



Enthymema XXX 2022

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

Università degli Studi di Bergamo

Abstract – Fin dalla sua nascita nei primi anni del XXI secolo, il social network Twitter è stato sede di interessanti sperimentazioni narrative legate in particolare alla forma breve in ambito digitale. Muovendo da una mappatura di queste pratiche di Twitteratura, inquadrabili soprattutto come microracconti, forme di riscrittura ludica o di creazione condivisa, l'articolo si concentra su tre casi di Twitter fiction – *Black Box* (2012) di Jennifer Egan, *Evidence: Story of a Crime* (2012) di Elliott Holt e *Hafiz* (2014) di Teju Cole –, per evidenziare come simili esempi esplicitino in varia misura sperimentazioni condotte guardando a una specificità mediale che oltrepassa il semplice vincolo della brevità. Così facendo, questi testi presentano un atteggiamento critico nei confronti del mezzo di cui si avvalgono e si configurano come emblematici di un processo di riflessione che dal semplice piano della condivisione chiama in causa uno spazio di riflessione sulle possibilità e i modi stessi della Twitter fiction.

Parole chiave – Twitter; Twitter fiction; Narrazione; Letteratura digitale; Short story.

Abstract – Since its very foundation, the microblogging social Twitter has been the venue of some important narrative experimentations with the short-story form. Moving from the mapping of such practices of Twitterature, classified mainly as playful rewriting experiences or collective creations, this article then focuses on three works of Twitter fiction—Jennifer Egan's *Black Box* (2012), Elliott Holt's *Evidence: Story of a Crime* (2012) and Teju Cole's *Hafiz* (2014)—in order to show how these examples may be regarded as dealing more with a medium specificity that goes beyond the simple constraint of brevity. As such, similar examples deploy a reflexive attitude towards the digital medium and its conditions and epitomize a manner of critical engagement with the very possibilities and modalities of the Twitter fiction itself.

Keywords – Twitter; Twitter Fiction; Narrative; Digital Literature; Short Story.

Pitozzi, Andrea. "I modi della Twitter fiction". *Enthymema*, n. XXX, 2022, *La letteratura e la rete. Alleanze, antagonismi, strategie*, a cura di Stefano Ballerio e Marco Tognini, pp. 70-88.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/19551>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

Università degli Studi di Bergamo

1. Introduzione

Tra i sodalizi più proficui che soprattutto nella prima metà degli anni dieci del XXI secolo hanno visto intrecciarsi letteratura e mondo digitale c'è sicuramente l'uso della piattaforma di messaggistica Twitter come strumento per la produzione e pubblicazione di testi e sperimentazioni con la forma breve. Quali siano gli aspetti formali che caratterizzano gli esempi di questo genere di narrativa è ciò che si andrà ad indagare nelle pagine seguenti.

Nel 2009, a soli tre anni dalla sua prima embrionale versione come piattaforma di microblogging per lo scambio di messaggi tra gruppi di utenti, la prestigiosa rivista *Time* ha dedicato a Twitter la sua copertina del numero di giugno, in occasione dell'estensione dei servizi del social network anche su altri mercati oltre a quello nordamericano. Fin dai primi anni di vita, però, la piattaforma ha anche attratto l'attenzione di scrittori più o meno affermati che hanno iniziato a utilizzarla non più soltanto per scambiare messaggi o commenti ma come laboratorio di sperimentazione, pubblicazione e condivisione di storie con i propri lettori e follower. Già nel 2008, per esempio, il giornalista, scrittore e saggista statunitense Matt Richtel pubblica quello che definisce «Twiller» – dalla fusione dei termini *Twitter* e *Thriller* –, costruendo attraverso una serie di Tweet di massimo 140 caratteri l'uno¹ pubblicati lungo l'arco di due mesi la narrazione in prima persona di un uomo affetto da amnesia e probabile omicida. Ognuno di questi Tweet era visibile soltanto ai follower di Richtel, che potevano così seguire lo sviluppo della narrazione come fosse in 'tempo reale', avendo dell'intera vicenda la stessa cognizione del protagonista e senza speranza di conoscerne gli esiti in anticipo (Thomas 95).

Da parte sua, lo scrittore britannico Neil Gaiman nell'ottobre del 2009 ha avviato un progetto di scrittura collettiva sotto il nome di «interactive twovel», iniziando il suo *Twitter novel* con il tweet «Sam was brushing her hair when the girl in the mirror put down the hairbrush, smiled & said, “We don't love you anymore”» (@neilhimsself), e invitando poi i follower a proseguire la narrazione nei commenti. Il risultato è stato pubblicato come audiolibro da *BBC Audio* con il titolo *Hearts, Keys, and Puppetry* a firma di Neil Gaiman and the Twitterverse. Negli stessi anni sono nati gli account @VeryShortStory, gestito dallo scrittore Sean Hill, che pubblica storie di massimo 140 caratteri a partire da indicazioni di nomi comuni e propri fornite dai follower, e @nanoism, magazine curato da Ben White e dove settimanalmente vengono pubblicate storie brevissime scritte da giovani autori e da chiunque voglia cimentarsi con il vincolo della brevità.²

Nel 2012, invece, si è tenuta la prima edizione del *Twitter Fiction Festival*, a cui attraverso l'hashtag #twitterfiction hanno partecipato diversi progetti da tutto il mondo poi selezionati e

¹ A partire dal 2017 la piattaforma ha raddoppiato il numero consentito di caratteri per ogni messaggio portandoli a 280. Ancora oggi però, molti autori di Twitter fiction prevedono la restrizione ai 140 caratteri per ogni storia o tweet che compone la storia.

² Sul sito www.nanoism.net, collegato all'account Twitter, si trovano le indicazioni per inviare storie che possono poi essere pubblicate sulla home del profilo con cadenza settimanale. Per ogni autore viene anche richiesta e pubblicata nella stessa data una breve biografia, anch'essa di massimo 140 caratteri.

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

presentati durante i cinque giorni ufficiali dell'evento tra il 28 novembre e il 2 dicembre.³ Tra i 29 progetti selezionati c'è stata anche la riscrittura ad opera del critico e scrittore Marco Belpoliti – attraverso l'account @00SerialTW – delle *Fiabe Italiane* di Italo Calvino, ognuna accompagnata da un disegno e concentrata in quattro tweet in cui saltano articoli determinativi e indeterminativi sia per ragioni di spazio sia con l'intento di introdurre così nell'operazione di riscrittura anche un aspetto di carattere sociolinguistico legato alle trasformazioni della lingua online.⁴ Tra gli altri progetti partecipanti hanno trovato posto anche la riscrittura di cento miti greci in cento tweet ad opera della scrittrice per bambini Lucy Coats (@lucycoats), e casi di testi completamente inediti come il progetto #TwitRature di quattro scrittori parigini che scrivono sonetti collaborativi in francese, o ancora, tra gli altri, il caso interessante della scrittrice statunitense Elliott Holt, di cui si vedrà in seguito più in dettaglio il lavoro fatto con *Evidence: Story of a Crime*.

Sull'onda del crescente successo di questa forma di letteratura digitale, nel 2015 il Festival ha potuto anche contare sull'appoggio di un grande gruppo editoriale come Penguin Random House. In questo contesto, anche la scrittrice Margaret Atwood, che con la narrativa breve e brevissima si era già misurata nella raccolta di racconti *The Tent*, ha proposto una storia twittata durante un viaggio in aereo e proponendo ai suoi follower di creare nuove storie a partire da uno o più dei suoi tweet (Atwood *Film Previews*).

2. Un problema di definizioni e di generi

Data la composita tipologia dei progetti passati in rassegna fin qui, ci si può chiedere però quale sia, se esiste, una caratteristica centrale della letteratura pubblicata e creata attraverso Twitter, e se siano ancora sufficienti le brevi indicazioni fornite nella homepage del sito www.nanoism.net: «Call it nanofiction, microfiction, twiction, twisters, or tweetfic – it doesn't matter: It's the perfect art form for the bleeding edge of the internet revolution».

Sebbene dal 2008 siano andate moltiplicandosi le definizioni, in base forse soprattutto più a esigenze di mercato che di forma, molta della critica sembra concorde nell'identificare almeno due macro-tendenze – o categorie – all'interno delle quali far convogliare le sperimentazioni con la scrittura narrativa in Twitter: da una parte quella che è stata definita Twitterature (Aciman e Rensin); dall'altra quella che in termini più generici è definita Twitter fiction.

Nel primo caso si tratta soprattutto dell'utilizzo del social come contenitore in cui far confluire delle sintesi, delle riscritture o delle rielaborazioni commentate di opere già esistenti, riassunte per adeguarsi alla forma istantanea e breve che domina la comunicazione online.⁵ In quest'ottica, nel 2009 Alexander Aciman e Emmett Rensin pubblicano l'antologia dal titolo *Twitterature. The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less* in cui attraverso vari account i due curatori si cimentano in un'operazione di massima sintesi e commento ironico di alcune delle principali opere della letteratura occidentale di tutti i tempi, da *Amleto* a *Grandi speranze*, da *Moby Dick* all'*Ulisse* di Joyce e così via. Come esplicitato dal titolo, ognuna di queste opere è sintetizzata in un limite massimo di venti tweet di 140 caratteri ed è firmata da ipotetici account con nomi che evidenziano immediatamente un trattamento ironico del libro che riassumono: @flowergirl riscrive *Mrs. Dalloway*; oppure @greatwhitetale firma i tweet dedicati a *Moby Dick* a partire da: «Call me Ishmael. You could call me something else if you want, but since that's my name, it would make sense to call me Ishmael» (Aciman e Rensin 127). Nel 2010 nasce tra la

³ Cfr. Fitzgerald, dove si possono leggere delle descrizioni dei progetti che hanno partecipato a quella prima edizione.

⁴ Per un approfondimento sui metodi di scrittura utilizzati in questo progetto #00fiabit si veda in particolare Belpoliti, "Calvino Twitter".

⁵ Sulle forme possibili di riscrittura costruite attraverso Twitter si veda anche Cao.

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

Francia e il Canada francese l'*Institut de Twittérature Comparée* con tanto di manifesto in 14 punti ad opera dei giornalisti Jean-Yves Fréchette e Jean-Michel Le Blanc, organizzatori del *Festival de Twittérature du Québec*.⁶

Sebbene l'idea di *Twittérature* messa in campo da Aciman e Rensin fosse piuttosto specifica e ristretta alla forma del riassunto – o riscrittura –, con l'estensione del fenomeno a livello mondiale e soprattutto nell'ambito della sperimentazione letteraria si è cominciato a parlare più in generale di un fenomeno di Twitter fiction o Twitter Novel, all'interno del quale si possono distinguere almeno due forme: le cosiddette «140-characters stories», definite anche «shorty» o «Twister» (Thomas 106), dove l'intera storia è racchiusa in un unico tweet; oppure storie e romanzi composti da diversi tweet che insieme compongono la narrazione, per certi versi riprendendo aspetti della letteratura seriale.⁷

Agli autori sembra quindi richiesta la capacità di una sintesi estrema e di una concisione totale per riuscire nell'impresa che Calvino delineava nella sua lezione sulla rapidità:

sogno immense cosmologie, saghe ed epopee racchiuse nelle dimensioni d'un epigramma. Nei tempi sempre più congestionati che ci attendono, il bisogno di letteratura dovrà puntare sulla massima concentrazione della poesia e del pensiero. [...] Vorrei mettere insieme una collezione di racconti d'una sola frase, o d'una sola riga, se possibile. (73)

Su questo fronte, il quotidiano britannico *The Guardian*, che fin da subito si è mostrato sensibile alle sperimentazioni letterarie su Twitter, nel 2012 ha chiesto a 21 scrittori tra cui Ian Rankin, David Lodge, Geoff Dyer e altri, di scrivere un'intera storia in un tweet (Aa.Vv. 2012). In altri casi, invece, come vedremo la narrazione assume una diversa estensione ed è composta di vari tweet, ognuno postato con una particolare cadenza e in una più o meno organizzata e rigida scansione temporale scelta autonomamente e direttamente dall'autore, spesso con intento anche autopromozionale. Nei casi di Twitter fiction seriale, inoltre, assume un maggior rilievo l'aspetto partecipativo dei lettori, che nella suddivisione temporale dei tweet hanno modo di commentare e immaginare per sé stessi un ruolo di maggiore controllo nel definire la direzione della storia raccontata, sull'onda di esperimenti di più lungo corso come quelli della *fanfiction* o di esperienze di *social reading* (Thomas 111; Costa *#letturasenzafine*, 135).⁸

Un esempio interessante da questo punto di vista è fornito dallo scrittore britannico David Mitchell che, su indicazione della casa editrice Sceptre Books, ha postato online per circa una settimana *The Right Sort* (Mitchell 2014), introducendo i lettori nell'universo finzionale descritto nel suo romanzo *The Bone Clocks*, pubblicato la settimana seguente (Andersen 41).⁹ Nonostante l'interessante caso editoriale, però, l'organizzazione dei tweet non è qui particolarmente curata, e in molti casi le frasi sono troncate a metà e proseguono nel tweet successivo dando l'idea di una mera distribuzione della storia via Twitter per ragioni legate al semplice vincolo dell'estensione.

In casi simili, come del resto più in generale quando si parla di Twitter fiction, l'accento è posto dunque in prevalenza sulla brevità e sulla capacità di raggiungere il massimo di efficacia, quella che già Poe definiva come «unity of effect or impression» (450), rispettando il vincolo

⁶ Ad oggi, molte delle pagine online legate a questo istituto non sono più accessibili, ma soprattutto tra il 2012 e il 2015 sui maggiori quotidiani francesi, da *Le Monde* a *Le Figaro*, si trovano riferimenti alle iniziative patrocinate dall'istituto. Altre informazioni utili si trovano in Paveau.

⁷ Di serialità in letteratura a proposito del fenomeno della Twitter fiction parla Andersen. Sulla distinzione tra storie racchiuse in un solo tweet e forma seriale si rimanda anche a Thomas.

⁸ Per un'analisi più dettagliata delle forme di condivisione legate alla lettura nell'ambito della Twitter fiction e della Twittérature in Italia si rimanda a Costa *#letterurasenzafine*.

⁹ La storia è poi stata ripresa e ampliata con lo stesso titolo in un capitolo del libro *Slade House*, pubblicato da Mitchell nel 2015.

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

formale dei 140 caratteri. È evidente, però, che al netto di Twitter una simile ricerca non è affatto nuova, né è necessariamente vincolata alla piattaforma. Casi di storie brevi e brevissime, così come di “Very Short Stories” o di “Flash fiction” (Thomas et al.), datano molto prima dell’avvento di Twitter. Ancora Calvino (76), sempre parlando di brevità, riporta l’esempio paradigmatico del *microrrelato* di Augusto Monterroso *El dinosaurio* del 1959: «Quando si svegliò, il dinosauro era ancora lì», che potrebbe essere considerato a tutti gli effetti come un esempio di Twister *ante litteram*. Lo stesso vale per il famoso racconto di sei parole attribuito a Hemingway: «For sale: baby shoes, never worn».¹⁰ E, se è vero che la brevità è ormai corollario implicito della fruizione di testi online, sembra altrettanto vero che l’apertura di Twitter all’ambito narrativo e in particolare lo sfruttamento del medium come piattaforma per la fiction risulta piuttosto naturale.

Ciò si può infatti inquadrare nel fenomeno della moltiplicazione dei canali di trasmissione offerti dal digitale alla cosiddetta *svolta narrativa*, avviata a partire dagli anni ottanta del Novecento per poi amplificarsi a metà degli anni novanta con la diffusione appunto delle cosiddette *information technologies*.¹¹ In questo quadro trova così spazio anche un più specifico *storytelling revival*, che a partire dagli anni dieci del nuovo millennio attraversa il mondo dei media e in modo particolare quello dei social, moltiplicando non soltanto le occasioni per raccontare ma accrescendo ulteriormente l’orizzonte degli studi che indagano le costruzioni percettive, esperienziali e cognitive in forma narrativa.¹² Sulla stessa linea, in *Storytelling* Christian Salmon indagava l’estensione della forma narrativa anche ad ambiti come quello politico, quello aziendale e, più in generale, quello della comunicazione commerciale. Da qui, proprio sull’onda di una sempre più diffusa ripresa dello *storytelling*, uno strumento come Twitter, nato per diffondere in tempo reale informazioni e comunicazioni, ha potuto farsi veicolo di forme narrative sperimentali che giocano in modo più approfondito con i codici specifici della piattaforma.

3. Oltre la brevità

Ma problematizzare la Twitter fiction soltanto in base al principio della brevità rischia di essere limitante, perché spesso un simile approccio non tiene conto di altre specificità del medium e, più in generale, del fatto che si tratta di letteratura scritta per/con una tecnologia digitale. In questo senso, l’uso letterario di Twitter rientra a pieno titolo nel sistema di quella che è comunemente chiamata letteratura elettronica – o digitale, appunto –, dove però l’aggettivo non può essere considerato un mero accessorio né tantomeno può essere ridotto a semplice identificativo delle modalità di fruizione o di pubblicazione.

Si impone quindi la necessità di considerare in maniera più esplicita un aspetto centrale della produzione e della composizione di queste storie, per poter delineare in maniera articolata i modi della Twitter fiction. Sebbene, infatti, si tratti di un vincolo e di una caratteristica necessaria, quello della brevità non è l’unico elemento che caratterizza la piattaforma e con cui la scrittura finzionale deve fare i conti. In quanto piattaforma digitale Twitter ha una sua specificità mediale, costituita da diverse caratteristiche ben sintetizzate da Concepción Torres Begines in un articolo sull’argomento. Il modello comunicativo del social è, quindi, asimmetrico, breve, decentralizzato, globale, ipertestuale, intuitivo, multipiattaforma, sincronico, sociale e virale

¹⁰ Su questo si veda anche Rudin.

¹¹ Per un’analisi approfondita dei momenti che hanno puntellato il “narrative turn” in relazione all’evolvere dell’idea di racconto e di narrazione si rimanda soprattutto a Meneghelli, *Storie*. In riferimento all’estensione accelerata delle configurazioni narrative in relazione alle tecnologie si veda anche Calabrese.

¹² Per un’introduzione alle relazioni tra cognitivismo e narratologia si rimanda a Herman e Stockwell. Tra gli studi recenti, almeno in ambito italiano, si vedano anche Cometa; Calabrese.

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

(Begines 385). Simili caratteristiche definiscono a loro volta una specificità dei contenuti diffusi in Twitter e dovrebbero allora essere parte – se non tutti, almeno alcuni – anche delle sperimentazioni di Twitter fiction. E allora quale potrebbe essere una possibile via di definizione della narrativa prodotta utilizzando Twitter al di là della sua estensione? Sulla scorta di questo interrogativo, nelle pagine seguenti si analizzeranno alcuni esempi di narrazioni nate nel contesto specifico di Twitter e in grado di fornire una chiave interpretativa più sfaccettata delle relazioni tra contenuto e contesto di scrittura.

3.1. *Black Box* come modalità di riflessione

Uno dei casi più famosi e discussi di Twitter fiction è certamente *Black Box* (2012) di Jennifer Egan, pubblicato tra il 24 maggio e il 2 giugno del 2012 tra le 8 e le 9 di sera attraverso l'account ufficiale del magazine *The New Yorker* (@NYerFiction), con una cadenza regolare di un tweet al minuto.¹³ Si tratta di una storia narrata alla seconda persona e ambientata in un futuro distopico in cui una spia con diversi dispositivi tecnologici impiantati direttamente nel corpo è arruolata su base volontaria per infiltrarsi in un'organizzazione criminale o terroristica con traffici nel Mediterraneo. Ciò che leggiamo è la cronaca delle sue osservazioni nelle diverse situazioni che si trova ad affrontare, registrate come in una sorta di diario o di «appunti operativi» per sé e altre future agenti.

Non è la prima volta che Egan affronta il tema delle tecnologie, dei social media e delle loro possibili derive. In *Look at me*, per esempio, è presente un'analisi piuttosto critica del mondo dei social e dei presupposti su cui si basa la continua esposizione di sé; nel romanzo neogotico *The Keep* la scrittrice esplora invece le relazioni e le possibili implicazioni tra il mondo virtuale e quello fantastico; mentre il recente *The Candy House*, che ripresenta i personaggi del suo *A Visit from Goon Squad* trent'anni dopo, è calato in un mondo dominato dalla tecnologia. Già in *A Visit from Goon Squad*, tra l'altro, la storia era proiettata in un distopico futuro prossimo, e proprio da quel libro viene la protagonista di *Black Box*, Lulu, sebbene in questa Twitter fiction non venga mai nominata.¹⁴ Nei casi precedenti, però, le tecnologie e le relative distorsioni erano per lo più tematizzate all'interno delle storie, mentre con *Black Box* diventano una implicita condizione e configurazione del processo stesso della scrittura e della narrazione. Per ammissione di Egan, l'idea di scrivere una storia utilizzando la piattaforma è legata soprattutto alla fascinazione per la forma seriale e alla costrizione della brevità che il social impone (Treisman). A questi aspetti si è poi aggiunta la volontà di scrivere una *spy story* ambientata nel futuro e narrata in forma di lista, un'organizzazione della materia narrativa che si presta perfettamente sia alla pubblicazione seriale sia alla parcellizzazione dei contenuti tipica dei social.

Da un punto di vista strutturale, la serie dei Tweet compone una narrazione piuttosto lineare. Non siamo quindi di fronte a storie concluse in un unico tweet ma a una storia che procede un tweet alla volta, anche se non tutti sono funzionali alla linea narrativa. In tanti casi, infatti, i frammenti che descrivono le azioni sono inframezzati da riflessioni sulla vastità del mare o del cielo, oppure da descrizioni della luna che contribuiscono a delineare la dimensione notturna che ritorna ciclicamente. Tweet come «A bright moon can astonish, no matter how many times you have seen it» o «If you were a child who loved the moon, looking at the moon will forever remind you of childhood» (Egan, «Black Box» 88) interrompono di fatto l'azione e la brutalità di alcuni degli eventi descritti, dando anche al lettore una sorta di momentaneo

¹³ Alla pubblicazione via Twitter ha poi fatto seguito la versione online sul sito del *New Yorker* e sulla versione cartacea della rivista nel numero del 4 e 11 giugno 2012, dedicato alla science fiction. Infine, *Black Box* è anche stato pubblicato come ebook sempre nel 2012. Per ragioni pratiche, le citazioni da questo testo si riferiscono all'edizione cartacea del *New Yorker* (Egan, «Black Box»).

¹⁴ Sulle relazioni tra *Black Box* e *A Visit from the Goon Squad* si rimanda soprattutto a Treisman.

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

alleggerimento della tensione. Inoltre, essi sembrano rimandare direttamente a molti esempi di tweet che gli utenti mettono online con l'intento di condividere un pensiero istantaneo spesso con stilemi abusati.

Dall'altra parte, attraverso la frammentazione e la suddivisione in piccoli e piccolissimi paragrafi e blocchi, in molti casi la linea narrativa vera e propria relativa alla missione da compiere implica un aspetto essenziale della narrativa breve, ovvero la capacità da parte del lettore di seguire e immaginare in profondità quanto è soltanto implicitamente suggerito dal testo. In questo senso, *Black Box* si mostra anche come un esempio di lettura costruita attraverso quel meccanismo che Wolfgang Iser definiva come stimolo a «riempire i *blanks* con le proiezioni» (248) e che nel caso della frammentazione della Twitter fiction più in generale si accresce di ulteriori stimoli. Inoltre, sempre in relazione all'esperienza di lettura, Mairi Powers nella sua analisi fa notare come anche l'apparato paratestuale, fatto dai riferimenti ai numeri dei retweet, da commenti e like, contribuisce a frammentare ulteriormente l'attenzione del lettore che si trova a poter leggere, contestualmente alla storia, anche gli apporti e le reazioni di altri lettori in tempo reale (Powers 5).

Sempre in questo quadro, la scelta di narrare alla seconda persona mette in una prospettiva di partecipazione più esplicita rispetto a ciò che si legge, in un coinvolgimento quasi diretto e nella condivisione delle situazioni presentate. È infatti vero che «[t]he second-person narrative mode allows looking both inwards and outwards the narrative itself, building an almost *written to the moment* fiction that warps the classical narratological concepts of voice and time» (Santini 297), ponendo così nel caso di *Black Box* l'intera narrazione su un piano quasi di improvvisazione. Insieme alle riflessioni alla seconda persona, però, altri Tweet riportano delle indicazioni fornite in prima persona plurale, come se si trattasse di istruzioni operative fornite dai superiori alle proprie agenti sul campo. In questi termini, la narrazione in forma di lista si traduce in una sorta di manuale d'addestramento per affrontare alcune situazioni-tipo (Gutman 278) o «missioni» che sono però compiute di fatto in una forma di probabilità e non necessariamente di fattualità. In altri termini, la narrazione sembra svilupparsi su un piano tutto ipotetico in cui chi legge è invitato a partecipare non soltanto seguendo gli sviluppi degli eventi, ma introiettando il meccanismo di pensiero che viene esplicitato. Allo stesso modo, tra queste direttive si legge: «Always filter your observations and experiences through the lens of their didactic value. Where stray or personal thoughts have intruded, you may delete them» (Egan, "Black Box" 88) configurando così un processo di rimozione di tutto ciò che non è funzionale al raggiungimento e all'annientamento dell'obiettivo strategico designato, il «Designated Mate» a cui ogni «Beauty» – come vengono definite le agenti operative – deve assoggettarsi per portare a termine la missione e ottenere il maggior numero di informazioni.

Niente nomi né condizioni determinate univocamente quindi, ma soltanto una neutrale descrizione di rapporti di forza. Questa dimensione ipotetica è tra gli elementi forse più interessanti perché mette in luce un aspetto di sperimentazione letteraria che interagisce direttamente con una delle principali tendenze di utilizzo dei social network, ovvero quella non soltanto di condividere esperienze ma di farlo con l'implicita formula di presentare – e diffondere – dei possibili modelli di riferimento per gruppi più o meno ristretti di persone. In altri termini, leggere frasi come «A giggle and a look of incomprehension are a beauty's most reliable tools» (Egan, "Black Box" 92) sulla versione cartacea e leggerle come post su Twitter, magari decontestualizzate e ricontestualizzate in altri ambiti, attiva due sistemi potenzialmente diversi di immedesimazione, perché nel primo caso si tratta di un processo filtrato da una ben precisa e identificabile cornice narrativa che è quella della rivista e del racconto, dall'altra invece di un sistema comunicativo potenzialmente normativo, sebbene in questo caso volutamente impiegato in maniera ironica e critica.

Nonostante si tratti di una narrazione piuttosto classica, inoltre, e questo ha fatto anche parlare di una Twitter fiction mancata perché non sono rispettati molti degli aspetti più

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

esplicitamente mediali della piattaforma (Costa, *#letturasenzafine* 139), come spesso accade per la scrittura di Egan i livelli di lettura sono molteplici e trascendono la sola linea narrativa per suscitare riflessioni di carattere metanarrativo. Da questo punto di vista, è vero, come sostiene ancora Gutman, che «*Black Box* emerges as a parable of reading, writing, and being in the age of digital media» (276). Vi è infatti nel testo di Egan un forte livello di meta-riflessione sulla condizione stessa della società mediale, un livello che permette una lettura sempre più stratificata. Nella scelta di una protagonista femminile, per esempio, è sovvertita l'immagine stereotipica della mascolinità associata all'agente segreto e si gioca fin dall'inizio con una posizione di ambiguità tipica della società mediatizzata. I primi sei tweet recitano:

People rarely look the way you expect them to, even when you've seen pictures.

The first thirty seconds in a person's presence are the most important.

If you're having trouble perceiving and projecting, focus on projecting.

Necessary ingredients for a successful projection: giggles; bare legs; shyness.

The goal is to be both irresistible and invisible.

When you succeed, a certain sharpness will go out of his eyes. (Egan, "Black Box" 85)

Dalla consapevolezza della possibile distanza tra realtà e rappresentazione di sé alle indicazioni sul come «proiettare» un'immagine affascinante, fino ai consigli per essere «irresistibili», queste prime righe mostrano già una critica del sistema dei modelli femminili veicolati dai social network – soprattutto in relazione a una tacita accettazione del sessismo implicito che essi incarnano e contribuiscono a diffondere –, e lo fanno però sfruttando gli stessi stilemi diffusi online.

Ma *Black Box* può anche essere letto come una critica al sistema dei media dell'informazione, che ormai funzionano grazie a un modello basato in parte sull'iniziativa di non professionisti – e, in qualche caso, sul loro stesso sacrificio. Twitter è infatti ad oggi una fonte inesauribile di storie anche per il giornalismo d'inchiesta: storie messe online da 'volontari' che attraverso la documentazione dei fatti forniscono gratuitamente input poi fagocitati e monetizzati al massimo grado dalle fonti di informazione ufficiali. In questo senso, e al netto dell'altrettanto dilagante problema della disinformazione e della diffusione di *fake news* attraverso gli stessi canali, il sistema di registrazione e diffusione 'diretta' delle informazioni sui media – proprio come accade per le imprese della protagonista di *Black Box* e il suo «new heroism» – si potrebbe leggere sulla linea della retorica di eroismo quotidiano che i media stessi diffondono con sempre maggiore frequenza. Attivisti e blogger, spesso anonimi, documentano in modo capillare situazioni potenzialmente sovversive o criminali, e lo fanno proprio attraverso lo strumento mediatico, Twitter incluso, fornendo poi materiali per inchieste e indagini ufficiali.

Questa condizione anonima viene esasperata nella narrazione in una retorica del sacrificio individuale in nome di una causa o di un bene comuni:

In the new heroism, the goal is to merge with something larger than yourself.

In the new heroism, the goal is to throw off generations of self-involvement.

In the new heroism, the goal is to renounce the American fixation with being seen and recognized.

In the new heroism, the goal is to dig beneath your shiny persona. (Egan, "Black Box" 91).

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

Il tono di simili affermazioni sembra riverberare allora anche in una retorica istituzionale e di potere che si avvicina a quella dei regimi totalitari, ma si avvicina anche a un sistema di valori che la comunicazione giornalistica ufficiale porta avanti elogiando il coraggio e il lavoro di denuncia di anonimi utenti in un sistema sempre più decentralizzato.

Un'ulteriore riflessione sul ruolo delle istituzioni nel sistema comunicativo è legata alla scelta dell'autrice di pubblicare la storia attraverso l'account del *New Yorker* anziché dal suo personale. Al di là dalle effettive ricadute in termini promozionali, una simile decisione mette Egan in una posizione di 'spossessamento' della propria creazione in qualche modo riproposta anche su un piano diegetico e narrativo nella scelta di utilizzare il tu. Rispetto ad altri casi di Twitter fiction postate direttamente dagli autori, dunque, la cornice dell'account del *New Yorker* sottolinea la componente di asimmetria tipica della piattaforma. Se Facebook, per esempio, si basa sulla condivisione 'tra pari', Twitter nasce infatti come strumento dedicato a comunicazioni istituzionali e istituzionalizzate. In questo senso la distanza alla base del social si riflette internamente nella distanza tra la voce dell'agenzia governativa e il tu a cui si rivolge, evidenziando come la dispersione di sé in un livello collettivo si traduca in una dispersione individuale all'interno di un ipotetico sistema statale o parastatale (Moran 100).

Nella narrazione, però, questa forma istituzionale diventa anche una organizzazione ambigua che forma agenti e li prepara a percepire e ad agire nel mondo facendo di loro delle scatole nere, ovvero delle risorse infinite di dati. In questa prospettiva sembra che la scelta di Egan possa allora essere letta anche come critica del modo in cui i social sono spesso usati come strumenti potenziali di controllo e risorse di informazioni sugli utenti scambiate e monetizzate – solo per Twitter si stimano ormai più di 320 milioni di utenti attivi ogni mese e 238 milioni ogni giorno. In questo quadro, da una parte esiste un controllo esercitato dalle autorità sui social, Twitter compreso, che è ormai una realtà consolidata in Paesi come la Cina, la Turchia o, recentemente, nel caso delle rivolte in Iran; ma dall'altra è innegabile che esista anche un controllo degli stessi social sui dati degli utenti e quindi sulle loro attività e identità. Ecco quindi che, in linea ipotetica, la proiezione della narrazione verso il «tu» sembra mettere in guardia sul fatto che potenzialmente chiunque possa essere agli occhi di questi sistemi una pura riserva di dati, una *Black Box* appunto, con i rischi che questo comporta.

3.2. *Evidence: Story of a Crime* (2012) come modello di narrazione aperta

Se nel caso di Egan la relazione più stretta con gli aspetti tipici della piattaforma si presenta in maniera critica e quasi intrinseca, in altri casi di Twitter fiction gli elementi che configurano la specificità mediale delineata in precedenza si fanno più scoperti. Un caso emblematico è il già citato *#Evidence* della scrittrice statunitense Elliott Holt. Si tratta della ricostruzione dei momenti che precedono la morte di una ragazza durante un esclusivo party in terrazza per il lancio di un libro di cucina di un importante chef newyorkese. Alla festa partecipano tre personaggi per i quali Holt ha creato tre distinti profili Twitter e dai quali vengono postati diversi tweet durante tutta la serata, fino all'evento tragico commentato in 'tempo-reale' dai tre partecipanti, ognuno dei quali segue dalla propria prospettiva il litigio tra la donna e un suo presunto fidanzato poco prima della morte di lei. La timeline complessiva¹⁵ della storia si compone anche di

¹⁵ Si può leggere l'intera storia nell'ordine cronologico in cui sono stati postati tutti i tweet, oltre alle indicazioni della stessa Holt sull'organizzazione generale della narrazione, così come i commenti degli utenti e il verdetto finale scelto a maggioranza nel pdf a cura di U10 e scaricabile al link: <http://www.paolacarbone.com/storytelling/2020/@elliottholt.pdf>. I singoli tweet citati sono invece presi direttamente dagli account Twitter dei rispettivi personaggi, dove si leggono anche i post dei giorni precedenti e, in alcuni casi, seguenti a quelli della serata. Non sono pertanto riportati numeri di pagina o altri riferimenti bibliografici alla fine delle citazioni.

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

tweet introduttivi in cui Holt in prima persona illustra la situazione come se si trattasse di un reale fatto di cronaca, e chiede poi ai follower di postare la loro opinione sull'accaduto, decidendo se si tratta di omicidio, di un incidente oppure di un suicidio sulla base di quanto riportato dai tre account.

In questo caso la storia poggia in maniera sostanziale sulle possibilità formali di Twitter, ben oltre il semplice vincolo della brevità:

I didn't want to just tweet lines of a story. I wanted to use Twitter to tell a story that wouldn't work anywhere else. So I used the hallmarks of Twitter — the way it unfolds in real time, the performative nature of tweets, the hashtags and irony, even the typos — to create my mystery. I wanted the characters' tweets to seem spontaneous and authentic, so even though I had plotted out the entire story, I improvised some of the tweets. (Holt, "Twitter Fiction")

Innanzitutto, il fatto che vengano creati tre account associati ai tre personaggi mette in atto una prima spartizione e moltiplicazione dei punti di vista. Se si tratta di un espediente ormai collaudato in letteratura, questa forma di «narrazione policentrica» (Testa 62-70) si presenta anche come una elaborazione ulteriore del principio bachtiniano di polifonia accresciuto qui dalle possibilità messe in campo da Twitter. Inoltre, la narrazione composta dai tweet postati durante la serata è circoscritta al 29 novembre, ma in ognuno dei tre account si possono leggere tweet anche dei giorni precedenti e non necessariamente attinenti al cuore della storia. Questi contribuiscono a definire meglio i personaggi, delineandone altre caratteristiche. Per esempio, dal profilo di @ElsaJohanssen sappiamo che si tratta di una ragazza svedese venuta a «New York via San Francisco» e appassionata di moda. Il giorno prima della festa ha ritwittato un post del Consolato generale svedese a New York (account istituzionale realmente esistente) e nel suo primo tweet postato durante il party si presenta come la compagna dello chef a cui è dedicata la serata («tonight's party for my bf's cookbook is going to be off the hook!»). Subito dopo posta un tweet relativo al suo abbigliamento in cui rimanda al profilo dello stilista attraverso un link: «I'm wearing @alexanderwangny, fyi».

Diversamente da quanto accadeva con Egan, qui il linguaggio specifico di Twitter è quindi rispettato perfettamente, e il testo diventa a tutti gli effetti un ipertesto. L'abbreviazione "bf" per "boyfriend", l'espressione idiomatica "to be off the hook" [essere da sballo], così come l'abbreviazione "fyi" per "for your information", sono tutti elementi della comunicazione breve di Twitter e denotano anche la giovane età di Elsa. Sulla stessa linea sono anche i tweet postati dagli altri due ospiti. @MargotBurnham, PR newyorkese e appassionata di cibo – come si legge dal suo profilo – è l'organizzatrice della serata in onore dello chef. In questo caso, il linguaggio fa largo uso dei cosiddetti hashtag, ovvero *topics* identificati dal cancelletto (#) che ogni utente può 'lanciare' per definire una situazione, una condizione o un tema che vuole condividere. Tra i suoi tweet troviamo: «our guest of honor isn't here yet! #stress» o «this party is already packed! #ilovemyjob». Nei messaggi di Margot precedenti alla sera del party compaiono il retweet di un annuncio postato dallo chef etiopico Marcus Samuelsson e altri post relativi all'organizzazione della festa. Infine, il profilo @SimonSmithMilla è di un londinese tifoso dell'Arsenal finito sulla lista degli invitati grazie a una conoscente, Sasha, a cui fa riferimento nel suo primo tweet: «Had a drink at the Soho House, now en route to a party for a chef I've never heard of. Sasha says we have to make an appearance». Anche in questo caso, le informazioni sulla passione calcistica si desumono dai post precedenti a quelli della serata e contribuiscono a delineare meglio il personaggio attraverso riferimenti e hashtag dedicati alla squadra. Inoltre, in questo caso Holt utilizza alcuni termini tipici del British English come "flat" anziché "apartment", l'espressione "bloke" per "tizio", il nome "Ginger" per definire la ragazza dai capelli rossi, o ancora riferimenti musicali e più in generale culturali che ne denotano l'appartenenza generazionale oltre che la nazionalità, come nel caso dei due tweet «Ginger

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

has exited the dance floor. Apparently she doesn't like Joy Division», e il successivo «But love will tear us apart» che rimanda all'omonima canzone della band britannica.

Tutti questi elementi contribuiscono a inquadrare la storia in una cornice mediale ben precisa e fanno di *Evidence* un caso esemplare di Twitter fiction che rispetta molte delle caratteristiche tipiche di questa forma. La struttura tripartita delle voci non impedisce poi che si instaurino degli scambi tra i personaggi. Sebbene i tre non si conoscano, attraverso i loro tweet vediamo costruirsi potenziali relazioni, anche conflittuali, come accade per esempio tra Elsa e Simon. Da una parte, l'uomo twitta: «The chef's arm candy is very young, very blonde. Sasha says she winked at me. She might have done. ; (sic!)»; mentre Elsa twitta: «ummm a woman with red hair just sucked down three cocktails in a row. now she's dancing like a maniac. #wtf», e subito dopo «and creepy British guy is checking me out», infastidita dalle attenzioni non gradite di Simon. Al culmine della narrazione, quando la ragazza dai capelli rossi sembra ormai definitivamente fuori controllo per aver bevuto troppo ed essere stata maltrattata dal proprio accompagnatore, Simon, preoccupato per la situazione potenzialmente pericolosa, twitta: «I told uptight PR girl to make sure Ginger doesn't drink anything else» riferendosi a Margot, che dal canto suo condivide sul suo profilo il commento: «The part of my job I hate? Policing the guests», e nel suo ultimo tweet, quasi con un tono di autoassolvimento, dopo aver saputo della morte della ragazza, commenta: «I told the bartender to stop serving her, I swear».

Rispetto a una narrazione più canonica e focalizzata su una prospettiva unica, la storia di Holt permette di vedere come l'intreccio, nella Twitter fiction, possa essere desunto da un'articolazione delle prospettive messe in gioco con il sistema degli account. Con questa strategia, in *Evidence* tutto è costruito e 'documentato' in tempo-reale attraverso punti di osservazione che, tweet dopo tweet, mettono in luce vari aspetti della serata per poi concentrarsi sulla descrizione della donna dai capelli rossi e sulla notizia della sua morte. Sempre attraverso i tweet dei tre partecipanti, però, la breve storia si popola anche di personaggi marginali, oltre che di informazioni e descrizioni che pian piano ne complicano la struttura con strategie narrative come ellissi temporali e continue forme di sconfinamento tra realtà e finzione.

La preesistenza degli account rispetto alla narrazione pone al centro di questa sperimentazione una questione che rimanda criticamente alla difficoltà di affidarsi ai social come strumenti di ricostruzione dei fatti. I tre profili Twitter, infatti, esistono realmente e fanno parte dell'orizzonte mediatico tanto quanto gli account istituzionali e i riferimenti reali a cui rimandano, compreso lo stesso account di Holt. A differenza, però, di altri casi letterari in cui l'effetto di realtà e il riferimento al mondo fuori dalla pagina sono pur sempre inseriti in una cornice finzionale definita, è qui proprio il mezzo scelto per la narrazione a far saltare la cornice narrativa che garantisce il filtro tra finzione e realtà, poiché ciò che si trova sui profili dei singoli personaggi e account può ragionevolmente essere interpretato come un evento a cui il proprietario dell'account ha davvero assistito. Idealmente, poi, il fatto che esistano delle attività successive alla data della narrazione sugli account di Margot, come il retweet di un articolo del *New York Times* del 7 dicembre dedicato al cibo o i post di Elsa che il 30 novembre dichiara: «I feel like i'll have nightmares about this for the rest of my life» riferendosi alla serata, costituisce una ulteriore messa in discussione del confine tra realtà e finzione, e apre la forma narrativa ben oltre la presa d'atto della morte della ragazza che di fatto conclude il racconto. Lo stesso coinvolgimento dei lettori nel verdetto finale sulla storia lascia aperta la prospettiva di molteplici possibilità tutte ugualmente valide e potenzialmente corrette. Ciò riflette anche un'altra caratteristica centrale della comunicazione veicolata da Twitter e più in generale dai social, ovvero un principio di decentralizzazione. Il fatto che la narrazione sia costruita attraverso tre diversi account e che l'apporto di ognuno di questi, così come la partecipazione dei lettori, sia indispensabile per delineare la complessità della vicenda rappresenta infatti un esempio possibile di creazione condivisa.

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

3.3. *Hafiz* come modello di storia condivisa

Un altro caso ibrido di produzione partecipata nel quadro della Twitter fiction è rappresentato dalla storia breve *Hafiz* (2014)¹⁶ dello scrittore statunitense di origini nigeriane Teju Cole. Anche qui si tratta di una narrazione che tiene conto esplicitamente di caratteristiche tecniche tipiche della piattaforma, e la sua costruzione si basa principalmente sulla pratica di retwittare post apparsi per la prima volta sulle pagine di altri utenti. Per ammissione dello stesso Cole, la breve storia nasce fuori dal contesto del social ma lo scrittore ha poi deciso che il modo migliore per pubblicarla potesse essere attraverso Twitter. Ha allora deciso di suddividere la narrazione in trentaquattro tweet ognuno composto da una o al massimo due frasi compiute, e li ha inviati attraverso messaggi privati ad altrettanti suoi contatti con la richiesta di pubblicare il frammento attraverso il proprio account. Man mano che i singoli tweet erano pubblicati dagli utenti interpellati, Cole ha retwittato in ordine sulla sua pagina l'intera narrazione, ridando così alla storia la sequenza originaria.

Tra la scrittura e la pubblicazione via Twitter è quindi intervenuto un lavoro di decostruzione e ricostruzione della narrazione che ha coinvolto in questo processo anche altri scrittori e artisti contattati da Cole, come per esempio il poeta George Szirtes, l'attore e scrittore Rob Delaney o la scrittrice Ndinda Kioko. Non si tratta quindi di una narrazione improvvisata a partire da tweet trovati casualmente online, ma l'operazione di costruzione ha comunque coinvolto diverse persone che hanno accettato di inserire all'interno della propria pagina personale un frammento estraneo e che andasse a reagire e interagire in modi inattesi con il resto dei Tweet pubblicati da quella persona. Inoltre, anche una volta ritwittato sulla pagina di Cole, ogni frammento mantiene come 'autore' chi ha per primo postato quel pezzo di storia, togliendo allo scrittore qualsiasi funzione autoriale. La stessa operazione poteva e può tuttora essere ipoteticamente compiuta da chiunque decida di retwittare a sua volta i frammenti ordinati, appropriandosi così della paternità della storia stessa. In questa prospettiva, la diffusione della narrazione è diventata massima nell'arco di una giornata, passando attraverso le homepage di utenti tra loro probabilmente sconosciuti e avvicinati improvvisamente dalla partecipazione a una forma di produzione collettiva.

Anche in questo caso, la trama è semplice: nei pressi della fermata della metropolitana di una grande città che non viene mai nominata, un uomo colto da un malore si accascia a terra mentre attorno si raduna una piccola folla per aiutarlo e aspettare che arrivino i soccorsi. Si tratta di un fatto banale, una situazione quotidiana che può interrompere una routine o una programmazione individuale. E proprio in questo modo è configurata la narrazione stessa, con il coinvolgimento dei singoli utenti invitati a postare frammenti come: «Why tears? Because light is beautiful. Because we do not wish to leave something and stray away into nothing», oppure, «Because we have some dim awareness that being alive is better than being dead, which might be nothing, which might be nothingness» (Cole, "Hafiz"). Il primo contesto di pubblicazione di simili porzioni della storia è quindi quello di una scheggia di riflessione isolata che si apre improvvisamente sulla pagina degli account tra una sequenza di link, video e altri post, e che soltanto in un secondo momento, nell'operazione di composizione di Cole, ritrova la sua collocazione originaria e il suo senso compiuto. Proprio in questa transizione, nell'operazione di decontestualizzazione e ricontestualizzazione, si esplicita al massimo grado la relazione più profonda tra la storia e il sistema di diffusione veicolato da Twitter.

Inoltre, anche formalmente la narrazione è concepita come un'improvvisa 'emergenza' di qualcosa di inatteso. Il primo tweet, infatti, si apre con tre puntini di sospensione («. . . to the

¹⁶ Nel caso di questa Twitter fiction, la timeline originaria non è più visualizzabile nella sua interezza sul profilo di Teju Cole, ma la successione completa dei tweet nel loro formato originale si può leggere nell'articolo di critica a cura di David Vacsey apparso sul blog del *New York Times*, *6th Floor* (Cole, "Hafiz"). Da qui sono tratte le citazioni riportate nel testo.

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

subway, I saw a man on the ground. He sat on the sidewalk, under trees, with his feet out to the quiet street»; Cole, “Hafiz”), come a lasciare intendere la possibile continuazione di qualcosa che veniva prima o, in senso letterale, una sua momentanea sospensione per passare ad altro. Allo stesso modo, il penultimo tweet – prima di un classico quanto spiazzante «FIN» – si chiude con altri tre puntini di sospensione («Without a word to us, the EMTs lifted the stretcher into the back of the ambulance, and without a word to us...»; Cole, “Hafiz”), inquadrando la narrazione vera e propria in una dimensione parentetica che prepotentemente attira la nostra attenzione per poi svanire di nuovo nel nulla e nel rumore di fondo di altre storie, altre preoccupazioni, online come offline. A rafforzare una simile idea contribuisce anche il fatto che il titolo scelto per la storia derivi da una potenziale distrazione o distorsione per cui il nome di uno dei soccorritori è ricordato in maniera vaga dal narratore: «The male EMT had a beautiful name which right away I began to forget: Ahmed, or Hamid, or Aziz, or Hafiz» (Cole, “Hafiz”).

In questo senso, l’operazione di Cole si configura come una sorta di esperimento sociale compiuto in forma letteraria, poiché l’emergere della situazione narrata nel pieno delle attività quotidiane di ognuna delle persone coinvolte – ovvero la partecipazione dei singoli account al progetto narrativo generale – riproduce di fatto la situazione emergenziale narrata nella storia stessa, dove nella quotidianità dei personaggi radunati attorno all’uomo sdraiato si manifesta un fatto inatteso che richiama la loro attenzione e partecipazione. Due tweet in particolare sembrano supportare questa lettura. Da una parte, dopo che il narratore chiede a un uomo al telefono in piedi tra i presenti se avesse già chiamato i soccorsi, il tweet successivo recita: «He hesitated. Then he said no, and that maybe I should. The man on the ground grimaced and did not look up» (Cole, “Hafiz”), lasciando intravedere una sorta di indifferenza, oppure una certa diffidenza a lasciarsi coinvolgere. Dall’altra parte, il tweet «He dips into present tense: his eyes slit open for a moment, and close again. A white froth appears around his mouth. His eyelids glisten» (Cole, “Hafiz”), posto verso la fine della narrazione, impone invece immediatamente la *presenza* dell’uomo in fin di vita sia nella sua fisicità sia in una temporalità che spezza la narrazione al passato in forma di resoconto e porta tutto in una totale attualità volta a far saltare il piano finzionale per mostrare invece la condizione di possibilità reale della situazione descritta.

In questo senso, anche l’operazione di Cole non si limita soltanto a sfruttare le possibilità di Twitter per trascendere più classiche forme narrative, ma introduce una riflessione sul medium stesso e sulla sua capacità di veicolare indiscriminatamente informazione, documentazione di eventi reali e, appunto, *fiction*, attraverso uno stesso canale e con gli stessi codici espressivi. Da questo punto di vista, vale la pena fare riferimento anche ad altri progetti precedenti ad *Hafiz* che lo scrittore compie sempre tramite Twitter e che si possono inscrivere nell’ambito delle pratiche di Twitter fiction, sebbene sfruttino in maniera più marginale le caratteristiche del medium. A partire dal 2011, per esempio, Cole porta avanti per quasi tre anni il progetto *Small Fates*, nel quale, ispirandosi all’opera di Félix Fénéon *Nouvelles en trois lignes* (1906) e alla tradizione della narrativizzazione di fatti di cronaca – i *fait divers* – decide di twittare brevissime narrazioni che prendono spunto da fatti reali riportati da alcuni quotidiani locali nigeriani. Il risultato sono migliaia di esempi di microfiction in cui sembra prevalere una sorta di humor nero dove lo scrittore mette a nudo l’assoluta anonimità e assurdità dell’esistenza.

Microstorie come «Not far from the Surulere workshop where spray-painter Alawiye worked, a policeman fired into the air. Gravity did the rest», oppure «A dyslexic tailor in Bichi accidentally said, “the Prophet has come to market.” Blasphemy. The resulting interfaith dialogue left four dead», o ancora «Arrested for theft in Mecca, the Nigerian immigrant Ibrahim

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

is now learning to use his left hand» (Cole, “I don’t normally do”),¹⁷ rappresentano esempi di come la Twitter fiction possa anche funzionare in chiave straniante. Questi frammenti, inseriti nel quadro di un flusso altrimenti coerente e culturalmente autoreferenziale come quello di molti utenti di Twitter che seguono Cole, vanno a illuminare dei frammenti di realtà altrimenti impensabili e forse inimmaginabili. Inoltre, l’operazione dello scrittore va anche nella direzione di reinquadrare la prospettiva storica e culturale dei fatti descritti, mettendo in atto strategie narrative che implicano alcune inferenze da parte del lettore e idealmente ne stimolano la riflessione rispetto a questioni come il dialogo interreligioso, gli abusi di potere e condizioni socioculturali molto lontane da quelle Occidentali.

Circa sulla stessa linea si inserisce anche il progetto *Seven Stories about drones*, dove nello spazio dei 140 caratteri Cole gioca con forme di Twitteratura più canonica per deviarle verso esiti tragici. Lo scrittore sceglie qui sette incipit di romanzi famosi e dopo aver riportato letteralmente le primissime parole introduce una svolta che evidenzia la morte violenta dei personaggi a causa di un attacco condotto da droni militari: «Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself. Pity. A signature strike leveled the florist’s», oppure «Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather. A bomb whistled in. Blood on the walls. Fire from heaven» (Cole, “Seven Stories”).¹⁸

4. Una brevità espansa. Twitter fiction come forma critica

Come accennato in precedenza, nel complesso della produzione letteraria via Twitter gli esempi analizzati rappresentano per certi versi una minoranza. Tuttavia, sebbene appartengano già a una fase forse esaurita del momento di massima espansione della Twitter fiction – sia in termini di produzione sia di interesse generale – che corrisponde all’incirca al decennio scorso, essi si presentano come sperimentazioni letterarie dove l’interazione con la piattaforma configura soprattutto una modalità critica e riflessiva più che meramente mediale o di supporto. In questo senso, simili narrazioni problematizzano aspetti sempre più pressanti nel sistema dei media, quali, per esempio, le implicazioni delle tecnologie e dei social network con strategie commerciali, di controllo e di potere¹⁹ (in particolare nei casi di Egan e parzialmente di Cole), così come lo statuto documentale dei contenuti diffusi online e l’affidabilità delle fonti nel caso di account fittizi (tema toccato nel caso di Holt). Del resto, in *#Evidence* la pluralità delle prospettive narrative è anche legata alla partecipazione e alla condivisione attiva di percezioni e opinioni a diversi livelli ma sempre attraverso lo stesso canale di comunicazione. Pur non andando nella direzione di una partecipazione interamente produttiva come nel caso della Twitter fiction di Neil Gaiman, *#Evidence* chiede infatti ai lettori di esprimersi apertamente sulla conclusione, che di fatto viene sospesa nel contesto della storia in sé e mette così in discussione l’intera relazione tra dimensione finzionale e contesti reali, dal momento che i tweet con cui i lettori giudicano l’accaduto sono formalmente identici a quelli con cui i personaggi valutano gli eventi.

¹⁷ Le narrazioni non sono più presenti sull’account Twitter dello scrittore ma si possono trovare online riportate in diversi articoli dedicati a questo progetto. Una selezione piuttosto rappresentativa si può leggere in Cole, “I don’t normally do”.

¹⁸ Sebbene i singoli tweet possano essere ricercati e visualizzati sul profilo twitter dello scrittore nella loro configurazione originaria, per questo progetto si rimanda alla sequenza riportata online sul blog di *The New Inquiry* (Cole, “Seven Stories”).

¹⁹ Proprio Twitter, peraltro, in questo senso è recentemente tornato al centro delle polemiche per via della nuova discussa presidenza di Elon Musk e della sua decisione di riabilitare l’account dell’ex presidente statunitense Donald Trump sospeso a causa delle sue continue dichiarazioni populiste.

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

In questo senso, sebbene con risultati forse modesti in termini qualitativi e nonostante la trascurabile rilevanza che rivestono sia nell'ambito della produzione dei singoli autori²⁰ sia in termini letterari più in generale, il punto più interessante che emerge dagli esempi citati riguarda proprio la capacità di questi testi di stimolare e proporre dall'interno dei media stessi una riflessione critica sulla funzione rivestita dalla narrativa nell'orizzonte dei social network. Anche in un contesto di forme e strumenti ormai già fortemente mutato rispetto al decennio scorso, infatti, il gioco meta-riflessivo che si è cercato di evidenziare configura una possibile strategia – di certo non la sola – di impiego consapevole di questi strumenti in chiave creativa, seguendo soprattutto il principio di una maggiore contemporaneità tra il momento della 'scrittura', quello della diffusione e quello della reazione partecipata; tutto ciò sottintendendo una possibile *immaginazione collettiva* a cui la letteratura ha di fatto sempre guardato.²¹ Per quanto concerne l'ambito della letteratura digitale, però, a differenza dei casi di *fanfiction* o di forme di riscritture organizzate, *social reading* e continuazioni basate su una preventiva scrematura degli interessi da parte degli utenti online, con la Twitter fiction resta aperta la possibilità per i lettori di trovarsi improvvisamente sorpresi da storie che compaiono nell'aggiornamento del proprio profilo, e a cui possono decidere di prendere più o meno parte in diversi modi: commentandoli; appropriandosene; contribuendo a diffonderli attraverso retweet e ricontestualizzandoli sulla propria pagina; oppure collaborando a forme di creazione partecipata.

In simili pratiche si possono vedere forse le potenzialità maggiori della Twitter fiction anche oltre le sue forme più ludiche – di fatto le più diffuse ancora oggi –, soprattutto nell'esplorazione di modi per configurare narrazioni in grado di mettere in questione le proprie condizioni di creazione e diffusione. Forse pur non sfruttando appieno le molteplici possibilità della piattaforma, allora, narrazioni come *Black Box*, oppure *Hafiz* o *Small Fates* poggiano su un principio di diffusione che evoca in modo diretto un livello di riflessione empatica, una partecipazione basata qui non tanto sull'intervento dei lettori, ma sulla loro disponibilità ad accedere a un livello diverso della sensazione. Sebbene questo valga di fatto per ogni forma narrativa, in questi casi lo stimolo all'immedesimazione e alla conoscenza è veicolato da un impiego di modalità espressive non associate soltanto al mondo della finzione ma legate più al sistema della comunicazione in cui gli utenti-lettori – in altri contesti anche definiti *prosumer* dalla fusione di *producer* e *consumer* – si trovano già completamente immersi. Ciò suggerisce un ampliamento delle potenzialità dello stesso medium, inteso non soltanto come supporto alternativo per la pubblicazione di storie brevi o di riscritture sul modello della Twitteratura, ma come possibile laboratorio per testare nuovi processi di empatia collettiva, e non più soltanto individuale, veicolati dalla narrazione. Che questo sia praticato attraverso un sistema mediale che si rivela invece oggi sempre più spesso strumento di discriminazioni razziali, politiche e di genere in nome di un'ambigua idea di libertà di espressione diventa allora un valore aggiunto di questa forma di letteratura digitale.

Le storie analizzate evidenziano così forme metanarrative volte a delineare un uso consapevolmente critico delle possibilità concesse dal medium e non solo dalla fiction in generale, così come il suo impiego nello sviluppo di uno scambio di pensiero realmente e profondamente partecipato, diversamente da quelle che sembrano le tendenze dominanti online di autoreferenzialità o di autoaffermazione. Al di là di possibili ricadute pedagogiche, però, una simile condivisione di un immaginario diverso potrebbe riattivare la riflessione sui media e sulla rete intesi come sistema di ciò che Pierre Levy definiva «intelligenza collettiva», forse proprio in reazione alle derive meramente commerciali e spesso deliberatamente triviali dei contenuti dei social network. In altri termini, inteso in senso critico, il nesso tra forma narrativa e Twitter, nella dimensione 'aumentata' delle storie diffuse grazie alle possibilità offerte dal

²⁰ Né nel caso di Cole né in quello di Egan si trova traccia di questi testi sui siti ufficiali degli autori.

²¹ Su questo aspetto formativo in termini soprattutto politici e sociali affidato alle potenzialità offerte dalla narrazione si veda soprattutto Nussbaum.

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

medium, si configura come uno scambio online che punta idealmente – e anche un po' in controtendenza – al «riconoscimento e all'arricchimento reciproco delle persone, e non [a]l culto di comunità feticizzate e ipostatizzate» (Levy 34), come appare invece il caso di molti esperimenti di *fanfiction*.

Tuttavia, va detto che l'atteggiamento critico di operazioni come quella di Egan o di Cole in particolare, così come la prospettiva proposta da Holt, rappresentano esempi minoritari e per lo più episodici nell'ambito delle relazioni tra la letteratura e la rete, e ad oggi rimangono una sorta di *unicum* anche nell'ambito della Twitter fiction. Esse però contribuiscono a mettere in luce anche altre ricadute interessanti che questa forma narrativa mediatizzata aiuta a configurare, e permettono di vedere come il fondamentale principio della brevità a cui è spesso associata si inserisca in un sistema più ampio di implicazioni che ne definiscono ulteriori modalità e nuove funzioni.

Tra le caratteristiche più evidenti si può riconoscere una forte condizione di instabilità del testo – sia che si tratti dei singoli tweet o dell'intera storia. In molti casi, infatti, per via della specificità della piattaforma è molto complicato ritrovare esempi di Twitter fiction nel loro contesto e nella forma originari, poiché anche scorrendo le pagine degli autori è ormai difficile risalire al punto esatto della cronologia in cui erano stati postati la prima volta. Di conseguenza, in molti casi questi contenuti hanno subito interamente o parzialmente un processo di rimediazione (Bolter e Grusin) e sono stati ripresi in altri contesti, arrivando per esempio a essere inseriti in articoli di riviste – online o su carta – come citazioni in formato iconico oppure come semplici trascrizioni testuali a cui però viene sottratto l'apparato paratestuale e ipertestuale che le contraddistingue come letteratura digitale.

Un esempio emblematico è rappresentato ancora dalle varie forme in cui *Black Box* è stato pubblicato: dalla scansione iniziale dei tweet all'organicità del testo organizzato nei 47 riquadri della pubblicazione su *The New Yorker*. Quest'ultima soluzione, peraltro, più che all'originale pubblicazione su piattaforma rimanda alla modalità con cui Egan ha scritto la primissima versione del testo – a mano su un quaderno giapponese le cui pagine erano suddivise in rettangoli. Anche l'ebook autonomo che è seguito riprende graficamente la struttura in riquadri, mentre in Italia, per esempio, la traduzione è apparsa stampata in volume con la suddivisione in semplici sequenze numerate, come nel caso della versione pubblicata sul sito del *New Yorker*.

Ma l'impermanenza della forma originaria degli esempi considerati, così come anche di altri casi di Twitter fiction, diventa dunque una delle condizioni intrinseche della scrittura stessa, e va a scardinarne le idee di stabilità e staticità che le sono comunemente associate, in vista di un ipotetico sistema aperto che ne fa degli oggetti effimeri. Nel caso di *Hafiz*, per esempio, nella timeline del profilo di Cole esiste una versione della storia a cui mancano alcuni frammenti perché i profili a essi associati non esistono più. Per ragioni totalmente dipendenti dalla specificità mediale, dunque, la storia conta qui una ventina di tweet contro i 34 originali. Lo stesso vale per le migliaia di tweet che compongono le varie fasi del progetto *Small Fates*, dispersi in rete attraverso citazioni, rimediazioni e appropriazioni fatte da riviste, articoli, blog, ecc.

Complice questa forma mediatizzata, dunque, le sperimentazioni con la Twitteratura e la Twitter fiction si possono associare ad altre forme di elaborazione ed estensione dei contenuti avvicinati alle pratiche del «testo espanso» (Meneghelli *Senza fine*). Ciò mette allora in discussione anche una macrostruttura organica e coesa in cui la forma breve ha sempre trovato spazio nelle sue versioni più tradizionali e tende invece a una dimensione pulviscolare di particelle in grado di caricarsi di sensi ed effetti sempre nuovi. In questi termini, anche la condizione di brevità sembra venir meno come valore in sé per essere riassorbita in un sistema che amplia e ricontestualizza costantemente quei frammenti all'interno di un orizzonte plurimo e plurale, sia come fruizione sia come produzione, verso la testualità diffusa e variabile che definisce uno degli aspetti più caratterizzanti dei social media e del mondo della rete in generale.

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

5. Bibliografia

- Aciman, Alexander, ed Emmett Resin (a cura di). *Twitterature: The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*. Penguin, 2009.
- Andersen, Tore Rye. "Staggered transmissions: Twitter and the return of serialized literature". *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 23, n. 1, 2017, pp. 34-48.
- Atwood, Margaret. *Film Previews on a Plane: The Helpful Summaries*. 13 maggio 2015, <https://twitter.com/twittermedia/timelines/598521012766932992>.
- . *The Tent*. Bloomsbury, 2006.
- Bachtin, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. 1963. Trad. di Giuseppe Garritano, Einaudi, 1968.
- Bell, Alice, Astrid Ensslin e Hans Kristian Rustad (a cura di). *Analyzing Digital Fiction*. Routledge, 2014.
- Belpoliti, Marco. "Calvino Twitter: riassunto o commento?". *Doppiozero*, 11 novembre 2012, <https://www.doppiozero.com/calvino-twitter-riassunto-o-commento>.
- . Progetto di riscrittura delle *Fiabe Italiane* di Italo Calvino (#00fiabit) attraverso l'account @00SerialTW. Online: <https://twitter.com/00serialtw>.
- Begines, Torres Conception. "Literatura en Twitter. A propósito del Twitter Fiction Festival". *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 7, 2016, pp. 382-404.
- Bolter, Jay David, e Richard Grusin. *Remediation*. MIT P, 1999.
- Calabrese, Stefano (a cura di). *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*. Archetipolibri, 2009.
- Calabrese, Stefano, e Valentina Conti. *Neuronarrazioni*. Editrice Bibliografica, 2020.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane*. Garzanti, 1988.
- Cao, Claudia. "Dai classici letterari a Twitter: alcuni esempi di riscrittura". *Between*, vol. IV, n. 8, 2014.
- Cole, Teju. "Hafiz". Versione completa riportata nell'articolo di David Vecsey, "Teju Cole Puts Story-Telling to the Twitter Test.". *The 6th Floor*, 9 gennaio 2014, <https://archive.nytimes.com/6thfloor.blogs.nytimes.com/2014/01/09/teju-cole-puts-story-telling-to-the-twitter-test/>.
- . "I don't normally do this kind of thing': 45 small fates". *The New Inquiry*, 13 agosto 2013, <https://thenewinquiry.com/blog/i-dont-normally-do-this-kind-of-thing-45-small-fates/>.
- . "Seven short-stories about drones". *The New Inquiry*, 14 gennaio 2013, <https://thenewinquiry.com/blog/seven-short-stories-about-drones/>.
- Cometa, Michele. *La letteratura necessaria. Perché le storie ci aiutano a vivere*. Raffaello Cortina Editore, 2017.
- Costa, Paolo. *#letteraturasenzafine*. Egea, 2017.
- . *Diluvio digitale*. Egea, 2020.
- Egan, Jennifer. "Black Box". *The New Yorker*, 4 e 11 giugno 2012.

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

- . *A Visit from the Goon Squad*. Knopf, 2010.
- @ElsaJohanssen, <https://twitter.com/elsajohanssen>.
- Fitzgerald, Andrew. "Twitter Fiction Festival selections". 27 novembre 2012, https://blog.twitter.com/official/en_us/a/2012/twitter-fiction-festival-selections.html
- Gaiman, Neil. Twitter account dell'autore: @nailhimslef, <https://twitter.com/neilhimslef>.
- Gaiman, Neil, e the Twitverse, *Heart, Keys and Puppetry*, BBC Audio [2009], Blackstone publishing 2010.
- Goldhill, Olivia. "The Rise of Twitter Fiction". *The Atlantic*. 11 settembre 2015.
- Gutman, Jennifer. "Cyborg Storytelling: Virtual Embodiment in Jennifer Egan's *Black Box*". *Critique: Studies In Contemporary Fiction*, vol. 61, n. 3, 2020, pp. 274-87.
- Gottschall, Jonathan. *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Humans*. Houghton Mifflin Harcourt, 2012.
- Herman, David (a cura di). *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. CSLI Publications, 2003.
- Holt, Elliott. *Evidence: Story of a Crime*. Twitter 2012. Pdf completo scaricabile online: <http://www.paolacarbone.com/storytelling/2020/@elliiotholt.pdf>
- . "Twitter Fiction: 'No Constraints, No Joy'". *Buzzfeed*, 25 febbraio 2014, <https://www.buzzfeed.com/isaacfitzgerald/no-constraints-no-joy>.
- Iser, Wolfgang. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. 1976. Trad. di Rodolfo Granafei, il Mulino, 1987.
- Levy, Pierre. *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*. 1994. Trad. di Donata Feroldi e Maria Colò, Feltrinelli, 1996.
- @MargotBurnham, <https://twitter.com/margotburnham>.
- Meneghelli, Donata. *Senza fine*. 2018.
- . *Storie proprio così*. Morellini, 2013.
- Menetti, Elisabetta (a cura di). *Le forme brevi della narrativa*. Carocci, 2019.
- Mitchell, David. *The right sort*. Twitter. @david_mitchell: 14-20 luglio 2014, <https://twitter.com/sceptrebooks/timelines/488586138048004096>.
- . *Slade House*. Sceptre Books, 2015.
- Moran, Alexander. *Understanding Jennifer Egan*. South Carolina UP, 2021.
- Nanoism website, www.nanoism.net.
- Nussbaum, Martha C. *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Beacon P, 1995.
- Paveau, Marie-Anne. "Genre de discours et technologie discursive. Tweet, twittécriture et twittérature". *Pratiques*, voll. 156/158, 2012.
- Poe, Edgar Allan. "Review of Nathaniel Hawthorne's *Twice-told tales*". *Selected Prose and Poetry*, Rinehart & Co., 1960.
- Richtel, Mark. "Introducing the Twiller". *The New York Times*, 29 agosto 2008, <https://archive.nytimes.com/bits.blogs.nytimes.com/2008/08/29/introducing-the-twiller/>.

I modi della Twitter fiction

Andrea Pitozzi

- Rudin, Michael. "From Hemingway to Twitterature: The short and shorter of it". *Journal of Electronic Publishing*, vol. 14, n. 2, 2011, pp. 1-8.
- Salmon, Christian. *Storytelling. La fabbrica delle storie*. Trad. di Giuliano Gasparri, Fazi, 2008.
@SimonSmithMilla, <https://twitter.com/SimonSmithMilla>.
- Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction*. Routledge, 2002.
- Testa, Enrico. *Eroi e figuranti*. Einaudi, 2009.
- Thomas, Bronwen. "140 characters in search of a story: Twitterfiction as an emerging narrative form". *Analyzing Digital Fiction*, a cura di Alice Bell et al., 2014, pp. 94-108.
- Thomas, James, Denise Thomas e Tom Hazuka, *Flash Fiction: 72 Very Short Stories*. W. W. Norton & Co Inc., 1992.
- Treisman, Deborah. "This Week in Fiction: Jennifer Egan". *The New Yorker*, 25 maggio, 2012.
- "Twitter fiction: 21 authors try their hand at 140-character novels". *The Guardian*. 12 ottobre 2012, <https://www.theguardian.com/books/2012/oct/12/twitter-fiction-140-character-novels>.