Dai classici letterari a Twitter: alcuni esempi di riscrittura

Claudia Cao

Introduzione

Sono passati quasi venticinque anni da quando Remo Ceserani nel suo *Raccontare la letteratura* (1990) esprimeva le difficoltà nell'utilizzare un termine così «carico di condizionamenti e delimitazioni storiche» (*ibid*.: 109) come quello di letteratura, e oggi più che mai le sue parole riecheggiano con forza di fronte all'esigenza di confrontarci con nuove forme testuali, elettroniche e digitali. Se tuttavia la riflessione di Ceserani si poneva sulla scia di un ampio dibattito sulla crisi della letteratura e sull'esigenza di una nuova teoria della storia letteraria, le problematiche poste dalla più recente produzione ribadiscono la necessità di sostituire un termine così impegnativo con quello di *immaginario*: più comprensivo di quello di letteratura, esso infatti «consente più facilmente di trovare operativamente una soluzione all'eterno problema del rapporto tra storicità e universalità dei testi letterari, loro appartenenza funzionale a un preciso sistema storico di comunicazione e, contemporaneamente, a un più ampio, e anch'esso storico, sistema di valori estetici» (*ibid*.: 109-110)[1].

Sono al contempo i costanti processi di fusione tra "cultura alta" e "cultura bassa", cui gli utenti del web divenuti "*prosumer*"[2] danno

[1] Un'interessante suggestione offerta dalle riflessioni di Ceserani, che in questa sede non sarà possibile approfondire, riguarda proprio l'elaborazione di una nuova teoria della storia letteraria, soprattutto alla luce della recente elaborazione di un nuovo canone di opere digitali (cfr. Ensslin 2007).

[2] Termine coniato da Toffler (1980) unendo i due termini "producer" e "consumer", oggi comunemente adottato per rendere il ruolo dell'utente sul web,

quotidianamente vita, a obbligarci, inoltre, ad adoperare una prospettiva ben più ampia se si vogliono comprendere i complessi meccanismi di questa ricca produzione scevri da rigide gerarchie di generi e forme.

La proposta operativa di Ceserani andrà perciò tenuta presente nell'esame delle relazioni intertestuali qui prese in considerazione, in quanto necessaria a comprendere la funzione che i testi in oggetto svolgono nella costruzione di questo bacino. Il primo gruppo di testi da lui menzionati sono i *classici*, cioè

> testi i cui autori o produttori attraverso un'ampia strategia formale di esplorazione, purificazione, sperimentazione e innovazione linguistica […] hanno catturato una densa e intricata stratificazione di significati. Per ottenere questo hanno fatto leva sulle caratteristiche intrinseche dei linguaggi e delle attività retoriche, persuasive o discorsive dell'umanità (la pluralità referenziale, l'ampiezza e le ambiguità semantiche, le stratificazioni storiche), ottenendo risultati di compattezza e densità. […] E tuttavia la densità stessa dei testi di questo genere spiega come essi possano rivolgersi ai pubblici più differenziati: ampi o ristretti, alti o bassi o medi, appartenenti allo stesso ambiente culturale o ad ambienti culturali lontani, o addirittura remoti, capaci di attivare solo alcuni degli strati di significato presenti nel testo, o capaci di attivarne molti di più. (Ceserani 1990: 110)

Definito questo primo gruppo di testi, egli illustra quelle opere che invece hanno avuto una funzione politica, sociale o rituale nel loro ambiente storico e poi fruite in altro ambiente soltanto per il loro carattere estetico o letterario o come deposito di norme di

---

consumatore e produttore al tempo stesso. In merito ai testi prodotti su Twitter cui in questa sede si farà riferimento, si tenga presente anche il concetto di *heresphere*, proposto da D'Agostino 2011 in luogo di *blogsphere* proprio per rimarcare come ora sia il singolo cittadino sul web a farsi produttore di cultura e informazione attraverso la ricerca e la condivisione di notizie, la partecipazione attiva ai dibattiti attuali.

comportamento morale. Passa inoltre in rassegna testi che con strategie linguistiche e retoriche semplici ma efficaci hanno offerto idee, temi e immagini e dato nutrimento ai desideri e alle proiezioni fantastiche di un pubblico magari non esteso, in modo spesso passeggero e caduco, ma con effetto incisivo. Infine, menziona quei testi che, con un linguaggio opaco, banale e convenzionale, trasmettono significati consumati dalla ripetizione e dall'uso, falsificati dall'ideologia, in grado soltanto di toccare l'immaginario collettivo e individuale in modo superficiale, per confermare, debolmente e artificialmente, a puro scopo di intrattenimento o consolazione, immagini, idee, desideri già largamente posseduti[3].

L'utilizzo del termine *testo* intende anticipare la natura *transemiotica* – o *transmediale* – dei fenomeni cui le riscritture via web danno vita: ai testi figurativi, filmici, artistici, cui già Ceserani faceva riferimento, si accosterà infatti l'ampia produzione digitale da cui necessariamente attinge la *twitteratura*[4].

La riflessione su questi fenomeni di riscrittura di testi canonici via Twitter ha preso piede dall'idea che la "collisione" tra *media* vecchi e nuovi non solo stia stimolando la creatività e diversificando la produzione estetica in forma sempre più partecipativa[5], ma soprattutto che attraverso questo processo si stia ancora una volta dimostrando la capacità dei contenuti e delle forme del narrare di adattarsi costantemente ai nuovi *media* e a nuovi formati e talvolta di anticiparli precorrendoli[6]. L'idea di *convergenza*, che farà da sfondo a questa panoramica tra diverse forme di riscrittura, rimanderà perciò non tanto a un «processo tecnologico che unisce varie funzioni all'interno degli stessi dispositivi», quanto a «un cambiamento culturale», inteso come

---

[3] Cfr. Ceserani 1990: 110-111.

[4] Termini del tutto sinonimici risultano anche quelli di *twitterfiction* o *twiction* o *twitterLit*.

[5] Cfr. Jenkins 2007.

[6] Cfr. Mazzarella 2008. Per le stesse ragioni implicate dall'idea di convergenza, a fare da sfondo all'esame dei processi di interazione tra testi canonici e riscritture via Twitter saranno le teorie della comunicazione letteraria e dei processi di trasduzione letteraria in particolar modo.

risposta da parte dei consumatori «stimolati a ricercare nuove informazioni e ad attivare connessioni tra contenuti mediatici differenti» (Jenkins 2007: XXV).

Twitteratura e dintorni

In un contesto in continua evoluzione, un qualsiasi tentativo di offrire una panoramica di forme e generi testuali non può certo avere alcuna pretesa di esaustività. Comprendere la relazione esistente tra la *twitteratura* e altre forme attigue consente tuttavia di circoscrivere il fenomeno, comprenderne la portata e le eventuali evoluzioni cui può andare incontro nell'ampio reticolo di forme testuali cui i nuovi *media* stanno dando vita.

Riprenderei anzitutto la differenza tra produzione elettronica e digitale[7] per rimarcare come la prima, riferendosi al solo supporto elettronico (come il computer) includa sia testi fruibili *offline* sia quelli *online*, i soli, questi ultimi, annoverabili nel contesto del digitale. Anche all'interno di questo secondo gruppo, tuttavia, vanno stabilite distinzioni tra produzione *digitale* e *digitalizzata*, sulla base della differente origine dei testi: quelli *digitalizzati* mantengono infatti le caratteristiche dell'opera cartacea e sono spesso il risultato di una conversione in pdf o ePub (quali gli *ebook* e i *webcomic*), mentre quelli *digitali* possono essere multimediali e interattivi, in quanto interamente prodotti sul web[8].

Al contempo tra i testi fruibili esclusivamente *online*, è possibile distinguere ancora due categorie derivanti dalla tipologia della pagina web: la macroletteratura e la microletteratura. La prima comprende lavori sia in prosa che in versi[9], sia autoriali – come nella *webletteratura*,

---

[7] A un lavoro di riordino ha dedicato parte della sua tesi di laurea Daniele Giampà (http://elmcip.net/node/5698) e un approfondimento in merito ai generi e ai differenti dispositivi adottati è stato proposto anche da Riva 2011.

[8] Vedremo più avanti come la *twitteratura* in questo caso, costituisca un ibrido, proprio perché nasce sul web ma spesso con l'ambizione di divenire libro, in forma cartacea o digitalizzata.

[9] Tra queste ricordiamo la videopoesia, la poesia elettronica e la poesia digitale.

il webcomic interattivo, la *digital fiction* o il romanzo ipertestuale interattivo – sia collettive – tra cui la *webserie*, che prevede anche la partecipazione attiva da parte del lettore.

Per gran parte di queste forme testuali si evince, perciò, come lo stesso atto di lettura con l'emergere di questi nuovi generi stia subendo profonde metamorfosi. Oltre a essersi delineato un nuovo autore, che deve conoscere le «procedure di scrittura e programmazione di cui si compone il medium specifico, o i media molteplici» (Riva 2011: 184), è emerso infatti anche un nuovo lettore: a quello *ingenuo*, capace di concentrarsi solo «sul risultato o sull'interfaccia, al livello fenomenologico di ciò che è visibile o leggibile sullo schermo» (*ibid*.), si accosta il lettore *critico*, un *lettore modello* in cui competenze tecniche ed ermeneutiche convergono e a cui è richiesta «una comprensione più approfondita delle varie stratificazioni che compongono e costruiscono l'opera» (*ibid*.: 185) e una partecipazione attiva anche sul piano della gestualità, del rapportarsi materialmente al testo. In questo costante processo di *lettura-riscrittura* spetterà perciò al singolo fruitore cogliere la multilinearità, i nodi, i collegamenti, le reti dell'opera[10].

La seconda categoria di testi, invece, la microletteratura, costituisce una forma narrativa nata con la miniaturizzazione tecnologica – in particolare con la diffusione dei cellulari – da cui ha preso piede anche la tendenza alla miniaturizzazione dei testi scritti. I primi sono stati gli SMS, presto soppiantati dai microblog:

> I siti internet come www.twitter.com o www.friendfeed.com, ad esempio, sono in effetti dei microblog, ovvero dei canali di comunicazione nei quali possono essere pubblicati contenuti piccoli, in forma di testo, limitati generalmente a 140 caratteri. I testi letterari pubblicati su questi canali prendono il nome di *twitterature* o *microliterature*. Lo stesso vale per le opere di *Smart novel*, create per essere fruite sui telefoni cellulari e che per questo

[10] A questo riguardo già Bolter – Grusin (1990) e soprattutto Landow (2006) vedevano nella nascita dell'ipertesto la realizzazione di quanto gli scritti di Barthes, Derrida e Foucault avevano anticipato in merito al ruolo del lettore e al superamento dei confini del testo.

> devono essere adattate al modo di lettura e visualizzazione su uno schermo di dimensioni ridotte o alla tecnologia di questi dispositivi elettronici. (Giampà: 19)

Va specificato a questo riguardo come ben prima dell'ampia diffusione dello *smartphone* anche in Europa e negli Stati Uniti, già nei primi anni del 2000 fosse sorta in Giappone la tendenza alla stesura di "romanzi da cellulare": dopo il successo riscosso da *Ayu no monogatari* (2000)[11] di Yoshi – testimoniato dalla vendita di oltre due milioni di copie dopo la pubblicazione in cartaceo, dalla trasposizione cinematografica e in fumetto – numerosi altri giovani sono divenuti autori di veri e propri *bestsellers* partendo dalla stesura di SMS durante i viaggi in metropolitana. Il pubblico cui queste opere si rivolgeva era quello dei giovani, già in possesso di cellulari più all'avanguardia rispetto a quelli utilizzati nel resto del mondo. Sebbene il fenomeno non abbia attecchito altrove nella stessa misura, l'avvento di internet sui cellulari e l'uso sempre più diffuso dei *miniblog* hanno portato all'affermazione globale del nuovo genere della "twitteratura".

Social network nato nel 2006 per fornire informazioni in tempo reale, Twitter consente a coloro che registrano un *account* di ricevere gli aggiornamenti di qualsiasi utente essi vogliano "seguire", di *re-twittare* o inserire tra i preferiti i loro *post* o rispondere con commenti, *link* e immagini[12]. A veicolare il potenziale narrativo di Twitter è in particolare l'uso degli *hashtag* (#), strumento di indicizzazione che consente la creazione di collegamenti ipertestuali rendendo reperibili e leggibili in ordine cronologico i *tweet* pubblicati sotto questa etichetta[13].

---

[11] In inglese *Deep Love*.

[12] Per una sintesi del linguaggio di Twitter e dei suoi simboli cfr. Lombardo 2013 che ipotizza la nascita di una vera e propria "grammatica" di questo *social medium*.

[13] A questo riguardo Lombardo ci ricorda come oggi esistano diverse applicazioni che consentono di «effettuare ricerche mirate, secondo determinate parole chiave o argomenti, tra le centinaia di status pubblicati sulle piattaforme sociali, raccogliere e ripubblicare i risultati così ottenuti dando loro una struttura narrativa e quindi un senso di continuità a quella che altrimenti sarebbe solo una

Se si lascia da parte la narratività implicita di Twitter e si passa alla produzione narrativa *stricto sensu*, è possibile individuare tre tipologie: la forma seriale, distribuita cioè nel tempo – sia autoriale che collettiva – e la forma breve, di storie che condensano "situazione iniziale", "rottura dell'ordine" e "conclusione" nelle 140 battute di un *tweet*[14]. Come sempre accade quando si parla di un *medium* capace costantemente di creare nuove connessioni, non è certo possibile definire in modo netto l'origine di un testo collettivo, per cui si dovrebbe forse parlare di una quarta tipologia, ibrida, come dimostra il caso italiano di #tWeBook[15]: nato per caso da alcuni *tweet* di Claudia Maria Bertola e dalle risposte di Tito Faraci, e divenuto successivamente un *ebook* generato dallo scambio quotidiano e privo di pianificazioni tra i due scrittori che hanno gradualmente conquistato un folto pubblico.

Tornando alla seconda tipologia di testi, quelli seriali, può essere utile partire dal prontuario che già nel 2008 Darren Rowse ha fornito sul suo sito TwiTip per tutti coloro che volessero diventare autori di romanzi su Twitter[16]. La prima regola suggerita dal *blogger* è «Throw

---

raccolta di battute messe insieme alla rinfusa». Tra le più note vengono menzionate Storify, Twornal e Tweetbook: quest'ultima, nata da un'applicazione sviluppata da una start-up italiana, è quella di cui ci serviremo nell'esame delle riscritture.

[14] Cfr. Thomas 2013: 97. Un esempio è fornito da uno degli autori più popolari del genere, Arjun Basu, che nel suo blog arjunbasu.org ha catalogato le sue "storie" per temi ("family", "food", "guys", "love", "sex", "work", "pets", "home"). Uno degli esempi tratti dalla sezione "family" consente di farci un'idea sulla creazione di questi bozzetti familiari dove molto spesso prevalgono la focalizzazione interna e il dialogo che, in assenza di punteggiatura, genera un sovrapporsi di prospettive carico di ambiguità «I want to be smarter. This is what I tell my father. He's unimpressed with me again. I wanted a lite beer, he says. I want other things too» (http://arjunbasu.com/archives/tag/family). Se questo genere di narrazioni costituisce più l'eccezione che la regola, va però osservato come questa sia la forma che più si avvicina a quei «racconti d'una sola frase, o d'una sola riga, se possibile» già elogiata da Calvino (2010: 58) il cui modello era *El dinosaurio* di Monterroso «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí».

[15] Cfr. Faraci-Bertola 2013: http://www.finzionimagazine.it/wp-content/uploads/2013/02/ tWeBook.pdf.

[16] Cfr. Rowse http://www.twitip.com/how-to-start-a-twitter-novel/.

Out The Manuscript»: mentre serializzare un manoscritto – come egli afferma – può essere facile, non lo è di certo in episodi da 140 battute, soprattutto se si vuole salvaguardare l'istantaneità di Twitter. A confermare come l'"abbandono del manoscritto" abbia valenza materiale e metaforica al tempo stesso è il fallimento della prima vera e propria *tweetfiction* che sia mai stata scritta[17]: #BlackBox, pubblicata quotidianamente dalle 20.00 alle 21.00 sull'*account* della rivista *The New Yorker* nel 2012[18]. Il giallo, scritto da Jennifer Egan, infatti, dopo una prima totale stesura a mano in un quaderno dalle pagine suddivise in riquadri, è stato poi ribattuto al pc lavorandoci come fosse un manoscritto, separando i *tweet* con spazi bianchi. Ciò che in un esperimento come questo è perciò venuto a mancare – ha notato Anne Trubek nel suo "Come (non) raccontare una storia su Twitter"[19] – è perciò la *verticalità* di Twitter, che a differenza dell'opera letteraria comunemente intesa non funziona in orizzontale, ma è fatta «di link, collegamenti, scherzi d'esecuzione, salti in avanti e ritorni all'indietro, non delle solite trame strutturate secondo lo schema di inizio-svolgimento-fine, che associamo alla narrativa» (*ibid*.).

Questo però non significa, tornando al prontuario offerto Rowse, che non sia necessaria una pianificazione per conferire organicità al racconto, da cui l'obbligo di stabilire dall'inizio quale direzione far prendere alla storia. Altro elemento fondamentale quando si scrive per Twitter diviene perciò l'orologio, la scelta degli orari, con cui si intende non solo il bisogno di creare degli "appuntamenti" fissi e quotidiani con il proprio pubblico, ma anche la necessità di tener presente che il contenuto di questi romanzi non è statico ed è possibile richiamare nella propria storia eventi che accadono in tempo reale o renderli

[17] Come illustra Lombardo 2013, i primi due esperimenti, quelli di Matt Stuart e Nick Belardes, erano testi riadattati per il micro-blogging mentre il racconto della Egan è stato pensato unicamente per Twitter.

[18] Notare perciò la scelta di una soluzione a metà strada tra la serialità televisiva e quella letteraria nella scelta di una fascia oraria ben precisa in cui "connettersi" per seguire la vicenda.

[19] Postato da Lombardo sul sito *Storia continua* http://www.storiacontinua.com/jennifer-egan/.

ancora più coinvolgenti in base agli orari del giorno in cui si pubblica: se si considerano i due generi più diffusi – i *thriller* (*twiller*) e gli *horror* – la scelta degli orari notturni per la pubblicazione degli episodi può essere in questo senso strategica[20]. Un altro dei suggerimenti per un maggiore coinvolgimento del lettore è condividere foto di amici o attori per far conoscere l'aspetto dei personaggi e, per tenere viva la sua attenzione, è sempre consigliabile non superare i cinque *post* al giorno, pena la possibilità di perdere i propri *followers*. Da non dimenticare – conclude Rowse – l'importanza dello sviluppo narrativo, la necessità di far procedere la storia con sempre nuovi colpi di scena e di fissare, infine, la narrazione in un sito web per coltivare sempre nuovi lettori e, nei casi più fortunati, destare l'interesse di eventuali editori.

Gli esempi considerati finora e la definizione di queste "norme" rendono perciò lampante il modo in cui la *convergenza* tra vecchi e nuovi *media* stia coinvolgendo tecniche «comunicative, narrative e drammatiche già sperimentate» (Riva 2011: 254-255) – vista la creazione di forme miste tra romanzo a puntate, serialità televisiva e romanzo istantaneo – e illustrano la nuova accezione assunta da termini familiari alla teoria della letteratura come orizzontalità e verticalità del testo quando si passa a considerare il nuovo *medium*.

Ciò che indubbiamente si deduce, inoltre, è la tipologia di lettura e di lettore che questa scrittura si attende e implica. Se ricomporre i frammenti di una narrazione che si disperde nel tempo e nello spazio o attraverso diversi *media* non è una novità per i frequentatori del web[21],

[20] Cfr. Lombardo 2013: «Lo scrittore Andrew Pyper, che ha partecipato al Fiction Festival con un horror, ha deciso di tweettare nel cuore della notte, perché il suo personaggio era perseguitato da tremendi incubi; a dimostrazione di come su Twitter tempo e ritmo della narrazione diventano parte della storia stessa. Il che aggiunge degli elementi di extra suspense: non solo il pubblico attende la nuova puntata, loro attendono perfino la battuta successiva».

[21] Si ricordi a questo riguardo l'utilità di un applicazione come Storify che «consente di selezionare i contenuti pubblicati sui social network della Rete, non solo Twitter, quindi, ma anche Facebook, YouTube, Flickr, Instagram, per

al contempo questa distribuzione attraverso settimane o mesi ci fa comprendere quanto questi racconti debbano non solo far leva sulla *suspence* – prediligendo gli eventi e il discorso diretto – ma soprattutto spiazzare continuamente le attese dei *seguaci*. È qui che sta principalmente il carattere dinamico dell'opera su Twitter: nell'interazione con il lettore, con le sue previsioni e inferenze.

Riscrivere per *tweet*: un primo esempio

Come ha osservato Bronwen Thomas, «serial forms of narrative have emerged on Twitter, arguably providing a greater sense of participation for followers […] where it appears as though they are able to seize control of the direction of the narrative, and carve out their own reading pathways. Most commonly, serial forms are used on Twitter to retell classic tales and epics of various kinds» (2014: 100). Se tuttavia Thomas, come questo breve passo dimostra, ascrive i fenomeni di riscrittura alla sola tipologia *seriale autoriale* di *twitter fiction*, è necessario evidenziare come nel contesto italiano, all'interno di questa tipologia, si sia invece sviluppata una sottocategoria di *riscrittura seriale collettiva* di cui in questa sede ci occuperemo più da vicino[22].

Le riscritture autoriali nate su Twitter – se si eccettuano testi come quelli della Bibbia o delle grandi opere epiche – generalmente possono essere inserite nei più ampi fenomeni di *fandom* che alcune saghe hanno generato intorno a sé negli ultimi decenni (quali *Star Trek* e *The Lord of Rings*) collocandosi in un'area di intersezione ideale tra i romanzi da cellulare e le *fanfiction* – in particolare i *drabble* – una delle prime manifestazioni di riscrittura prodotte dalle comunità di fans nel web[23].

---

riorganizzarli in un nuovo formato più coerente sia sotto il profilo del contenuto che dello stile grafico» (Lombardo 2013).

[22] Cfr. twletteratura.org. Anche al di fuori dei fenomeni di riscrittura, come nota Lombardo 2013, in Italia la *twitfiction autoriale* non ha riscosso particolare successo rispetto agli esperimenti di carattere collettivo promossi dal Sole24Ore prima e dalla Feltrinelli insieme a #storiebrevi di Einaudi poi.

[23] Cfr. Pugh 2005; Guglielmi 2010.

Può essere utile, per comprendere la portata che queste iniziative sono in grado di assumere, far riferimento a uno degli esempi di riscrittura individuale che ha attirato maggiormente l'attenzione nel mondo anglosassone: l'opera di Chindu Sreedharan che in tre anni, otto mesi e ventun giorni con mille *tweet* ha riscritto le quasi centomila strofe del poema epico indiano *Mahābhārata* (@epicretold)[24].

Sreedharan attraverso alcune riflessioni critiche sul suo lavoro di adattamento, oltre mostrare profonda consapevolezza delle tecniche narrative proprie della serialità e, più nello specifico, di quella che lui chiama la *twiction* – con l'abile uso della *suspence* e delle pause[25] – manifesta con fermezza l'intenzione di produrre "un adattamento del poema", intendendo con questa espressione la reinvenzione dei singoli episodi e dei personaggi: «I intend to follow Prem's narrative structure as much as possible (he's done the hard work, it is only fair I reap the benefits), in places closely (some of his imagery is too good a fit), in places, not»[26]. Il concetto di adattamento, al contempo, rende bene la direzione intrapresa dalle sue operazioni di riscrittura, principalmente concepite come esperimento centrato sul *medium* piuttosto che all'ipotesto: «[It] brings me to the caveat. Epicretold needs to be seen as an experiment in social media, not in the Mahabharata» (*ibid*.).

Un estratto dal primo capitolo, "The end of the childhood" (corrispettivo dell'originale *Adi Parva*) può offrire un saggio delle tecniche di riscrittura adottate:

> I can't help staring at the lady with the black cloth over her eyes. I feel disturbed, scared — but I can't look away.

---

[24] Cfr. Sreedharan "A 1,000 tweets. In 1,360 days. Ugh", http://www.chindu.net/musings/mahabharata-on-twitter-crosses-landmark/. Va ricordato che il nucleo centrale di *Mahābhārata* (tradotto in italiano *La grande storia di Bharata*) narra le guerre fratricide tra due stirpi discendenti da Bhārata

[25] Cfr. Sreedharan "Field notes on epicretold", http://www.chindu.net/reports-on-research/field-notes-on-epicretold/) in cui afferma di utilizzare 3 o 4 tweet al giorno per destare più curiosità nei suoi lettori, generare attesa e non impegnarli eccessivamente.

[26] Cfr. Sreedharan "Field notes on epicretold".

> Pale, beautiful face. Black strip wound tight. Beneath it, the eyes – the eyes with which she wouldn't see. Gandhari. Our aunt. The queen.
>
> She hugs Mother. Then us five children. Yudhistira first, then me, Arjuna, the twins, Nakula and Sahadeva. Why is she sobbing?
>
> "Come," Aunt Gandhari says. "The king is waiting." She turns. I see the knot of blindfold black against her gray hair. I stare[27].

Oltre la scelta di una trasposizione in prosa, è evidente il processo di *prospettivizzazione* cui è stata sottoposta l'opera rispetto alla tradizionale terza persona epica, finalizzata all'immediato coinvolgimento del lettore: la storia ha inizio con focalizzazione interna sul personaggio protagonista ed enfatizza particolarmente il senso di spaesamento del bambino, che gradualmente guida il lettore nella scoperta del contesto in cui si colloca la vicenda. Lo stesso protagonista scopre solo dopo alcuni *tweet* la propria origine principesca e l'identità delle figure che lo circondano: l'alternanza di interrogative, riflessioni, dialoghi, sono i principali ingredienti nella creazione di questo percorso che vuole infatti guidare lo stesso lettore in parallelo al protagonista.

> Next day, men came in chariots. Mother spoke to them at length. After they left, she said, "We are going to Hastinapur, our kingdom."
>
> And now we're walking through the palace — our palace? — with Aunt Gandhari. She walks alone, ahead, her blindfold black against her gray.
>
> I know the story of that blindfold. A balladeer sang about it on our last night in the forest, the first time she ever sang about our clan.

[27] Cfr. Sreedharan "The end of the childhood", http://www.chindu.net/reports-on-research/the-end-of-childhood/.

> Our aunt had vowed to cover her eyes, not see again, when she learnt she was to wed Dhritarashtra, blind prince of Hastinapur. Years ago. (*Ibid*.)

La *modernizzazione* cui è sottoposta l'opera di partenza trova espressione, perciò, non solo nell'evidente rapporto di *immedesimazione* che l'autore intende instaurare tra lettore e personaggio, ma passa soprattutto per il più macroscopico processo di *prossimizzazione* al pubblico contemporaneo sia sul piano diegetico e tematico sia su quello linguistico e sintattico. Oltre le operazioni di taglio e condensazione cui il riscrittore ha infatti sottoposto l'opera, riassumendo in poche battute digressioni, leggende, storie secondarie e le presentazioni delle origini dei personaggi, anche le scelte sul piano linguistico e sintattico procedono in questa direzione: l'utilizzo di un lessico semplice e talvolta ripetitivo sortisce un effetto di efficacia e immediatezza non distante dalle tecniche dell'oralità da cui ampiamente attinge il riscrittore[28], mentre la frammentazione sintattica, data dalla scelta di periodi brevi – se non uniproposizionali – e il susseguirsi di frasi nominali conferiscono una cadenza quasi solenne alla narrazione, assimilabile alla tradizionale versificazione epica.

Un caso di riscrittura individuale come *Epicretold*, che si è prolungato nel tempo e ha raggiunto migliaia di *followers*, è utile inoltre per offrire anche un altro interessante spunto di riflessione in merito alla nuova relazione che il riscrittore può instaurare con i suoi lettori tramite Twitter. Se è vero che da una parte le opere scelte sono già appartenenti all'immaginario del vasto pubblico, che ne conosce, magari anche indirettamente, personaggi e sviluppi, è vero tuttavia che l'abilità di Sreedharan sta anche nella capacità di creare una relazione *reticolare* tra la sua opera e il lettore: attraverso commenti, risposte[29], blog, Facebook[30], email, egli infatti gioca con i processi inferenziali del

---

[28] Cfr. Thomas 2014: 101.

[29] L'autore ha infatti creato un *account* a parte su Twitter con il nome @aboutepicretold con la funzione di scambio.

[30] Cfr. La pagina Facebook *Epicretold*, https://www.facebook.com/pages/epicretold/116105872179.

lettore, spesso per disattenderli o talvolta alimentarli con pause strategiche e anticipazioni[31], secondo le regole della *convergenza* in cui «ogni consumatore viene corteggiato attraverso le molteplici piattaforme mediatiche» (Jenkins 2007: XXV).

Riscritture seriali collettive: il caso di @TwLetteratura

Va rimarcato come negli esempi considerati finora la riscrittura avesse origine dalla sola iniziativa individuale, come attività totalmente spontanea: la scelta dell'opera da riscrivere, i tempi, la "conquista" di un pubblico di lettori avvenivano perciò in modo quasi fortuito, senza troppe regole o pianificazioni. Cosa accade, però, quando una comunità di lettori si accorda nella lettura e riscrittura dello stesso testo per alcuni mesi, stabilisce un calendario di lavoro, inizia a seguire passo per passo ciò che gli altri lettori e autori producono, fino alla pubblicazione di un *tweetbook* che raccolga le riscritture migliori?

È quanto stanno sperimentando da due anni alcune centinaia di riscrittori e un folto pubblico di lettori appartenenti alla comunità creatasi intorno a Tw Letteratura[32] dove

> ciascun utente propone la sua interpretazione [del testo prescelto] in forma di tweet […]: la riscrittura può essere parafrasi, variazione, commento, libera interpretazione. L'uso di registri stilistici differenti – secondo il modello dell'Oulipo – permette di sperimentare infinite combinazioni di decostruzione e ricostruzione del testo di partenza, un sistema di micro-testi prodotti dalla comunità (commentari) in relazione con l'opera di

[31] *Ibid.*: «Just finished the second 'chapter' of ER. And so ends what can be labelled as Bhima's boyhood. Tomorrow: into his youth... For those of you who haven't been my way in a while, well, click on..».

[32] Cfr. www.twletteratura.org.

partenza e fra di loro (perché ogni tweet si presta a sua volta a repliche, commenti, aggiunte)[33].

Il metodo è stato sperimentato già su svariate opere, con particolare attenzione per quelle di Cesare Pavese, poiché ad aprirsi alle forme di sperimentazione della *twitteratura* è stata per prima proprio la Fondazione omonima[34]: *La luna e i falò*, *Dialoghi con Leucò*, *Paesi tuoi*, ma anche gli *Esercizi di stile* di Queneau, *Scritti corsari* di Pasolini, *Le città invisibili* di Calvino, *Un anno sull'Altipiano* di Lussu – in occasione del centenario della Grande Guerra –, l'attuale riscrittura dei *Promessi sposi* e l'imminente *Pinocchio*.

Se l'adattatore di *Mahābhārata* poteva ancora affermare come la sua impresa non fosse un esperimento rivolto tanto al testo epico quanto al *social medium* Twitter, è evidente la differente frontiera che si pongono gli ideatori e i partecipanti di un'iniziativa come TwLetteratura: la scelta stessa dei testi appartenenti alla nostra tradizione culturale alta, l'eterogeneità dei partecipanti (adulti e giovani di diversa formazione, professori e alunni), la possibilità di reperire nelle pagine del sito il singolo capitolo dell'opera che ci si propone di riscrivere per facilitare la partecipazione e la condivisione tra gli utenti, mostrano la centralità conferita ora al testo di partenza, all'atto interpretativo, allo scambio e, ancor di più, alle finalità didattiche che gradualmente queste operazioni di riscrittura stanno acquisendo, come mostra la scelta dei testi sempre più orientata verso opere presenti nei programmi scolastici.

Quest'ultimo obiettivo è dichiarato sin dalla pagina dedicata al metodo, in cui si definiscono le tre finalità dell'iniziativa, volta a promuovere la pratica della lettura, insegnare le regole della scrittura sintetica e a educare all'uso consapevole delle nuove tecnologie e delle

---

[33] www.twletteratura.org/metodo/.

[34] Il progetto nasce dalla collaborazione di Pierluigi Vaccaneo, direttore della Fondazione Cesare Pavese, con Edoardo Montenegro – studioso di comunicazione e marketing e *blogger* – e Paolo Costa – docente di Comunicazione Digitale e Multimediale all'Università di Pavia.

reti sociali *online*[35]. Va tenuto presente, tuttavia, come twletteratura.org non si ponga solo come sito di incontro per chi voglia leggere e riscrivere i romanzi di volta in volta proposti: è sufficiente una rapida scorsa tra i *tweetbook* raccolti o negli account dei riscrittori più assidui per comprendere che la gran parte di questi sono autori di opere in versi o prosa che stanno già riscuotendo un discreto successo di pubblico. In questa sede trascureremo tuttavia questo aspetto per considerare esclusivamente i fenomeni legati ai processi di riscrittura.

Il caso che prenderemo in esame è quello di una delle iniziative di maggior successo: quella di #Invisibili, riscrittura durata dal 23 settembre al 16 novembre 2013, ideata per celebrare i novant'anni dalla nascita di Calvino e dedicata alla riscrittura delle sue *Città*. Se per i classici della letteratura la ricchezza di rifacimenti, continuazioni, parodie, è da sempre stato indice della fortuna dell'opera, nel caso delle opere nate sui *social media* questa fortuna non può che assumere carattere *transmediale*: #Invisibili non solo ha visto coinvolti oltre quattromila partecipanti, ma, al termine delle letture e riscritture stabilite da calendario, ha dato vita a un nuovo progetto ancora di riscrittura, questa volta dedicato alle esperienze individuali, alle città (reali e ideali) degli autori attraverso il nuovo *hashtag* #Invisibile/me. Infine, le stesse riscritture nate dalla prima iniziativa, hanno ispirato le opere di tre artisti – Alessandro Armando, Francesca Ballarini e Elena Nuozzi – che hanno reinterpretato con i loro disegni il testo calviniano o le riscritture prodotte su Twitter[36].

Per comprendere le operazioni di riscrittura cui hanno dato vita gli autori, consideriamo come esempio il caso di Eutropia, città raccontata da Calvino al capitolo IV con il titolo "La città e gli scambi"[37]:

---

[35] Cfr. http://www.twletteratura.org/metodo/.

[36] Per comprendere il successo dell'iniziativa basti pensare come il progetto di riscrittura #Invisibili si sia concluso il 16 novembre 2013 e come già il 13 dicembre le opere dei tre artisti fossero in mostra al Ghetto di Cagliari e pochi mesi dopo alla Scala di Milano.

[37] Le riscritture di Eutropia sono raccolte sotto l'*hashtag* #invisibili/23.

> Entrato nel territorio che ha Eutropia per capitale il viaggiatore vede non una città ma molte, di eguale grandezza e non dissimili tra loro, sparse per un vasto e ondulato altopiano. Eutropia è non una ma tutte queste città insieme; una sola è abitata, le altre vuote; e questo si fa a turno. Vi dirò ora come. Il giorno in cui gli abitanti di Eutropia si sentono assalire dalla stanchezza, e nessuno sopporta più il suo mestiere, i suoi parenti, la sua casa e la sua via, i debiti, la gente da salutare e che saluta, allora tutta la cittadinanza decide di spostarsi nella città vicina che è lì ad aspettarli, vuota e come nuova, dove ognuno prenderà un nuovo mestiere, un'altra moglie, vedrà un altro paesaggio aprendo la finestra, passerà le sere in altri passatempi amicizie maldicenze. (Calvino 2004: 410)

Lo stesso sottotitolo scelto per il *tweetbook* offre la prima chiave interpretativa della città calviniana: *Eutropia. L'eterno intorno dell'uguale* è un chiaro richiamo con *variatio* all'espressione nietzschiana e racchiude il senso attribuito a questa città, l'impossibilità reale di cambiamento o la possibilità di un cambiamento solo parziale, e rimarca al contempo il peso assunto dal gioco di parole ironico e allusivo in queste riscritture[38]. Per comprendere come questa chiave interpretativa sia stata declinata tra i vari contributi, dal momento che si tratta di opere collettive, può essere interessante osservare attraverso quali forme di riscrittura abbiano trovato espressione i nodi semantici identificati nella lettura individuale e nel lavoro collettivo di scambio e condivisione.

Tra le forme di riscrittura si può partire dal caso più semplice, quello della citazione («gli abitanti tornano a recitare le stesse scene con attori cambiati» (DuFer 2013: 3) ripresa però in chiave allusiva, come didascalia della foto di un museo della guerra, a rimarcare l'eterno ritorno, in questo caso, della storia:

[38] Il *tweetbook* in questione, curato da Rick DuFer, raccoglie i migliori tweet dedicati a questo capitolo e prodotti in data 15 ottobre 2013 (cfr. http://beta.trytweetbook.com/book/100796).

Figura 1. pic.twitter.com/eQvJaujOYO

In altri casi l'uso della citazione si fa più complesso e si volge alla creazione di relazioni intertestuali con altri autori: c'è chi sceglie la citazione di un altro scrittore per offrire la propria interpretazione della città – come nel caso di Seneca «"Animum debes mutare, non coelum"» (*ibid*.: 15) – e chi si serve di veri e propri *pastiche* per creare eco e parallelismi (come nel richiamo pirandelliano «Eutropia, "sul tuo cammino, incontrerai ogni giorno milioni di maschere e pochissimi volti"» (*ibid*.: 29).

Frequenti anche i casi di imitazione stilistica: non solo il *medium* adottato obbliga alla ripresa della brevità talvolta epigrafica della prosa calviniana, ma soprattutto ne viene ripreso l'uso delle metafore, delle allusioni, dei giochi di parole, del paradosso: «Se Entropia è caos senza logica, Eutropia è il disordine ordinato. È cambiamento senza evoluzione. È danza di equivalenze» (*ibid*.: 6); «A furia di spostamenti, #Eutropia diventò un mazzo di tarocchi composto d'una sola figura: ma nessuno sapeva più quale fosse (*ibid*.: 47)» con chiara allusione anche all'altro noto gioco combinatorio dell'autore nel *Castello dei destini incrociati*.

A queste forme si accostano i casi di vera e propria rilettura empatica («non potrei mai vivere ad #Eutropia. Ad ogni trasloco porterei con me troppe cose, troppi legami. Una città senza memoria» (*ibid*.: 15) o di commento («Una città in cui si specchia la frammentazione del sé, spesso non comunicanti, una fuga di abisso in abisso senza salvezza» (*ibid*.: 13); «Ad Eutropia non ci vuole coraggio per cambiare, perché tutti cambiano casa, vita e lavoro decine di volte,

in una vita sola» (*ibid*.); o ancora «Ad Eutropia l'alienazione è una condizione percepita e temuta, che genera spostamenti di massa» (*ibid*.: 11).

Tra le forme di riscrittura più diffuse in TwLetteratura non mancano quelle *satiriche* – che riscrivono la città di Eutropia alla luce delle questioni più scottanti della società contemporanea – e quelle *attualizzanti*, in cui il processo di revisione della città calviniana mira alla fusione con l'*hic et nunc* della comunità di persone reali presenti dietro il *social network* o che, viceversa, fanno di Eutropia un luogo reale, appartenente al mondo in cui viviamo.

Tra quelle satiriche si pensi ai *tweet* come «Lavorai per lo scià e per Khomeyini, fui alle Twin Towers e a Srebrenica, ora tratto uranio e organi umani» (*ibid*.: 40); «A Eutropia il noto criminale nazista venne seppellito qui, poi lì, là, di sopra e di nuovo qui. Così nessuno si lamentava» (*ibid*.: 47); «A Eutropia, gli effetti positivi della mobilità sociale valgono il 7% del Pil» (*ibid*.: 48); «A Eutropia, vivono le città vuote in attesa dei migranti. Muore invece la città brulicante, muore di delusione e rumore» (*ibid*.: 45), di particolare interesse non in quanto satirica, ma se letta alla luce del *tweet* successivo – «A Eutropia non esistono leghisti. Ogni luogo è casa, ogni viaggio è migrazione, ogni volto è identico» (*ibid*.: 46) – dove il tema dello scambio e dell'uguaglianza si mescola a quello della migrazione.

Casi invece di riscritture *attualizzanti* sono quelli che spesso divengono gioco ironico, di revisione della realtà in cui i riscrittori vivono sulla base dell'esempio di Eutropia: ne offre un esempio il *post* in chiusura della giornata scritto da @ladywitchviolet[39] («metto il mondo in stand by. Tanto domani mattina lo trovo ancora qui. Forse» (*ibid*.: 7), dove il rimando a Eutropia diviene invito a relativizzare e ridiscutere le proprie certezze; o ancora quello di @ozenzy che, sulla scia del modello di città calviniana crea nuovi mondi possibili, di cui lui e gli altri riscrittori divengono protagonisti: «E in un'altra Eutropia ancora sposerò @Ladyrediviva, lavorerò con @paolocosta, abiterò a

[39] Qui l'*hashtag* #invisibili/23, che si riferisce al capitolo dedicato alla città calviniana, è infatti seguito da quello #buonanotte.

casa di @Ale_Pig», «Poi nell'Eutropia successiva avrò @atrapurpurea come moglie, il lavoro di @BertassoClaudio e abiterò a casa di @coseinvisibili», «Nella prossima Eutropia avrò @cipilidoro come moglie, il lavoro di @kettydelbosco e la casa di @vivimaxia» (*ibid*.: 37).

Più rare le *attualizzazioni* di Eutropia, come il caso della realizzazione dei sei francobolli della città (*ibid*.: 41)

Figura 2. pic.twitter.com/52pvPbAYiW

o quello della ricerca tramite gps della città calviniana: «Stavo guidando verso Eutropia, e d'un tratto il mio gps è impazzito»:

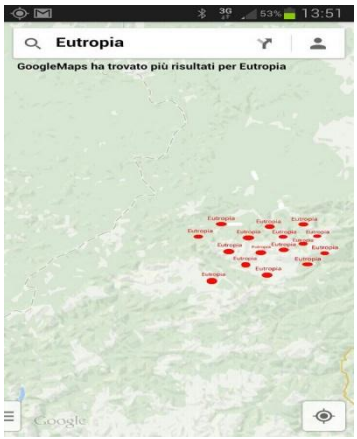

Figura 3. pic.twitter.com/4EEy9CZ9v9

Non è certo possibile stabilire confini netti tra queste forme di riscrittura che presentano ampie aree di sovrapposizione, soprattutto

se si cerca di mapparli attraverso la prospettiva dei nodi semantici intorno a cui questi nuovi testi si condensano. È lo stesso curatore del *tweetbook* a individuare e selezionare alcuni campi tematici di rilievo, come quello degli scacchi, dei giochi di ruolo, delle maschere, della migrazione.

Uno dei "capitoli" in cui la raccolta si suddivide viene infatti intitolato "Gli scacchi, il matto. L'arrocco dell'immutabilità" e presenta come epigrafe: «Eutropia è lo scacco matto al tempo: creare stallo, per non trascorrere mai» (*ibid*.: 17). Questa chiave interpretativa, aggiunta a posteriori dal curatore, prende piede da una serie di immagini e *post* che hanno creato un vero e proprio effetto a catena nella giornata dedicata a questa città. Un esempio è il dipinto creato e postato da @alessarmando (uno degli artisti, lo ricordiamo, che ha esposto le sue riscritture in chiave grafica di #Invisibili):

Figura 4. pic.twitter.com/AwyI4t1Mhh

O ancora il *tweet* di @rickdufer «Eutropia a scacchiera, popoli come pedine, flussi migratori obliqui e verticali. Scacco matto, che non cambia nulla, mai» (*ibid*.: 19) e a seguire quello di @comemusica «Escher a Eutropia» (*ibid*.).

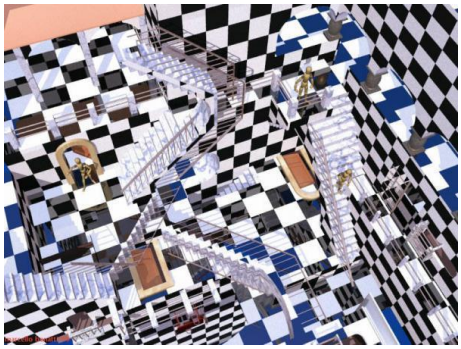

Figura 5. pic.twitter.com/lGDpSsre8v

Tra le citazioni non manca la nota scena di Bergman, del gioco a scacchi tra il Cavaliere e la Morte nel *Settimo sigillo* seguito dal *tweet* «Si vive a Eutropia senza sapere che la scacchiera è vuota, ma la partita incessante» (*ibid*.: 21).

Quando si passa a considerare il progetto nato dalla costola delle riscritture calviniane, #Invisibili/Me[40], il ventaglio dei fenomeni intertestuali si amplia: il *focus* cessa di essere l'ipotesto, ma diviene l'io, l'esperienza personale, il mondo circostante.

Come afferma l'ideatrice dell'iniziativa, il nuovo progetto di scrittura

> è stata occasione di raccontarsi come "una città", in sintonia e in continuità con l'opera calviniana. […] Se la nostra proposta iniziale era di fare un passo dentro di sé, raccontarsi nella forma delle città metafisiche di Calvino, gli autori su Twitter si sono cimentati in una varietà notevole di città realizzate dando vita a una molteplicità di stili e racconti. (Blutrasparente 2013: 2)

Il *tweetbook* qui esaminato ancora una volta, non è che un saggio delle città realizzate dagli autori: Albia, Orseide, Keziah, Retuitown,

[40] Anche in questo caso le citazioni sono tratte dal tweetbook *#Invisibili/me 09 - L'altlante delle città* (Domenica 15 dicembre 2013) curato da Blutrasparente, ideatrice dell'iniziativa (cfr. beta.trytweetbook.com/book/101267/pdf). Sotto le immagini riportate in seguito verrà inserito il link presente nel tweetbook, sebbene in alcuni casi le immagini siano state rimosse dal web e siano consultabili esclusivamente nella raccolta.

Armonopoli, Madò, Cinecittà, Newport, nomi che a loro volta riprendono l'allusività delle città calviniane, tese a evocare altri mondi tra il possibile e il "reale", questa volta, prevalentemente, in chiave modernizzante.

Tra le soluzioni più originali figura il processo di versificazione cui è stata sottoposta la narrazione della città: nel caso di #Albia i *tweet* si trasformano infatti in distici della poesia "La mia città…*Invisibile*":

La mia città è una città notturna
Illuminata dagli occhi verdi dei miei amanti

la mia città si affaccia sui miei versi d'oro
come onde di un mare senza spiaggia

la mia città ha bianche cavalle
che corrono su una rena di polvere d'oro

la mia città ha il colore bianco
della povertà dei caravan ingialliti. (*Ibid*.: 8)

In altri casi il processo di trasformazione cui è stato sottoposto l'ipotesto è parodico: ne offre un esempio Orseide, in cui l'orso è stemma della città e i *tweet* divengono didascalie ironiche attraverso cui raccontare la propria terra.

Figura 6. #Invisibili/me04pic.twitter.com/qpPve3cen9
Non capita mai che un abitante di Orseide guardi
in altri quartieri né che giudichi il suo interno.

seguito poco oltre da altri tre *tweet*: «gli abitanti non parlano mai tra loro, non si incontrano e non fanno mai feste. Il loro carattere è scontroso e taciturno» (*ibid*.: 12); «Capita però, a volte, che un abitante della città si trovi in difficoltà»; «In quel preciso momento, senza un suono né una parola, tutti gli abitanti, nessuno escluso, correranno in suo aiuto» (*ibid*.: 13); «per ritornare alla propria taciturna vita» (*ibid*.: 14).

Si può constatare sin da questi primi esempi il processo di semiosi cui hanno dato vita *Le città invisibili*: dell'opera calviniana è stato trattenuto principalmente lo stile, talvolta allusivo, talvolta ironico, altre fiabesco, evocativo, con le sue sinestesie, le metafore e personificazioni. Un caso emblematico di quella pratica mimetica che già Genette evidenziava citando Proust: «Quando finiamo un libro, non solo vorremmo continuare a vivere con i suoi personaggi … ma la nostra voce interiore, che nel corso di tutta la lettura è stata educata a seguire il ritmo di un Balzac, di un Flaubert, vorrebbe continuare a parlare come loro, lasciare il pedale prolungare il suono, bisogna cioè fare un pastiche volontario per poter in seguito diventare nuovamente originali, per non fare tutta la vita pastiche involontari» (Genette 1997: 133-34).

Nel caso di questi riscrittori l'ultimo passaggio, quello di affermazione di una voce propria, con tutta probabilità non è ancora contemplato: anche il nuovo progetto, figlio di un atto di appropriazione della scrittura calviniana, adopera la narrazione delle *Città invisibili* quale filtro per descrivere e interpretare le proprie città, ideali e non. Ciò cui dà origine è una scrittura *ventriloqua*, in cui è costantemente percepibile un *doppio fondo* pur avendo perso il rimando esplicito alle singole città dell'ipotesto.

Quelle pagine lette e rilette decine di volte nel corso dei mesi – dall'originale, dalle riscritture altrui, dai *tweetbook* – ha consentito a questi autori di assimilare non solamente quell'*usus scribendi* osservato finora, ma al contempo quello che potremmo definire per analogia un *usus legendi*, come dimostrato dalla città di Keziah, dove varie opere di *street art* vengono *lette* alla luce di alcune delle più attuali questioni

sociali, soprattutto in chiave *gender*, quali ad esempio la mercificazione del corpo femminile e la ricerca di un equilibrio uomo-donna[41].

Figura 7. pic.twitter.com/457Dsq0knL
Sui muri niente mercificazione del corpo
delle donne, il corpo è arte, e la mente vola

Altre volte il processo di semiosi cui danno origine si fa ancora più ampio e labirintico, attraverso l'interpretazione di immagini di *street art* per mezzo di altre citazioni calviniane e non solo: «Essendo una città invisibile, a Keziah la fantasia è un luogo in cui ci piove dentro. #invisibili/me/09 E non si teme.», alludendo a una delle più gravi problematiche nazionali ancora irrisolte (*ibid*.: 20); «A Keziah crediamo che la Bellezza salverà il mondo. Non è solo convinzione, è un modo di vivere» (*ibid*.: 21).

L'immaginario con cui si fonde la lettura dell'opera calviniana si fa sempre più chiaro nelle pagine dedicate a Keziah: alla *street art* si sostituiscono gradualmente le note immagini in voga sui *social network* dove alla foto di grandi pensatori si accostano i loro più noti aforismi (Rita Levi Montalcini con accanto la scritta «Rare sono le persone che usano la mente, poche coloro che usano il cuore, e uniche coloro che usano entrambi») cui fa seguito il *tweet* «A Keziah ragione e sentimento convivono, ma sappiamo scegliere» (*ibid*.: 26).

Le riscritture collettive, a differenza di quanto si è potuto osservare nel caso di quella autoriale, #epicretold, non sono testimonianza perciò del solo rapporto opera di partenza-riscrittore-

[41] «Anche a Keziah i rapporti tra uomo e donna sono in costante ricerca di equilibrio» (*ibid*.: 19).

lettore: l'istantaneità di Twitter consente infatti a quella complessa catena di comunicazione letteraria in cui si inserisce ogni opera di dispiegarsi costantemente in tutto il suo potenziale e di essere portata alle sue estreme conseguenze. Il lettore, primo ricevente del testo originale dall'autore, si fa infatti nuovo emittente di un messaggio finale che verrà inviato a nuovi riceventi, dando origine a «una catena di trasmissione illimitata» (Doležel 1990: 163). Rispetto alla *linearità* che apparentemente assume la catena della comunicazione letteraria, la riscrittura tramite Twitter genera perciò nuovi processi di *interazione*: l'oggetto della riscrittura non è più il solo ipotesto, ma anche le riscritture altrui – siano esse imitazioni, parodie, metatesti (nel senso di commenti e altre forme di riflessione sul testo di partenza). Un'ideale spirale interpretativa si sostituisce in questa sede alla linearità del processo di trasmissione, poiché ciascun ricevente dopo la propria operazione di riscrittura può costantemente rispondere alle riscritture altrui con una nuova prospettiva sull'opera, mediata questa volta dal filtro delle interpretazioni prodotte da altri. Il tutto, va ricordato – sebbene in questa sede siano state considerate solo riscritture di singole sezioni dell'ipotesto – moltiplicato per ogni singolo capitolo in cui viene suddiviso il lavoro di rilettura previsto dal calendario.

Dal libro a Twitter e ritorno

Questo percorso ha preso piede dall'idea di *convergenza* intesa anche come capacità di adattamento delle forme del narrare ai nuovi *media* e capacità dei suoi contenuti di declinarsi in formati differenti. Il punto d'arrivo di questa panoramica, tuttavia, è la dimostrazione della circolarità di questo percorso e della reciprocità del processo di osmosi tra forme testuali nuove e tradizionali. Se già con l'avvento della televisione si era assistito per certi versi al proliferare di libri sempre più televisivi – tendenti cioè ai generi portati alla ribalta dal nuovo *medium* e alla creazione di personaggi sul modello dei beniamini della

tv[42] – lo stesso si può dire sia in parte avvenuto ai nostri giorni, *mutatis mutandis*, con il successo della *twitteratura*.

Un'iniziativa editoriale, seppur isolata, come quella di *Twitterature* (2009) portata avanti da due studenti dell'università di Chicago, Alexander Aciman ed Emmett Rensin, ci conferma non solo quanto osservato in principio in merito alla costante migrazione del pubblico alla ricerca di forme di intrattenimento sempre diverse, ma mostra la spinta verso nuove forme di scrittura che da Twitter hanno avuto avvio. Il tono dell'iniziativa è comprensibile sin dalla premessa: «while some may describe the reinvention of our Great Works to suit the ever-evolving brain of the modern man as a 'trivality', 'a travesty', or 'that sucks', we prefer to think ourselves as modern-day Martin Luthers»[43]. Se i grandi classici della letteratura occidentale non sono più in grado di parlare ai loro contemporanei – come i due autori affermano – è perché la loro scrittura è divenuta opaca, inaccessibile, così come la *Vulgata* lo era per i fedeli cristiani nel sedicesimo secolo. Una volta chiarito che «it's probably best if [they] stay clear of the Bible» (*ibid*.: XII), i due ragazzi dichiarano perciò l'intento di dare ai lettori «the means to absorb the strong voices, valuable lessons and stylistic innovations of the Greats without the burdensome duty of hours spent reading» (*ibid*.: XIII).

Per ridurre "il carico" della lettura scelgono allora come forma il *tweet* che «has redifined to its purest form the instant-publishing, self-important age of info-deluge» e può offrire «everything you need to master the literature of the civilized world» (*ibid*.), esponendosi provocatoriamente alle principali critiche che studiosi come Noam Chomsky hanno espresso contro «questa comunicazione estremamente rapida, fatta di messaggi stringati, acronimi e simboli, [che] non consente una connessione profonda e reale tra le persone» (Lombardo 2013).

L'impresa, dalla spiccata componente ludica come la premessa ha anticipato, comprende sessanta classici di tutti i tempi (dall'*Iliade* e

[42] Cfr. Castells 2010: 386.

[43] Aciman – Rensin 2009: XII.

l'Odissea a *Paradise Lost*, dalle *Metamorfosi* di Kafka all'*Inferno* dantesco, da *Madame Bovary* ad *Anna Karenina*, dal *Don Chisciotte* ai *Canterbury Tales*), riscritti in un numero compreso tra i quindici e i venti *tweet*, ciascuno in prima persona, immaginando perciò come il protagonista commenterebbe ciò che sta avvenendo se potesse trascrivere i propri pensieri sulla piattaforma di Twitter.com ed esprimersi nel linguaggio di un ventenne dei nostri giorni.

Proprio perché il processo di "traduzione" nel linguaggio dei *social network* risulta essere tra i più macroscopici in queste narrazioni, i due autori hanno perciò posposto alla raccolta un glossario volto a tradurre simboli, acronimi, abbreviazioni[44] e i termini gergali più utilizzati proprio per consentire ai lettori di «enjoy the humor and wordplay herein» (*ibid*.: 134): tra i giochi di parole si pensi al *tweet* di Edipo «PARTY IN THEBES!!!!! Nobody cares I killed that old dude, plus this woman is ALL OVER ME! Total MILF» (*ibid*.: 5), dove per il lettore più smaliziato l'uso del termine *milf* – "Mother I'd like to fuck" (*ibid*.: 141) comunemente utilizzato per una donna di fascino nonostante l'età e la maternità – assume una doppia valenza ironica visto che Edipo lo sta inconsapevolmente adottando per la sua stessa madre, riportando l'attenzione sul significato letterale del termine e sul nucleo tragico dell'opera sofoclea. Anche le abbreviazioni contribuiscono ad accentuare gli effetti ludici della narrazione: quando Jane Eyre scopre il nome della moglie di Rochester, ad esempio, *twitta* «LOL, her name is Bertha» (*ibid*.: 115), espressione che significa «laughing out loud» (*ibid*.: 140), adottata proprio perché «in the format of cold text the important things – laugher, tears, tone and expression – are often lost» (*ibid*.).

La simulazione della comunicazione attraverso la piattaforma *online* non può trascurare anche gli altri elementi di cui si compone Twitter oltre la sua grammatica fatta di simboli e acronimi. Ciascun personaggio possiede infatti un *account* con il proprio *username*, la cui scelta è quasi sempre volta ad anticipare la chiave di lettura parodica

[44] Si pensi al dubbio amletico espresso con l'abbreviazione «2bornot2b?» (*ibid*.: 17).

del classico: Madame Bovary è infatti @TheRealDesperateHousewife, Gustav Mahler di *La Morte a Venezia* è @GustavaelJackson, Sharlock Holmes è @KeepDiggingWatson, Edipo è @WhathappinessinThebes. I protagonisti si rivolgono inoltre agli altri personaggi della vicenda utilizzando il loro *username*, eliminando perciò quasi totalmente l'uso del dialogo: Romeo e Giulietta concludono infatti la narrazione con un appello «@Montague, @Capulet: Can't we all just get along?» (*ibid*.: 57), così come Ishmael di *Moby Dick* afferma «Follow @starbuck, @queequeg for long introspective on the human soul, or @tashtego if you like adorable kittens» (*ibid*.: 127).

Perché sia possibile una narrazione dei medesimi protagonisti tramite internet, come è deducibile, in queste riscritture il processo di affrancamento dal testo di partenza è totale, teso a creare l'illusione per il lettore che l'ipotesto non sia mai esistito. Diversamente da ciò cui ci hanno abituato le riscritture di tutte le epoche, il processo di *prossimizzazione* in questo caso non si limita al solo atto di *modernizzazione* linguistica o assiologica, realizzando perciò una diegesi che consenta di mantenere riconoscibili personaggi e nuclei narrativi anche nel nuovo mondo, quello contemporaneo. L'ipertesto in queste riscritture ambisce ad acquisire un primato cronologico rispetto al testo di partenza che viene perciò totalmente negato. A offrirne un esempio è la riscrittura di *Alice's Adventures in Wonderland*, dove la ragazzina esordisce dal suo *account* @AliceInTheSkyWithDiamonds con le parole «Like many book characters, I'm pretty bored. Oh! A white rabbit! Just like in *The Matrix*. That movie was pretty dope, if you're on drugs» (*ibid*.: 116), testimoniando come all'operazione parodica si accosti quella di rovesciamento metatestuale che consiste nell'attribuire l'origine del coniglio bianco al film, *The Matrix*, generando un ribaltamento cronologico che in ultimo nega l'ipotesto[45].

[45] Casi analoghi, volti a generare parallelismi tra l'ipotesto e film o altri prodotti della cultura popolare e avvicinare perciò all'immaginario del pubblico il testo classico, si verificano anche nelle altre riscritture. Jane Eyre per esempio scrive: «My aunt is sending me to a crap boarding school. It's like the ones you see in commercials for Save the Children on the History Channel» (*ibid*.: 114) oppure Madame Bovary che, dopo l'infatuazione per lo studente di legge, afferma: «I can't

L'accenno a questa riscrittura ci consente di introdurre un altro aspetto relativo ai processi di modernizzazione cui il romanzo di partenza è stato sottoposto: quello tematico. La scelta dello *username*[46], il commento al film *The Matrix*, possono offrire un'idea della prospettiva di lettura adottata per il classico di Carroll, alla luce del mito secondo cui l'autore avesse scritto le sue più grandi opere sotto l'effetto di stupefacenti. Il nodo semantico che diviene filo conduttore della nuova narrazione è perciò quello della droga, o del viaggio allucinato, che può destare fascino o quantomeno risultare più familiare per il pubblico giovanile rispetto ad altri tagli interpretativi. Lo conferma il terzo *tweet*, quando il timore di Alice prima di bere dalla bottiglia trovata nella tana del coniglio è che vi possa essere mescolata una droga da stupro: «Is it OK to drink from a mysterious bottle that's been opened? What if there are Ruffies in it?» (*Ibid*.).

In merito alla relazione strutturale con l'ipotesto, ci si rende presto conto di come il processo di riscrittura oscilli nella gran parte delle opere dal commento ironico in prima persona dei principali *nuclei* narrativi, alla reinvenzione in chiave modernizzante di alcuni episodi e, soprattutto, dei finali che, anche laddove mantengano l'evento tragico conclusivo, preservano il medesimo tono dei *tweet* precedenti[47]. I primi *post* di Pip di *Great Expectations*, ad esempio, si dimostrano sostanzialmente fedeli all'intreccio di partenza, fatta eccezione per il passato di Miss Havisham. L'anziana donna è infatti considerata pazza per aver cercato di sparare al suo fidanzato nella stessa stanza da cui non è più uscita dopo quel momento:

> My sister is such a bitch! And her husband, talk about pussy-whipped. I'm going out on the marshes. I hate this place.

---

do it! I must play the good housewife. My sense of morality is focused on duty rather than pleasure. Like in *Revolutionary Road*?» (*ibid*.: 121).

[46] Il rimando è alla canzone dei Beatles il cui testo non solo è ispirato all'opera di Carroll, ma si pensa voglia descrivere gli effetti di una delle droghe il cui acronimo è ricreato nelle stesse iniziali del titolo (LSD).

[47] Si veda Edipo che dopo l'accecamento scrive «wish I had a seeing-eye dog. Glad I learned touch-typing» (*ibid*.: 6).

> The walk was a bad idea. I met a prisoner who demanded bread and a file. He looks like a pederast. And a murderer. Amber alert?
>
> I have to sit in the crazy woman's house. She lives in the basement, sits in the same clothes. Her fiancé really dodged a bullet there. (*Ibid*.: 36)

Se per oltre metà della narrazione l'ipertesto risulta sostanzialmente fedele ai principali nuclei narrativi trasposti in chiave ironica, dopo la delusione causata dall'amata Estella («Estella keeps hanging around with other gentledudes. My heart…hurts…is this what they call love? [Sic]» (*ibid*.: 37)) si assiste a una svolta inattesa: Pip ritrova il senno, capisce che «shes a coquette, a flirt [Sic]» (*ibid*.) e scopre con gioia che il suo benefattore è l'assassino incontrato alla palude: «Heavens. My financial benefactor was the criminal. The murdering pederast from the beginning. Glad I canceled the alert» (*ibid*.). A dimostrare il carattere definitivo della scelta di prendere le distanze da Estella sarà pertanto il finale, quando Pip scopre che la ragazza è tornata nell'abitazione della nonna:

> Estella is staying in her grandma's castle. That family is action-packed with issues. Like grandma like granddaughter.
>
> I love her, but if she's sitting alone in a castle there's something wrong with the girl. I don't want to marry Sylvia Plath over there. (*Ibid*.: 37)

Il personaggio dickensiano – emblema nell'immaginario collettivo dell'amante fedele nonostante delusioni e umiliazioni subite e destinato a non vedere mai coronato il proprio sogno d'amore neppure dopo il pentimento dell'amata – mostra perciò la sua totale appartenenza a un nuovo sistema di valori, dove l'amore cieco e totalizzante ha cessato di esistere, sostituito da un più sicuro individualismo.

Come anche quest'ultimo *tweet* illustra, e come è emerso tra le righe degli esempi precedenti, questa simulazione di riscrittura tramite Twitter cerca di mantenere vivo almeno un aspetto di quella *verticalità* che contraddistingue la narrazione all'interno di questo *social medium*, la necessità cioè «di rendere vivi e più concreti i personaggi che sono solo frutto di invenzione» (Lombardo 2013) sia attraverso l'ibridazione tra il riferimento alla cultura alta (l'opera canonica) e la cultura pop, sia attingendo costantemente da figure e luoghi comuni che popolano l'immaginario intorno a cui ruota il gioco ironico di queste riscritture per mezzo di parallelismi e richiami inattesi. Gli altri aspetti del dinamismo di Twitter, data l'origine cartacea dell'iniziativa, vanno naturalmente persi, venendo a mancare l'interazione con il lettore e quel rapporto *reticolare* in cui è il ricevente a stabilire direzione e ritmo dell'opera.

Nonostante la sua parziale appartenenza a Twitter, questa raccolta – come dichiarato dai due studenti sin dalla premessa – rientra a pieno titolo in quel *protestantesimo* del discorso cui lo stesso Vaccaneo ha fatto riferimento nella presentazione della *twitteratura* italiana[48]. Se è vero che è attraverso questi processi di «produzione e riproduzione che si misura e si giudica il funzionamento di un sistema culturale, la sua capacità […] di accumulare, conservare, rinfrescare, modificare, aggiornare conoscenze, di socializzarle attraverso i canali più appropriati, quelli dell'educazione, dell'informazione, della comunicazione» (Ceserani 1990: 112), la *twitteratura*, in tutte le forme illustrate, sta offrendo attualmente un contributo indiscusso in questo funzionamento in quanto luogo di trasmissione, appropriazione, rinnovamento del sapere capace di agire trasversalmente.

[48] Cfr. Vaccaneo, "Twitteratura o protestantesimo del discorso?", http://siti.inail.it/rivistainfortunimalattieprofessionali/singolifascicoli/singolifascicoli/2013/Documenti/TWITTERATURA_PROTESTANTESIMO.pdf: 476).

Bibliografia

Aciman, Alexander – Rensin, Emmett, *Twitterature. The World's Greatest Books Retold Through Twitter*, London, Penguin, 2009.

Bell, Alice – Ensslin, Astrid – Rustad, Hans (eds.), *Analyzing Digital Fiction*, New York, Routledge, 2014.

Blutrasparente, *#Invisibili/me 09 – L'altlante delle città*, beta.trytweetbook.com/ book/101267/pdf, online (ultimo accesso: 30/08/2014).

Bolter, Jay David – Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge MA, The MIT Press, 1990.

Calvino, Italo, *Romanzi e Racconti*, Milano, Mondadori, 2004, II.

Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2010.

Castells, Manuel, *The Rise of the Network Society*, *The Information Age: Economy, Society and Culture* (1996), Malden, MA – Oxford, UK, Blackwell, 2010, I.

Costa, Paolo, "Qui Manzoni vuol dirci che…", http://siti.inail.it/rivistainfortunimalattieprofessionali/singolifascicoli/singolifascicoli/2013/Documenti/Qui_Manzoni_vuole_3_2013.pdf : 479-481, online (ultimo accesso: 30/08/2014).

Doležel, Lubomìr, *Occidental Poetics. Tradition and Progress* [1990], trad. it. *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, Torino, Einaudi, 1990.

Id., *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* [1998], trad. it. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.

DuFer, Rick, *Eutropia - Invisibili/23 - l'eterno intorno dell'uguale*, http://beta.trytweetbook.com/book/100796, online (ultimo accesso: 30/08/2014).

Ensslin, Astrid, *Canonizing Hypertext*, New York, Continuum, 2007.

Faraci, Tito – Bertola, Claudia Maria, *#tWeBook: una storia scritta tweet à tweet*, http://www.finzionimagazine.it/wp-content/uploads/2013/02/tWeBook.pdf, online (ultimo accesso: 30/08/2014).

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982], trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

Giampà, Daniele, *Oltre i confini del libro. La letteratura italiana nell'era digitale*, http://elmcip.net/node/5698, online (ultimo accesso: 30/08/2014).

Guglielmi, Marina, "Narrazioni contemporanee nei nuovi media: la *fan fiction*", *Idee di letteratura*, Eds. Duilio Caocci – Marina Guglielmi, Roma, Armando, 2010: 286-305.

Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, trad. it. *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

Landow, George P., *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Maryland, The John Hopkins University Press, 2006.

Lombardo, Sonia, *Narrativa in 140 caratteri. Genesi della twitteratura*, Storiacontinua, Smashwords edition, 2013 (ebook).

Mazzarella, Arturo, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Boringhieri, 2008.

Montenegro, Edoardo, "Twitteratura? Le pieghe letterarie di Twitter", http://siti.inail.it/rivistainfortunimalattieprofessionali/singolifascicoli/singolifascicoli/2013/Documenti/Le_pighe_%20letterarie_twitter_3_2013.pdf: 469-473, online (ultimo accesso: 30/08/2014).

Pucci, Erika – Maselli, Cristina, "#Invisibili/me: dal cantiere agli atlanti", http://siti.inail.it/rivistainfortunimalattieprofessionali/singolifascicoli/singolifascicoli/2013/Documenti/Invisibile_me_3_2103.pdf: 489-491, online (ultimo accesso: 30/08/2014).

Pugh, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005.

Ricardo, Francisco, *Literary Art in Digital Performance. Case Studies in New Media Art and Criticism*, New York-London, Continuum, 2009, http://dm.postmediumcritique.org/Book_LiteraryArtInDigital Performance.pdf, online (ultimo accesso: 30/08/2014).

Riva, Massimo, *Il futuro della letteratura: l'opera letteraria nell'epoca della sua (ri)producibilità digitale*, Napoli, Scriptaweb, 2011.

Russo Cardona, Tommaso, *Le peripezie dell'ironia. Sull'arte del rovesciamento discorsivo*, Roma, Meltemi, 2009.

Thomas, Bronwen, "140 characters in Search of A Story. Twitterfiction as an Emerging Narrative Form", Bell – Ensslinn – Rustad 2014: 94-108.

Toffler, Alvin, *The Third Wave*, New York , Morrow, 1980.

Vaccaneo, Pierluigi, "Twitteratura o protestantesimo del discorso?", http://siti.inail.it/rivistainfortunimalattieprofessionali/singolifascicoli/singolifascicoli/2013/Documenti/TWITTERATURA_PROTESTANTESIMO.pdf: 475-478, online (ultimo accesso: 30/08/2014).

Sitografia

D'Agostino, Salvatore, "L'heresphere di Hassan Bogdan Pautàs", http://wilfingarchitettura.blogspot.it/2011/11/0005-media-civico-lheresphere-di-hassan.html#. VBqHc1eLUqI, web (ultimo accesso: 30/08/2014).

Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice (ELMCIP), http://elmcip.net/, web (ultimo accesso: 30/08/2014).

Lombardo, Sonia, "Jennifer Egan", http://www.storiacontinua.com/jennifer-egan/, web (ultimo accesso: 30/08/2014).

Rowse, Darren, "How to Start a Twitter Novel", http://www.twitip.com/how-to-start-a-twitter-novel/, web (ultimo accesso: 30/08/2014).

Sreedharan, Chindu, "A 1,000 tweets. In 1,360 days. Ugh", http://www.chindu.net/ musings/mahabharata-on-twitter-crosses-landmark/, web (ultimo accesso: 30/08/2014).

Id., "Field notes on epicretold", http://www.chindu.net/reports-on-research/field-notes-on-epicretold/, web (ultimo accesso: 30/08/2014).

TwLetteratura, www.twletteratura.org, web (ultimo accesso: 30/08/2014).

L'autrice

Claudia Cao

è dottore di ricerca e cultrice della materia in Letterature Comparate presso l'Università degli Studi di Cagliari. Ha partecipato a diversi convegni nazionali e internazionali in qualità di relatrice con comunicazioni riguardanti l'intertestualità, l'adattamento, il plagio. È stata membro della segreteria organizzativa del Convegno Compalit 2009 "Frontiere Confini Limiti" e del comitato organizzativo della web graduate conference "L'adattamento. Le trasformazioni delle storie nei passaggi di codice". Dal 2010 è parte della redazione di *Between*.

Email: cao.claudiac@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30/08/2014
Data accettazione: 30/10/2014
Data pubblicazione: 30/11/2014

Come citare questo articolo

Cao, Claudia, "Dai classici letterari a Twitter: alcuni esempi di riscrittura", *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV. 8 (2014), www.betweenjournal.it.