

STUDI GERMANICI - I quaderni dell'AIG

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

Comitato scientifico:

Martin Baumeister
Piero Boitani
Angelo Bolaffi
Gabriella Catalano
Markus Engelhardt
Christian Fandrych
Jón Karl Helgason
Robert E. Norton
Gianluca Paolucci
Hans Rainer Sepp
Claus Zittel

Direzione editoriale:

Marco Battaglia
Irene Bragantini
Marcella Costa
Francesco Fiorentino

Direttore responsabile:

Luca Crescenzi

Direttore editoriale:

Maurizio Pirro

Redazione:

Luisa Giannandrea

Progetto grafico:

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

STUDI GERMANICI

I quaderni dell'AIG

Alla periferia del testo: il paratesto **An der Peripherie des Textes: der Paratext**

a cura di / herausgegeben von
Emilia Fiandra – Joachim Gerdes



Istituto Italiano di
STUDI GERMANICI

4 | 2021

Indice / Inhalt

- 7 Alla periferia del testo: il paratesto. Introduzione
An der Peripherie des Textes: der Paratext. Einführung
Emilia Fiandra – Joachim Gerdes

Saggi / Essays

- 27 «Meinst du, daß ich [...] eine Vorrede halte? Nein, keines weg». Tra tradizione e modernità: la *Vorrede* di J.G. Schnabel alla *Insel Felsenburg*
Anna Fattori
- 47 Vorreden in deutschen Reiseberichten des 18. Jahrhunderts – eine kulturhistorische Analyse der Vorrede zu Georg Forsters *Reise um die Welt*
Isabella Ferron
- 63 Alle soglie della modernità. Forme paratestuali nella *Deutsche Klassik*
Luca Zenobi
- 81 Oltre Genette. Paratesti digitali via Twitter in dialogo con Friedrich Hebbel e Jean Paul
Silvia Ulrich
- 101 Außentexte von deutsch-italienischen Wörterbüchern des 19. Jahrhunderts. Wie sie aussehen und was sie verraten
Anne-Kathrin Gärtig-Bressan
- 115 Destillate der Avantgarde. Die Titelblätter deutschsprachiger Dada-Zeitschriften
Paola Di Mauro
- 133 Dalla «cultura» al «marketing Suhrkamp»? Strategie peritestiuali a confronto fra ieri e oggi
Alessandra Goggio
- 147 Il traduttore, questo sconosciuto
Elisabetta Longhi
- 167 Die Erzählungen des Narbenmannes. Christoph Ransmayrs «Weiße Reihe»
Hermann Dorowin

- 189** Paratextuelle Strategien in Benjamin Steins Roman *Die Leinwand*
Alessandro Costazza
- 203** La relazione fra immagine di copertina, epigrafi e testo
nel romanzo *Das Floß der Meduse* di Franzobel: la costruzione del
senso in un caso di intertestualità multimediale
Silvia Verdiani
- 223** «Christian Kracht ist ein ganz schlauer Bursche». *Eurotrash* und
der Paratext zwischen Irritation und Metafiktion
Stefano Apostolo
- 237** Il *Bundesteilhabegesetz*: il testo normativo e i suoi dintorni
Marina Brambilla – Valentina Crestani
- 255** «thema meines *BEItra** (.) *ach quatsch* (.) *meines VORtrags* *ist*»: Zur
Funktion und Klassifikation von selbstinitiierten Selbstreparaturen
im Deutschen. Eine Analyse am Beispiel von Prüfungsgesprächen
Gianluca Cosentino
- 275 Abstracts**
- 283 Hanno collaborato / Beitragende**

Oltre Genette. Paratesti digitali via Twitter in dialogo con Friedrich Hebbel e Jean Paul

Silvia Ulrich

Twitter als #Untertitel / #Übertitel – Alternative? Schwierig ...
#Twittertheater #ttw13 @nachtkritik¹

1. GENETTE, EPITESTI/PERITESTI E TWITTER

Questo contributo è frutto di un'indagine sulla complessa realtà dei nuovi media rispetto alle narrazioni tradizionali e alla questione della ricezione, diffusione e conservazione di contenuti letterari nella rete attraverso i social network, partendo dagli studi sul testo, specie quelli condotti da Gérard Genette durante gli anni Ottanta del secolo scorso². Nei volumi *Palimpsestes* e soprattutto *Seuils* lo studioso francese rifletteva sulla natura del paratesto, stabilendo l'urgenza di «determinare la sua ubicazione (*dove?*), la data della sua apparizione (*quando?*), la sua modalità di esistenza verbale o altro (*come?*), le caratteristiche della sua istanza di comunicazione, destinatario e destinatario (*da chi? a chi?*) e le funzioni che animano il suo messaggio (*a quale scopo?*)»³ rispetto al testo primario che identifica l'opera in sé. Quarant'anni dopo, con l'avvento di Internet e soprattutto della pubblicizzazione, diffusione e commercializzazione di opere letterarie nel web 2.0, ci si chiede se le riflessioni di Genette siano ancora appropriate a inquadrare e definire la scrittura proliferante nella rete a chiosa di

1 <<https://twitter.com/PocketOperaComp/status/411495982631616512?s=20>> («Twitter come sottotitolo, sopratitolo, alternativa? difficile...»). L'ultimo accesso al presente tweet e ai successivi è: 26 novembre 2021, mentre le traduzioni, ove non altrimenti indicato, sono di chi scrive.

2 Cfr. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), trad. it. di Raffaella Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1983; Id., *Seuils* (1987), trad. it. e cura di Camilla M. Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.

3 Genette, *Soglie*, trad. it. cit., p. 6.

un'opera d'arte e letteraria. Già il germanista statunitense Andrew Piper nel 2012 notava come l'attività principale del lettore impegnato nella lettura di un libro consista da sempre nel «prendere nota»⁴; come lui, Stephan Porombka riferiva questo principio alla scrittura nella rete⁵. Da lì al particolare impiego di Twitter nel commentare opere letterarie il passo è stato breve⁶; grazie alla nota piattaforma di microblogging, i soggetti che orbitano intorno all'autore e alla sua opera (editori, lettori, recensori, estimatori, detrattori) offrono opinioni di lettura spesso anche informali, e al tempo stesso commentano per un pubblico assai più vasto di quello tradizionale le uscite editoriali più recenti, esercitando e favorendo in tal modo la pratica del *social reading*⁷. A cosa avrebbe accomunato Genette questa nuova 'galassia'⁸ di testo prodotto dal pubblico? All'epitesto? Egli aveva affermato che l'epitesto sta nelle sue coordinate spazio-temporali «lontano dal testo», e comprende tutte quelle espressioni autoriali, talvolta coadiuvate da un mediatore o dallo stesso editore, che circolano su altri media che non siano il libro: la radio, la televisione, riviste, giornali e persino le conversazioni private dell'autore nei carteggi o nei diari. Si tratta quindi di voci autorizzate, anche in forma tacita, dall'autore⁹. In nessun caso però Genette annoverava tra i paratesti i commenti del lettore (ingenuo, amatoriale, non impegnato), essendo questi ultimi solo in alcuni casi simili ai peritesti e agli epitesti (le sottocategorie del paratesto), autoriali e/o editoriali, volti a 'pubblicizzare', cioè a

4 Andrew Piper, *Book Was There. Reading in Electronic Times*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, in part. p. 62: «When we read, we take, we transform, we do. This is what we call taking notes» («Quando leggiamo, prendiamo, trasformiamo, facciamo. Questo è ciò che chiamiamo prendere nota»).

5 Cfr. Stephan Porombka, *Die Buchkultur erzieht zum Geiz*, in «Die Zeit», 18. September 2012 (<<https://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-09/moleskine-notiz-buecher-internet>>, ultimo accesso: 2 marzo 2022); cfr. anche Id., *Schreiben unter Strom. Experimentieren mit Twitter, Blog, Facebook & Co.* (2012), ed. it. a cura di Chiara Marmugi – Daria Biagi, *Scrivere nella rete: Facebook, Twitter, Blog & Co.*, Zanichelli, Bologna 2012.

6 Un esempio italiano dell'uso di Twitter per commentare opere letterarie è la piattaforma di *social reading* «TwLetteratura» (<www.twletteratura.org>), inaugurata nel 2012, di cui ho riportato una descrizione nel mio *Twitteratur im Seminarraum. Ein Didaktisches Experiment an der Universität Turin*, in *Internet – Literatur – Twitteratur*, hrsg. v. Anne-Rose Meyer, Peter Lang, Berlin et al. 2019, pp. 209-233, in part. pp. 209-214.

7 Cfr. Nicola Cavalli, *Come promuovere la lettura attraverso il social reading*, Ledizioni, Milano 2014.

8 Mi riferisco esplicitamente allo studio di Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962, per le implicazioni culturali e sociali che egli individua come conseguenza dell'invenzione dei caratteri a stampa mobili nella diffusione e fruizione del contenuto di un testo.

9 Cfr. Genette, *Soglie*, trad. it. cit., p. 338.

dare risonanza all'opera; più spesso, il legame dei commenti postati su Twitter con l'opera di riferimento avviene secondo una logica asistemica e quasi fortuita, poiché legata all'esperienza di lettura, che si riverbera nella complessa polifonia delle singole espressioni individuali. Genette del resto, al pari della tradizione ermeneutica così come delle concezioni di orientamento postmoderno e decostruzionista, non ragionava in termini di teoria o estetica della ricezione¹⁰, a differenza di Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser che fin dai tardi anni Sessanta avevano posto l'attenzione sul dialogo esistente tra l'opera letteraria e le generazioni di lettori che la attualizzano, stabilendone di volta in volta «il significato storico e il rango estetico»¹¹. Ma i commenti via Twitter a un'opera d'arte, come quella letteraria, sono paratesti? E se sì, cosa li caratterizza? Nelle mutate condizioni di circolazione dell'opera letteraria tipiche della realtà contemporanea, soprattutto per effetto dei nuovi media (*e-book*, *e-literature*)¹², il paratesto 'genettiano' si è evoluto in «paratesto digitale»¹³, un *medium* ibrido, basato sia sul linguaggio che su contenuti multimediali, con manifesta funzione di intrattenimento e partecipazione emotiva del lettore, non meno che di marketing¹⁴: «Ciò che è chiamato paratesto – afferma Jonathan Gray – è particolarmente importante in un'era mediale in cui i budget destinati alla promozione superano regolarmente i budget spesi per la produzione del 'prodotto in sé'»¹⁵.

10 Mi riferisco agli studi di Hans Robert Jauss e soprattutto di Wolfgang Iser sull'importanza del lettore e dell'atto della lettura nella comprensione e interpretazione dell'opera letteraria. Cfr. Anna Gerratana, *Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne*, in «BAIG IV», gennaio 2011, pp. 25-34.

11 *Ivi*, p. 25.

12 Cfr. *Digitale Literatur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold – Roberto Simanowski, «Text+Kritik», 152 (2001), e Roberto Simanowski, *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002, o ancora Jonathan Gray, *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, NYU Press, New York-London 2010.

13 Sulla definizione di paratesto in riferimento ai nuovi media cfr. Marcello Vitali-Rosati, *Digital Paratext, Editorialization, and the Very Death of the Author*, in *Examining Paratextual Theory and Its Applications in Digital Culture*, ed. by Nadine Desrochers – Daniel Apollon, IGI Global, Hershey 2014, pp. 110-127, e Matthias Völkler, *Paratexts on a Social Network Site and Their Relevance in the Production of Meaning – Results of a Qualitative Investigation of Twitter-Feeds*, in «PLoS ONE», 15.9 (2020), pp. 1-27, <<https://goescholar.uni-goettingen.de/bitstream/handle/117680/journal.pone.0238765.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (ultimo accesso: 9 novembre 2021).

14 Cfr. José van Dijcke, *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*, Oxford University Press, Oxford 2013, in part. p. 69; cfr. anche Gray, *Show Sold Separately*, cit.

15 Jonathan Gray, *Text*, in *Keywords for Media Studies* (2017), ed. by Laurie Ouellette – Jonathan Gray, trad. it. di Lorenzo Marchese, *Testo*, in *Parole chiave per i media*

Le pagine che seguono vertono su un aspetto della produzione paratestuale che nasce dall'utilizzo di Twitter in ambito letterario-culturale-drammaturgico¹⁶ e dalla sua ricezione sincrona e asincrona, attraverso ciò che di uno spettacolo – destinato a esaurirsi nello *hic et nunc* della *performance* – sopravvive nel web e che ne alimenta nel pubblico la memoria¹⁷. Pur non avendo infatti assistito di persona ai due spettacoli, ne sono venuta a conoscenza attraverso ciò che oggi, dopo otto anni, è ancora rintracciabile nel web. Nel caso in questione, poi, ci troviamo di fronte a una doppia triangolazione, poiché si fa riferimento: 1) a due messinscene specifiche: *Die Nibelungen* di Friedrich Hebbel (1861) e la riscrittura drammatica del romanzo *Flegeljahre* di Jean Paul (1805); 2) ai commenti (sincroni e asincroni) del pubblico postati su Twitter; 3) alla relazione che tali tweet instaurano con le rispettive messinscene e con le opere originali.

Nei paragrafi che seguono verrà quindi presentata l'iniziativa Tweetup e ciò che di essa permane nel web a distanza di otto anni; successivamente verrà discusso il valore paratestuale e dialogico dei tweet prodotti durante tali rappresentazioni, per esaminare infine nelle conclusioni i vantaggi dell'iniziativa sul teatro contemporaneo e sul pubblico, inteso sia come la collettività degli spettatori che come insieme dei singoli che ne fanno parte.

2. L'INIZIATIVA TWEETUP E IL PARATESTO DIGITALE

Tweetup – sintesi tra Tweet e Meetup (incontro *vis à vis* organizzato per mezzo di post sulla piattaforma Twitter)¹⁸ – è il nome dell'iniziativa, inaugurata nel 2011 al Deutsches Museum di Monaco di Baviera,

studies, versione e-pub, minimum fax 2018, pos. 462-470: 467.

16 I tweet qui presi in esame sono paratesti non direttamente dell'opera originale, ma della sua messinscena e perciò fanno riferimento a una *performance*, un testo inteso in termini semiotici, mantenendo comunque un rapporto dialogico con il testo 'fonte', secondo il principio dell'intertestualità formulato da Julia Kristeva a proposito degli studi di Bachtin sulla parola dialogica. Cfr. Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino 1997²; Julia Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman* (1969), *La parola, il dialogo e il romanzo*, in *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, trad. it. di Piero Ricci, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 119-143.

17 Sul significato che assume il concetto di memoria in relazione ai paratesti digitali cfr. Sara Pesce, *Short Self-Life-Media. Ephemeral Digital Practices and the Contemporary Dream of Permanence*, in *The Politics of Ephemeral Digital Media*, ed. by Sara Pesce – Paolo Noto, Routledge, New York 2016, pp. 13-31.

18 Cfr. Collins English Dictionary, <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/Tweetup>> (ultimo accesso: 2 marzo 2022).

che ha coinvolto i visitatori invitandoli a documentare la propria partecipazione – cognitiva ed emotiva – con commenti sincroni postati su Twitter. Il famoso *social network* infatti ben si addice al commento di opere letterarie e d'arte. Grazie al successo dell'iniziativa, tra il 2013 e il 2014 il Tweetup è stato esteso anche ad alcuni spettacoli teatrali. Le soprintendenze di cinque teatri tedeschi¹⁹ hanno infatti realizzato messinscene in occasione delle quali hanno selezionato un certo numero di spettatori, invitandoli a partecipare – agli spettacoli o ad alcune prove di scena – con i propri smartphone e a postare commenti sincroni su Twitter.

La giornalista culturale Anne Peter, in un reportage per il blog giornalistico «nachtkritik.de», ha illustrato l'esperimento a teatro, riportandone anche alcuni post²⁰. Tra i vari spettacoli che Anne Peter menziona, mi soffermo qui sulle messinscene *Die Nibelungen* – avvenuta al Rheinisches Landestheater Neuss (Düsseldorf) il 21 settembre 2013²¹ – e di *Flegeljahre*, rappresentato al Residenztheater di Monaco di Baviera il 22 marzo 2013 nell'ambito del *Jean Paul Festival*, in occasione del 250° anniversario della nascita dello scrittore, e replicato il 13 dicembre dello stesso anno; entrambe sono di interesse poiché basate su classici della letteratura tedesca, con i quali i tweet prodotti intrattengono un dialogo fatto di allusioni, rimandi e inferenze interpretative.

Spiega Christian Gries, uno degli ideatori dell'iniziativa, che il Tweetup è nato in ambito museale per permettere un maggiore coinvolgimento dei visitatori, soprattutto i più giovani²². Nei musei, così come a teatro, vi è oggi l'urgenza di coinvolgere il visitatore/lo spettatore rompendone lo stato di passività, al fine di facilitarne l'accesso ai contenuti proposti; l'intento perciò è formativo. Anne Peter, commentando dal canto suo l'applicabilità dell'iniziativa al teatro, sottolinea quanto bene si prestino agli esperimenti con Twitter quelle *performance* caratterizzate da durate temporali superiori alla norma o

19 Il Theater Heilbronn (16 febbraio 2013), lo Schlosspark Theater Berlin (17 marzo 2013), il Rheinisches Landestheater Neuss (21 settembre 2013), il Residenztheater München (13 dicembre 2013) e il Thalia Theater Hamburg (18 febbraio 2014).

20 Cfr. Anne Peter, *Der digitale Spiralblock. Twitter und Theater – Wie die Sozialen Medien im Theater funktionieren (können)*, 2013, in nachtkritik.de, <<https://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=9432:twitter-und-theater-wie-die-sozialen>> (ultimo accesso: 2 marzo 2022).

21 Nel caso dei *Nibelungen* l'iniziativa Tweetup ha riguardato alcune prove di scena (10 e 12 settembre 2013), mentre nel caso di *Flegeljahre* ha avuto luogo proprio durante la replica dello spettacolo.

22 Cfr. Christian Gries, *Museumstweetups in Deutschland*, in *All you tweet is love, Tweetups in Kultureinrichtungen*, hrsg. v. Sybille Greisinger – Christian Gries, 11punkt Verlag, Bonn 2013, pp. 5-10.

che offrono spunti riflessivi dal carattere fortemente associativo, de-costruttivo e interattivo²³. *Die Nibelungen*, ad esempio, era suddiviso in due parti, andate in scena di seguito nella stessa serata, per una durata complessiva di cinque ore e mezza; nel caso di *Flegeljahre*, invece, la riduzione di un testo incompiuto, scarsamente noto ai più a causa delle sue 650 pagine in cui regnano «disordine strutturale, similitudini 'impossibili', metafore acrobatiche, funambolismo semantico e associazioni strampalate»²⁴, segnate da un umorismo e un'ironia oggi di non sempre immediata comprensione²⁵, ha rappresentato una sfida, riportando alla ribalta un classico tedesco sostanzialmente 'di nicchia'.

La volontà di produrre cultura di alto livello, destinata non a un'élite ma ad un vasto pubblico e mediante l'utilizzo di tutti gli strumenti possibili, necessita di un ripensamento dell'offerta culturale e dei suoi metodi di diffusione e di comunicazione. Indubbiamente i *social network* vengono incontro a questa esigenza, garantendo da una parte un contributo efficace alla pubblicizzazione dell'evento, dall'altra favorendo il coinvolgimento del singolo, che smette di sentirsi destinatario involontario e inconsapevole di un'azione formativo-culturale, diventandone invece co-protagonista. L'iniziativa Tweetup perciò trasforma la fruizione collettiva tradizionale del teatro in una fruizione individuale personalizzata e inclusiva, resa pubblica attraverso il *medium* – la rete – mediante una cospicua produzione di paratesti digitali, ossia commenti realizzati attraverso i nuovi media (soprattutto i *social network*, nello specifico Twitter), destinati a circolare unicamente nel web. Nel decalogo che appronta come guida per creare un Tweetup di successo, Gries menziona infatti anche l'incoraggiamento al pubblico a postare foto e brevi video, integrati (*embedded*) o linkati nei post, a completamento e spesso addirittura in sostituzione della parola²⁶. Il paratesto tradizionale diventa quindi un paratesto multimediale la cui sopravvivenza, fruizione e diffusione è possibile solo grazie alla tecnologia digitale.

23 Cfr. Peter, *Der digitale Spiralblock*, cit.

24 Umberto Gandini, *Postfazione*, in Jean Paul, *L'età della stupidità*, trad. it. di Umberto Gandini, Frassinelli, Milano 1996, pp. 647-659: 656.

25 La contrapposizione dei caratteri dei gemelli Walt e Vult, ingenuo e sognante l'uno, satirico realista l'altro, nel romanzo è potenziata dai titoli dei capitoli, che sembrano scritti proprio da Vult – nel quale si rispecchia lo stesso Jean Paul – per deridere il fratello. Cfr. Lohmann, *Jean Pauls «Flegeljahre»*, cit., pp. 9-13. Sul riso e sul comico in Jean Paul cfr. Eugenio Spedicato, *Teodicea del riso*, in Jean Paul, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia. Arte e artificio del riso in una «Propedeutica all'estetica» del primo Ottocento*, trad. it e cura di Eugenio Spedicato, Il poligrafo, Padova 1994, pp. 8-108.

26 Cfr. Christian Gries, *Anleitung zum Glücklichein – Wie funktioniert ein Tweetup?*, in *All you tweet is love*, cit., pp. 53-57: 55.

Le domande che si poneva Genette a proposito dei testi secondari con funzione di chiosa a uno primario sono pertinenti anche a questo tipo di scrittura innovativa. Al «dove» infatti corrisponde il web, il posto più distante dall'opera primaria; nel caso qui preso in esame, poi, non si tratta nemmeno di testo scritto in forma cartacea (il dramma di Hebbel o il romanzo di Jean Paul) quanto piuttosto di testo in formato digitale riferito alla sua rappresentazione scenica; al «quando» corrispondono contemporaneamente piani temporali sincroni e asincroni: lo *hic et nunc* della rappresentazione e i momenti successivi (le repliche, ma anche le reazioni tardive ai tweet postati)²⁷; alle domande «a chi? e da chi?» corrispondono i tweet rivolti al cast, all'azione rappresentata sulla scena, ma anche diretti ad altri *twitterer*, sia quelli presenti in sala che coloro che seguono a distanza attraverso il proprio dispositivo. Sono invece i quesiti sulla modalità di esistenza (come?), le caratteristiche della sua istanza comunicativa, e le funzioni che animano il suo messaggio (a quale scopo?) a indurre a riflettere sulla trasferibilità del modello 'genettiano' alle possibilità espressive dei nuovi media, tra cui appunto Twitter. L'istanza comunicativa tipica dei nuovi media esprime una presa di posizione dello spettatore nei confronti di ciò che legge/osserva, poiché mostra un desiderio di partecipazione attiva che lo porta ad abbandonare il ruolo passivo del lettore/spettatore cui lo aveva relegato il teatro borghese fin dalla sua nascita. D'altra parte, la rete facilita l'uscire allo scoperto, cosicché tra gli attori dell'industria culturale – tra cui si annoverano l'autore e l'editore, ma anche i produttori di messaggi pubblicitari²⁸ – si manifestano ora anche i lettori/spettatori, che nel turbine degli usi e riusi dei contenuti partecipano all'evento culturale con consapevolezza e determinazione; spiega infatti Jonathan Gray che «paratesti digitali come film e opere d'arte prodotti dai fan, o le fan fiction, possono essere le sedi in cui i fan comunicano ad altri fan i modi in cui hanno letto certi testi, a volte in contraddizione esplicita con le affermazioni e/o i paratesti di chi ha prodotto i testi di partenza»²⁹, contribuendo così alla «battaglia per i significati»³⁰ che da sempre ha luogo nei paratesti.

27 Cfr. *infra*, Tabella 4, es. 12.

28 Quest'ultimo fattore è di cruciale importanza nel caso delle versioni e-book di opere letterarie, come mostra Ellen McCracken in *Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads*, in «Narrative», 21 (2013), 1, pp. 105-124.

29 Gray, *Testo*, trad. it. cit., pos. 469.

30 *Ivi*, pos. 470.

3. «DIE NIBELUNGEN» E «FLEGELJAHRE» NEI 'POST' SU TWITTER

L'oggetto di indagine di questa ricerca consiste in un corpus di 45 tweet, consultabili ancora oggi sulla nota piattaforma di *microblogging*³¹, selezionati in base a un approccio di tipo qualitativo, incentrato sulla loro proprietà semantica, che predispone tanto chi li ha scritti quanto chi li legge all'interpretazione dei contenuti rappresentati, e mostra la natura dialogica di Twitter in riferimento non solo alla messinscena ma anche all'opera originale, che a più riprese emerge come sottotesto³². Tale natura dialogico-intertestuale di bachtiniana memoria si manifesta in questo caso grazie al ruolo attivo dello spettatore, ed è riconducibile alle riflessioni sul teatro postdrammatico incentrate sul ruolo assunto dal pubblico nelle *performance* drammaturgiche contemporanee³³.

Rispetto alle analogie tra i paratesti 'genettiani' e la rete, di cui al paragrafo precedente, è piuttosto sullo scopo che anima la produzione dei post via Twitter che si riscontrano le maggiori differenze. Se si esaminano i tweet relativi alle messinscene di *Nibelungen* e di *Flegeljahre*, ne emerge un quadro straordinariamente ricco e variegato. In entrambi gli spettacoli, ad esempio, spicca la continuità tra l'originale a stampa e i tweet – eco delle relative messinscene che si riverbera nel web – evidente nelle citazioni dalle opere originali, ma anche nelle tematiche sovratemporali, nelle riflessioni estetiche ivi affrontate o nei commenti spiritosi e sagaci, sui quali le rispettive regie hanno fatto leva e che il pubblico ha dimostrato di aver colto perfettamente, come si vede dalle griglie seguenti:

31 Consultabili digitando rispettivamente gli hashtag #NibelNe e #TTW13 #Flegel.

32 Con l'aggettivo 'mediale' si intende qui il riferimento alla ricezione di letteratura e del prodotto d'arte mediante i nuovi media e per mezzo della tecnologia digitale, non alla modalità 'scritto-parlato' analizzata dagli studiosi Peter Koch e Wulf Österreicher tra il 1985 e il 2011. Quest'ultimo aspetto non viene preso in considerazione in questo lavoro poiché privo di rilevanza per l'analisi narratologico-drammaturgica.

33 Cfr. *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, hrsg. v. Jan Deck – Angelika Sieburg, transcript, Bielefeld 2008; cfr. anche Matt Hills, *Audience*, in *Parole chiave per i media studies*, trad. it. cit., pos. 49-56. Hills menziona i tre tipi di pubblico contemporaneo: 'semplice' (cinema, teatro) caratterizzato da fruizione collettiva sincrona e in presenza; 'di massa' (TV, radio) contrassegnato da fruizione individuale sincrona a distanza; 'diffuso' (web, *social media*) legato a fruizione a distanza individuale e per lo più asincrona, ma non necessariamente. I *twitterer* del Tweetup al RLT Neuss e al Residenztheater erano contemporaneamente pubblico 'semplice' e 'diffuso'.

| Tabella 1. Citazioni | |
|---|---|
| <i>Nibelungen (RLT Neuss)</i> | <i>Flegeljahre (Residenztheater)</i> |
| 1 'Ich werde nie lieben! Nimmer! NiE! Mir stehen die Haare zu Berge. Schauer über den Rücken. Kriemhild zu ihrer Mutter Ute. #NibelNe ³⁴ . | 2 «Der Mensch muß aus Mangel an äußerer Schöpfung zu innerer greifen» #Flegeljahre und #Twitter #TTW13 #Flegel ³⁵ . |
| | 3 Und das wird auch nicht getwittert: 'Auf der Welt ist alles natürlich, ausser die Welt selber' (Jean Paul) #TTW13 #Flegel ³⁶ . |

| Tabella 2. Tematiche sovratemporali – legame con il presente | |
|---|--|
| <i>Nibelungen (RLT Neuss)</i> | <i>Flegeljahre (Residenztheater)</i> |
| 4 Diese nibelungen sind keine un-nahbaren heroen, sie sind bei uns verortet, man kann sie spüren. grandiose inszenierung #NibelNe ³⁷ . | 5 @nachtkritik war aber auch (m) eine entdeckung der #ttw13 wieviele aphorismen, die einen so durchs leben begleiten, von jean paul stammen... ³⁸ . |
| 6 Damals Recken, heute Mofa-Gang: Rituale der #Männlichkeit öffnen immer noch Türen. #nibelne ³⁹ . | |

34 <<https://twitter.com/sinnundverstand/status/378220537061068802?s=20>> («Non amerò mai! Mai e poi mai! Mi si rizzano i capelli in testa, ho i brividi lungo la schiena. Kriemhild a sua madre Ute»). Si fa presente che nei tweet tedeschi varia la grafia dei nomi (Kriemhild, Krimhild, Krimhilde, Brunhild, Brunhilde, ecc.) e, conseguentemente, anche la grafia dei nomi nelle mie traduzioni.

35 <<https://twitter.com/cogries/status/411578573871648768?s=20>> («L'uomo, venendogli a mancare la creazione esterna, deve volgersi a quella interna». Cfr. Jean Paul, *L'età della stupidera*, cit., p. 501).

36 <<https://twitter.com/cogries/status/411582158424535040?s=20>> («E neanche questo si twitta: «Nel mondo tutto è naturale, tranne il mondo stesso», Jean Paul).

37 <<https://twitter.com/cogries/status/378226854723092480?s=20>> («Questi nibelunghi non sono eroi inviccinabili, stanno in mezzo a noi, li puoi sentire. produzione grandiosa»).

38 <<https://twitter.com/cogries/status/411629854384070656?s=20>> («È stata anche una mia scoperta / di #ttw13 ma quanti aforismi che ti accompagnano nella vita provengono da jean paul»).

39 <<https://twitter.com/Loehrzeichen/status/378225058826944512?s=20>> («Un tempo guerrieri, oggi Baby-Gang: i rituali della virilità spalancano sempre nuove porte»).

| | | | |
|---|--|--|--|
| 7 | Hagen rastet mal kurz und heftig aus. Im Spiel verlieren ist der Verlust an #Macht und #Männlichkeit ... #NibelNe ⁴⁰ . | | |
| 8 | Keine Ritter Schwerter oder Blut aber trotzdem so brutal wie der Kapitalismus – Wieviel Humanismus kann man sich heute leisten? #NibelNe ⁴¹ . | | |
| 9 | Kein Ritterspektakel keine Rüstung kein Drachenblut. Was haben die Nibelungen mit uns heute zu tun? Die Regisseurin erzählt. #NibelNe ⁴² . | | |

| Tabella 3. Commenti umoristici o sagaci | | | |
|---|---|--------------------------------------|--|
| <i>Nibelungen (RLT.Neuss)</i> | | <i>Flegeljahre (Residenztheater)</i> | |
| 10 | Als Brunhilde den Betrug erkannte, beschloss sie mit Kriemhild, Siegfried und Gunther eine Band zu gründen. Sie nannte sich Abba #Nibelne ⁴³ . | | |
| 11 | ‘Irgendjemand wird geköpft? Finde ich toll.’ Abgründe! ;) #NibelNe ⁴⁴ . | | |

I commenti relativi a *Die Nibelungen* incentrati sul tema dell’amore (l’esempio 1 è una citazione quasi letterale dall’originale di Hebbel: «[ich]

40 <<https://twitter.com/sinnundverstand/status/378224912114384897?s=20>> («Hagen sbiella un po’ ma con violenza. Perdere al gioco è perdere potere e virilità»).

41 <<https://twitter.com/schwarzesgold/status/378217382168526848?s=20>> («Niente cavalieri, spade o sangue, ciononostante brutale come il capitalismo: quanto umanesimo possiamo permetterci oggi?»).

42 <<https://twitter.com/sinnundverstand/status/378217062487048192?s=20>> («Niente rivolte di cavalieri, niente armature, niente sangue di drago. Cosa hanno a che fare i Nibelunghi con noi oggi? La regista racconta»).

43 <<https://twitter.com/PapillonTexte/status/378211366651166721?s=20>> («Quando Brunhilde ha capito l’inganno, ha deciso di formare una band con Kriemhild, Siegfried e Gunther. Si facevano chiamare Abba»). Il tweet fa riferimento al costume di scena di Brunhilde, che fa pensare a una rockstar anni Ottanta.

44 <<https://twitter.com/sinnundverstand/status/378243698490085376?s=20>> («Mozzano la testa a qualcuno? Fantastico». Abissi!»).

werde nimmer lieben, o nimmer, nimmer»⁴⁵ e sulla deriva di un culto distorto di virilità, che oggi più che mai (es. 4: «sie sind bei uns verortet, man kann sie spüren») sfocia in violenza (6: «Rituale der #Männlichkeit öffnen immer noch Türen») – in particolare (come si evince dai trailer dello spettacolo)⁴⁶ la violenza contro le donne (Siegfried/Gunther/Hagen contro Brunhild) e la sanguinosa vendetta di Kriemhild – non suscitano prese di posizione emotive o grandi riflessioni concettuali da parte dello spettatore, bensì reazioni ironiche (es. 11). Diversamente accade per *Flegeljahre*, in occasione del quale la continuità tra l'originale e il presente è segnata dall'universalità del pensiero jeanpauliano, evidente negli aforismi estrapolati dal romanzo (l'es. 2 proviene dal cap. 57)⁴⁷ o da altre opere dell'autore, (es. 3 e 5 presenti sulla *homepage* del *Jean Paul Festival*)⁴⁸.

L'iniziativa dei due teatri, tuttavia, si differenzia per alcune varianti. Al RLT Neuss i commenti sono stati postati da 30 *twitterer* in sala durante alcune prove di scena, quindi affissi nel foyer del teatro in occasione della prima, mentre al Residenztheater di Monaco l'iniziativa ha avuto luogo durante la replica dello spettacolo, e ha coinvolto cinque persone preventivamente selezionate e collocate sulla scena insieme agli attori. Le diverse condizioni di svolgimento dell'esperimento e, di conseguenza, il diverso punto di vista dei *twitterer* si riverberano sui contenuti dei diversi tweet. Si veda la seguente tabella:

| Tabella 4. Punti di vista dei <i>twitterer</i> | |
|--|---|
| <i>Nibelungen (RLT Neuss)</i> | |
| 12 | Erinnerungen an #NibelNe: Gerade wird die schöne Brunhild von Gunther und Siegfried schmähslich betrogen. Wir wissen, wo das endet! /o\ @3sat ⁴⁹ . |
| <i>Flegeljahre (Residenztheater)</i> | |
| 13 | Das hat was total Absurdes, diese Testaments-Aufgaben! #Flegel #TTW13 ⁵⁰ . |

45 Cfr. Christian Friedrich Hebbel, *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen*, versione e-book, e-artnow, s.l. 2014, I, 3, v. 270.

46 Per *Die Nibelungen* cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=90efP15ly-ZA&list=UUxc9V2m22oogI4wzv2nISag&index=81>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=ryyuAQOHAw4&list=UUxc9V2m22oogI4wzv2nISag&index=134>>; per *Die Flegeljahre* cfr. <<https://vimeo.com/81083046>> (ultimo accesso: 11 luglio 2021).

47 Cfr. Jean Paul, *Werke*, hrsg. v. Norbert Miller – Gustav Lohmann, 6 Bde., Hanser, München 1959-1963, Bd. 2: *Flegeljahre*, p. 986.

48 Cfr. <[www.http://www.jean-paul-2013.de/](http://www.jean-paul-2013.de/)> (ultimo accesso: 2 marzo 2022).

49 <<https://twitter.com/herbergsmuetter/status/582127970199945216?s=20>> («Ricordando #NibelNe: In questo momento la bella Brunilde viene vergognosamente ingannata da Gunther e Siegfried. Sappiamo come va a finire!»).

50 <<https://twitter.com/kulturtussi/status/411589872903012352?s=20>> («Cer-

| | | | |
|----|---|----|---|
| 14 | Brünhilde und Siegfried fallen quasi übereinander her. Gunter versteht ja leider nicht, dass er da schlechte Karten hat. #verrat #NibelNe ⁵¹ . | 15 | @Residenztheater Die brüder beginnen einen roman, – den die twitterer gerade schreiben. Scheitern oder siegen? #ttw13 #flegel ⁵² . |
| 16 | Kriemhild schreit nach Rache. Wir erstmal Kartoffelsuppe. #NibelNe « ⁵³ . | 17 | @Residenztheater Wahre Bruderliebe: einmütig einigt man sich auf «Hoppelpoppel oder das Herz» als Titel! #TTW13 #Flegel ⁵⁴ . |
| 18 | Prioritäten. RT: Kriemhild schreit nach Rache. Wir erstmal Kartoffelsuppe. #NibelNe ⁵⁵ . | 19 | Die twitterer in den vorderen reihen versinken im schnee #ttw13 #flegel ⁵⁶ . |
| 20 | @sinnundverstand Ich möchte demnächst ein Rezept lesen: «Krimhilds Kartoffelsuppe» Hmm Rache ist süß und die Hunnen kochen scharf? :)) ⁵⁷ | 21 | oh menno, es regnet auf der Bühne und auf meine smartphones. So ne #flegel-ei #TTW13 ⁵⁸ . |

Nell'es. 14 il commento sul corpo a corpo tra Siegfried e Brunhild («Gunter versteht ja leider nicht, dass er da schlechte Karten hat»), allude al rapporto sessuale che avverrà tra i due, da cui il legittimo

to che sono proprio assurde, queste clausole testamentarie!»).

51 <<https://twitter.com/sinnundverstand/status/378227633743732736?s=20>> («Brünhilde e Siegfried sono praticamente uno sull'altro. Ma Gunter non capisce mica che non ha *chance*»).

52 <<https://twitter.com/cogries/status/411578016754831360?s=20>> («I fratelli cominciano un romanzo, che sono i *twitterer* a scrivere. Fallire o vincere?»).

53 <<https://twitter.com/sinnundverstand/status/409413909142331392?s=20>> («Kriemhild grida vendetta. Noi per prima cosa *Kartoffelsuppe*»). Il tweet include una foto che ritrae la pietanza sopra una tovaglietta di carta con lo slogan dello spettacolo: «Wer die Treue hält, scheut nicht den Verrat».

54 <<https://twitter.com/residenztheater/status/411577413026336768?s=20>> («Vero amore fraterno: all'unanimità si concorda per il titolo 'Hoppelpoppel o il cuore'!»).

55 <<https://twitter.com/joreinhardt/status/409414855733805057?s=20>> («Priorità. Ritwittato: Kriemhild grida vendetta. Noi per prima cosa *Kartoffelsuppe*»).

56 <https://twitter.com/Theat_Heilbronn/status/411596483923017728?s=20> («I *twitterer* nelle prime file sprofondano nella neve»).

57 <<https://twitter.com/mikelbower/status/409414593321394177?s=20>> («Vorrei leggere presto la ricetta: 'Zuppa di patate Krimhild'. Hmm, la vendetta è dolce, ma gli Unni cucinano piccante?») [Si noti lo *smile* realizzato con i due punti e la doppia parentesi, *NdA*].

58 <<https://twitter.com/TanjaPraske/status/411580125655105536?s=20>> («Odio, piove sul palco e sui miei smartphone. Ah, che mala creanza»).

pretendente Gunther è escluso; si tratta di un'inferenza interpretativa, poiché l'atto non si è ancora consumato, ma soprattutto perché presuppone un *ménage à trois*, frequente in Hebbel⁵⁹. Inoltre il flusso di tweet appare a tratti più disimpegnato, come dimostrano i 'botta e risposta' tra *twitterer* (es. 16, 18, 20), possibili grazie alle funzioni Retweet (es. 18) e @, che contrassegna l'account da cui proviene il post ed è usato anche con funzione di destinatario (es. 20, 15, 17). I post riferiti a Jean Paul, invece, sono maggiormente legati alla descrizione dell'azione rappresentata (es. 13, 17, 19, 21) – della quale i *twitterer* erano a tutti gli effetti parte integrante – eccezion fatta per l'episodio della dichiarazione d'amore di Walt a Wina nei pressi della cascata⁶⁰, realizzata sulla scena con una pioggia artificiale che ha suscitato qualche reazione emotiva (es. 21), al pari della nevicata finale (es. 20).

L'approccio più descrittivo dei post in *Flegeljahre* si spiega con la limitata conoscenza del romanzo di Jean Paul da parte del pubblico (es. 13), cosa che ha richiesto il contributo costante degli organizzatori (che twittavano con l'account @Residenztheater) nel descrivere l'azione, con il duplice fine di dare uno spunto concreto alle riflessioni dei *twitterer* in scena, e permettere al contempo anche ai *follower* fuori dal teatro di seguire l'evento. Si veda in proposito la tabella seguente:

| Tabella 5. Approccio descrittivo | |
|--------------------------------------|---|
| <i>Flegeljahre (Residenztheater)</i> | |
| 22 | @ Residenztheater 'warum warst du ein narr und kein lamm?' Versteht ihr da draussen eigentlich was wir hier machen? #TTTW13 #flegel ⁶¹ . |
| 23 | Ja, ich hing an euren ... ähhh ... Tweets ... die Fotos zwischendurch sind allerdings auch äußerst hilfreich! ⁶² |

Inoltre nei tweet vi sono riferimenti alla materia nibelungica (es. 26, 28), alla critica (es. 24, 30), alla fortuna editoriale (es. 27), grazie anche al materiale multimediale presente sul web opportunamente linkato, come mostra la tabella 6:

59 Cfr. i paragrafi dedicati alle tragedie *Genoveva*, *Agnes Bernauer*, *Maria Magdalena* e *Gyges e il suo anello*, in Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1971, vol. III.2, pp. 625-650 e in part. p. 647.

60 Cfr. Jean Paul, *Flegeljahre*, cit., cap. 49, p. 901.

61 <<https://twitter.com/cogries/status/411595509489750016?s=20>> («Perché sei stato uno sciocco e non un agnello? Capite là fuori cosa stiamo facendo qui?»).

62 <<https://twitter.com/kulturtussi/status/411600963112558592?s=20>> («Sì, pendo dai vostri... ehm... tweet... anche le foto intermedie sono estremamente utili!»).

| Tabella 6. Riferimenti letterari e critici | |
|--|--|
| <i>Nibelungen (RLT Neuss)</i> | <i>Flegeljahre (Residenztheater)</i> |
| 24 'Hebbels Tragödien bieten gewaltige Erfahrungen, wie sie nirgendwo sonst in solcher Weise zu machen sind' (Joachim Kaiser) #NibelNe ⁶³ . | 25 #Flegeljahre fand ich auch angenehm auf der Metaebene. Mensch müsste sowohl das Buch, als auch die Homepage und Reich-Ranicki gelesen haben! ⁶⁴ |
| 26 Nibelungenlied = Heldenepos → Und was sagt Goethe? «Man kann nicht immer ein Held sein, aber man kann immer ein Mann sein.» #NibelNe ⁶⁵ . | 27 Schöner Artikel über mich und meine Neufassung der #Flegeljahre von #JeanPaul: «Vom Architekten zum Buchautor». http://neulesen.de/2013/04/08/vom-architekten-zum-buchautor/ ⁶⁶ . |
| 28 Das Nibelungenlied – falls es noch mal jemand im Original nachlesen möchte. http://bit.ly/1d7WmKb #NibelNe ⁶⁷ . | 29 Eine kurze Einführung in die #Flegeljahre von Jean Paul http://ow.ly/rJdL6 #Appetizer #TTW13 #Flegel ⁶⁸ . |
| 30 Königin Ute liest ein paar Tweets nach und findet's großartig. #nibelne http://instagram.com/p/cK_oB7j4or/ ⁶⁹ . | 31 Jean Paul «steht geduldig an der Pforte des zwanzigsten Jahrhunderts und wartet, bis sein schleichend Volk ihm nachkomme» #TTW13 #Flegel ⁷⁰ . |

63 <<https://twitter.com/8sus8/status/378242491322884096?s=20>> («Le tragedie di Hebbel offrono esperienze straordinarie che non possono essere rese in questo modo da nessun'altra parte»).

64 <<https://twitter.com/Sebids/status/411604068121841664?s=20>> («#Flegeljahre m'è piaciuto anche al meta-livello. Accidenti, avrei dovuto leggere il libro ma anche la Homepage e Reich-Ranicki!»).

65 <https://twitter.com/ch_hutt/status/378217693364490241?s=20> («Nibelungenlied = epos eroico → E cosa dice Goethe? 'Non puoi essere sempre un eroe, ma puoi sempre essere un uomo'»).

66 <<https://twitter.com/neulesen/status/321331654415245312?s=20>> («Bell'articolo su di me e la mia nuova versione di #Flegeljahre di #JeanPaul: 'Da architetto ad autore di libri'»).

67 <<https://twitter.com/herbergsmuetter/status/378234622745649152?s=20>> («Ecco il *Nibelungenlied*, casomai qualcuno volesse rileggere l'originale»).

68 <<https://twitter.com/TanjaPraske/status/411553845291257856?s=20>> («Una breve introduzione a #Flegeljahre di Jean Paul»). Il link contiene un collegamento ipertestuale introduttivo alla relativa pagina di Wikipedia.

69 <<https://twitter.com/frauvogel/status/378235879187554304?s=20>> («La regina Ute legge alcuni tweet e li trova grandiosi!»). Il link rimanda alla pagina instagram alla quale è visibile la foto dell'artista che legge i post sullo *smartphone*.

70 <<https://twitter.com/cogries/status/411551258781036544?s=20>> («Jean Paul 'sta pazientemente alle porte del ventesimo secolo e aspetta che la sua gente

| | | | |
|--|--|----|--|
| | | 32 | reflexion: Jean Paul ist kein Zuckerschleckerei – sie machen es gut! #ttw13 #flegel. |
|--|--|----|--|

con la possibilità di esprimere anche *feedback* personali che vanno oltre la mera dimostrazione di assenso mediante applausi (es. 32). Anzi, i tweet dell'esperimento preso qui in esame esprimono anche la volontà di esercitare l'influenza del singolo nel selezionare momenti del flusso culturale da sottrarre all'oblio, per conferir loro durata e liberamente commentarli. Si veda l'esempio riportato nella seguente tabella:

| Tabella 7. Esempio di 'memoria connettiva' | | | |
|--|----------------|---|--|
| <i>Nibelungen (RLT Neuss)</i> | | | |
| 33 | @schmuecki_RLT | Wie? Siegfried hat eine verwundbare Stelle? Ich dachte, der wäre komplett unverwundbar seit dem Drachenblutbad? ⁷¹ | |
| 34 | @NGC6544 | ... bis auf die Stelle auf der das Lindenblatt lag, da ist das Drachenblut nicht hingekommen, also nicht gänzlich unverwundbar? ⁷² . | |
| 35 | @NGC6544 | Hoffen wir einfach, dass Kriemhild niemandem die Stelle, an der das Lindenblatt lag, verrät!!!! ⁷³ | |
| 36 | @schmuecki_RLT | Ach, Kriemhild weiß das? Na ja, aber sie hat ja schon das mit dem Gürtel nicht so richtig geheimhalten können... Hmmm ⁷⁴ . | |

Il dialogo tra i due *twitterer* della tabella 7 mostra come l'esperienza della fruizione individuale confluisca nella «memoria connettiva», l'ultimo stadio dell'interazione tra gli utenti del web, che per primo Pierre Levy aveva definito «intelligenza collettiva» e che Derrick De Kerckhove aveva poi attualizzato in «intelligenza connettiva»⁷⁵. Sara

gli venga dietro strisciando»).

71 <<https://twitter.com/NGC6544/status/377399385820114944?s=20>> («Cosa? Siegfried ha un punto vulnerabile? Pensavo che fosse del tutto invulnerabile dopo il bagno nel sangue del drago»).

72 <https://twitter.com/Schmuecki_Now/status/377420167913156608?s=20> («... tranne nel punto in cui c'era una foglia di tiglio, là il sangue non è arrivato, quindi non del tutto invulnerabile»).

73 <https://twitter.com/Schmuecki_Now/status/377427834857197568?s=20> («Speriamo solo che Kriemhild non si lasci scappare qual è il punto in cui è caduta la foglia!!»).

74 <<https://twitter.com/NGC6544/status/377433646354821120?s=20>> («Ah, Kriemhild lo sa? Beh, già non è riuscita a mantenere il segreto sulla cintura... Hmmm»).

75 Pesce, *Short Shelf-Life Media*, cit., p. 17. L'espressione 'memoria connettiva' attualizza la locuzione 'intelligenza connettiva' di Derrick De Kerckhove, a sua volta debitrice della 'intelligenza collettiva' formulata da Pierre Lévy e facente riferimento a un processo graduale ma costante, secondo cui la capacità cognitiva umana dopo

Pesce nel suo libro *The Politics of Ephemeral Digital Media: Permanence and Obsolescence in Paratexts* (2016) precisa che i materiali autoprodotti circolanti nella rete (audiovisivi, ma il principio in fondo è riferibile anche a tutti i materiali multimediali combinati con il linguaggio verbale) sono paratesti digitali caratterizzati da breve durata. Essi crescono come funghi intorno all'opera/evento di riferimento, tanto che la loro presenza ne segnala sì l'esistenza reale, ma collocata 'altrove'⁷⁶. Nel caso degli spettacoli teatrali, i tweet fanno riferimento a qualcosa di effimero – la messinscena appunto – destinata a scomparire nel momento della sua stessa rappresentazione⁷⁷. I commenti sono perciò paratesti con valore documentario non solo e non tanto dello spettacolo, quanto della sua ricezione. Essi danno conto delle dinamiche di lettura/visione/ascolto della messinscena, mostrando altresì l'effetto formativo che essa ha esercitato sul pubblico, in termini di cultura estetico-letteraria e di estetica drammaturgica. Oltre ai già citati esempi (7, 8) relativi ai *Nibelungen*, si osservi anche la tabella seguente:

| Tabella 8. Metalivello | |
|---|---|
| <i>Nibelungen (RLT Neuss)</i> | <i>Flegeljahre (Residenztheater)</i> |
| 37 Ich sehe das Twittern während der Vorstellung eher dort, wo die vierte Wand wackelt und der Zuschauer sich irgendwie verhalten muss #TTW13 ⁷⁸ . | 38 Mit den #flegeljahren erreichen wir eine neue form der schriftlichkeit, – ob wir auch was fürs theater tun ahne ich nicht #TTW13 #flegel ⁷⁹ . |

l'avvento di Internet si è avvalsa dell'estensione dell'intelligenza e della memoria dei singoli messa a disposizione della collettività. L'intelligenza connettiva trae la sua forza dalla connessione, dal collegamento, dalla messa in relazione delle intelligenze, puntando sul rapporto proficuo che esse intrattengono reciprocamente. La memoria connettiva di cui parla Sara Pesce rappresenta lo stadio finale di questo processo, attribuendo ai paratesti digitali il ruolo di archivio del vissuto individuale e delle emozioni che ne sono alla base, messo a disposizione di tutti gli utenti del web. Cfr. Pierre Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, trad. it. di Donata Feroldi – Maria Colò, Feltrinelli, Milano 1996; Derrick De Kerckhove, *L'intelligenza connettiva: l'avvento della Web Society*, FilmAuro, Roma 1999.

76 Cfr. Pesce, *Short Self-Life-Media*, cit., pp. 15-16.

77 Sull'esperimento del Rheinisches Landestheater Neuss ho condotto uno studio incentrato sul valore epistemologico dell'effimero legato alla scrittura amatoriale prodotta via twitter. Cfr. Silvia Ulrich, *The Mushrooms of the Nibelung: How Twitter-Paratexts about Friedrich Hebbel's Staging at Rheinisches Landestheater Neuss Deal with Ephemera*, in «Neohelicon», 45 (2021), pp. 1-22, <<https://rdcu.be/clj6s>> (ultimo accesso: 8 luglio 2021).

78 Cit. in Peter, *Twitter und Theater*, cit.

79 <<https://twitter.com/cogries/status/411591915545845761?s=20>> («[...]

| | | | |
|--|--|----|--|
| | | 39 | @residenztheater End! There is no end, the roman is a fragment. tbc #ttw13 #flegel ⁸⁰ . |
| | | 40 | Walt macht mich nass. Ich finde damit ist die vierte Wand durchbrochen. #TTW13 #flegel ⁸¹ . |
| | | 41 | wir schreiben übers Schreiben übers Schreiben. Jean Paul hätte hoffentlich seinen Spaß gehabt heute. und wenn nicht... #TTW13 #Flegel ⁸² . |
| | | 42 | JP gilt als 'Meister der zweiten Welt' – wer könnte besser zum Paralleluniversum #Twitter inspirieren #TTW13 #Flegel http://perlentaucher.de/buch/beatrix-langner/jean-paul.html ⁸³ . |
| | | 43 | So langsam glaube ich #Flegeljahre sind #Twitterjahre – und Jean Pauls Aphorismen sind die Nuss-ecken digitaler Rhetorik #TTW13 #Flegel ⁸⁴ . |
| | | 44 | schlägerei auf Bühne und Drohung an Twitterer – vorsicht ihr #flegel es gibt Zeugen im Netz #TTW13 ⁸⁵ . |

facciamo parte dello spettacolo come comparse. Gli attori interagiscono con noi e mi piove addosso»).

80 <<https://twitter.com/residenztheater/status/411595806894878720?s=20>> («Fine! Non c'è fine, il romanzo è un frammento. *Continua...*»).

81 <https://twitter.com/Lofwyr_83/status/411595582957178880?s=20> («Walt mi bagna. Così la quarta parete è stata sfondata»).

82 <https://twitter.com/residenztheater/status/411606926766927872?s=20> («Scriviamo dello scrivere sulla scrittura. Chissà se Jean Paul oggi si sarebbe divertito. E se no...»).

83 <https://twitter.com/cogries/status/411586797345730560?s=20> («JP è considerato il 'signore del secondo mondo'. Chi potrebbe ispirare meglio dell'universo parallelo #Twitter»).

84 <https://twitter.com/cogries/status/411460494017716224?s=20> («Comincio a pensare che i #Flegeljahre siano #Twitterjahre – e che gli aforismi di Jean Paul siano i mattoncini della retorica digitale»).

85 <<https://twitter.com/TanjaPraske/status/411582287546179584?s=20>> («Rissa sul palco e minacce ai *twitterer* – attenti #flegel, ci sono testimoni in rete»).

| | | |
|--|--|---|
| | | 45 [...] wir sind als Statisten Teil des Stücks. Die Schauspieler interagieren mit uns und mich regnet es an #TTW13 #flegel ⁸⁶ . |
|--|--|---|

Non mancano infatti riferimenti al ‘romanzo nel romanzo’ (es. 41), evidente anche nel titolo della doppia autobiografia che Walt e Vult hanno intrapreso («Hoppelpoppel oder das Herz», es. 17), oppure al problema della frammentarietà dell’opera (es. 39), così come i tentativi di legare riflessioni di storia della drammaturgia alla particolare contingenza dell’esperienza (es. 37, 40, 45). Ma anche i riferimenti al legame tra Hebbel / Jean Paul, le rispettive messinscene e Twitter (es. 38, 42, 43 o 15 nella tabella 4) rappresentano il raggiungimento di un ‘metalivello’ (cfr. es. 25) che da solo testimonia del successo dell’iniziativa.

4. CONCLUSIONI

I paratesti digitali analizzati si offrono come un documento della ricezione di Hebbel e di Jean Paul nella Germania contemporanea, sono cioè funzionali all’esercizio di una precisa memoria, che è insieme storico-letteraria e – sulla scia delle suggestioni di Lévy-De Kerckhove-Pesce – anche ‘individual-connettiva’: individuale, poiché l’estensione delle facoltà mentali ottenuta grazie alla connessione continua non annulla l’individualità, ne favorisce anzi la possibilità di manifestarsi, ad esempio facendo spesso ricorso, mediante link, all’‘archivio’ internet (cfr. tabella 6).

A una simile sollecitazione delle facoltà mnestiche, i *twitterer* hanno contribuito con materiale cognitivo proprio: oltre alle già menzionate citazioni da Hebbel / Jean Paul, alcune provengono anche da altri classici della letteratura tedesca, per affinità con il genere aforistico, benché in essi prevalga un approccio dilettantesco; nell’esempio (26) le parole di Goethe (senza riscontro filologico)⁸⁷ sono citate da weblog di aforismi, quelle di L. Börne (es. 31) sono invece tratte dalla Homepage del *Jean Paul Festival*⁸⁸.

Cosa differenzia allora i paratesti digitali prodotti durante i Tweetup dagli epitesti di Genette? Epitesti sono tutti gli scritti che, pur essen-

86 <<https://twitter.com/warnemann/status/411584271544233985?s=20>>. («Siamo come comparse sul palco. Gli attori interagiscono con noi e mi piove addosso»). Questo tweet è in risposta a un altro (una *follower*, non facente parte del Tweetup).

87 Cfr. Richard Döbel, *Lexikon der Goethe-Zitate*, Artemis, Zürich-Stuttgart 1968.

88 Cfr. <<http://www.jean-paul-2013.de>> (ultimo accesso: 2 marzo 2022).

do fisicamente lontani dal testo ‘fonte’, sono strettamente legati ad esso, spesso anzi lo precedono, poiché lo presentano e introducono al lettore, permettendone o guidandone l’interpretazione. I trailer degli spettacoli, gli articoli giornalistici, i blog⁸⁹ e i forum di discussione⁹⁰ sono assimilabili agli epiteti nel senso ‘genettiano’ del termine. Ma il Tweetup al RLT Neuss e al Residenztheater di Monaco non aveva lo scopo di introdurre lo spettacolo, benché i commenti fossero strettamente legati ad esso, cosicché i tweet prodotti rimangono come traccia di una ricezione stratificata, amatoriale, a testimonianza di una memoria individuale per sua natura superflua e irrilevante in una prospettiva ermeneutica tradizionale; essi sono piuttosto il risultato di una eco prodotta dal pubblico, un riverbero della *performance* ricco di divagazioni che, senza dirci nulla di essa, ci ricorda solo che ha avuto luogo. L’iniziativa gravita perciò nell’orbita dell’effimero, inteso quest’ultimo non come caduco (che sarebbe invece lo spettacolo vero e proprio in quanto arte prodotta *hic et nunc*), bensì come superfluo; effimere per definizione, le scritture paratestuali hanno a che fare con ciò che è periferico, non centrale, cioè marginale e superfluo: non aggiungendo nulla allo spettacolo, i tweet ne permettono solo la sopravvivenza frammentaria in rete, ricordando che qualcuno ha ‘in qualche modo’ preso parte a quell’evento.

Se lo spettatore di teatro postdrammatico, di fronte al compito di essere testimone oculare della scena attivando una coscienza etico-politica nei confronti di ciò che viene rappresentato, vacilla, poiché «sarebbe chiedergli troppo»⁹¹, i *twitterer* al RLT Neuss e al Residenztheater, con i loro post (si veda l’es. 44: «vorsicht ihr #flegel, es gibt Zeugen im Netz») dimostrano piuttosto che è possibile (ri-)appropriarsi di sapere letterario da condividere nel web, avvalendosi dell’intelligenza collettiva e trasformandola in memoria connettiva semplicemente producendo paratesti digitali. Accomunati agli spet-

89 Ad es. <<https://loehrzeichen.de/blog/nibelungen-auf-die-hand/>> (ultimo accesso: 21 novembre 2021) oppure <<https://herbergsmuetter.de/die-nibelungen-auf-die-hand-wir-sammeln-uns/>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

90 Cfr. il *Colloquium* che ha avuto luogo tre mesi prima della prima dei *Nibelungen* tra l’Università di Düsseldorf e il cast, visibile su Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=qh-9kzgia4>> (ultimo accesso: 21 novembre 2021).

91 «Der Standpunkt seiner Zeugenschaft ist im Wanken. Er kann nicht alles wahrnehmen, vor allem aber kann er nicht alles einordnen. Wir sind hier bei einem Problem, unter dem auch die professionelle Zuschauerschaft, die Kritik, leidet» («Il punto di vista della sua testimonianza vacilla. Non può percepire tutto, ma soprattutto non può classificare tutto. Ci troviamo di fronte a un problema che investe anche il pubblico professionista, la critica»). Cfr. Florian Malzacher, *There Is a Word for People Like You: Audience, in Paradoxien des Zuschauens*, cit., pp. 41-53: 47.

tatori di teatro postdrammatico, anche i *twitterer*-testimoni sentono il peso della responsabilità che richiede il cogliere frammenti di senso dall'azione rappresentata: essi perciò lo fanno 'fermando attimi' (si potrebbe pensare a Goethe!), estrapolandoli dalla recita e consegnandoli al *mare magnum* della rete.

Come si vede, l'iniziativa non è stata una semplice occasione di svago, ma una forma di impegno culturale e civile, contrassegnata da una possibilità di formazione *bottom-up* del pubblico. In tal modo, il Tweetup ha recuperato, adattandola ai tempi, la drammaturgia brechtiana incentrata sullo straniamento che la modalità epica può esercitare sullo spettatore e sulla sua capacità riflessiva. Mentre però in Brecht era la scena ad arricchirsi di testo scritto per creare distanza e promuovere tale riflessione, al RLT Neuss e al Residenztheater è stato il pubblico a integrare la recita sul palco con il flusso epico (il *digital storytelling* tipico dei nuovi media)⁹² generato dai rispettivi *twitterer*, divenuti in taluni casi veri e propri 'mediatori di significati', e inducendo in tal modo a riflettere sul valore del teatro per l'Uomo contemporaneo; in particolare ruotando attorno a sei riflessioni, quasi 'tesi' – che qui riassumo – formulate da Gries durante *Flegeljahre* e che riprendono, non senza una certa ironia, il motivo della necessità di una distanza «spiratrice e protettiva»⁹³ da ciò che viene rappresentato, culminate in una domanda aperta *à la* Brecht su quanto ci si possa davvero avvicinare all'arte con cognizione di causa senza «caderci dentro»⁹⁴. L'arte e la vita sono dunque inconciliabili? A questa conclusione era giunto Jean Paul lasciando aperto il finale del suo romanzo, ma se un secolo dopo Tonio Kröger avesse avuto Twitter, forse l'amica Lisaveta non lo avrebbe rimproverato di essere su una falsa strada.

92 Cfr. Corrado Petrucco – Marina de Rossi, *Narrare con il digital storytelling a scuola e nelle organizzazioni*, Carocci, Roma 2009.

93 Cfr. <<https://twitter.com/cogries/status/411578460889706496?s=20>>.

94 Cfr. <<https://twitter.com/cogries/status/411590284070649856?s=20>>. Il riferimento è ai cinque *twitterer* di *Flegeljahre* facenti parte della scena.