rispondere: uno sporco lavoro. Nella prolifica e popolare scrittura di molte coppie di scrittori, non è infatti difficile scorgere – come fa Francesca Medaglia – una «fabbrica della letteratura» con tutto ciò che di negativo questo comporta: routine, standardizzazione, la proverbiale perdita dell'aurea. Parlare di «industrializzazione» della scrittura carica però quest'ultima di valenze aprioristicamente negative e le assegna un modello – la fabbrica, anzi la fabbrica fordista – radicato in un contesto economico oggi non più così attuale. Per queste ragioni, si preferisce qui parlare di professionalizzazione della scrittura. In tal modo, si salvaguarda l'eventuale qualità di questi testi e ci si svincola dalla contingenza del modello. Ma soprattutto, come vedremo, parlare di professionalizzazione sembra centrare un discorso più generale che investe la scrittura collettiva nel suo complesso.

i gialli di Fruttero & Lucentini. Che molte delle coppie più prolifiche operino tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento non sembra allora casuale. È quello il periodo in cui il mercato editoriale assume dimensioni realmente di massa e in cui bisogna tener dietro ad una domanda del pubblico che si va intensificando e diversificando. Ridurre i tempi e aumentare la produzione diviene un obiettivo, se non una necessità, di molti scrittori e scrivere insieme lo facilita. A ben vedere, però, il discorso non è così semplice.

I molti perché della scrittura collettiva

Ridurre la scrittura a quattro mani a una sorta di rapporto di lavoro che favorisce e accelera la stesura di libri di genere è una semplificazione da evitare. Innanzitutto, non tutte le coppie di scrittori possono essere perfettamente ricondotte a tale schema. Conrad e Ford scrissero insieme "solo" tre romanzi in circa dieci anni – di cui uno non propriamente terminato –, e la stesura di *Romance*, un libro pur di genere e pensato per vendere, fu tutt'altro che facile e spedita. Sia che sia durata sette anni, come afferma Ford, o solo due, come afferma invece Conrad, la scrittura a quattro mani di *Romance* fu tormentata e complessa, e ne è prova il rifiuto da parte dell'editore della prima versione del testo. Inoltre, va anche ricordato che la prolificità di scrittura, spesso legata alla letteratura di genere, non è certo sconosciuta anche alla più consueta scrittura individuale. Da Fenimore Cooper ad Andrea Camilleri, sono molti gli scrittori che sono riusciti a pubblicare grandi quantità di libri in poco tempo e, almeno apparentemente, senza l'ausilio di un *partner*. Non sempre, dunque, serve scrivere insieme per scrivere molto e, soprattutto, non sempre scrivere insieme serve per scrivere molto.

L'intensa e duratura prolificità che, pur con qualche eccezione, appare così frequente nella scrittura a quattro mani, viene in effetti meno quando a scrivere sono più di due persone. Le decine di romanzi scritti in decenni di duale collaborazione diventano, come vedremo, pochi, pochissimi romanzi – spesso anche uno solo – scritti da gruppi più grandi in sodalizi assai più brevi. Piuttosto che una caratteristica della scrittura collettiva *tout court*, questa elevata e lunga produttività risulta quindi una caratteristica specifica della scrittura a quattro mani. Quello che moltissime coppie letterarie mostrano non è allora *la* ragione generale dello scrivere insieme che, come ovvio, non può esistere in quanto tale. È piuttosto *una* delle ragioni e degli effetti della, questa sì, generale natura della scrittura collettiva.

Condividere tra più persone l'ideazione e la composizione di un testo può certamente dare vita a una scrittura rapida e funzionale e a sodalizi letterari duraturi e popolari. Allo stesso tempo, però, può conoscere ben altre

applicazioni e direzioni. Nelle pagine e nei capitoli seguenti si vedrà come, a seconda delle persone coinvolte e del loro numero, la scrittura collettiva risponda, e spesso contemporaneamente, a ragioni commerciali, sperimentali, ludiche, didattiche, politiche. D'altra parte, una scrittura che sin dal suo lessico si presenta come una tecnica razionale e organizzata può muoversi, in maniera razionale e organizzata, su più tavoli, conservando però – e proprio per questa sua natura – alcune costanti.

Cosa si scrive insieme: le costanti di genere

Nelle coppie di scrittori più prolifiche e famose, quel che si è scritto insieme può essere spesso ricondotto, in maniera più o meno precisa, a determinati generi di romanzo: poliziesco, sentimentale, d'avventura, storico. Quello tra la letteratura di genere e la scrittura a quattro mani è un legame che ritorna costantemente in parecchi casi e che viene confermato dall'osservazione di più vasti repertori bibliografici.

Ne *La scrittura a quattro mani*, Francesca Medaglia presenta un grande censimento della letteratura a quattro mani che copre più di tre secoli – dal 1700 al 2013 – e dieci nazioni.²⁰ Dalla sua analisi quantitativa, il «romanzo giallo e noir» emerge come il genere più frequentato, occupando circa il 27% dei testi totali, ma percentuali importanti sono occupate anche dal romanzo rosa e da quello storico. Classifiche e percentuali possono essere certo variabili e persino contestabili²¹ ma il dato di principio pare innegabile: esiste un rapporto privilegiato tra la scrittura a quattro mani e la letteratura di genere che, essendo così costante nel tempo, non può essere casuale.

Se si accetta l'indole professionale di molte di queste collaborazioni letterarie, la ricorrenza dei romanzi di genere appare tutto sommato comprensibile: questi sono spesso anche quelli più popolari e vendibili. Tuttavia, già dai saggi di Matthews e Besant si possono intravedere dei generi romanzeschi che risultano più adatti a essere scritti insieme non da un punto di vista commerciale bensì *letterario*. Da *The Art and Mystery of Collaboration*:

²⁰ Nello specifico: Danimarca, Francia, Germania, Inghilterra, Italia, Portogallo, Spagna, Stati Uniti, Svezia.

²¹ Nel caso di Medaglia c'è per esempio il già discusso problema della definizione dell'oggetto d'analisi. Per sua stessa ammissione, Medaglia ha compreso nei suoi repertori quei testi – di due o più scrittori – che rispondono alla *sua* concezione di scrittura a quattro mani. Nonostante ciò, come detto, la netta maggioranza dei testi che considera sono effettivamente a quattro mani e questo rende la sua analisi quantitativa comunque degna di nota ai fini del nostro discorso.

Collaboration succeeds most abundantly where clearness is needed, where precision, skill, and logic are looked for, where we expect simplicity of motive, sharpness of outline, ingenuity of construction, and cleverness of effect.²²

Chiarezza, precisione, logica, semplicità del motivo: non si può certo dire che queste siano caratteristiche ed esigenze di ogni tipo di romanzo. E infatti, afferma Matthews, laddove c'è invece bisogno di «profound meditation» o «solemn self-interrogation», laddove si vuole esperire «the power of unexpected expansion» o «the charm of veiled beauty», la collaborazione letteraria fallisce. Lì, secondo Matthews, ci si muove nel territorio dell'artista solitario che è anche *ça van sans dire* il territorio della "vera" letteratura. Scrivere insieme, dal canto suo, ben si concilia con una «deliberate scientific construction»²³ e una «deliberate scientific construction» – si potrebbe aggiungere – ben si concilia con determinati romanzi di genere: poliziesco, innanzitutto, ma anche storico, d'avventura, sentimentale.

Partendo da posizioni di principio assai simili, Besant giunge poi nel suo saggio ad affermazioni assai più esplicite per quel che riguarda l'utilizzo letterario della collaborazione. Rispetto a Matthews, Besant è infatti un ancor più convinto assertore della natura divisibile dell'*Art of Fiction*, del fatto che, in un romanzo, la «storia» sia un elemento separato dalla «forma». Queste convinzioni Besant le esprime apertamente nel suo saggio intitolato, per l'appunto, *The Art of Fiction* (1884) ma è probabile che le avesse ricavate o quanto meno messe alla prova già nella sua stessa attività di *literary collaborator*.²⁴ Parlando di ciò che è possibile e non è possibile scrivere in collaborazione, Besant sostiene, e qui è d'accordo con Matthews, che per toccare «the deeper things» lo scrittore deve agire da solo. Allo stesso tempo, prosegue, esistono degli argomenti che invece possono essere trattati al meglio «in partnership»: «satire, fun, humour, pathos of a kind». Soprattutto, però, esistono degli scrittori che più di altri possono collaborare – Dickens, dice ad esempio Besant, poteva e lo fece – e persino degli scrittori che, per i loro romanzi scritti individualmente, *avrebbero potuto* benissimo collaborare. «There is nothing at all in Wilkie Collins or Charles Rode» arriva infatti a sostenere «that might not have been written in collaboration». E ciò accade,

²² B. Matthews, "The Art and Mystery of Collaboration", cit. p. 305.

²³ Ivi, p. 305-306.

²⁴ Il saggio di Besant, come forse noto, irritò Henry James al punto da fargli scrivere la sua *The Art of Fiction* (1884) in cui «the story and the novel, the idea and the form» sono invece considerate alla stregua di ago e filo il cui utilizzo non può mai avvenire separatamente. Replicando a Besant, James forse non immaginava che qualche anno dopo lui stesso sarebbe stato coinvolto in un romanzo collettivo, e di una fattura assai più meccanica di quelli di cui si occupava Besant. Cfr. infra. p. 95.

ed è il punto fondamentale, perché questi scrittori sono «first and foremost, and always, *story tellers*».²⁵

La fiducia nella natura discreta dell'*Art of Fiction* porta dunque Besant a distinguere romanzieri e romanzi che si basano principalmente sulla «storia». E «in the telling of a story» la collaborazione letteraria può essere non solo possibile ma utile. «The chief advantage of collaboration» conclude Besant «is that it is tolerably certain to produce clearness of purpose, a well-defined plot, and distinct characters».²⁶ Elementi, questi, assai vicini ai caratteri delineati in precedenza da Matthews e che, nuovamente, si possono ritrovare più facilmente in un certo tipo di letteratura.

In effetti, senza dover accettare o discutere *in toto* la natura meccanica o organica posseduta dall'*Art of Fiction*, si può oggi sostenere tranquillamente l'esistenza di romanzi che si riconoscono per via della preponderanza e codificazione di un certo tipo di trama. Sono quelli che la critica anglosassone definisce, in maniera sintetica ma efficace, *driven by plot*. E tali sono, per l'appunto, quei romanzi di genere tanto frequenti nella scrittura a quattro mani: poliziesco, sentimentale, d'avventura, storico. Tutti romanzi in cui la storia è azione e l'azione prosegue per blocchi successivi e grosso modo codificati che possono essere pertanto facilmente ideati, suddivisi, composti e ricomposti dai diversi scrittori partecipanti. D'altronde, passando dalla teoria alla pratica, nella già citata lettera di Conrad a Ford la stesura di *Romance* appare esattamente così: una serie di parti successive – cinque – che sono state ideate, composte, modificate e riunite dai due scrittori. Il che è fattibile proprio per via del suo genere, del suo essere cioè un romanzo d'avventura e sentimento – un *romance* come da titolo – che presenta una storia scomponibile in sezioni consecutive e provviste di un percorso grosso modo prestabilito.

In tal senso, non è allora probabilmente casuale che, mentre *Romance* può essere a ragione considerato il miglior risultato della collaborazione di Conrad e Ford, *The Nature of a Crime* si stagli invece al polo opposto. Raccontando in forma epistolare la confessione di un uomo in procinto di suicidarsi, *The Nature of a Crime* non poteva contare su una storia “forte” e divisibile per episodi successivi né, tanto meno, su delle marche di genere. Apparteneva tutt'al più a quel tipo di romanzi che richiedono «intensa meditazione», che tentano di toccare «le cose più profonde» e che, per tali motivi, Matthews e Besant non ritenevano adatti a essere scritti con altri. E con il famigerato senno di poi Conrad non sarebbe stato poi forse in disaccordo:

²⁵ W. Besant, “On Literary Collaboration”, cit., p. 204.

²⁶ Ivi, p. 208.

The most fantastic thing of all is that we two, who had so often discussed soberly the limits and the methods of literary composition, should have believed for a moment that a piece of work in the nature of an analytical confession (produced *in articulo mortis* as it were) could have been developed and achieved in collaboration. What optimism! But it did not last long.²⁷

Così scrive Conrad nella sua prefazione alla finale pubblicazione del libro e, a guardare il testo che segue, è davvero difficile contraddirlo. La scrittura di *The Nature of a Crime* non dura, letteralmente, a lungo: il romanzo è un brevissimo romanzo – un «frammento» lo definisce Conrad – provvisto di un finale frettoloso e poco convincente, aggiunto quasi sicuramente dal solo Ford. Si tratta certo solo di un esempio ma significativo. Benché non senza difficoltà, Conrad e Ford riescono a scrivere un romanzo a quattro mani quando il romanzo appartiene a un determinato genere – è di genere – e falliscono quando il romanzo non è riconducibile a nessun genere codificato o, almeno, non a uno *driven by plot*.

Lungi dall'essere una questione di solo mercato, il rapporto tra la scrittura a quattro mani e la letteratura di genere si rivela dunque anche, e forse soprattutto, una questione di tipo compositiva e quindi letteraria. Scrivere insieme richiede un'ideazione e composizione condivisa di elementi e percorsi narrativi e questo sembra più agevole ed efficace se effettuato in determinati generi romanzeschi. La loro ricorrenza, come si vedrà, è infatti un discorso che esula dalla sola scrittura a quattro mani e si ripresenta nel vasto e variegato campo della scrittura collettiva. In modi e intensità differenti, segni e tracce del romanzo poliziesco, sentimentale, d'avventura, storico, si ritrovano tanto nella scrittura di due persone quanto in quella di dieci o cento. La natura di quel che si scrive insieme sembra dunque mostrare delle costanti in virtù del fatto stesso che si scriva insieme.

Il tipo di testo a quattro mani

Se un romanzo a quattro mani ha buone e giustificate probabilità di essere un romanzo di genere, questo non dice però molto sull'aspetto stilistico e strutturale del suo testo, se – in altri termini – la presenza di due scrittori cambia qualcosa nella forma della scrittura in sé. Ancora nel suo *On Literary Collaboration*, Walter Besant sosteneva che nel risultato di una collaborazione letteraria si dovesse sentire «a single voice». L'aspetto e la struttura di un romanzo a quattro mani non dovevano cioè far trasparire la pluralità delle persone che l'avevano composto. E con Besant era

²⁷ J. Conrad, "Preface", in J. Conrad, & F.M. Ford, *The Nature of a Crime*, cit., p.8

sostanzialmente d'accordo Matthews che, pur con metodi diversi, affermava l'importanza del raggiungimento di una «unity of impression». Considerate le loro idee sull'arte letteraria, queste prescrizioni non sorprendono: se la vera scrittura è individuale, la scrittura a quattro mani deve ricalcarne il più possibile l'aspetto. Quel che però è davvero significativo è che la maggior parte dei romanzi a quattro mani segue effettivamente tali prescrizioni.

Di fatto, il testo scritto da due scrittori è generalmente un testo unico, non suddiviso, in cui la diversità delle rispettive mani tende a essere nascosta in una scrittura omogenea. I risultati e gli effetti, come ovvio, possono essere più o meno convincenti, e attribuzioni e suddivisioni sono sempre possibili o pensabili. A ben vedere, anzi, quasi ogni romanzo a quattro mani conosce e consente una lettura filologica volta a dimostrare e discutere la pluralità della sua composizione. Ma l'intenzione di partenza è nondimeno importante: il più delle volte, in un romanzo a quattro mani si è scritto in due per scrivere come se si fosse in uno. A questo proposito, giova inoltre ricordare che chi legge un romanzo per piacere e non per mestiere – ed è la maggioranza dei lettori – non compie né è interessato a una lettura filologica. E se a un'analisi approfondita un romanzo a quattro mani può mostrare segni della sua genesi plurale, a una lettura di piacere, la prima impressione è spesso l'unica. E la prima impressione di un romanzo a quattro mani è, di solito, proprio quella di una scrittura non troppo diversa dall'usuale. Il che, comprese le sue eccezioni, dipende molto dal tipo di autorialità assunta dai due scrittori.

III

Nomi individuali

Idealmente, due scrittori che scrivono insieme uno stesso testo segnano un passo importante verso un cambio di paradigma nel concetto di autorialità letteraria: non più, e non solo, un autore individuale bensì un autore diverso, duale, magari collettivo. Come però intuibile dall'onomastica spesso adottata dai due scrittori, bisogna esser cauti a parlare di autori e autorialità plurali o collettive nella scrittura a quattro mani. Appare infatti evidente che due scrittori che adoperano uno pseudonimo individuale non vogliono o, quanto meno, non sono interessati a modificare l'immagine abituale dell'autore letterario. I motivi possono essere diversi – editoriali, personali, storici – ma l'effetto di nomi come M. Delly, Ellery Queen o Sveva

Casati Modignani è senza dubbio normalizzante: la loro scrittura può essere al plurale ma il suo autore si presenta, come di consueto, al singolare.

A riprova di ciò, basta considerare *chi* si ritiene abbia scritto i loro romanzi anche oggi che si è consapevoli della duplicità delle persone che si cela dietro tali pseudonimi. Ad aver scritto, ad esempio, *Le Repaire des Fauves* non sono certo Frédéric e Jeanne M.H. Petitjean de la Rosière. *The Roman Hat Mystery* non è un romanzo di Daniel Nathan e Emanuel B. Lepofsky così come *Anna dagli occhi verdi* non è un romanzo di Nullo Cantaroni e Bice Cairati. Questi nomi sono conosciuti, se conosciuti, solo da pochi appassionati o da esperti del settore. A designare universalmente questi e molti altri romanzi sono invece proprio M. Delly, Ellery Queen, Sveva Casati Modignani. Questi sono i nomi che restano e che segnalano la natura artistica dei loro testi richiamando una certa attenzione e un certo orizzonte d'attesa da parte del pubblico. E difatti benché Nullo Cantaroni sia morto nel 2004, Bice Cairati continua a scrivere e pubblicare romanzi sotto il nome di Sveva Casati Modignani. A prescindere dalla sua reale consistenza, quello è il nome che, come M. Delly, Ellery Queen, Michael Gregorio e molti altri, è diventato realmente d'autore e che, in quanto tale, va preservato in una prospettiva sia letteraria sia commerciale. Che i romanzi di questi scrittori presentino allora una scrittura unita e omogenea non è poi così sorprendente. Non avrebbe senso per due scrittori che adoperano uno pseudonimo individuale mostrare una scrittura differente, divisa, scopertamente duale. Coerentemente con la singolarità dei loro nomi d'autore, i romanzi a quattro mani di M. Delly, Sveva Casati Modignani, Ellery Queen, Michael Gregorio, si leggono come se fossero il frutto di singoli individui.

Risulta allora difficile sostenere che, in questi casi, l'autorialità della scrittura a quattro mani sia molto diversa dal consueto. La sua scrittura è sì a rigore collettiva ma la funzione autoriale è svolta da un nome singolare e tutto, forma del testo compresa, fa sì che il pubblico si costruisca un'immagine di autore – di autore implicito o modello – simile alla tradizione: un determinato individuo che è responsabile del contenuto, dello stile, della morale, delle opinioni, di un determinato testo. Tutte le modifiche degli elementi costitutivi dell'autorialità letteraria dovute alla presenza di due persone – dalla pratica compositiva alle sue motivazioni, dalla responsabilità artistica al *copyright* – rimangono invece inespresse o nascoste sullo sfondo.

Nomi plurali

Diverso è il caso in cui i due scrittori manifestano la loro duale presenza attraverso due nomi distinti. Il testo che hanno scritto mostra apertamente la

sua natura collettiva presentando due nomi in luogo del singolo autore. Il romanzo a quattro mani è allora molto più incline a sollevare quelle curiosità e questioni – come, cosa, perché si scrive insieme – che costituiscono il vero cambiamento, e la vera sfida, all'autorialità tradizionale. Ancora una volta, però, non si può parlare immediatamente della nascita di una nuova e sempre uguale figura d'autore. Quando due scrittori si presentano come autori di uno stesso libro va fatta in effetti un'importante distinzione tra coloro i quali nascono letterariamente come una coppia e altri che invece lo diventano.

Coppie come R. L. Stevenson e Lloyd Osborne, o gli stessi Conrad e Ford o, in tempi assai più recenti, Andrea Camilleri e Carlo Lucarelli e Chiara Gamberale e Massimo Gramellini si formano quando i loro componenti detengono già individualmente un certo status autoriale. I loro nomi risultano dunque separati non tanto graficamente quanto concettualmente: sono nomi d'autore che esistono indipendentemente dalla loro collaborazione, la quale infatti costituisce spesso solo un breve esperimento – artistico, editoriale – all'interno di una ben più lunga carriera individuale.²⁸ Più che di un'autorialità plurale, la loro scrittura a quattro mani si presenta allora come il frutto di due autori individuali. Non tanto un diverso tipo di autorialità quanto un diverso utilizzo di quella tradizionale. In tal senso, ben si capisce come le eccezioni all'aspetto generalmente unito e omogeneo della scrittura a quattro mani siano di solito riconducibili proprio a questi casi. In *Acqua in bocca* (2010) di Andrea Camilleri e Carlo Lucarelli e *Avrò cura di te* (2014) di Chiara Gamberale e Massimo Gramellini, il testo del romanzo è ad esempio dato dall'alternanza di parti scritte singolarmente da ciascun componente della coppia. Il risultato è allora un testo non unico e uniforme bensì diviso e apertamente duale, e il motivo pare semplice: di due autori individuali che, già noti e famosi, decidono di scrivere insieme si vuole conservare non solo il nome ma, a volte, anche la mano.²⁹

Coppie come Erckmann-Chatrian, Jules ed Edmond de Goncourt, Somerville & Ross, Boileau-Narcejac, Fruttero & Lucentini, iniziano invece a scrivere insieme o, per essere più precisi, diventano *autori* insieme. Questo,

²⁸Emblematico il caso di Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. I due, come accennato, scrissero insieme adoperando degli pseudonimi individuali: prima Benito Suarez Lynch poi Bustos Domeq. Con questi nomi scrissero insieme tre libri tra gli anni Quaranta e Cinquanta ma, nel decennio successivo, pur pubblicando altri due libri a quattro mani, li firmarono con i loro rispettivi nomi. Nel frattempo, Borges e Bioy Casares avevano infatti conosciuto una certa consacrazione editoriale individuale e i loro nomi personali, adesso d'autore, andavano mostrati e tenuti separati.

²⁹E i personaggi. In *Acqua in bocca*, l'alternanza delle pagine di Camilleri e di Lucarelli corrisponde alle lettere che si mandano i loro personaggi più famosi: il commissario Salvo Montalbano e l'ispettrice Grazia Negro.

ovviamente, non significa che i singoli componenti di queste coppie non esistano in quanto tali o che non abbiano o possano avere una scrittura e una carriera individuali. Ma queste coppie di scrittori, a differenza delle precedenti, costruiscono e conquistano una posizione nel campo letterario *in due*. Non sono "autori" prima di scrivere in due ma diventano riconoscibili e riconosciuti in due e sempre in due, direbbe Foucault, svolgono la funzione di caratterizzazione artistica dei loro testi. I romanzi di Erckmann-Chatrion, di Somerville & Ross o di Fruttero & Lucentini si denotano e si distinguono proprio per la presenza di entrambi gli scrittori. Sono questi ultimi a segnalare i loro testi come opere e opere di un certo genere e, non a caso, si può qui verificare, al plurale, ciò che si è già osservato al singolare con Sveva Casati Modignani: morta Martin Ross (Violet Martin), Edith Somerville prosegue a scrivere e a pubblicare con i *nomi* di Somerville & Ross. E ciò accade proprio perché la loro autorialità nasce plurale e il loro nome d'autore, quello da preservare e conservare, è di conseguenza un nome plurale.³⁰

Queste autorialità plurali di coppia iniziano dunque a porre la scrittura letteraria su un piano differente dalla consuetudine, un piano de-romanticizzato e più materiale. Come accennato, per Somerville & Ross si parlava di una «firm», ma di una collaborazione come «firm» parlava anche Besant e, dal canto loro, Fruttero & Lucentini erano anche conosciuti come «la ditta». Allontanandosi dalla singolarità dell'individuo, questa autorialità di coppia può quindi allontanarsi anche dall'aspetto di un'autorialità propriamente artistica e letteraria e avvicinarsi ad altri ambiti. È però importante sottolineare che, al contempo, questa autorialità plurale conserva sempre un forte legame con le individualità dei propri componenti e con l'idea di unità e integrità veicolata dall'autore tradizionale. Che sia «firm», «ditta» o, in maniera più neutra, una coppia affiatata, i due scrittori si presentano con i loro nomi personali, individuali, mostrando due persone e non un gruppo in sé per sé. Inoltre, nella loro forma duale e vincolata, i due scrittori acquisiscono anche un'immagine di unità e integrità quasi paragonabile a quella di un unico soggetto: scrivono in due, e lo fanno vedere, ma sono quasi un tutt'uno, e il testo dei loro romanzi sembra rifletterlo abbastanza chiaramente. Nella maggior parte dei casi, la loro scrittura a quattro mani si presenta difatti unita e omogenea, nuovamente non troppa diversa dalla forma di una scrittura individuale.

Da quanto detto, dunque, la scrittura a quattro mani sembra porsi come la minima scrittura collettiva non soltanto da una prospettiva aritmetica ma

³⁰Lo stesso accadde, benché solo inizialmente, per Besant & Rice. Il primo romanzo scritto dal solo Besant fu pubblicizzato, prima della sua uscita, come un altro romanzo di Besant & Rice.

soprattutto da un punto di vista teorico e pratico. Se la presenza di due scrittori costituisce infatti il minimo necessario affinché si possa parlare di pluralità nella scrittura, si è però anche visto che la presenza di due scrittori tende generalmente a presentare e interpretare al minimo quella pluralità. La collettività della loro scrittura non sembra quasi mai voler infrangere la consuetudine letteraria che, anzi, rimane spesso un modello – formale e autoriale – a cui ispirarsi e conformarsi. E, tuttavia, la scrittura a quattro mani inizia pur sempre a mostrare come alcuni elementi – formali e autoriali – del campo letterario siano potenzialmente più instabili e variabili di quanto si possa comunemente pensare. Scrivere con un altro solleva sempre delle questioni diverse e specifiche e richiede di conseguenza un'attenzione diversa e specifica. Tutto ciò, come intuibile, diviene poi sempre più evidente e sempre più diverso quando da scrivere con *un* altro si passa a scrivere con altri, e con molti altri.

Et al.

La scrittura e i romanzi collettivi di gruppo

I

Io e altri

Da «Io e un altro» a «Io e altri», e molto – anche se non tutto – cambia. Il passaggio dalla scrittura a quattro mani alla scrittura di gruppi più grandi segna in primo luogo il venir meno della categoria della coppia e delle sue implicazioni di spontaneità, familiarità, e unità. Aprendosi a numeri maggiori, la scrittura collettiva si fa sempre più organizzata, anomala, ed eterogenea oltre che, ovviamente, assai più variabile nella sua forma e nei suoi obiettivi. Dal riunirsi in una formazione ben definita sino allo scomparire in una folla indistinta, il gruppo di scrittori – il *grande* gruppo di scrittori – può assumere molti aspetti e dare vita a molti e differenti testi collettivi. In questo capitolo, ci si occuperà del caso probabilmente più classico e diffuso: più scrittori che costituiscono un gruppo ben determinato per scrivere un romanzo che sia comune e completo.

The memoirs of Martinus Scriblerus, La Croix de Berny, Six of One by Half a Dozen of the Other, The King's Men, The Affair at the Inn, Le Roman des Quatre, Lo Zar non è morto, Caverns, 2005 dopo Cristo, Keeping mum, L'armata dei sonnambuli. Questo è un elenco, un po' caotico e solo parziale, di romanzi collettivi pubblicati in varie nazioni dal 1741 al 2014. Sono tutti romanzi scritti da più di due persone e, nello specifico dei casi, da un minimo di quattro a un massimo di quindici. Alle spalle di questi romanzi esiste dunque un gruppo provvisto di una sua precisa composizione che si è

formato per scriverli: quattro persone, sei persone, dieci persone, e così via. Il gruppo può poi darsi un unico nome collettivo o mantenere la pluralità dei nomi individuali dei suoi componenti e, a seconda del loro numero e delle loro intenzioni, può adoperare metodi di scrittura anche molto distanti gli uni dagli altri. Ad ogni modo, il gruppo di scrittori costituisce qui sempre un soggetto plurale definito che scrive un romanzo di cui appare complessivamente responsabile. Non si tratta di un discorso di tipo formale. Il testo di questi romanzi può anche *non* essere un tutto unitario e mostrarsi chiaramente suddiviso tra i diversi membri del gruppo. Questi però appaiono sempre consapevoli e partecipanti al romanzo nella sua interezza: il testo finale, che sia unito o diviso, si presenta cioè come un testo comune e completo frutto della volontà e dell'intenzione collettive di un determinato gruppo di scrittori.

La base comune

A differenza di una coppia, un gruppo più grande di scrittori solleva in maniera più pressante la questione della sua stessa esistenza. Nella scrittura di due individui si è difatti osservato come non sia per nulla raro imbattersi in legami affettivi e sentimentali che, lungi dall'essere garanzia di affinità letterarie, costituiscono però pur sempre una base comune su cui, e da cui, condurre la scrittura collettiva. Nella scrittura di gruppi più grandi, invece, questi rapporti extra-letterari si perdono o comunque si modificano notevolmente. Dai sei scrittori di *Memoirs of Martinus Scriblerus* (1741) ai quindici di *Keeping Mum* (2014), è comprensibilmente difficile ritrovare quella pletora di coniugi, fratelli, cugini, amici, che affolla la composizione dei romanzi a quattro mani. Quella base, ideale perché personale, viene dunque a mancare. Su cosa poggia, allora, la scrittura collettiva di questi gruppi? Come si formano?

Non certo per caso. Andando a scavare nella loro storia e in quella dei romanzi che scrivono, ci si imbatte spesso in idee condivise di partenza – e idee di vario genere – e soprattutto in una comune partecipazione a dei soggetti collettivi precedenti alla scrittura e riconducibili ad ambiti diversi: letterari, ovviamente, ma anche filosofici, sociali, politici, lavorativi. *Memoirs of Martinus Scriblerus*, uno dei primi romanzi collettivi dell'età moderna di cui si è a conoscenza, nasce per esempio all'interno dello *Scriblerus Club*, uno dei tanti circoli politico-letterari inglesi della prima metà del Settecento. Appartenenti all'ambiente *tory*, i suoi componenti – Jonathan Swift, Alexander Pope, John Arbuthnot, John Gay, Thomas Parnell e Robert Harley – condividevano tutti un atteggiamento critico e ironico nei confronti della cultura contemporanea. E il romanzo che scrissero fu, per l'appunto,

un'elegante satira dell'exasperante intellettualismo tipico di molti ambienti del tempo.¹ All'incirca un secolo dopo, nei primi dell'Ottocento, diversi romanzi collettivi si ritrovano poi, benché allo stato di tentativi incompiuti, nell'attività di alcuni cenacoli romantici tedeschi. Nel 1808 quattro membri del cenacolo berlinese *Nordsternbund* pubblicano *Die Versuche und Hindernisse Karls*, la prima parte di un romanzo collettivo che però non completeranno mai.² Nel 1929, il gruppo de "I Dieci" che in Italia dà alle stampe *Lo Zar non è morto* si forma nel solco dell'esperienza del Futurismo e del Fascismo, e il romanzo è infatti un'evidente – e oggi anche assai divertente – propaganda dei valori fascistissimi dell'Italia del Ventennio.³ Ancora in Italia, ma in tempi più recenti, la scrittura e i romanzi dei Wu Ming nascono all'interno di un movimento artistico di avanguardia e di protesta – il progetto Luther Blisset – e si assestano poi sempre all'interno di una cornice di militanza politica e sociale anche se, come noto, ben distante da quella de I Dieci.

In questi e altri casi, a far da base e da propulsore alla scrittura collettiva è dunque un sostrato comune più o meno istituzionalizzato e più o meno vincolante. Può essere un'associazione o un circolo, come lo *Scriblerus Club* o i cenacoli romantici, un più ampio e generale movimento o corrente artistica, come il Futurismo o lo stesso Romanticismo, o anche un comune impegno politico e sociale. In maniera più concreta e materiale, alle spalle di queste scritture collettive può anche esservi poi l'iniziativa di una rivista – è quel che accade ai sei scrittori di *Six of One by Half a Dozen of the Other* (1872) messi insieme dal *magazine* americano *Old and New* – o il programma di una scuola di scrittura creativa – è il caso dei quattordici scrittori di *Caverns* (1990) e dei quindici di *Keeping Mum* (2014) – o persino, e significativamente, l'azione di un gruppo già operante e famoso in ambiti extraletterari – è il caso del romanzo *Forse cercavi* (2014) scritto dai tre *videomaker* del collettivo Zero sull'onda del successo dei loro video e de *Il Movimento è fermo* (2016) scritto dalla band musicale Lo Stato Sociale.

Non si tratta certo di quella base comune, quasi carnale, trasmessa dall'idea e dai rapporti di coppia ma questi gruppi di scrittori mostrano

¹ *Memoirs of Martinus Scriblerus* fu pubblicato per la prima volta nel 1741 nei *Prose Works* di Alexander Pope. La sua stesura risale però, molto probabilmente, a qualche decennio prima, durante il periodo di piena attività del circolo: tra il 1713 e il 1716. Del romanzo esiste anche un'edizione italiana curata da Mario Domenichelli e provvista di un interessante apparato introduttivo: *Le memorie di Martino Scriblerio*, Milano, il Saggiatore, 1982.

² I quattro erano Friederich Heinrich Karl de la Motte Fouqué, August Bernhardt, Wilhem Neumann e Karl Varnhagen von Ense.

³ I Dieci si formano – scrive Filippo Tommaso Marinetti – per «scopi di patriottismo artistico» e comprendono, *omen nomen*, dieci scrittori italiani, Marinetti incluso: Antonio Beltramelli, Massimo Bontempelli, Lucio D'Ambra, Alessandro De Stefani, F. T. Marinetti, Fausto M. Martini, Guido Milanese, Alessandro Varaldo, Cesare G. Viola, Luciano Zuccoli.

comunque una loro giustificata coesione. Dalle idee politiche a quelle letterarie, dall'ambiente didattico a quello musicale, la loro scrittura tende a poggiare su un elemento collettivo preesistente che ne garantisce un aspetto di principio tutt'altro che casuale. Ma anche, ed è questa la differenza cruciale, un aspetto tutt'altro che unico e individuale.

II

Chi scrive insieme: la pluralità evidente

La scrittura a quattro mani, lo si è visto, si configura come una pratica generalmente votata alla costruzione di un testo e di un'immagine di autore quanto più possibile unici e indivisibili: dal nome di chi scrive alla forma di ciò che si è scritto, tutto, o quasi, viene di solito modellato al singolare. Con la scrittura di gruppi più grandi ci si muove invece su un terreno assai distante e a tratti persino opposto: tutto, o quasi, viene di solito modellato al plurale. A cominciare dalla figura di chi scrive.

Diversamente dalle coppie di scrittori osservate, l'onomastica di questi gruppi più grandi non è infatti quasi mai individuale né può certo esprimere quell'effetto di unità che due nomi – legati da segni particolari o da un medesimo cognome – possono ancora produrre. Gli scrittori partecipanti appaiono allora elencati in una successione di nomi che resta plurale o sussunti in un unico nome ma collettivo, un nome di gruppo. Ad aver scritto ad esempio *Six of One by Half a Dozen of the Other* e *The King's Men* (1888) sono rispettivamente sei e quattro scrittori che vengono puntualmente e pluralmente elencati: Harriet Beecher Stowe, Adeline D. T. Whitney, Lucretia P. Hale, Frederic W. Loring, Frederic B. Perkins e Edward E. Hale per *Six of One by Half a Dozen of the Other* e Robert Grant, John T. Wheelright, John Boyle O'Reilly e Fredric Jesup Stimson per *The King's Men*. Romanzi come *Lo Zar non è morto*, *Caverns*, *Keeping Mum* sono invece scritti rispettivamente da dieci, quattordici e quindici scrittori che si danno però dei nomi collettivi: I Dieci, O.U. Levon, The Dark Angels Collective. Tra queste modalità di nominazione – definite in precedenza onimato plurale e pseudonimato collettivo – vi sono ovviamente importanti differenze che riguardano l'intenzione artistica del gruppo, la sua autorialità, la sua composizione, e sulle quali torneremo in seguito. Ciò che ora conta sottolineare è che il gruppo di scrittori – il *grande* gruppo di scrittori – diviene in ogni caso visibile e manifesto. La sua immagine, composta da vari nomi o da un unico

nome, è scopertamente plurale e la sua scrittura si presenta sin da subito come collettiva. E non si tratta di un'evidenza esclusivamente onomastica.

Soprattutto nei primi romanzi collettivi scritti da molte persone, la natura plurale della scrittura compare nel titolo stesso. *Six of One by Half a Dozen of the Other* (1872), *Roman der Zwölf* (1908), *Roman des Quatre* (1923): questi romanzi sono scritti, rispettivamente, da sei, dodici e quattro persone e i loro titoli lo esprimono con una chiarezza quasi elementare. *Six of One by Half a Dozen of the Other* è un'espressione inglese difficilmente traducibile in italiano ma che gioca, abbastanza intuibilmente, sul numero sei. *Roman der Zwölf* e *Roman des Quatre* sono invece titoli che necessitano di ben poche spiegazioni tanto sono diretti nella loro semplicità: "Romanzo dei Dodici", "Romanzo dei Quattro". Titoli di questo genere possono forse apparire oggi banali e persino poco attraenti ma rappresentano un passaggio importante nella concezione e nella storia della scrittura collettiva. Se il titolo di un romanzo, che in genere dà conto del suo contenuto, fa riferimento al modo in cui è stato scritto, la scrittura collettiva diventa infatti non tanto evidente, quanto protagonista. Sin dalla loro copertina, il valore e l'interesse di questi romanzi sembrano cioè volersi situare esattamente nella loro composizione, nell'essere stati scritti da quattro, sei o dodici persone. Il titolo *Six of One by Half a Dozen of the Other* fu scelto – si legge nella prima delle sue sei prefazioni – proprio desiderando «a name which should give an idea of the method of the book». ⁴ Ossia per dare immediatamente conto della sua particolare composizione.

La presenza, nello stesso romanzo, di ben sei prefazioni costituisce poi un segnale ulteriore della collettività della sua scrittura e, ampliando lo sguardo ad altri e successivi romanzi collettivi, un segnale ben più significativo e duraturo del titolo. In effetti, titoli così metaletterariamente parlanti non sono la norma. Nella maggior parte dei romanzi collettivi, il titolo tende difatti a esprimere, più tradizionalmente, il contenuto della storia e non la sua plurale stesura. La presenza di prefazioni e anche di postfazioni tende invece a essere una costante più generale, e il motivo non sembra difficile da comprendere. Col passare del tempo, quella che poteva apparire come una novità da mostrare sin dal titolo perde inevitabilmente parte della sua carica originale. Se quattro o dodici persone hanno già scritto insieme un romanzo, ha ben poco senso riproporlo come "romanzo di quattro" o "romanzo di dodici", oltre alla più pratica considerazione che un titolo del genere è già stato adoperato. Ma, col passare del tempo, ciò che pare conservarsi è la peculiarità della scrittura collettiva all'interno del campo letterario.

⁴ *Six of One by Half a Dozen of the Other*, Boston, Roberts Brothers, 1872, p. IV.

Come detto, più persone, e soprattutto *molte* persone, che scrivono insieme rappresentano in letteratura un caso particolare del quale si vuole conoscere motivi e funzionamenti. E di fatto, dalle sei prefazioni di *Six of One by Half a Dozen of the Other* (1872) alla postfazione di *Keeping Mum* (2014), questi testi che così spesso aprono e chiudono i romanzi collettivi assolvono esattamente a tale compito: in varie modalità e con varia ampiezza, danno conto di come si è scritto insieme, del perché si è scritto insieme, e di che cosa si è ottenuto. In tale maniera, il romanzo si presenta apertamente come un romanzo *collettivo*, ossia come un romanzo diverso dall'usuale e che, a differenza dall'usuale, ha bisogno di una prefazione o postfazione per spiegare e mostrare la sua diversità.

Come e perché si scrive insieme: la pluralità spiegata

Dalla *first preface* di *Six of One by Half a Dozen of the Other*:

It is impossible [...] to print a serial novel by Mrs. Stowe, and one by Mr. Loring, and one by Mrs. Whitney, and one by Mr. Perkins, and one by Miss Hale, in the same volume [...]. Yet the readers of Old and New are to be considered also – considered, indeed, first of all. And what has been determined on, in a high council of these writers of fiction, is that, adding Mr. Hale to their number, shall unite in writing one novel, which will be a serial, and in which our readers will be able to enjoy them all together.⁵

All'inizio del romanzo viene dunque posta una motivazione, e una assai pratica, della sua composizione: proporre ai lettori della rivista un romanzo scritto da sei dei suoi scrittori più apprezzati e famosi. Mettere insieme in uno stesso romanzo Harriet Beecher Stowe, Adeline D. T. Whitney, Lucretia P. Hale, Frederic W. Loring, Frederic B. Perkins e Edward E. Hale era dunque un'operazione attraente dal punto di vista editoriale ma, a ben vedere, anche letterario.⁶ Nel prosieguo delle sei prefazioni, tutte non firmate, ci si sofferma infatti lungamente a discutere della scrittura collettiva del romanzo. La divisione delle parti, la scelta del titolo, la qualità del risultato, i suoi eventuali difetti, la sua responsabilità: pressoché ogni aspetto e ogni possibile critica della stesura plurale del testo trova spazio nelle sue pagine iniziali.

⁵ *Six of One by Half a Dozen of the Other*, cit. p. IV.

⁶ Va però detto che F. W. Loring morì durante la composizione del romanzo e gli altri cinque scrittori dovettero completare le parti che aveva lasciato allo stato di bozze.

In *Le Roman de Quatre*, romanzo collettivo francese del 1923, *l'avant-propos* è invece una sola ma strutturata sotto forma di dialogo tra i quattro scrittori partecipanti: Paul Bourget, Gérard D'Houville, Henri Duvernois e Pierre Benoit. Questi mettono in scena una fitta conversazione che, al netto della sua forma più romanzata, svolge il medesimo compito delle sei prefazioni di *Six of One by Half a Dozen of the Other*: discutere i modi e i motivi con cui e per cui si è scritto insieme. Si consideri, a mo' di esempio, questo passaggio fondamentale:

— Et pourtant! ... Imaginez un drame...Le draine est là, avec ses personnages...

— Le mien en comporte quatre principaux.

— Parfait! Maintenant, imaginez un seul écrivain en face de ce drame. Il lui faudra penser en femme. Il lui faudra prendre la mentalité d'un homme réfléchi, sombre, amer, puis l'insouciance d'un jeune amoureux. Il devra voir ce drame avec les yeux divinateur d'une jeune fille sensible, profonds d'un philosophe... Lourde tâche... [...] Ce qui serait curieux, ce serait de montrer les réactions d'un fait sur des personnages aussi divers que nous voilà. Ainsi, en recréant un drame authentique, on s'approchera davantage de la vérité, excusez le mot : les menteurs l'ont sans cesse à la bouche et en font un lamentable abus... On arriverait peut-être à cette valeur de confession que prennent les ouvrages écrits dans la forme personnelle, en évitant leur monotonie...

— Mais comment!

— Procédons par lettres. Chacun écrira les lettres du personnage qu'il aura choisi...⁷

È uno scambio che, come evidente, parla sia per la decisione di scrivere in quattro sia per la scelta della forma epistolare, e lo fa chiamando in causa la varietà delle voci che si possono ottenere scrivendo collettivamente. Si tratta dunque di un passaggio che tornerà utile, a breve, anche per quanto riguarda i caratteri narratologici e formali di questi romanzi ma che, al momento, contribuisce ad attestare quella che pare una situazione comune: discutere, all'interno di romanzi collettivi, della scrittura collettiva. Di fatto, ciò accade anche ne *Lo Zar non è morto*, il già citato romanzo de I Dieci e, nello

⁷ *Le Roman des Quatre*, Paris, Plon-Nourrit et cie, 1923, p. IV. *Le Roman des Quatre* ha un suo modello dichiarato in *La Croix de Berny*, romanzo collettivo – e ugualmente epistolare – del 1845 scritto da M.me Emile de Girarden, Théophile Gautier, Jules Sandeau e Joseph Mery. Da rilevare che anche *La Croix de Berny* presenta un'introduzione – a firma però dell'editore – in cui viene presentata la sua composizione collettiva. Sia *La Croix de Berny* sia *Le Roman des Quatre* sono oggi leggibili liberamente online:

Le Roman des Quatre: <https://archive.org/details/leromandesquatr00bour>.

La Croix de Berny: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k372762/f3.image>

specifico, nella sua prefazione scritta dal “leader” del gruppo, Filippo Tommaso Marinetti:

Soltanto alcuni scopi di patriottismo artistico (non raggiungibile in altro modo) hanno avvicinato e solidarizzato questi dieci scrittori italiani che appartengono alle più tipiche e opposte tendenze della letteratura contemporanea (futurismo, intimismo, ecc.). Questi sono e rimarranno inconfondibili, dato che miliardi di chilometri dividono per esempio la sensibilità futurista di Marinetti dalla sensibilità nostalgica di F.M. Martini. Per offrire al pubblico lo spettacolo divertente di quei miliardi di chilometri, eccezionalmente, i Dieci hanno scritto i capitoli del romanzo: *Lo Zar non è morto*.⁸

La prefazione vira poi subito sul programma politico e letterario del gruppo – contribuire alla gloria della letteratura dell’Italia fascista, favorire la nascita del «super-Dante di domani» – e lascia in ombra la composizione collettiva del testo che inaugura. È però significativo che, seppur di sfuggita, la scrittura collettiva del romanzo venga presa in considerazione come oggetto in sé e motivata: il gruppo si è formato per ragioni di «patriottismo artistico» e ha scritto il romanzo per divertire il pubblico attraverso i «miliardi di chilometri» di differenze che intercorrono tra i suoi scrittori.

Ben più ampia e concentrata sulla scrittura collettiva in sé è invece la prefazione che Ken Kesey, altro “leader” di un altro “gruppo letterario”, antepone a *Caverns* (1990), un romanzo scritto insieme a tredici persone all’interno di un corso di scrittura creativa tenuto dallo stesso Kesey all’Università dell’Oregon. Dopo aver raccontato del rispetto per la scrittura altrui appreso quand’era giovane studente a Stanford, Kesey, da insegnante, propone la scrittura collettiva come un antidoto alla cieca competizione presente tra gli scrittori, o aspiranti tali. «Have everybody work on the same project», scrive. «Even better than walking a mile in other writer’s moccasins, mix them up till nobody can be sure whose are whose».⁹ Giustificata, per così dire, la scelta della scrittura collettiva, Kesey passa poi a ricostruirne il percorso: le regole stabilite, i problemi intercorsi, le soluzioni trovate. Ancora una volta, parlare di come e perché si scrive insieme sembra un discorso che deve essere affrontato prima o dopo la lettura del testo scritto insieme. «Now

⁸ I Dieci, *Lo Zar non è morto*, Milano, Sironi Editore, 2005, p.431. Come deducibile dal numero della pagina della citazione, in questa ristampa la prefazione di Marinetti è posta in appendice. È tuttavia rilevante che in apertura trovi spazio un’altra prefazione – scritta da Giulio Mozzi – in cui si racconta il ritrovamento di questo romanzo così particolare e perché si tratta di un romanzo così particolare.

⁹ K. Kesey, “You can’t mistake those burning eyes”, in O. U. Levon, *Caverns*, New York, Penguin, 1990, p. xiv.

that you have read this story», si legge al principio della postfazione di *Keeping Mum*, «we thought you might like to know how a collective novel comes to be written».¹⁰ E, come ormai consueto, gli scrittori – in questo caso i tre fondatori del *The Dark Angels Collective* – prendono a raccontare prodromi e processo di composizione di un romanzo «a quindici voci».

Confrontata con la reticenza che si può riscontrare nella scrittura a quattro mani, quel che si registra in questi romanzi scritti da più di due persone è dunque una loquacità impressionante. Gli scrittori partecipanti impiegano tempo e pagine – e a volte non poche pagine: le *six prefaces* di *Six of One by Half a Dozen of the Other* ne occupano tredici, l'introduzione di Ken Kesey a *Caverns* undici – per analizzare e spiegare la loro scrittura collettiva. Ciò che pare trasparire da questi testi è proprio una volontà di illustrare e motivare una scrittura che, a differenza di quella di due individui, non appare più “normale”, sia nel senso di “abituale” sia nel senso di “accettabile”. La scrittura di sei, dieci, quindici persone, a differenza di quella di una coppia, ha evidentemente bisogno di un'organizzazione razionale la cui esistenza non può e nemmeno vuole essere negata.

In effetti, dalle sei prefazioni di *Six of One by Half a Dozen of the Other* alla postfazione di *Keeping Mum*, gli scrittori più che ammettere la peculiarità della loro scrittura, la rivendicano. In questi romanzi è cioè sempre presente una più o meno forte intenzione sperimentale che desidera essere mostrata e riconosciuta. Più che un'esigenza di spiegare una scrittura diversa esiste allora una ben precisa volontà di esibirla. Si è scritto insieme e come e perché si è scritto insieme costituisce un valore, persino un'invenzione di questi gruppi: mettere a punto un metodo che consenta a molte persone di scrivere un romanzo è infatti un'azione creativa in sé che, in quanto tale, bisogna conoscere e riconoscere.

Metodi e gerarchie

Dal momento che la quantità, e qualità, dei componenti cambia di caso in caso, si può ben dire che ogni gruppo di scrittori che decide di scrivere insieme possiede un suo metodo per farlo. In linea di massima, si può però anche riscontrare una generale e comprensibile correlazione tra l'ampiezza del gruppo e il grado di organizzazione della sua scrittura: quante più persone sono coinvolte nella composizione di un testo, tanto più sono necessarie regole ben definite per farle collaborare.

¹⁰ S. Delves, J. Jauncey, J. Simmons, “Afterword”, in *The Dark Angels Collective, Keeping Mum*, Manchester, Unbound, 2014, p. 220.

Comprendendo “solo” quattro persone, la scrittura di *The King's Men* poté ad esempio basarsi su un metodo ancora piuttosto informale. A quanto sembra, infatti, Grant, Wheelright, O'Reilly e Stimson s'incontravano settimanalmente per discutere del romanzo. Stabilivano quel che si doveva scrivere, si dividevano le parti, e leggevano l'un l'altro quel che avevano prodotto nei giorni precedenti. I quattro si conoscevano personalmente – erano uomini di lettere relativamente famosi nella Boston di fine Ottocento – e frequentavano il medesimo club. Nella loro scrittura collettiva, elementi quali la convivialità, l'amicizia e l'oralità giocano dunque ancora un certo ruolo, e difficilmente quantificabile. In *Six of One by Half a Dozen of the Other*, la scrittura collettiva si mostra invece già provvista di un'organizzazione più regolamentata. Edward E. Hale, che era il direttore della rivista su cui il romanzo sarebbe apparso, sottopose una bozza della trama agli altri scrittori e, dopo modifiche e correzioni, si ottenne una stesura definitiva sulla base della quale ci si divise la scrittura. La pianificazione dovette rilevarsi efficace poiché i sei scrissero le loro parti per lo più a distanza incontrandosi dal vivo solo due volte.

È tuttavia in *Caverns* e in *Keeping Mum* che si può assistere alla presenza di metodi ben più formalizzati di scrittura. D'altronde, in questi casi si trattava di mettere insieme le mani di ben quattordici e quindici individui e, cosa non trascurabile, all'interno di corsi di scrittura. Ciò significa che i partecipanti non si conoscevano precedentemente e, per scrivere insieme, non potevano quindi basarsi su preesistenti rapporti personali. Regole e norme di composizione ben definite erano allora necessarie e oltretutto coerenti con l'ambiente didattico di svolgimento.

Kesey, nella sua introduzione, è prodigo di informazioni sul percorso di scrittura del gruppo che si sarebbe poi dato il nome di O. U. Levon: partendo dalla creazione individuale dei personaggi per arrivare alla segmentazione della trama in sezioni da scrivere contemporaneamente, la composizione di *Caverns* appare un processo sì divertente ma anche altamente organizzato. Giudicando dal racconto della sua postfazione, *Keeping Mum* non fu poi da meno. Delves, Jauncey e Simmons, fondatori del The Dark Angels Collective, stilano una trama iniziale a cui, su una lavagna, vennero progressivamente aggiunti elementi e cambiamenti. Si ottenne così un piano dettagliato di scrittura che stabiliva momento per momento ciò che andava fatto e chi l'avrebbe dovuto fare. «The process», si legge a conclusione della postfazione, «was probably closer to that of developing a play or film script than a traditional novel».¹¹

¹¹ S. Delves, J. Jauncey, J. Simmons, “Afterword”, in The Dark Angels Collective, *Keeping Mum*, cit., p. 222.

Come ovvio, processi di scrittura di tale genere non possono prescindere dall'esistenza di gerarchie più o meno affermate all'interno dei rispettivi gruppi. La presenza di regole richiede sempre qualcuno che le abbia stabilite e soprattutto qualcuno che le faccia rispettare. Nella scrittura di *Caverns*, dice Kesey, il suo voto valeva quanto quello dell'intera metà del gruppo. «In a critical dispute», spiega infatti, «I wanted to be able to call gee or haw and keep plowing».¹² I quattordici componenti di O. U. Levon avevano dunque un loro leader riconosciuto il quale, del resto, era anche il loro insegnante. Il che si può dire anche per i quindici componenti del The Dark Angels Collective. Delves, Jauncey e Simmons, in quanto fondatori del gruppo e insegnanti del corso, avevano sicuramente un potere maggiore rispetto agli altri dodici partecipanti e che la trama del romanzo sia stata proposta da loro e che loro abbiano scritto poi la sua postfazione non fa che dimostrarlo.

Il discorso in sé prescinde dal grado di organizzazione della scrittura collettiva. Certo, in processi di scrittura come quelli di *Caverns* o *Keeping Mum*, la gerarchia del gruppo può essere più formalizzata e quindi più evidente, ma ciò non toglie che in qualsiasi scrittura collettiva si possano rilevare delle differenti posizioni di potere tra i partecipanti. Nella scrittura di *The King's Men*, pur con la sua impostazione più informale, si può ad esempio attribuire a O'Reilly il ruolo di forza trainante del gruppo e, probabilmente, anche quello di responsabile dell'idea originaria del romanzo. Dal canto suo, *Six of One by Half a Dozen of the Other* partì dall'iniziativa di Edward E. Hale, il direttore di *Old and New*, che coinvolse via via gli altri scrittori. E sarebbe poi difficile ignorare la posizione di *leadership* che Filippo Tommaso Marinetti possedeva all'interno de I Dieci: Marinetti era il fondatore del Futurismo, Marinetti aveva rapporti diretti con Mussolini, Marinetti – non a caso – scrisse la prefazione del romanzo del gruppo. Di fatto, la scrittura collettiva di questi gruppi è sì plurale ma mai perfettamente democratica. Si forma sempre una struttura gerarchica che, più o meno esplicitata, tiene insieme le diverse mani alle prese con la stesura del testo ma che, a ben vedere, non dura molto a lungo.

La pluralità a tempo determinato

Nella scrittura di due persone si è osservato come si formino di frequente sodalizi decennali con decine, se non centinaia, di libri scritti. Si tratta di collaborazioni solide, produttive e specializzate che possono così acquisire uno status riconoscibile all'interno del campo e del mercato

¹² K. Kesey, "You can't mistake those burning eyes", in O. U. Levon, *Caverns*, cit., p. xv.

letterario. Nella scrittura di più di due persone questo, in genere, non accade. Il “grande” gruppo di scrittori produce solitamente pochi romanzi, spesso anche uno solo, e poi si scioglie. I Dieci, oltre a *Lo Zar non è morto*, scrivono soltanto un altro libro, peraltro più un manuale che un romanzo: *Il Novissimo segretario galante: 400 lettere d’amore per ogni evenienza* (1928). Romanzi collettivi come *La Croix de Berny*, *Six of One by Half a Dozen of the Other*, *The King’s Men*, *Le Roman des Quatre*, *Caverns*, *2005 dopo Cristo*, *Keeping Mum* costituiscono invece proprio un *unicum* per i loro scrittori riuniti come gruppo con quella precisa composizione. Scrivono insieme una volta, e poi non più.

A motivazione, si potrebbe pensare a una maggiore conflittualità che caratterizzerebbe questi gruppi rispetto a una coppia. Al netto di regole e gerarchie, mettere insieme e d’accordo quattro, cinque o più persone per molto tempo non sembra infatti un’impresa facile. Un gruppo, dice il chimico americano George Irving, diventa abbastanza ingestibile dopo i tre componenti. «After that», conclude ironicamente, «you’re working with a gang».¹³ Tuttavia, benché litigi e discussioni siano eventi possibili – di sicuro possibili –, non possono certo giustificare un andamento così generale. Da un punto di vista più concreto, si potrebbe allora sostenere che questi gruppi non durano perché, alla fine, non funzionano: i romanzi che scrivono non passano mai alla storia come capolavori o, comunque, non sembrano lasciare segni notevoli. Difficile negarlo. Eppure, da un punto di vista ancor più concreto, bisogna anche sottolineare che non pochi di questi romanzi hanno davvero funzionato: *The King’s Men* fu un grande successo editoriale, *La Croix de Berny* fu ristampato più volte e a distanza di molti anni, *Caverns* riscosse un’ottima risposta da parte del pubblico. I loro scrittori, però, non concessero molte repliche.

Una possibile spiegazione – che contribuirebbe inoltre a motivare in parte anche il successo dei romanzi – potrebbe risiedere nel valore per così dire differenziale che la scrittura collettiva assume in questi casi. Quattro, sei o più persone, come visto, mostrano consapevolmente e a più livelli la particolarità della loro scrittura: la sostengono con un nome di gruppo, la inglobano nel titolo del romanzo e, soprattutto, la descrivono e rivendicano al suo interno. Così facendo, la presentano come un elemento centrale o comunque ineliminabile del loro testo. Scrivere insieme è qui allora qualcosa di ben diverso da un mezzo per incrementare la produttività. È, come già detto, un’azione interessante e significativa in sé ma lo è – ed è questo il punto – in quanto azione: il “grande” gruppo si forma per compierla ma, una volta compiuta, si può dire che abbia raggiunto il suo obiettivo. Scrivere un

¹³ G. Irving, citato in L. Ede, A. Lunsford, *Singular Texts/Plural Authors*, cit. p. 34.

altro romanzo in sei o in quattordici o in quindici, dopo aver già analizzato come e perché farlo e dopo aver già dimostrato di saperlo fare, non sembra quindi un passo immediato. Tutt'al più gli scrittori possono formare un altro gruppo, un nuovo gruppo con altri scrittori, ma è difficile che costituiscano una formazione stabile che porti avanti una scrittura collettiva per molto tempo. Del resto, il valore differenziale di un'azione si perde se questa viene ripetuta continuamente, e questo vale anche da una prospettiva editoriale.

A tale scarsa longevità esistono però delle eccezioni e proprio dall'Italia provengono, con ogni probabilità, le più famose e importanti. I Kai Zen scrivono insieme come gruppo dal 2003 e, soprattutto, i Wu Ming, da più di vent'anni, svolgono un'intensa e riconoscibilissima attività letteraria. È però significativo che questi gruppi che durano di più siano anche quelli che parlano di meno della loro scrittura collettiva. Non che questa non sia un fattore per loro determinante – la scrittura collettiva dei Wu Ming s'intreccia profondamente alle loro idee politiche – ma non sembra voler essere *il* fattore determinante dei loro romanzi. In nessuno dei romanzi dei Wu Ming, neanche nel primo, trova ad esempio spazio un apparato testuale che tratti dell'esperienza della loro scrittura collettiva. Tutto ciò che c'è è la storia, scritta collettivamente e intitolata secondo il suo contenuto. L'interesse e l'eventuale valore si presentano allora non tanto nell'azione quanto nel suo risultato e questo contribuisce a prolungare l'azione stessa. Si può infatti scrivere insieme per anni, compiendo idealmente la stessa azione, se quest'ultima non è al centro – e il centro – della scena. Il fulcro passa dalla scrittura collettiva ai romanzi collettivi che, in quanto romanzi, interessano al lettore per quel che raccontano e per come lo fanno.

III

Il tipo di testo collettivo

Finora ci si è soffermati nei dintorni – nelle soglie, direbbe Genette – del romanzo collettivo: nei nomi di chi scrive, nel titolo di ciò che si scrive, in prefazioni o postfazioni a quel che si scrive. E qui, lo si è visto, la scrittura collettiva si mostra solitamente in tutta la sua particolarità. Ma che dire del romanzo in sé? Un romanzo scritto da quattro, cinque o più persone presenta forse dei caratteri specifici dovuti alla sua particolare composizione? La sua scrittura collettiva si rende cioè evidente anche al suo interno, ad esempio nella scelta del genere, nell'aspetto formale, nella narrazione?

Nella scrittura a quattro mani, si è osservato come la prescrizione di Besant per cui una collaborazione letteraria debba pervenire alla costruzione di una «single voice» sia generalmente rispettata. In linea di massima, l'effetto che molti romanzi a quattro mani tendono a veicolare è esattamente quello di un testo unico e unito che non mostra la pluralità della sua composizione: un romanzo scritto da due persone che non sembra scritto da due persone. A prima vista, quest'effetto sembrerebbe più complesso da raggiungere nella scrittura di gruppi più vasti. A prescindere dal loro grado di coesione, per quattro, sei o quindici individui risulta difatti comprensibilmente più difficile pervenire alla costruzione di un'unica voce: le differenze di vocabolario, di stile, e anche di opinione, che andrebbero congiunte e uniformate sono molto maggiori. Non è detto però che sia quello l'obiettivo.

Le molte voci dei romanzi collettivi

Ad un certo punto, ancora nella *first preface* di *Six of One by Half a Dozen of the Other* viene riportata un'immaginaria conversazione tra i redattori della rivista su cui il romanzo sarebbe apparso. L'argomento, facile intuirlo, è il romanzo stesso e la sua particolare composizione.

"[...] I think the chief started the novel in much the same way. He spoke to Mrs. Stowe first, and consulted Mr. Loring. Then he went to Mrs. Whitney, and sent a brief of the plot to Miss Hale. The four principals had what the Friends call 'a solid sitting' [...] They possessed themselves mutually of the best plot, the best moral, the locale, and the atmosphere of the story. They selected the names [...]. Meanwhile, our philosophical Devil-Puzzling friend, Mr. Perkins had come cordially into the combination, so that the story is to have the benefit of his universal information [...] Thus it is that we are to publish the first chapter of 'Six of One' in December."

"Whose chapter is that?" said everybody, even the sluggish gentlemen taking out their cigars for the inquiry.

"I have told you that it is everybody's chapter."¹⁴

Nel prosieguo delle prefazioni, tuttavia, si capisce bene che il capitolo non è propriamente di tutti. Come già detto, i sei scrittori di *Six of One by Half a Dozen of the Other* si divisero le parti del romanzo e le scrissero separatamente e per lo più a distanza. La collettività dei capitoli a cui sembra accennare il dialogo fa quindi riferimento più all'ideazione e alla

¹⁴ *Six of One by Half a Dozen of the Other*, op. cit., pp. iv-v.

responsabilità del romanzo che alla sua scrittura specifica. «It was tacitly agreed», si legge nella seconda prefazione, «that each of the partners should be entirely and personally responsible for all the imaginings, opinions, and statements of all other partners».¹⁵ *Everybody's novel*, si potrebbe allora dire, ma non *everybody's chapters*. E infatti, accanto a queste affermazioni di unità, si sostiene anche, e in più occasioni, che i lettori potranno senza dubbio identificare «who wrote what or who contributed which»¹⁶ e che il romanzo saprà dunque divertire gli appassionati dei vari scrittori partecipanti, dagli «admirers of "Uncle Tom's Cabin"» agli «enthusiasts for Leslie Goldthwaite».¹⁷

In effetti, la lettura di *Six of One by Half a Dozen of the Other* lascia facilmente intravedere variazioni alquanto chiare a livello stilistico, contenutistico e narratologico. Il narratore passa di frequente da un comunitario e saggio «We» a un più personale ma altrettanto sapiente «I», e la storia dei sei personaggi – tre ragazzi e tre ragazze destinati a unirsi e a vivere *happily ever after* – conosce molte e diverse svolte, alcune fin troppo repentine. Il tutto riesce comunque a reggersi insieme ma, con buona pace di Besant, non si sente – né crediamo di sentire – «a single voice». Ciò che si sente è al contrario un effetto di pluralità di cui i sei scrittori erano come visto consapevoli e forse anche contenti. La visibile diversità delle mani e delle voci serviva «for the amusement of the public» che avrebbe potuto godere di sei differenti scrittori in un unico romanzo ma era anche, in un certo qual modo, giustificata teoricamente. Dalla terza prefazione:

There were six balls to wind; there were six pairs of hands set to do the work. [...] But what wonder if [...] the threads should get curiously mixed and crossed and tangled, not to say broken in the process? If we have tied clumsy weaver's knots anywhere, – if we have changed and twisted more than you expected or than seemed reasonable – before you say hastily, "That's what comes of patchwork; of course it would be a disjointed, distracted medley;" look around you at the real live threads that twist and cross and snarl and break, and are tied in the wrong places, and coming unfastened all the time in this perplexed and jumbled world, and see if you can trace any one of them, that you discern the most of, further on a clear, uncomplicated line than you can these of ours?¹⁸

¹⁵ Ivi, p. viii.

¹⁶ Ivi, p. v.

¹⁷ Ivi, p. xiv. *Uncle Tom's Cabin* è, come noto, il celebre romanzo di H.B. Stowe mentre è forse oggi più difficile cogliere il riferimento a Leslie Goldthwaite: *A Summer in Leslie Goldthwaite's Life* è un romanzo del 1866 scritto da Adeline D.T. Whitney.

¹⁸ Ivi, p. xi-xii.

L'eventuale critica alla non unità del romanzo, alla sua natura composita e potenzialmente confusa, è rispedita al mittente sulla base di una rivendicazione di realismo. Le vite reali, il mondo reale, non sono luoghi perfetti e ordinati e una scrittura a mo' di «patchwork», in fondo, non fa che riprodurli più fedelmente. Certo, poco più in là, nella stessa prefazione, si riafferma anche un principio di unità programmatica – «There has been rough-hewing, but there has been shaping also, and a clear intent»¹⁹ – ma rimane senza dubbio significativo che la pluralità evidente, e finanche disordinata, di un romanzo collettivo sia stata affermata in tale maniera.

Questo ci riporta infatti a *Le Roman des Quatre* e alla sua *avant-propos* in cui la scelta della scrittura collettiva viene motivata proprio per garantire maggiore varietà – e *verità* – alla storia di un romanzo. Per scrivere *Le Roman des Quatre*, si legge, «un seul écrivain» avrebbe dovuto pensare e parlare come una donna, come un uomo riflessivo, come un giovane innamorato, come una ragazza sensibile. «*Lourde tâche*»: un compito duro. E non per nulla i romanzieri, «qui peuvent avoir du talent, mais ne sont pas forcément des dieux», trovano di solito delle alternative: «il mettra au premier plan une figure, la sienne, travestie, – et il réduira les événements ou il les grandira aux proportions de son héros»²⁰. Quello che consente invece la scrittura collettiva è mostrare «les réactions d'un fait sur des personnages aussi divers que nous voilà. Ainsi, en créant un drame authentique, on s'approchera davantage de la vérité».²¹ Più autenticità, più verità: si tratta di un'affermazione assai più forte di quanto si legge in *Six of One by Half a Dozen of the Other* e il testo di *Le Roman des Quatre*, a differenza di quello del romanzo americano, è difatti scopertamente suddiviso secondo voci e prospettive differenti.

Come anticipato, il romanzo è scritto in forma epistolare e si compone di una serie di lettere che i personaggi si spediscono l'un l'altro sino alla risoluzione della storia d'amore. I romanzi epistolari non sono certo un'invenzione della scrittura collettiva ma in un romanzo epistolare collettivo l'alternanza delle lettere dei personaggi può scorrere parallela all'alternanza degli scrittori. In *Le Roman des Quatre* ciascuno scrittore scrive le lettere di un determinato personaggio così che la differenza delle mani che scrivono le lettere all'*interno* del romanzo corrisponde alla differenza delle mani che le scrivono al suo *esterno*. I quattro scrittori non hanno dunque alcun bisogno di unire e uniformare la loro scrittura ma, al contrario, *devono* scrivere diversamente l'uno dall'altro dal momento che incarnano un personaggio e una voce diversi l'uno dall'altro.

¹⁹ Ivi, p. xii.

²⁰ *Le Roman des Quatre*, Paris, Plon-Nourrit et cie, 1923, p. IV

²¹ Ibidem.

Una situazione analoga, benché non affidata alla forma epistolare, la si ritrova in *The Affair at the Inn*, romanzo angloamericano del 1910 scritto da Kate Douglas Wiggin, Mary Findlater, Jane Findlater e Allan McAulay. Il romanzo, si legge al principio, «is written by four authors, each author being responsible for one character»²² e tali “responsabilità” vengono poi così esplicitate: Miss Virginia Pomeroy *by* Kate Douglas Wiggin, Mrs. MacGill *by* Mary Findlater, Miss Cecilia Evesham *by* Jane Findlater, Sir Archibald Maxwell Mackenzie *by* Allan McAulay. Una suddivisione dei personaggi a cui, nuovamente, corrisponde una suddivisione del testo e della narrazione. La storia di *The Affair at the Inn* viene raccontata attraverso la successione dei punti di vista dei quattro personaggi che, di paragrafo in paragrafo, danno conto in prima persona degli avvenimenti accaduti durante il loro comune soggiorno in una locanda del Devonshire.

In *The Affair at the Inn* la scrittura collettiva corrisponde dunque perfettamente a una narrazione collettiva: quattro scrittori scrivono un romanzo e, nel romanzo, quattro personaggi ne raccontano la storia. In misura maggiore di *Six of One by Half a Dozen of the Other* e forse anche di *Le Roman des Quatre*, il testo di *The Affair at the Inn* rinuncia allora ad ogni pretesa di unità e uniformità. Ciascun capitolo si compone di più paragrafi distaccati e aperti dall’indicazione del nome del personaggio che parla: la varietà, e diversità, delle voci non poggia nemmeno più sulla finzione dello scambio epistolare ma sul puro alternarsi dei personaggi-narratori e, dunque, degli scrittori. Ancora una volta, non vi è quindi alcun tentativo di scrivere un romanzo che nasconda la collettività della sua composizione, nessuna volontà di costruire e far sentire «una sola voce».

Tutto ciò si ripropone, in tempi assai più recenti, in *Maiden Voyage*, il primo romanzo collettivo scritto nel 2014 da diciassette componenti del gruppo italiano de “La Carboneria Letteraria” e in *Keeping Mum*, il già citato romanzo inglese scritto nel 2014 dai quindici componenti del The Dark Angels Collective. In *Maiden Voyage*, una sorta di giallo fantascientifico, la storia è affidata al racconto di quattordici personaggi, a ciascuno dei quali dà voce uno scrittore diverso creando così «un romanzo a incastro scritto a 34 mani da 17 cervelli di 14 autori tra i quali 5 donne, 8 uomini, 1 polimorfo».²³ In *Keeping Mum*, la suddivisione della scrittura è, se possibile, persino più

²² *The Affair at the Inn*, London, Gay and Hancock, Ltd., 1910, p.2.

²³ <http://blog.carbonerialetteraria.com/maiden-voyage/>

L’apparente incoerenza aritmetica – 34 mani di 14 autori – si spiega con la presenza nel gruppo del «polimorfo» Pelagio D’Afro, uno pseudonimo individuale dietro cui si celano tre scrittori. Va detto che la Carboneria Letteraria, più che un gruppo di scrittori vero e proprio, è una sorta di laboratorio creativo di gioco e scrittura. Nel caso di *Maiden Voyage*, tuttavia, i diciassette “carbonari” partecipanti funzionano esattamente come uno dei gruppi di cui si sta qui parlando.

evidente. Sin dalla copertina, ci viene detto che si è di fronte a un «romanzo in quindici voci» e la sua lettura ci restituisce in effetti una storia raccontata attraverso il succedersi dei punti di vista di quindici personaggi. Soprattutto, però, nella postfazione questa scelta viene poi esplicitamente affrontata e motivata:

We felt it would be impossible to tell a linear narrative with fifteen writers trying to achieve the same, consistent tone of voice. So we looked at novels with multiple voices: William Faulkner's *As I Lay Dying*, Matthew Kneale's *English Passengers*, and David Mitchell's *Cloud Atlas*. *As I Lay Dying* was of particular interest because it was written from the first-person viewpoints of all the different characters in the story. This approach solved our problem. Each writer would take on the distinctive voice of a different character and the diversity would be part of the richness of the book.²⁴

Stando al testo, *As I Lay Dying* di Faulkner è il modello di riferimento di *Keeping Mum* e, a ben vedere, non solo per quel che riguarda la modalità di narrazione.²⁵ È tuttavia davvero difficile non collegare la soluzione scelta dagli scrittori del The Dark Angels Collective a quella portata avanti dagli scrittori di *The Affair at the Inn* o *Le Roman Des Quatre* o *Maiden Voyage*. È infatti la comune scrittura collettiva di questi romanzi a dare vita alla loro vivace polifonia interna. Tanti scrittori diversi garantiscono, di principio, tante voci diverse e uno dei modi più immediati ed efficaci per mostrarle è farle parlare direttamente, legandole cioè a personaggi e narratori diversi. Si spiega così quell'equivalenza che ritorna da *The Affair at the Inn* a *Keeping Mum* per cui al numero degli scrittori partecipanti corrisponde un analogo numero di personaggi parlanti. Un'equazione che, dopo tutto, resta valida anche per *Six of One by Half a Dozen of the Other* le cui vicende, benché riportate da un unico narratore esterno, coinvolgono pur sempre sei personaggi principali. E il romanzo, non a caso, si sarebbe dovuto originariamente intitolare *Six of Them by Six of Us*: la correlazione tra personaggi e scrittori non avrebbe potuto essere più chiara.²⁶

²⁴ S. Delves, J. Jauncey, J. Simmons, "Afterword", in The Dark Angels Collective, *Keeping Mum*, cit., pp. 220-221.

²⁵ *Keeping Mum* racconta infatti le reazioni di quindici personaggi – lo stesso numero del romanzo di Faulkner – alla morte di uno di loro, una madre di famiglia, e alla scoperta di una sua segreta relazione extraconiugale.

²⁶ A tal proposito, ci si potrebbe domandare se esiste una correlazione di genere, se cioè a scrittori e scrittrici corrispondano, rispettivamente, personaggi maschili e femminili. È una questione che non interessa direttamente il nostro discorso ma a cui si può dare qui, quanto meno, una risposta indicativa: una tendenza di genere esiste. In *Six of One by Half a Dozen of the Other* i sei scrittori partecipanti si dividono, per sesso, a metà: tre uomini e tre donne e

Quella che si riscontra in questi romanzi collettivi è allora una sorta di polifonia razionalmente fondata, già intravista in quei romanzi a quattro mani che presentavano un testo diviso tra i due componenti e qui decisamente più manifesta e rivendicata. Nelle idee e nelle affermazioni di questi gruppi di scrittori, la scrittura collettiva appare infatti un modo per ottenere minore monotonia, maggiore ricchezza, persino migliore realismo, a patto però di esibirla in quanto tale. Si tratta di una scelta a conti fatti comprensibile – non uniformare le molte diversità preesistenti ma sfruttarle letterariamente – ma, va detto, non la sola possibile.

L'unica voce dei romanzi collettivi

Molti altri romanzi collettivi perseguono un obiettivo differente. In *The King's Men*, ad esempio, il testo non riflette la pluralità delle mani dei quattro partecipanti ma sembra piuttosto raggiungere un'unità e un'uniformità considerevoli. «Their several handwritings», si legge in una recensione del tempo, «are well amalgamated. It would puzzle any one, we think, to separate the manuscript into its four component authorships».²⁷ Benché Grant, Wheelright, O'Reilly e Stimson non si fossero nascosti come scrittori del romanzo, avevano fatto in modo che, nel romanzo, la loro scrittura fosse congiunta in una storia e in una narrazione che non mostrasse evidenti cambi di mano e di voce.

Il che si può dire anche de *Lo Zar non è morto*, il «grande romanzo d'avventure» scritto da I Dieci, ma con un necessario distinguo. I capitoli del romanzo – afferma Marinetti – sono sì dovuti alla penna dei vari scrittori ma dieci capitoli in particolare furono scritti singolarmente da ciascuno dei dieci partecipanti. Al pubblico venne poi chiesto di indovinarli in un vero e proprio «grande concorso a premi». «I lettori», si legge nel regolamento, «sono invitati ad indicare questi capitoli originali proponendo il nome del rispettivo scrittore e tenendo presente che ogni autore ha assunto la paternità di un solo capitolo in tutto il romanzo».²⁸ Quanto meno in piccolo, sembrerebbe dunque riproporsi una situazione di, per così dire, collettività evidente nella forma e nella narrazione. In realtà, nonostante i «miliardi di chilometri» che Marinetti sosteneva esserci tra i dieci scrittori partecipanti,

così sono anche divisi i personaggi principali. In *The Affair at the Inn* le tre scrittrici danno voce a tre personaggi femminili, mentre l'unico scrittore parla per l'unico personaggio maschile. E questo andamento viene confermato, più o meno perfettamente, da molti altri romanzi collettivi quali *La Croix de Berny* e *Keeping Mum*.

²⁷ Recensione apparsa su *Literary World* e citata in S. Ashton, *Collaborators in Literary America 1870-1920*, cit., p. 57.

²⁸ Il regolamento è accluso, in appendice, alla riedizione del romanzo del 2005.

nelle pagine de *Lo Zar non è morto* non paiono ravvisarsi mai stacchi notevoli né dal punto di vista stilistico né da quello narratologico. Francesca Medaglia, che su *Lo Zar non è morto* ha condotto un'analisi testuale ravvicinata, ne parla come un romanzo "creolizzato" nello stile e nella scrittura e il concorso proposto, ne conclude, può essere allora considerato come «un gioco impossibile da risolvere e fortemente provocatorio alla maniera futurista».²⁹ In modo analogo a quattro scrittori di *The King's Men*, i dieci de *Lo Zar non è morto*, presentano un romanzo scritto sì collettivamente ma la cui scrittura si mostra tutto sommato omogenea.

L'obiettivo di una scrittura collettiva omogenea è poi esplicitamente affermato in *Caverns*. Nella sua introduzione, Ken Kesey racconta uno dei primi problemi incontrati dopo la suddivisione della scrittura tra i quattordici partecipanti:

The trouble was, I quickly saw, that the prose being brought in was going rapidly purple, like bothered bruises. Segments were becoming involuted – worked and reworked. Personal! When we tried to sew these pieces together we came up with a monstrosity that only Mary Shelley could love.³⁰

Quei «cleansy weaver's knots» che nella scrittura di *Six of One by Half a Dozen of the Other* venivano lasciati e finanche esibiti come garanzia di maggiore realismo vengono qui invece avvertiti come un inconveniente da risolvere. Una scrittura collettiva che mostra la sua eterogeneità di partenza è vista come una scrittura-Frankenstein, una mostruosità che necessita di interventi ulteriori. La soluzione, per quel che riguarda *Caverns*, fu la decisione di non scrivere «any of this novel *apart* from each other»³¹ ma di farlo *in presentia* di tutti i partecipanti che, seduti a uno stesso tavolo, dovettero progettare e comporre il testo gli uni accanto agli altri. Il risultato finale fu per l'appunto un romanzo che, nella sua scrittura, non lascia intravedere segni – "ferite" e "cicatrici" – della sua genesi plurale.

Segni evidenti di una genesi plurale, Francesca Medaglia li ravvisa invece in *Q* (1999) il primo romanzo scritto dai Wu Ming, allora ancora sotto il nome di Luther Blisset, ma non nei successivi. Nella sua analisi comparata dei loro romanzi, Medaglia sostiene infatti l'esistenza di una sorta di percorso progressivo di omogeneizzazione della scrittura o, come direbbe lei, di creolizzazione: se in *Q* «si possono chiaramente riconoscere diverse mani

²⁹ F. Medaglia, *La scrittura a quattro mani*, cit., p.115.

³⁰ K. Kesey, "You can't mistake those burning eyes", in O. U. Levon, *Caverns*, cit., p. xvii-xviii.

³¹ Ivi, p. xviii.

all'interno dell'opera»³², in *Altai* (2009) queste non sarebbero più riconoscibili. Il che naturalmente è possibile e, da un certo punto di vista, anche giustificabile: scrivendo insieme per anni, i componenti di un gruppo possono accordare sempre più la loro individuale scrittura secondo un tono comune. Tuttavia, giova qui ricordare quel che si è detto a proposito dei testi dei romanzi a quattro mani. Il lettore di un romanzo, collettivo o meno, non è solitamente un filologo e non legge da filologo. A una lettura profonda e professionale, l'aspetto di un testo è sempre diverso rispetto a una lettura di piacere e, nel caso dei romanzi collettivi, può anche scoprire – o credere di far scoprire – la diversità delle mani coinvolte. In fondo, anche per *The King's Men*, accanto alle recensioni che ne decretano l'unità e l'omogeneità, se ne trovano alcune in cui diverse sezioni del romanzo sono ipoteticamente attribuite ai loro rispettivi scrittori. In tal senso, è forse vero che la scrittura dei Wu Ming si va uniformando nel corso degli anni ma è senza dubbio più importante che, in nessuno dei loro romanzi, la loro scrittura si mostri scopertamente divisa. Da *Q* (1999) a *L'armata dei sonnambuli* (2014), i romanzi dei Wu Ming sono sì sempre ricchi di stili e anche di narratori diversi ma si tratta sempre di una varietà mai direttamente collegata alla sua scrittura collettiva e che, dopo tutto, è una caratteristica del genere del romanzo *tout court*. Leggendo una storia, un lettore non va alla ricerca di stacchi e variazioni riconducibili a mani diverse a meno che non siano state rese evidenti. E in tutti questi romanzi ciò non avviene: sono sì romanzi collettivi ma che non usano – non mostrano – la collettività della loro scrittura nella loro scrittura.

I “grandi” romanzi collettivi

Sembra dunque di trovarsi di fronte a due strade contrapposte. Da una parte, più scrittori che vogliono far vedere, e sentire, la loro plurale presenza nel romanzo. Dall'altra, più scrittori che, pur non nascondendosi, non vogliono modificare – troppo – l'aspetto del romanzo in base alla sua scrittura collettiva. Queste strade così diverse trovano però poi un terreno comune in una zona di difficile definizione e che riguarda l'ampiezza della storia raccontata. A prescindere dalla diretta o meno visibilità delle mani che li hanno composti, i romanzi collettivi scritti da questi gruppi sembrano infatti presentare tutti delle storie alquanto vaste o, per andare più nello specifico, delle storie date dallo svolgersi e intrecciarsi di molte vicende e molti personaggi.

³² F. Medaglia, *La scrittura a quattro mani*, cit., p. 241.

In *Six of One by Half a Dozen of the Other*, *The Affair at the Inn*, *Le Roman des Quatres*, *Maiden Voyage* e *Keeping Mum* si è osservata l'esistenza di una perfetta analogia tra scrittori all'esterno e personaggi all'interno. Che sia una vicenda d'amore o un giallo fantascientifico o un dramma familiare, la storia di questi romanzi è dunque, quasi per forza di cose, ampia e multilineare. I personaggi da seguire sono sempre molti e corrispondono spesso a diverse voci narranti e diversi punti di vista. L'ovvio risultato è che la storia, qualunque essa sia, si frammenta, si complica, e si allarga.

In *The King's Men*, *Lo Zar non è morto* o nei romanzi dei Wu Ming, pur non verificandosi questa perfetta analogia, una certa correlazione quantitativa di principio resta costante. In *The King's Men*, il tentativo di restaurazione della monarchia in un'immaginaria Gran Bretagna repubblicana mette in scena traversie sentimentali e politiche di numerosi personaggi. Ne *Lo Zar non è morto*, il mistero del ritorno dello Zar Nicola II coinvolge decine di personaggi di varie nazioni rendendo l'avventura un frenetico accavallarsi di avventure. Tutti i romanzi dei Wu Ming, da *Q* a *L'armata dei sonnambuli*, come in parte anticipato, presentano storie date dall'intrecciarsi e poi risolversi di molte linee narrative di molti, moltissimi personaggi. E lo stesso si può dire di *2005 dopo Cristo* (2005), romanzo collettivo italiano scritto dalla Babette Factory,³³ la cui scrittura omogenea o almeno non apertamente suddivisa tra i quattro componenti del gruppo dà però vita a una trama composta dallo scorrere parallelo e dal progressivo combinarsi delle vicende di sei personaggi principali.

Questo generale affollamento di personaggi e relative vicende che si riscontra in questi e altri romanzi collettivi non è molto probabilmente casuale. Nel raccontare la genesi della trama di *Caverns*, Kelsey ricorda che nel bel mezzo di un *impasse* creativo lui e i suoi tredici studenti capirono qualcosa: «that it's hard to create any sort of righteous plot without some character. Character comes first».³⁴ Di conseguenza, a ciascuno fu affidato il compito di inventare un personaggio che rientrasse nelle coordinate temporali precedentemente scelte – il 1934 – e il romanzo finale, nella sua scrittura priva di «bruises» di cui si è detto, racconta la ricerca di una fantomatica grotta a cui partecipano speranze e azioni di ben dodici personaggi principali. Non si può certo sostenere che tutti i romanzi collettivi – o che tutti i romanzi – inizino con i personaggi ma il caso di *Caverns* è nondimeno significativo e tutt'altro che unico. Anche nelle descrizioni delle scritture collettive di *Six of One by Half a Dozen of the Other*, *Le Roman des*

³³ La Babette Factory era composta da Christian Raimo, Francesco Pacifico, Francesco Longo e Nicola Lagioia.

³⁴ K. Kelsey, "You can't mistake those burning eyes", in O. U. Levon, *Caverns*, cit., p. xvi.

Quatre e *Keeping Mum*, l'invenzione dei personaggi – di molti personaggi – è sempre tra le prime azioni citate. E a ragione.

Di fatto, più scrittori alle prese con la scrittura di un romanzo hanno quasi bisogno di storie ricche di personaggi. È una questione, si potrebbe dire, di spazio narrativo: un testo per essere scritto da molte mani deve poterle contenere e, in un romanzo, questo significa disporre di molte vicende, azioni ed emozioni da raccontare. Il che, lo si capisce bene, comporta la presenza di molti personaggi che le compiono, le subiscono, le vivono. In alcuni casi, la costruzione di questo vasto spazio narrativo avviene apertamente, “in prima persona”, con una moltiplicazione e suddivisione delle voci e dei punti di vista dei tanti protagonisti. In altri, avviene invece a un livello meno evidente, con una proliferazione interna a un testo che si mostra più o meno omogeneo. In entrambe le situazioni, il romanzo collettivo si presenta però sempre come un “grande” romanzo, un romanzo in cui la moltitudine delle mani che lo hanno composto si riflette in una moltitudine di elementi nelle pagine che lo compongono. Spesso e volentieri, un romanzo collettivo, dato dal combinarsi di varie mani, è cioè anche una storia collettiva, data dal combinarsi di vari personaggi e loro vicissitudini. Ma di che *genere*?

Le costanti di genere

A prima vista, stabilire la ricorrenza di particolari generi romanzeschi nella scrittura collettiva di questi gruppi non è semplice. Nella scrittura a quattro mani gli scrittori formano spesso sodalizi lunghi e prolifici dando così la possibilità di riscontrare una continuità e persino una specializzazione di genere. Nella scrittura di questi gruppi, lo si è già detto, si ha a che fare il più delle volte con casi singoli e sporadici. I Dieci, O.U. Levon, Babette Factory, The Dark Angels Collective sono gruppi che non vanno oltre il primo romanzo scritto insieme e lo stesso dicasi per i sei scrittori di *Six of One by Half a Dozen of the Other* e i quattro di *Le Roman des Quatre* e di *The King's Men*. Presi singolarmente questi casi possono tutt'al più parlare per sé stessi. Costituiscono una scelta unica di un gruppo altrettanto unico. Presi nel loro complesso, questi casi più o meno singoli formano però pur sempre un insieme alquanto numeroso sulla base del quale si è in grado di dire qualcosa.

La possibilità spesso sfruttata di far parlare diversamente e direttamente gli scrittori partecipanti sembra ad esempio trovare proficua applicazione nel genere sentimentale e intimistico. In *The Affair at the Inn* e *Le Roman des Quatre* – e in *La Croix de Berny* che è il suo modello – la divisione della narrazione tra i personaggi, e gli scrittori, consente di raccontare una

storia d'amore mostrando, senza filtro alcuno, l'alternarsi dei sentimenti delle persone coinvolte. Ed è quel che accade, in un tono tuttavia più scuro, in *Keeping Mum* dove la morte di una madre di famiglia e la seguente scoperta di una sua decennale relazione extraconiugale è narrata tramite l'avvicinarsi e svelarsi dei pensieri e delle emozioni del marito, dei figli, degli amici, dell'amante, tutti – come detto – parlanti diretti.

In altri romanzi, la scrittura collettiva di questi gruppi sembra invece legarsi positivamente al genere della letteratura d'avventura e del mistero. Nell'introduzione di *Caverns*, per l'appunto un romanzo d'avventura con un mistero finale da svelare, Kesey ricostruisce la scelta del genere nei termini di una sorta di ritorno all'incanto per la scrittura:

Remember when you first wanted to be a writer? Eight or ten years old, reading about thin-lipped heroes flying over mysterious viney jungle towards untold wonders? That's what you wanted to write about, about what you didn't know.³⁵

L'avventura e il mistero possono certo costituire un collante primordiale per diversi scrittori che si trovano a dover scrivere insieme ma, più razionalmente, costituiscono un genere fertile per la loro scrittura collettiva. Come sostenevano già Matthews e Besant, la collaborazione letteraria pare infatti legarsi bene a romanzi che richiedono una costruzione scientifica della storia e che sulla storia sono principalmente basati: romanzi, diremmo noi, *driven by plot*. E *Caverns* è per l'appunto un romanzo *driven by plot*, un romanzo in cui, in un crescendo di *suspense*, pressoché ogni pagina aggiunge un tassello, e un personaggio, verso la discesa finale nella grotta. Romanzi *driven by plot* sono poi anche *The King's Men*, *Lo Zar non è morto, 2005 dopo Cristo*, *Maiden Voyage*. Con sfumature differenti, anche in questi romanzi l'aggrovigliarsi delle vicende – delle avventure e del mistero – prosegue di pagina in pagina sino a uno scioglimento finale, sia esso la scoperta di un colpevole, la rivelazione di un'identità, l'esito di un complotto.

Il legame tra determinati generi e la scrittura collettiva di questi gruppi si mostra chiaramente nel momento in cui dai molti casi singoli si passa ai romanzi scritti, nel corso degli anni, da uno stesso gruppo di scrittori. Qui non solo si riscontra la ricorrenza dei medesimi generi osservati sinora, ma pare ravvisarsi anche ciò che per la scrittura a quattro mani era la norma: una specializzazione in un genere definito. L'esempio principale è quello dei Wu Ming che in più di vent'anni di carriera hanno sì preso individualmente parte a testi diversi ma che, nei loro romanzi di gruppo, hanno frequentato

³⁵ Ivi, p. xvi.

stabilmente il romanzo storico o meglio neo-storico: un genere ormai ben codificato in Italia nel quale la narrazione e l'ambientazione storiche si combinano proprio con stilemi tipici dell'avventura e del mistero.³⁶

Il discorso sulle costanti di genere e sulla specializzazione della scrittura collettiva di questi gruppi consente poi di introdurre la questione della loro autorialità. Nella scrittura a quattro mani si è osservato come le coppie che diventano riconosciute in una certa forma autoriale siano proprio quelle che frequentano costantemente un determinato genere di romanzo. In maniera non troppo diversa, potrebbe allora accadere lo stesso anche per i Wu Ming e per altri gruppi che, con i loro nomi e la loro "specializzazione", assicurano una lettura distinguibile e dotata di un sapore già noto. Parlare qui dell'affermazione di un autore collettivo sembrerebbe un passo quasi scontato. Questo però non varrebbe poi per molti altri gruppi che, come visto, non si specializzano in nulla dal momento che non durano abbastanza per farlo. E molti di questi, oltretutto, non possiedono nemmeno un unico nome collettivo con cui essere conosciuti e riconosciuti. Stabilire l'autorialità di un gruppo alquanto vasto di scrittori è, in effetti, un discorso abbastanza complesso.

IV

Le autorialità di gruppo

Nelle prefazioni e postfazioni dei loro romanzi e, più in generale, nelle descrizioni e presentazioni della loro scrittura collettiva, i componenti di questi gruppi si definiscono o vengono spesso definiti, singolarmente, «autori». Di sei «autori» si parla nelle sei prefazioni di *Six of One by Half a Dozen of the Other*, quattro «autori» vengono citati in apertura di *The Affair at the Inn* o sulla copertina di *2005 dopo Cristo*, quattordici «autori» scrivono le voci dei personaggi di *Maiden Voyage*, quindici «autori» quelle dei personaggi di *Keeping Mum*. Si tratta di frasi e affermazioni a cui non bisogna certo dare troppo peso – il più delle volte «autori» viene adoperato come sinonimo di

³⁶ I Wu Ming hanno però affermato di aver esaurito con *L'Armata dei Sonnambuli* il percorso attraverso il romanzo storico iniziato, nel 1995, con la stesura di *Q*. Ma le vecchie abitudini non muoiono così facilmente: *l'Invisibile Ovunque* (2015), il primo libro del nuovo corso, rinuncia sì alla forma del romanzo storico ma non all'ambientazione. Il libro racconta in quattro parti le vite di quattro personaggi durante la Grande Guerra

«scrittori» – ma sono anche frasi e affermazioni indicative della strana e variabile autorialità che si afferma in questi romanzi.

Benché sempre scritti da un gruppo ben determinato di scrittori, parlare per questi testi di *un* autore collettivo non è automatico né tanto meno semplice. Già nella scrittura a quattro mani si è in fondo visto come a una scrittura a rigore collettiva non sempre corrisponda un'autorialità collettiva. La presenza e l'affermazione di quest'ultima dipendono infatti da una serie di elementi e dalla loro combinazione. L'intenzione degli scrittori partecipanti, il nome adoperato, la sua durata nel campo letterario, la risposta del pubblico, sono ad esempio tutti dei fattori da tenere in considerazione e che contribuiscono a creare o meno una determinata figura autoriale. E questo risulta ancor più vero se si tratta di creare, e affermare, una figura autoriale collettiva.

Nomi plurali

Nel descrivere l'evidenza e la centralità che la scrittura collettiva assume nei romanzi scritti da questi gruppi si è in primo luogo osservato come la loro onomastica non sia quasi mai individuale. Gli scrittori partecipanti possono essere elencati singolarmente oppure sussunti in un unico nome di gruppo e, in entrambi i casi, la loro plurale presenza viene chiaramente mostrata. Ma se queste modalità di nominazione rendono ugualmente manifesta la collettività dei loro romanzi, lo fanno, come anticipato, con significati ed effetti assai differenti a livello autoriale.

In modo simile a quanto spesso accade nella scrittura a quattro mani, una successione di più nomi individuali non sembra voler o poter creare un autore collettivo ma piuttosto sottolineare la scrittura collettiva di più individui o, forse meglio, di più *autori*. Romanzi come *Six of One by Half a Dozen of the Other*, *The King's Men*, *The Affair at the Inn* e *Le Roman des Quatre* adoperano tutti la categoria dell'onimato plurale: ciascun romanzo si presenta scritto da più persone delle quali viene espresso e mostrato il nome. Ma le persone che scrivono questi romanzi non sono, per così dire, persone qualunque. Di fatto, parlare in questi casi della presenza di sei o quattro «autori» non è solo una leggerezza terminologica o un espediente stilistico per evitare la ripetizione di «scrittori». Il motivo dichiarato della scrittura collettiva di *Six of One by Half a Dozen of the Other* era – lo si ricorderà – mettere insieme sei scrittori per il divertimento dei loro appassionati lettori. Harriet Beecher Stowe, Adeline D. T. Whitney, Lucretia P. Hale, Frederic W. Loring, Frederic B. Perkins ed Edward E. Hale erano dunque degli scrittori già noti e affermati al punto che si riteneva che il pubblico sarebbe stato in grado di distinguere le loro mani all'interno del romanzo. I sei erano cioè

degli autori propriamente detti, provvisti di un nome riconoscibile e di un pubblico affezionato. E medesima cosa si può dire per Robert Grant, John T. Wheelright, John Boyle O'Reilly e Fredric Jesup Stimson di *The King's Men* o per Kate Douglas Wiggin, Mary e Jane Findlater e Allan McAulay di *The Affair at the Inn* o per Paul Bourget, Gérard D'Houville, Henri Duvernois e Pierre Benoit di *Le Roman des Quatre*. Tutti scrittori che prendono parte a romanzi collettivi avendo già, in misura maggiore o minore, un proprio status autoriale.³⁷

Difficile allora che ci sia un interesse, letterario e commerciale, a nascondere il proprio nome e la propria autorialità in una nuova entità di gruppo. I partecipanti possiedono già una personalità artistica e una riconoscibilità editoriale alle quali non è semplice né tanto meno sensato rinunciare. Del resto, non si può nemmeno negare che la spinta a scrivere insieme provenga spesso proprio dalla volontà di porre – e vendere – più *autori* uno affianco all'altro. Non a caso, questi romanzi dispongono poi spesso di una più o meno evidente divisione della scrittura tra i partecipanti. In tal modo, così come non ci si fonde completamente in un nuovo autore collettivo, si salvaguarda anche la propria scrittura: si è scritto insieme ma ci sono nomi e voci diverse perché ci sono *autori* diversi. L'effetto e probabilmente l'intenzione non è quindi creare e presentare un autore collettivo ma "solo" un romanzo collettivo se non addirittura più autori alle prese con la scrittura collettiva.

Nomi collettivi

Con gli pseudonimi collettivi, molto invece cambia e innanzitutto da un punto di vista aritmetico. I gruppi di scrittori che si danno un nome collettivo sono difatti solitamente più grandi di quelli che mostrano i singoli nomi dei loro componenti. Alla base c'è certamente un motivo concreto: elencare quattro, cinque, sei nomi è tutto sommato ancora fattibile ma trovare spazio per dieci, quattordici o quindici inizia a essere più complesso. Il discorso, tuttavia, non è – né può essere – esclusivamente di ordine pratico. Adottare e mostrare uno pseudonimo collettivo significa adottare e mostrare una particolare tipologia di autorialità, talmente diversa dalla consuetudine letteraria che la sua scelta non può essere ricondotta alla sola aritmetica. In fondo, i Wu Ming sono – o meglio erano – "solo" cinque,³⁸ la Babette Factory "solo" quattro e, come si vedrà nel capitolo successivo, esistono gruppi di

³⁷ Che molti di questi nomi oggi dicano poco non deve trarre in inganno. All'epoca delle loro scritture collettive, questi scrittori avevano infatti un nome – e un pubblico – ben riconosciuto.

³⁸ Sulla variabile composizione dei Wu Ming cfr. infra p.80.

scrittori costituiti da dieci, dodici, quattordici componenti che per via della loro particolare struttura, e scrittura, non si danno un nome collettivo.

A determinare la scelta di un nome di un gruppo entrano dunque in gioco ulteriori fattori e di vario ordine: artistico, ideologico, e non ultimo storico. Non è difatti casuale che la netta maggioranza degli pseudonimi collettivi si concentri nell'età più contemporanea. I Dieci operano alla fine degli anni Venti ma O.U. Levon, Wu Ming, Kai Zen, The Dark Angels Collective, Babette Factory, La carboneria letteraria, appartengono tutti alla fine del Novecento e agli inizi del ventunesimo secolo: un'età in cui settori come l'industria, il cinema, la musica, l'informatica, hanno ormai sdoganato l'idea di produzioni e nomi collettivi. Rapporti e influenze con questi e altri settori sono del resto visibili negli stessi nomi adoperati da questi gruppi di scrittori e apertamente sostenuti in interviste e dichiarazioni di vario tipo.

Il nome «Babette Factory», ad esempio, rimanda sia all'immagine della fabbrica – anche di Warholiana memoria – sia a quella del cinema: il riferimento esplicito è al film cult danese *Il pranzo di Babette*.³⁹ Sempre collegato all'ambito industriale è il nome «Kai Zen» che, come noto, è il motto con cui la Toyota sintetizzò la sua filosofia di produzione volta al miglioramento continuo. Dal canto suo, «O.U. Levon» rimanda invece a un'altra grande istituzione collettiva del nostro tempo, l'università. Nato all'interno di un corso di scrittura tenuto da Kesey all'Università dell'Oregon, *Caverns* esprime nel nome del suo autore la sua appartenenza accademica: letto specularmente, «O.U. Levon» diviene «Novel U.O.» ossia *Novel University of Oregon*. I Wu Ming – il cui nome in mandarino ha diversi significati a seconda della pronuncia⁴⁰ – hanno poi più volte accostato la loro scrittura collettiva alla musica di una band e, oltretutto, i membri del gruppo hanno davvero un passato e un presente da musicisti.⁴¹ Come brevemente accennato, infine, nel 2016 proprio una band musicale, Lo Stato Sociale, ha scritto un romanzo firmandolo, naturalmente, col suo nome da band.

È allora chiaro che la scelta di un nome di gruppo da parte di più scrittori sia un anche modo per affermare una scrittura e un soggetto di scrittura diversi dall'abitudine letteraria e vicini, se non proprio ibridati, ad altre pratiche sociali e culturali. Si tratta senza dubbio di una rivendicazione

³⁹ Sulla quarta di copertina di *2005 dopo Cristo* la Babette Factory è poi descritta come «una nuova band di autori»: anche il lessico musicale fa dunque la sua comparsa per definire il gruppo di scrittori.

⁴⁰ In mandarino, a seconda della pronuncia della prima sillaba, «Wu Ming» significherebbe «senza nome» o «cinque nomi».

⁴¹ I membri dei Wu Ming Giovanni Cattabriga e Riccardo Petrini hanno fatto parte di band *hard core* e *punk* della scena bolognese dei primi anni Novanta. Ma più in generale i Wu Ming hanno sempre avuto forti legami con il mondo della musica: nel 2013, insieme ad alcuni amici musicisti, fondano persino una loro band, i Wu Ming Contingent.

della scrittura collettiva più forte rispetto a quanto si verifica con l'onimato o pseudonimato plurale. Ciò che appare non è più soltanto l'insieme di diversi scrittori alle prese con uno stesso testo ma la loro unione in una nuova entità autoriale. L'obiettivo e l'effetto sul piano artistico e su quello editoriale sono dunque assai diversi come diverse sono però, generalmente, le condizioni di partenza. Se si guarda infatti chi si cela alle spalle di questi soggetti collettivi dotati di nomi collettivi, ciò che si trova non sono di solito degli autori propriamente detti. O.U. Levon, The Dark Angels Collective, Kai Zen, Wu Ming, La carboneria letteraria, non si sono formati dall'unione di scrittori già noti e affermati.⁴² Tutt'altro. A fondare e formare questi gruppi sono spesso giovani che si stanno affacciando sul mondo letterario, esordienti, anche gente con qualche libro alle spalle ma non ancora di successo. Non ci sono dunque nomi d'autore da preservare e, quando ci sono, come Ken Kesey in O.U. Levon, vengono significativamente preservati ed esibiti: è Kesey a scrivere l'introduzione di *Caverns* e, in copertina, il nome di Kesey come autore dell'introduzione è in corpo più grande del nome di O. U. Levon come autore del romanzo. Dal punto di vista autoriale, fatta quindi eccezione per alcune presenze ingombranti, la costruzione di un nuovo soggetto collettivo può allora avvenire quasi da zero: si può scrivere insieme per scrivere un romanzo collettivo e per diventare un autore collettivo. Ancora una volta, però, il risultato è tutt'altro che scontato.

Un autore a tempo determinato

Un soggetto collettivo che firma un romanzo con un nome collettivo implica senza dubbio significati ed effetti importanti ma per affermarsi come autore nel campo letterario deve innanzitutto durare. E invece, lo si è ormai detto più volte, la scrittura collettiva di questi gruppi è spesso un'azione che non si ripete. Certo, tale irripetibilità è un fatto che prescinde dalle modalità di nominazione assunte ma è innegabile che la questione interessi maggiormente quegli scrittori che formano e si danno una nuova identità di gruppo. Esaurita, per così dire, l'azione collettiva, gli scrittori che mantengono distinte le loro identità personali possono difatti tornare alla loro scrittura e carriera individuali o anche imbarcarsi in ulteriori imprese collettive senza che questo abbia grosse conseguenze. La scrittura collettiva può essere per loro un'esperienza unica o diversamente ripetuta ma non

⁴² Il discorso è leggermente diverso per la Babette Factory: Raimo, Pacifico e soprattutto Lagioia avevano infatti già pubblicato dei libri significativi mentre il quarto componente, Longo, era al suo esordio letterario.

modifica la loro identità personale, il loro nome, e il loro eventuale status autoriale.

Gli scrittori che, scrivendo insieme, danno invece vita a una nuova identità collettiva si trovano di fronte a una situazione differente. Se questo tipo di gruppo – idealmente più forte perché presentato e nominato proprio in quanto gruppo – non dura, se la sua scrittura collettiva rimane un caso unico e isolato, il nuovo soggetto collettivo, molto semplicemente, scompare. Non ha il tempo di affermarsi, di diventare riconoscibile, di costruirsi uno status autoriale. E d'altronde, a molti o pochi anni dalla loro apparizione sulla scena letteraria, chi si ricorda de I Dieci, O.U. Levon, Babette Factory, The Dark Angels Collective? Questi gruppi si presentano sì come un nuovo soggetto autoriale, come un autore collettivo, ma lo diventano in senso stretto assai raramente. Il più delle volte, queste identità collettive nascono e muoiono in brevissimo tempo, e forse senza grossi dispiaceri.

Queste identità di gruppo, questi nuovi autori collettivi, potrebbero in effetti avere un carattere intenzionalmente precario. Una possibile conferma proviene dai testi alle soglie dei loro romanzi. Qui, nelle prefazioni o postfazioni o anche sulla stessa copertina, gli individui che costituiscono il nuovo soggetto collettivo compaiono di solito nella loro singolarità onomastica. In *Caverns*, al termine del romanzo, trova spazio una sezione intitolata *About the Authors* nella quale i quattordici componenti di O.U. Levon sono elencati ciascuno con la propria foto e il proprio profilo biografico. Sprovvista di foto, la sezione *About the Authors* ritorna anche in *Keeping Mum* – questa volta in apertura – per raccontare chi sono e che hanno fatto i quindici componenti del The Dark Angels Collective. E in piccolo ciò accade anche per la Babette Factory che, sull'aletta di copertina di *2005 dopo Cristo*, rivela nomi e precedente vita editoriale dei suoi fondatori.

La presenza di queste e altre note non deve essere sottovalutata. Costituiscono infatti una testimonianza della volontà dei partecipanti di non celarsi del tutto, e per molto, dietro le nuove identità collettive. Lungi dall'adottare per sempre un nuovo nome di gruppo, gli scrittori si presentano con i loro nomi individuali e, soprattutto, con le loro individualità autoriali, affermate o molto più spesso da affermare. In queste note, ogni componente si mostra cioè per quello che ha già pubblicato individualmente e, a volte, persino per quel che starebbe per pubblicare individualmente. Si è scritto sì un libro insieme, ci si è dati sì un nome di gruppo, ma i membri di quel gruppo sono e saranno *autori* di altri libri, non collettivi.

Ben si capisce, dunque, come dar vita a un nuovo soggetto collettivo possa essere considerata un'azione provvisoria, utile in prospettiva individuale. A costituire queste nuove identità di gruppo, come detto, sono

spesso scrittori che non possiedono già un nome proprio nel campo letterario. Presentarsi con un nome collettivo può allora anche essere un mezzo per avere una *chance* maggiore di farsi notare e pubblicare. Sulla quarta di copertina di *Caverns*, O.U. Levon è definito «the most unusual “author” ever», ed è proprio la partecipazione a un autore così inusuale che ha consentito a tredici aspiranti autori tradizionali di pubblicare un romanzo, e di farlo con una grande casa editrice come la Penguin Books. Partecipare a un'identità e a una scrittura collettive significa difatti partecipare a un evento interessante e appariscente di per sé, da cui poter iniziare magari ad affermare la propria personale presenza. Vengono qui in mente le parole di Lester Ward che, in polemica con Herbert Spencer, sosteneva che «ogni passo in direzione di un vero collettivismo è sempre stato un passo in direzione del vero individualismo». Certo, Ward si riferiva alla società americana di fine Ottocento e non alla scrittura letteraria ma le sue parole sembrano descrivere bene quel che accade di frequente in questi gruppi di scrittori, nei quali l'unione temporanea – anche onomastica – pare essere ricercata per fare la futura forza individuale.

L'autore collettivo: il caso dei Wu Ming

Non tutte queste identità collettive hanno o vogliono però avere una breve durata. Del resto, dell'autorialità dei gruppi di scrittori si era iniziato a parlare partendo dal caso assai longevo dei Wu Ming e sembrerebbe davvero difficile negare che i Wu Ming, e il loro nome, costituiscano un esempio di autore collettivo propriamente detto. I Wu Ming hanno ormai acquisito una posizione riconoscibile nel campo letterario e nel mercato editoriale. Designano e attirano un certo tipo di libri e di pubblico e, foucaultianamente parlando, svolgono ormai a pieno titolo una funzione di caratterizzazione artistica del testo: segnalano ciò che scrivono come opera e, dal momento che si presentano come gruppo, come opera collettiva.

La longevità dei Wu Ming non è ovviamente una questione riconducibile alla loro esclusiva volontà. La risposta positiva del pubblico ai loro romanzi esercita in tal senso un peso notevole e ci si potrebbe a ragione domandare se sarebbero andati oltre il loro primo romanzo, se il loro primo romanzo non fosse diventato un caso letterario. È però significativo che, anche nel loro primo romanzo, i componenti dei Wu Ming non si siano mostrati nelle loro individualità. In tutti i loro libri non ci sono mai nomi o profili biografici di sorta ma solo l'affermazione di essere un «collettivo di scrittori». L'intenzione, sin dal principio, appare dunque quella di costruire e conservare un'identità di gruppo, un'autorialità collettiva.

Non a caso, per i Wu Ming è possibile riscontrare un percorso inverso rispetto ai molti scrittori – *autori* – che formano un gruppo per scrivere un romanzo. Se questi ultimi conservano, nella loro scrittura collettiva, i loro nomi personali, i Wu Ming conservano, nella loro scrittura individuale, il loro nome collettivo. Nei libri che i componenti dei Wu Ming scrivono da soli, o anche con altri, si firmano infatti come Wu Ming 1, Wu Ming 2, Wu Ming 3, Wu Ming 4, Wu Ming 5. Il nome da preservare in prospettiva artistica e commerciale è, al solito, quello d'autore ma qui il nome d'autore è per l'appunto quello dell'autore collettivo.

Da un punto di vista del puro funzionamento, un autore collettivo non sembra poi discostarsi molto dal più tradizionale autore individuale. Entrambi caratterizzano artisticamente dei testi e possiedono un nome e una voce riconoscibili all'interno del campo letterario e del suo mercato. Un autore individuale è però pur sempre legato a un soggetto ben identificato. Un autore collettivo, invece, non identifica bene i soggetti che lo compongono – li pone, per così dire, sullo sfondo – e questo porta con sé una perdita di solidità autoriale e certezza attributiva. Si pensi al primo romanzo dei Wu Ming, il più volte citato *Q*. Nonostante faccia parte della loro produzione e sia sempre analizzato con i loro altri romanzi, *Q* non è a rigore un romanzo dei Wu Ming. Il suo autore è infatti, come già detto, Luther Blisset, il nome adoperato da un movimento eterogeneo di artisti e attivisti alla metà degli anni Novanta. I Wu Ming nascono propriamente dopo ma, ad oggi, sono considerati a tutti gli effetti gli autori di *Q*. Quello che viene considerato il medesimo autore collettivo può quindi aver avuto diversi nomi ma, soprattutto, diverse composizioni.

Nel passaggio da Luther Blisset a Wu Ming, il numero dei membri del gruppo è passato da quattro a cinque e, nel corso degli anni seguenti, è cambiato ancora: da cinque a quattro, da quattro a tre. I romanzi che oggi si attribuiscono ai Wu Ming – da *Q* a *L'invisibile ovunque* – non sono allora stati scritti sempre dallo stesso identico gruppo di persone. E tuttavia, il loro autore risulta essere sempre Wu Ming che sembra così esistere e resistere a dispetto del perdurare o meno dei suoi componenti.

Una cosa simile la si era già osservata nella scrittura a quattro mani. L'attività e il nome di Somerville & Ross e di Sveva Casati Modignani non vengono né interrotti né modificati dopo le morti di Martin Ross e di Nullo Cantaroni: la scrittura e la figura autoriale create dalla coppia proseguono nonostante non siano più tecnicamente di coppia. Nel caso dei Wu Ming, ciò che accade è però ancor più rilevante e paradossalmente proprio perché risulta meno evidente. Nella forma del nome e nella categoria di coppia, la scrittura a quattro mani conserva infatti un rapporto rilevante con l'individualità dei suoi componenti. Il venir meno di uno dei due

partecipanti è allora un evento che può non porre fine alla scrittura, e al suo autore, ma che non passa inosservato. In un gruppo di più di due persone provvisto di un nome di gruppo come i Wu Ming, le variazioni individuali interne risultano invece assai meno palesi: i Wu Ming possono perdere due componenti senza che ciò abbia avuto – sinora – conseguenze e, come lascia intendere quanto avvenuto al passaggio da Luther Blisset a Wu Ming, nulla impedisce che se ne possano aggiungere degli altri in futuro.

Il fenomeno in sé non è sconosciuto nel campo della musica moderna. Sono molte le band che proseguono la loro attività e mantengono il loro nome pur cambiando formazione.⁴³ Nel campo letterario, si tratta però di una situazione certamente più anomala e che dipende dalla capacità della scrittura collettiva di de-individualizzare la composizione di un testo. Basandosi sulla partecipazione di più persone, la scrittura collettiva spezza il legame tra il testo e il singolo individuo e si rende in grado di sopravvivere a una sua eventuale scomparsa. Tutto ciò la rende in un certo qual modo più libera ma, come già intravisto nella scrittura di due individui, contribuisce anche a modificarne l'aspetto di arte letteraria. «An established Firm», scrisse Edith Somerville dopo la morte di Martin Ross, «does not change its style and title when, for any reason, one of its partners may be compelled to leave it». Scrivere insieme è qui esplicitamente accostato all'attività di un'azienda e nel caso dei Wu Ming questo può essere ancora più vero. A differenza di Somerville & Ross, la loro scrittura collettiva non mostra infatti dei nomi personali la cui presenza o assenza deve essere giustificata. Offuscando l'individualità degli scrittori che lo compongono, l'autore collettivo può dunque farne anche a meno. In tal senso, «Wu Ming», ben più di «Somerville & Ross» o «Fruttero & Lucentini», può realmente avvicinarsi a essere una sorta di *brand* o di *trademark* che, indipendentemente dai suoi membri, pubblica e garantisce un certo prodotto.⁴⁴

⁴³ Va però detto che le variazioni all'interno di una band sono, per forza di cose, visibili e che spesso riguardano i suoi membri per così dire sostituibili e non il nucleo fondamentale. Ci sono i *Rolling Stones* con e senza Brian Jones o Bill Wyman ma sarebbe difficile immaginare i *Rolling Stones* senza Mick Jagger e Keith Richards. Che anche i Wu Ming abbiano dei componenti fondamentali senza i quali non esisterebbero?

⁴⁴ E, si potrebbe aggiungere, lo difende. Dopo la sua uscita dal gruppo, Riccardo Petrini (Wu Ming 5) ha pubblicato *Ms Kalashnikov*, un libro scritto a quattro mani con la fotoreporter Francesca Tosarelli, e l'ha firmato, come sempre, Wu Ming 5. I Wu Ming, i tre rimanenti, hanno però prontamente informato il loro pubblico che ciò è avvenuto senza il loro consenso e contro il loro parere: lo stile, la poetica e il contenuto del libro in questione – hanno infatti detto – risultano «del tutto estranei al percorso di Wu Ming». Emblematica la replica di Petrini che, criticando modi e toni dei suoi ex-colleghi, conclude sostenendo che «ormai i Wu Ming sono un'azienda».

Una responsabilità di gruppo

L'esempio dei Wu Ming è importante ma anche quasi unico. Sarebbe infatti difficile citare un altro gruppo di scrittori che rappresenti così compiutamente l'immagine di un autore collettivo. In Italia, i Kai Zen mantengono una composizione e un'identità di gruppo da parecchi anni ma, va detto, con risultati di pubblico e critica assai inferiori. Nella maggior parte dei casi, invece, l'autorialità dei gruppi di scrittori è un'esperienza temporanea e spesso ancora legata alle singole individualità dei loro componenti. Non è dunque possibile parlare di un'unica e stabile autorialità collettiva. Piuttosto, si può sostenere l'esistenza di una più generale responsabilità collettiva, una responsabilità di gruppo.

Con questo, ovviamente, non si vuol dire che tutti i partecipanti di questi gruppi siano sempre ugualmente e perfettamente responsabili di tutto quello che è stato scritto. Divisioni formali nella scrittura e diversi gradi di potere sono, lo si è visto, possibili e frequenti. Ma, in tutti questi casi, tutto quello che viene scritto è sempre riconducibile a un gruppo ben determinato che è garante e responsabile del risultato complessivo. D'altra parte, questi romanzi collettivi possono discostarsi parecchio, per struttura e voci, da un più tradizionale romanzo individuale ma, non diversamente da quest'ultimo, si presentano sempre come dei testi coerenti e finiti.⁴⁵

Al netto dell'immagine autoriale da incarnare e mostrare, questi gruppi di scrittori si prefiggono il medesimo obiettivo di un autore tradizionale: scrivere un romanzo provvisto di un inizio e una fine, dotato di un suo senso e di una sua logica. Anche quando la narrazione, i personaggi, e i capitoli, vengono suddivisi tra i diversi scrittori, la forma meccanica della scrittura è comunque figlia di un'idea organica di romanzo. La presenza di regole e finanche di gerarchie in questi gruppi si spiega proprio così: per evitare che la presenza di più mani e teste sfoci nella produzione di un romanzo caotico e incoerente. In fondo, affinché molte persone riescano a scrivere insieme una «cosa complessa» quale è un romanzo, ciò che serve non è tanto un autore collettivo quanto un'azione e concertazione collettiva da parte di un gruppo. Non tutti i gruppi, però, si formano con lo scopo di compierla.

⁴⁵ La cui qualità, beninteso, può variare parecchio. In senso stretto, la "coerenza" narrativa di *Caverns* può essere giudicata superiore rispetto, ad esempio, a quella di *Six of One by Half a Dozen of the Other*. Ma entrambi i romanzi intendono raccontare una storia provvista di senso e che si tenga insieme in quanto tale.

L'autore cieco

La scrittura e i testi a staffetta

I

Accettare il molto improbabile

L'inizio, la successione degli eventi, i personaggi, le loro interazioni, il finale: in un romanzo, collettivo o meno, tutto sembra rispondere a un progetto razionale e intenzionale. E di fatto, in varie misure e con vari metodi, i gruppi di scrittori incontrati sinora hanno sempre progettato insieme, razionalmente e intenzionalmente, il romanzo da scrivere. Leggendo i loro testi, l'impressione generale che se ne trae è quindi identica a quella che secondo il biologo evoluzionista Richard Dawkins caratterizza le cose complesse: l'assenza di casualità. Una «cosa complessa», afferma infatti Dawkins all'inizio del suo *Orologiaio Cieco*, «è qualcosa le cui parti componenti sono organizzate in modo tale che è improbabile che abbiano avuto origine in virtù del solo caso».⁴⁶ E un romanzo, collettivo o meno, ci appare esattamente così: un testo le cui parti componenti, sia formali sia tematiche, sono organizzate in modo tale che è assai improbabile che abbiano avuto origine in virtù del solo caso.

Nel prosieguo del suo libro, Dawkins mostra però come, nella vita, il molto improbabile sia effettivamente molto possibile. Grazie alla combinazione di mutamenti casuali e selezioni al contrario non casuali, il processo evolutivo riesce a pervenire alla creazione di «cose complesse» anche in assenza di un progetto razionale e intenzionale di un creatore. Tanto l'occhio umano quanto il sistema radar dei pipistrelli vengono ad esempio a formarsi attraverso piccoli passi non pianificati e sprovvisti di un fine esplicito da raggiungere. In biologia, non esiste un orologiaio che con la sua mente e la sua mano risulta responsabile dell'esistenza e del funzionamento di un orologio.

⁴⁶ R. Dawkins, *L'orologiaio cieco. Creazione o evoluzione?*, Milano, Mondadori, 2012, p.25.

In letteratura, questo sembrerebbe impossibile. La scrittura letteraria conosce andature ben differenti, possiede un fine chiaro da realizzare e, soprattutto, presenta sempre dei soggetti responsabili dell'esistenza e del funzionamento del testo. Nella storia della scrittura collettiva, si danno però dei casi in cui il gruppo di scrittori agisce in maniera alquanto simile al processo di evoluzione: attraverso piccoli passi successivi e sostanzialmente ciechi, sprovvisti cioè della possibilità di vedere e sapere quel che verrà dinnanzi a sé. *Las vírgenes locas*, *The Whole Family*, *The Floating Admiral*, *O Mistério dos MMM*, *La Vie duraille*, *Naked Came The Manatee*, *El Enigma Icaria*, *Beim Bäcker*, *Murder Makes The Magazine*. Questi e altri testi, dalla fine dell'Ottocento a oggi, risultano scritti insieme da più individui secondo una composizione cosiddetta "a staffetta". Sprovvisti di grossi accordi preventivi, gli scrittori partecipanti scrivono progressivamente le parti di un testo che, poste l'una di seguito all'altra, daranno vita a un romanzo e quindi, almeno idealmente, a una «cosa complessa». Sembra dunque riproporsi nel campo letterario il problema che tante volte la teoria dell'evoluzione ha dovuto affrontare: accettare, e spiegare, il molto improbabile. Ancora Dawkins:

Un vero orologiaio ha la prescienza: egli progetta i suoi ingranaggi e le sue molle e ne prevede le interconnessioni, avendo in vista il fine futuro. La selezione naturale [...] non ha una mente né alcuna forma di coscienza. Non progetta per il futuro. Non vede, non ha alcuna forma di preveggenza. Se si può dire che essa svolge il ruolo di orologiaio in natura, è l'orologiaio cieco.⁴⁷

Le figure di autore osservate, individuali o collettive, sono assai simili al "vero orologiaio": progettano e decidono quel che viene scritto avendo in vista il fine futuro. Quando però più individui scrivono insieme senza seguire un progetto condiviso e ben definito, senza una forma totale di coscienza e tanto meno di preveggenza, il quadro cambia radicalmente. Il testo che ne risulta non è frutto di diverse mani e intenzioni coordinate e organizzate ma di diverse mani e intenzioni non coordinate né organizzate. Se si può dire che esse, nel complesso, svolgono il ruolo di autore, si tratterà di un autore cieco.

I gruppi a staffetta

Il parallelismo con l'evoluzione naturale, per quanto utile e suggestivo, non è però ovviamente perfetto. L'evoluzione non ha né una mente né una coscienza mentre questi testi letterari sono pur sempre frutto dell'attività di

⁴⁷ Ivi, pp. 22-23.

individui e, in quanto tali, rispondono a idee, calcoli, gusti, speranze che il processo evolutivo non possiede. Dopo essersene serviti per evidenziare dei punti salienti, è dunque consigliabile smarcarsi dalla metafora evolutiva e parlare, più letterariamente, di gruppi e scritture collettive a staffetta.

Secondo la definizione rintracciabile nella tassonomia della *collaborative writing* prodotta da Lowry *et al.* si è di fronte a una scrittura a staffetta, o sequenziale, quando «one person writes at a given time; each writer completes his or her task and then passes it on to the next person who becomes the next single writer». ⁴⁸ Sin da questa breve descrizione è evidente che si tratti di una tipologia di scrittura praticata da un gruppo ben diverso rispetto a quelli già considerati. Lavorando a staffetta, gli scrittori che scrivono insieme non hanno infatti necessità di scrivere *realmente* insieme. Non devono uniformare stili e lingue diverse e non devono nemmeno concordare costantemente e perfettamente uno svolgimento complessivo. A rigore, potrebbero anche non incontrarsi e neppure conoscersi. Questi scrittori costituiscono dunque dei gruppi assai poco coesi e, non a caso, Laura Brady ne parla ossimoricamente nei termini di una «monologic collaboration»: una collaborazione, perché il testo finale è pur sempre il risultato della scrittura di più individui, ma monologica perché tale scrittura viene svolta separatamente e progressivamente da ciascun individuo. ⁴⁹

Alla base di queste collaborazioni monologiche – e qui si nota tutta la differenza con l'evoluzione biologica – vi è però un progetto che è pur sempre finalizzato al raggiungimento di un risultato. Nei gruppi a staffetta viene infatti generalmente stabilito sia un “punto di partenza” (una trama da interpretare, un primo capitolo da continuare) sia un “percorso da seguire” (il numero dei contributi, la loro assegnazione, il loro ordine). Ciascun partecipante è consapevole di questi elementi di pre-scrittura ma ciascun partecipante non è poi consapevole di come tali elementi verranno interpretati da chi precede e da chi segue e, di conseguenza, di cosa sarà il risultato finale. ⁵⁰

Data la loro peculiare natura, non sorprende allora che questi gruppi di scrittori presentino delle caratteristiche aritmetiche e onomastiche alquanto

⁴⁸ P. B. Lowry, A. Curtis, M. R. Lowry, “Building a Taxonomy and Nomenclature of Collaborative Writing to Improve Interdisciplinary Research and Practice”, cit. p. 76.

⁴⁹ L. Brady, “Collaboration as Conversation: Literary Cases”, *Essays in Literature*, 19, 1992, p. 298.

⁵⁰ Nella sua classificazione Beniamino Sidoti riconduce le scritture a staffetta nelle scritture collettive basate principalmente sulla fase della *pianificazione*. E così definisce quest'ultima: «un sottoprocesso complesso che racchiude diverse operazioni, dall'organizzazione del testo in paragrafi (creazione di una scaletta) alla definizione di criteri di scrittura, dalla creazione di gerarchie di merito all'individuazione di un lessico di riferimento e di un punto di vista». B. Sidoti, *Scrivere Insieme. Semiotica delle scritture collettive*, cit., p.21

specifiche. In primo luogo, e come già anticipato, dal momento che impiegano una scrittura collettiva basata sulla successione di più parti singole, i gruppi a staffetta devono essere abbastanza grandi per poter garantire dei testi sufficientemente lunghi. In linea di massima, il numero dei loro componenti si attesta in genere intorno alla decina. Per quel che riguarda invece le modalità di nominazione, i gruppi a staffetta, pur essendo spesso numerosi, non sono soliti adoperare un unico pseudonimo collettivo. E non sorprende. Si tratta di gruppi ben poco uniti e che, alla conta dei fatti, lavorano ben poco assieme. Da un certo punto di vista, si potrebbe persino mettere in dubbio la loro stessa natura di gruppo: in una scrittura a staffetta, i partecipanti possono non solo non incontrarsi o non conoscersi ma – e lo si vedrà – essere anche apertamente in conflitto gli uni con gli altri. Quella base comune che, dalla coppia ai gruppi chiusi e organici, garantiva la solidità della collaborazione si fa insomma sempre più labile e i nomi di gruppo diventano, di conseguenza, sempre più rari. Il più delle volte si assiste invece a quella modalità di nominazione definita onimato e pseudonimato plurale: una serie di nomi individuali per un testo che è, in fondo, una serie di contributi individuali.

Una scrittura specificamente collettiva

Più nomi – molti nomi – e un testo dato dalla successione e combinazione di più parti: a livello onomastico e formale la pluralità di composizione non potrebbe essere più evidente. Un romanzo a staffetta è infatti un testo apertamente collettivo o, per meglio dire, specificamente collettivo. In effetti, un gruppo che scrive a staffetta non dà più vita a una sorta di variante del romanzo tradizionale ma a qualcosa di molto diverso, a un romanzo che è possibile solo in funzione della collettività della sua scrittura: un testo *in progress* che non esiste finché l'ultimo dei suoi molti scrittori non ha completato il suo contributo. In tal senso, un romanzo a staffetta porta alle estreme conseguenze il concetto di costruzione meccanica nella letteratura: è il risultato di un'addizione successiva di "pezzi" a una "totalità" la cui forma non può essere conosciuta e decisa da nessuno dei suoi singoli scrittori.

Ogni testo a staffetta ha dunque una valenza intrinsecamente sperimentale e un aspetto potenzialmente diverso rispetto alla consuetudine letteraria. In un certo qual modo, può essere considerato una sorta di corrispettivo narrativo del "cadavere squisito" del Surrealismo con però un'importante differenza: il "cadavere squisito" non consentiva ai vari contributori di leggere ciò che era stato scritto in precedenza mentre, nei gruppi a staffetta, i componenti sono chiamati a prendere visione di quanto è

stato scritto sino a quel momento per poterlo portare avanti. Di conseguenza, i testi risultanti non saranno del tutto casuali come nella scrittura di matrice surrealista ma dipenderanno dalla capacità e dalla volontà dei partecipanti di adeguarsi a quanto viene progressivamente scritto. Il che significa però comunque accettare, e praticare, una scrittura molto improbabile: un'azione non sempre semplice e i cui effetti possono oscillare, e di molto, di gruppo in gruppo, di romanzo in romanzo.

Nel tentativo di mostrare variazioni e costanti di questi gruppi e delle loro scritture si passerà quindi ad analizzare più da vicino tre romanzi a staffetta per certi versi paradigmatici, provenienti da tre paesi differenti, Spagna, Stati Uniti e Inghilterra. Con maggiore cognizione di causa si potrà allora tornare a discutere della loro forma, delle loro caratteristiche e della loro strana autorialità.

II

Las vírgenes locas: un romanzo improvvisato

«Empiezo confesando ingenuamente que no sé cómo salir del apuro». Con questa confessione di impotenza, Sinesio Delgado dà notizia e inizio a *Las vírgenes locas*, uno dei primi romanzi a staffetta dell'epoca moderna. È l'8 maggio del 1886 e Delgado scrive dalle pagine del *Madrid Cómico*, una famosa rivista satirica e culturale della Spagna di fine Ottocento di cui è egli stesso direttore. Nel suo articolo «a guisa de prólogo», Delgado descrive così, con tono divertito, il romanzo che avrebbe preso forma sul suo settimanale:

Se trata de escribir y publicar en el *Madrid Cómico* una novela *sin género* ni plan determinado y de la cual cada capítulo ha de ser original de un autor diferente, que lo firmará y se retirará de la palestra sin cuidarse más del desarrollo del asunto ni de lo que harán los que le sigan.⁵¹

Dal punto di vista narrativo, Delgado si limitò a fissare il titolo – *Las vírgenes locas* – del romanzo da scrivere. Non fu data nessun'altra indicazione o limitazione e, al fine di evitare ogni possibile accordo preventivo, ciascuno dei partecipanti venne poi avvisato del suo turno solo all'ultimo momento, poche ore prima della pubblicazione del suo capitolo. *Las vírgenes locas* è

⁵¹ *Las Virgenes Locas*, a cura di Rafael Reig, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 1999, p.5. Corsivo presente nel testo.

dunque un romanzo a staffetta che abbraccia *in toto* l'improbabilità insita nel suo processo di scrittura e si pone come una vera e propria *novela improvisada* in cui la volontà di sperimentare la «*variedad de estilos dentro de una acción comune*» prevalse su ogni obiettivo di narrazione complessiva e complessa.⁵²

Delgado, d'altra parte, parla della scrittura del testo nei termini di un «torneo dell'ingegno» in cui i partecipanti, più che cooperare per produrre un romanzo comune e coerente, devono mettersi in reciproca difficoltà. L'obiettivo dichiarato era infatti il divertimento del pubblico da ottenersi attraverso una storia che avrebbe dovuto proseguire «de sorpresa en sorpresa». A costruirla sarebbero stati, di seguito, undici scrittori: Jacinto Octavio Picón, José Ortega Munilla, Miguel Ramos Carrión, Enrique Segovia Rocaberti, Flügel, Leopoldo Alas (Clarín), Pedro Bofil, Vital Aza, José Estremera, Eduardo de Palacio, e Luis Taboada.⁵³ A loro sarebbe toccato improvvisare la stesura del romanzo e dare così una risposta concreta all'interrogativo del suo promotore che terminava il suo primo passo chiedendosi «¿Qué saldrá de aquí?».

Tra l'orrore e l'amore: l'inizio parodico del romanzo

La prima difficoltà che Picón dovette affrontare scrivendo il capitolo iniziale fu di attribuire un senso al titolo, tanto bizzarro quanto indefinito, che gli aveva passato Delgado. Picón ricorre a una soluzione alquanto letterale: le Vergini Folli sono una folle setta segreta di donne dedite alla pudicizia e nemiche giurate del libertinaggio. Il suo capitolo situa il romanzo in una sorta di parodia del genere gotico. Le Vergini Folli si riuniscono in una casa tetra, con indosso tuniche bianche e maschere nere, e uccidono, facendolo a pezzi, un giovane uomo colpevole del crimine di tentata seduzione. Tra le sue stesse pagine, tuttavia, Picón inserisce anche l'elemento sentimentale che costituisce poi l'appiglio concreto per la prosecuzione della storia. L'anonimo gentiluomo accusato e mandato a morte è stato l'amante «en espíritu» della contessa Tarsila, la presidentessa delle Vergini Folli, che si propone di salvarlo a prescindere dalla morte. Anche dopo che il corpo mutilato viene abbandonato e ritrovato dai gendarmi, Tarsila non abbandona infatti le sue intenzioni e il capitolo si chiude su di lei che, struggendosi e

⁵² *Novela improvisada* è il sottotitolo all'edizione finale stampata a Madrid nel 1886 dalla casa editrice F. Bueno y Compañía.

⁵³ In realtà, dietro lo pseudonimo di Flügel è probabile che si celi lo stesso Alas. Se così fosse, il numero dei partecipanti sarebbe piuttosto dieci con due capitoli scritti di seguito dalla medesima persona. Sulla questione, cfr. D. Siviero, Introduzione a *Le Vergini Folli. Romanzo Estemporaneo*, Grumo Nevano, Marchese Editore, 2012, in particolare pp. XII-XIII.

dimenandosi, esclama: «Dios mío, Dios mío! Cómo le salvaré?». Una domanda che è esplicitamente rivolta a chi avrebbe messo mano al secondo capitolo – «la resolución que adoptó la Condesa merece capítulo aparte» – al quale Picón passa subito una difficoltà non di poco conto: salvare un uomo già morto.

Prima di affrontare un problema apparentemente insolubile, José Ortega Munilla decide di dare maggiore sostanza all'aria melodrammatica di un amore già finito prima ancora di iniziare. Il secondo capitolo si apre con Tarsila intenta a rivivere penosamente il suo amore per l'uomo da lei stessa condannato a morte e il tono del racconto è un calco parodico dei *feuilleton* sentimentali dell'epoca: lei era «la blancura de la nieve», lui era «el incendio voraz que destruye y amenaza» ma tra lei e lui s'intromette un'altra lei – un'altra Vergine Folle – che, non potendolo avere, lo aveva falsamente accusato. All'orizzonte si profila così il più classico scenario dei triangoli amorosi: passione, rivalità, e quindi vendetta. Dopo aver fornito alla trama una consistenza più solida, Munilla prende concretamente in mano la questione lasciatagli da Picón e, per risolverla, fa ricorso al modello del *Frankenstein* di Mary Shelley con tocchi di comicità grottesca. Il corpo del giovane viene riassembleto e resuscitato da un vecchio dottore mandato a chiamare da Tarsila ma, per la fretta, la sua testa viene sistemata al contrario. Su questo particolare, Munilla passa la penna allo scrittore successivo confermando il gusto per l'eccesso e per la sfida presente in questo gruppo a staffetta: ricevuto dal primo capitolo il compito di salvare un uomo fatto a pezzi, affida al terzo capitolo il compito di gestire un personaggio con la testa al rovescio.

Miguel Ramos Carrión si trova dunque a disposizione due avversarie in amore e in follia che si contendono un personaggio che gli eventi dei primi due capitoli hanno già ucciso, resuscitato e posto con la testa dalla parte sbagliata. Nel suo capitolo, la lotta tra le Vergini Folli si fa aperta: il giovane viene fatto rapire da Elena, la rivale di Tarsila, e sembra diretto verso un amaro destino – essere esposto come fenomeno da baraccone – che però non vedremo mai. Invece di portare avanti ciò che gli era capitato tra le mani, Enrique Segovia Rocaberti, scrittore del quarto capitolo, decide infatti di tornare indietro. Il suo è un *flashback* che racconta «ciertos antecedentes que, al parecer, son de gran importancia» e la sua scelta non è forse poi così incomprensibile. Piuttosto che inventarsi una prosecuzione per una storia che appariva già difficilmente gestibile, Rocaberti trovò più conveniente volgersi al passato e spiegarla meglio. Nel capitolo viene raccontato il passato comune dei personaggi coinvolti e di come «la fatalidad» li abbia portati a ritrovarsi nella stessa città. Si tratta evidentemente di un fatto *ex post*, frutto della lettura di Rocaberti delle pagine dei suoi colleghi, che unisce tutti

gli avvenimenti in un circolo di amore e odio, «los eternos colaboradores en el eterno drama de la vida». Rocaberti non poteva però immaginare che il “collaboratore” successivo avrebbe modificato radicalmente il dramma parodico che lui stesso aveva contribuito a costruire.

Ricominciare da cinque: la folle deriva del romanzo

Sette segrete, uomini fatti a pezzi e ricuciti, donne folli e combattive, vecchi amori e nuove vendette. Il quinto capitolo de *Las vírgenes locas* fa di colpo piazza pulita di tutto quanto era stato scritto dai quattro scrittori precedenti e lo fa in modo tale da assestare il romanzo entro i binari della metaletterarietà più manifesta:

Aquello no tenía pies ni cabeza. El pobre Octavio leía una y cien veces el rimero de cuartillas que tenía sobre la mesa, y no reconocía su obra de la noche anterior. Una noche de fiebre creadora, de excitación nerviosa que tocaba en la locura, [...] había tenido por resultado aquel cúmulo de despropósitos.⁵⁴

Flügel riconduce la storia costruita sino a quel momento allo statuto di “storia nella storia”. *Las vírgenes locas* è il frutto assai poco convincente di una notte di lavoro di uno scrittore il cui nome, Octavio Ortega y Carrión, non è altro che la combinazione dei nomi degli scrittori dei primi tre capitoli e il cui paese di provenienza, Rocaberti, è un calco del nome dello scrittore del quarto. Flügel gioca a carte quasi scoperte e per mezzo di questo “autore composito” sembra voler denunciare il livello di imbroglio e di inverosimiglianza a cui si era pervenuti. Il giudizio di Octavio su quello che ha scritto – e dunque su quello che i lettori hanno letto – pare infatti senza appello: «un cúmulo de despropósitos», «una rapsodia descosida», «panos que ni aun estaban pegaso unos a otros». E il gioco metaletterario di Flügel non si esaurisce qui.

Nel corso del capitolo si viene a scoprire che Octavio ha scritto per conto di un certo Salustio Durante, proprietario di una famosa rivista letteraria, che gli aveva commissionato un romanzo intitolato per l'appunto *Las vírgenes locas*. In questo modo Flügel chiama in causa l'intero progetto editoriale del romanzo e a Salustio Durante, evidente trasposizione di Sinesio Delgado, mette in bocca una sorta di bizzarro *mea culpa*. L'errore principale, dice difatti Durante, è stato quello di stabilire un titolo apparentemente

⁵⁴ *Las Vírgenes Locas*, cit. , p.53.

assurdo che ha spinto a scrivere «strane avventure» e a complicarle sino a renderle «de imposible solución». La sua analisi sembra coincidere perfettamente con quella dello stesso Flügel il quale, trovandosi di fronte a una storia impossibile da proseguire, decise di ricominciarla da zero. I capitoli e gli scrittori precedenti non contano più e *Las vírgenes locas* iniziano con la fine del quinto capitolo quando Durante si appresta a far conoscere le “vere” Vergini Folli, ossia le sue figlie.

Se, come sembra, dietro Flügel si cela Leopoldo Alas, il sesto capitolo si configura come una deroga al romanzo e alla scrittura a staffetta dal momento che Alas stesso avrebbe scritto due capitoli di seguito. In effetti, la storia non conosce sterzate né narrative né stilistiche e, nonostante i giudizi metaletterari del quinto capitolo, continua ad apparire come una farsa divertente e divertita. Le figlie di Durante, Elena e Carmela, sono entrambe vergini ed entrambe comicamente folli: la prima è convinta di essere l’incarnazione della dea dell’amore ideale, la seconda è convinta di essere destinata a Gesù. Colpito dall’incredibile bellezza di Elena, Octavio si propone come suo sposo e, in un parossismo di barocco sentimentale, il matrimonio viene celebrato con la promessa di non esser mai consumato.

Nei cinque capitoli successivi, gli scrittori rinunciano progressivamente a qualsiasi tentativo di costruire un intreccio e di scioglierlo positivamente e si abbandonano piuttosto al piacere del paradosso e della parodia. Nel settimo capitolo, subito dopo il matrimonio, Pedro Bofill mette in scena una conversazione surreale in cui Octavio, travestito da greco antico, si concede una sigaretta insieme a Durante, travestito da Gesù Cristo, e vengono poste domande sulla natura vera o fittizia della storia che stanno vivendo. Nell’ottavo capitolo, Vital Aza fa comparire un nuovo personaggio, un buffo omino con degli occhiali verdi, che si appresta a raccontare a Octavio una «historia terrible» che viene poi rivelata da José Estremera nel nono capitolo. Nel più classico spirito del *feuilleton* e delle più moderne telenovelle, si assiste a un disvelamento dei ruoli: Salustio Durante è in realtà un impostore di nome Quintana che si è impadronito delle ricchezze e delle figlie del vero Durante. E il vero Durante si rivela essere lo stesso omino con gli occhiali verdi che, però, nel frattempo si è anche rivelato pazzo. Di fatto, il tema della follia è ormai diventato il centro della narrazione, una sorta di *deus ex machina* in grado di aprire e chiudere svolte e personaggi. Nel decimo capitolo, Eduardo de Palacio racconta la “sua” visita – sua perché scritta in prima persona e in qualità di *alter ego* di se stesso – al manicomio di Saint Feliu de Llobregat dove tra i pazienti incontra un certo don Felipe de la Cuna. Quest’ultimo gli racconta di esser stato un letterato che aveva sempre sognato di scrivere un capolavoro che potesse superare il *Chisciotte* e di esservi finalmente riuscito:

- Las Vírgenes Locas!
- Que dice usted?
- Ésa, ésa es la joya de nuestros días; ésa es mi creación.
- Luego todo cuanto yo he visto y he leído?...
- Todo, todo está aquí.

Y diciendo esto, se golpeaba en la frente con el puno derecho hasta el extremo de levantarse un chichón que parecía la raíz de un cuerno. Y «ce por be», come dice la gente, me relató cuanto usted habrá leído en Madrid Cómico.⁵⁵

In maniera non troppo diversa da quanto accaduto nel quinto capitolo, anche il decimo riconduce tutto ciò che precede al rango di “storia nella storia”, e si dovrebbe aggiungere un ulteriore “nella storia”. *Las vírgenes locas* non è altro che il parto della mente di un folle che vive confinato in un manicomio. Il romanzo potrebbe concludersi così ma, nell’epilogo, Luis Taboada s’impadronisce della tecnica di de Palacio e gliela rivolge contro. Anche Taboada scrive in prima persona e, imbastendo un dialogo con Sinesio Delgado, racconta come le cose siano andate diversamente:

Las Vírgenes Locas [...] es una terrible, pero verídica, relación de hechos que se desarrollan a nuestro alrededor. Eduardo debía descubrir el misterio en el capítulo encomendado a su bien cortada pluma, pero Quintana supo evitarlo, extraviando la razón de nuestro pobre amigo y obligándole a decir que *Las Vírgenes Locas* es la obra de un demente.⁵⁶

Las vírgenes locas non è l’opera di un pazzo ma il decimo capitolo de *Las vírgenes locas*, sì. È stato Quintana, il falso Salustio Durante così come si è appreso nel nono capitolo, a far impazzire de Palacio somministrandogli uno strano farmaco per impedirgli di scrivere la verità. E la verità è che tutto quanto si è letto – almeno da un certo punto in poi – è realmente accaduto: Quintana si è impadronito delle ricchezze e delle figlie di Durante il quale però è tornato e, con l’aiuto di Octavio, intende riprendersi ciò che gli spetta. Ma nessuno otterrà nulla dal momento che, alla fine, impazziscono tutti. I personaggi – Elena, Carmela, Octavio, don Salustio, Quintana, – finiscono o al manicomio o a vagare, da folli, per le strade della città. E il loro destino è condiviso anche da chi ne ha narrato le vicende. Impazzisce prima Sinesio Delgado nel racconto di Luis Taboada:

⁵⁵ Ivi, pp.131-132.

⁵⁶ Ivi, p.136.

Sinesio al terminar su relación me miró fijamente; después se quitó las zapatillas, arrojó por el balcón el cuello postizo y lanzo una carcajada. Estaba loco!

E infine lo stesso Luis Taboada nella nota di redazione a piè di pagina che conclude il romanzo:

En esto momento se acaba de volver loco el señor Taboada.⁵⁷

Un fallimento divertente: la distruzione della totalità

All'inizio del romanzo, Delgado – il vero Delgado – aveva espresso la curiosità per quel che sarebbe potuto venir fuori da un progetto simile. Anche al termine del romanzo risulta però difficile stabilirlo. A leggere la sequenza dei suoi undici capitoli, di cosa parli esattamente *Las vírgenes locas* rimane in effetti poco chiaro. Il romanzo nella sua interezza si compone di eventi piuttosto indipendenti tra loro e presenta personaggi assai instabili. Non c'è una storia in quanto tale ma piuttosto bizzarri frammenti di una storia o, forse più correttamente, di più storie: trame, personaggi e generi diversi si accumulano nello scorrere dei contributi in una successione e trattazione parossistica e, in fin dei conti, parodica.

Appare dunque evidente che ne *Las vírgenes locas*, la "cecità" del gruppo di scrittori è considerata più come un divertimento che come un impedimento. Il gruppo non ha alcuna intenzione di tentare la costruzione di un romanzo come "cosa complessa" ma trova piuttosto il suo senso e il suo piacere nella continua distruzione di ogni complessità. La coerenza e la totalità del percorso narrativo risultano costantemente sotto attacco dalle scelte dei singoli scrittori sempre pronti a trascurare o sconfessare ciò che è stato detto prima facendo ricorso alla follia del tutto o, in maniera ancor più esagerata, alla *fictionality* del tutto.

Del resto, in quel che era stato presentato come un «torneo dell'ingegno» che doveva proseguire di «sorpresa in sorpresa» è abbastanza comprensibile che il principio di cooperazione venga spesso e volentieri ignorato e tradito. Come insegna la pragmatica linguistica, un discorso privo di cooperazione tra i suoi partecipanti è incline al fallimento ma, come insegna l'esperienza quotidiana di chiunque, il fallimento comunicativo può avere effetti comici e divertenti. Se però un gruppo che scrive a staffetta non intende dar vita a un testo "solo" divertente e se il suo scopo è invece un

⁵⁷ Ivi, p. 143.

romanzo “serio” – una “cosa complessa” – la scanzonata ed estemporanea composizione de *Las vírgenes locas* deve lasciare spazio a qualcosa di molto diverso.

III

The Whole Family: un romanzo pianificato

Una ventina d’anni dopo *Las vírgenes locas*, dalle pagine di un’altra rivista di un’altra nazione, vide la luce un romanzo a staffetta provvisto di un progetto ben più solido e di un obiettivo ben più ambizioso. È il dicembre del 1907 e sull’*Harper’s Bazar*, una delle riviste di costume più famose degli Stati Uniti, la direttrice Elizabeth Jordan annuncia l’imminente pubblicazione di *The Whole Family*, una «strangely exciting story» composta da dodici capitoli scritti di seguito da «twelve distinguished authors».⁵⁸

Dietro l’idea di *The Whole Family* vi era William Dean Howells, *the dean of American letters*, il quale aveva immaginato un romanzo che fosse sì «an amusing, circulation-building novelty» ma anche «a substantial work of literature».⁵⁹ A differenza di Sinesio Delgado, Howells aveva infatti concepito una trama generale che i dodici scrittori partecipanti avrebbero dovuto interpretare, e non improvvisare, secondo un percorso razionale messo a punto da lui stesso e da Elizabeth Jordan. Il romanzo avrebbe trattato delle vicende di una grande famiglia americana alle prese con il fidanzamento della giovane figlia e a ciascun partecipante sarebbe stato assegnato un membro della famiglia dalla cui prospettiva scrivere e proseguire la storia.

Si ripresenta qui dunque una situazione già osservata in altri romanzi collettivi: gli scrittori si suddividono la narrazione parlando con la voce di personaggi diversi. In un romanzo a staffetta come *The Whole Family* l’assegnazione dei personaggi corrispondeva però anche a un’assegnazione dell’ordine di scrittura: scrivere nei panni della “zia” o in quelli della “promessa sposa” significava dover scrivere all’inizio o alla fine del romanzo *in progress*. E questo, come ricorda Elizabeth Jordan nella sua autobiografia, complicò non poco la sua pianificazione:

⁵⁸Le citazioni sono cavate dalle pubblicità apparse sull’*Harper’s Bazar* le cui riproduzioni si possono ritrovare in J. Howard, *Publishing the Family*, Durham, Duke University Press, p. 56.

⁵⁹J. Howard, *Publishing the Family*, cit., p.14.

Many authors preferred to write chapters other than those assigned to them – often chapters already assigned to some one else. [...] Every author except Mr. Howells desired to write a final chapter.⁶⁰

Nonostante le difficoltà iniziali, la grande famiglia di *The Whole Family* riuscì comunque a pervenire a una fisionomia definitiva. Personaggi, relativi scrittori e loro successione furono stabiliti come segue: *The Father* (William Dean Howells), *The Old-Maid Aunt* (Mary E. Wilkins Freeman), *The Grandmother* (Mary Heaton Vorse), *The Daughter-in-law* (Mary Stewart Cutting), *The School-Girl* (Elizabeth Jordan), *The Son-in-Law* (John Kendrick Bangs), *The Married Son* (Henry James), *The Married Daughter* (Elizabeth Stuart Phelps), *The Mother* (Edith Wyatt), *The School-Boy* (Mary R.S. Andrews), *Peggy* (Alice Brown), *The Friend of the Family* (Henry Van Dyke).

È da notare che già la scaletta dei personaggi e la distribuzione tra i partecipanti rispondono a un'idea di trama e di, per così dire, affinità artistica. Il romanzo si apre con il personaggio del padre che ha il compito di introdurre la famiglia di cui è a capo e si conclude con un membro esterno, l'amico di famiglia, che è chiamato a darne uno sguardo finale e non compromesso. L'assegnazione segue poi un criterio di genere – i personaggi femminili sono attribuiti a scrittrici, quelli maschili a scrittori – e, a un livello più sottile, tenta anche di conciliare il personaggio con la mano di chi l'avrebbe dovuto scrivere: il padre di famiglia fu ad esempio assegnato al decano Howells, il bimbo in età scolare alla Andrews (che era una famosa scrittrice di *boy books*), il figlio dall'animo artistico a Henry James.

Lo scopo, del resto, non era scrivere un testo letterario che fosse un semplice *divertissement* ma un romanzo leggibile in quanto tale. Era dunque necessario che gli scrittori fossero posti nelle migliori condizioni possibili e che, invece di sfidarsi e cancellarsi a vicenda come ne *Las vírgenes locas*, fossero disposti a cooperare e ascoltarsi. L'immagine di una *whole family* era in tal senso assai indicativa: una famiglia è sì costituita da diversi membri, ciascuno con una propria vita e un proprio modo di pensare, ma possiede anche un certo grado di coesione e armonia. Idealmente, i dodici scrittori di *The Whole Family* dovevano quindi costituire l'equivalente letterario di una grande famiglia americana: separati da importanti differenze, personali e di poetica, avrebbero però dovuto coesistere nella scrittura di uno stesso romanzo. E che la scrittura di *The Whole Family* dovesse essere una cosa seria, Howells lo lascia intendere con delle parole che misurano tutta la distanza con il progetto di Sinesio Delgado:

⁶⁰ E. Jordan, *Three Rousing Cheers*, New York, D. Appleton Century, 1938, p. 261.

There could be fun enough, but each should try seriously to put himself or herself really into the personage's place. I think the more serious the business was treated, the better.⁶¹

Da uno dei padri del realismo americano, in fondo, non ci si poteva che aspettare un invito alla serietà. Howells, tuttavia, si limitò a scrivere il primo capitolo mentre gran parte del lavoro spettò poi a Elizabeth Jordan. Fu lei a curare i rapporti con i partecipanti e la pubblicazione dei loro contributi nel tentativo costante di garantire la qualità e la tenuta di quel che era pur sempre un romanzo a staffetta.

Una storia ma non solo

Las vírgenes locas non aveva di queste preoccupazioni. La successione delle mani non doveva costituire alcun testo completo e coerente e anzi il piacere stesso del progetto risiedeva proprio nella continua distruzione di ogni idea di totalità. Da questo punto di vista, la lettura di *The Whole Family* restituisce invece tutt'altra impressione: i suoi dodici capitoli riescono a mantenere uno svolgimento tutto sommato stabile sino al raggiungimento di un classico *happy ending*. A differenza del romanzo spagnolo, la storia di *The Whole Family* può essere ancora sintetizzata come *una* storia.

La famiglia Talbert si appresta a conoscere Harry Goward, il fidanzato della giovane Peggy, ma una serie di rivolgimenti fa sì che il loro fidanzamento venga interrotto. A turno, i vari componenti della famiglia si intromettono nella faccenda nel tentativo di risolverla e di salvare la felicità della povera Peggy. Man mano che la storia procede, il fidanzamento appare però sempre più irrecuperabile. A garantire il finale positivo, conclusione irrinunciabile per un romanzo pubblicato su una rivista femminile, ci pensa allora l'entrata in scena di un nuovo personaggio. Nel penultimo capitolo, un giovane ex professore del *college* di Peggy giunge in città e confessa il suo amore per l'ex allieva la quale, naturalmente, ricambia. Il matrimonio è veloce e il romanzo si chiude con i due novelli sposi in partenza per l'Europa e con il resto della famiglia, più o meno sorpresa e più o meno soddisfatta, che assiste all'imbarco.

A prima vista, l'obiettivo di partenza sembrerebbe dunque esser stato raggiunto. La più forte presenza di elementi di pre-scrittura e una costante coordinazione dei lavori fanno sì che i dodici scrittori di *The Whole Family* producano una storia che si tiene ancora insieme. Non una sequenza di folli e

⁶¹ W. D. Howells, lettera a Elizabeth Jordan. Citata in J. Howard, *Publishing the Family*, cit., p. 13.

parodici frammenti ma una successione di apporti diversi ed eterogenei rivolti a un'unica narrazione. Eppure, a guardarla più da vicino, la scrittura di *The Whole Family* risulta assai più polemica e persino più contrastante della bizzarra narrazione de *Las vírgenes locas*. Ancora nella sua autobiografia, Elizabeth Jordan la ricorda come un pasticcio – «It was a mess!», scrive – e il giudizio non è poi così inspiegabile se si tiene conto del diverso tenore e obiettivo dell'impresa. Quando infatti la scrittura a staffetta è soprattutto un esperimento divertente e divertito, è comprensibile che i partecipanti non diano troppo peso ai loro contributi e al trattamento che gli altri vi riservano. Ma quando, come in *The Whole Family*, l'esperimento si fa più serio e ragionato, i partecipanti avvertono molto di più l'importanza del loro ruolo e sono quindi molto meno disposti a lasciar correre le scelte degli altri.

Dodici variazioni in un romanzo: le riscritture dei personaggi

Nel capitolo iniziale, Howells mette in scena una conversazione tra il "suo" personaggio, Cyrus Talbert, il padre della grande famiglia, e Ned Temple, il suo vicino di casa. Attraverso il loro dialogo, Howells ha modo di introdurre la trama generale e di mostrare dei rapidi ritratti dei protagonisti – e narratori – a venire. Va detto che Howells non si aspettava che gli altri scrittori si conformassero del tutto alle sue indicazioni. «They must be left in entire freedom», aveva scritto alla Jordan, auspicando persino l'instaurazione di un «kindly criticism, reciprocal, among all the characters».⁶² Ma già dal secondo capitolo, ci si rese conto dei rischi insiti in quella totale libertà.

Mary Wilkins Freeman, a cui era stato assegnato il personaggio della *Old Maid-Aunt*, scrisse un capitolo che nelle parole della Jordan fu come «the explosion of a bomb-shell on our literary hearthstone».⁶³ Howells aveva descritto il personaggio della Freeman come una donna di una certa età, un po' vanesia e con una grande delusione amorosa alle spalle, offrendo così un'immagine coerente all'etichetta della *Old-Maid Aunt*. La Freeman si ribellò alla canonicità di questo ritratto e lo fece in maniera talmente esplicita da chiamare in causa non solo la scrittura di Howells del capitolo precedente ma anche le sue idee e, verrebbe da dire, la sua veneranda età:

None of my brother's family [...] have the right point of view with regard to the present [...] They do not know that today an old-maid aunt

⁶² W. D. Howells, lettera a Elizabeth Jordan. Citata in J. Howard, *Publishing the Family*, cit., pp.13-14.

⁶³ E. Jordan, *Three Rousing Cheers*, cit., p. 264.

is much of an anomaly as a spinning wheel, that she has ceased to exist, that she is prehistoric, that even grandmothers have almost disappeared from off the face of the earth. In short, they do not know that I am an old-maid aunt except under this blessed mansard-roof.⁶⁴

I personaggi abbozzati da Howells sono dei simboli di anacronismo: le vecchie zie zitelle che si vestono sempre di nero e piangono un amore perduto anni prima e le nonne ansiose per il benessere dei più giovani appartengono a un'altra era. Di più: sono personaggi di storie di un'altra era. Lily Talbert – e non *Aunt Elizabeth* come viene chiamata in famiglia – è invece una donna al passo con i tempi, ancora giovane e ancora in grado di esercitare un grande fascino sul sesso maschile. Ha avuto una storia con Ned Temple, il vicino di casa Talbert, ma soprattutto ha avuto una storia con Harry Goward, il fidanzato di sua nipote, che si rivela essere ancora innamorato di lei.

Di fronte a una tale svolta e al modo in cui fu impressa, Howells parve dimenticarsi della massima libertà garantita ai suoi colleghi e in una lettera che «almost scorched the paper it was written on»⁶⁵ chiese alla Jordan di non pubblicare il capitolo della Freeman. La Jordan tuttavia resistette e la storia di *The Whole Family* divenne sin da subito la sede di un conflitto ben più acceso e meno civile di quanto avesse auspicato il suo promotore. Scrivendo dal punto di vista del proprio personaggio, ciascun partecipante finì infatti per farlo – sintetizza efficacemente June Howard – «as an advocate for the virtues and views of that individual».⁶⁶ E questo, come mostra il caso della Freeman, significava spesso dover smentire e accusare i personaggi precedenti e dunque i loro rispettivi scrittori.

Nei capitoli successivi, lo stesso personaggio della *Old-Maid Aunt* venne continuamente modificato e contraddetto per smorzare o assecondare la scelta della Freeman. Di scrittore in scrittore, Elizabeth Talbert appare allora una vittima dei tempi moderni, una esibizionista, una persona complessa, una donna delusa, una tentatrice, una bambina troppo cresciuta. Il suo è il caso sicuramente più evidente ma il medesimo discorso sarebbe replicabile per quasi tutti gli altri personaggi di *The Whole Family*. Per gran parte del romanzo, la giovane Peggy è ad esempio una ragazzina in balia degli eventi e con il fazzoletto sempre a portata di mano ma nel *suo* capitolo, Alice Brown la descrive come una persona matura, non più interessata a quel che gli altri dicono o fanno per lei. Charles Edward, il personaggio di Henry James, si presenta nel *suo* capitolo come la coscienza artistica della famiglia ma già nel

⁶⁴ *The Whole Family*, Teddington, The Echo Library, 2007, p. 17.

⁶⁵ E. Jordan, *Three Rousing Cheers*, cit., p. 264

⁶⁶ J. Howard, *Publishing the Family*, cit., p.

capitolo successivo, Elizabeth Stuart Phelps ne ridimensiona la statura mentre difende il proprio personaggio, Maria, dall'immagine dispotica che ne era stata data in precedenza. Le parole con cui quest'ultima apre il suo capitolo sono poi indicative del clima generale che si era venuto a creare nel romanzo: «We start in life with the most preposterous of all human claims – that one should be understood. We get bravely over that after a while».⁶⁷ In un certo senso, *The Whole Family* è proprio una successione di personaggi che si sentono incompresi dal resto della famiglia e che sono impazienti di dare la loro versione – la vera versione – di se stessi e della storia che scorre parallela. E se di quest'ultima, pur con qualche forzatura, è possibile dare una sintesi soddisfacente, dei suoi personaggi questo appare assai più difficoltoso. Chi siano realmente i dodici membri della grande famiglia è impossibile stabilirlo: i partecipanti li riscrivono di continuo e in polemica sia rispetto a quanto detto prima dagli altri sia rispetto al modo in cui l'hanno fatto.

Dodici variazioni di un romanzo: la molteplicità di genere

Nella fase di pianificazione del romanzo, William Dean Howells ed Elizabeth Jordan avevano chiesto agli altri scrittori di porsi nei panni dei personaggi assegnati e di scrivere dunque in prima persona. Non dissero tuttavia nulla di specifico riguardo il tono complessivo del romanzo e, del resto, la diversità dei personaggi e degli scrittori coinvolti era certo anche finalizzata ad ottenere una diversità di stili e generi romanzeschi. La loro successiva coesistenza non fu però sempre pacifica.

Henry James non aveva ad esempio alcuna stima per la scrittura sentimentale della Wyatt e della Phelps e non nascose la sua disapprovazione nei confronti dei loro capitoli. «Does your public want that so completely lack-lustre domestic sentimentality?»,⁶⁸ scrisse alla Jordan dopo aver letto il contributo della Wyatt arrivando persino a chiedere di poter terminare il romanzo da solo per salvarlo dalla deriva imboccata. La Phelps, dal canto suo, non apprezzava lo stile denso e intricato di James che lo aveva portato a scrivere un capitolo lungo quasi il doppio degli altri in cui il personaggio di Charles Edward trascorre la maggior parte del tempo in profonde riflessioni sulla vita e sull'arte. Nel suo capitolo, come accennato, la Phelps ne attacca le ambizioni ma, a ben vedere, le sue parole sembrano anche rivolte all'uomo dietro la pagina che vi aveva dato voce:

⁶⁷ *The Whole Family*, cit., p. 83.

⁶⁸ H. James, lettera a Elizabeth Jordan. Citata in J. Howard, *Publishing the Family*, cit., p.19.

To cap up the situation, Charles Edward has gone to New York with a preposterous conviction that HE can clear it up... CHARLES EDWARD! If there is a living member of the household – but never mind that.⁶⁹

Charles Edward che ha la presunzione di risolvere da sé tutta la faccenda appare ridicolo agli occhi del personaggio di Maria così come la presunzione di Henry James di risolvere da sé tutto il romanzo doveva apparire ridicola agli occhi della stessa Elizabeth Stuart Phelps. Lo scontro tra due concezioni della scrittura narrativa è qui più che evidente.

Tra realismo forse troppo serio e sentimentalismo forse troppo stucchevole, vi era però anche spazio per l'umorismo. Il sesto capitolo di John Kendrick Bangs è assai ricco di *sense of humor* e se comparato con la profondità psicologica del capitolo di James o con l'emozionalità dei capitoli della Wyatt e della Phelps, sembra davvero appartenere a un altro romanzo. Non a caso, ancora la Phelps ne parla apertamente nel proprio capitolo definendo l'umorismo di Tom – il personaggio di Bangs – «a quality for which I must admit [he] is not so distinguished as he is for some more important traits». Tecnicamente si è di fronte a un altro riferimento tra *personaggi* ma, nuovamente, non è difficile scorgere una sottile diatriba tra gli stessi *scrittori*, tanto più evidente se si considera che Bangs era all'epoca noto proprio per la sua vena umoristica.

Nell'ambito delle variazioni – e polemiche – stilistiche, un accenno merita infine il capitolo dedicato allo *School-Boy*. Nel suo testo, Mary R. Shipman Andrews adoperò tutti gli elementi tipici del *boy book*, dai rospi ai biscotti, scrivendo un capitolo quasi perfetto nel suo genere in cui inserì anche una sorpresa di interesse più generale: senza nemmeno esserne consapevole, il piccolo Billy rivela infatti l'esistenza di una relazione tra Peggy e il dr. Denbigh, il medico della famiglia Talbert. Era una notizia in grado di stravolgere l'intera trama del romanzo ma, essendo contenuta in un capitolo da libro per ragazzi, poté essere facilmente ignorata. Nel capitolo successivo, da libro per adulti, Alice Brown riconduce tutto il racconto del piccolo Billy a una bugia di un bambino in cerca di dolci.

Dal romanzo realista a quello d'avventura per ragazzi, in *The Whole Family* la successione e variazione dei personaggi è dunque anche una successione e variazione di generi e stili romanzeschi. In entrambi i casi, queste successioni si configurano però spesso come delle *contrapposizioni* più o meno esplicite. Il risultato è allora un testo che racconta una storia discutendo continuamente su cosa dovrebbe piuttosto raccontare e su come dovrebbe farlo. Per ottenere una totalità senza accordo e compromesso

⁶⁹ *The Whole Family*, op. cit., p. 84.

preventivo bisognava accettare la compresenza di più versioni di quella totalità. Ma a che prezzo?

Una forma che include tutti

Giovanna Mochi, curatrice della particolarissima edizione italiana di *The Whole Family*, lo sintetizza in maniera efficace:

Un grande romanzo? Probabilmente no, se lo si affronta con le aspettative che almeno tre secoli di «arte del romanzo» ci hanno insegnato a coltivare – aspettative di coerenza, di unità e compattezza di una forma, quale che sia, compiuta e autosufficiente.⁷⁰

Con le aspettative dell'«arte del romanzo» lo giudicò ad esempio il *New York Times* dell'epoca che vide in *The Whole Family* nulla più di «a comedy of confusion»⁷¹ o, decenni più tardi, Laura Brady che giunse a parlare di una «Whole Family Fallacy»⁷² per indicare gli inevitabili fallimenti di una scrittura collettiva che non contempla la condivisione dell'ideazione e della composizione e privilegia invece una separazione meccanica. Probabilmente, con le stesse aspettative dell'«arte del romanzo» lo dovettero giudicare molti dei suoi stessi scrittori, non proprio entusiasti di quanto stava accadendo nella “loro” famiglia. John Kendrick Bangs al principio del suo capitolo:

On the whole I am glad our family is no larger than it is. It is a very excellent family as families go, but the infinite capacity of each individual in it for making trouble, and adding complications already sufficiently complex, surpasses anything that has ever before come into my personal or professional experience.⁷³

E il giudizio finale del *The Friend of The Family* di Henry Van Dyke fa eco a queste parole aggiungendovi anche un po' di malizia:

It was all extremely complicated and unnecessary [...] Everything has turned out just as it should, like a romance in an old-fashioned ladies' magazine.⁷⁴

⁷⁰ G. Mochi, “Grandi Famiglie”, *La grande Famiglia*, Venezia, Marsilio, 2014, p.10. Particolarissima l'edizione italiana del romanzo perché, sulla scorta della scrittura originale, la traduzione è stata affidata a dodici persone diverse: un traduttore per ciascun capitolo.

⁷¹ Citato in J. Howard, *Publishing the Family*, cit., p.54.

⁷² L. Brady, “Collaboration as Conversation: Literary Cases”, cit., p.303.

⁷³ *The Whole Family*, cit., p.57.

⁷⁴ Ivi, p. 134.

Metaletteratura, ovviamente. Del resto si è già osservato come all'interno del testo non manchino rimandi ai capitoli precedenti, alle loro scelte di trama, di stile e quindi ai loro stessi scrittori. Far intravedere la natura letteraria di ciò che si stava scrivendo era una maniera per discutere con i propri colleghi e con il loro operato e spesso polemizzarvi. Nei due estratti sopra riportati, tanto Bangs quanto Van Dyke manifestano infatti il fastidio dello scrittore individuale nell'avere a che fare con la collettività e con le sue decisioni. Le ultime parole con cui si chiude il romanzo, scritte sempre da Van Dyke, sono emblematiche:

Your father and mother are going to lunch with me at Delmonico's –
but *we don't want the whole family*.⁷⁵

«We don't want the whole family» perché, si potrebbe completare uscendo dalla storia, la «whole family» ha prodotto un romanzo incerto, ricco di polemiche e quasi sicuramente inferiore a come sarebbe stato se fosse stato scritto da un singolo. Eppure ha prodotto *un romanzo*.

Quando Henry James partecipa a *The Whole Family* è anche impegnato nel progetto di revisione della propria opera che sfocerà nella *New York Edition* che, come noto, è una *collected edition* dei suoi romanzi ma anche una riflessione sulla forma del romanzo, sulla sua capacità di includere tutto:

As I read over what I have written the aspects of our situation multiply so in fact that I note again how one has only to look at any human thing very straight [...] to see it shine out in many aspects as the hues of a prism; or place itself, in other words, in relations that positively stop nowhere.⁷⁶

Pensieri e stile tipicamente jamesiani. Queste parole non provengono però da una delle famose prefazioni della suddetta *New York Edition*. Sono invece le parole che Charles Edward, il personaggio di James in *The Whole Family*, pronuncia ripensando all'intera vicenda. Diverse voci che moltiplicano la storia e la rendono difficoltosa da vedere e raccontare: relazioni infinite, infinite rifrazioni, come si fa a rappresentarle? Che ne è del soggetto – continua a chiedersi Charles Edward – di fronte alla sensazione che tutto sia parte di qualcos'altro? Come si fa a scrivere di una realtà così vasta? «Stopping, that's art», gli risponde la moglie. Fermarsi, questa è l'arte.

⁷⁵ Ivi, p. 139, corsivo mio.

⁷⁶ Ivi, p. 75. A proposito dell'interesse "teorico" di James per il progetto di *The Whole Family* cfr. S. Ashton, *Collaborators in Literary America. 1870-1920*, cit., p.163, dove viene peraltro sottolineata la somiglianza delle parole di Charles Edward con la prefazione di James al suo *Roderick Hudson*.

E benché quasi mai contenti o soddisfatti di farlo, gli scrittori di *The Whole Family* si fermano davvero, devono fermarsi al proprio capitolo per lasciare spazio agli altri e far sì che il romanzo contenga le voci di tutti.

«I am large – I contain multitudes», scrive Walt Whitman in una delle poesie simbolo dell'identità americana. E, in un certo qual modo, *The Whole Family* era proprio un testo che si proponeva di «contenere moltitudini»: dodici scrittori diversissimi per stili, idee, età, alle prese con un romanzo “serio” e, all'interno del romanzo, con questioni scottanti come il ruolo della donna nella società, lo stato della famiglia borghese, l'educazione scolastica. Inevitabilmente, per includere tutti, *The Whole Family* avrebbe allora dovuto mostrare differenze e contrasti sia nella storia esterna al romanzo, tra le lettere e i ricordi degli scrittori coinvolti, sia soprattutto nella storia del romanzo, tra le parole e i pensieri dei suoi personaggi. Tutto ciò può apparire – come in effetti apparve – un difetto ma al contempo consentì di avere un romanzo a staffetta che contenesse una molteplicità di voci e visioni in grado di raccontare una storia, benché non priva di molte contraddizioni. «Do I contradict myself? / Very well, then I contradict myself/ (I am large, I contain multitudes)».

IV

Un romanzo di genere: *The Floating Admiral*

Un romanzo estemporaneo e parodico quasi «senza genere», un romanzo pianificato e ambizioso che contiene molteplici generi e, infine, un romanzo stabilmente e indiscutibilmente di genere. *The Floating Admiral* è infatti un giallo, scritto nella *Golden Age* del romanzo giallo (1931), e composto da professionisti del giallo, quattordici membri del *The Detection Club*, un'associazione che riuniva, e ancor oggi riunisce, autori riconosciuti di *crime fiction*.

L'idea di un giallo a staffetta è senza dubbio affascinante. La *detective story* è forse il genere che incarna al meglio l'immagine dell'autore-orologiaio presciente e dotato di ottima vista. In un romanzo giallo, difatti, tutto torna: ogni domanda riceve una sua risposta, ogni tassello trova una sua collocazione. E ciò avviene proprio perché il suo autore ha messo preventivamente a punto un progetto preciso e segue un percorso per mostrarlo, in tutta la sua perfezione, agli occhi del lettore. Dorothy L. Sayers nella sua introduzione a *The Floating Admiral*:

When members of the official police force are invited to express an opinion about the great detectives of fiction they usually say with a kindly smile: "Well, of course, it's not the same for them as it is for us. The author knows beforehand who did the job, and the great detective has only to pick up the clues that are laid down for him."⁷⁷

Nelle indagini della vita reale, la fine la si conosce – se la si conosce – solo alla fine. Nei romanzi gialli, la fine è invece nota sin dal principio. La scrittura a staffetta di *The Floating Admiral* riduce questa grande differenza e, nel suo piccolo, avvicina il lavoro dello scrittore di *detective story* a quello del *detective* in servizio alle forze di polizia. Siccome una sfida onesta – prosegue infatti Sayers – sarebbe impraticabile dal momento che richiederebbe agli scrittori di farsi assassini o di arruolarsi in polizia, l'alternativa migliore è un «good game». E *The Floating Admiral* è per l'appunto un «detection game» che fa a meno della pianificazione presciente della *detective story* senza però voler rinunciare alla sua natura di «cosa complessa» o, per meglio dire, di cosa logicamente complessa:

Each contributor tackled the mystery presented to him in the preceding chapters without having the slightest idea what solution or solutions the previous authors had in mind. Two rules only were imposed. Each writer must construct his installment with a definite solution in view—that is, he must not introduce new complications merely to “make it more difficult”. He must be ready, if called upon, to explain his own clues coherently and plausibly; and to make sure that he was playing fair in this respect, each writer was bound to deliver, together with the manuscript of his own chapter, his own proposed solution of the mystery [...] Secondly, each writer was bound to deal faithfully with *all* the difficulties left for his consideration by his predecessors.⁷⁸

La scrittura a staffetta non doveva quindi essere una giustificazione per un risultato non all'altezza. Ciascun scrittore avrebbe dovuto scrivere il proprio contributo con in mente un senso complessivo da dare al romanzo e risolvere – e quindi rispettare – quello avanzato dai suoi colleghi. L'obiettivo, dopo tutto, era comporre una *detective story* e una *detective story* si basa proprio sulla razionalità dei fatti e sul rispetto della loro logica. A tentare quest'impresa sarebbero stati, insieme ma separati, un passo alla volta ma “bendati”, G. K. Chesterton, Victor L. Whitechurch, G.D.H. e M. Cole, Henry Wade, Agatha Christie, John Rhode, Milward Kennedy, Dorothy L. Sayers,

⁷⁷ D. L. Sayers, “Introduction”, *The Floating Admiral*, London, Harper Collins, 2011, p. 1.

⁷⁸ Ivi, p. 3.

Ronald A. Knox, Freeman Wills Crofts, Edgar Jepson, Clemence Dane, e Anthony Berkley.

Prima dell'ora zero: la ricostruzione di un delitto

«Mi piacciono le belle storie gialle», afferma Mr. Treves nel prologo di *Verso l'ora zero* di Agatha Christie, di sicuro la più celebre tra i quattordici partecipanti a *The Floating Admiral*. «Ma» – prosegue – «cominciano sempre da un punto sbagliato. Cioè cominciano col delitto. Ma il delitto è la *fine*».⁷⁹ Ben prima del delitto, infatti, ci sono gli eventi, le parole, le azioni, che hanno portato una certa persona a trovarsi in un certo posto a compiere il crimine. In questo, *The Floating Admiral* non fa eccezione e, come tutte le belle storie gialle, inizia dal punto sbagliato, dall'ora zero, ossia da un delitto.

Poco prima delle cinque del mattino, Neddy Ware, un ufficiale della marina in pensione, s'imbatte in una barca alla deriva e al suo interno trova il corpo dell'ammiraglio Penistone accoltellato a morte. Il primo capitolo inizia così canonicamente ad accumulare informazioni e indizi che però, a differenza di tutte le altre belle storie gialle, servono qui per dedurre realmente, senza già saperlo, cosa è accaduto prima dell'ora zero. Accanto al cadavere viene ritrovato il cappello del Vicario del paese e, infilato in una tasca del cappotto, un quotidiano del giorno precedente. Dall'analisi della scena del crimine, il delitto viene collocato a prima della mezzanotte e l'indagine viene affidata all'ispettore Rudge, il detective che, lo si comprende da subito, sarà destinato a svelare il mistero nelle ultime pagine del romanzo.

Nei capitoli successivi, nuovi indizi si aggiungono e nuovi personaggi fanno il loro ingresso per allungare l'elenco dei possibili colpevoli. A Ware e al Vicario si affiancano il maggiordomo dell'ammiraglio e il resto della servitù, la nipote Elma, il suo fidanzato, e dei personaggi solo nominati ma al momento "scomparsi": Sir Danny, un conoscente di vecchia data partito per Londra; una misteriosa cameriera francese che era al servizio di Elma; Walter, il fratello di Elma forse morto in guerra; la moglie del Vicario fuggita anni prima con un altro uomo. Parallelamente, avviene la costruzione di possibili moventi. Un'indagine personale che l'ammiraglio stava conducendo su fatti misteriosi avvenuti molto tempo prima in Cina e la necessità di sua nipote Elma di ottenere il suo consenso per il matrimonio pena la perdita dell'eredità di famiglia, rappresentano le strade principali entro le quali ricondurre l'omicidio e chiamano in causa i moventi classici del giallo classico: la vendetta e il denaro.

⁷⁹ A. Christie, *Verso l'ora zero*, Milano, Mondadori, 1996, p.8.

Man mano che la narrazione procede e gli elementi si accumulano, dovette però apparire sempre più evidente che il “punto di partenza” – l’orario della morte e la zona del delitto – costituiva un impedimento per una soluzione soddisfacente. Nel suo capitolo, Henry Wade avanzò allora delle ipotesi alternative sull’ora e sul luogo del delitto in base al variare del verso e dell’intensità delle correnti. Agatha Christie si spinse poi decisamente più in là e, in chiusura del proprio capitolo, fece comparire l’ammiraglio Penistone vivo e vegeto dopo le 23:00 in un hotel a parecchia distanza dal luogo del ritrovamento del corpo.

Queste e altre deviazioni da quanto stabilito in precedenza non devono però far pensare che gli scrittori di *The Floating Admiral* si ignorino o si smentiscano tranquillamente a vicenda. In un romanzo giallo, quel che è stato detto sino a un certo punto non può essere cancellato riconducendolo a finzione entro una finzione né il classico narratore extradiegetico può sconfessare se stesso ricorrendo a un’inesistente varietà di voci. Per modificare il tracciato imboccato da uno o più capitoli ci si può affidare soltanto alla razionalità. Quanto detto prima non è cioè intoccabile ma può essere “toccato” solo con adeguate motivazioni: il moto delle maree, l’intervento di un nuovo testimone, la scoperta di una precedente menzogna. Ogni capitolo deve aggiungere un tassello in più e tentare di disporre i tasselli preesistenti in un mosaico dotato di una forma in grado di contenere ma soprattutto di spiegare tutto.

Da quest’ultimo punto di vista, l’ottavo capitolo di Ronald A. Knox è davvero emblematico. Nel privato della sua stanza, l’ispettore Rudge sintetizza le questioni irrisolte dell’indagine elencandole in «thirty-nine articles of doubt». Si tratta di un evidente espediente metaletterario attraverso cui viene mostrata una vera e propria lista delle risposte ancora da dare, e a beneficio di tutti: dei lettori che avrebbero letto il romanzo ma anche degli scrittori che avrebbero dovuto proseguirlo. E difatti, nel capitolo successivo, Freeman Wills Croft fa entrare in scena Hawkesworth e Twyfitt, i due superiori di Rudge, i quali, come se avessero realmente letto il capitolo precedente, decidono di dividersi il lavoro affinché nessuno di quei trentanove enigmi resti irrisolti. «There’s too much in them for one man» afferma Hawkesworth «We’ll have to divide them up». La faccenda è troppo complessa per una sola persona e, in effetti, nel romanzo e al di fuori di esso, tutto viene chiarito attraverso la collaborazione di più persone. Sia la storia sia il libro hanno però poi pur sempre un innegabile risolutore: l’ispettore Rudge che spiega nel capitolo finale come sono andate le cose e Anthony Berkley che quel capitolo finale lo scrisse.

Nel suo capitolo conclusivo, intitolato *Clearing Up the Mess*, Anthony Berkley riunisce difatti tutti gli elementi che i suoi colleghi avevano

disseminato in precedenza. Ad uno ad uno, ogni indizio riceve la sua spiegazione e i personaggi scomparsi ma evocati durante la storia fanno la loro comparsa: Sir Danny torna da Londra, la moglie del Vicario si rivela essere la cameriera francese di Elma, il fratello di Elma si rivela invece essere l'uomo con cui la stessa moglie del Vicario era scappata anni prima. Al culmine di questa ricostruzione si ha poi, ovviamente, la rivelazione del colpevole, del movente e della dinamica dell'omicidio. Berkley svolge quindi il suo compito il più onestamente possibile anche se la scrittura a staffetta del romanzo fa sì che, alla fine, la ricostruzione che porta all'ora zero mostri qualche debolezza. Non tutte le spiegazioni risultano del tutto soddisfacenti e qualche forzatura di verosimiglianza emerge per forza di cose. Tuttavia, a differenza de *Las Virgenes Locas* che distrugge euforicamente ogni idea di totalità e di *The Whole Family* che costruisce una complessa totalità composta da voci dissonanti, *The Floating Admiral* offre al lettore un testo forse non perfetto ma certo funzionante e coerente nel suo genere e, forse, proprio grazie a quest'ultimo.

La staffetta di genere

Benché l'idea di un giallo a staffetta non appaia, come detto, intuitivamente semplice, la sua scrittura presenta anche delle condizioni favorevoli. I quattordici scrittori di *The Floating Admiral* non sapevano chi fosse il colpevole dell'omicidio, come lo avesse commesso e perché, e dovettero dunque scrivere, alla cieca, in maniera che tutto ciò avesse un senso logico. Allo stesso tempo, però, i quattordici scrittori di *The Floating Admiral* sapevano tutti che ci sarebbe stato un omicidio, un colpevole e che tanto la sua identità quanto le sue ragioni avrebbero dovuto essere scoperte attraverso degli indizi disseminati nel corso della storia. Sapevano, in altri termini, di doversi muovere in un territorio ben delimitato e di dover parlare con un vocabolario già noto. Rispetto agli scrittori de *Las Virgenes Locas* e di *The Whole Family*, i partecipanti di *The Floating Admiral* erano sì sempre "ciechi" ma si davano il cambio in un genere circoscritto e che inoltre conoscevano alla perfezione: il romanzo giallo.

L'appendice posta al termine del romanzo risulta in tal senso illuminante. Qui sono raccolte le soluzioni che gli scrittori proposero in concomitanza dei loro capitoli e che servivano, come affermato da Dorothy L. Sayers nell'introduzione, ad assicurarsi che ciascuno stesse scrivendo razionalmente e non solo per accumulare difficoltà. E la sequenza di queste soluzioni è, in effetti, razionalmente affascinante: la loro somiglianza risulta direttamente proporzionale alla successione dei capitoli, segno che, man mano che gli elementi si disponevano sotto gli occhi di tutti, la spiegazione

finale doveva apparire evidente o, quanto meno, dotata di certe costanti. Ad eccezione delle prime tre soluzioni, nelle proposte successive il colpevole è infatti quasi sempre Sir Danny o Walter (o entrambi) e il movente è sempre legato all'oscuro passato cinese dell'ammiraglio. Il che corrisponde esattamente a quanto verrà rivelato nel capitolo conclusivo di Berkley. Inoltre, anche la scelta di far comparire e combaciare i personaggi "scomparsi" risulta condivisa, per così dire, in anticipo. Che la moglie del Vicario sia in realtà la cameriera francese di Elma e che il suo amante sia lo stesso fratello di Elma è una decisione che si ritrova anche nelle soluzioni offerte da Walter Milward Kennedy, Dorothy L. Layers, Ronald A. Knox, Freeman Wills Croft, e Clemence Dane.

Queste coincidenze e soprattutto la loro progressività non sono certo accidentali. I quattordici scrittori di *The Floating Admiral* condividevano un genere in cui erano professionisti (la *detective story*), appartenevano a un soggetto collettivo costituito sulla base di quel genere (il *Detection Club*) ed erano intenti a scrivere un romanzo di quello stesso genere (una *detective story*). Con queste premesse, non è poi così sorprendente che la loro visione individuale della storia si sia rivelata molto simile a quella risultante dalla successione dell'azione collettiva. A occhi esperti, di e nel genere, la potenzialmente infinita molteplicità dei percorsi possibili si riduce a una ben più ristretta molteplicità di percorsi probabili. Si tratta di un vantaggio non da poco e infatti, come vedremo, nella storia dei testi a staffetta la scelta di genere di *The Floating Admiral* è tutt'altro che un caso isolato.

V

Quanto importa quanti parlano: la pluralità casuale

Una prima caratteristica fondamentale dei testi a staffetta che emerge dall'analisi di questi tre romanzi pur così diversi tra loro è la pluralità. La pluralità di voci, stili, personaggi, generi, dovuta alla successione di mani diverse che restano diverse. Presa di per sé, non è certo un tratto esclusivo. Una pluralità narrativa e stilistica la si è già riscontrata in molti altri romanzi collettivi, oltre a essere più in generale un elemento possibile nel romanzo *tout court*. La pluralità di un romanzo scritto da una o più persone in grado di guardare al testo nella sua interezza è però sempre una pluralità in varia

misura organizzata e consapevole. In un romanzo a staffetta, invece, questo non può accadere: una scrittura diretta sempre in avanti e costituita da una sequenza di mani diverse impedisce sia una sua organizzazione e consapevolezza preventiva sia una sua organizzazione e consapevolezza *ex post*. Ne consegue che la pluralità di un testo a staffetta avrà e mostrerà sempre un tasso variabile di *casualità*. E questo, come intuibile e del resto osservato nei tre romanzi analizzati, possiede inevitabili effetti sul piano del discorso e su quello della storia.

Las vírgenes locas, *The Whole Family*, *The Floating Admiral* possono essere romanzi "plurali" quanto e più un romanzo collettivo non a staffetta ma non saranno mai ugualmente coerenti, solidi, ed equilibrati. Possono contenere una molteplicità di stili e di voci e presentare una storia ricca di eventi e personaggi ma mancheranno sempre di quella organicità formale e strutturale capace di regalare la sensazione che tutto sia conciliato e motivato intenzionalmente. Il che, lo si ricorderà, è l'esatto contrario di quel che ci si aspetta da una "cosa complessa" quale è un romanzo. Il giudizio su un romanzo a staffetta dipenderà allora molto da quanto si è disposti a rinunciare sul piano della complessità per guadagnare sul piano della varietà e dell'imprevedibilità.

In effetti, il tasso di pluralità casuale che determina difetti e debolezze nel testo a staffetta può garantire una certa vivacità di narrazione. Se la storia di un testo a staffetta mostra cioè i limiti, formali e concettuali, della sua costruzione, la stessa costruzione della storia può anche essere un'esperienza piacevole e stimolante da seguire. Saltare di sorpresa in sorpresa, assistere al contrasto e alla polemica successiva tra più personaggi e partecipanti, vedere come uno scrittore risolve un enigma precedente: queste sono tutte azioni potenzialmente pericolose per la tenuta di un romanzo ma anche potenzialmente interessanti per la sua lettura.

La pluralità casuale dei testi a staffetta può poi ovviamente conoscere diverse manifestazioni e intensità. A seconda delle condizioni di partenza, ossia degli elementi di pre-scrittura attribuiti al gruppo di scrittori, il romanzo a staffetta esibisce un grado variabile di casualità e quindi di complessità letteraria. In *Las Vírgenes Locas*, laddove non vi erano pressoché limitazioni e indicazioni di sorta, gli scrittori partecipanti danno vita a una pluralità caotica più che casuale: vale tutto e il contrario di tutto e sia la trama sia la narrazione s'abbandonano a una divertita e illogica successione di fatti e di voci. Il testo risultante è così più una parodia di vari romanzi che un romanzo vero e proprio. In *The Whole Family*, invece, la presenza di un soggetto abbozzato e di una suddivisione ragionata fa sì che, nella pluralità, si riesca a raccontare una storia che sia ancora tale benché, come detto, abbastanza contrastante e incostante. In entrambi i testi, poi, la mancanza di

specificazioni in merito produce anche una sequenza di generi diversi, a volte molto diversi, cosa che contribuisce senza dubbio ad accentuare l'effetto di una pluralità disorganica. Viceversa, *The Floating Admiral* è circoscritto in partenza all'interno di un unico e ben determinato genere e questo, con ogni probabilità, è alla base del suo aspetto più coerente e organizzato, idealmente più vicino a un romanzo tradizionale. In linea di massima, infatti, quanto più il gruppo a staffetta delimita anticipatamente le possibilità della sua scrittura, tanto più risulta in grado di moderare la sua componente casuale, e non solo quella.

Quanto importa chi parla: la competitività autoriale

Una scrittura a staffetta non sfida soltanto il concetto tradizionale della creazione letteraria – il romanzo come “cosa complessa” e mai casuale – ma anche quello del suo creatore. In un romanzo a staffetta, lo si è detto, nessuno dei partecipanti può dirsi responsabile del testo nella sua interezza e la loro unione, frutto di un'addizione successiva e separata, non può costituire un soggetto collettivo capace di esercitare un controllo totale. Ciascun scrittore risulta invece responsabile solo del proprio contributo ed esercita dunque un controllo limitato e provvisorio sull'intero testo: decide cosa e come scrivere durante il suo turno e deve poi accettare di lasciare ad altri quel potere. Ed è una rinuncia non sempre vissuta a cuor leggero.

In diversi romanzi a staffetta si assiste a una sorta di resistenza da parte degli scrittori partecipanti ad abdicare al proprio controllo e a cederlo ad altri in una successione che può apparire sprovvista di senso. Sembra qui ritornare il parallelismo iniziale con l'evoluzione biologica: così come l'orologiaio cieco di Dawkins deve fare i conti con le proteste dei creazionisti, poco inclini ad accettare l'idea di una vita senza progetto e intenzione, l'autore cieco della scrittura a staffetta deve fare i conti, più pragmaticamente, con le resistenze degli stessi scrittori partecipanti, poco inclini ad accettare l'idea di un romanzo che sfugge a ogni controllo e soprattutto al proprio. È quel che accade, del resto, nel quinto capitolo de *Las vírgenes locas*: Flügel rifiuta di proseguire un romanzo sul quale non ha potuto esercitare alcun potere e, attraverso uno stratagemma metaletterario, decide di ricominciarlo da capo alle sue condizioni anche se questo significa eliminare il lavoro degli altri. Si tratta di una scelta radicale ma sensata. In un romanzo a staffetta affermare il proprio controllo sul testo e resistere alla sua casualità significa infatti *competere* con gli altri che lo stanno scrivendo: contrastandoli, contraddicendoli, superandoli, persino cancellandoli.

L'espedito di Flügel non è un caso isolato all'interno de *Las vírgenes locas* laddove gli scrittori non si preoccupano di sconfessarsi ed eliminarsi a vicenda in una competizione per il controllo del testo che però, va anche detto, risulta più esibita che esperita, più scherzosa che reale. È in romanzo più serio come *The Whole Family* che la competitività dei gruppi a staffetta mostra invece il suo volto più sentito e polemico. Quasi ogni capitolo, all'interno e all'esterno del romanzo, si è visto portare con sé un vespaio di commenti e critiche da parte del gruppo nei confronti degli altri componenti e delle loro scelte. Il fatto che, come ricorda Elizabeth Jordan, quasi tutti i partecipanti avessero espresso il desiderio di scrivere l'ultimo capitolo la dice poi lunga su quanto ciascuno temesse di essere "cancellato" o "modificato" dagli altri e volesse poter dire l'ultima parola del romanzo e sul romanzo.

In effetti, la competitività di un romanzo a staffetta è strettamente correlata alla sua struttura sequenziale. A seconda della posizione occupata, uno scrittore può esercitare un maggiore o minore peso sullo sviluppo del testo e avere un certo margine di libertà e indipendenza creativa. Inteso nei termini di successione e compresenza di diversi scrittori, un romanzo a staffetta condensa allora, nel suo piccolo, tanto la psicanalitica *anxiety of influence* di Bloom quanto la più generale – e tipicamente postmoderna – consapevolezza del "venire dopo" un vasto e affollato passato. Per ogni scrittore di un romanzo a staffetta ogni scrittore precedente è un precursore con cui fare i conti e ogni capitolo precedente è un testo da considerare. Il confronto può essere affrontato dal punto di vista edipico o letterario, può essere leggero o sentito, ma, in ogni caso, non può mai essere del tutto evitato, e la forte metaletterarietà di questi romanzi pare proprio confermarlo. Susanna Ashton:

When a text is commenting upon its own fictionality it is, by extension, commenting on [...] its own history. This history might be the millions of books that have preceded it, or as in the case of a chapter in *The Whole Family*, it might be a very immediate predecessor that seems especially threatening to textual authority.⁸⁰

È allora chiaro che l'evidenza e la quantità, ma anche la qualità, della componente metaletteraria di un romanzo a staffetta dipende dal grado di disagio con cui gli scrittori vivono la loro condizione di successori e continuatori. In *The Whole Family*, per riprendere l'esempio della Ashton, le differenze tra i partecipanti e la forma indefinita del romanzo fecero sì che la competizione *per la scrittura della storia nella scrittura della storia* fosse evidente e accesa. In altri romanzi, nei quali i partecipanti sono legati da

⁸⁰ S. Ashton, *Collaborators in Literary America 1870-1920*, cit., p.152.

rapporti più stretti e la forma finale è più circoscritta e determinata, la competizione si manifesta invece in modo meno palese e meno antagonistico. In una staffetta di genere come *The Floating Admiral*, la costruzione e risoluzione del giallo avviene per esempio senza grandi polemiche tra gli scrittori e l'elemento metaletterario è così decisamente meno ingombrante.

Ancora una volta, dunque, la presenza di un terreno comune e delimitato si rivela una condizione fondamentale per tenere a bada le anomalie della scrittura a staffetta. E in effetti, ad osservarne le applicazioni letterarie, romanzi alquanto aperti e indefiniti quali *Las vírgenes locas* e *The Whole Family* risultano tutto sommato delle eccezioni. Una netta maggioranza della produzione narrativa a staffetta è costituita invece da romanzi di genere e soprattutto di genere poliziesco.

Genere e Gioco

Il rapporto positivo tra la letteratura di genere e la scrittura collettiva non è una novità. Si è già osservato come certi generi romanzeschi si prestino bene per la costruzione che possiedono a essere scritti insieme da più persone. E questo risulta forse ancor più vero se le persone che scrivono insieme lo fanno in un gruppo a staffetta. All'interno di quest'ultimo, la pluralità casuale e la competitività della scrittura sono infatti delle caratteristiche tipiche e anche consapevolmente accettate ma sono pur sempre delle caratteristiche *pericolose*. Ai loro estremi possono sfociare in un caos di voci, stili, azioni, generi, e in una polemica metaletteraria per il loro controllo, con ovvie ripercussioni sulla qualità del romanzo risultante. Scrivere all'interno di un genere romanzesco, e di uno fortemente codificato, consente invece di minimizzare tali pericoli.

The Floating Admiral, *O Mistério dos MMM*, *Yeats is Dead*, *El Enigma Icaria*, *La maledizione del Faraone*: questi testi a staffetta, di varie epoche e da varie nazioni, sono tutti riconducibili alla letteratura di genere e, come anticipato, soprattutto al romanzo poliziesco e del mistero. Presentano dunque tutti, in primo luogo, quella che si può definire una preventiva riduzione della casualità: la struttura narrativa del genere situa la scrittura a staffetta in un territorio ordinato e delimitato rendendo così più semplice lavorare "alla cieca" con altri. Di conseguenza, viene smorzata anche la competitività tra gli scrittori per il significato, lo stile e la forma del romanzo dal momento che questi elementi sono in diverse misure già determinati dalla sua appartenenza di genere.

Proprio da quest'ultima prospettiva, il genere poliziesco si rivela poi decisamente adeguato. Al netto della sua qualità, un romanzo poliziesco è infatti una sfida in sé il cui obiettivo è la risoluzione del mistero e

l'identificazione del colpevole. E tale sfida, almeno nella sua forma più classica, si dispiega lungo un asse idealmente orizzontale in cui le varie parti – crimine, indagine, risoluzione – si succedono in maniera sequenziale. Le caratteristiche del genere si combinano favorevolmente con quelle della scrittura a staffetta e la composizione di un romanzo poliziesco a staffetta diviene così una competizione disciplinata, sia dalle regole del genere sia da quelle del gruppo, in grado di costituire il significato del testo e il motivo d'interesse per i suoi lettori. Si scrive per risolvere il caso creato *in progress* e si legge per assistere a come questo possa accadere. Il tutto diventa quasi un gioco letterario: «a good game», come Dorothy L. Sayers definisce *The Floating Admiral*.

Una certa istanza ludica non è del resto assente nella scrittura a staffetta *tout court*. La volontà di sperimentare, e giocare, con gli altri è senza dubbio evidente in una scrittura che accetta di principio l'improbabilità di una composizione non concordata e *in progress*. Un romanzo a staffetta non viene certo scritto per aggiungere competenze o per incrementare la velocità di stesura ma proprio per cimentarsi nell'impresa in sé, per il suo gusto dell'inaspettato, e per offrirne al pubblico lo spettacolo derivante. Ed è esattamente quel che testimoniano il «veamos lo que sale» con cui Sinesio Delgado terminava il prologo de *Las Vírgenes Locas* e il «fun enough» che persino William Dean Howells auspicava per *The Whole Family*: un desiderio di divertimento insito nella scrittura a staffetta che la letteratura di genere – e quella poliziesca in particolare – pare soddisfare in maniera più efficace.

VI

Gli autori ciechi

Gran parte di ciò di cui si è discusso sinora, dalla pluralità casuale all'elemento ludico, dipende da quell'autorialità assai particolare posseduta dai gruppi e dai testi a staffetta e che si è inizialmente sintetizzata nella figura dell'autore cieco. A questo punto è però necessario porsi una questione ulteriore: tale autore cieco, al netto della sua immagine suggestiva, può essere realmente considerato un autore?

Come detto, a scrivere un romanzo a staffetta risulta una successione di nomi diversi. In primo luogo, bisognerebbe dunque stabilire se questa successione di nomi diversi che costituisce materialmente l'autore cieco del romanzo a staffetta funziona foucaultianamente «per caratterizzare un certo

modo di essere del discorso», ossia per valorizzare il testo e segnalarlo come opera letteraria. La risposta sembrerebbe affermativa. Quando Elizabeth Jordan ricorda l'inizio dell'impresa di *The Whole Family*, afferma che l'ambizione era di mettere insieme «what P.T. Barnum would have called the greatest, grandest, most gorgeous group of authors ever collaborating on a literary production».⁸¹ E la pubblicità della prima edizione del libro batté proprio su questo punto parlando di «twelve distinguished authors» e di «twelve popular authors» che si uniscono per scrivere «a splendid novel». Si potrebbe allora persino sostenere che la successione di questi nomi non solo segnali il testo come opera ma costituisca il senso dell'opera in sé. Più che una successione di capitoli scritti da persone diverse, un romanzo a staffetta sarebbe *una successione di autori diversi*. «Step in», si legge sulla copertina di *The Floating Admiral*, «and watch G.K. Chesterton, Victor L. Whitechurch, G.D.H. & M. Cole, Henry Wade, Agatha Christie, John Rhode, Milward Kennedy, Dorothy L. Sayers, Ronald A. Knox, Freeman Wills Crofts, Clemence Dane, Edgar Jepson & Anthony Berkley solving the mystery of The Floating Admiral». Ancora una volta, l'attenzione non è concentrata sulla storia ma sul fatto che quella storia sia stata scritta a staffetta da quei quattordici nomi che, esattamente come quelli di *The Whole Family*, erano già nomi d'autore. Ed è significativo che, sulla sovra-copertina dell'edizione del 2011, all'elenco completo dei nomi del 1931 è sostituito un più generico «by members of The Detection Club» a cui segue la specificazione di Agatha Christie (in corpo molto grande), Dorothy L. Sayers e G. K. Chesterton (in corpo un po' più piccolo). Qui la funzione di caratterizzazione artistica viene svolta da quei nomi che, ottant'anni dopo, sono rimasti d'autore.

Tutto ciò, nuovamente, non è un tratto esclusivo dei gruppi e dei testi a staffetta. La funzione di caratterizzazione artistica svolta da più nomi d'autore in un medesimo testo la si è riscontrata anche in molti altri romanzi collettivi come *Six of One by Half a Dozen of the Other* o *Le Roman des Quatre*. In questi romanzi, si è osservato come la manifesta compresenza di più autori valorizzava il testo come “opera” e, nello specifico, come “opera particolare”: un romanzo scritto insieme da più autori. Lo stesso si verifica nei gruppi a staffetta che presentano solitamente anche la medesima scarsità e irripetibilità della scrittura. Come e più degli altri gruppi, il gruppo di scrittori che scrive a staffetta si forma infatti di solito come esperienza e esperimento singolare e non ripetibile. Si scrive insieme, e in quella maniera, una volta sola e poi non più. Negli altri gruppi, tuttavia, a prescindere dalla costituzione o meno di *una* identità collettiva, i componenti risultavano comunque responsabili dei loro testi. Anche attraverso una pur plurale

⁸¹ E. Jordan, *Three Rousing Cheers*, cit., p. 258.

presenza, erano cioè in grado di garantire e determinare una loro qualità e un loro significato complessivi. La differenza è fondamentale dal momento che la funzione autoriale non si limita a valorizzare artisticamente un discorso ma è anche – per dirla ancora con Foucault – il principio «par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction». L'autore letterario è cioè anche la figura ideologica che limita «la prolifération du sens».⁸²

Osservato da tale prospettiva, l'autore cieco della scrittura a staffetta ha veramente ben poco di autoriale. I nomi che si susseguono svolgono tutt'al più questa funzione in riferimento ai loro contributi individuali ma la loro sequenza favorisce la proliferazione e non certo la riduzione del significato. Dire di cosa parli esattamente un romanzo a staffetta, come lo faccia, e con quali intenzioni, è spesso difficile da stabilire e le risposte possibili sono non solo parecchie ma anche contrastanti. A differenza di gruppi che prevedono un lavoro collettivo sul testo nel suo complesso, i gruppi a staffetta producono un testo finale privo di un unico e riconoscibile principio limitante. La mancanza di coordinazione e contrattazione e, al contrario, la presenza manifesta di casualità e competitività impediscono la formazione di una «figure contraignante» singolare o collettiva. Eppure, i romanzi a staffetta esistono ugualmente. Hanno un inizio, uno svolgimento e una fine e presentano dunque pur sempre un qualche tipo di forma leggibile e quindi giudicabile. Di chi è allora il merito o, beninteso, la colpa?

Gli autori esterni

Il *Madrid Cómico*, l'*Harper's Bazar*, il *Detection Club*: la presenza di questi soggetti alle spalle dei romanzi a staffetta che si sono analizzati non deve passare inosservata. Sono infatti questi soggetti collettivi – delle riviste, un'associazione – a svolgere il compito a cui gli scrittori partecipanti hanno dovuto rinunciare ma a cui un romanzo, per essere tale, non può rinunciare del tutto. Il *Madrid Cómico*, l'*Harper's Bazar*, il *Detection Club* sono cioè le “figure costringenti” che, nella pratica, garantiscono l'esistenza dei romanzi a staffetta: definiscono i suoi limiti spaziali e cronologici, il suo percorso, i suoi temi principali e, dal momento che ne affidano la stesura a selezionati individui, definiscono anche in una certa misura i suoi possibili stili e generi.

«*The Whole Family*», scrive a tal proposito June Howard, «is, in an important sense, authored by Harper's».⁸³ La centralità della famiglia era

⁸² Le citazioni sono cavate dal testo della famosa conferenza del 1969 “Qu'est-ce qu'un auteur” oggi leggibile anche online: <http://1libertaire.free.fr/MFoucault349.html>

⁸³ J. Howard, *Publishing the Family*, cit., p. 102. Corsivo in originale.

difatti uno dei cardini su cui la casa editrice dell'*Harper's Bazar* più insisteva e il tema e il soggetto del romanzo furono modellati di conseguenza. Inoltre, quasi tutti gli scrittori di *The Whole Family* – così come quelli de *Las Vírgenes Locas* – erano già collaboratori della rivista e ricevettero un compenso fisso per la loro partecipazione. Tutte le *royalties* delle vendite del libro successivo rimasero invece alla *Harper's & Brothers* che ne era dunque la legittima proprietaria. In maniera altrettanto indicativa, il *copyright* di *The Floating Admiral* viene attribuito al *The Detection Club*, un'associazione che, sin dal suo statuto, elencava le caratteristiche fondamentali possedute da una *detective story*.

Questi soggetti collettivi sono dunque i legali proprietari dei romanzi a staffetta e determinano e delimitano variamente sia la loro forma sia i loro possibili significati. L'*Harper's Bazar* non avrebbe accettato un romanzo in cui l'idea della famiglia fosse completamente sminuita, il *Detection Club* non avrebbe permesso un romanzo in cui l'indagine non fosse il principale interesse o fosse condotta "slealmente" nei confronti del lettore.⁸⁴ Questi soggetti collettivi sono poi anche i fautori dell'esistenza stessa dei gruppi a staffetta che, di fatto, si formano sulla base di una loro iniziativa. Sarebbe del resto davvero difficile immaginare un gruppo di scrittori che comprende Henry James e Elizabeth Stuart Phelps senza alle spalle la proposta e la supervisione dell'*Harper's Bazar*. Quanto meno in parte, le funzioni autoriali di garanzia e limitazione del testo sono allora riposte proprio in questi soggetti che sono sì estranei alla scrittura vera e propria ma che, nel suo complesso, sono in grado di esercitarvi il maggior potere: legale, tematico, formale. Essendone i maggiori responsabili, questi soggetti collettivi possono quindi rivestire il ruolo di autore esterno e ideale di un romanzo a staffetta e spesso, a ben vedere, anche quello di *luogo* ideale in cui quest'ultimo può dispiegarsi. Il *Madrid Cómico* e l'*Harper's Bazar* erano infatti dei periodici e, in quanto tali, contenevano il testo a staffetta sia concettualmente sia fisicamente tra le loro pagine. E lo stesso si può dire, quasi un secolo dopo, della *Vanguardia*, la rivista che ospitò *El enigma Icaria*, un giallo a staffetta scritto da nove famosi autori spagnoli nel 1992, e del *Sette Corriere della Sera*, il settimanale su cui fu pubblicato, nel 1995, *La maledizione del faraone*, un romanzo d'avventura scritto di seguito da quattro famosi autori italiani.⁸⁵

⁸⁴ «The term "detective-novels"», si leggeva nello statuto del *Detection Club* dell'epoca, «does not include adventure-stories or "thrillers" or stories in which the detection is not the main interest». E così proseguiva «It is a demerit in a detective-novel if the author does not "play fair by the reader"».

⁸⁵ *El enigma Icaria* fu pubblicato su *La Vanguarda* dal 1 luglio 1992 al 24 luglio 1992, in pieno clima olimpico per le Olimpiadi di Barcellona. Gli scrittori partecipanti erano, in effetti, quasi tutti *barceloneses*: Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Francesc González Ledesma, Jesús Ferrero, Eduardo Mendoza, Juan Madrid, Juan Marsé, Félix De Azúa, Javier Fernández

Non è affatto raro, insomma, che “dietro” e al “controllo” dei romanzi a staffetta vi siano dei periodici, e il dato non è privo di una sua ragione.

La serialità narrativa e la serialità autoriale

In realtà, anche molti romanzi collettivi *non* a staffetta videro la luce su dei periodici prima di essere pubblicati in volumi completi: *La Croix de Berny*, *Six of One by Half a Dozen of the Other*, *The King's Men*, *Lo zar non è morto*. Per tutto l'Ottocento e fino agli inizi del Novecento si trattava in fondo di una pratica comune e che prescindeva dal numero degli scrittori coinvolti e dal metodo di scrittura impiegato. Ma che un romanzo a staffetta appaia su un giornale e per conto di un giornale è una cosa che, nello specifico, non può essere tralasciata. La sua scrittura sequenziale diventa infatti anche una scrittura – e una lettura – seriale, e questo comporta delle importanti conseguenze dal punto di vista dell'autore e del lettore

Scrivere un romanzo a staffetta direttamente per un unico volume e leggerlo direttamente nella sua interezza enfatizza inevitabilmente tutti quegli elementi di casualità e competitività che possono essere avvertiti, tanto dagli scrittori quanto dai lettori, come debolezze e difetti. Ma una scrittura e una lettura a puntate possono temperare questi stessi caratteri e renderli persino piacevoli. Non dovendo subito costituire una “cosa complessa”, gli scrittori partecipanti risultano per esempio meno gravati dall'assenza di un loro controllo complessivo e possono scrivere i propri contributi come fossero davvero dei testi a sé. E in una pubblicazione seriale è proprio così che i lettori li leggeranno: come una successione non continua in grado di far risaltare la loro eventuale qualità singolare e far passare in secondo piano il loro probabile stridente aspetto collettivo. Un'ultima citazione da Susanna Ashton:

[...] the audience of magazine fiction was simply less disconcerted than modern readers might be by interruptions, breaks, and what we might term stylistic jolts. [...]. Without the earlier installment fresh in their minds for comparison, audience might well have been more willing to accept the new installment as the controlling voice, and not the voice that had been established previously.⁸⁶

De Castro. *La maledizione del Faraone* apparve invece sui numeri 32-36 di *Sette Corriere della Sera* del 1995 e fu scritto da Umberto Eco, Giuseppe Pontiggia, Gianni Riotta, Antonio Tabucchi.

⁸⁶ S. Ashton, *Collaborators in Literary America 1870-1920*, cit., p. 114.

Una pubblicazione discontinua costituirebbe così il giusto ambiente per un testo in tutti i sensi discontinuo. Non l'azione e il piacere di scrivere e leggere immediatamente una storia coerente e organica, ma l'azione e il piacere di costruire e seguire *in progress* una storia imprevedibile, vivace, e magari anche aperta a una partecipazione dall'esterno. I dodici capitoli di *The Whole Family* apparvero sull'*Harper's Bazar* senza che il nome dei loro rispettivi scrittori fosse esplicitato. I lettori, i quali erano a conoscenza sia del meccanismo di scrittura sia della rosa degli autori coinvolti, furono invitati a indovinare di chi fosse la mano dietro ciascun capitolo e, stando alla quantità di lettere pervenute, il loro coinvolgimento fu notevole. Il medesimo invito rivolto ai lettori lo si ritrova poi anche in altri romanzi a staffetta come il già citato *El enigma Icaria*.⁸⁷

Tutto ciò si ricollega alla già rilevata componente ludica della scrittura a staffetta a cui ora, però, quotidiani e riviste aggiungono un elemento decisivo per allargare il gioco. Da sempre, i periodici coltivano un rapporto stretto e diretto con il loro pubblico e il meccanismo di scrittura di un romanzo a staffetta si presta bene a coinvolgere i lettori tanto a un livello di pura curiosità per "vedere che ne esce" quanto a un livello più partecipativo per "giocare" con quel che ne esce. Indovinare "chi" ha scritto "cosa" è infatti un gioco a tutti gli effetti ed è un gioco che sposta l'interesse dal testo in sé alla sua produzione: si legge per seguire la storia ma anche per trovare il modo di attribuirlo a chi la sta scrivendo. In tal senso, la serialità periodica non offre soltanto una lettura discontinua favorevole alle caratteristiche di un romanzo a staffetta ma mette anche a disposizione delle possibilità di interazione in grado di porre al centro quelle stesse caratteristiche. L'inevitabile frammentarietà della narrazione di un romanzo a staffetta diviene allora anche auspicabile e l'assenza di una figura autoriale ben determinata cessa realmente di essere un potenziale problema. Chiedere di ricondurre ciascun capitolo a chi l'ha scritto significa difatti incoraggiare esplicitamente l'individuazione e persino la creazione di *più* figure autoriali nello scorrere delle puntate. Combinata con la serialità narrativa, la scrittura a staffetta diventa dunque davvero una serialità autoriale: una successione di puntate e una successione di autori ed entrambe hanno la loro importanza.

Nell'età contemporanea, tuttavia, la pubblicazione seriale sembra essere ormai in declino. Di conseguenza, scrittori e lettori attuali sarebbero assai meno disposti ad abbracciare quegli elementi di instabilità e indeterminazione tipici di un testo e di una scrittura a staffetta. Questo, almeno, per quel che riguarda la letteratura – e lettura – cartacea. In effetti, se si parla di interruzioni, svolte, cambi di voce e argomento, e interazioni tra

⁸⁷ Un invito di questo genere lo si ritrova, come già detto, per *Lo Zar non è morto* anche se limitato a soli dieci capitoli del testo complessivo.

testo e pubblico, è difficile oggi giorno non pensare al mondo del web, uno spazio che inoltre procede e si esperisce andando prevalentemente “in avanti” e per blocchi disomogenei. Diviene allora legittimo chiedersi, in chiusura, se la scrittura a staffetta non possa ritrovare tra le pagine digitali un nuovo ambiente ideale nel quale dispiegarsi.

VII

La scrittura a staffetta sul web

In effetti, sin dagli albori del *cyberspazio*, non mancano esempi di storie a staffetta scritte online. *Beim Bäcker*, una delle prime di cui si ha notizia, risale al 1996 e fu iniziata dalla tedesca Carola Heine per poi essere proseguita, come da manuale della scrittura a staffetta, da altre persone. La storia prendeva le mosse da una scena molto semplice – una donna che compra dei lecca-lecca per tre ragazzine sprovviste di denaro – ma, nel prosieguo, fu complicata dai contributi degli altri partecipanti che aggiunsero scene e personaggi, modificarono quelli preesistenti, e dettero così vita a una trama bizzarra, imprevedibile, e spesso incoerente.

In linea di massima, tutto ciò rientra in quel che si è già detto a proposito dei romanzi a staffetta su carta. C'è però un'importante differenza. Sinora, pur nei loro caratteri specifici, i gruppi a staffetta presentavano tutti una pianificazione di partenza che regolava ambiti diversi in misure diverse ma che stabiliva sempre dei confini precisi dal punto di vista quantitativo: un determinato numero di scrittori per un determinato numero di capitoli. In *Beim Bäcker* questa pianificazione e questi confini vengono invece meno: chiunque poteva intervenire per allungare la storia senza che ci fosse né un limite nel numero di contributi né uno nel numero dei partecipanti. Dispiegandosi sul web, il testo a staffetta poteva dunque fare a meno tanto di uno spazio prestabilito di capitoli o puntate quanto, soprattutto, di un gruppo prestabilito di persone. Il che, lo si capisce bene, non è un cambiamento di poco conto. Nei romanzi a staffetta si è difatti osservato come la presenza di un soggetto in grado di determinare e delimitare il gruppo di scrittori e la sua scrittura sia una condizione necessaria: il romanzo esiste in una certa forma se esiste qualcuno, o qualcosa, capace di definirla e controllarla. In un testo come *Beim Bäcker*, il gruppo di scrittori sembra invece essere quasi totalmente libero a cominciare dalla sua stessa costituzione. Che accade allora?

In uno dei primi studi dedicati alla scrittura online, J. Y. Douglas si interrogava se il *cyberspazio* avrebbe provocato la fine dei libri o se avrebbe portato invece alla nascita di libri senza fine.⁸⁸ A leggere *Beim Bäcker*, la sensazione che se ne ricava è più vicina alla seconda possibilità: una narrazione priva di un qualsiasi punto di arrivo. La mancanza di un controllo e di limitazioni preventive sembra difatti risolversi in una sequenza di contributi che rinunciano progressivamente alla costruzione di un qualsiasi racconto e di un suo finale. «In the end» – afferma Roberto Simanowski – «we realize that a new author hardly takes into account the legacy left by his predecessors».⁸⁹ La storia si allungava ma non si costituiva in quanto tale. E se questo dava l'impressione di una forma senza fine, dava in un certo senso anche l'impressione della fine di ogni forma.

Ciò considerato, non sorprende che la maggiore libertà dei gruppi a staffetta online non sempre corrisponda a una *totale* libertà. Nel luglio del 1997, il nascente colosso del commercio Amazon lanciò la scrittura di un romanzo a staffetta che tentava proprio di bilanciare la libertà offerta dal web con l'esigenza di una struttura narrativa. Affidò al famoso scrittore americano John Updike il compito di scrivere l'incipit di un romanzo intitolato *Murder Makes The Magazine* che chiunque avrebbe potuto proseguire secondo però delle regole e dei confini ben precisi. La storia si sarebbe composta di quarantacinque contributi, quarantaquattro scelti da una giuria tra tutti quelli inviati e il quarantacinquesimo, il finale, scritto nuovamente da Updike. Ognuno avrebbe potuto inviare la sua prosecuzione ma, ogni giorno per quarantaquattro giorni, Amazon avrebbe selezionato e pubblicato un solo vincitore. Attraverso la potenza del web – come ebbe poi ad affermare il fondatore di Amazon Jeff Bezos – «people from all over the world followed the story» e «thousands of authors contributed superb entries».⁹⁰ Per poter però ottenere un romanzo, la stessa potenza del web necessitava di un percorso prestabilito e di un soggetto limitante che, non diversamente dal *Madrid Cómic*, dall'*Harper's Bazar* o dal *Detection Club*, fosse il “responsabile” della scrittura di un “autore cieco”.

Negli anni successivi, altri testi a staffetta online si mossero sullo stesso solco dell'iniziativa di Amazon proponendo norme preventive e un controllo sulla scrittura. Nell'estate del 2000, il comune ligure di Alassio lanciò *Sapore di Al@ssio*, un “web romanzo” a staffetta da scrivere in dieci capitoli a partire

⁸⁸ Il riferimento è a J. Y. Douglas, *The End of Books – Or Books Without End? Reading Interactive Narratives*, University of Michigan Press, 2001.

⁸⁹R. Simanowski, “The Reader as Author as Figure of Text”, http://www.p0es1s.net/poetics/symposion2001/full_simanowski.html,

⁹⁰ La presentazione di Bezos e il testo finale del romanzo sono reperibili online: <http://g-ecx.images-amazon.com/images/G/01/books/authors/murder-makes-the-magazine.pdf>

da un primo pubblicato su un sito *ad hoc*. I partecipanti avevano a disposizione un certo numero di battute prefissato per i loro contributi che, come in *Murder Makes The Magazine*, sarebbero stati letti e selezionati da una giuria.⁹¹ Ogni dieci giorni, il capitolo ritenuto migliore sarebbe stato così pubblicato sul sito per consentire la continuazione della storia sino alla sua conclusione. Nel 2008, ancora in Italia, il collettivo dei Kai Zen organizzò la stesura de *Il Romanzo Totale* pubblicando in rete l'inizio di una storia e chiedendo ai lettori di proseguirla. Nuovamente, il processo di scrittura contemplava la selezione da parte di una redazione apposita del contributo più convincente che sarebbe apparso sul sito come prosecuzione ufficiale.

In tutti questi casi, la presenza di regole e di soggetti limitanti ha quindi il compito di preservare, sul web come su carta, l'esistenza di una storia, di garantire il più possibile il suo carattere di "cosa complessa" e, verrebbe da aggiungere, di "cosa completa". Sul web, però, questo obiettivo deve adeguarsi alla diversa costituzione e ampiezza del gruppo di scrittori. Da questo punto di vista, da *Beim Bäcker* a *Romanzo Totale*, il vero elemento di rottura con la pubblicazione cartacea rimane infatti costante: il gruppo a staffetta sul web si forma sempre *in progress* e abbattendo ogni barriera tra lettura e scrittura. Questi testi non si limitano cioè a chiedere di essere letti ma invitano costantemente il lettore a passare dall'altra parte della pagina – o meglio: dello schermo – per essere continuati. Non si tratta più solo di assistere a "quel che ne esce" o di "giocare con quel che ne esce" ma anche di poter provare a stabilirlo. Il passaggio è fondamentale e modifica la natura tanto del testo quanto, ovviamente, del gruppo stesso.

Non più solo romanzi: i testi a staffetta sul web

Basandosi su una scrittura ben più ampia e libera di quella cartacea, e dovendola organizzare, molti testi a staffetta online finiscono per enfatizzare quell'elemento ludico già insito nella composizione a staffetta in sé. Lo si sarà probabilmente notato: le regole e i percorsi seguiti in *Murder Makes The Magazine*, *Sapore di Al@ssio* e *Romanzo Totale* avvicinano la costruzione del testo a un vero e proprio *contest* con tanto di vincitori e vinti. Questi testi collettivi sono anche grandi giochi collettivi: la successione delle parti e delle mani è soggetta a una gara tra più potenziali scrittori e tra le loro proposte

⁹¹ Vale la pena notare che sia *Murder Makes the Magazine* sia *Sapore di Al@ssio* appartengono al genere del giallo e del mistero. Anche sul web – e forse proprio a maggior ragione sul web – il "genere" resta dunque un fattore aggregante e facilitante di cui è difficile fare a meno.

alternative. La formazione della storia scorre quindi parallela alla formazione del gruppo ed entrambe fanno parte dell'idea di opera che viene presentata.

Questi testi non possono dunque essere considerati come una semplice trasposizione digitale dei romanzi a staffetta. Analogamente a questi ultimi presentano certo una stesura *in progress* che racconta – o tenta di raccontare – una storia. Ma, diversamente da questi, presentano poi anche una pianificazione altrettanto *in progress* che racconta come si forma il gruppo e come quindi si costruisce la storia. La loro natura diventa allora quanto meno ambigua: sono testi letterari ma anche, come detto, giochi collettivi, e poi esperimenti culturali e sociali, persino, a volte, opere d'arte concettuali. Di fatto, questi testi non si leggono solo – o non tanto – per essere seguiti ma soprattutto per essere *proseguiti* e per assistere e prendere parte alle modalità con cui si sceglie e si organizza la loro stessa prosecuzione. La loro lettura, la loro analisi e finanche il loro giudizio, non potranno dunque prescindere dalla considerazione del processo partecipativo che sollevano e richiedono.

Non più solo autori: i gruppi a staffetta sul web

Nei gruppi a staffetta online la scrittura, lo si è visto, viene aperta a chiunque voglia contribuire alla stesura della storia. Lettori e scrittori vedono così fondersi e confondersi i loro ruoli e, di conseguenza, i gruppi a cui danno vita assumono un aspetto assai diverso rispetto a quelli sinora incontrati. Risultano in primo luogo più grandi, comprensibilmente e comunque sempre potenzialmente più grandi. In testi sprovvisti di confini preventivi come *Beim Bäcker*, il gruppo può contenere tanti scrittori quanti se ne propongono ma, anche in presenza di limitazioni di partenza, la composizione di questi gruppi è in genere alquanto numerosa e lascia inoltre intravedere una partecipazione anche maggiore: in *Murder Makes the Magazine* il gruppo è alla fine costituito da ben quarantacinque persone ma su «thousands» di possibili membri. Soprattutto, però, a prescindere dalla loro specifica grandezza, questi gruppi a staffetta online non risultano più costituiti da una successione di «distinguished authors». Salvo rare eccezioni, a scrivere i testi a staffetta sul web non sono infatti nomi d'autore in grado di segnalare immediatamente la natura artistica del discorso. Questo accadeva nei romanzi cartacei dove il testo a staffetta poteva persino considerarsi più una successione di *autori* diversi che di capitoli scritti da persone diverse. Sul web pare invece avvenire l'esatto contrario: a catalizzare l'interesse è il testo stesso e in particolare il modo in cui è costruito ossia la possibilità che più

persone scrivano *in progress* una storia. Chi siano queste persone sembra poi essere di secondaria importanza.

In effetti, se i gruppi che hanno scritto *Las vírgenes locas*, *The Whole Family* e *The Floating Admiral* sono conoscibili e conosciuti nelle individualità dei loro componenti, lo stesso non si può dire dei gruppi che hanno scritto *Beim Bäcker*, *Murder Makes the Magazine*, *Sapore di Al@ssio* e molti altri testi a staffetta sul web. Non sempre i nomi dei loro componenti sono esplicitati e anche quando lo sono – come in *Murder Makes the Magazine* – sembrano comunque restare in ombra, individualmente e collettivamente, rispetto al testo a cui stanno prendendo parte: non ci sono nomi d'autore né nomi di gruppo che potrebbero diventare d'autore ma solo il titolo di una possibile opera collettiva. Questi testi appaiono allora scritti da gruppi indistinti di persone indistinte e la loro scrittura collettiva arriva così a produrre quasi un effetto di anonimato collettivo. Testi collettivi ma privi di nomi. E se scompaiono i nomi, scompaiono – forse – anche gli autori.

Come non scomparire completamente La scrittura collettiva aperta su larga scala

I

L'inizio dell'anonimato

«Un gruppo di dieci persone inizia a formare un vero collettivo. Dieci è l'inizio dell'anonimato». Così Pierre Lévy nelle prime pagine de *L'intelligenza collettiva*, manifesto utopico dell'antropologia digitale scritto agli albori della diffusione di Internet. Il suo calcolo si basa su un famoso episodio biblico – Adamo che discute con Dio del numero di “uomini giusti” necessari a salvare Sodoma dalla punizione divina – e dunque, a meno di non voler fare letteralmente i conti con Dio, bisognerebbe fidarsi.¹ Inoltre, ciò che qui interessa non è tanto l'esattezza della cifra minima che costituisce un vero collettivo quanto il suo supposto anonimato.

Un vero collettivo, questo è il ragionamento di Lévy, è tale perché non consente a nessuno dei suoi membri di spiccare e di essere conosciuto

¹ P. Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 46. Nella Genesi, il patriarca “contratta” con Dio il numero di “uomini giusti” che devono essere presenti in città affinché questa sia risparmiata. Abramo inizia con cinquanta («Se ci sono cinquanta giusti nella città, davvero distruggerai Sodoma, farai morire il giusto con l'empio?») e poi continua a scendere fino a fermarsi a dieci. Dieci, sostiene Lévy, è il numero minimo affinché i giusti possano essere una forza capace di salvare la città e, di conseguenza, far cambiare idea a Dio.

individualmente. Il suo è un discorso funzionale alla definizione del concetto di intelligenza collettiva per il quale Lévy ha bisogno di sbarazzarsi delle singole personalità. Come però visto in chiusura del capitolo precedente, si tratta anche di un discorso non estraneo alla scrittura collettiva. Può un gruppo di scrittori “scompare” dietro la sua collettività e produrre delle opere per così dire anonime? E se sì, perché?

Nella maggior parte dei testi collettivi incontrati questo non accade. *L'ami Fritz, Romance, La donna della domenica, Six of One by Half a Dozen of the Other, Le Roman des Quatre, Caverns, Keeping Mum, L'armata dei sonnambuli, Las vírgenes locas, The Whole Family, The Floating Admiral*: questi romanzi collettivi sono scritti da gruppi assai diversi tra loro per composizione, onomastica e metodologia di lavoro. Ma nessuno di questi gruppi di scrittori – nemmeno quelli, e ce ne sono, che sono costituiti da più di dieci persone – suscita quell'impressione di anonimato di cui parla Lévy. A comporli sono infatti un determinato numero di soggetti conoscibili e, molto spesso, conosciuti. Il gruppo di scrittori è allora qui ancora inquadrabile come un insieme distinto e variamente nominabile e non come un insieme indistinto e apparentemente anonimo. Con i gruppi a staffetta sul web qualcosa, invece, si è visto cambiare: i loro componenti, di solito ben più di dieci, tendono a scomparire alle spalle del loro testo che scrivono. Il che dipende certo da una questione aritmetica ma non solo.

Scheherazade 2.0

Per quasi tre anni, dal 21 giugno del 2005 al 17 marzo del 2008, l'artista australiana Barbara Campbell dette vita a un gruppo di scrittura che avrebbe potuto contenere fino a milleuno individui. Per milleuno notti, la Campbell narrò via *webcast* milleuno storie della lunghezza massima di milleuno parole che chiunque avrebbe potuto scrivere. Il progetto, intitolato *1001 Nights Cast* e chiaramente ispirato a *Le mille e una notte*, si basava su una stretta collaborazione tra l'artista e il suo pubblico. Ogni mattina, la Campbell pubblicava sul suo sito una parola o una frase estrapolate dalle notizie riguardanti il Medio Oriente e invitava chiunque se la sentisse a scrivere una storia a partire da quelle. Ogni notte per milleuno notti, la Campbell avrebbe poi letto la storia che riteneva migliore in una *performance* recitativa trasmessa sul web in tempo reale e solo in tempo reale: i milleuno video dei racconti di *1001 Nights Cast* non furono archiviati e oggi, fatta eccezione per qualche breve estratto, non sono più disponibili.² Tale scelta avvenne

² Le storie rimangono invece archiviate in forma scritta e sono tuttora disponibili sul sito. <http://1001.net.au/stories.html>

probabilmente in omaggio alla tradizione orale nella quale ogni racconto è legato a una sua specifica e irripetibile *performance* narrativa alla quale si assiste solo se si è presenti in quel preciso momento. Coloro i quali erano presenti alla trasmissione di questi milleuno video assistettero però a una *performance* ben particolare: l'inquadratura della camera era focalizzata esclusivamente sulle labbra in movimento della Campbell mentre il resto del volto e l'interezza del corpo erano lasciati al di fuori dell'immagine. La Scheherazade del ventunesimo secolo narrava senza essere vista e chi dava voce alle milleuno storie scritte da molte mani era solo una bocca indistinta. Segno forse che il gruppo di scrittori alle sue spalle era diventato talmente grande da apparire anch'esso indistinto?

Alla fine dei milleuno giorni furono duecento quarantatré le persone che scrissero le milleuno storie: assai meno di quanto sarebbe stato tecnicamente possibile ma di certo molte di più rispetto al collettivo minimo di cui parla Lévy e anche ai gruppi di scrittori sinora incontrati. A dispetto della loro quantità, i nomi dei duecento quarantatré partecipanti sono riportati ciascuno in calce alla relativa storia, così come sono sempre riportati i nomi dei giornalisti e gli articoli da cui ciascuna storia ha preso le mosse. Tutti i nomi che si celano dietro i racconti, compreso quello della Campbell che li adeguava alla recitazione, sono dunque esplicitati: l'esatto opposto di un anonimato.³ Eppure sarebbe difficile negare che l'effetto complessivo di *1001 Nights Cast* sia simile a quello suscitato dalla sua Scheherazade: una sequenza di storie che provengono da una bocca priva di volto e che, in forma scritta, rimangono ora come «ghosts of their one-time voicing».⁴ Milleuno storie composte da un insieme indistinto di persone e, escluso il nome della loro promotrice, finanche anonimo.

A prima vista, questo può sembrare davvero strano. Non solo, infatti, i nomi dei partecipanti ci sono, ma risultano anche nettamente separati. *1001 Nights Cast* è costituito da una serie di racconti differenti ed è quindi un testo facilmente scomponibile e individualizzabile. La situazione non è tanto diversa da quella già osservata nei testi a staffetta online, anch'essi peraltro costituiti da contributi nettamente separati: il gruppo impegnato nella scrittura collettiva non nasconde i nomi dei suoi componenti ma questi rimangono comunque pressoché invisibili. A ragione di ciò concorre senza dubbio la *scala* delle scritture che vi sono alla base. Un gruppo di parecchie decine o persino di alcune centinaia di persone, benché dotate di precise

³ Ciascuna storia riporta, a sinistra, il nome del giornalista e il link del suo articolo da cui sono tratte le parole che hanno funto da ispirazione. In calce alla storia, si legge la dicitura «adapted for performance by Barbara Campbell from a story by...»

⁴ <http://1001.net.au/about/>

identità, può risultare sempre troppo grande per poter essere adeguatamente determinato e nominato. Come anticipato, però, c'è ben altro in gioco.

Ciascun racconto di *1001 Nights Cast*, si legge nella presentazione, è stato scritto «by a pool of (by the end) 243 writers scattered across the globe». È una descrizione che ricorda quel che Jeff Bezos, CEO di Amazon, disse di *Murder Makes the Magazine*: un testo a staffetta a cui avevano tentato di partecipare «thousands of authors» e che era stato seguito da «people from all over the world». In entrambi i casi, quel che si delinea è l'immagine di un gruppo vasto ma soprattutto *aperto*. Barbara Campbell non aveva affidato la stesura dei racconti a un numero di persone selezionate e a scriverli furono «243 scrittori sparsi per il mondo». Né questo era accaduto in *Murder Makes the Magazine* o negli altri testi a staffetta sul web. La partecipazione era stata aperta a chiunque ed è proprio questa apertura, ben più che il numero elevato, a cambiare – e forse cancellare – l'aspetto di un gruppo.

I gruppi aperti

«Whenever a communication medium lowers the costs of solving collective action dilemmas», afferma Marc Smith, «it becomes possible for more people to pool resources. And more people pooling resources in new ways is the history of civilization in seven words».⁵ È difficile dire se queste sette parole rappresentino realmente la storia della civiltà umana. Non è però altrettanto difficile ammettere che gli odierni mezzi di comunicazione abbiano davvero abbattuto i costi necessari a intraprendere azioni collettive. In *1001 Nights Cast*, *Murder Makes the Magazine*, *Beim Bäcker*, *Romanzo Totale*, etc., decine e centinaia di scrittori furono in grado, grazie alla rete, di collaborare a uno stesso progetto pur non conoscendosi ed essendo «sparsi per il mondo». Ma, ben prima di questo, decine e centinaia di scrittori poterono partecipare e collaborare a questi progetti perché Internet aveva dato loro la possibilità concettuale di farlo: di pensarsi e diventare scrittori.

Di fatto, i limiti che le nuove tecnologie, Internet in primis, consentono oggi di oltrepassare non sono solo fisici bensì anche mentali. Come mezzo di comunicazione, Internet consente a molti di entrare in contatto con molti ma, come mezzo di espressione, Internet consente a molti di esprimersi con molti, bypassando gli intermediari tipici della cultura cartacea: editori, critici, correttori, agenti. Una scrittura collettiva sul web può quindi interessare gruppi potenzialmente molto grandi ma soprattutto sprovvisti di barriere d'ingresso particolarmente selettive. Il vero scarto che la scrittura collettiva

⁵ M. Smith, citato in H. Rheingold, *Smart Mobs: The Next Social Revolution*, New York, Basic Books, 2003, p.31

conosce allora nell'ambiente digitale non è tanto la possibilità di essere praticata da molte persone – molte di più di quanto accadrebbe altrimenti – quanto la possibilità di essere praticata da *chiunque*. Chiunque avrebbe potuto scrivere i racconti di *1001 Nights Cast* e le duecento quarantatré persone che alla fine li scrissero furono in un certo senso “chiunque”. Non autori professionisti o scrittori in cerca di affermazione ma individui con altri interessi e altre professioni che, per curiosità o passione, risposero alla richiesta iniziale. Ed è proprio per questa ragione che, pur avendo numeri e nomi definiti, il gruppo che costituiscono ci sembra piuttosto un insieme sprovvisto di numeri e nomi. Nel momento in cui chiunque ha il potere di scrivere con chiunque, determinare il gruppo e distinguere i suoi componenti inizia infatti ad apparire certo complesso per la sua ampiezza ma soprattutto non necessario per la sua sostanza. Il gruppo non è più un insieme di persone specifiche che richiede di essere definito in quanto esiste solo in quella determinata composizione. Diventa invece un insieme di persone indistinte che formano un gruppo che, senza di loro, esisterebbe comunque con un'altra composizione dal momento che, per quanto paradossale possa suonare, in questi casi il gruppo *precede* i suoi componenti.

In *1001 Nights Cast*, *Murder Makes the Magazine*, *Beim Bäcker*, *Romanzo Totale* e poi, come vedremo, *Invisible Seattle*, *A Million Penguins*, *In territorio nemico*, *Letters to an Unknown Soldier*, *Mr. Beller's Neighborhood*, *Textopia*, *Netprov*, non c'è un gruppo di scrittori che scrive un testo collettivo. C'è un'opera collettiva o, meglio, un'idea di un'opera collettiva in base alla quale viene data la possibilità a cento, duecento, mille persone, di formare un gruppo di scrittori. La differenza è fondamentale. Il gruppo si presenta qui sin dall'inizio come un insieme aperto e indeterminato che tende inevitabilmente a scomparire in favore del suo stesso prodotto. E difatti quel che rimane di questi grandi gruppi aperti sono quasi sempre proprio i *titoli* dei loro lavori: testi scritti da tante, tantissime persone, e chi siano non sembra più molto importante. «Cosa importa chi parla?», è la domanda d'indifferenza che Foucault s'immaginava in una cultura in cui i discorsi si svolgessero nell'anonimato del mormorio. Cosa importa chi parla *quando chiunque può parlare con chiunque?* si potrebbe piuttosto dire in riferimento a una scrittura collettiva aperta, fisicamente e concettualmente, su larga scala. L'inizio dell'anonimato non è dieci ma la possibilità che chiunque possa far parte di quei dieci.

Storie e scritture diverse

L'idea di una scrittura collettiva “anonima” si presta a scenari teorici tanto variegati quanto contrastanti. Aprendosi a chiunque e facendo a meno

di una rigida determinazione onomastica, questi gruppi di scrittori possono apparire come il simbolo di una svolta democratica per la letteratura ma, al contempo, incarnare anche il pericolo di una sua banalizzazione e deflagrazione. La distanza tra una vera repubblica delle lettere e un'anarchia non è, dopo tutto, molto ampia.

Sul piano delle opere, come in parte anticipato, questi grandi gruppi aperti producono dei testi che non possono essere più considerati semplici romanzi e, spesso, nemmeno più solo "testi". Già nella scrittura a staffetta online si è difatti visto come la sua pianificazione costantemente *in progress* faccia parte dell'idea di opera proposta e debba quindi essere presa in considerazione: il testo finale e finito, posto che esista, non è l'unica cosa che conta e forse nemmeno la principale.

Tutto ciò risulta ancor più vero ed evidente in tutti quei casi in cui i grandi gruppi aperti non replicano una modalità di scrittura già adoperata nella tradizione letteraria ma si volgono verso esperienze ed esperimenti diversi. Una scrittura collettiva che consente a chiunque di scrivere con chiunque si pone del resto come una pratica potenziale nel senso più reale e forte del termine: combinazioni, aspetti, e risultati possibili sono davvero incalcolabili. E in effetti, dal costruire la voce di una città al comporre un romanzo a mo' di un'enciclopedia, dal fondare una fabbrica della letteratura all'interpretare personaggi di narrazioni improvvisate, i gruppi aperti di cui ci si occuperà danno vita a scritture e storie tra loro assai diverse, inusuali, inedite, anche nel senso più concreto di "impubblicate" e "impubblicabili". Per comprenderle appieno non si potrà fare allora un'immediata astrazione di elementi e tratti comuni ma bisognerà piuttosto seguirle da vicino se non proprio dall'interno. Se è infatti vero che questi gruppi aperti spariscono alle spalle dei loro testi, è altresì vero che quel che accade in questi gruppi è decisamente importante, e va quindi considerato di volta in volta.

Il discorso nel suo complesso, come detto, dipende strettamente dalle nuove possibilità di aggregazione e immaginazione offerte da Internet e dal web.⁶ Ma non del tutto. Le innovazioni tecnologiche determinano e modificano la cultura di una società ma le pratiche culturali, dal canto loro, precedono sempre le innovazioni tecnologiche. In tal senso, la scrittura collettiva diventa sì più facilmente e radicalmente aperta sulla rete ma non diventa aperta solo grazie alla rete. A dimostrazione di ciò, è possibile fare

⁶ Si coglie qui l'occasione per una puntualizzazione. Nonostante siano spesso usati come termini interscambiabili, Internet e il web non sono la stessa cosa. Internet è la rete – *the network of networks* – che collega i computer di tutto il mondo. Il web è il modo che si è affermato per muoversi su questa rete. Il web è dunque venuto successivamente e se Tim Berners Lee non l'avesse prima inventato e poi reso di pubblico dominio, l'aspetto del nostro mondo virtuale sarebbe oggi molto diverso.

un piccolo salto indietro nel tempo, all'incirca un decennio prima della reale diffusione di Internet e del web, e cominciare da una città americana, dal suo sogno di scrivere il *suo* romanzo e dalla sua ben diversa Scheherazade.

II

Un romanzo di una città scritto da una città

«Mi scusi, stiamo costruendo un romanzo. Ci può prestare qualche parola?». Questa è la bizzarra richiesta che si sente, nell'agosto del 1983, per le strade di Seattle. A formularla sono, coerentemente, dei bizzarri individui provvisti di elmetti protettivi e di uniformi bianche da lavoro. Si definiscono *Literary Workers* e stanno cercando di costruire un romanzo «alla maniera in cui si costruivano le cattedrali».

Nella stessa città, quattro anni prima, un gruppo di artisti e scrittori, tra cui Philip Wohlstetter, James Mitchell, Jean Sherrard e Larry Stone, aveva dato vita a *Invisible Seattle*, «a loose association of actors, dancers, musicians, visual artists and writers that had staged various interventions and performances in the name of re-imagining the city of Seattle».⁷ Per quattro anni, il gruppo si era cimentato nell'organizzazione e produzione di alcune opere collettive tra cui anche la stesura di un romanzo a staffetta pubblicato su un settimanale locale. Quando però, nell'estate del 1983, gli Invisibili crearono e indossarono i panni dei *Literary Workers*, il loro piano era ben più ambizioso e interessava una dimensione ben più ampia delle pagine di un periodico. Si trattava di produrre un romanzo sulla città che fosse scritto dalla stessa città: *Invisible Seattle, the novel of Seattle, by Seattle*.

La fascinazione per lo spazio urbano e per le sue possibilità di re-immaginazione doveva molto a *Le città invisibili* di Italo Calvino, come del resto era evidente nel nome scelto dal collettivo. Nello specifico, però, l'idea di un romanzo su una città che fosse scritto dalla stessa città era nata in Francia, a Parigi, dove nel 1982 Philip Wohlstetter, *the godfather of Invisible Seattle*, aveva trascorso un anno ricco di letture e ricerche durante il quale si era imbattuto, per l'appunto, in un'idea:

Spark for the idea: an installation at the Centre Pompidou, *Bourse de l'imaginaire*, by Fred Forest. Each viewer was invited to submit a 'fait-

⁷ P. Wohlstetter, conversazione privata. Da questo momento in poi, se non diversamente indicato, tutte le citazioni di Wohlstetter provengono da conversazioni con il sottoscritto.

divers' (one he saw, invented, or cut from a newspaper): responses were classified, then tracked moment to moment on a Stock-exchange of the Imaginary (lost pets: +6; vanishing penguins: -7, etc.) I loved the sight of all the scribbled responses posted up on walls, the faux-scientific gravitas that the art-workers brought to the task of entering data. What kind of participatory event could we stage in Seattle, I wondered, that would give birth to a similar mix of public ferment and imaginary science? My wife Chris said: have people contribute to a novel.

L'installazione artistica di Forest era un'opera che mostrava quello che qualche anno dopo le nuove tecnologie di comunicazione avrebbero reso quotidiano: la dissoluzione delle barriere concettuali tra artista e pubblico e tra creazione e fruizione. Chiunque assistesse all'installazione *Bourse de l'imaginaire* aveva anche il potere di contribuirvi aggiungendo «dati» che venivano organizzati all'interno di una struttura preesistente. Di qui, l'idea più ambiziosa e letteraria di far collaborare la popolazione di Seattle al suo romanzo, a un romanzo che fosse costruito mettendo insieme i suoi «fait-divers». Era il 1983 – Internet era ancora sperimentale e il web ancora da essere pensato – e gli Invisibili stavano per aprire la scrittura collettiva a un numero enorme e non determinato di persone: chiunque avrebbe potuto partecipare alla stesura del romanzo della sua città. Ma come raccogliere questi «fait-divers»? Come adoperarli? Come, insomma, far scrivere un romanzo a migliaia di persone?

Scrivere algoritmicamente

La cultura francese del tempo si rivelò utile anche nel definire un metodo per realizzare un'idea così temeraria. Ancora Wohlstetter:

Oulipo and Perec indicated the direction we wanted to go. Inventing sufficiently strict constraints would, we hoped, moderate the idiosyncrasies of each writer's style and maybe create a new collective author behind which mask we could all disappear.

L'obiettivo era dunque organizzare una qualche forma di controllo che moderasse le individualità partecipanti trasformandole in una nuova tipologia di autore collettivo in grado di rendere invisibile la stessa collettività di cui era composto. «Invisible Seattle», si legge nell'annuncio del progetto diffuso il 1° agosto 1983, «is attempting to create a new author: the collective imagination of a city». Da definizione, l'immaginazione collettiva di una città avrebbe dovuto costituirsi di migliaia di voci ma, nella pratica della scrittura letteraria, avrebbe dovuto parlare con una. Questo nuovo

autore collettivo doveva cioè pervenire alla stesura di un romanzo che fosse tale, leggibile e pubblicabile. Dopo aver immaginato «a new author» bisognava cioè immaginare «a path for producing a new text».

Tale percorso non poteva però essere rigidamente prefissato o affidato al giudizio arbitrario di uno o più individui. Se *Invisibile Seattle* doveva essere *a novel by Seattle*, la città di Seattle doveva avere sufficiente potere e libertà di plasmarlo. Vi era quindi bisogno di un sistema di regole che fosse abbastanza fluido da comprendere, e non costringere, le molteplici creatività ma che, allo stesso tempo, fosse abbastanza solido da coordinarle verso un unico obiettivo. La soluzione provenne da un territorio alquanto ibrido. Le azioni dell'Oulipo, le precedenti esperienze teatrali degli Invisibili e la nascente disciplina informatica servirono da base per ideare un processo standardizzato capace di produrre un romanzo non prestabilito. In termini un po' arcigni ma efficaci: un algoritmo letterario.

«Find a city that needs a novel». La prima delle ventidue regole dell'algoritmo di *Invisible Seattle* rende subito chiaro cosa si intendesse per una scrittura algoritmica.⁸ Le cosiddette *Rules of the Game* che gli Invisibili approntarono durante le loro riunioni serali aperte a tutti costituivano una procedura generale che avrebbe potuto essere replicata, passo per passo, in altro tempo e in altro luogo. Qualsiasi città che ne avesse avuto "bisogno" avrebbe potuto adoperare l'algoritmo per scrivere il proprio romanzo, il cui testo finale sarebbe stato però sempre diverso dal momento che sempre diversi sarebbero stati i dati utilizzati. Le ventidue regole guidavano l'intero corso di produzione di un «romanzo di una città scritto da una città», dalla raccolta dei materiali sino all'organizzazione di quella che sarebbe stata l'effettiva stesura. Accanto alle *Rules of the Game* che presiedevano alla procedura generale, gli Invisibili elaborarono poi anche delle *Guidelines* che servivano invece a regolare la scrittura particolare del loro romanzo. Si decise qui, tra le altre cose, il tema del romanzo (la scomparsa), la modalità di narrazione (la seconda persona singolare) e che il sesso del protagonista non sarebbe stato specificato. Convinti di aver messo così a punto un modello generale di scrittura in grado di far funzionare l'idea di partenza e un modello particolare in grado di tradurla in pratica, il gruppo di *Invisible Seattle* lanciò apertamente il suo progetto: scrivere un romanzo «the way they used to build cathedrals».⁹ Seguì una vera e propria campagna pubblicitaria su tutti i media del tempo – giornali, radio, tv – alla ricerca di "manodopera". Era ora difatti necessario che la popolazione di Seattle prendesse attivamente parte alla costruzione del proprio romanzo.

⁸ Le ventidue regole sono riportate nell'appendice del romanzo pubblicato: *Invisible Seattle. The Novel of Seattle, by Seattle*, Seattle, Function Industries Press, 1987, pp. 227-231.

⁹ *Invisible Seattle. The Novel of Seattle, by Seattle*, cit., p.221.

Danger: Novel under Construction

«Today all data collection would take place anonymously and online», afferma Wohlstetter più di trent'anni dopo. Ma nell'agosto del 1983 Internet non era una soluzione e i *Literary Workers* dovettero andare fisicamente alla ricerca dei materiali necessari. Al nucleo originario degli Invisibili, una decina di persone, si aggiunsero curiosi e simpatizzanti. Furono così circa trenta i *Literary Workers* che, per tutto il mese, rastrellarono Seattle nei modi più disparati al fine di raccogliere quanto più materiale possibile dal maggior numero di persone possibile. Crearono un finto cantiere dal quale fermavano i passanti, si recarono a una partita di baseball per chiedere al pubblico di raccontarla, distribuirono nei club della città il testo monco di una canzone invitando la gente a completarlo. Per una trentina di giorni, posero domande, ascoltarono opinioni, distribuirono questionari, fecero scrivere degli estratti di un ipotetico diario personale. Presero in prestito parole altrui, moltissime parole altrui, senza mai collegarle a un nome o a un individuo ben preciso. Fu una vera e propria ricerca sul campo nello stile delle indagini antropologiche e sociolinguistiche con però una differenza fondamentale: agli Invisibili non interessava la veridicità delle testimonianze. Erano alla ricerca di materiali romanzeschi che, in quanto tali, potevano essere veri, più che veri, molto più che veri.¹⁰ Ancora Wohlstetter

We asked people to collectively imagine the city (give us their image of it) rather than to imagine how to construct a work of fiction, to describe a car, an overheard conversation, the body of their lover, real or imaginary, to tell a lie, to invent the title of a book with the word "Seattle" in it. [...] We were naïve investigators, with no experience at formulating good questions. Some were easy: what's disappearing from Seattle? (The theme of the novel); what are you usually doing at 9:15 A.M., 6:47 P.M.? We were able to collage these into the collective temporal portraits included in each chapter: "At 6:47 P.M., the city is getting on a bus to Ballard, a ferry to Bremerton, jogging around Green Lake..."¹¹

¹⁰ «I swear to tell the Truth. More than the Truth and Much More than the Truth»: così era scritto sui *badge* dei *Literary Workers*.

¹¹ «Big influence», prosegue Wohlstetter, «was George Perec. His whimsical literary experimentalism, his fascination with the sociological survey or questionnaire: a beguiling combination». Un'altra fonte di ispirazione, questa volta "americana", fu «il Federal Writer's project [degli anni Trenta] and its marvelous Depression-era guidebooks: the writer no longer a garret-room creator but a public compiler and collaborator».

Come però intuibile, poche decine di persone, per quanto dotate di buona volontà, non potevano coprire l'intera città. Non senza una qualche ironia, la Seattle di *Invisible Seattle* coincise con la parte di città più visibile: «our Seattle was restricted to the center city, not the outer edges, not much contact with the working class or people of color. We were aware of what we were missing but the logistics of this many-sided event were overwhelming». Ciononostante, alla fine di agosto, i *Literary Workers* si ritrovarono con una mole davvero impressionante di materiali raccolti, definiti – in una maniera la cui importanza sfuggiva ai più – *data files*. Il passo successivo fu adoperare questi *data files* per scrivere il romanzo.

Scheherazade 1.0

La dodicesima delle *Rules of the Game* stabiliva che la costruzione effettiva del romanzo sarebbe dovuta avvenire in pubblico secondo una formula ben precisa:

12. Build the novel using the formula $15c = \pm 8t \times 2h$ over 4 (fifteen chapters of approximately eight typed pages each, compiled in two hours, spread over four days). The construction shall take place in public.¹²

I primi di settembre, nella cornice del *Bumbershoot Arts Festival*, gli Invisibili organizzarono così un grande stand al cui interno sveltava un'installazione artistica che era un trionfo dell'estetica futurista degli anni Ottanta: una grossa cabina dai contorni tondeggianti, ricca di display luminosi, alla cui sommità campeggiava il nome di Scheherazad II. Definito «the first of a new generation of story-tellers», Scheherazade II ospitava al suo interno due personal computer disposti l'uno di fronte all'altro. A loro sarebbe spettato il compito di gestire la grande quantità dei dati raccolti e scrivere, nella pratica, il romanzo.

La tecnologia informatica del tempo era però alquanto limitata e, al netto della sua entusiastica definizione, le capacità di *story-telling* di Scheherazade II furono più parte del suo fascino estetico che della sua effettiva potenza di *software*. Benché si fosse cercato di ideare programmi capaci di incorporare e generare testi autonomamente, la maggior parte delle operazioni furono infatti svolte manualmente. Ogni due ore, due scrittori diversi, definiti *Guest Writers*, si posizionavano all'interno di Scheherazade II

¹² *Invisible Seattle. The Novel of Seattle, by Seattle*, cit. p.228.

e, adoperando i due computer presenti, scrivevano i vari capitoli del romanzo con i *data files* che i *Literary Workers* passavano loro. Chiunque avrebbe potuto intromettersi per assistere, partecipare, dire la propria: nello stand erano presenti altre due console per raccogliere ulteriori dati e i capitoli, una volta ultimati, erano stampati ed esposti alle pareti dando a tutti la possibilità di intervenire con una penna. L'immagine della scrittura letteraria che veniva mostrata era distante anni luce dalla vulgata del genio creatore individuale. Nelle parole di Rob Wittig, un altro degli Invisibili:

A room full of people creating within a frame of rules, reaching into big cardboard boxes for handfuls of text as needed, giving away ideas, reading fragments aloud, delighting in the prose of others, trying chunks of text in variant orders, editing in teams, writing in public for all to see.¹³

Scrittura collettiva in pubblico e aperta al pubblico che compone utilizzando materiali collettivi: alla fine dei quattro giorni previsti, si calcolò che furono all'incirca ventimila le persone che avevano partecipato in varia misura a questo ambizioso progetto letterario. Il 6 settembre del 1983 Seattle ebbe finalmente la prima bozza del suo testo, la prima delle molte versioni di un romanzo scritto da una città che doveva contenere una città.¹⁴

Il romanzo di Invisible Seattle

«A flagrant multi-genre collision involving the nouveau roman, a Dos Passos/Joycean catalog of particulars, the pulp detective/thriller genre, careful historiography, and a full load of what one kind commentator termed “*je ne sais the fuck quoi*”». ¹⁵ La descrizione di Rob Wittig rende bene l'idea del composito risultato ottenuto. *Invisible Seattle* è la storia di una persona – un anonimo e sessualmente indefinito “tu” – che giunge in città chiamato a ritrovare un individuo scomparso, il misterioso Proteus. La sua indagine è il pretesto perfetto per mettere Seattle e i suoi abitanti al centro della scena. La ricerca itinerante del protagonista consente infatti di mostrare l'ambiente

¹³ R. Wittig, *Invisible Rendezvous. Connection and Collaboration in the New Landscape of Electronic Writing*, Hanover, University Press of New England, p. 76.

¹⁴ La versione più diffusa, e da cui sono tratte tutte le citazioni, è la cosiddetta “Version 7.1” pubblicata nel 1987 dalla Function Industries Press. Tra le altre, una menzione particolare meriterà la “Version 3.5 – The Radio Version”, una versione radiofonica del romanzo trasmessa a puntate dall'ottobre al novembre 1983. La distinzione delle varie versioni secondo una progressione numerica e decimale è un'ulteriore testimonianza del fascino che l'informatica iniziava a esercitare all'epoca.

¹⁵ R. Wittig, *Invisible Rendezvous*, cit. 76.

urbano in diversi ritratti collettivi, vere e proprie sintesi delle risposte raccolte dai cittadini della “vera” Seattle:

It is 8:17 a.m. The city, you imagine, is on its bicycle on its way to work. It is showering after its aquarobics class, it is in the firehouses just after roll call, getting down to housework and preparing for the radio test. The city is busy with the rituals of coffee, turning on hot water, filling the filter, taking that last sip out the door.

It is 12:06 p.m. Seattle is eating lunch, watching *All My Children*, waking up a girlfriend, getting bailed out of jail by a lawyer, busing the dirty dishes at the Dutch Oven restaurant, eating lunch from a brown bag or playing the ZAXXON video game at Starcade, answering phones or calming down or wasting time.

It is 6:38 and some version of Seattle is heating up TV dinners or Fettucine Ricardo, swimming or doing calf raises at the Seattle Athletic Club or waiting for the late arrival of the Coast Starlight from Los Angeles...¹⁶

Ogni abitante di Seattle poteva far parte e riconoscersi in questi e altri passaggi. Dopo tutto, sia la scelta di una narrazione alla seconda persona singolare sia la decisione di non specificarne il genere rispondevano proprio al desiderio di coinvolgere il lettore senza stabilire una ben precisa immedesimazione. «The “You”», si legge tra le *Guidelines*, «is a character, a set of instructions to the reader, a series of possibilities».¹⁷ Nella Seattle di *Invisible Seattle*, questo protagonista “aperto” si aggira per incontrare quattordici personaggi i cui nomi erano riportati in un elenco ritrovato nella stanza di Proteus. Ne incontra uno per ciascun capitolo, in un crescendo di allucinata suspense e metaletterarietà finché, nell’ultima pagina del romanzo, comincia a leggere il libro di cui è protagonista e si accorge che le iniziali dei quattordici nomi formano una frase dal senso compiuto, e inesorabile:

Your eyes reads the columns quickly (reads the words “At the end you will also disappear” formed by the first letters of the names), but you will also disappear as you reach.¹⁸

Con la scomparsa di “You” si chiude il romanzo che proprio nella scomparsa aveva il suo tema principale. «Proteus» si legge ancora nelle

¹⁶ *Invisible Seattle*, cit., p. 18, p. 27, p. 203.

¹⁷ Ivi, p.238.

¹⁸ Ivi, p.218.

Guidelines «is only one of a series of disappearances of all types. Languages are disappearing among recent immigrants. Newspapers. The members of the Wobblies and the left. The view. [...] The city itself is disappearing». L'immagine di una città in perenne trasformazione e cancellazione è certo un ulteriore segno dell'influenza dell'opera di Calvino ma rientra anche nel senso più specifico del progetto: creare una voce e un autore collettivo dietro cui far scomparire l'insieme delle migliaia di voci e di mani che li compongono. E in questo *Invisible Seattle* sembra aver raggiunto il proprio obiettivo.

Tra le pagine del libro trovano spazio, come detto, tracce di generi diversi ma anche forme non romanzesche e persino non testuali: estratti di un diario personale, frammenti di giornali, fotografie, schizzi, disegni. Il tutto è però tenuto insieme da una struttura e una voce ordinate e coerenti. Il testo principale risulta suddiviso in capitoli e paragrafi, ciascuno con un proprio titolo, e le foto, i disegni e le parti diaristiche e giornalistiche che vi si affiancano hanno sempre una giustificazione e, in ogni caso, non precludono la lettura complessiva della storia. *Invisible Seattle* è un romanzo che lascia intravedere la pluralità dei materiali e degli individui a partire dai quali è stato composto e che riesce a ricondurli entro *una* narrazione e *una* storia. Ma se il risultato fu questo, a questo punto è legittimo domandarsi: risultato ottenuto da chi? O da che cosa?

«You're an author, you're an author»

Un gruppo di persone (una decina), gli Invisibili, che composero le regole del progetto e del testo finale; un gruppo un po' più vasto di persone (una trentina), i *Literary Workers*, che raccolsero e procurarono i dati con i quali il testo finale fu composto; e infine un ulteriore gruppo assai più vasto di persone (migliaia) che fornirono quei dati e lessero e modificarono il testo man mano che veniva scritto. Scrittura collettiva su larghissima scala, *Invisibile Seattle* pose una serie di questioni pratiche e teoriche che sfidavano la rigidità di alcuni concetti cardine del campo letterario:

We spend the summer in a volatile state where we would zero in on certain sacred things about what novel is, what authors were supposed to do, and try to do just the opposite. If it was supposed to be done alone, we'd do it together. If it was supposed to be private, we'd do it in public. We'd reverse the authority of writer and reader. We'd go interview people on the street and tell them "you're an author, you're an author" and they'd go "no, no", and we'd go "yes, yes".¹⁹

¹⁹ R. Wittig, *Invisible Rendezvous*, cit., p.66.

Scrivere insieme, scrivere in pubblico e, soprattutto, scrivere tutti. La scrittura di *Invisible Seattle* prese le mosse ai confini di pratiche e luoghi quotidiani – le strade, i caffè, gli incontri sportivi, i club, i festival – e si presentò come una pratica ugualmente ordinaria. Chiunque poteva partecipare alla costruzione del romanzo in un qualsiasi momento della sua giornata. Chiunque poteva essere un autore. Ciò che emerse fu dunque un paradigma di scrittura letteraria sostanzialmente inedito, una scrittura «as a behavior, something anyone can perform from time to time – a job, a task, a passion, a hobby – rather than a calling, a vocation, an election, or an inheritance».²⁰ E di fronte a questo non convenzionale modello di scrittura, il convenzionale modello di autore non sembrava più adatto.

Nel testo pubblicato non appare alcun nome né sulla copertina né al suo interno. Nell'appendice dedicata alla descrizione del progetto si parla del lavoro e della scrittura di migliaia di persone ma nessuna di queste viene mai nominata. Stando all'intestazione e al sistema di catalogazione libraria, l'autore del romanzo coincide poi con il suo titolo. Ad aver scritto *Invisible Seattle: the Novel of Seattle, by Seattle* è *Invisible Seattle*, cioè la stessa città di Seattle, la sua immaginazione collettiva o, a voler essere più corretti, quella dei moltissimi cittadini che vi presero parte. Inserire i nomi di tutti i partecipanti avrebbe richiesto uno spazio eccessivo e, inoltre, nessuno aveva pensato a registrarne le generalità. Soprattutto, però, era evidente che con *Invisible Seattle* ci si trovava di fronte a qualcosa di diverso per cui sarebbe stato di conseguenza necessario qualcosa di diverso. «We imagine a book with film-type credits», scriverà Rob Wittig anni dopo, avvicinando la stesura di *Invisible Seattle* alla produzione, grande e collaborativa per eccellenza, di un film. E tuttavia, prosegue Wittig, il modello dei crediti cinematografici non sarebbe stato forse ugualmente efficace dal momento che avrebbe vincolato ciascun nome a un ruolo ben preciso mentre molti partecipanti di *Invisible Seattle* avevano svolto molteplici ruoli e in molteplici occasioni. «The collective imagination of a city» non era né una libera somma di migliaia di individualità né un gruppo chiuso e ben organizzato.

In realtà, come detto, la tipologia di scrittura collettiva che *Invisible Seattle* aveva mostrato non sfidava soltanto il carattere individuale della scrittura letteraria ma anche e soprattutto il suo carattere sacrale. Considerata come pratica collettiva e quotidiana, la scrittura di *Invisible Seattle* non era più portata avanti da un singolo individuo ma nemmeno da individui bisognosi di riconoscimento. E se chiunque poteva scrivere, se chiunque poteva essere un autore, il credito non era più necessario e forse nemmeno sensato. *Invisible Seattle* aveva dato a tutti «the chance to become the author of their own

²⁰ Ivi, p.144.

book» e, così facendo, aveva fatto scomparire tutti lasciando a loro testimonianza solo il libro. Di fronte a una pagina di carta sembra dunque riproporsi quell'effetto già osservato nello schermo del computer: molte parole di molte persone sconosciute che danno vita a storie apparentemente prive di nomi e di autori.

Diversi gradi di responsabilità

Nella descrizione del romanzo e della sua costruzione una questione è rimasta inevasa: come, nella pratica, l'immaginazione collettiva di una città sia riuscita a produrre un romanzo capace di tenersi insieme. L'algoritmo letterario ebbe certo un peso fondamentale nel convogliare una collettività così vasta e non rigidamente organizzata verso il risultato finale ma non fu sufficiente. A scavare nella storia dietro le pagine di *Invisible Seattle*, si ritrova infatti molto altro.

Al termine dell'evento in cui si era dato vita a un romanzo nella maniera in cui si costruivano le cattedrali, ci si accorse che, in quella cattedrale, qualcosa non tornava. «The just completed roof of the cathedral», ricorda uno dei *Literary Workers*, «did not match the walls (which were still going up) in size, logic, or aesthetics».²¹ Il romanzo subì allora un importante intervento di "ristrutturazione" in cui parti significative furono rimosse e altre riadattate. A svolgere tale compito non fu però l'immaginazione collettiva della città ma poche persone, i *Literary Workers* che rimasero nello stand dopo la sua chiusura e, a lungo andare, una sola persona.

«After the first draft was handed to the Mayor of Seattle the Monday morning after the event», ricorda Philip Wohlstetter, «we spent a month editing it and since I owned the computer, most of the final editing fell to me». Per dare vita a un romanzo che fosse tale, la scrittura collettiva e quotidiana di *Invisible Seattle* necessitò di un lavoro assai meno collettivo e quotidiano e certamente più convenzionale. I *Literary Workers* e soprattutto Wohlstetter lavorarono sul testo per renderlo leggibile e pubblicabile, operando «a conventional edit of the writing, smoothing out jagged edges and making it as reader-friendly as possible». In tal senso, il romanzo mostra la presenza di forme di controllo e di *leadership* autoriali che intaccano l'affascinante immagine di una scrittura collettiva di un'intera città e lasciano piuttosto intravedere la persistenza di determinate responsabilità individuali. «We couldn't cope with the volume of data», ammette ancora Wohlstetter, ricordando poi come gli stessi scrittori che si alternarono

²¹ Citato in *Invisible Seattle*, cit., p.243.

all'interno di Scheherazade II non riuscissero spesso a conformarsi del tutto al compito di neutri compilatori:

Theoretically those writers were trying to incorporate data from sheets brought to them by literary workers, chosen from posted in the room. But the pressure of completing each chapter in two hours meant that, in fact, writers often ended up writing whatever was in their heads when time was running short (instead of being guided by constraints of data and rules to dissolve themselves into a new author, they simply reproduced their idiosyncrasies of style, their writing tricks etc.).

Non solo l'editing dunque, ma anche la stessa stesura del romanzo rivela una collettività più ristretta e individualizzata. Invece di dissolversi in quell'immaginazione collettiva della città che avrebbe dovuto essere la mano invisibile del romanzo, gli scrittori di *Invisible Seattle* tesero a riaffermare i propri gusti e la propria personale scrittura in una pluralità stilistica che fu poi smussata durante l'editing. Più che di un romanzo scritto da un'intera città sarebbe allora preferibile parlare di un romanzo scritto *a partire* da un'intera città il cui autore, lungi dall'essere inesistente o del tutto invisibile, è piuttosto costituito da diversi – e diversamente visibili – gradi di responsabilità. «The Literary Workers», afferma Rob Wittig, «did the hard part of writing so that the reader/writers could do the fun part. You could say the Literary Workers of Invisible Seattle were “curators” to use a visual art term or “DJs” or “remixers” to use a musical term». ²² «There were different grades of authorship», gli fa eco lo stesso Wohlstetter sottolineando come alla base del progetto ci fosse una costante tensione tra l'attribuire *una* voce ad una città e il lasciare *le* voci della città completamente libere di fluire: «We had to constantly struggle between the impulse to impersonate a solitary author by writing an aesthetically unified novel and the love of schizotext, heterotopias and kitsch». Il fatto che il romanzo pubblicato mostri una struttura e una voce solide e coerenti testimonia come questa tensione sia stata risolta tramite l'intervento di diverse e circoscritte azioni capaci di attribuire una forma e una voce a ciò che sarebbe stato altrimenti informe e caotico. Un grosso errore – *a big mistake* – secondo ancora Wohlstetter, con il famigerato senno di poi:

We were running away from the strangeness, the ungainliness, the what-is-this quality, pushing it towards a 'readerly' rather than a 'writerly' text, as Barthes would put it. We had unleashed this gigantic writing machine. I don't think any of the products we ended up with—

²² R. Wittig, conversazione privata.

the version handed to the Mayor, the version read on public radio, the published novel—did justice to the material we'd gathered. We could have written another novel from everything we left out.²³

Compare qui una questione che tornerà spesso nei progetti di scrittura collettiva su larga scala: il rischio di una sproporzione tra la grandiosità del processo e la natura forse minore del prodotto, e il conseguente dubbio che l'interesse e il valore dell'opera risiedano più nel primo che nel secondo. *Invisible Seattle* aveva liberato una gigantesca macchina scrivente che aveva visto la partecipazione di circa ventimila persone e che, alla fine, produsse però un soltanto un libro "solamente" leggibile. Le possibilità che la sua scrittura collettiva aperta e quotidiana aveva mostrato erano però immense e di lì a poco il gruppo di *Invisible Seattle* le avrebbe messe alla prova in uno spazio diverso dalla città, talmente diverso da apparire come un nuovo mondo.

«The next big thing»: la scrittura collettiva online

«Let's assume, for the sake of art, that the Barthes of "The Death of the Author" and the Derrida of "The End of the Book and the Beginning of Writing" are correct. Now what happens? That's what we're here to find out».²⁴ È il 9 marzo del 1985 e questo messaggio appare scritto su uno schermo nero a caratteri luminosi ed è firmato da un certo Big Phone Bill. L'«here» in cui si trova e da cui intende verificare quel che accade dopo "la morte dell'autore" e "la fine del libro" è In.S.Omnia, uno dei primi *Bulletin Board System* dedicati alla scrittura letteraria collettiva e non.²⁵

La creazione di In.S.Omnia, un acronimo per *Invisible Seattle Omnia*, fu per gli Invisibili quasi un passo obbligato. Dopo aver organizzato un

²³ Il giudizio di Wohlstetter è forse un po' ingeneroso perché, come accennato, il romanzo lascia ben intravedere i suoi materiali plurali di partenza. La "gigantesca macchina scrivente" non passa inosservata e, in un caso specifico, viene anche lasciata del tutto libera di parlare. Il "Proteus' Diary", il diario tenuto da Proteus che viene incastrato tra le pagine del testo principale, è infatti formato dai contributi diaristici raccolti durante il mese di agosto e pubblicati senza alcuna modifica o elaborazione.

²⁴ Citato in R. Wittig, *Invisible Rendezvous*, cit., p. 10.

²⁵ Il fatto che sia oggi necessario spiegare cosa sia un *Bulletin Board System* (BBS) dice molto su quante trasformazioni siano avvenute nel campo dell'informatica negli ultimi trent'anni. Un BBS consisteva in un computer collegato a una linea telefonica a cui era possibile collegarsi da altri computer "chiamando" il relativo numero di telefono. Una volta entrato nel BBS, l'utente trovava delle sezioni nelle quali entrare per leggere i messaggi e testi lì presenti ed eventualmente lasciarne altri. Adoperando la linea telefonica, a un BBS poteva accedere un utente alla volta e, non essendo i suoi dati caricati su server esterni, poteva contenere solo un certo numero di messaggi e testi.

progetto in cui il computer era solo uno strumento di trascrizione, il *Bulletin Board System* si presentò come un'occasione irresistibile: la scrittura collettiva poteva ora essere trasferita all'interno del computer, in uno spazio in cui tanto forme di restrizione quanto obiettivi finali non apparivano più necessari. Svolgendosi direttamente sul computer, la scrittura letteraria acquisiva carattere di immediatezza e questo, insieme alla possibilità di leggere e aggiungere testi in tempi assai brevi, trasformava il processo di composizione quasi in un processo di conversazione, «an eerie discourse somewhere between speech and writing».²⁶ Sullo schermo del computer e attraverso la sua tastiera chiunque avrebbe potuto leggere e scrivere senza doversi recare in un determinato luogo o essere fermato per strada e, soprattutto, senza dover passare attraverso l'intermediazione di qualcuno:

A true republic of letters. Anyone can play, skilled or unskilled, pro or am. Our habitual users: visual artists, anthropologists, programmers etc. as well as literary gents gentlewomen. And the unknowns just passing by who leave their words behind. A sense that is always someone else about to arrive and astonish us. You.²⁷

In realtà, basandosi su una tecnologia all'epoca non molto diffusa, In.S.Omnia non raggiunse mai numeri di partecipazione equiparabili a quelli del romanzo di *Invisible Seattle*. La sua "repubblica delle lettere" non superò mai le poche decine di "cittadini". Nel suo piccolo, però, In.S.Omnia ospitò una serie di interessanti sperimentazioni e discussioni sulle potenzialità letterarie del nascente mezzo elettronico. Se molti adoperarono In.S.Omnia come il corrispettivo di una rivista cartacea, limitandosi a pubblicare i loro testi, altri infatti organizzarono modi di espressione basati sull'allora inedita interattività offerta dal computer. Si formarono delle sezioni, denominate stanze, in cui poter scrivere insieme e a distanza. Alcune erano strutturate intorno a delle regole – nella stanza TEN WORDS, per esempio, ciascuno doveva aggiungere a una storia una frase di dieci parole – altre erano invece più libere e davano vita a testi totalmente imprevisi, imprevedibili e inclassificabili.²⁸ I contenuti di queste stanze non formavano romanzi o racconti propriamente detti ma piuttosto testi in perenne costruzione, discussione, e distruzione. A differenza della scrittura collettiva di *Invisible Seattle*, il processo non conosceva più prodotto:

²⁶ R. Wittig, *Invisible Rendezvous*, cit., p.19.

²⁷ Tratto da "Notes for a New Medium" piccolo manifesto di presentazione di In.S.Omnia stampato sui giornali locali dell'epoca e gentilmente resomi disponibile da P. Wohlstetter.

²⁸ Esempi si possono ritrovare in R. Wittig, *Invisible Rendezvous*, cit., pp. 16-28.

Where's the first text? Scrolled into oblivion, friends. We are commenting on, and annotating, a quickly absent original. Truly no origins here. Beginning is always an interruption – an insertion into the intriguing and ever-present babble – or, let's be kinder, conversation, or to be Socratic, dialogue.²⁹

«Why pretend that a story is written by one, when it is written by many?», affermerà a proposito Rob Wittig mostrando chiaramente il cambio di prospettiva tra il progetto di *Invisible Seattle* e In.S.Omnia. Nella città elettronica, diversamente da quella fisica, le voci dei partecipanti non andavano incanalate verso un'unica tonalità ma lasciate libere di esprimersi e collaborare. Ma non solo. Nell'ambiente elettronico ogni singolo utente poteva avere più voci, più nomi e, ovviamente, molteplici ruoli. Se già *Invisible Seattle* aveva frammentato la figura dello scrittore, In.S.Omnia dava a chiunque la possibilità di adottare vari compiti di scrittura a seconda delle proprie competenze, interessi, e disponibilità.³⁰ Le applicazioni che si offrivano sembravano incalcolabili e su In.S.Omnia vennero immaginate grandiose imprese di scrittura collettiva, la maggior parte delle quali non andarono però oltre lo stato di ideazione per mancanza di fondi. «We were about ten years too early», afferma oggi Wohlstetter. «The local Arts agency was funding poetry about trees and mountains. They weren't sure that what we were proposing was Literature».³¹

La società, scrive Rob Wittig, è programmata per cercare «the “next big thing” in literature»: un nuovo e geniale romanziere, una nuova corrente o scuola di pensiero, persino una rivoluzione del supporto letterario, per esempio dal libro cartaceo a quello digitale. Ma cosa succederebbe, prosegue Wittig, «if the next big thing is the realization that we have changed the way we use culture?». Riusciremmo a vederlo o questo nuovo modo di adoperare la cultura rimarrebbe invisibile «because we have been taught to look for the wrong things – for authors, works, and readers?»³²

²⁹ Da “Notes for a New Medium”.

³⁰ Rob Witting ne elenca una decina: dal *Literary Contractor* (colui che propone e organizza l'idea generale del progetto) al *Listener* (colui che perfeziona la composizione essendo semplicemente presente nel processo). Cfr. *Invisible Rendezvous*, cit. pp. 141-2.

³¹ Wohlstetter mi ha inviato il “Grant Application Form” con cui fu presentata la richiesta di finanziamento alla *National Endowment for Arts*. Ha un effetto straniante leggere oggi cosa bisognasse specificare una trentina d'anni fa: «An electronic magazine changes the traditional concept of a literary magazine by making it interactive. It combines the joy of browsing through other's stories with the pleasure of writing for an audience that can respond instantly».

³² R. Wittig, *Invisible Rendezvous*, cit. p.8.

Invisible Seattle e *In.S.Omnia*, con mezzi e intensità differenti, avevano cercato e mostrato proprio un modo diverso di intendere e usare la cultura e la scrittura letteraria: un modo aperto, collettivo, quotidiano, sganciato dall'individualismo e dall'apparente eccezionalità tipici dell'autore e del testo a stampa. Molti vi presero parte, molti – come l'ente delle arti – non li riconobbero o non li ritennero validi. Ken Kesey, quel Ken Kesey che di lì a poco avrebbe scritto *Caverns* con altre tredici persone, assistette all'evento di *Invisible Seattle* e disse che un computer non valeva la matita di Walt Whitman. Al volgere del terzo millennio, tuttavia, il computer sarebbe davvero entrato quasi in ogni casa e, con la diffusione del web, avrebbe dato a moltissimi la possibilità di ideare e condividere altri progetti ed esperimenti collettivi, sempre più ampi e diffusi e perciò sempre più difficili da ignorare.

III

A Million Penguins: un romanzo wiki

«Can a community write a novel?». Nel febbraio del 2007, Jeremy Ettinghausen, uno dei responsabili del settore digitale della *Penguin Books*, pone questa domanda che, a questo punto, non dovrebbe essere in grado di suscitare una grande curiosità.³³ Si è già visto che un gruppo più o meno grande di persone può scrivere un romanzo, che una sequenza separata e successiva di più individui può scrivere un romanzo e che, in un certo senso, anche una città può scrivere un romanzo. Osservata su questo sfondo, la domanda di Ettinghausen potrebbe dunque apparirne compresa e risultare pertanto scontata: una comunità può, ovviamente, scrivere un romanzo. Tuttavia, la comunità a cui si qui fa riferimento – *a community* – non è un generico gruppo di persone quanto piuttosto un *modo* particolare di organizzare un gruppo di persone e il loro lavoro. Il progetto al quale l'interrogativo dà inizio – «Can a community write a novel? Let's find out» – è infatti il tentativo di scrivere un romanzo alla maniera di un'enciclopedia, e di un'enciclopedia ben particolare: Wikipedia.

Fondata nel 2001, già nel 2007 Wikipedia era diventata la più grande enciclopedia del mondo offrendo un formidabile esempio delle potenzialità insite nella rete e nei grandi collettivi di persone che è in grado di attrarre e formare. L'antico concetto della "saggezza delle masse" combinato con il

³³ Il quesito appariva sull'intestazione del blog del progetto che oggi però non è più online.

nuovo mezzo informatico aveva consentito, nel giro di pochi anni, di rivoluzionare l'idea di enciclopedia e di mostrare un modo di lavorare, una sorta di filosofia, che incarnava il meglio del web 2.0. Wikipedia era libera, collaborativa e funzionale e ogni progetto basato sul wiki avrebbe dovuto rispettare le sue caratteristiche e promettere i suoi risultati. Ciò che la *Penguin Books* lanciò nel febbraio del 2007 fu dunque un esperimento che applicava il modello wiki alla scrittura letteraria. Più precisamente, un tentativo di scrivere un romanzo collettivo attraverso MediaWiki, il medesimo *software* su cui si basava, e tuttora si basa, Wikipedia.

Per poco più di un mese, dal 1 febbraio al 7 marzo 2007, la *Penguin Books*, coadiuvata da un team di studiosi di *new media* della De Monfort University di Leicester, mantenne online un sito dedicato al romanzo a cui chiunque, esattamente come nel corrispettivo enciclopedico, poteva accedere per aggiungere, modificare o cancellare porzioni di testo. Alla chiusura del progetto, furono circa 75.000 le persone che visitarono il sito ma di queste solo 655 contribuirono poi effettivamente alla stesura di *A Million Penguins*, furbo e accattivante titolo del romanzo wiki che, alla fine, fu tutto fuorché un romanzo.³⁴

Il fallimento del romanzo

Che Wikipedia funzioni in pratica ma non in teoria è un'affermazione che si sente spesso ripetere all'interno della sua stessa comunità e, al netto della sua forma paradossale, è un'affermazione seria. Il successo di Wikipedia è infatti evidente nella pratica ma, a livello teorico, risulta assai difficilmente spiegabile e soprattutto replicabile. Il modello wiki si basa, come noto, sulla libertà di aggiungere o modificare testi direttamente dal proprio *browser web*, senza dover passare per filtri preventivi. Adoperando termini abusati ma cari ai sostenitori del web 2.0, si tratta di un modello *open source* fondato sul *crowdsourcing*. L'idea di fondo è che chiunque possa contribuire liberamente poiché la collettività sarà in grado di superare le negatività individuali, siano esse comportamenti consapevolmente distruttivi o inconsapevoli e inevitabili errori. Dati alla mano, è ciò che accade su

³⁴ I dati della partecipazione sembrano confermare quella legge del web (definita la regola del 1% o principio del 90-9-1) secondo la quale, in una *community*, la stragrande maggioranza degli utenti si limita all'osservazione mentre l'attività vera e propria dipende da una ristretta minoranza. In realtà, in *A Million Penguins*, questa minoranza era anche potenzialmente più grande. Le persone che si registrarono come utenti del *wiki novel* – come dunque persone interessate a parteciparvi attivamente – furono infatti 1469, più del doppio di quelli che, alla fine, misero mano al testo. Sulla partecipazione effettiva cfr. infra, p. 149.

Wikipedia³⁵ ma, come accennato, il successo del modello non è per nulla ovvio e dipende da una combinazione complessa e spesso indecifrabile di fattori, non ultimo il fine da realizzare: tra un'enciclopedia e un romanzo la differenza è per esempio notevole.

Proprio per tale ragione, il team responsabile del progetto di *A Million Penguins* contemplò la possibilità di stabilire delle regole specifiche per proteggere il potenziale romanzo wiki. Inserire delle limitazioni preventive avrebbe però significato allontanarsi dalla natura fondamentale dello stesso modello wiki e stravolgere il senso del progetto. Di conseguenza, il team optò alla fine per un'attività di sola moderazione, intervenendo successivamente alla scrittura dei partecipanti e giudicando caso per caso, e a volte chiedendo anche consiglio alla *community*. «There were no rules», afferma Kate Pullinger, scrittrice e docente universitaria membro del team. «The editorial team took it upon themselves to remove the worst examples of vandalism, to restore previous versions, etc., so in a way, we developed a set of informal rules in response to what was happening on the site».³⁶ E in effetti quel che stava accadendo sul sito non poteva essere compreso da alcuna regola prestabilita.

A Million Penguins fu aperto al pubblico il 1° febbraio del 2007 con una frase iniziale – «There was no possibility of taking a walk that day» – tratta da *Jane Eyre* di Charlotte Bronte, un romanzo della tradizione ottocentesca che forse suggeriva le speranze implicite per l'esperimento. «Initially», ricorda ancora Kate Pullinger, «Penguin hoped that they might get a publishable print book out of the wiki novel project». Ma questo si rivelò ben presto impossibile. Per tutto il tempo in cui il sito fu online, vennero aggiunte, modificate e cancellate ampie parti di testo e lo stesso incipit fu eliminato e riscritto più volte tanto che, ben presto, non risultò essere più l'incipit.

Con il sito ormai offline, è oggi difficile spiegare e descrivere cosa fu esattamente *A Million Penguins*.³⁷ Probabilmente, il modo migliore per averne un'idea è osservare il suo modello di riferimento, Wikipedia. Dal momento

³⁵ Già nel 2005, la rivista *Nature* operò una sorta di “controllo di qualità” sulle voci scientifiche presenti su Wikipedia (nella sua versione inglese) e riscontrò un indice di errore quasi pari a quello della prestigiosa Enciclopedia Britannica:

<http://www.nature.com/nature/journal/v438/n7070/full/438890a.html>

³⁶ Kate Pullinger, conversazione privata.

³⁷ Il sito non è più online ma *l'Internet Archive*, nella sua missione di salvaguardare la memoria del web, ne conserva numerose pagine (da cui sono tratte tutte le citazioni successive). La pagina iniziale di *A Million Penguins* così come appariva l'11 marzo 2007 la si può vedere su:

http://web.archive.org/web/20070311081804/http://www.amillionpenguins.com/wiki/index.php/Main_Page

che adoperava il medesimo software, *A Million Penguis* era infatti esteticamente simile all'aspetto dell'enciclopedia online, proponendo un testo centrale suddiviso in vari paragrafi in cui era contenuto il romanzo e intorno (sulla sinistra e al di sopra) l'elenco delle altre pagine raggiungibili: la descrizione del progetto, le linee guida, la barra di ricerca interna al sito, le pagine di discussioni relative alle varie sezioni. In tal modo, chiunque poteva agevolmente cercare la parte del sito e della storia che più gli interessava per leggerla e intervenire. Ben si capisce, allora, che una versione finale del romanzo non poteva esistere e, d'altra parte, la presenza di una versione finale in un progetto wiki sarebbe stata quasi un ossimoro. Il testo di *A Million Penguins* era estremamente fluido e instabile, soggetto a continue modifiche e stravolgimenti, e solo la chiusura del sito al pubblico consentì di avere *una* versione osservabile o, più correttamente, *diverse* versioni:

In addition to the version found on the Welcome Page there are a number of other versions in various states elsewhere on the site:

[Banned Chapters](#)

[Novel A](#)

[Novel B](#)

[Alternative Novel 1](#)

[Sci-Fi](#)

[Real Life Fantasy](#)

[Choose Your Own Adventure](#)

[Choose Your Own Banana](#)

[Bad poems](#)

[Ideas](#)

[Sub-plot - Gina, Mark, Carlo, Sahra, Helena, Sean, James, George,](#)

[Mikhael, Chad, Big Tony](#).³⁸

Ciascun titolo di questo elenco rimanda a una versione alternativa del romanzo o a parti non inglobate nel testo complessivo. Inizia dunque ad apparire evidente il motivo per cui parlare di romanzo per *A Million Penguins* non è la scelta migliore. Non c'è una storia o una trama né tanto meno un genere e una modalità di narrazione. I nomi dei personaggi sono grosso modo costanti ma spesso, nello scorrere delle pagine e delle versioni, conservano solo il nome e cambiano voce, atteggiamento, e persino specie animale.³⁹ D'altra parte, non di romanzo doveva trattarsi ma di romanzo

³⁸http://web.archive.org/web/20070218230927/http://www.amillionpenguins.com/wiki/index.php/Alternative_Novel_Versions_Listed_Here

³⁹ Ecco, per esempio, *chi* diventa Artie: «*There was no possibility of taking a walk that day... a swim, perhaps, but not a walk - for Artie was a whale, a humpback whale, to be precise, at least in these moments*».

wiki, *wiki novel*, un romanzo libero, aperto, interconnesso. Eppure, anche da questa prospettiva, qualcosa non funzionò. «There are at least seven nascent novels in “A Million Penguins” most of which do not connect to each other»,⁴⁰ scrivono nel loro report conclusivo, Bruce Mason e Sue Thomas, altri due membri del team editoriale. Ed è interessante sottolineare quest’ultimo aspetto poiché se la moltiplicazione delle sezioni è insita nel concetto del wiki, la mancanza di collegamenti tra le stesse è invece sintomo di qualcosa di diverso. La ricchezza e l’efficienza di un progetto wiki dipendono infatti dalla densità dei collegamenti tra le sue pagine e non è un caso che Wikipedia segnali in negativo quelle voci che mostrano uno scarso numero di link in partenza o in arrivo. E, nel romanzo wiki, la maggior parte delle pagine risultano proprio «undeveloped, unlinked fragments of content»⁴¹ e anche le sezioni più corpose e interconnesse, come i sette romanzi nascenti, risultano tali isolatamente le une dalle altre.

Sembra dunque che *A Million Penguins*, lungi dall’essere impubblicabile per via della sua eccessiva ipertestualità, lo sia stato soprattutto per la sua smisurata e isolata frammentarietà. «More a million penguins than a cohesive or coherent bird», ebbe ad affermare Douglas Rushkoff a proposito di quel che sarebbe stato il risultato del progetto.⁴² La saggezza delle masse, lasciata libera e applicata alla letteratura, non dette infatti vita né a un romanzo, né a tanti romanzi, né a un romanzo wiki in senso stretto. Ciò che restò a conclusione del progetto furono piuttosto «multiple versions and variants of plot lines and characters» e «uncountable fragments of plots, characters and ideas»⁴³. Un fallimento? Da un punto di vista strettamente letterario, molto probabilmente sì: a conti fatti, una comunità *non* era riuscita a scrivere un romanzo. Ma cambiando prospettiva, e domanda, la risposta potrebbe essere diversa.

Può una folla scrivere un romanzo?

Ancora nel loro report conclusivo, Mason e Thomas avanzano l’idea di vedere *A Million Penguins* non nei termini di un’opera letteraria ma come una

⁴⁰ B. Mason, S. Thomas, *A Million Penguin Research Report*, p.14. Documento disponibile su: <http://www.ioct.dmu.ac.uk/documents/amillionpenguinsreport.pdf>

⁴¹ Ibidem.

⁴² <http://archive09.linux.com/feature/60438>. Va detto che Douglas Rushkoff, uno dei più noti divulgatori della cultura digitale, aveva già sperimentato in prima persona l’idea di un romanzo “aperto”. Nel 2002 pubblicò online il suo romanzo *Exit Strategy* come un «open source novel»: chiunque poteva aggiungere note e specificazioni al testo principale e cento di queste aggiunte vennero poi pubblicate nell’edizione cartacea.

⁴³ B. Mason, S. Thomas, *A Million Penguin Research Report*, p.19.

sorta di *performance* letteraria. Basandosi sui dati in loro possesso, i due studiosi analizzano il ruolo quantitativo svolto dai 655 partecipanti effettivi al progetto e ricavano un interessante risultato: la netta maggioranza (570) intervenne sul testo solamente una volta e, delle rimanenti 85 persone, solo 18 contribuirono per più di sei volte.⁴⁴ Sono cifre che indicano abbastanza chiaramente cosa *non* avvenne nella stesura di quel che avrebbe dovuto essere il romanzo wiki: non si creò alcuna comunità capace di scrivere realmente insieme. «There was no community built around “A Million Penguins”», concludono Mason e Thomas. «The content may have been generated by many people yet, with occasional exceptions, the users rarely actively collaborated».⁴⁵

La forte frammentazione testuale riflette del resto un approccio tutto sommato individuale a cui, data la natura del wiki, non fu però concessa possibilità di piena espressione. Quasi ogni aggiunta o modifica, soprattutto quelle più evidenti e singolari, erano soggette in brevissimo tempo a ulteriori aggiunte o modifiche da parte di altri partecipanti: il testo risultante, benché frammentato, non era dunque quasi mai individualizzato. Proprio combinando la natura poco collaborativa dei contributi con i dati numerici dei partecipanti, Mason e Thomas giungono all'immagine di *A Million Penguins* come una *performance* non organizzata che si svolse su molteplici “palchi”, alcuni più affollati, altri meno:

We can conceive of the registered users as a *crowd* of people occasionally reacting to a number of *performers* some of whom are recognized as star performers. This suggests that it would be appropriate to depict of “A Million Penguins” as somewhat like a

⁴⁴ Nella loro analisi, Mason e Thomas considerano il numero dei contributi e non la quantità delle parole di ciascun contributo. Nel suo breve articolo *Who Writes Wikipedia*, Aaron Swartz considera invece entrambi, sia il numero dei contributi sia la loro consistenza quantitativa, sottolineando come le conclusioni possano cambiare notevolmente. Stando al solo numero dei contributi, Wikipedia appare infatti scritta da una minoranza di persone: poche persone sono responsabili della maggior parte dei contributi. Analizzando invece la consistenza dei contributi il quadro si rovescia: le tante persone che intervengono meno sono anche quelle che scrivono di più e, in tal senso, Wikipedia appare realmente scritta dalla maggioranza. Questo accade perché la maggioranza degli utenti desidera scrivere solo ciò di cui è esperta: carica o modifica un articolo e poi si ritira. Una piccola minoranza è invece interessata a Wikipedia nel suo complesso e allora impegna il suo tempo a modificare e correggere piccole sezioni di articoli rendendole adeguate agli standard generali: è un'azione costante che si concretizza in tanti interventi e in poche parole. Con in mente l'analisi di Swartz, ho chiesto a Kate Pullinger se qualcosa del genere potesse essere accaduta per *A Million Penguins*, se cioè i 570 individui che contribuirono solo una volta potessero in realtà aver scritto, quantitativamente, di più. Non sembra esser stato il caso. In *A Million Penguins* fu la minoranza sia a intervenire più volte sia ad aggiungere più testo.

⁴⁵ B. Mason, S. Thomas, *A Million Penguin Research Report*, p.19.

carnival where the audience reacts to various performances while the performers react to each other and the audience.⁴⁶

Pochi partecipanti che occupano il “palco” per più tempo e imprimono svolte significative a cui la grande maggioranza – *crowd* più che *community*, folla più che comunità – è libera di replicare se, quando e come meglio crede.⁴⁷ È il caso, ed è anche l’esempio più celebre, dell’utente YellowBanana che il 13 febbraio iniziò a modificare il testo in diverse parti inserendo delle aggiunte che avevano come *fil rouge* la presenza costante delle banane. Quel che sarebbe potuto sembrare semplice e gratuito vandalismo fu invece accolto dalla “folla” come un contributo dapprima accettabile e poi addirittura meritevole di una versione dedicata del testo. YellowBanana aveva offerto la sua versione dello spettacolo e il “pubblico” l’aveva accettata e persino proseguita.⁴⁸ A scorrere le pagine dedicate ai profili degli utenti e alle discussioni sul progetto, l’idea di *A Million Penguins* «as a type of performance» sembra poi trovare ulteriori conferme: non era raro, infatti, che gli utenti intervenissero sulle rispettive pagine personali per lasciare la loro opinione sui contributi offerti. Più che una comunità impegnata a scrivere un romanzo, *A Million Penguins* fu allora una folla impegnata a pensare, discutere e assistere a come si potesse scrivere un romanzo e il suo risultato fu per l’appunto l’insieme dei tentativi, delle discussioni e degli interventi di questa variegata *performance*. «As the project evolved», scrisse in seguito Ettinghausen, «I think I stopped thinking about it as literary experiment and I started thinking about it more as a social experiment».⁴⁹ Un esperimento sociale, e non di poco conto ai fini del nostro discorso poiché mise alla prova un gruppo indistinto di persone con una scrittura collettiva realmente libera e aperta e con le sue conseguenze.

Voglia di comunità

Mason e Thomas non parlano di una *performance* generica ma di una *performance* di tipo carnascialesco, *a carnival*. In questa specificazione, il loro riferimento principale è il Bachtin studioso dell’opera di Rabelais e della cultura popolare:

⁴⁶ Ivi. p.16. Corsivo in originale.

⁴⁷ Questo spiegherebbe il motivo per cui, dei 1469 utenti registrati, ben 814 non intervennero mai: interessati idealmente a partecipare al testo, questi potenziali partecipanti non furono però mai abbastanza attratti da ciò che stava accadendo da compiere il passo successivo.

⁴⁸ http://web.archive.org/web/20070218225437/http://www.amillionpenguins.com/wiki/index.php/Banana_version_of_novel

⁴⁹ Citato in B. Mason, S. Thomas, *A Million Penguin Research Report*, p.1

Tutti venivano considerati uguali durante il carnevale. Qui, nella piazza della città, una forma speciale di contatto, libero e familiare, regnava tra le persone che di solito erano divise dalle barriere della casta, del reddito, della professione e dell'età.⁵⁰

Sostituendo la localizzazione fisica – la piazza della città – con quella virtuale – il sito di *A Million Penguins* – si ottiene la medesima atmosfera di uguaglianza e confusione. Nei trentacinque giorni del progetto chiunque poteva entrare in contatto con chiunque e interagirvi indipendentemente dalla sua posizione economica e culturale. Se le celebrazioni carnascialesche favorivano poi il ribaltamento dei ruoli usuali, *A Million Penguins* rovesciava l'usuale gerarchia editoriale: uno scrittore poteva scrivere per un editore, e per uno dei più importanti del mondo, senza il consenso di quest'ultimo anche se, beninteso, alla *Penguin Books* tutto ciò andava più che bene dato il *battage* pubblicitario che ne ricavava. Più che per l'abbattimento dei confini e lo stravolgimento delle gerarchie, il carnevale di Bachtin torna però qui utile per il comportamento della massa durante la festività. Blasfemia, promiscuità, ingordigia, sporcizia: la folla carnascialesca di Bachtin, liberata da limiti e ruoli, si abbandona agli istinti più bassi e volgari e, per il tempo delle celebrazioni, ne gode con vitalistico piacere. Se si osserva di cosa si composero le *performance* letterarie della folla di *A Million Penguins*, ci si imbatte, con le dovute differenze e proporzioni, in comportamenti non troppo dissimili: pornografia, linguaggio scurrile, insulti, umorismo surreale, diffusa presenza di alcolici, droghe e sesso. La saggezza delle folle che aveva prodotto la più grande enciclopedia del mondo, applicata in campo letterario, aveva prodotto pagine provviste di ben poca saggezza.

Con il passare dei giorni, tuttavia, qualcosa iniziò a cambiare: le azioni e i contributi più distruttivi andarono diradandosi ed emersero sezioni del sito e della storia in cui gli utenti iniziarono a privilegiare atmosfere e comportamenti più sereni e ragionati. «Small groups of people», ricorda Kate Pullinger, «began working together in little pockets of the novel, tucked far away from the front pages which is where most of the contentious action took place». «Some of the contributors», si legge nel report di Manson e Thomas, «started to prize the quiet, out of the way places that would not be consistently edited, vandalised or otherwise interfered with».⁵¹ Nel corso del progetto, la frenetica e illimitata libertà creativa delle folle aveva dunque perso attrattiva e propulsione lasciando spazio a obiettivi più ristretti e finanche restrittivi. Se si leggono i contenuti della pagina *Talk: Welcome*, ossia

⁵⁰ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 2001, p.32.

⁵¹ B. Mason, S. Thomas, *A Million Penguin Research Report*, cit., p.15.

della pagina dedicata alla discussione sul romanzo in generale, non si può difatti fare a meno di rilevare un certo desiderio diffuso di strutture e regole:

Someone mentioned locking chapter, and I'm all for it.

What started out as something quite exciting has de-generated into a blood bath of merciless editing and plot prostitution. Some restraints must be put in place. Some structure is needed.

Essentially, as a model for "producing wiki-project novels", you can start with the assumption that whoever starts the novel project should pick a structure for how it will be moderated.

Fundamentally, I think you need to begin by controlling who can edit: there should be no anonymous editors, and the main moderator should be able to eliminate (ban) editors who are spamming/trolling/abusive. Even better would be a project that was by-invitation-only, with between a dozen and perhaps 100 contributors total.⁵²

Ciò che sembra trasparire da queste opinioni e dall'addensamento di piccoli gruppi intorno a pagine e sezioni più isolate è una voglia di comunità piuttosto che di folla, una sottesa rivalutazione del concetto di chiusura contrapposto a un'apertura indiscriminata. *A Million Penguins* mostrò due facce della scrittura collettiva su larga scala ed è assai probabile che una sia stata conseguenza dell'altra: la scrittura collettiva del tutto libera che occupò gran parte del progetto dette progressivamente vita a proposte e tentativi di una scrittura collettiva più circoscritta numericamente, strutturalmente e tematicamente.⁵³ A lungo andare, la scrittura wiki delle folle si era difatti dimostrata incapace di pervenire a un testo non solo pubblicabile ma anche leggibile – «it's just a big wall of virtual graffiti», commentò amaro uno dei partecipanti – e la stessa partecipazione era andata quantitativamente scemando.⁵⁴ In tal senso, neanche l'enfasi posta sulla sola *performance* poteva

⁵²<http://web.archive.org/web/20070212205939/http://www.amillionpenguins.com/wiki/index.php/Talk:Welcome>

⁵³ Questa, ad esempio, è una richiesta che si lesse sempre nella pagina "Talk:Welcome" : «Partner sought: is there anyone out there who wants to tag team on the Fantasy section of Write Your Own Adventure. No one is touching it and it seems like a quiet place to get some solid writing done. Look forward to replies».

⁵⁴ La pagina di gran lunga più visualizzata del "romanzo" fu la pagina iniziale "Welcome". Da una parte, ciò si spiega facilmente: era la prima pagina che appariva cercando il sito. Dall'altra, però, è anche indice di una scarsa propensione da parte del pubblico ad andare oltre nella lettura. E questo appare evidente se si tiene conto delle percentuali in gioco: la pagina "Welcome" fu visualizzata, al 3 aprile 2008, ben 282.327 volte mentre la seconda in

rivelarsi molto d'aiuto. Ogni *performance*, e in particolar modo una di tipo carnascialesco, non può andare avanti per molto tempo. «The wiki novel» affermò uno dei membri del team «reminds me of a party that have gone on too long». Ed è facile, a questo proposito, pensare a un altro "party" durato troppo a lungo, quella sfrenata festa a cui David Forster Wallace paragona gli anni postmoderni della sua formazione letteraria:

For me, the last few years of the postmodern era have seemed a bit like the way you feel when you're in high school and your parents go on a trip, and you throw a party. You get all your friends over and throw this wild disgusting fabulous party. For a while it's great, free and freeing, parental authority gone and overthrown, a cat's-away-let's-play Dionysian revel.

Una situazione libera e liberatrice, in cui l'autorità è assente e ciascuno può fare quello che vuole: è esattamente lo scenario nel quale si situa *A Million Penguins* e, esattamente come in *A Million Penguins*, questa situazione, con il tempo, produce insoddisfazione e lascia intravedere speranze di segno opposto:

But then time passes and the party gets louder and louder, and you run out of drugs, and nobody's got any money for more drugs, and things get broken and spilled, and there's cigarette burn on the couch, and you're the host and it's your house too, and you gradually start wishing your parents would come back and restore some fucking order in your house.⁵⁵

Ma i «genitori», sia nella casa postmoderna di Wallace sia sul sito di *A Million Penguins*, alla fine *non* tornano. La festa prosegue con sempre più stanchezza e meno soddisfazione e, a poco a poco, i partecipanti di entrambe le feste, tanto lo scrittore postmoderno quanto gli scrittori collettivi online, prendono coscienza del fatto che «devono diventare i genitori» e fornire delle regole e un ordine. Ed è forse in questa presa di coscienza che risiede la lezione più importante di *A Million Penguins* in qualità di "esperimento sociale". Una folla lasciata del tutto libera non era riuscita a produrre né un romanzo né una scrittura veramente di gruppo. Ma in quella stessa folla si erano spontaneamente creati desideri e tentativi di costituire delle comunità dotate di regole e confini in cui, invece, scrivere realmente insieme. «Is there

classifica – la pagina "About" – solo 23.705. Cfr. S. Thomas, *A Million Penguin Research Report*, p.15.

⁵⁵ Larry McCaffery "An Expanded Interview with David Forster Wallace" in S. J. Burn (ed.), *Conversation with David Forster Wallace*, University of Mississippi Press, Jackson, 2012, p.52.

something about authority and limits we actually need?» si chiede ancora David Forster Wallace nella stessa intervista. Probabilmente sì. E non solo a livello della scrittura individuale ma anche e soprattutto a livello della scrittura collettiva.

IV

Un metodo e una comunità: la SIC

Proprio dalla necessità di fornire alla scrittura collettiva aperta su larga scala una struttura in grado di creare una comunità e non una folla di scrittori, prese le mosse il progetto italiano della Scrittura Industriale Collettiva (SIC). I suoi due ideatori, Gregorio Magini e Vanni Santoni, avevano seguito l'esperimento di *A Million Penguins* e ne avevano ricavato un'opinione abbastanza netta. Dal loro punto di vista, *A Million Penguins* era stato «catastrofico». Il risultato si era rivelato «un pastone senza capo né coda», effetto inevitabile del suo errore di fondo ossia dell'incapacità di riconoscere che «un milione di scrittori non sono un milione di enciclopedisti». Affinché la scrittura collettiva potesse invece funzionare per davvero in presenza di gruppi aperti, per Magini e Santoni era necessario riconoscere la specificità della scrittura letteraria e creare un'adeguata «struttura di network». ⁵⁶

Presentata alla fiera del libro di Torino nel maggio del 2007, la SIC si propose come un *metodo* di scrittura collettiva rivolto a una *comunità aperta* di potenziali scrittori. Magini e Santoni lo affermano chiaramente: «La SIC è contemporaneamente un metodo e una comunità». A rigore, fu però l'elaborazione del metodo – e la creazione del sito Internet – a precedere e costituire la sua comunità anche se, a sua volta, la stessa elaborazione del metodo della SIC doveva molto ad altre e precedenti “comunità” di scrittura collettiva:

I principi regolatori e i meccanismi del metodo SIC furono elaborati analizzando i pro e i contro di varie pratiche di scrittura collettiva. I casi studiati più a fondo furono le scritture “round robin” (quelle in cui ogni parte o capitolo è scritta da un autore diverso, a rotazione), le scritture in *crowdsourcing* (come *A Million Penguins*) e i romanzi collettivi pubblicati

⁵⁶ G. Magini, V. Santoni, “Letteratura come network”
<http://www.carmillaonline.com/2008/11/26/letteratura-come-network/>

in Italia. Ogni pratica aveva i suoi vantaggi, ma nessuna sembrava riuscire a sfruttare al cento per cento le potenzialità del lavoro di gruppo. Da questo studio comprendemmo che era necessario a) superare le limitazioni espressive insite nella scrittura a staffetta, b) permettere la scrittura di opere coerenti anche da parte di gruppi di persone che non si conoscono tra loro, c) coniugare gli aspetti di libertà creativa resi possibili dal wiki con la necessità di limitare i personalismi dei singoli autori.⁵⁷

C'è pressoché tutto. La scrittura collettiva di gruppi chiusi "tradizionali" (il riferimento principale di Magini e Santoni sono qui i Wu Ming), la scrittura collettiva a staffetta, i più recenti esperimenti sul web come, appunto, *A Million Penguins*. Certo, per via della sua natura, la scrittura collettiva ha sempre comportato riflessioni e discussioni più o meno esplicite sul funzionamento della scrittura letteraria ma è degno di nota che, con la SIC, queste si siano spostate più nettamente sul funzionamento della scrittura letteraria *collettiva*. Sembra quasi che, da bizzarra e isolata eccezione, il campo della scrittura collettiva sia ora diventato abbastanza grande, e vecchio, da poter essere osservato, suddiviso e giudicato nelle sue varianti al fine di giungere a nuovi e più efficaci modelli.

Sin dalla sua elaborazione, la SIC si propone dunque come una scrittura collettiva assai consapevole del suo funzionamento e, ovviamente, dei suoi obiettivi. «Far diventare la scrittura collettiva dei piccoli gruppi una prassi letteraria», si legge, ad esempio, al primo punto programmatico della sua presentazione. E il secondo alza già l'asticella dal punto di vista quantitativo: «Scrivere un grande Romanzo Aperto, un libro collettivo da centinaia di utenti, che sia innanzitutto un buon libro».⁵⁸ Per realizzare tutto ciò, Magini e Santoni combinarono elementi e caratteristiche di precedenti esperienze: il senso di ordine e chiusura tipico dei gruppi tradizionali, la divisione del lavoro tipica dei gruppi a staffetta, l'apertura alla partecipazione tipica delle scritture in *crowdsourcing* e, più in generale, delle scritture aperte sul web. Ne ricavarono, per l'appunto, la Scrittura Industriale Collettiva, un metodo prima e una comunità poi, destinate a raggiungere almeno uno dei suoi ambiziosi obiettivi.

⁵⁷ G. Magini, V. Santoni, "Affinità elettive. Scrittura collettiva e romanzo storico in epoca telematica", <http://www.carmillaonline.com/2011/02/15/affinit-elettive/>

⁵⁸ E il terzo punto è ancora più ambizioso: «dare vita a una rete di lettori e scrittori attenti all'innovazione e sensibili al tema della condivisione del sapere». <http://www.scritturacollettiva.org/documentazione/metodo-sic#sic-comic>

Una fabbrica virtuale: il Grande Romanzo Aperto

Dopo aver portato a termine dei racconti brevi scritti da piccoli gruppi, nel febbraio del 2009, la comunità SIC dette inizio alla stesura di *In territorio nemico*, il Grande Romanzo Aperto che l'avrebbe tenuta impegnata per circa quindici mesi. A differenza di altri progetti di scrittura collettiva su larga scala, il Grande Romanzo Aperto della SIC partì immediatamente con un'idea ben precisa di cosa sarebbe stato il risultato finale: un romanzo storico ambientato in Italia durante la seconda guerra mondiale. «Abbiamo subito pensato al romanzo storico», sostengono Magini e Santoni. «La mole di documentazione storiografica che richiede, nonché la coralità della narrazione e la molteplicità dei punti di vista che ben gli si addicono, trovano certo più facile conseguimento in molti, piuttosto che individualmente».⁵⁹ La scelta del romanzo storico, inoltre, consentiva anche di risolvere il problema del soggetto. Avere un soggetto preliminare era per Magini e Santoni una condizione necessaria per evitare che il romanzo si perdesse in una confusione di strade diverse. La necessità di avere *un* soggetto di partenza non si conciliava però con la «volontà di rendere collettiva l'intera filiera produttiva del romanzo».⁶⁰ In un certo qual modo, la raccolta di fonti su cui si basa un romanzo storico permetteva di sfuggire a questa *impasse* collettivizzando anche la costruzione del soggetto. Dal sito della SIC fu lanciata una sorta di *online call for papers* che invitava chiunque a inviare storie e aneddoti personali e familiari avvenuti durante la seconda guerra mondiale in Italia. Dalla combinazione dei materiali ricevuti, Magini e Santoni ricavarono un soggetto da cui la comunità SIC, attraverso il metodo SIC, avrebbe dovuto scrivere il romanzo, e tanto la natura della comunità quanto quella del metodo erano ben riflesse nell'aggettivo "industriale" che compare nella loro denominazione.

Definire *In territorio nemico* come il prodotto di una fabbrica di scrittura non sarebbe infatti troppo azzardato o scorretto. Le centoquindici persone che parteciparono all'impresa operarono secondo una divisione di compiti e di lavoro che ricorda l'organizzazione dell'industria fordista. Allo stesso tempo, e come mostra la costruzione in *crowdsourcing* del soggetto, la fabbrica della S.I.C. abbracciava però anche l'apertura e la velocità tipiche dell'ambiente digitale. L'obiettivo dichiarato, del resto, era proprio conservare la solidità e l'efficacia produttiva dei processi di lavoro

⁵⁹ G. Magini, V. Santoni, "Affinità elettive. Scrittura collettiva e romanzo storico in epoca telematica"

⁶⁰ Ibidem.

tradizionali senza dover sottostare alla loro rigidità e pesantezza. Bisognava scrivere tutti ma con metodo, scrivere insieme ma produrre «un buon libro».

Come ogni fabbrica che si rispetti, anche la fabbrica virtuale della SIC aveva un “personale” ben determinato. La partecipazione era aperta a tutti ma era necessario candidarsi e prenotarsi sul sito entro un certo periodo di tempo. In tal modo, il gruppo di scrittori non avrebbe avuto limiti preliminari – si sarebbe sempre formato sulla base e in seguito all’idea – ma, prima di passare alla fase di scrittura, il gruppo sarebbe stato delimitato: la partecipazione era aperta a una folla di potenziali scrittori ma la scrittura vera e propria sarebbe stata portata avanti da una comunità.⁶¹

In questa comunità, i ruoli dei partecipanti furono distinti tra la figura dei direttori artistici (o compositori) e quella, assai più numerosa, degli scrittori. Questi ultimi, da definizione, si occupavano, individualmente e separatamente, della scrittura delle varie parti dell’opera; svolgevano – per conservare la metafora industriale – il grosso del lavoro alla catena di montaggio. I direttori artistici, invece, si occupavano di supervisionare l’attività di scrittura dei singoli scrittori e soprattutto di ricomporla: il direttore artistico non scriveva in prima persona ma combinava parti altrui per farle diventare di tutti. È però fondamentale sottolineare che le parti da combinarsi *non* erano sequenze o capitoli successivi del romanzo. La suddivisione della scrittura tra i singoli scrittori non avvenne cioè su base cronologica come nella scrittura a staffetta. «Il primo elemento chiave della SIC», si legge nella sua presentazione, «è la divisione in schede degli *elementi narrativi* (personaggi, locazioni, situazioni, simboli, stile etc.)».⁶² Le parti che vennero distribuite ai singoli scrittori nella produzione di *In territorio nemico* furono dunque gli «elementi narrativi» di un romanzo che doveva essere ancora scritto e che, alla fine, fu effettivamente scritto da tutti. «Tutti scrivono tutto», recita il motto della SIC, e ciò avviene perché la sua catena di scrittura non è rigidamente unidirezionale come la corrispettiva industriale bensì fluida e ricorsiva come nella struttura dei network.

⁶¹ Ingressi successivi erano possibili ma sempre previa approvazione da parte del gruppo ormai formato. Si legga questa risposta data a un aspirante scrittore che desiderava prendere parte al romanzo quando era già in corso: «partecipare entrando a lavori aperti è possibile [...] anche se non è cosa banale. Per farlo, infatti, è necessario leggere - o meglio: studiare - tutta la documentazione prodotta finora dai partecipanti [...] come puoi vedere, sono moltissime pagine, ma è indispensabile che vengano assimilate a fondo, poiché il romanzo sta per entrare in fase di stesura e tutti gli altri partecipanti conoscono le schede a menadito avendole scritte collettivamente. Solo conoscendo bene questi testi un nuovo scrittore potrebbe entrare e tenere il passo degli altri. Se te la senti, hai due settimane di tempo per studiare tutti i materiali; poi troveremo noi il modo di "valutarti" e poi inserirti».

⁶² <http://www.scritturacollettiva.org/documentazione/brochure>

Ogni «elemento narrativo» del Grande Romanzo Aperto aveva a disposizione un certo numero di “schede” – per i personaggi, ad esempio, vi furono ventiquattro schede tante quanti i personaggi che appaiono nel romanzo – e ciascuna scheda poteva essere “prenotata” da quattro a otto scrittori a seconda della sua importanza e consistenza. Questi, come detto, lavoravano sì individualmente e separatamente ma a una medesima scheda, così che, al termine del tempo concesso, se ne avevano più versioni. A questo punto, i direttori artistici – ce ne furono otto – raccoglievano e leggevano le schede individuali dedicate al medesimo elemento e operavano una selezione e composizione delle parti migliori e più condivise, senza poter aggiungere materiali *ex novo*. Si avevano così delle nuove schede, le schede finali, non più riconducibili ad alcun singolo scrittore bensì alla loro somma impersonale.⁶³ Le prime schede finali ottenute in tale maniera furono quelle dei personaggi e delle locazioni che vennero subito ridistribuite agli scrittori per poter essere adoperate nelle fasi successive di scrittura.

Con lo stesso metodo di suddivisione e ricomposizione fu costruito il “trattamento”, ossia un’elaborazione generale della trama che descriveva tutte le scene di cui si sarebbe costituito il romanzo. Le schede delle varie scene vennero allora suddivise tra gli scrittori che produssero nuovamente varie versioni individuali, adesso però basate sulle precedenti schede finali dei personaggi e delle locazioni e quindi su materiali già collettivi. Il ciclo si ripeté ancora una volta, e per molteplici volte: queste schede individuali ma in un certo senso già collettive vennero inviate ai direttori artistici, composte in nuove schede finali, ridistribuite tra gli scrittori, e così via finché la bozza del romanzo non fu completata. Era un processo ibrido nel quale gli scrittori lavoravano sempre individualmente ma con materiali progressivamente sempre più collettivi. Ogni qual volta una scheda finale tornava nelle mani del singolo scrittore, questa risultava difatti sempre meno “sua” e sempre più, indistinguibilmente, della comunità. Le 308 pagine di cui si compone il romanzo finale sono allora il prodotto di così tanti cicli collettivi di scrittura, composizione, riscrittura e ricomposizione che risulta impossibile trovare una singola pagina che abbia un singolo autore. Programma rispettato, verrebbe dunque da dire. Tutti scrissero tutto. Ma cosa scrissero di preciso? Che romanzo è, in conclusione, *In territorio nemico*?

⁶³ L’obiettivo era formare delle schede collettive che contenessero i migliori e i più frequenti materiali provenienti dalle schede individuali. Per questo motivo, all’arbitrio dei direttori artistici si affiancava un criterio quantitativo: se una certa scelta ricorreva più o meno identica nella varie schede, i direttori artistici erano chiamati ad accettarla nella scheda finale.

Il migliore dei romanzi possibili

«Un buon libro» era l'obiettivo che ci si era prefissati quando la SIC stava ancora muovendo i primi passi tra il campo letterario e quello delle comunità virtuali. L'obiettivo espresso da Magini e Santoni era, tra le altre cose, giustificato da due principi che si attiverrebbero nella SIC: il principio di ridondanza, secondo cui «più materiale viene prodotto, più grande sarà anche la quantità di materiale testuale di buona qualità» e il principio di sublimazione secondo cui il processo ricorsivo sul quale si basa la SIC renderebbe i partecipanti sempre «più consapevoli e accordati tra loro» con «ripercussioni positive sulla qualità finale».⁶⁴ L'enfasi posta sulla qualità era importante perché serviva a sottolineare come la SIC non dovesse essere un fine in sé ma un mezzo per raggiungere un risultato di un certo livello. *In territorio nemico*, uscito nel 2013 per minimum fax, doveva essere non solo un libro pubblicabile ma un libro di qualità, un «buon libro» per l'appunto. «Un buon libro», però, può significare cose diverse a seconda della prospettiva adottata.

Da un punto di vista logico e strutturale, per esempio, *In territorio nemico* è un romanzo solidamente concepito e realizzato. Racconta le vicende di tre personaggi principali alle prese con la caotica situazione in cui è sprofondata l'Italia dopo l'armistizio dell'8 settembre del 1943: Aldo, un ingegnere aeronavale che si nasconde tra le campagne del nord Italia per sfuggire alla leva coatta; Matteo, suo cognato, che diserta dalla marina e intraprende un pericoloso viaggio per l'Italia; e Adele, sorella di Matteo e moglie di Aldo, una casalinga che diventa prima operaia e poi partigiana. I tre sono sin dall'inizio divisi dalle peripezie della guerra e, per tutto il romanzo, la narrazione li segue separatamente attraverso la classica voce di un narratore impersonale e secondo una divisione che è anche formale: ciascun capitolo tratta la storia di un solo personaggio in un'alternanza alquanto ordinata che dura sino alla fine.

Confrontato con la rapsodica frammentazione di *A Million Penguins* o anche con la ben più strutturata ma pur sempre visibile pluralità compositiva di *Invisible Seattle*, *In territorio nemico* appare prima di tutto come «un libro» nel senso più tradizionale e immediato del termine. Ci sono dei protagonisti ben determinati, la voce narrante è stabile e coerente, e la storia si muove ordinatamente da un inizio sino a una fine: le vicende separate dei tre protagonisti scorrono in parallelo sino a ricongiungersi nell'ultimo capitolo in coincidenza con la conclusione del conflitto. Secondo parametri di

⁶⁴ G. Magini, V. Santoni, "Affinità elettive. Scrittura collettiva e romanzo storico in epoca telematica"

coerenza, solidità, e leggibilità, *In territorio nemico* risulta allora davvero «un buon libro». Nel giudizio qualitativo di un romanzo, tuttavia, entrano in gioco anche altri parametri.

Il metodo S.I.C., come visto, prevede la divisione preliminare di un testo nei suoi elementi narrativi. Il che, combinato con l'idea dei cicli di scrittura e composizione, è funzionale all'intento per cui, nella sua comunità, tutti devono scrivere tutto. Tale procedimento implica però che gli elementi narrativi di un testo siano stabiliti *prima* del testo stesso. I personaggi di *In territorio nemico* – le cui schede furono le prime a essere compilate – vennero pensati e scritti prima delle azioni che avrebbero compiuto e delle vicende che avrebbero vissuto. Non è certo una novità. Si tratta di un procedimento di *bricolage* ampiamente adoperato nella narrativa popolare e che, d'altra parte, si è già incontrato nella stessa scrittura collettiva. In *Caverns* e in *Keeping Mum*, ad esempio, la scrittura procede per ideazione e combinazione di elementi narrativi, e a cominciare proprio dalla creazione preliminare dei personaggi. Tutto ciò, ovviamente, ben si concilia con la letteratura di genere e che *In territorio nemico* sia un romanzo storico non deve quindi passare inosservato. Tutto ciò, altrettanto ovviamente, non può però non avere degli effetti sulla caratterizzazione della storia e, dunque, sulla sua qualità.

A tale proposito, Tommaso Meozzi ha condotto un interessante studio di “filologia informatica”. Ha raccolto le schede-personaggio, sia individuali sia finali, dei primi due racconti scritti con il metodo SIC e le ha analizzate al fine di ricercare delle eventuali costanti. Ne è emerso che gli scrittori, nelle loro schede individuali scritte prima dello sviluppo della storia, tendevano a costruire i personaggi secondo «sistemi simbolici che riducono la complessità del reale». Il tratto comune era insomma «un determinismo piuttosto rigido» e, in questo, le schede finali non erano poi «significativamente diverse da quelle individuali». ⁶⁵ I personaggi dei racconti SIC si presentavano cioè come delle tipologie umane piuttosto semplificate, alquanto piatte e rese in modo a volte didascalico. Per quanto manchi un analogo studio sulla costruzione dei personaggi del Grande Romanzo Aperto, il loro “aspetto” finale sembra confermare queste impressioni. Aldo, Matteo e Adele sono personaggi dotati di una fisionomia riconoscibile ma alquanto semplice. Non presentano complesse interiorità né significative crescite emotive. Costruiti prima della storia in cui sarebbero stati immersi, ne fanno sì parte ma in modo per così dire superficiale, coerente ma privo di particolari profondità.

Il medesimo discorso è forse ampliabile alla costruzione della storia nel suo complesso. Immaginando isolatamente gli elementi costituenti, gli scrittori erano stati forse spinti a produrre delle schede che fossero delle

⁶⁵ T. Meozzi, “Informatica e autorialità multipla: a partire da SIC”, in A. Barbieri, E. Gregori (eds.), *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, cit., p. 45

unità autosufficienti e quindi semplificate. Di conseguenza, la storia risultante scorre sì solida e senza intoppi ma lo fa rimanendo costantemente in superficie: né i personaggi, né le ambientazioni, né la voce narrante, né tanto meno lo stile offrono mai momenti di particolare intensità o intraprendono svolte improvvise. Non c'è nulla di veramente indimenticabile in *In territorio nemico* e, in tal senso, i principi di ridondanza e sublimazione poterono essere d'aiuto solo fino a un certo punto. Questi, più che massimizzare la qualità del testo finale, si limitarono più verosimilmente a *garantirgli* una certa qualità. Il lavoro di selezione e ricomposizione svolgeva difatti una media combinatoria tra i materiali più ricorrenti e idonei che probabilmente aumentava il livello delle singole schede ma che, allo stesso tempo, poteva raggiungere *solo* un certo livello. Per scrivere un romanzo pubblicabile e leggibile mettendo insieme decine di voci e idee diverse bisognava costituire e mantenere un livello accessibile a tutti, una sorta di *aurea mediocritas* della scrittura capace di produrre un testo pulito e sensato ma anche piuttosto dimenticabile: il migliore dei romanzi possibili scaturito dalla migliore media collettiva possibile. *In territorio nemico* è dunque contemporaneamente un buon libro e "solo" un buon libro e, in ogni caso, è l'*unico* libro prodotto dalla SIC.

Un metodo non convenzionale per un romanzo convenzionale

La pubblicazione del Grande Romanzo Aperto aveva realizzato uno degli obiettivi programmatici della SIC – scrivere «un libro collettivo da centinaia di utenti» – ma, come accennato, a questo obiettivo ne era affiancato un altro, più generale e persino più ambizioso: far diventare la scrittura collettiva, fosse anche di piccoli gruppi, «una prassi letteraria». Per Magini e Santoni si trattava di una questione di spirito dei tempi: «oggi tutto ciò che concerne la cosiddetta "produzione di contenuto" va nella direzione della condivisione e del lavoro collettivo. La nostra sensazione era dunque che anche la letteratura dovesse provarci».⁶⁶ E la SIC ci aveva realmente provato e, con il progetto del romanzo, vi era anche riuscita. Eppure, dopo *In territorio nemico*, non si hanno notizie né di altri libri né, tanto meno, di altri progetti da parte della SIC. Il sito è ancora online ma nessuna novità appare tra le sue pagine e, nel forum, il luogo in cui si dovrebbe svolgere la vita vera della sua comunità, non si leggono più proposte, opinioni e discussioni ma

⁶⁶ G. Magini, V. Santoni, <http://www.bibliocartina.it/dal-metodo-sic-scrittura-industriale-collettiva-nasce-il-romanzo-con-piu-autori-al-mondo-la-facciamo-finita-con-lo-stereotipo-del-grande-scrittore/>

solo spam automatizzato di prestiti truffaldini e pillole senza bisogno di prescrizione. Che è successo?

Sfogliando le pagine conclusive di *In territorio nemico*, subito dopo la fine del romanzo, ci si imbatte in tre pagine nelle quali sono elencati tutti i partecipanti all'impresa. La struttura dell'elenco ricorda molto il modello dei crediti cinematografici, lo stesso a cui gli Invisibili avevano inizialmente pensato una trentina d'anni prima. Gregorio Magini e Vanni Santoni occupano il primo posto sotto la categoria di "ideazione e coordinamento". Poi vi sono i nomi dei Direttori Artistici, raccolti sotto la categoria di "composizione" e, a seguire, tutti gli altri: i settantotto scrittori ("scrittura"), i tredici revisori ("revisione"), i quattro consulenti storici ("consulenza storica"), i quattordici consulenti dialettali ("consulenza dialetti") e, a chiusura di questi titoli di coda, i nominativi di chi fornì i materiali storici per la costruzione del soggetto. Questi nomi, disposti in tale maniera, rappresentano splendidamente tutta la sostanza e il fascino teorico della SIC. Un metodo e una comunità che mettono insieme, razionalmente e ordinatamente, forze e competenze differenti per produrre un'opera letteraria o, meglio, un'opera letteraria *tradizionale*. Gregorio Magini:

Con la SIC ci siamo "accontentati" di imitare la forma del romanzo tradizionale con un sistema nuovo, se non altro perché sentivamo che era necessario, per poter innovare e sperimentare dal punto di vista del metodo di scrittura, attenersi alla tradizione, se non addirittura al tradizionale, dal punto di vista del genere e dello stile.⁶⁷

Scrittore meticcio, autore liquido, autore Frankenstein: sono diversi i modi in cui Magini e Santoni descrissero ciò che rappresentavano quelle tre pagine fitte di nomi in chiusura del romanzo. In comune a queste definizioni vi era un'idea di pluralità e apertura che avrebbe dovuto adeguare la letteratura alla temperie culturale del ventunesimo secolo. E tuttavia, pur proponendo una nuova tipologia di scrittura e di autore letterario, la SIC *non* propose nulla di nuovo sotto il profilo dell'opera letteraria. «Attenersi alla tradizione se non addirittura al tradizionale», afferma Magini. E *In territorio nemico* è in effetti un romanzo tradizionale, forse persino convenzionale, non troppo diverso da tanti romanzi scritti da molte meno mani che affollano gli scaffali di librerie e biblioteche. Questa non è certo un'accusa di scarso coraggio ma, forse, è un modo per spiegare il motivo per cui la SIC, alla fine, *non* ha reso la scrittura collettiva una prassi letteraria e tanto il suo metodo quanto la sua comunità risultano oggi, come dice Magini, «in pausa».

⁶⁷ G. Magini, conversazione privata.

Il gruppo di centoquindici persone che collaborò alla produzione di *In territorio nemico* era venuto a formarsi intorno al progetto stesso. Una volta portato a termine e confermata così l'efficacia del metodo, questa fabbrica virtuale avrebbe avuto bisogno di un'altra "commessa" per non chiudere i battenti o per riformarsi, nel più puro spirito liquido del web, in altra composizione. Ma avrebbe avuto senso rimettere in moto questo grande e faticoso processo per scrivere un altro «buon libro», differente dal primo, ma non dai romanzi «tradizionali»? Sarebbe riuscita la SIC ad attirare e formare una nuova comunità che, tutto sommato, avrebbe dovuto replicare un esperimento già riuscito? E il tutto avrebbe riottenuto l'attenzione di stampa, editoria e pubblico? Beninteso, non si tratta di domande retoriche. Una risposta affermativa era ed è possibile e, d'altra parte, un nuovo libro SIC può sempre essere scritto. Tuttavia sono domande che devono aver attraversato la mente della comunità e dei suoi ideatori dal momento che l'idea che la SIC potesse generare «contenuti di tipologia completamente nuova»⁶⁸ era contemplata nello stesso periodo di stesura del Grande Romanzo Aperto. In seguito, come mostra lo stato del suo sito, la ricerca e la discussione sulla SIC si sono però interrotte e gli eventuali sviluppi della scrittura collettiva di tipo "industriale" sono rimasti nel regno della pura immaginazione. Ma la cultura del *network*, dalla cui fascinazione erano partiti Magini e Santoni, non ammette tempi morti. E se ci si allontana dalle pagine ormai un po' malinconicamente disabitate del sito della SIC, in pochi secondi si approda in altri siti, in altri progetti ed esperimenti in cui la scrittura collettiva mostra nuovi scenari, nuove storie e forse, a volte, persino «contenuti di tipologia completamente nuova».

V

Un memoriale storico collettivo: Letter to an Unknown Soldier

Al binario numero uno della stazione di Paddington, a Londra, è possibile imbattersi in una statua di bronzo raffigurante un soldato con in mano una lettera. Tanto l'identità del soldato quanto il contenuto della lettera non sono noti: si tratta di un soldato simbolico – *an unknown soldier* –

⁶⁸ G. Magini, V. Santoni, "Solve et Coagula. La funzione autoriale nell'epoca della sua riproducibilità telematica", <http://www.carmillaonline.com/2009/11/11/solve-et-coagula/>

intento a leggere una lettera altrettanto simbolica. La statua, inaugurata nel 1922, è infatti un monumento alla memoria degli impiegati della *Great Western Railway* caduti durante la Prima Guerra Mondiale. Nel 2014, in occasione del centesimo anniversario dello scoppio del conflitto, una domanda iniziò a circolare sulla rete:

If you could say what you want to say about that war, with all we've learned since 1914, with all your own experience of life and death to hand, what would you say? If you were able to send a personal message to this soldier, a man who served and was killed during World War One, what would you write?⁶⁹

La domanda dava origine a *Letter to an Unknown Soldier*, un progetto facente parte delle più grandi manifestazioni organizzate per il centenario della Grande Guerra. Si trattava però di una manifestazione assai diversa da parate e conferenze pubbliche che dava l'occasione di riflettere privatamente e familiarmente sulla natura della guerra. Ciò che si chiedeva era infatti di mandare una lettera privata, dal proprio presente, a un soldato sconosciuto, vissuto e morto un secolo prima: bisognava immaginare un rapporto diretto con una figura storica e simbolica e darvi forma scritta. «A new kind of war memorial» si legge, in maniera consapevole, sotto il titolo del progetto.

Analogamente a quanto avvenuto per *In territorio nemico*, la Storia si ripresenta dunque come un terreno comune per mettere insieme coscienze diverse. Pur nelle tante differenze di metodo, forma e obiettivo, la Storia funge in entrambi i casi da serbatoio di ricordi collettivi e da fonte di immaginazione collettiva. Da una parte ci sono tre personaggi inventati e "immateriali", immersi nella Seconda Guerra Mondiale. Dall'altra, un soldato simbolico e "materiale" della Prima Guerra Mondiale. Ma le domande che suscitano al pubblico sono in fondo le stesse. Chi sono? Che fanno? Cosa ci ricordano? E, nel caso specifico di *Letter to an Unknown Soldier*, si aggiunge: cosa potremmo scrivergli? Se *In territorio nemico* è un romanzo storico collettivo, *Letter to an Unknown Soldier* può essere a ragione considerato un epistolario storico collettivo.

Il sito dedicato fu aperto al pubblico il 28 giugno del 2014 – il giorno dell'attentato di Sarajevo – e chiuso alle ventitré del 4 agosto del medesimo anno, il giorno e l'ora in cui, un secolo prima, il primo ministro Asquith aveva annunciato alla *House of Commons* l'ingresso in guerra della Gran Bretagna. Per evitare eventuali vandalismi – e dopo tutto a direzione del progetto vi era Kate Pullinger, ben memore dell'esperienza di *A Million Penguins* –, un team di otto moderatori ebbe il compito di leggere ciascuna

⁶⁹ <https://www.1418now.org.uk/letter/about/>

lettera prima che fosse messa online. Non fu un lavoro leggero. In poco più di un mese, vennero inviate 21.439 lettere provenienti da tutta la Gran Bretagna e oltre. «The invitation to write», si legge a tal proposito, «was to everyone and, indeed, all sorts of people responded: schoolchildren, pensioners, students, nurses, serving members of the forces and even the Prime Minister».⁷⁰ Una risposta così grande e variegata è d'altronde la perfetta testimonianza di quel potere della Storia di attivare meccanismi di interesse e di partecipazione collettivi e persino di risvegliare forme letterarie ormai sopite. In effetti, non si può certo affermare che l'epistolario goda oggi di grande diffusione e, in tal senso, risulta decisamente interessante che, di queste 21.439 lettere, più di quattromila vennero spedite via posta. Un progetto nato nel 2014, sul web e per il web, era riuscito attraverso il suo "tema storico" – scrivere una lettera a un uomo del 1914 – a riattivare una forma e una modalità di comunicazione proprie del secolo precedente, assumendo così anche un aspetto trans-mediale e trans-storico.⁷¹

Considerato strutturalmente, *Letter to an Unknown Soldier* non è un testo propriamente collettivo. Le 21.439 lettere ricevute sono delle lettere personali e individuali che restano tali e che, sul sito, si possono persino ricercare attraverso il nome personale del loro mittente. Ciononostante, queste lettere rappresentano pur sempre un corpus unitario, sono 21.439 versioni di una stessa lettera, e il nome del progetto del resto parla di *letter* e non di *letters*. Leggendo sul sito, dove sono raccolte nella loro interezza, o sul libro che ne fu ricavato, dove ne sono selezionate 132, si ha dunque l'impressione di una varietà di voci che si alternano l'una accanto all'altra nel tentativo di costruire un'immagine collettiva dei tanti temi affrontati: la guerra, il sacrificio, la morte, l'amore. Un'immagine collettiva e proprio per questo non unica e coerente.

Memoriale ed epistolario collettivo e non romanzo collettivo, *Letter to an Unknown Soldier* può fare a meno di costruire *una* idea – e *una* scrittura – media di una comunità, e lasciarla piuttosto parlare nella molteplicità dei suoi componenti, delle loro opinioni e, non ultimo, delle loro qualità scritte. Così, se da lontano è possibile ricavare uno spirito più o meno condiviso riguardo i temi in gioco, avvicinandosi alle singole lettere si può

⁷⁰ <https://www.1418now.org.uk/letter/about/>

⁷¹ Più facilmente, si potrebbe sostenere che le lettere arrivate via posta provenissero da persone che non avevano accesso a un computer. Il che è ovviamente possibile. Tuttavia, accanto a lettere scritte "coerentemente" a mano, arrivarono in forma cartacea anche molte lettere scritte al computer. Non era dunque, non sempre almeno, una questione di inaccessibilità al mezzo informatico quanto la manifestazione della volontà di adoperare un mezzo che si sentisse più adeguato al senso del progetto. È questa anche una bella lezione di umiltà che la Storia impartisce agli entusiasti sostenitori della rete che spazzerebbe via ogni altra ormai obsoleta forma di comunicazione ed espressione.

invece apprezzare, o criticare, l'unicità di un certo ricordo, di una certa emozione e di un certo stile. C'è chi, come Lesley Morrison, scrive una lettera in cui racconta al «Dear unknown soldier» di come l'esperienza della guerra avesse spinto suo nonno sulla strada dell'alcolismo e di come questo si sia riflesso sulla vita di sua madre, per anni alle prese con analoghi problemi, e dunque sulla sua.⁷² Una lettera ai confini tra la denuncia sociale e la confessione psicanalitica, scritta a mano e dedicata alla madre morta novantaquattrenne poco prima, che si trova tra le stesse pagine in cui è possibile leggere la ben più ufficiale e distaccata lettera di David Cameron, *the Prime Minister*, in cui il soldato, ora «Dear Sir», viene ringraziato per aver difeso «la nostra libertà» e aiutato «la patria a combattere una giusta causa».⁷³

Letter to an Unknown Soldier, si diceva al principio, si presenta come «a new kind of war memorial» di cui, subito dopo, viene specificata la natura collettiva: «made by thousands of voices». Da definizione, un testo collettivo costituito da migliaia di voci consente di raccontare migliaia di cose diverse in modo diverso. Nel caso specifico, un memoriale collettivo costituito da migliaia di lettere diverse consente però di formare un quadro – quasi un monumento – di come la guerra e l'idea della guerra siano viste e vissute da un'intera comunità. Il senso e l'obiettivo della scrittura collettiva di *Letter to an Unknown Soldier* è proprio quello: mettere insieme in un'unica opera le parole di chi, come i veterani, la guerra l'ha conosciuta in prima persona, di chi invece l'ha solo guardata da lontano e persino di chi, la guerra, non sa ancora bene cosa sia. «Dear friend», scrive con grafia incerta il piccolo Archie, «Thank you for fighting for our country. Thank you for saving people like the Queen of England 2014. I hope you did not die».⁷⁴

Le mille voci di New York: Mr. Beller's Neighborhood

Nella vita quotidiana di chiunque, a volte ben più della Storia, è la città a costituire un territorio realmente comune e condiviso e quindi potenzialmente adatto a una sua narrazione collettiva. Lo si è visto chiaramente con *Invisible Seattle* ma non è l'unico esempio possibile. Nel 2007, un altro romanzo collettivo, *Reena Spaulings*, tentò di raccontare un'altra città americana. Centocinquanta scrittori, riuniti sotto il nome di *Bernadette Corporation*, decisero di scrivere un romanzo dedicato a New York nell'esplicita convinzione che il racconto di una città «has to be informed,

⁷² <https://www.1418now.org.uk/letter/lesley-morrison/>

⁷³ <https://www.1418now.org.uk/letter/david-cameron/>

⁷⁴ <https://www.1418now.org.uk/letter/archie-harris/>

imagined, by many people at a time».⁷⁵ *Invisible Seattle* e *Reena Spaulings* sono poi romanzi diversissimi per stile, trama, composizione, ma sono entrambi romanzi ed entrambi libri. La loro storia e i loro personaggi, pur scritti da molte persone, sono dunque limitati e singolari: sono ritratti e sintesi collettive dell'ambiente urbano. Uscendo dai confini del romanzo e del libro, il racconto collettivo di una città può invece intraprendere ben altre strategie e assumere ben altri aspetti.

È il caso di *Mr. Beller's Neighborhood*, un sito aperto da Thomas Beller nel maggio del 2000, nel bel mezzo del *boom* della *new economy*. Il suo obiettivo non era però raggiungere la quotazione in borsa bensì raccontare la città di New York e le «many different consciousness that thrive and wilt and rage and reminisce here».⁷⁶ Dal maggio del 2000 sono passati più di quindici anni – la bolla della *new economy* è esplosa e New York è stata amputata delle *Twin Towers* – ma *Mr. Beller's Neighborhood* è ancora attivo e online. Il successo e la longevità del progetto sono probabilmente dovuti alla semplicità della sua idea e del suo funzionamento: «The site combines a magazine with a map. It uses the external, familiar landscape of New York City as a way of organizing the wildly internal, often unfamiliar emotional landscapes of the city dweller».⁷⁷ Il sito invita, in altri termini, chiunque a inviare storie di e su New York e a localizzarle fisicamente sulla mappa della città a seconda del luogo in cui sono ambientate. Da quel momento in poi, le storie vengono visualizzate sulla stessa mappa sotto forma di puntini rossi, cliccando sui quali è possibile leggerne un'anteprima e poi, se lo si desidera, il testo completo.⁷⁸

Viste dall'alto, le storie appaiono così sparse per tutta la città, rade nelle periferie e concentrate a Manhattan, dando direttamente quell'impressione che romanzi come *Invisible Seattle* o *Reena Spaulings* tentano di veicolare tramite sintesi collettiva. *Mr. Beller's Neighborhood* mostra New York come uno spazio realmente «filled with people and their voices» senza cercare di costruire *una* voce della città e creare dei personaggi che possano contenere e simboleggiare i suoi abitanti. Muovendosi tra le strade e i quartieri di New York, ci si imbatte allora in centinaia di voci e personaggi diversi che raccontano la città in modi, prospettive e anni diversi. In uno stesso quartiere

⁷⁵ Bernadette Corporation, *Reena Spaulings*, Pasadena, SEMIOTEXT(E), 2004, p. vii.

⁷⁶ <http://mrbellersneighborhood.com/what>

⁷⁷ <http://mrbellersneighborhood.com/what>

⁷⁸ Si coglie qui occasione per ricordare un altro progetto che raccoglie le voci degli abitanti di New York combinando l'elemento verbale con quello iconico, in questo caso delle fotografie. Si tratta del famoso *Humans of New York*. Nel 2010 il fotografo Brandon Stanton ha iniziato a ritrarre gli abitanti della città chiedendo poi loro di raccontare una storia, un ricordo, un sogno. Stanton pubblica poi le loro parole e le loro rispettive foto sul sito ma soprattutto sulla pagina Facebook dove hanno ottenuto, e ottengono, un successo notevolissimo.

si possono leggere storie ambientate nel 2001, nel 2016, ma anche storie di decenni precedenti, di modo che, sulla mappa, varie epoche della città convivono in maniera assai simile a quanto accade nella città vera e propria. Così come *Letter to an Unknown Soldier* era una sorta di epistolario collettivo sulla guerra che mescola ricordi, esperienze e opinioni personali, *Mr. Beller's Neighborhood* si presenta dunque come una mappa collettiva di storie personali di New York. Ma che tipo di storie?

Stando alle presentazioni iniziali, le storie di *Mr. Beller's Neighborhood* sono «by and large» vere: «We publish reportage, personal essays, urban sketches - any piece of writing that might illuminate a corner of life in the city. By and large everything you read on the site is true». E ancora: «Mr Beller's Neighborhood is looking for non-fiction stories set in New York. A story should be reasonably short, vivid, specific, and true». Se in *Invisible Seattle* si doveva giurare di dire «molto più della verità», in *Mr. Beller's Neighborhood*, meno romanzescamente, «a story should be true to the facts».⁷⁹ A prima vista, si tratta di una limitazione importante, tanto più se si considera che le storie non vengono direttamente caricate sul sito da chi le scrive ma vengono prima lette, e giudicate, dai suoi moderatori. Leggendo però poi le centinaia di storie pubblicate, la richiesta di “verità” non sembra essere così stringente o castrante. Anche solo scorrendo rapidamente i loro titoli – *An Unsentimental Education, My Damn Love Affair, Sad Song Scenario...* – ci si accorge infatti di come l’esigenza di verità conviva sempre con un’esigenza di letterarietà. Non è allora un caso che, alle descrizioni iniziali piuttosto asettiche, nel dicembre 2015 Thomas Beller abbia affiancato una presentazione assai più calda e personale che pare spostare il sito nel campo letterario:

I imagined a website that would be warm like the glow of old lampshades, a fusty, cozy place like an old, beloved study. Or an old city. Like each of these - study and city - the site would be dense with stories. It would be a maze filled with nooks and crannies in which atmosphere pools. Less esoterically, it would be filled with people and their voices. But it would be literary not purely documentary.⁸⁰

Ciò che prima era semplicemente la “combinazione” di un «mappa» e di un «magazine», è adesso, metaforicamente, una stanza ricca di storie e un labirinto pieno di nicchie e fessure. La nuova presentazione del sito sembra rendere giustizia al modo in cui gli utenti lo hanno effettivamente adoperato

⁷⁹ <http://mrbellersneighborhood.com/what>

⁸⁰ <http://mrbellersneighborhood.com/what>

nel corso del tempo e lo adoperano tuttora: non come un contenitore di «reportage» ma di «storie», un sito «literary» e non «purely documentary».

Se il tempo ha reso quindi *Mr. Beller's Neighborhood* un particolare esempio di scrittura collettiva narrativa applicata allo spazio collettivo per eccellenza, ha però anche ridotto progressivamente l'importanza dello spazio stesso. Quando il sito aprì si basava su una serie di foto satellitari della città unite digitalmente tra loro e utilizzate come mappa su cui visualizzare le storie: «a new concept at the time». Ma oggi su ogni sito e su quasi ogni cellulare vi è già una mappa digitale con decine di “puntini rossi”, siano essi alberghi, ristoranti, stazioni, musei o, appunto, storie: «Now an interactive map is so common in modern life as to be banal. It's become a minor part of the site».⁸¹ Così, benché dal 2005 si sia spostato sulle mappe di Google Maps, *Mr. Beller's Neighborhood* offre adesso vari modi di esplorare la sua città ricca di storie: un elenco per quartieri, uno per ordine cronologico, e altri, più piccoli, organizzati per argomenti e tematiche (“Top Crime Stories”, “Top Food Stories”, Top Sex Stories...”). Si tratta di porte d'ingresso diverse per chiunque voglia accedere alla New York di *Mr. Beller's Neighborhood* e che possono riflettere le varie prospettive con cui un visitatore e un abitante camminano per la New York reale. A differenza di quest'ultima, la New York di *Mr. Beller's Neighborhood* ha però una data di scadenza. Il sito, salvo imprevisti o prolungamenti, dovrebbe infatti proseguire la sua costruzione di una mappa letteraria di New York sino al 2020. In quel momento, vent'anni dopo il suo inizio, il corale lavoro di «pubblicare New York» verrà chiuso. Ma, dopo due decenni di attività, a rimanere sarà comunque un formidabile spaccato di una città intenta a raccontare se stessa. «And when it stops publishing new work, all the old work will still be there, on the map».⁸²

Textopia, [murmur] e la “locative literature”

Attivando sulla mappa di *Mr. Beller's Neighborhood* la funzione *street view* di Google Maps, è possibile muoversi con una visuale in prima persona. Si può così camminare per le strade di New York e imbattersi, accanto a un taxi o a un grattacielo, in un puntino rosso che indica una storia ambientata in quello scorcio di città. In teoria, è uno dei modi più affascinanti di esplorare il sito ma, nella pratica, è anche un modo assai “macchinoso” e perciò poco adoperato: muoversi attraverso la *street view* richiede un caricamento della pagina pressoché continuo e la ricerca delle storie risulta lenta e poca pratica. Ci sono però dei progetti narrativi collettivi che

⁸¹ <http://mrbellersneighborhood.com/what>

⁸² <http://mrbellersneighborhood.com/what>

bypassano questo problema trasportando, per così dire, la ricerca dei “puntini rossi” nella città reale, laddove questioni di caricamento e consumo dei dati non costituiscono un problema. Fuor di metafora, questi progetti rendono disponibili le storie di una città non su una mappa – cartacea o digitale che sia – ma nei luoghi fisici in cui avvengono e sono localizzate. Si tratta di una pratica che ormai si è soliti definire *locative literature*⁸³ e di cui Anders Sundnes Løvlie, con il progetto Textopia, offre un notevole esempio adeguato alla tecnologia contemporanea:

Locative media, such as mobile applications which allow for texts to be geotagged to physical places in the world, make it possible to create locative literature: Texts which can be browsed by literally walking through them. Imagine that you are walking through the city you live in, on streets that you have passed a hundred times, but in your headphones you are bombarded with texts – stories, poems, little drama pieces – which all take place in the street that you are walking down, portraying the street in an ever new light, bringing out all the possible and impossible lives that have been touched by this very space.⁸⁴

Lanciato nel 2008 ad Oslo e per le strade di Oslo, Textopia si basava su un sito wiki nel quale erano raccolti testi letterari riguardanti dei luoghi della città, alcuni estratti da testi classici ormai di pubblico dominio, altri invece nuovi e componibili da chiunque. Il sistema di Textopia si costituiva poi di un’applicazione per dispositivi mobili che, a seconda della posizione registrata dal cellulare, trovava il testo “del luogo” e lo riproduceva in forma orale. Come evidente, l’idea in sé ricorda molto il funzionamento delle audio-guide disponibili in musei e siti storici, con una differenza però fondamentale: quelli di Textopia non erano testi esplicativi o didattici bensì letterari e, soprattutto, frutto delle mani di diversi cittadini di Oslo.

Sin dal suo esordio, Textopia cercò infatti di ottenere la partecipazione del maggior numero di persone possibili. Nel 2008, al suo pubblico battesimo, propose un concorso che invitava chiunque a caricare un proprio *locative text* sul data base del sito wiki dal quale una giuria avrebbe poi scelto un vincitore. Nel 2010, spostatosi su una piattaforma blog sul modello di Wordpress, Textopia propose invece un gioco, «the flâneur game», che

⁸³ Uno degli studi fondamentali del settore è *Mobile Interface Theory: Embodied Space and Locative Media* (2011) di Jason Farman. Nel suo studio, pur sottolineando quanto molto abbiano da offrire le nuove tecnologie, Farman è però restio a celebrare la locative literature come un nuovo genere. Di fatto, da quando la parola scritta si è combinata con supporti trasportabili (il papiro, la pergamena...), una letteratura “sul” luogo è sempre stata possibile.

⁸⁴ A. S. Løvlie, “Flâneur, a Walkthrough: Locative Literature as Participation and Play” in S. Rettberg, P. Tomaszek, S. Baldwin, *Electronic Literature Communities*, p.151

regolamentava la scrittura e la partecipazione collettiva: i *locative texts* avrebbero dovuto essere composti a partire da frammenti testuali sparsi nella città (segnali, manifesti, pubblicità, graffiti...) e potevano essere giudicati solo dagli altri partecipanti. L'obiettivo era la costituzione di una solida e ampia comunità di *locative literature* che però non si concretizzò. I testi caricati dai cittadini di Oslo non superarono le poche decine e la loro partecipazione non andò oltre il singolo momento del concorso o del gioco. Terminata la competizione e l'esibizione, la gente non proseguì la sua attività di *locative writing*. Di fatto, Textopia non riuscì a formare grandi e duraturi gruppi di scrittura e sorte migliore non sembra avere avuto il suo sito wiki esteso su scala globale. Al netto del suo motto accattivante – “Textopia: the world is full of good stories” –, il planisfero correlato mostra infatti ben poche storie distribuite in ben poche città.

Qualche anno prima, nel 2003, un altro progetto aveva ugualmente cercato la partecipazione attiva di una cittadinanza per tentare di raccontare l'ambiente urbano da una prospettiva geo-fisica. Dopo aver raccolto oralmente decine di racconti e ricordi degli abitanti di Toronto, il progetto [*murmur*] li caricò online sul suo sito, disponendoli su una mappa, ma anche per le strade della stessa città. La presenza di un testo in un determinato luogo di Toronto era segnalata da un apposito cartello – un orecchio stilizzato – di modo che chiunque passasse di là e fosse interessato, poteva ascoltarlo attraverso il proprio cellulare. [*murmur*] fu poi replicato in altre città e, più in generale, sono molti i progetti di questo tipo che hanno visto la luce negli ultimi anni grazie alla grande diffusione delle tecnologie di geo-localizzazione. Le regole e gli obiettivi possono differire da caso in caso – in [*murmur*] sembra predominante il carattere documentario, in Textopia quello artistico-letterario – ma, in comune, vi è l'irruzione dei testi nello spazio urbano e forse anche il contrario. In effetti, nella *locative literature* combinata con gli attuali sistemi di telecomunicazione, lo spazio cittadino rappresenta sia l'opera collettiva che i partecipanti sono chiamati a costituire sia, in un certo senso, il suo autore collettivo. Da Textopia e il suo flâneur game:

Velkomme! Velkomm Grønland, her er det noen for enhver, her er det tilfluktsrom til venner. Can I feel welcome here? Yes! ja! da! oui! sim! Yes! Her er det lett å spille! Lett å vinne! Her er det vilt & vakkert. Her er det Bistro du Paris. Her er det Italia. Hilsen Oslo kommune. Er nå på Facebook.⁸⁵

Il testo, evidentemente multilinguistico, è costituito da parole e frasi che si possono leggere, in varie forme e supporti, nel quartiere multilinguistico di

⁸⁵A. S. Løvlie, “Flâneur, a Walkthrough”, p.163.

Grønland a Oslo. È dunque il quartiere di Grønland a parlare in questo testo, a dettare e determinare ciò che si dice. L'esempio è estremo perché il *flâneur game* richiedeva di adoperare parole tratte dai «raw materials that are found in the urban environment»⁸⁶ ma non è certo un esempio estraneo alla *locative literature* e al racconto collettivo di un ambiente urbano. Chi è infatti che “parla” nelle descrizioni collettive di Seattle o in quelle di New York che si trovano in *Invisible Seattle* e *Reena Spaulings*? I loro abitanti o lo spazio stesso? E quanto, per esempio, la storia di un amore iniziato a *Central Park* presente sulla mappa di *Mr. Beller's Neighborhood* deve alla mano di chi l'ha scritta e quanto al mito del posto come luogo di incontri casuali e destinali?

Un certo cortocircuito tra la voce umana e quella spaziale è una costante di tutti i testi, collettivi e non, che raccontano un luogo. Nel momento in cui però le storie prendono ad apparire realmente nei luoghi, il ruolo attivo dello spazio incrementa in modo esponenziale. Nella *locative literature* si assiste infatti a uno slittamento dall'idea di una comunità chiamata a raccontare delle storie su dei luoghi a una comunità chiamata a pensare a delle storie che possano essere raccontate dai luoghi. Quale collettività finisca poi col raccontare l'altra, se quella umana quella spaziale o viceversa, non sempre appare chiaro ma, probabilmente, questa indeterminatezza è esattamente il fascino ricercato da una certa *collective locative literature*.

“Netprov” o il diritto inconsapevole di essere uno scrittore

Una panoramica della scrittura collettiva aperta su larga scala nell'età e nella tecnologia contemporanea non può tralasciare Netprov, vera e propria sintesi dei mezzi oggi disponibili. Più che un progetto finalizzato a un risultato, Netprov è difatti una modalità di narrazione. Nelle parole dei suoi ideatori, Rob Wittig e Mark C. Marino, Netprov si presenta come un «networked, improvised storytelling» che, dispiegandosi su diverse piattaforme, «creates stories that are networked, collaborative and improvised in real time».⁸⁷ E che a volte non sembrano nemmeno “storie”.

Nel novembre del 2011, un nuovo movimento di protesta nasce tra i centoquaranta caratteri di Twitter. Si tratta di @occupyMLA, un *account* che inizia a riunire e diffondere il malcontento di studiosi di lingue e letteratura esclusi o sfruttati dal mondo accademico:

Your panel proposal rejected at MLA Convention? Join us.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ <http://meanwhilenetprov.com/index.php/what-is-netprov/>

Manuscript rejected by outdated academic press? Join us
Your thoughts are more erudite than the venti latte you just
served! Join us

Il bersaglio dei *tweet* di @occupyMLA era, come intuibile, la *Modern Language Association*, la famosa associazione accademica americana, che rispose apprezzando l'elegante ironia dei vari *tweet* e ammettendo la serietà dei temi sollevati. Nei due anni di vita del movimento, Occupy MLA scambiò esperienze e opinioni con decine di studiosi o aspiranti tali, si scontrò con la comunità degli *alt-ac jobs* e, soprattutto, svelò la sua "reale" composizione. Tra i suoi membri principali vi erano tre studiosi, poco inclini a voler rivelare il loro nome completo ma assai attivi dai loro *account* Twitter personali: @ChangerCharles (Charles), @CompHaze (Hazel), @Juanahang (John). Inizialmente riuniti sotto l'unico *account* di @occupyMLA, i tre presero progressivamente a distanziarsi, a polemizzare, e a raccontare le loro vicende personali via via sempre più complesse, drammatiche, e avventurose.⁸⁸

Tutto questo – le migliaia di *tweet*, i *post* e i *repost*, il sito dedicato e i tre *account* personali – faceva parte di una narrazione Netprov: esattamente una storia «networked, collaborative and improvised in real time». Marino e Wittig avevano creato un canovaccio di partenza, inventando il movimento e i suoi protagonisti, e di lì in poi avevano iniziato a recitare la storia attraverso vari media, coinvolgendo e facendosi coinvolgere da molte altre persone, alcune consapevoli della *fictionality* del tutto, altre no. Marino e Wittig:

The organizational structure of netprov is of an "inner circle" of writer/actors who are "in on the joke from the beginning" and an invited "outer circle" of reader/participant/players unknown to the inner circle. The inner circle operates like a show (cabaret, improv theater, play, or episodic television); the outer circle operates like a game which invites participation from anyone.⁸⁹

Occupy MLA è solo un esempio, tra i più riusciti e significativi, delle varie narrazioni Netprov. Nello stesso anno, Netprov aveva anche dato vita a

⁸⁸ Hazel riesce a ottenere un colloquio presso la MLA ma Charles, per invidia, rivela la sua appartenenza al movimento costandole il posto. Occupy MLA va così in pezzi: Charles perde il suo lavoro e anche la sua famiglia, John decide di abbandonare il mondo accademico per lavorare in un ristorante alla moda. In seguito, la morte di un professore fa sì che John venga richiamato urgentemente dalla sua università e Hazel riesce a ottenere un posto fisso. Forte dei loro successi, il movimento rinasce mentre assistiamo ai disperativi tentativi di Charles di riconquistare sua moglie.

⁸⁹ M. C. Marino, R. Wittig, "Netprov: Elements of an Emerging Form", in S. Rettberg, P. Tomaszek, S. Baldwin (eds), *Electronic Literature Communities*, cit. p.176

“Grace, Wit & Charm” una narrazione in cui un fittizio *call center* – chiamato proprio “Grace, Wit & Charm” – decide di rendere pubblica e online tutta la vita, lavorativa e privata, dei suoi dipendenti. In tal modo, si assiste e si partecipa a un susseguirsi di eventi in cui i vari dipendenti si dividono tra compiti da sbrigare, storie d’amore, problemi familiari, il tutto raccontato in vari modi e su varie piattaforme, dalle e-mail sino al palco di un teatro a Duluth, Minnesota. Ovviamente, i dipendenti di Grace, Wit & Charm, così come i tre ribelli accademici di Occupy MLA, non esistevano davvero: erano personaggi creati preliminarmente ma poi impersonati improvvisando sulla base di ciò che avveniva intorno a loro. Organizzando narrazioni in tempo reale «by and about people who don’t exist or fictional versions of people who do» e rendendole disponibili all’interazione con chiunque, Netprov spinge al limite l’apertura tipica della scrittura collettiva sul web e mescola la natura dei suoi risultati. In Netprov chiunque può scrivere con chiunque impersonando chiunque in una storia che non è solo una storia. Rob Wittig:

[...] I am as comfortable saying netprov is a form of drama as I am saying it is a form of literature. But to further complicate the issue, I’m also equally comfortable saying netprov is a game, a creative game. The answer [...] would seem to be a matter of prioritizing. Is the illustrated text one gets at the end of a project the “main thing?” If so, then netprov is literature. Is the performance the main thing? Then netprov is drama. Is the collaborative interplay the main thing? Then it is a game. But I refuse to prioritize so early in the life of the form. For the moment I recognize netprov’s triple citizenship as literature, drama and game.⁹⁰

Mettendo insieme scrittura, recitazione e gioco, Netprov si muove su più tavoli e su più confini mediali, dallo schermo del computer e del cellulare sino a più tradizionali *performance* dal vivo. Inoltre, affidandosi alla collaborazione non programmata di altre persone-personaggi, ogni storia di Netprov non prevede, né potrebbe, una fine precisa o prestabilita: la narrazione prosegue finché c’è gente che la scrive, la legge e vi prende parte. Non più solo un testo collettivo da comporre – sia esso romanzo, epistolario, mappa, città – ma anche un testo collettivo da interpretare, persino inconsapevolmente. «Enjoy your right to be a creative writer», afferma ancora Wittig a proposito di Netprov. E in effetti chiunque abbia conversato, riso o litigato con dei personaggi di una narrazione Netprov o ne abbia riportato e ripreso le parole su un’altra piattaforma ha esercitato quel diritto a prescindere che lo sapesse o meno.

⁹⁰ Ivi, pp.176-177.

Al principio di questo lungo percorso, la scrittura collettiva è stata definita come una scrittura portata avanti da più persone con l'intenzione di produrre un testo comune. L'accento sull'intenzionalità e sulla consapevolezza dello scrivere insieme serviva a ritagliare il campo di studio separandolo da fenomeni letterari più consueti e studiati. Ora, al termine di questo lungo percorso, la scrittura collettiva ha allargato e modificato a tal punto il suo stesso campo da mettere quasi in crisi quel criterio iniziale. I partecipanti sono potenzialmente così tanti e i mezzi di partecipazione sono così mutevoli e pervasivi da poter comprendere e coinvolgere anche persone non del tutto consapevoli e intenzionate a produrre un testo comune, che pure arriva però ad esistere. Diventare scrittori a propria insaputa: non c'è forse modo migliore per sottolineare le enormi possibilità di una scrittura collettiva che si apre, concettualmente e fisicamente, a chiunque.

VI

Il processo è il prodotto

La natura eterogenea di queste grandi e aperte scritture collettive era apparsa chiara sin da subito. Dopo averne seguito e analizzato nel concreto diversi casi è però adesso possibile affrontare direttamente la questione. Che cos'è, ad esempio, *Invisible Seattle*? Il romanzo di una città o la scrittura di un romanzo da parte di una città? E *A Million Penguins*, *In territorio nemico*, *Letter to an Unknown Soldier*, *Mr. Beller's Neighborhood* cosa sono? I loro testi o, rispettivamente, un esperimento socio-letterario, una fabbrica della scrittura, un memoriale collettivo e una mappa *in progress* di una città? E che dire poi di Textopia, di [murmur] e dei loro spazi letterari geo-localizzati o di Netprov e delle sue narrazioni multimediali e improvvisate?

Dare una risposta netta non è semplice. Tutti questi casi possiedono certamente una dimensione testuale, e sono dunque osservabili come prodotti verbali e letterari. In quanto tali, confermano oltretutto alcune delle costanti mostrate da altri e ben più convenzionali – e facilmente classificabili – testi collettivi. Benché non si possa quasi mai parlare propriamente o solamente di romanzi, anche in queste grandi e aperte scritture collettive si possono ad esempio ritrovare tracce più o meno evidenti della letteratura di genere. *In territorio nemico* si forma consapevolmente e apertamente come romanzo storico. La ricerca dello scomparso Proteus di *Invisible Seattle* deve molto alla *detective story* e in particolare all'*hard boiled*. In parecchie storie di

Mr. Beller's Neighborhood, nelle lettere di *Letter to an Unknown Soldier* e tra i *tweet* e *post* di alcune narrazioni Netprov si può rintracciare l'influenza della letteratura rosa e sentimentale. E segni e marche di genere non mancano nemmeno in *A Million Penguins*, massimo esperimento della libertà creativa delle folle: tra le sezioni del *wiki novel* ci si può infatti imbattere in proposte e bozze riconducibili alla *crime fiction* e alla fantascienza.

Sempre osservati nella loro natura testuale, queste stesse opere presentano poi spesso caratteristiche di forma e narrazione che si possono ormai considerare tipiche della scrittura letteraria collettiva: l'ampiezza della storia, la moltiplicazione dei personaggi, la frammentazione e distribuzione dei punti di vista e delle voci narranti. Si tratta di elementi quasi sempre riscontrabili in scritture portate avanti da gruppi di più persone e che, in scritture aperte a gruppi di moltissime persone, possono anche assumere aspetti particolari. Si pensi alle storie di Netprov nelle quali la consueta attribuzione di un personaggio a ciascun partecipante della scrittura collettiva raggiunge il suo parossismo trasformandosi in una coincidenza totale, e a volte neanche consapevole, tra persona-scrittore-personaggio.

Costanti e punti di contatto con i romanzi collettivi considerati in precedenza sono dunque rintracciabili. E tuttavia, al contempo, risulta anche abbastanza evidente che con queste opere si è di fronte a qualcosa di molto diverso. Nelle loro varie descrizioni una parola sembra difatti ripresentarsi con una frequenza sospetta: progetto. «For the time being», scrive Rob Wittig a proposito delle azioni degli Invisibili, «we have come to call just about everything a "project". Project with the accent on the Greek prefix pro-». E il prefisso pro- indica ciò che viene prima, ciò che è stato pensato in anticipo, ciò che è ancora, solo, potenziale. In molti dei casi presi qui in esame, la scrittura collettiva inizia in effetti con una domanda in attesa di risposta: chiedere in prestito una parola a un passante, sapere se una comunità wiki può scrivere un romanzo, immaginare che lettera stia leggendo un soldato. In forma interrogativa o meno, quello che si ritrova sempre è cioè un *invito aperto* al quale è affidato il compito di attirare e formare il grande gruppo di scrittori. Si tratta di una situazione che ricorda la pragmatica della conversazione più volte studiata in linguistica. L'invito si pone come una sorta di *opening up* della scrittura: si chiede a chiunque di prender parte a un qualche progetto di composizione collettiva e si aspetta una risposta positiva – molte risposte positive – in grado di farlo cominciare. Per ottenerle, bisognerà dunque presentare un progetto allettante e soprattutto ben organizzato.

Ovviamente, la presenza e anzi la preesistenza di un progetto si danno anche in scritture collettive più chiuse e tradizionali. Lì, però, i componenti del gruppo sono noti e determinati – e di numero solitamente ristretto

all'ordine della decina – e possono quindi stabilire, discutere, e modificare il piano e gli obiettivi della loro scrittura in maniera più o meno informale e continuata. Nella scrittura collettiva aperta su larga scala, il progetto deve invece consentire a centinaia, se non migliaia, di persone di collaborare senza doversi continuamente parlare, conoscere, e mettere d'accordo. La sua organizzazione, le sue regole e le sue limitazioni devono allora essere ben più formali, persino più restrittive. Ecco allora che si stabilisce di adoperare un certo numero di parole, di basarsi su dei materiali dati, di compilare delle schede precostituite, di ambientare storie in un certo luogo, di usare elementi di un certo luogo per scrivere delle storie, e così via al punto che, come afferma Scott Rettberg, «some collaborative writing projects are essentially nothing but constraints».⁹¹

Inizia quindi ad apparire più chiaro il motivo per cui questi testi collettivi non sono solo, e non tanto, testi e perché, di conseguenza, la centralità del loro *processo* di scrittura spesso sopravanza quella più consueta del *prodotto*. Come si scrive insieme è un interrogativo che si è visto comparire pressoché ogni volta ci si trova di fronte a un testo scritto a più mani. E quante più mani sono coinvolte, tanto più tale curiosità risulta solitamente maggiore proprio perché risulta evidente che debba esserci un modo particolare in grado di farle collaborare. Quando però un testo collettivo si forma in base a un progetto aperto a chiunque, il suo processo di scrittura viene esplicitamente presentato come parte integrante dell'opera e passa progressivamente in primo piano. Lo si era intravisto nei primi testi a staffetta online e opere come *Invisible Seattle*, *A Million Penguins*, *In territorio nemico*, *Letter to an Unknown Soldier*, *Mr. Beller's Neighborhood*, *Textopia* non fanno altro che confermarlo. Più che testi assai differenti tra loro, questi sono progetti – e quindi processi – di scrittura collettiva assai differenti tra loro. Sono dei modi diversi di intendere, organizzare e adoperare il lavoro di vasti gruppi di scrittori. «Some collaborative writing projects», diceva Rettberg, «are essentially nothing but constraints». Ma si potrebbe anche dire che molti progetti di scrittura collettiva sono essenzialmente progetti e dunque, poi, essenzialmente processi. In questi casi, la scrittura collettiva sembra infatti divenire un fine in sé mentre il prodotto-testo assurge a una parte secondaria e spesso inferiori rispetto all'ampiezza del processo. Il testo di *Invisible Seattle*, ad esempio, è solo una piccola parte di una ben più grande manifestazione culturale e artistica di coinvolgimento pubblico. *In territorio nemico* è il risultato di quindici mesi del funzionamento di una particolarissima catena di montaggio e di più di due anni di studio e discussione di una comunità virtuale. E lo stesso si potrebbe dire di quasi

⁹¹ S. Rettberg, "All Together Now: Collective Knowledge, Collective Narratives, and Architectures of Participation", <http://retts.net/documents/cnarrativeDAC.pdf>

ogni altro progetto di scrittura collettiva analizzato: grandi, grandiosi processi che, sotto gli occhi di tutti, danno progressivamente forma a più piccoli risultati.

D'altronde, la prova più evidente che il processo di scrittura collettiva è diventato l'elemento fondamentale è proprio la sua sopraggiunta *visibilità*. Nei gruppi più tradizionali, delimitati e predeterminati, come si scrive insieme rimane nascosto al di là di una porta di uno studio. E questo non cambia nemmeno quando metodi e motivazioni dello scrivere insieme compaiono nelle pagine del testo, nelle varie prefazioni e postfazioni che si è visto caratterizzare molti romanzi collettivi: la scrittura collettiva viene qui sì discussa e analizzata, diviene sì centrale, ma, nella concretezza della sua azione, rimane ugualmente invisibile. Nei grandi gruppi aperti, il processo di scrittura collettiva diviene invece visibile e manifesto nel suo stesso svolgimento. Si pensi a *Invisible Seattle* dove è condotto addirittura in spazi pubblici, o *A Million Penguins* dove la scrittura e la discussione sulla scrittura avvengono in contemporanea e sulle medesime pagine, o anche alle storie Netprov nelle quali il processo di scrittura ha come obiettivo primario proprio il farsi notare, e quindi durare, il più a lungo possibile. Queste scritture collettive, e in fondo lo si era già detto a riguardo di *A Million Penguins*, sono dunque fortemente *performative*. Aprendosi a chiunque, il loro interesse principale pare situarsi nell'organizzazione e nell'esibizione delle potenzialità creative di grandi gruppi di persone. Il testo da scrivere è certo il risultato da raggiungere ma la sua scrittura è il vero elemento da mostrare e considerare. Il processo partecipativo diviene più grande e più importante del suo prodotto e questo, come ovvio, non è privo di conseguenze né di rischi. Dal libro *Collaborative Futures*:

There is a risk of making a fetish of process over product, of the act of collaboration over the artifact that result from it. [...] Does open collaboration serve a purpose or it is more like a drum circle, way more fun and interesting for the participants than for those who are forced to listen to it?⁹²

Se la scrittura collettiva di questi grandi gruppi aperti diventa un atto principalmente performativo, finisce con il produrre se stessa e poco altro. A prenderne parte, si può allora godere della sua azione e cercare di determinarla. Ma che senso potrebbe poi avere, in generale e per un ipotetico pubblico, un processo di scrittura che sopravanza il suo testo? Una scrittura più grande e importante dei testi che produce è in effetti un oggetto alquanto

⁹² Anonymous, *Collaborative Futures. The Future of Collaboration, Written Collaboratively*, San Bernardino, Floss Manuals, 2010, p.45.

anomalo sia per gli studi letterari sia per la pratica quotidiana. Tanto in un'analisi accademica quanto in una lettura di piacere, il testo è difatti il protagonista assoluto e si sa bene come analizzarlo e come esperirlo. Se invece il testo passa in secondo piano o addirittura scompare fagocitato dal processo di composizione, molto deve cambiare sul piano della ricezione e della valutazione. Henry Jenkins, guru della *participatory culture*:

We should not reduce the value of participatory culture to its products rather than its process. Consider for a moment, all of the arts and creative writing classes being offered at schools around the world. Consider, for example, all of the school children being taught to produce pots. We don't do this because we anticipate that very many of them are going to grow up to be professional potters [...] We do so because we see a value in the process of creating something, of learning to work with clay as a material, or what have you. There is a value in creating, in other words, quite apart from the value attached to what we create.⁹³

Ogni processo di creazione avrebbe dunque un valore intrinseco, piuttosto indipendente dal suo prodotto. E se il processo di creazione diventa, come in questi casi, l'elemento principale, ne consegue che il valore principale andrà ricercato proprio nel processo. L'interesse e il valore di questi grandiosi progetti di scrittura collettiva risiederebbero cioè in quel che di teorico e concreto consentono di immaginare e di raggiungere durante la loro stessa esistenza. «Participation gives meaning», afferma Stuart Moulthrop riguardo il significato di molti progetti di scrittura collettiva sul web e, dopo tutto, la partecipazione fa parte del processo molto più che del prodotto. Prima allora di vedere un rischio del «feticismo del processo» bisogna tenere in conto quel che di buono e interessante può accadere durante quest'ultimo, quali valori e significati possono emergere nello scrivere insieme. Sin da bambini, dice Jenkins, ci viene in fondo insegnata l'importanza dell'azione slegata dal suo risultato, e non bisognerebbe dimenticarlo. Ma lo dice in un articolo intitolato "In difesa della spazzatura" e anche questo non bisogna dimenticarlo.

La qualità del processo

Una rivalutazione positiva dell'alterità, l'abbattimento di barriere all'interno del campo letterario, la formazione di comunità culturali di scambio e discussione: se si vuol trovare interesse e valore nel processo di

⁹³ H. Jenkins, "In Defense of Crud", http://henryjenkins.org/2007/02/in_defense_of_crud.html

scrittura collettiva di questi gruppi, lo si può trovare molto facilmente. E tuttavia una scrittura letteraria collettiva concentrata sul suo processo compositivo rimane ambigua. Sostenere che la partecipazione fornisca il significato e che nel processo vi sia un valore intrinseco non è infatti sufficiente per determinare valori e qualità specifici. Ogni scrittura collettiva in quanto tale prevede un processo partecipativo e se questa sua necessità diventa la sua principale virtù, si può sempre sospettare che stia facendo di necessità virtù: adottare un grande processo partecipativo per ottenere un riconoscimento d'interesse e di valore a prescindere. Per sfuggire a quella che sarebbe una tautologia qualitativa, bisogna allora trovare dei criteri in grado di analizzare lo stesso processo. Se la scrittura collettiva aperta su larga scala è essenzialmente un atto performativo, bisogna cioè imparare a leggere e giudicare più che il suo testo la sua *performance*.

Esaminando la SIC e la scrittura del suo Grande Romanzo Aperto, si è avuto modo di constatare la sua unicità: *In territorio nemico* è, ad oggi, l'unico romanzo scritto dalla "fabbrica" della SIC la quale, dopo averlo prodotto, sembra aver addirittura chiuso i battenti. A motivazione di ciò si sono addotte ragioni particolari ma, a ben vedere, il discorso è assai più ampio. L'algoritmo di *Invisible Seattle*, ideato per far scrivere a ogni città il proprio romanzo, fu alla fine adoperato una volta sola. La scrittura narrativa di *A Million Penguins* tramite il *software* di MediaWiki resta un caso isolato. La mappa di storie di New York di *Mr. Beller's Neighborhood* non ha eguali così come il memoriale collettivo di *Letter to an Unknown Soldier*. Tutti questi progetti non sono solo profondamente diversi tra loro ma sembrano essere anche sostanzialmente irripetibili.

Non si tratta certo di una loro caratteristica esclusiva. Ad eccezione delle coppie, i gruppi di scrittori tendono spesso a considerare la loro collaborazione un'esperienza che non ammette repliche. Di fatto, la dose di sperimentalismo presente nella scrittura collettiva *tout court*, e soprattutto in quella che comprende numeri considerevoli di partecipanti, fa sì che i testi prodotti restino il più delle volte unici. Nei gruppi aperti e nella scrittura collettiva su larga scala tutto ciò coinvolge però un aspetto ulteriore. Nel momento in cui il processo partecipativo diviene l'elemento principale, è l'originalità di quest'ultimo a risultare un criterio determinante. Se la *performance* letteraria collettiva è stata già vista, non ha infatti molto senso riproporla: una volta che un processo è stato proposto, intrapreso e mostrato, questo perde interesse e valore. Non si tratta più di dover presentare un testo ogni volta diverso da parte di un gruppo ogni volta diverso. Bisogna piuttosto ideare e organizzare un *processo* ogni volta diverso. In tal senso, è possibile, persino probabile, che esistano altre fabbriche di scrittura, altri romanzi scritti da una città o alla maniera di Wikipedia, altre mappe di

storie, altri memoriali collettivi. Ma il fatto che non emergano facilmente o con lo stesso livello di partecipazione è per l'appunto sintomo della loro ormai scarsa originalità.⁹⁴

Accanto all'originalità, proprio il livello di partecipazione sembra essere un altro criterio utile per analizzare e giudicare una scrittura collettiva su larga scala. In tutti i progetti osservati, dalle ricerche strada per strada di *Invisible Seattle* ai *tweet* e *re-tweet* di Netprov, si riscontra il medesimo obiettivo di partenza: coinvolgere il maggior numero di persone possibile. La risposta quantitativa è dunque un fattore che non può essere trascurato. La mappa digitale di *Mr. Beller's Neighborhood* ha coinvolto, nel tempo, diverse centinaia di persone. La mappa reale di *Textopia* ne ha coinvolte poche decine. Questo non significa certo che la prima sia migliore della seconda ma che il suo processo di scrittura abbia attirato molti più scrittori è dato un fatto e deve essere preso in considerazione: *Mr. Beller's Neighborhood* ha avuto più successo partecipativo di *Textopia* e le ragioni, quali che siano, devono interessare. In dei progetti collettivi aperti a tutti, la componente quantitativa è difatti tutt'altro che accessoria: è indice dell'interesse suscitato dall'idea di partenza, della funzionalità del progetto approntato, della formazione o meno di una comunità dedicata.

Più dell'originalità e della quantità, il criterio fondamentale per determinare la qualità di un processo partecipativo sembra però essere la sua visibilità. E per una ragione molto semplice: affinché si possa giudicare un processo di scrittura è anzitutto necessario poterlo osservare chiaramente. Leggendo il forum della SIC mentre era in corso la scrittura di *In territorio nemico* era ad esempio possibile analizzare e valutare il funzionamento del metodo e la solidità della sua comunità. Seguendo in tempo reale la narrazione di Occupy MLA di Netprov era invece possibile considerare la capacità dei partecipanti di improvvisare dialoghi e allargare la storia su altre piattaforme. Di fatto, quanto più un processo partecipativo è visibile, tanto più risulta comprensibile, apprezzabile o criticabile nella struttura a cui dà forma e nelle abilità che richiede e stimola. In tal modo, la visibilità riscontrabile in questi gruppi può contrastare quell'effetto di «drum circle» per cui si diverte solo chi ne fa parte e chiamare invece in causa, favorendoli, i due elementi precedenti. La maggiore o minore visibilità di un processo

⁹⁴Un esempio evidente. Il già citato *Humans of New York* conta una pagina Facebook con più di diciassette milioni di *followers*, svariate iniziative internazionali e libri ricavati. Dalla sua nascita, si sono diffusi progetti analoghi dedicati ad altre città (Berlino, Amsterdam, Londra, Parigi, Napoli...) ma il loro successo non è per nulla paragonabile a quello del progetto capostipite. Certo, New York è forse davvero la città più affascinante del mondo ma è altrettanto probabile che, in tutto ciò, si tenda a premiare il progetto, e l'idea, primigenia.

determina il coinvolgimento di più o meno partecipanti e permette alla sua eventuale originalità di mostrarsi più o meno chiaramente.

Tuttavia, la visibilità di un processo è una questione temporale. Ogni processo di scrittura collettiva si dispiega, e quindi si mostra, lungo un certo periodo di tempo al termine del quale restano visibili solo i suoi più piccoli risultati, siano essi un “buon libro” come nella SIC e in *Invisible Seattle* o, come nel caso di Netprov, un archivio di *tweet* e *link* di varia natura. Sembra dunque essere presente un ineliminabile elemento di precarietà. L’interesse e il valore di queste scritture collettive sembrano cioè essere profondamente legati alla durata della loro *performance*: una volta terminata e non essendo più visibile, anche la sua eventuale qualità sarà di difficile, se non impossibile, determinazione. Si tratta certo di un aspetto di caducità non inconsapevole e, si pensi ai racconti in diretta e solo in diretta di *1001 Nights Cast*, a volte anche ricercato. È però innegabile che si tratti anche di un aspetto castrante. Se queste scritture collettive e i loro testi desiderano entrare stabilmente nel dibattito letterario devono in qualche modo durare. Devono cioè rendere visibile, o almeno comprensibile, il loro processo anche dopo la sua fine. Philip Wohlstetter, trent’anni dopo la pubblicazione del romanzo di *Invisible Seattle*, il piccolo risultato del grande processo di *Invisible Seattle*:

If I can swing it, I want to republish the book but change the format: on the recto page, the text of the finished novel; on the verso page, scraps of data (pencil notes, filled-in questionnaires etc.) that show out of what stuff this or that part of the story has been made. Having all this info in an afterword isn’t enough. We need a way of telling a reader how to approach what he or she is reading: don’t judge it the way you’d read a sentence of Proust; read it as an example of how ingeniously the writer has followed the rules of the game.

Le parole di Wohlstetter risultano valide al di là del caso specifico a cui sono riferite. Ciò di cui la scrittura collettiva aperta su larga scala avrebbe infatti bisogno è proprio un modo per dire al lettore come avvicinarsi a quel che sta leggendo, per dirgli cosa sta leggendo, a prescindere dalla componente temporale: non un libro, non un romanzo, non un insieme di testi, lettere o dialoghi, ma diversi processi di scrittura collettiva dei quali quelle parole sono solo una piccola parte. In questa maniera, la qualità e l’eventuale valore resterebbero almeno in parte visibili ed esperibili anche al termine del processo di scrittura. Il lettore vi assisterebbe per così dire “in differita” e pur non potendovi più intervenire sarebbe in grado di sapere cosa è successo, come è successo, perché, e anche chi vi ha preso parte.

La frammentazione dell'autore

Literary workers, utenti, moderatori, direttori artistici, compositori, *flâneur*, giocatori, improvvisatori, a volte persino inconsapevoli: osservando i partecipanti di queste scritture collettive così spesso prive di nomi individuali, ciò che balza subito all'attenzione è una frenetica moltiplicazione di ruoli. Non più solo scrittori ed eventualmente "autori" ma molto altro. Le nuove tecnologie, scrivono Biagioli, Jaszi e Woodmansee nel loro studio sulla storia e le prospettive della proprietà intellettuale, «have turned millions of people into authors. This means not only many more authors *but more different kinds of authors occupying social niches that authors had not traditionally inhabited before*». Molte e differenti tipologie di autorialità che si rendono dunque ora possibili e visibili e soprattutto combinabili in progetti e produzioni collettive. «Even more important», proseguono, «technology has profoundly changed conditions of possibility for collaborative production».⁹⁵

Da *Invisible Seattle* a Netprov, la fatidica domanda su chi sia l'autore di ciò che stiamo leggendo non ha in effetti quasi mai una risposta certa e univoca ma nemmeno una del tutto negativa. Più che a una totale assenza di autore ci si trova difatti di fronte alla presenza di molteplici compiti e funzioni autoriali, e dunque di diversi gradi di autorialità. L'effetto di anonimato ravvisabile è allora il frutto non di una scomparsa dell'autore ma, piuttosto, di una sua frammentazione, moltiplicazione, e riorganizzazione. In un certo qual modo, si tratta di un anonimato organizzato alle cui spalle agisce una sorta di «stealth authorship», per riprendere il concetto politico di «stealth democracy» espresso da John Hibbing ed Elizabeth Theiss-Morse: un potere collettivo che esiste e funziona senza mostrare chiaramente gerarchie e procedure di comando e di controllo. Le quali, però, esistono. Jo Freeman:

There is no such thing as a structureless group. Any group of people of whatever nature comes together for any length of time for any purpose will inevitably structure itself in some fashion.⁹⁶

L'invito aperto e indifferenziato con cui molte di queste scritture collettive hanno inizio è fondamentale per costituire un gruppo aperto e indifferenziato ma un gruppo privo di struttura non esiste. E difatti, a

⁹⁵ M. Biagioli, P. Jaszi, M. Woodmansee (eds.), *Making and unmaking intellectual property: creative production in legal and cultural perspective*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, pp.8-9.

⁹⁶J. Freeman, "The Tyranny of Structurelessness"
<http://www.jofreeman.com/joreen/tyranny.htm>

quell'invito aperto e indifferenziato fa sempre seguito una situazione ben più chiusa e differenziata. Le 1001 storie di 1001 parole di *1001 Nights Cast*, l'algoritmo di *Invisible Seattle*, la fabbrica di *In territorio nemico*, l'epistolario di *Letter to an Unknown Soldier*, la mappa di *Mr. Beller's Neighborhood*: si chiede sì a chiunque di partecipare ma di partecipare a qualcosa che ha già una sua idea di forma prestabilita a cui adeguarsi e a cui contribuire. Nella proposta iniziale è già contenuta una regolamentazione di tipo strutturale e dunque una differenziazione di tipo autoriale.

Coloro i quali approntano il progetto e lo propongono aprendo così la scrittura collettiva si presentano infatti dotati di un potere e di una responsabilità maggiori nei confronti di ciò che verrà scritto. Campbell, Wohlstetter, Wittig, Magini, Santoni, Pullinger, Beller: i nomi che emergono e rimangono da questi grandi e quasi anonimi gruppi di scrittori sono, non a caso, proprio i nomi di chi, in varie maniere, vi ha dato inizio. Queste persone possono anche partecipare poco o persino per nulla alla scrittura effettiva dei vari testi ma vi eserciteranno sempre più controllo e vi otterranno sempre più riconoscimento perché, senza di loro, la scrittura non avrebbe avuto luogo. Non possono certo essere considerati gli "autori" del testo e dei testi che vengono scritti dal gruppo ma emergono senza dubbio come gli "autori" del progetto e del processo a cui il gruppo si dedica. E in delle scritture votate più alla *performance* che alla produzione, questo conta parecchio sia dal punto di vista simbolico sia dal punto di vista materiale.

Il guadagno del processo

Quanto meno dalla pubblicazione del celebre *The Work of the Nations*, l'economista americano Robert Reich s'interessa ai motivi per cui il reddito delle classi medie dei paesi occidentali è in costante riduzione e sofferenza. In estrema sintesi, Reich vede nell'apertura dei mercati globali e nella tecnologia informatica una combinazione che ha reso la maggior parte di noi meno competitiva. «The tasks we used to do», sintetizza in apertura del suo ultimo libro, «can now be done more cheaply by lower-paid workers abroad or by computer-driven machines».⁹⁷

Una simile combinazione tra apertura globale e tecnologia informatica la si ritrova in quasi tutti i progetti di scrittura collettiva su larga scala. Il parallelismo può apparire certo bizzarro – nella scrittura collettiva non si può parlare di redditi, stipendi e tassi di occupazioni – eppure non si può

⁹⁷ R. Reich, *Saving Capitalism. For the many not the few*, New York, Alfred. A. Knopf, 2015, p. XII. In questo libro, Reich aggiunge però un ulteriore fattore: una scorretta – corrotta – regolamentazione legislativa che favorisce pochi attori della scena economica.

nemmeno ignorare che le centinaia di persone coinvolte in queste scritture collettive sono pur sempre impegnate in un compito, in un certo senso stanno svolgendo un lavoro e, nella stragrande maggioranza dei casi, lo stanno facendo gratuitamente. Tiziana Terranova:

Free labor is a desire of labor immanent to late capitalism, and late capitalism is the field that both sustains free labor and exhausts it. [...] Late capitalism does not appropriate anything: it nurtures, exploits, and exhausts its labor force and its cultural and affective production. In this sense, it is technically impossible to separate neatly the digital economy of the Net from the larger network economy of late capitalism. Especially since 1994, the Internet is always and simultaneously a gift economy and an advanced capitalist economy.⁹⁸

In questi grandi e aperti gruppi di scrittori, ci si troverebbe di fronte a un perfetto esempio di *gift economy*: i partecipanti impiegherebbero tempo e competenze per puro interesse culturale e curiosità intellettuale senza pretendere né desiderare un ritorno simbolico e materiale. Non è però raro che questi processi di scrittura collettiva producano, al termine o durante la loro esistenza, dei libri che, in quanto tali, vengono regolarmente venduti e non regalati. *Invisible Seattle* dette vita a un romanzo pubblicato, la fabbrica della SIC si formò proprio per pubblicare un romanzo, *Letter to an Unknown Soldier* raccolse una selezione delle sue lettere in un volume e da *Mr. Beller's Neighborhood*, nel corso dei suoi quasi vent'anni di attività, sono stati ricavati diverse raccolte editoriali. Da un lavoro spontaneo e gratuito a un prodotto con un'etichetta del prezzo: *gift economy* ed economia capitalista si fondono e confondono come affermato da Terranova. Ma chi beneficia realmente di questa situazione?

Benché non ci siano grandi cifre in ballo, il discorso ha una sua importanza di principio e oltretutto non limitata al puro ricavo economico. In presenza di un libro pubblicato e venduto, il grande e indistinto gruppo di persone che lo ha scritto – o ha contribuito a scriverlo – ha sostanzialmente due possibilità: o rinuncia ai suoi diritti d'autore, destinandoli magari a qualche attività o associazione benefica e culturale, o provvede a suddividerseli, il che come intuibile può essere un'impresa alquanto complessa. In ogni caso, non ne trae un grande guadagno né materiale né simbolico: i possibili introiti sono minimi se distribuiti tra decine e centinaia di persone e i loro nomi restano il più delle volte invisibili e sconosciuti. A ricavarne davvero qualcosa sono invece proprio quegli individui i cui nomi

⁹⁸ T. Terranova, "Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy", *Social Text*, 63 (Volume 18, Number 2), Duke University Press, 2000, pp. 33-58, p.51.

svettano dall'effetto di anonimato collettivo e rimangono in qualche modo sulla scena: gli ideatori dei vari progetti e coordinatori dei relativi processi. Questi non solo, e non tanto, ottengono la maggior parte dei diritti delle vendite di un'eventuale pubblicazione ma soprattutto, con o senza di questa, sono in grado di costruirsi una posizione – e quindi un nome – nel campo artistico, letterario, accademico. Il risultato, dunque, è che poche persone finiscono per godere materialmente e simbolicamente dei frutti dell'insieme del lavoro delle mani di tante persone. Un insieme che senza di loro non sarebbe esistito ma un lavoro che, senza quelle mani, non sarebbe stato possibile. Di fatto, però, quelle mani sono ora diventate assai meno importanti. Ancora dal libro *Collaborative Futures*:

This is the freedom of not being tied down, though the downside is that we're on our own. It's an open relationship, after all. We are freer [...] but also replaceable. The crowd can take over; the crowd is cheaper, more efficient, less demanding.⁹⁹

La scrittura collettiva dei gruppi aperti, lo si è già detto, comporta una disponibilità pratica e concettuale verso tutti. Ciò significa che chiunque è libero di scrivere con chiunque ma anche che chiunque può essere sostituito da chiunque. È questo l'effetto ambiguo della sua sensazione di anonimato. I partecipanti sono al contempo fondamentali perché, nel complesso, formano quei gruppi e quei processi che costituiscono il reale valore del progetto ma anche inutili perché, singolarmente, potrebbero essere rimpiazzati senza grandi conseguenze.

In *The Work of the Nations*, Robert Reich ipotizzò un mondo del lavoro in cui solo il 25% avrebbe realmente contato qualcosa – i cosiddetti “analisti simbolici” – mentre il restante 75% sarebbe stato costituito da una folla non specializzata e rimpiazzabile. In questi gruppi di scrittura, sembra verificarsi una situazione simile. Una ristretta minoranza di partecipanti conta qualcosa perché mette a punto il progetto e ne sovrintende il processo ricavandone benefici materiali e simbolici. Gregorio Magini e Vanni Santoni, in seguito all'ideazione e supervisione della SIC, sono oggi impegnati in delle più tradizionali carriere soliste, Thomas Beller ha pubblicato vari libri dopo la fondazione di *Mr. Beller's Neighborhood* e c'è tutto un settore accademico di cui fanno parte Kate Pullinger, Anders Sundnes Løvlie, Rob Wittig, Mark C. Marino, etc., che organizza e lancia progetti di scrittura collettiva sul web per poi analizzarli nei loro corsi di studio e in pubblicazioni scientifiche dedicate.

⁹⁹ Anonymous, *Collaborative Futures. The Future of Collaboration, Written Collaboratively*, San Bernardino, Floss Manuals, 2010, p.107.

La maggioranza dei partecipanti, invece, i cui nomi restano sconosciuti, presta spontaneamente il proprio lavoro, ne gode e ne beneficia intellettualmente ma non esercita né ricava un reale potere materiale o simbolico. Ma allora – ci si potrebbe infine domandare – perché lo fa? Ha senso scomparire completamente?

La possibilità di un'isola

«As new technologies come into play», sostiene McLuhan nel suo libro più famoso, «people become less and less convinced of the importance of self-expression. Teamwork succeeds private efforts».¹⁰⁰ Queste parole dal vago sapore profetico McLuhan le scrive nel 1967. Cinquant'anni dopo, che le nuove tecnologie abbiano favorito il lavoro di squadra e l'abbiano aperto a un numero indefinito di partecipanti è pressoché un dato di fatto. Ma che abbiano poi sfavorito l'espressione individuale è tutt'altro che certo. Internet è oggi uno spazio molto diverso dai suoi primordi, quando Lévy teorizzava l'avvento dell'intelligenza collettiva, talmente diverso che c'è chi, come Evgeny Morozov, è arrivato a parlare della fine dell'«online anonymity». Il crescente lato commerciale del web esige infatti che i suoi utenti abbiano un'identità stabile e precisa mentre, a un livello più immediato, l'odierna pervasività del *social networking* è assai più vicina a un modello individuale e persino narcisistico che a quello di un anonimato plurale. Il lavoro di gruppo è dunque sì oggi più semplice e praticato ma l'importanza dell'espressione individuale, dopo tutto radicata da qualche secolo nel pensiero occidentale, non è decisamente scomparsa o granché diminuita. Ed è forse proprio l'importanza dell'espressione individuale ciò che si trova alla base dei grandi e aperti processi di scrittura collettiva qui analizzati.

All'inizio della breve e curiosa presentazione di In.S.Omnia, gli Invisibili si chiedevano se potesse esistere «una vita oltre la letteratura». La risposta che si può desumere da *Invisible Seattle, A Million Penguins, In territorio nemico, Letter to an Unknown Soldier, Mr.Beller's Neighborhood, Textopia, Netprov*, è affermativa. Una vita oltre la letteratura esiste e può lasciare traccia. Con modi e finalità assai diverse tra loro, questi progetti collettivi portano la scrittura letteraria al di fuori di librerie e biblioteche, al di là del mondo accademico ed editoriale, aprendola a chiunque, anche a chi, con la letteratura, ha poco o nulla a che fare. In tale maniera, tutte le marginali, inclassificabili e amatoriali pratiche di scrittura che prese singolarmente non lascerebbero traccia, possono, se messe insieme, affermare

¹⁰⁰ M. McLuhan, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Corte Madera CA, Gingko Press, 2001, p.123.

la loro presenza. E così i loro scrittori: le loro identità scompaiono in una folla indistinta e per lo più anonima ma le storie che contribuiscono a costruire permettono di conservare, benché in minima parte, la loro espressione individuale. «Su un disco rigido non c'è spazio solo per gli eroi», afferma il matematico Christian Rudder celebrando l'universalità dei dati online rispetto alla selettività della Storia. E analogamente, in una scrittura collettiva aperta su larga scala a chiunque non c'è spazio solo per gli "autori". Possono parteciparvi anche e soprattutto persone che non scrivono per mestiere e che magari non hanno alcun desiderio concreto di farlo. La maggior parte di loro rimarrà sempre senza nome ma la loro voce verrà, in un certo qual modo, ascoltata. È questo un delizioso paradosso reso possibile dalla scrittura collettiva: rendere visibile la creatività di singoli individui rendendo invisibile la loro singolare individualità. Per non scomparire completamente, a volte, è necessario scomparire individualmente.

Epilogo

Un mezzo in cerca di un fine

In questo lungo e largo percorso, i testi collettivi e i gruppi di scrittori che li compongono hanno assunto forme e aspetti molto diversi, al punto da non sembrare più comparabili. Cosa mai possono avere in comune, infatti, Conrad e Ford che scrivono insieme un romanzo parlandone e discutendone di persona con decine di individui che, senza vedersi e magari conoscersi, costruiscono una storia improvvisata e finanche inconsapevole a colpi di post e *tweet*? Poco, pochissimo, forse nulla. Ma questo lo si era in fondo anticipato sin dall'inizio: coinvolgendo potenzialmente molte e diverse persone, la scrittura collettiva ha potenzialmente in serbo molti e diversi esiti. Alla loro base, tuttavia, è sempre possibile riscontrare il medesimo principio fondamentale: l'apertura della scrittura letteraria all'alterità. Si tratta di un principio innanzitutto aritmetico – scrittura collettiva ≥ 2 scrittori – e pertanto infinitamente variabile, ma che si è visto anche mostrare delle costanti: dal punto di vista del genere, della forma della narrazione, dell'ampiezza e struttura delle storie narrate. Secondo una prospettiva più generale, scrivere con altri – non importa con quanti e con che mezzi – implica poi sempre una discussione, preliminare o *in progress*, sulla scrittura stessa. Cosa scrivere insieme, come farlo, perché. Questo rende la scrittura collettiva nel suo complesso una scrittura fortemente consapevole di sé, della sua natura materiale e dunque plasmabile. È un mezzo che può avere molti fini e che può sempre esserne alla ricerca di nuovi e migliori. Il percorso compiuto non ha certo l'ambizione di essere esaustivo ma ha permesso di compiere una vasta panoramica dalla quale è ora possibile tirare le somme. Che tipo di scrittura è, o può essere, la scrittura collettiva in letteratura?

Una scrittura professionale

Una delle prime caratteristiche osservate nella scrittura collettiva è stata la sua indole professionale. Questa risulta particolarmente evidente nei testi a quattro mani laddove gli scrittori tendono a frequentare stabilmente un determinato genere popolare e sembrano davvero scrivere insieme per

scrivere di più e più velocemente. Nei gruppi più grandi, la produttività e la longevità della scrittura collettiva si riducono notevolmente ma un occhio di riguardo verso il mercato resta sempre presente. Molti romanzi collettivi scritti da molte persone si situano nel territorio della letteratura di genere e, inoltre, non è affatto raro che siano composti proprio per attirare l'interesse del pubblico: riunendo nomi famosi, esibendo costruzioni narrative inusuali e accattivanti, cercando il diretto coinvolgimento dei lettori. Non a caso, il tutto può essere poi spesso ricondotto a ragionate iniziative editoriali e questo pare restare valido in prospettiva trans-storica e trans-mediale: i sei scrittori di *Six of One by Half a Dozen of the Other* messi insieme nella seconda metà dell'Ottocento dalla rivista *Old and New* non sono una cosa del tutto diversa dai seicentocinquantacinque scrittori di *A Million Penguins* messi insieme nei primi anni del Duemila dal progetto digitale della *Penguin Books*.

Parlare di professionalità in riferimento alla scrittura collettiva non significa poi concentrarsi soltanto sulle cause di produzione dei testi e sul loro genere. La scrittura collettiva, si è detto, è una pratica ben cosciente dei meccanismi tecnici e pratici della composizione letteraria e questo, ben prima di quel che si scrive insieme e delle sue motivazioni, lo si nota chiaramente in *chi* lo fa. Editor, curatori, traduttori, giornalisti, docenti universitari, agenti letterari: nei gruppi che praticano la scrittura collettiva si può di frequente riscontrare la presenza di queste figure professionali. Fruttero e Lucentini erano ad esempio curatori di collane e antologie per diverse case editrici. Lagioia e Raimo, due componenti della Babette Factory, lavorano anche come editor, curatori, e giornalisti. Elizabeth Jordan, che sovrintende e partecipa alla stesura di *The Whole Family*, era giornalista e direttrice di una rivista. Kate Pullinger e Rob Wittig, che organizzano e supervisionano diversi progetti di scrittura collettiva sul web, sono docenti universitari di letteratura e *new media*. Per il mestiere che svolgono, questi individui hanno una concezione razionale, se non proprio materiale, della scrittura letteraria. Sono abituati a scomporre testi, a giudicarli, modificarli, spiegarli. Sono professionisti molto più che artisti. La loro presenza nella storia della scrittura collettiva risulta quindi sensata. Sollevando gli aspetti più tecnici e materiali della composizione letteraria, la scrittura collettiva risulta infatti una scrittura particolarmente adatta a chi, tali aspetti, li conosce bene e con i quali lavora su base abituale. Una scrittura da professionisti per professionisti, e per aspiranti tali.

Una scrittura didattica

Caverns e *Keeping Mum* sono romanzi collettivi che si è detto nascere all'interno di corsi di scrittura creativa. L'azione di scrivere insieme è qui

dunque esplicitamente collegata a un'esperienza formativa, a una pratica di apprendistato finalizzata alla creazione letteraria. Non si tratta di casi isolati. Corsi e laboratori di scrittura creativa che fanno ricorso al mezzo della scrittura collettiva sono abbastanza diffusi: li hanno tenuti i Wu Ming, i Kai Zen, e a forme di scrittura di gruppo ricorrono anche le scuole di *826 Valencia* e *826 National*, il progetto educativo giovanile fondato, negli Stati Uniti, da Dave Eggers e Nínive Calegari.¹

Il discorso non è certo privo di una sua logica. I "professionisti" del campo letterario, così spesso coinvolti nella scrittura collettiva, sono di solito anche i più disposti e predisposti all'insegnamento della scrittura letteraria. Inoltre, un corso, un laboratorio, una scuola, risultano per loro natura degli ambienti favorevoli a una collaborazione letteraria essendo basati sulla compresenza di più persone e su una consonanza di principio dei loro interessi. Soprattutto, però, la scrittura collettiva sembra anche possedere un'intrinseca e specifica potenzialità didattica. In effetti, la domanda «come si scrive insieme?», che costituisce un po' il punto di partenza di ogni testo e progetto collettivo, è in primo luogo – e sempre – un «come si scrive?». Affinché si possa scrivere con altri bisogna cioè prima conoscere e saper adoperare – o far conoscere e far adoperare – i meccanismi basilari della scrittura narrativa *tout court*. Discutere su come scrivere un romanzo collettivo è allora anche sempre una discussione, ed eventualmente una lezione, su come si scrive un romanzo.

Ecco dunque che la scrittura collettiva può divenire uno strumento didattico nel quale professionisti del settore collaborano con aspiranti autori o semplici appassionati per comporre un testo letterario e insegnare a farlo. Ed è un'applicazione, questa, che si può ritrovare sia nei gruppi di scrittura più chiusi e tradizionali quando, per esempio, Ken Kesey e i suoi studenti discutono e stabiliscono la procedura migliore per comporre un romanzo, sia nei gruppi più aperti e sperimentali. Che cos'è, dopo tutto, la comunità SIC di *In territorio nemico* se non una gigantesca classe che segue un disciplinato percorso di scrittura durante il quale gli elementi fondamentali della stesura di un romanzo vengono decisi, illustrati, assegnati, composti e continuamente giudicati?

¹ Una breve ricostruzione della storia di *826 Valencia* e della successiva diffusione dei suoi centri di studio la si trova in un *TED talk* di cinque minuti tenuto da Dave Eggers e visibile su <https://www.youtube.com/watch?v=l3QbzyT6vko>. Il sito del progetto è invece <http://826national.org/>.

Una scrittura ludica

Un divertimento, direbbe però anche qualcuno. Un gioco, magari. In effetti, né il fine professionale né quello didattico impediscono di per sé che la scrittura collettiva e i suoi testi siano anche uno svago e un intrattenimento. Della forte presenza di un elemento ludico e di una finalità ludica si è del resto parlato apertamente in relazione ai gruppi e ai testi a staffetta laddove l'improbabilità di una scrittura sequenziale non concordata viene spesso accettata e praticata proprio come sfida, torneo o gara. Ancora una volta, però, il discorso è più generale.

Scrivere con altri implica sempre l'instaurarsi di una situazione di socialità. Quest'ultima può essere certo vissuta con disagio, come un ostacolo alla propria espressione personale e come una possibile riduzione di libertà creativa. Il più delle volte, tuttavia – e qui non si deve scordare l'intenzionalità della scrittura collettiva – si tratta di una situazione abbracciata positivamente. La dose di sperimentalismo che, più o meno forte ed evidente, si ritrova in tutti i testi e progetti collettivi è in fondo anche il segno di una volontà di divertimento che si esplica proprio nel ricorso a metodi e mezzi di scrittura nuovi e inusuali. Dalle prefazioni, presentazioni, postfazioni che affollano romanzi e testi collettivi emerge infatti spesso sia la curiosità iniziale degli scrittori partecipanti nei confronti della composizione di gruppo sia il piacere poi derivato dalla sua diretta esperienza. E tutto ciò cresce man mano che il gruppo di scrittori e il suo testo diventano sempre più ampi, insoliti, e sperimentali. Nei gruppi e testi a staffetta, come visto, «gioco» e «divertimento» sono termini esplicitamente nominati per descrivere l'azione della scrittura collettiva. Ma di una componente ludica parlano anche, e direttamente, *Invisibile Seattle*, la SIC, *Textopia*, *Netprov*, e molti altri testi e progetti collettivi aperti su larga scala. Ed è forse inevitabile.

Mettendo insieme più persone in una medesima impresa, la scrittura collettiva ha bisogno che la loro convivenza sia, per così dire, il più piacevole possibile. In caso contrario, la scrittura potrebbe rallentare, interrompersi, persino fallire. In una collaborazione letteraria, soprattutto in una che comprende o vuole comprendere parecchi individui, è difatti necessario sia attirare e convincere i partecipanti sia farli poi rimanere. È dunque quasi ovvio basarsi, oltre che sulla professionalità richiesta e su un eventuale desiderio di apprendimento, su una concreta possibilità di divertimento. La forte ricorrenza della letteratura di genere all'interno delle scritture collettive si spiega allora anche così: scrivere insieme di misteri, di avventura, di amore, di Storia o di fantascienza, è certo più immediato e funzionale, probabilmente più commerciale e redditizio, ma anche solo più divertente.

Una scrittura mediocre

Un discorso conclusivo sui possibili fini della scrittura collettiva in letteratura non può prescindere dall'interrogarsi sulla sua qualità letteraria o, in termini meno astratti, sulla sua capacità di produrre buone o grandi opere. E dunque ci si chiede esplicitamente: si può scrivere insieme – anche – per scrivere dei capolavori?

Rispondere a una domanda del genere è, come intuibile, tutt'altro che semplice. Bisognerebbe anzitutto stabilire cosa determini la qualità in un testo letterario – cosa si intenda esattamente per “capolavoro” – e posto che ciò sia possibile, questa non è di certo la sede adatta per farlo. Più banalmente, si può qui però constatare che nessuno dei pur molti testi collettivi incontrati fa parte di un canone letterario propriamente detto. Il discorso non è del tutto valido per quei progetti collettivi su larga scala più contemporanei per i quali conservazione e canonizzazione risultano questioni ancora da stabilire. Per il resto, tuttavia, non si può invece ignorare che nelle tradizioni scolastiche e accademiche che contribuiscono a stilare la lista delle grandi opere di una cultura, questi romanzi collettivi non ci sono. Ed è raro, molto raro, che vi siano testi collettivi in generale. La difficoltà della critica letteraria nel rapportarsi a categorie plurali di scrittura e di autore ha avuto sicuramente una sua responsabilità nel decretare tale assenza ma c'è soprattutto dell'altro.

Non è per nulla da trascurare, ad esempio, il peso negativo esercitato dalla letteratura di genere. I generi popolari a cui questi testi collettivi sono così spesso riconducibili sono infatti di solito poco e male considerati in una prospettiva canonizzante. Non che un romanzo giallo o un romanzo storico non possano essere di per sé dei capolavori ma è indubbio che, quanto meno per molto tempo, la loro determinazione di genere sia stata un marchio dequalificante. Ovviamente, scrivere collettivamente all'interno della letteratura di genere è poi una scelta consapevole e, come osservato, anche razionalmente giustificabile. Il che può indurre a modificare l'interrogativo di partenza e piuttosto che domandarsi se si *può* scrivere insieme per scrivere dei capolavori, chiedersi in primo luogo se si *vuole* farlo.

In effetti, gli scrittori partecipanti alle scritture collettive analizzate non sembrano avere mai in mente un alto ideale artistico da realizzare, una grande opera da comporre. A seconda dei casi, la loro collaborazione viene vissuta ed esperita secondo varie prospettive e motivazioni ma la loro ambizione artistica ed estetica pare sempre restare in secondo piano o mostrarsi a livelli di, per così dire, discreta accettabilità. Le parole degli scrittori dedicate alla qualità dei loro testi, quando presenti, sono infatti solitamente positive ma mai troppo positive. I testi che si sono scritti insieme

sono “piacevoli”, “curiosi”, “attraenti”, “godibili”, ma non molto di più. Si tratta naturalmente di un’abituale questione di modestia – nessuno scrittore o gruppo di scrittori presenterebbe il proprio lavoro come un *capolavoro* – ma che, nel caso della scrittura collettiva, sembra accompagnarsi anche a una sorta di cautela qualitativa: si è scritto insieme e lo si è fatto bene – e in maniera interessante e divertente – ma in fondo non c’era alcuna intenzione di scrivere davvero dei capolavori.

A fondamento di ciò, può certo ritrovarsi il pregiudizio, lascito della cultura romantica, per cui la vera arte è espressione del singolo individuo. In maniera più pragmatica, gioca però forse un suo ruolo anche la consapevolezza delle esigenze specifiche della scrittura collettiva. Ogni testo collettivo, e questo vale dal romanzo più tradizionale al progetto più sperimentale, deve costruire un terreno comune sul quale condurre la sua scrittura. Questo, lo si è visto, comporta la predilezione per determinati generi romanzeschi, la presenza di elementi didattici e ludici, ma anche – e sempre – una certa riduzione di soggettività: sia quantitativa, nella quantità di testo che ciascuno può scrivere, sia qualitativa, nella necessità di smussare idee, stili e caratteri ritenuti troppo peculiari e personali. Di fatto, la scrittura collettiva richiede una condivisione tanto di uno spazio fisico quanto di uno spazio mentale ed estetico. Testi estrosi, profondi, fortemente espressivi, sono dunque più difficili da scriversi insieme ma è soprattutto difficile che li si voglia scrivere insieme. Al netto del loro individuale talento e ambizione, i partecipanti a una collaborazione letteraria tendono infatti a privilegiare quasi spontaneamente idee, valori e discorsi semplici, chiari, e pertanto facilmente condivisibili. Nella maggior parte dei casi, non ci si riunisce per scrivere una grande opera collettiva bensì un’opera che sia anzitutto collettiva e che sia dunque il frutto e l’esibizione del lavoro di squadra che c’è stato. E il lavoro di squadra è un’azione fatta più di piccoli passi che di grandi salti e che si svolge in ambienti dominati più da passioni calme che forti. Il famoso «no geniuses here» con cui la Monsanto descriveva la tranquilla e produttiva attività dei suoi laboratori chimici potrebbe applicarsi bene a quasi ogni impresa di scrittura collettiva.

Una scrittura politica

La valenza politica della scrittura collettiva è senza dubbio la questione generale che più è rimasta sotto traccia in tutto il discorso affrontato. Sin dal principio, non era sfuggita l’implicazione politica contenuta nell’aggettivo «collettiva» ma si è preferito “matematicizzare” il concetto e considerarlo indicativo di una pura compresenza di più individui nell’atto scrivente: una scrittura semplicemente plurale e non ideologicamente marcata. Una sua

interpretazione politica avrebbe difatti richiesto un'analisi ben più ravvicinata dei singoli testi e del loro contesto storico-sociale di produzione e questo avrebbe ostacolato, o quanto meno rallentato, il percorso generale sui loro caratteri teorico-letterari. Proprio al termine di questo percorso, tuttavia, qualcosa sul rapporto tra politica e scrittura collettiva è possibile dirla. Del resto, un "noi" scrivente è un soggetto tutt'altro che indifferente dal punto di vista sociale. Il "noi" è il pronome delle proteste, delle rivendicazioni, delle fondazioni, dei manifesti. Non si può allora escludere che scrivere insieme possa essere un gesto politico anche in campo letterario.

Testi letterari collettivi provvisti di argomenti e di obiettivi politici non mancano. *The Sturdy Oak*, un romanzo americano del 1917, fu scritto da «fourteen leading American authors» a sostegno ideale ed economico del movimento delle suffragette: il romanzo racconta la "conversione" di un giovane marito alla causa femminile e tutti i proventi delle sue vendite furono destinati al suo supporto.² I già citati *The King's Men*, *Lo Zar non è morto*, *2005 dopo Cristo* sono tutti romanzi di fantapolitica che prendono le mosse dalla loro contemporanea, e reale, situazione sociale. Tutti i romanzi dei Wu Ming, dal canto loro, possiedono un significato ideologico-politico abbastanza marcato e nettamente schierato. Tracce di politica e di implicazioni politiche si possono poi riscontrare anche nei testi e progetti collettivi più contemporanei e sperimentali. *Invisible Seattle* è ad esempio anche una critica alla sfrenata speculazione edilizia e al liberismo degli anni Ottanta. *In territorio nemico* della SIC è un romanzo storico sulla Resistenza e questo, in Italia, ha sempre un suo peso e senso politico.

Se ci si sofferma sulla specifica "parte" politica di questi testi, i risultati possono variare parecchio. *The Sturdy Oak* è un romanzo apertamente e civilmente "progressista". *The King's Men* è un romanzo "conservatore", scritto da quattro americani talmente preoccupati dai voti delle masse da immaginare una storia in cui i "buoni" sono quasi i monarchici. *Lo zar non è morto* è un romanzo dichiaratamente fascista e di celebrazione al Fascismo, cosa che non si può certo dire di *In territorio nemico*. *2005 dopo Cristo* offre uno sguardo critico e surreale agli anni italiani del cosiddetto berlusconismo. I romanzi storici dei Wu Ming, pur variando epoche e ambientazioni, raccontano sempre una stessa storia – o forse meglio Storia – di sinistra, in

² Il romanzo, il cui sottotitolo "A composite Novel of American Politics" mostra apertamente la sua valenza politica, fu scritto, un capitolo ciascuno, da Samuel Mervin, Harry Leon Wilson, Fannie Hurst, Dorothy Canfield, Kathleen Norris, Henry Kitchell Webster, Anne O'Hagan, Mary Heaton Vorse, Alice Duer Miller, Ethel Watts Mumford, Marjorie Allen White, Mary Austin, Leroy Scott. I quattordici capitoli furono raccolti e *very cautiously edited* da Elizabeth Jordan, che dopo *The Whole Family* tornava dunque a dirigere un romanzo collettivo.

cui lo scontro sociale e umano risulta dicotomizzato tra sfruttatori e sfruttati, tra il capitale (nelle sue diverse forme) e le sue vittime.

Dall'estrema destra alla sinistra radicale, i colori dello spettro politico ci sono dunque quasi tutti. Ad accomunare davvero questi testi è allora un'idea più universale di politica, un'idea per cui ogni discorso politico e sulla politica è quasi naturalmente un discorso di gruppo. E la scrittura collettiva è per l'appunto un mezzo fondato sull'azione e sulle opinioni di un gruppo di persone: in *The Sturdy Oak* l'appoggio a una causa civile è manifestato da un gruppo di scrittori progressisti; in *The King's Men* le preoccupazioni sullo stato della democrazia sono espresse da un gruppo di scrittori conservatori; in *Lo Zar non è morto* i valori di un regime sono esaltati da un gruppo di scrittori patriottici; nei romanzi dei Wu Ming, ad avanzare critiche economiche e auspicare pratiche di dissenso sono un gruppo – e forse qui meglio *collettivo* – di scrittori anti-capitalisti.

La scrittura collettiva si rivela così anche un mezzo idealmente adatto a veicolare messaggi politici e sociali i quali, dopo tutto, sono per loro natura collettivi e risultano quindi tanto più forti e convincenti quanto più sono sostenuti da soggetti plurali. In qualità di mezzo, la scrittura collettiva non è poi né di destra né di sinistra ma, come tutti i mezzi, non si può nemmeno ignorare che abbia una storia non del tutto neutra. L'immagine di una collettività impegnata, di un'azione positiva e significativa di gruppo, è infatti tradizionalmente legata a una certa visione e tradizione di sinistra. Non a caso, un invito alla scrittura letteraria collettiva, e con intenti politici, lo si ritrova addirittura nel Primo Congresso degli scrittori sovietici del 1934, nella proposta di Maksim Gorkij di scrivere un libro collettivo che racconti «l'essenza del mondo borghese descrivendone una giornata».³ La proposta di Gorkij fu in seguito anche realizzata⁴ e, in generale, l'uso della scrittura collettiva per e con idee collocabili nel pensiero di sinistra pare essere quantitativamente maggiore ma, come osservato, non per nulla esclusivo. Lungi dall'essere una scrittura politicamente marcata, la scrittura collettiva è difatti piuttosto una scrittura politicamente marcabile. È la presenza stessa

³ Il discorso di Gorkij si può leggere in G. Kraiski (ed.), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al I Congresso degli scrittori sovietici*, Laterza, Bari, 1967.

⁴ Un anno dopo il congresso, nel 1935, tra le pagine di una rivista spagnola filocomunista apparve *Historia de una día de la vida española*, un romanzo scritto da un gruppo di ventiquattro scrittori che si firmarono con il nome di *escritores revolucionarios*. Sulla scorta delle parole di Gorkij, il testo voleva essere per l'appunto il racconto collettivo, e anonimo, di una giornata qualunque, ventiquattro scrittori per ventiquattro ore. Su *Historia de una día de la vida española* cfr. D. Siviero, "Il romanzo collettivo in Spagna tra Otto e Novecento", in A. Barbieri, E. Gregori (eds.), *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, cit., in particolare pp. 254-256.

del gruppo di scrittori e la possibilità di una sua presa di posizione collettiva a costituire il suo potenziale politico-sociale. Se attivarlo o meno e in che direzione, dipende poi ovviamente dai soggetti coinvolti, dal luogo di riferimento, dal particolare momento storico ed economico.

Una scrittura teoricamente non rivoluzionaria

Se dal punto di vista politico la scrittura collettiva può essere conservatrice o progressista, dal punto di vista della teoria letteraria la sua natura dovrebbe essere invece indiscutibilmente rivoluzionaria. Basandosi sulla presenza intenzionale di più soggetti, la scrittura collettiva dovrebbe infatti costituire una negazione della fondamentale, e singolare, categoria dell'autore letterario o rappresentare almeno una seria minaccia nei suoi confronti. A questo punto, però, l'uso del condizionale è d'obbligo. Nell'analisi dei testi collettivi e dei loro gruppi di scrittori, l'antagonismo tra la scrittura collettiva e l'autorialità individuale è risultato di fatto più supposto che reale. Ciò che si è effettivamente riscontrato è invece un rapporto aperto e ricco di correlazioni.

Nei gruppi di scrittori incontrati è stato ad esempio sempre possibile trovare dei soggetti che svolgono il consueto ruolo autoriale di responsabili del testo e di garanti della sua caratterizzazione artistica. La loro forma onomastica e concettuale può a volte persino replicare *in toto* quella dell'autore individuale tradizionale o, viceversa, esserne anche assai distante, come accade nella costituzione di nuove identità collettive. In ogni caso, però, l'idea di principio che un testo letterario debba avere una figura autoriale determinata resta comunque valida.

Qualcosa di diverso accade invece nei grandi e aperti progetti di scrittura collettiva che, svolgendosi prevalentemente sul web, modificano non solo e parecchio l'usuale consistenza dell'autore individuale ma anche il suo ambiente di riferimento: non il testo a stampa e il mercato editoriale, dove il nome e la certezza di attribuzione sono elementi necessari alla compravendita, bensì i siti web e la rete, dove nomi e proprietà di chi scrive sembrano essere elementi assai meno essenziali e soprattutto disponibili per chiunque. In questi grandi testi collettivi, sempre meno testi e sempre più processi, la funzione autoriale si frammenta in vari gradi di potere, controllo e partecipazione, sino a divenire quasi invisibile. Eppure, nuovamente, non scompare del tutto. Nelle folle indistinte e per lo più anonime che prendono parte a questi progetti risulta infatti ancora possibile rintracciare diverse funzioni autoriali e assegnarle a determinati individui.

Più che sfidare e rivoluzionare la categoria dell'autore individuale, la scrittura collettiva pare allora proporre delle versioni alternative ma non *del*

tutto alternative. D'altra parte, si è visto come a scrivere insieme siano spesso autori propriamente detti che collaborano non certo per cancellare o superare il proprio status individuale ma semmai per rinforzarlo: per produrre opere in cui combinare, affiancare ed esibire le proprie scritture e i propri nomi personali. Inoltre, in maniera ancor più indicativa benché più rara, si danno anche dei casi in cui è l'autorialità individuale a fingere di essere collettiva. È ciò che fa ad esempio Albert Terhune che, negli Stati Uniti di fine Ottocento, scrive regolarmente – e *individualmente* – romanzi collettivi a puntate tra cui uno *by Ten Beautiful Shopgirls* e un altro *by Ten Beautiful Actresses*. Qui non c'è più un gruppo di scrittori che tenta di scrivere e presentarsi come se fosse un singolo ma l'esatto contrario. E se il singolare può mimare il plurale così come il plurale può mimare il singolare, ciò accade proprio perché tra la scrittura collettiva e quella individuale – e tra le sue variabili autorialità plurali e la più stabile figura dell'autore tradizionale – vi è un rapporto aperto e non necessariamente conflittuale.

Studiare la scrittura collettiva in letteratura non richiede allora di disfarsi della categoria dell'autore o di decretarne, per l'ennesima volta, la morte. La scrittura e i testi collettivi ci costringono tutt'al più a dubitare di *una* idea dell'autore – quella dell'uomo solo al comando della propria opera – e soprattutto a *materializzare* il concetto generale di autorialità. Il discorso, in fondo, è strettamente collegato alla già osservata materializzazione della scrittura. Scrivere insieme, si è detto, significa considerare la scrittura letteraria più come tecnica consapevole che come arte ineffabile e la figura di chi scrive ne viene ovviamente e logicamente coinvolta. Ecco allora che parlare di autorialità diventa un discutere concreto e inevitabile di onomastica, responsabilità, ruoli, regole, proprietà, scelte editoriali. Tutti elementi e questioni che sono sì presenti anche nella scrittura e nell'autorialità individuali ma che, molte volte, finiscono relegate sullo sfondo. Nella scrittura collettiva, invece, l'autorialità letteraria si presenta come una costruzione scopertamente razionale e legale che rende visibili – e dunque analizzabili – le sue caratteristiche, le sue pratiche, e le sue intenzioni.

A mo' di esempio, si pensi a quello che è forse l'elemento fondante la figura dell'autore moderno: il *copyright*. Nella scrittura individuale lo si dà per lo più per scontato: il nome che appare sul testo è il suo autore e il suo proprietario. Nella scrittura collettiva il *copyright* è una questione un po' più complessa. Gli scrittori possono dividere la proprietà del testo collettivo in parti uguali o esercitare il *copyright* limitatamente ai loro contributi, cosa che però può accadere solo in quei testi collettivi la cui scrittura risulta nettamente suddivisa tra i partecipanti. Altre volte, il *copyright* può essere invece detenuto da un solo componente del gruppo, il suo *leader* – come Ken

Kesey in *Caverns* – o da soggetti esterni alla scrittura vera e propria come periodici e case editrici. In ogni caso, nel gruppo o con il gruppo, c'è sempre una discussione e determinazione della proprietà del testo.

Non è allora casuale che alcuni dei dibattiti e delle innovazioni più interessanti nel campo dei diritti d'autore in letteratura avvengano proprio in riferimento a soggetti collettivi. I testi dei Wu Ming, dei Kai Zen e quelli prodotti dalla SIC hanno tutti abbracciato il *copyleft*, quel diritto alternativo che ammette la riproduzione parziale o totale dell'opera purché a fini non commerciali. Certo, qui entra in gioco anche la singola intenzione dei vari gruppi e le loro convinzioni politiche ed economiche ma che un diritto "allargato" di un testo letterario sia adottato da *testi collettivi* è senza dubbio significativo. Quanta più gente scrive insieme, infatti, tanto più la proprietà del testo risultante diviene un concetto comune, sempre meno limitato, limitabile e persino comprensibile. Philip Wohlstetter, che si è dimostrato così consapevole dei meccanismi di scrittura di *Invisible Seattle*, ha poi ammesso di ignorare come funzioni esattamente il suo *copyright*. E lo stesso si può dire per molti dei suoi partecipanti e per quelli di altri grandi testi e progetti collettivi, da *A Million Penguins* a *Netprov*.

Una tale indeterminatezza, come in parte accennato, può comportare un rischio di sfruttamento del lavoro altrui ma, al contempo, può anche rappresentare un'occasione per sperimentare nuove forme di diritto. Quando Peter Jaszi discute della possibilità di un "copyright postmoderno" non ha forse in mente la scrittura collettiva ma l'idea di un copyright che si allontani dalla «grand narrative of authorship and "author-ity" in favor of an approach that distributes attention and concern across the full range of participants in the processes of cultural production and consumption»⁵ sembra davvero adeguata a testi aperti alla collaborazione di molti o moltissimi scrittori. Come, e se, questo possa attuarsi nel concreto resta però ancora da scoprire.

Una scrittura per la ricerca

E in conclusione noi, non quelli che *fanno* letteratura ma quelli che la studiano. Sinora, in effetti, la scrittura collettiva è stata osservata per quello che fa o può fare nel campo della scrittura letteraria ma non in quello degli *studi* letterari. Eppure la questione è interessante. Gli scrittori, come visto, adoperano la scrittura collettiva in varie forme, per varie ragioni e obiettivi, e con vari risultati. Ma che dire delle possibilità offerte agli studiosi di

⁵ P. Jaszi, "Is There Such a Thing as Postmodern Copyright?", in M. Biagioli, P. Jaszi, M. Woodmansee (eds.), *Making and Unmaking Intellectual Property: Creative Production in Legal and Cultural Perspective*, cit., p.420.

letteratura? Ha per caso qualcosa da insegnare la scrittura collettiva ai ricercatori umanistici?

Nel maggio del 2015, sulla rivista *Physical Review Letters* viene pubblicato uno studio sulla massa del bosone di Higgs a firma di 5154 autori. Si tratta di un numero impressionante ma non inspiegabile.⁶ Nella ricerca scientifica, la collaborazione è infatti la norma e in determinati settori – come quello della fisica delle particelle – gli studi sono abitualmente condotti da team molto grandi e dislocati in centri diversi. Al contrario, nella ricerca umanistica, la maggior parte degli studi hanno un nome e una mente individuali. Questo fa sì che ciascun contributo possa – debba? – mostrare una sua coerenza e unità di pensiero, e magari esibire una certa bellezza stilistica, ma costituisce anche un limite di visione e di analisi.

All'inizio de *Le regole dell'arte*, Pierre Bourdieu si chiede il motivo per cui la sociologia e la letteratura non vanno molto d'accordo. E la sua risposta verte proprio sull'ideologia individuale predominante negli studi letterari: produrre un'analisi scientifica dell'opera e del suo autore, visti entrambi come "individui ineffabili", rappresenterebbe una «minaccia mortale» per chi, come lo studioso di letteratura, si vuole pensare come un individuo altrettanto ineffabile. Il discorso di Bourdieu riguarda prevalentemente il metodo – un'analisi scientifica opposta a una creatrice – ma non è privo di una sua valenza numerica: lo studioso di letteratura lavora da "solo", si pensa come "solo" ed è per questo portato a riflettere la sua "solitudine" nell'interpretazione che effettua. Ma strade differenti esistono e potrebbero esistere. Lisa Ede e Andrea Lunsford:

Would the sky fall if, on occasion, PhD students wrote dissertations collaboratively? And why has the ideological function of the single-author book – a virtual necessity for promotion and tenure in most research universities – not received the same attention from scholars that the author construct has received? Questions such as these remind us that, despite vigorous debates over theories and methods surrounding issues of subjectivity and authorship, ideologies of the individual and the author have remained largely undisputed in scholarly practice.⁷

⁶ Dell'elevato numero di autori di quest'articolo – che consta di trentatré pagine: nove che descrivono la ricerca, ventiquattro che elencano i nomi dei suoi partecipanti – ne parlò anche la rivista *Nature*: <http://www.nature.com/news/physics-paper-sets-record-with-more-than-5-000-authors-1.17567>

⁷ A. Lunsford, L. Ede, "Collaboration and Concepts of Authorship", *PMLA* (2001), 354-369, p.358. Di una scrittura collettiva di dottorandi si fa menzione anche nel più volte citato *Collaborative Futures*. Qui gli scrittori avanzano la proposta di applicare il loro metodo di composizione – il *book sprint* – alle dissertazioni di dottorato per scrivere una tesi «over two weeks by 20 people». E, ironicamente ma non troppo, così concludono: «Is there a venture capitalist out there who would like to found "SprintMyDissertation.com"?».

Difficile negarlo. Tutto quanto è stato affermato nella teoria letteraria a proposito della morte dell'autore, della debolezza del soggetto, della positività e opportunità di un pensiero plurale, non ha portato a un cambiamento concreto nella pratica degli studi che rimane in gran parte affidata al singolo individuo. Le domande di Ede e Lunsford, due ricercatrici che hanno invece studiato e scritto insieme per anni, non sono dunque una semplice provocazione ma meritano una riflessione seria, se non proprio una risposta.

Con ogni probabilità, ad esempio, il cielo non cascherebbe se una tesi di dottorato, magari proprio una dedicata alla scrittura collettiva in letteratura, fosse scritta collettivamente. Lavorando insieme, i dottorandi – in maniera non troppo diversa dagli scrittori incontrati – dovrebbero costantemente discutere e illustrare le proprie idee al gruppo e questo forse favorirebbe la chiarezza del testo finale riducendo fumosità ed eccessive astrattezze. La compresenza di più persone garantirebbe poi un'attenzione e revisione maggiori e, soprattutto, una più ampia gamma di competenze – teoriche, linguistiche, tecnologiche – da impiegare nella medesima ricerca.

Al contempo, e come ovvio, una scrittura collettiva di dottorandi e più in generale di ricercatori umanistici non sarebbe priva di problemi. Divergenze di opinioni e conflitti potrebbero sorgere in parecchie occasioni, amplificati da una materia di studio in cui l'interpretazione soggettiva ha ancora un certo peso. Lo stile del testo risultante potrebbe poi rivelarsi troppo composito o, all'estremo opposto, troppo impersonale. Inoltre, ed è una questione non trascurabile in un campo fondato su continue valutazioni, studiare e scrivere insieme richiederebbe sempre un'onesta distribuzione di compiti per evitare abusi e ingiustizie.

Tutto ciò non dovrebbe però spaventare. A una scrittura collettiva applicata alla ricerca letteraria si richiederebbe infatti di essere efficace e produttiva – magari anche rapida – ma non certo facile. Il suo obiettivo primario non sarebbe semplificare il lavoro ma ampliarlo, approfondirlo, in una sola parola: migliorarlo. Di conseguenza, un testo di ricerca collettiva non dovrebbe essere considerato di per sé “meno” di uno individuale. Il *single-author book* non è per principio più impegnativo, e pertanto degno di maggiore valutazione e attenzione, di un *multiple-author book*. È la ricerca quella che conta e che deve essere valutata e una buona ricerca scritta da più mani potrebbe anzi costituire un valore ulteriore dal momento che gli studiosi, dottorandi o meno, raggiungerebbero il loro risultato mettendo a punto e apprendendo anche un metodo di lavoro: dopo tutto, collaborando s'impara a collaborare.

La presente tesi è naturalmente ancora lontana da tutto ciò. Parla sì di testi scritti insieme da più persone, da molte persone, ma è scritta da una sola. Al netto degli usuali e fondamentali consigli ricevuti, il suo contenuto e la sua forma sono dunque frutto delle opinioni, delle scelte e delle limitate competenze di un singolo individuo. Come sarebbe apparsa se fosse stata invece pensata e scritta insieme da un gruppo di individui è impossibile dirlo. Se però la sua lettura riuscisse anche solo a suscitare tale curiosità, sarebbe – per la ricerca stessa e per chi l’ha scritta – senza dubbio un buon segno.

Bibliografia testi collettivi

La bibliografia dei testi collettivi adoperati e citati mostra chiaramente la complessità e la varietà della classificazione onomastica di una “letteratura collettiva”. Molti nomi di cui tener conto – e ordinare – e molte tipologie onomastiche da considerare.

Per gli pseudonimi individuali si è qui deciso di esprimere in parentesi i loro reali – e plurali – componenti. Per gli pseudonimi collettivi si è invece scelto di lasciarli nella loro forma unica “di gruppo” senza ulteriori specificazioni che, a volte, sarebbe state anche impossibili (chi siano ad esempio i centocinquanta componenti della Bernadette Corporation, e se siano davvero centocinquanta, non è dato saperlo per certo). Per i testi a staffetta si è seguito l’ordine di scrittura dei vari partecipanti che, di solito, è anche il modo in cui compaiono sulla copertina dell’eventuale libro. I testi collettivi aperti su larga scala, sul web e non, sono infine catalogati per solo titolo.

Agaraff, Paolo (Falcioni, Gabriele - Fogliardi, Roberto - Papini, Alessandro), *Le rane di Ko Samui*, Ancona, Pequod, 2003.

Babette Factory, *2005 dopo Cristo*, Torino, Einaudi, 2005.

Bernadette Corporation, *Reena Spaulings*, Pasadena, SEMIOTEXT(E), 2004

Besant, Walter - Rice, James, *The Golden Butterfly*, London, Chatto & Windus, 1895.

Blisset, Luther, *Q*, Torino, Einaudi, 1999.

Boileau-Narcejac, *Celle qui n’était plus*, Paris, Denöel, 1952.

Borges, Luis Jorge - Casares, Bioy Adolfo, *Un modelo para la muerte* (1946), trad. it., *Un modello per la morte*, Milano, Palazzi, 1972.

Bourget, Paul - D’Houville, Gérard - Duvernois, Henri - Benoit, Pierre, *Le Roman des Quatre*, Paris, Plon-Nourrit et cie, 1923.

Camilleri, Andrea - Lucarelli, Carlo, *Acqua in bocca*, Roma, minimum fax, 2010.

Casati Modignani, Sveva (Cairati, Bice - Cantaroni, Nullo), *Anna dagli occhi verdi*, Milano, Sperling & Kupfer, 1991 (1980).

- Conrad, Joseph - Ford M. Ford, *The Inheritors: An extravagant story*, London, William Heinemann, 1901.
- *Romance* (1903), New York, Doubleday, Doran & Co., 1928.
- *The Nature of a Crime* (1924), Hastings, ReScript Books, 2012.
- de Girarden, M.me Emile - Gautier, Théophile - Sandeau, Jules - Mery, Joseph, *La Croix de Berny*, Paris, Libraire Nouvelle, 1855.
- de Goucourt, Edmond - de Goucourt, Jules, *Germinie Lacertoux* (1865), Paris, Flammarion, 1993.
- Delgado, Sinesio - Clarín (Leopoldo Alas) - Aza, Vital - Bofill, Pedro - Estremera, José - Flügel - Munilla, José Ortega - De Palacio, Eduardo - Picón, Jacinto Octavio - Carrión, Ramos Miguel - Rocaberti, Segovia Enrique - Taboada, Luis, *Las vírgenes locas* (1886), Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 1999.
- Delly, M. (Petitjean de la Rosière Frédéric e Jeanne M.H.), *Un amore del tempo che fu*, Firenze, Salani, 1952.
- Dorris, Michael - Erdich, Louise, *The Crown of Columbus*, New York, Harper Collins, 1991.
- Erckmann-Chatrion, *L'ami Fritz* (1864), Paris, Le livre de Poche, 1977.
- Eco, Umberto - Pontiggia, Giuseppe - Riotta, Gianni - Tabucchi, Antonio, *La maledizione del Faraone*, Sette Corriere della Sera (32-36), 1995.
- Ferraris Cornaglia, Paolo - Villa, Massimo - Spinelli, Roberto - Freda, Angelo Onorato - Ponzone, Stefania - Bosazza, Anna, *Sapore di Al@ssio*, Genova, Frilli, 2001.
- Fruttero, Carlo - Lucentini, Franco, *La donna della domenica*, Milano, Mondadori, 1972.
- Gillespie, William - Marquardt, Frank - Rettberg, Scott - Stratton, Dirk, *The Unknown. An Anthology*, Urbana ILL, Spineless Books, 2012.
- Gramellini, Massimo - Gamberale, Chiara, *Avrò cura di te*, Milano, Longanesi, 2014.
- Grant, Robert - O'Reilly, John Boyle - Stimson, Frederic Jesup - Wheelwright, John Tyler, *The King's Men: A Tale of To-morrow*, New York, Scribner's, 1884.
- Gregorio, Michael (Jacob, J. Michael - De Gregorio, Daniela), *Critique of Criminal Reason*, London, Faber and Faber, 2006.
- Grossmith, George - Grossmith, Weedon, *The Diary of a Nobody*, London, Pan Books LTD, 1947.

- Howells, William Dean - Freeman, Mary Eleanor Wilkins - Vorse, Mary Heaton - Cutting, Mary Stewart Doubleday - Jordan, Elizabeth - Bangs, John Kendrick - James, Henry - Phelps, Elizabeth Stuart -Wyatt, Edith Franklin - Andrews, Mary Raymond Shipman - Brown, Alice - Van Dyke, Henry, *The Whole Family* (1908), Teddington, The Echo Library, 2007.
- I Dieci, *Lo Zar non è morto* (1929), Milano, Sironi, 2005.
- Invisible Seattle. The Novel of Seattle, by Seattle*, Seattle, Function Industries Press, 1987.
- La carboneria letteraria, *Maiden Voyage*, Napoli, Homo Scrivens, 2014.
- Letters to an Unknown Soldier* (edited by Neil Bartlett & Kate Pullinger), London, William Collins, 2015.
- Lo stato sociale, *Il movimento è fermo*, Milano, Rizzoli, 2016.
- Mervin, Samuel - Wilson, Harry Leon - Hurst, Fannie - Canfield, Dorothy - Norris, Kathleen - Webster, Henry Kitchell - O'Hagan, Anne - Vorse, Mary Heaton - Miller, Alice Duer - Mumford, Ethel Watts - White, Marjorie Allen - Austin, Mary - Scott, Leroy, *The Sturdy Oak. A Composite Novel of American Politics*, edited by Elizabeth Jordan (1917), Dodo Press, 2013.
- Montalbán, Manuel Vásquez - Martín, Andreu - Ledesma, Francesc González - Ferrero, Jesús - Mendoza, Eduardo - Madrid, Juan - Marsé, Juan- De Azúa, Félix - De Castro, Javier Fernández, *El enigma Icaria*, La Vanguardia, 1992.
- Kai Zen, *La strategia dell'Ariete*, Milano, Mondadori, 2007.
- *Delta Blues*, Milano, Verdenero, 2010.
- Queen, Ellery (Nathan, Daniel - Lepofsky, Emanuel B.), *The Roman Hat Mystery*, New York, Frederic A. Stokes, 1929
- Scriblerus Club, *Memoirs of Martinus Scriblerus* (1741), trad. it. *Le memorie di Martino Scriblero*, Milano, Il Saggiatore, 1982.
- Scrittura Industriale Collettiva, *In territorio nemico*, Roma, minimum fax, 2012.
- Stowe, Harriet Beecher - Whitney, Adeline. D. T. - Hale, E. Edward - Hale, Lucretia P. - Loring, Frederic W. - Perkins, Frederic B, *Six of one by half a dozen of the other. An everyday novel*, Boston, Robert Brothers, 1872
- Somerville & Ross, *Some Experiences of an Irish R.M.*, London, Longmans, Green, 1889.

----- *Further Experiences of an Irish R.M.*, London, Longmans, Green, 1908.

The Dark Angels Collective, *Keeping Mum*, London, Unbound, 2014.

Twain, Mark - Warner, Dudley Charles, *The Gilded Age: A Tale of Today*, Indianapolis, IN, Bobbs-Merrill Company, 1972.

O.U. Levon, *Caverns*, New York, Penguin, 1990.

Whitechurch, Victor - Cole, G. D. H. and Margaret - Wade, Henry - Christie, Agatha - Rhode, John - Kennedy, Milward - Sayers, Dorothy L. - Knox, Ronald - Crofts, Freeman Wills - Jepson, Edgar - Dane, Clemence - Berkeley, Anthony - Chesterton, G. K., *The Floating Admiral* (1931), London, Harper Collins, 2011

Wiggin, Kate Douglas - Findlater, Jane Helen - Findlater, Mary - McAulay, Allan, *The Affair at the Inn*, London, Gay and Hancock, Ltd., 1910.

Wu Ming, *54*, Torino, Einaudi, 2002

----- *L'armata dei sonnambuli*, Torino, Einaudi, 2014.

Zero, *Forse cercavi*, Milano, Mondadori, 2014.

Sitografia

1001 Nights Cast (accessed March 16, 2017)

<http://1001.net.au/stories.html>

A Million Penguins (accessed March 16, 2017)

http://web.archive.org/web/20070311081804/http://www.amillionpenguins.com/wiki/index.php/Main_Page

Beim Bäcker (accessed March 16, 2017)

<http://claudia-klinger.de/archiv/baecker/index.htm>

Carboneria Letteraria (accessed March 16, 2017)

<http://www.carbonerialetteraria.com/>

Letter to an Unknown Soldier (accessed March 16, 2017)

<https://www.1418now.org.uk/letter/>

Mr Beller's Neighborhood (accessed March 16, 2017)

<http://mrbellersneighborhood.com/>

Murder Makes the Magazine (accessed March 16, 2017)

<http://g-ecx.images-amazon.com/images/G/01/books/authors/murder-makes-the-magazine.pdf>

Netprov (accessed March 16, 2017)

<http://meanwhilenetprov.com/>

Scrittura Industriale Collettiva (accessed March 16, 2017)

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

The Unknown (accessed March 16, 2017)

<http://unknownhypertext.com/>

Textopia (accessed March 16, 2017)

http://en.textopia.org/wiki/Main_Page

Wu Ming Foundation (accessed March 16, 2017)

<http://www.wumingfoundation.com/giap/>

Bibliografia saggi critici

- Abrams, M. H., *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica* (1953), Bologna, Il Mulino, 1997.
- Amoruso, Vito, *Letteratura e società in America. 1890-1900. Dialettica di un'integrazione*, Bari, De Donato, 1976.
- *La letteratura Americana moderna. 1861-1915*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Anonymous, *Collaborative Futures. The Future of Collaboration, Written Collaboratively*, Floss Manuals, San Bernardino, 2010.
- Anderson, Chris, *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More*, New York, Hyperion, 2006.
- Archer, Jodie - Jockers, L. Matthew, *The Bestseller Code*, New York, Allen Lane, 2016.
- Ashton, Susanna, *Collaborators in Literary America 1870-1920*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- Bachtin, Michail, *Estetica e Romanzo* (1975), Torino, Einaudi, 2002.
- *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988.
- Barbieri, Alvaro - Gregori, Elisa (eds), *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Padova, Esedra Editrice, 2015.
- Barthes, Roland, *S/Z. Una lettura di Sarrasine di Balzac* (1970), Torino, Einaudi, 1990.
- *Il brusio della lingua e altri scritti*, Torino, Einaudi, 1988.
- Bauman, Zygmunt, *Modernità Liquida* (2000), Roma-Bari, Laterza, 2011
- *Voglia di comunità*, Roma-Bari, Laterza, 2001
- Bendixen, Alfred, "It was a mess! How Henry James and others actually wrote a novel", *New York Times Book Review*, 27 Aprile 1986: 28.
- Benedetti, Carla, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1974.
- Bertoni, Federico, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

- Besant, Walter "On literary collaboration", *New Review* 6.33 (February 1892): 200-209.
- Biagioli, Mario - Jaszi, Peter - Woodmansee, Martha (eds.), *Making and unmaking intellectual property: creative production in legal and cultural perspective*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- Blanchot, Maurice, *Lo spazio letterario* (1955), Torino, Einaudi, 1975.
- Bloom, Harold, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* (1973), Milano, Feltrinelli, 1983.
- Bourdieu, Pierre, *Le regole dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 2013.
- Brady, Laura A., "Collaboration as Conversation: Literary Cases", *Essays in Literature*, 19, 1992, 298-311.
- Burke, Sean, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.
- *The Web of Circumstance. Challenges Posed by the Biographical Question to Contemporary Theory*, Institut for Litteratur, Kultur & Medier Syddansk Universitet, 2001.
- *Authorship. From Plato to the Postmodern: a reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.
- Cahiers du Cinéma, *La politica degli autori. Prima parte: le interviste*, Roma, Minimum Fax, 2010.
- *La politica degli autori. Seconda parte: i testi*, Roma, Minimum Fax, 2010.
- Chadwick, Whitney - de Courtivron, Isabelle (eds.), *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*, London, Thames and Hudson, 1993.
- Chon, Margaret, "The Romantic Collective Author", *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law*, 829-848, 2012.
- Chiurazzi, Gaetano, *Il postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Dawkins, Richard, *L'orologio cieco. Creazione o evoluzione?*, Milano, Mondadori, 2012.
- Douglas Yellowless, J., *The End of Books – Or Books Without End? Reading Interactive Narratives*, University of Michigan Press, 2001.
- Eco, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminatezza nelle poetiche contemporanee* (1962), Milano, Bompiani, 1993.
- *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Milano, Bompiani, 1993.

- Elberse, Anita, *Blockbusters, Hit-making, Risk-taking, and the Big Business of Entertainment*, New York, Henry Holt and Company, 2013.
- Ercolino, Stefano, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015.
- Fadini, Ubaldo, *La vita eccentrica: soggetti e saperi nel mondo della rete*, Bari, Edizioni Dedalo, 2009.
- Farman, Jason, *Mobile Interface Theory: Embodied Space and Locative Media*, London, Routledge, 2011.
- Farrell, Michael P., *Collaborative Circles: Friendship Dynamics & Creative Work*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- Ferroni, Giulio, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2010.
- Foucault, Michel, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Fusillo, Massimo, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009.
- *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012.
- Giovagnoli, Max, *Cross-Media. Le nuove narrazioni*, Milano, Apogeo, 2009.
- Genette, Gerarde, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Torino, Einaudi, 2006
- *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1987.
- Gilbert, Sandra - Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale UP, 1979.
- Hick, Darren Hudson, "Authorship, Co-Authorship, and Multiple Authorship", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72:2, 2014.
- Heller, Thomas C. - Morton, Sosna - Wellbery, David E. (eds.), *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality and the Self in Western Thought*, Stanford, Stanford U.P., 1986.
- Hirschfeld, Heather Anne, "Early Modern Collaboration and Theories of Authorship", *PMLA* 116.3 (May 2001), 609-22.
- Inge, M. Thomas, "Collaboration and Concepts of Authorship", *PMLA* 116.3 (2001): 623-30.
- Inglehart, Ronald, *La società postmoderna. Mutamento, ideologie e valori in 43 paesi*, Roma, Editori Riuniti, 1998.
- Irwin, W. (ed.), *The Death and Resurrection of the Author?*, Westport (Conn.)-London, Greenwood, 2002.
- Jameson, Fredric, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* (1981), Milano, Garzanti, 1990

- *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), prefazione dell'autore all'ed. italiana, postfazione di D. Giglioli, Roma, Fazi, 2007.
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.
- *Fans, Bloggers, and Gamers: exploring participatory culture*, New York, New York University Press, 2006.
- Jenkins, Henry - Ford, Sam - Green, Jousha, *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York, New York UP, 2013.
- Jenkins, Henry - Ito, Mizuko - boyd, danah, *Participatory Culture in a Network Era*, Malden, Polity Press, 2016.
- John-Steiner, Vera, *Creative Collaboration*, New York, Oxford University Press, 2000.
- Karrel, Linda K., *Writing Together/Writing Apart. Collaboration in Western American Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.
- Koestenbaum, Wayne, *Double Talk: The Erotics of Male Literary Collaboration*, New York, Routledge, 1989.
- Krystina, Madej, *Interactivity, Collaboration, and Authoring in Social Media*, Cham, Springer, 2016.
- Lafon, Michel - Benoît Peeters, *Nous est un autre: Enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, Flammarion, 2006.
- Landow, George, *Hypertext 3.0*, Baltimora, Johns Hopkins UP, 2006.
- Lévy, Pierre, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- *Cybercultura*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- London, Bette, *Writing Double: Women's Literary Partnership*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1999.
- Lowry, Paul Benjamin - Curtis, Aaron - Lowry, Michelle René,
 "Building a taxonomy and nomenclature of collaborative writing to improve interdisciplinary research and practice", *Journal of Business Communication*, 41.1 January, 2004, 66-99.
- Lunsford, Andrea - Ede, Lisa "Let them write together", *English Quarterly* 18 (1985): 119-127.
- "Why write... together?", *Rhetoric Review* 1 (1983): 150-158.
- "Collaboration and Compromise: the fine art of writing with a friend", *Writers on Writing*, Tom Waldrep (ed.), New York, Random, 1987, 121-128.

- *Singular Texts/Plural Authors. Perspective on Collaborative Writing*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990.
- "Collaboration and Concepts of Authorship", *PMLA* (2001), 354-369.
- Lukács, György, *Teoria del romanzo* (1920), Milano, SE, 2004.
- Matthews, Brander, "The Art and Mystery of Collaboration" in Id., *The Historical Novel and Other Essays*, New York, Scribner's Sons, 1901.
- Mazzarella, Arturo, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- McLuhan, Marshall, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, (1967), Corte Madera CA, Gigko Press, 2001.
- McNenny, Geraldine - Roen, Duane, "Collaboration or Plagiarism. Cheating Is in the Eye of the Beholder", *Dialogue: A Journal for Writing Specialists*, 1993.
- Medaglia, Francesca, *La scrittura a quattro mani*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2014.
- Meneghelli, Donata, *Una forma che include tutto. Henry James e la teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Milano, Morellini, 2013.
- Merlini, Fabio, *La comunicazione interrotta. Etica e politica nel tempo della «rete»*, Bari, Dedalo, 2004.
- *L'efficienza insignificante. Saggio sul disorientamento*, Bari, Dedalo, 2009.
- Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.
- Moretti, Franco (ed.), *Il romanzo*, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001-2003.
- Morozov, Eugeny, *The Net Delusion. The Dark Side of the Internet Freedom*, New York, Public Affairs, 2011.
- *To Save Everything, Click Here*, London, Penguin Books, 2014.
- Page, Ruth - Browen, Thomas (eds.), *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011.
- Perry, Ruth - Brownley, Watson Martin (eds.), *Mothering the Mind: twelve studies of writers and their silent partners*, New York, Holmes, 1984.

- H. Rheingold, *Smart Mobs: The Next Social Revolution*, New York, Basic Books, 2003.
- Rettberg, Scott, *Destination Unknown: Experiments in the Network Novel*, Tesi di Dottorato non pubblicata, 2003.
- Rettberg, Scott - Tomaszek, Patricia - Baldwin, Sandy (eds.), *Electronic Literature Communities*, Morgantown, Center for Literary Computing, 2015.
- Reich, Robert, *The Work of Nations: Preparing Ourselves for 21st Century Capitalism*, New York, Vintage, 1992.
- *Saving Capitalism: For the Many, Not the Few*, New York, Vintage, 2015.
- Rudder, Christian, *Dataclysm: Who We Are When We Think No One's Looking*, New York, Broadway Books, 2015.
- Sidoti, Beniamino, *Scrivere Insieme. Semiotica delle scritture collettive*, Tesi di laurea non pubblicata, 2003.
- Stillinger, Jack, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, New York, Oxford University Press, 1991.
- Terranova, Tiziana, "Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy", *Social Text*, 63 (Volume 18, Number 2), Duke University Press, 2000.
- Whidden, Seth (ed.), *Models of Collaboration in Nineteenth-Century French Literature. Several Authors, One Pen*, Farnham, Ashgate, 2009.
- Wittig, Rob, *Invisible Rendezvous. Connection and Collaboration in the New Landscape of Electronic Writing*, Hanover, University Press of New England, 1994.
- Wellek, René - Warren, Austin, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Woodmansee, Martha, "The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the Author", *Eighteenth-Century Studies* 17.4, 1984, 425-448.
- *The author, the art and the market: rereading the history of aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1994.

Sitografia

Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice (accessed March 16, 2017)

<https://elmcip.net/>

Freeman, Jo, "The Tyranny of Structurelessness" (accessed March 16, 2017)

<http://www.jofreeman.com/joreen/tyranny.htm>

Magini, Gregorio - Santoni, Vanni, "Letteratura Come Network" (accessed March 16, 2017)

<https://www.carmillaonline.com/2008/11/26/letteratura-come-network/>

----- "Solve et Coagula. La Funzione Autoriale nell'Epoca della sua Riproducibilità Telematica" (accessed March 16, 2017)

<http://www.carmillaonline.com/2009/11/11/solve-et-coagula/>

----- "Affinità elettive. Scrittura collettiva e romanzo storico in epoca telematica

<https://www.carmillaonline.com/2011/02/15/affinit-elettive/>

Mason, Brandon - Thomas, Sue, "A Million Penguin Research Report" (accessed March 16, 2017)

<http://www.ioct.dmu.ac.uk/documents/amillionpenguinsreport.pdf>

Miller, James - Wald, James - Harris, Stephen J. - Bollier, David - Hikoì Benjamin Mako, "Collaborative Literary Creation and Control. A Socio-Historic, Technological and Legal Analysis" (accessed March 16, 2017)

https://mako.cc/academic/collablit/writing/BenjMakoHill-CollabLit_and_Control/book1.html

Rettberg, Scott, "All Together Now: Collective Knowledge, Collective Narratives and Architectures of Participation" (accessed March 16, 2017) <http://retts.net/documents/cnarrativeDAC.pdf>

Simanowski, Roberto, "The reader as author as figure as text" (accessed March 16, 2017) http://www.p0es1s.net/poetics/symposion2001/full_simanowski.html#_ftn4

Swartz, Aaron, "Who Writes Wikipedia" (accessed March 16, 2017) <http://www.aaronsw.com/weblog/whowriteswikipedia>

Wittig, Rob, "Shyness, Cushions, and Food. Case Studies in American Creative Communities" (accessed March 16, 2017) <http://www.dichtung-digital.org/2012/41/wittig/wittig.htm>