

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*Il canone dei romantici tedeschi:
i casi di Dante e Shakespeare*

Peter Kofler

ANNO IV - 2019



IL CANONE DEI ROMANTICI TEDESCHI: I CASI DI DANTE E SHAKESPEARE

Peter KOFLER (*Università degli Studi di Verona*)
peter.kofler@univr.it

RIASSUNTO: Sulla base di una definizione storica di ‘romantico’, il saggio ripercorre le tappe fondamentali della costruzione del canone dei romantici tedeschi analizzando la ricezione critica, filosofica e traduttiva di Dante e Shakespeare.

ABSTRACT: Moving from the historical concept of romanticism, the paper focuses on the main steps in the building of the German romantic canon by analyzing the critical, philosophical and translational reception of Dante and Shakespeare.

PAROLE CHIAVE: Canone romantico tedesco, Dante, Shakespeare

KEY WORDS : German romantic canon, Dante, Shakespeare



IL CANONE DEI ROMANTICI TEDESCHI: I CASI DI DANTE E SHAKESPEARE

Peter KOFLER (*Università degli Studi di Verona*)
peter.kofler@univr.it

La situazione è chiara, semmai, soltanto a prima vista. Se oggi non abbiamo dubbi su quali fossero i romantici tedeschi e su cosa dobbiamo intendere per «romantico», le cose si presentano in modo radicalmente diverso se proviamo a guardare alla questione con gli occhi del tardo Settecento. Ci accorgiamo allora che un piccolo gruppo di giovani filologi, poeti e filosofi, che non si definivano affatto come romantici, ma come «moderni», in netta contrapposizione ai «classicisti», attribuivano l'aggettivo «romantici» ad alcuni generi e autori appartenenti alla letteratura europea del Medioevo e del Rinascimento, proponendoli come modelli e anticipatori della «modernità».

Nel suo studio sulla storia europea del Romanticismo, Hans Eichner distingue, per quanto riguarda l'impiego dell'aggettivo «romantico», quattro fasi. Nella prima, che parte dal 1698, in cui esso entra per la prima volta nella cultura tedesca, per giungere, esattamente cento anni dopo, alla fondazione, da parte dei fratelli August Wilhelm e Friedrich Schlegel, della prima rivista romantica tedesca, l'«Athenaeum», l'appellativo «romantico» viene usato nell'accezione di «“romanähnlich”, “romanhaft” oder zu den romanischen Sprachen gehörig».¹ Nella seconda fase, dal 1798 in poi, si inizia a riflettere attorno a una teoria della «poesia romantica» da contrapporre in modo programmatico alla «poesia classica».² Nell'inverno del 1807-1808 invece scatta la terza fase, in cui gli avversari degli autori che noi oggi annoveriamo tra i romantici iniziano a usare «romantico» nonché i sostantivi da esso derivati in senso spregiativo nei confronti del movimento e dei suoi rappresentanti.³ È soltanto nella quarta e ultima fase, da ritenersi conclusa intorno alla metà dell'Ottocento, che «romantico» e «romanticismo» assumono il significato storico-letterario che oggi ci è familiare.⁴

1 «simile a un romanzo», “romanzesco” o appartenente alle lingue romanze» (Hans Eichner, *“Romantic” and Its Cognates: The European History of a Word*, Toronto, University of Toronto Press, 1972, pp. 98-99.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

Come noto, fu il Thomas Warton delle *Observations on the Faerie Queene*, pubblicate nel 1754, ad applicare il concetto di una «poesia romantica» all'epopea cavalleresca, ai «romanzi» di Ludovico Ariosto e Torquato Tasso nonché ad altre opere medievali e rinascimentali di simile impostazione, per distinguerle nettamente da quelle della tradizione classica, introducendo con ciò l'opposizione tra «classico» e «romantico» nel dibattito critico.

Nella seconda fase appena delineata, Friedrich Schlegel, nel suo *Gespräch über die Poesie* pubblicato nel 1800 nel terzo volume della rivista «Athenaeum», offre una definizione più ampia di «poesia romantica». Sul modello del *Simposio* platoniano, in cui Agatone, uno dei protagonisti, definisce il dio Eros come poeta in grado di insegnare la propria arte anche ad altri, Schlegel delinea ciò che secondo lui costituisce l'essenza della poesia, evocando innanzitutto il suo potere sinergico e allo stesso tempo, aperto: «Alle Gemüther, die sie lieben, befreundet und bindet Poesie mit unauf löslichen Banden. [...] Jede Muse sucht und findet die andre, und alle Ströme der Poesie fließen zusammen in das allgemeine große Meer».⁵ Nel paragrafo dedicato alle *Epochen der Dichtkunst* vengono poi presentati alcuni autori che nel loro insieme dovrebbero costituire il nuovo canone della modernità, un canone, che nella sua prima parte si legge come una piccola storia della letteratura italiana. Il primo a essere nominato è Dante Alighieri, il quale, grazie alla sua «Rückwendung zum Alterthum» e al collegamento tra «Religion und Poesie», sarebbe nientemeno che «der heilige Stifter und Vater der modernen Poesie»⁶ e formerebbe, accanto a Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, l'apice «vom alten Styl der modernen Poesie».⁷ Nei due secoli successivi «die Form und Bildung der nun wieder zur Kunst gewordenen Poesie» sarebbero poi state applicate «auf den abentheuerlichen Stoff der Ritterbücher», dando in questo modo vita al «Romanzo der Italiäner», cioè alle opere di un Ariosto o di un Bojardo.⁸

5 Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, «Athenaeum», Bd. 3, 1. Stück, pp. 58-128: 58 («La poesia lega indissolubilmente tutti coloro che la amano. [...] Ogni musa cerca e trova l'altra, e tutte le correnti della poesia confluiscono nel grande mare comune»).

6 *Ibid.*, p. 77 («attenzione all'antichità» «religione e poesia»; «il santo fondatore e il padre della poesia moderna»).

7 *Ibid.*, p. 78 («dello stile antico nell'ambito della poesia moderna»).

8 *Ibid.*, pp. 78-79 («la forma e la struttura di una poesia tornata ad essere un'arte»; «ai soggetti avventurosi dei poemi cavallereschi» «romanzo degli italiani»).

Partendo dall'Italia, lo sguardo del critico si estende all'Europa occidentale e settentrionale. Schlegel scrive:

Die Kunstgeschichte der Spanier, die mit der Poesie der Italiäner aufs innigste vertraut waren, und die der Engländer, deren Sinn damals für das Romantische, was etwa durch die dritte vierte Hand zu ihnen gelangte, sehr empfänglich war, drängt sich zusammen in die von der Kunst zweyer Männer, des Cervantes und Shakespeare, die so groß waren, daß alles übrige gegen sie nur vorbereitende, erklärende, ergänzende Umgebung scheint.⁹

Se del *Don Quijote* vengono messi in rilievo «der fantastische Witz» e la «Fülle kühner Erfindung», nel caso di Shakespeare sono «Fülle, Anmuth und Witz» a trasformare ai suoi drammi «zu einer romantischen Grundlage des modernen Drama».¹⁰ Nella *Brief über den Roman*, contenuta anch'essa nel *Dialogo sulla poesia*, Antonio, uno dei partecipanti a questo simposio, afferma di aver «ein bestimmtes Merkmahl des Gegensatzes zwischen dem Antiken und dem Romantischen aufgestellt».¹¹ Anche se quest'ultimo, sempre secondo Antonio, non coincide semplicemente con il moderno, dato che un Lessing è squisitamente moderno, ma non romantico, sarebbe nuovamente Shakespeare, in cui egli «das eigentliche Centrum, den Kern der romantischen Fantasie setzen möchte».¹² A sostegno della sua tesi, Antonio dichiara che sono proprio i drammi dell'autore elisabettiano in cui

such und finde ich das Romantische, bey den ältern Modernen, bey Shakespeare, Cervantes, in der italiänischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchen die Sache und das Wort selbst herstammt. Dieses ist bis jetzt das einzige, was einen Gegensatz zu den classischen Dichtungen des Alterthums abgeben kann [...]. Und gewiß ist es, daß alles vorzüglichste der modernen Poesie dem Geist und selbst der Art nach dahinneigt.¹³

- 9 *Ibid.*, p. 80 («La storia dell'arte degli spagnoli, intimi conoscitori della poesia italiana, e quella degli inglesi, allora molto sensibili a tutto ciò che di romantico giungeva loro di terza e quarta mano, si concentra in quella dell'arte di due uomini, di Cervantes e di Shakespeare, i quali erano talmente grandi che, paragonato a loro, tutto il resto appare soltanto come contesto propedeutico, illustrativo e complementare»).
- 10 *Ibid.*, p. 83 («lo spirito fantastico»; l'«abbondanza dell'audace invenzione»; «la ricchezza, la grazia e lo spirito»; «in una base romantica del teatro moderno»).
- 11 *Ibid.*, p. 122 («individuato uno specifico tratto che oppone l'antico al romantico»).
- 12 *Ibid.* («vorrebbe scorgere il vero centro, il nocciolo della fantasia romantica»).
- 13 *Ibid.* («cercare e trovare ciò che è romantico, nei primi autori moderni, in

Sempre nella *Lettera sul romanzo*, Antonio offre un'ulteriore definizione, affermando che per romantico si debba intendere «eben das [...], was uns einen sentimentalischen Stoff in einer fantastischen Form darstellt»,¹⁴ invitando i presenti a pensare in questo senso «an Petrarca oder an Tasso, dessen Gedicht gegen das mehr fantastische des Ariost, wohl das sentimentale heißen könnte».¹⁵ Ma in che cosa consiste, si chiede ancora Antonio, questo sentimentale? La risposta è che si tratta di ciò che «uns anspricht, wo das Gefühl herrscht, und zwar nicht ein sinnliches, sondern das geistige. Die Quelle und Seele aller dieser Regungen ist die Liebe, und der Geist der Liebe muß in der romantischen Poesie überall unsichtbar sichtbar schweben».¹⁶

A questo canone positivo viene contrapposto uno negativo, costituito dal classicismo francese: «Aus oberflächlichen Abstractionen und Rasonnements, aus dem misverstandenen Alterthum und dem mittelmäßigen Talent», si legge ancora nel *Gespräch* di Schlegel, «entstand in Frankreich ein umfassendes und zusammenhängendes System von falscher Poesie, welches auf einer gleich falschen Theorie der Dichtkunst ruhet; und von hier aus verbreitete sich diese schwächliche Geisteskrankheit des sogenannten guten Geschmacks fast über alle Länder Europa's».¹⁷

Dei tre autori eretti dalla critica romantica a modelli della modernità, Dante, Cervantes e Shakespeare, vorrei ora concentrarmi sul primo e sull'ultimo, per analizzare meglio ciò che, agli occhi del Romanticismo tedesco, ne costituisce il carattere canonico.

Shakespeare, Cervantes, nella poesia italiana, in quell'epoca dei cavalieri, dell'amore e delle favole, da cui derivano il concetto e la parola stessa. Ciò costituisce fin qui l'unico contrappeso alle opere classiche dell'antichità [...]. Ed è indubbio che la migliore poesia moderna tende per spirito e perfino per modalità in questa direzione»).

- 14 *Ibid.*, p. 119 («precisamente ciò che ci presenta un contenuto sentimentale in una forma fantastica»).
- 15 *Ibid.* («al Petrarca o al Tasso, il cui poema, se paragonato a quello più fantastico dell'Ariosto, potrebbe essere definito come sentimentale»).
- 16 *Ibid.*, p. 120 («ci coinvolge, in cui domina il sentimento, un sentimento non di stampo sensuale, bensì spirituale. La fonte e l'anima di tutti questi sentimenti è l'amore, e lo spirito dell'amore è ciò che deve aleggiare in modo invisibilmente visibile in tutta la poesia romantica»).
- 17 *Ibid.*, p. 84 («Da astrazioni e ragionamenti superficiali, da un'antichità fraintesa e da un talento mediocre», si legge ancora nel *Dialogo* schlegeliano, «si sviluppò in Francia un articolato e coerente sistema di falsa poesia basato sopra un'altrettanto sbagliata teoria dell'arte poetica; e da lì questa malattia mentale del cosiddetto buon gusto si è diffusa in quasi tutti i paesi europei»).

Dante

In un suo autorevole saggio del 1929, Erich Auerbach individua nel Romanticismo e nei suoi predecessori il periodo più importante nella storia della ricezione dantesca, un periodo in cui il poeta della *Divina commedia* viene riscoperto e si sviluppa di lui l'immagine che ne abbiamo ancora oggi.¹⁸ Nel Barocco e durante l'Illuminismo invece Dante viene «vernachlässigt und mißachtet»,¹⁹ anche se non completamente dimenticato. La sua opera è giudicata sempre più come «geschmacklos, regelwidrig und unzugänglich».²⁰ Il massimo esponente di questa condanna è Voltaire, il quale polemizza apertamente contro «die ungereimten und barbarischen Erfindungen in der *Komödie*»²¹ e conia l'espressione che caratterizzerà negativamente l'opera in tutta la cultura europea dell'epoca definendola come «bizarre».²² Mano a mano che l'estetica e la poetica tedesca, a partire dagli anni sessanta del XVIII secolo, si emancipano dal classicismo francese, giunge il momento della riscoperta del poeta fiorentino, una rinascita tuttavia all'insegna del paradosso, dato che essa,

um Dante zu preisen, nicht viel andere Argumente verwandte als die Aufklärung, um ihn zu verurteilen. Denn wenn es eben noch ein Vorwurf gewesen war, ein barbarischer Dichter, ein Dichter der noch unentwickelten Frühzeit seines Volkes zu heißen, so war es nun ein Ruhm ; und wenn eben noch das allzu starke Kolorit und das Übermaß des Ausdruckes als geschmacklos und bizarr galten, so wird nun der Geschhmack verachtet und das Bizarre gepriesen.²³

18 Erich Auerbach, *Entdeckung Dantes in der Romantik*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2018, pp. 172-179: 172.

19 *Ibid.* («trascurato e disprezzato»).

20 *Ibid.* («priva di gusto, irregolare e inaccessibile»).

21 *Ibid.* («le assurde e barbariche invenzioni nella *Commedia*»).

22 Voltaire, *Dante*, in Id., *Oeuvres de Voltaire*, dir. M. Beuchot, Tome XXVIII: *Dictionnaire philosophique*, Tome III. Paris, Lefèvre, 1829, pp. 288-293: 291 («bizzarra»).

23 Erich Auerbach, *art. cit.*, p. 172 («gli argomenti usati per celebrare Dante erano presoché gli stessi di quelli usati dagli illuministi per condannarlo. Se fino a questo momento era valso come rimprovero il fatto di essere definito come poeta barbarico, un poeta appartenente ad un periodo arcaico del suo popolo, ora questo stesso fatto si trasformava in un vanto; e se finora i tratti troppo forti e l'eccesso espressivo erano stati giudicati come privi di gusto e bizzarri, adesso il gusto viene disprezzato e ciò che è bizzarro viene esaltato»).

Siamo dunque di fronte al caso di un autore che con il Romanticismo passa da un canone negativo ad uno positivo sulla base di un radicale rovesciamento di valori.

Già per il Vico della *Scienza nuova*, Dante rappresenta «il toscano Omero». ²⁴ Come il poeta dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, Dante è visto dal filosofo italiano come «naiv, heroisch und erhaben», ²⁵ una valutazione che prefigura non soltanto quella dello *Sturm und Drang*, ma anche quella dello stesso Romanticismo. Tuttavia, come precisa sempre Auerbach, i Romantici tedeschi, troppo tesi verso speculazioni astratte di tipo estetico-filosofico, non erano grandi conoscitori del testo della *Divina commedia*. In linea con la famosa tragedia del conte *Ugolino* di Heinrich Wilhelm von Gerstenberg del 1768, in cui l'autore, anticipando lo *Sturm und Drang*, aveva offerto, come messo in evidenza da Peter Kuon, «das erste Beispiel kreativer Dante-Rezeption in Deutschland», ²⁶ «haben ihre Bewunderung für Dante und ihre vorzüglichen Übersetzungsfragmente gerade das Interesse für einzelne poetische Stellen des Gedichts angeregt», ²⁷ a scapito dell'opera complessiva, alimentando però in questo modo «einen förmlichen Dante-Kult». ²⁸ In questo modo, il Fiorentino entra a far parte, «neben den Shakespeares und Goethes, manchmal auch neben Shakespeare und Cervantes», ²⁹ di ciò che Auerbach chiama la «Dreigestirn der neueren europäischen Dichtung», ³⁰ o, come potremmo anche dire, del canone dei Romantici tedeschi.

Aggiungo, tra parentesi, che in epoca romantica escono in Germania tre traduzioni complete della *Divina commedia*, la prima ad opera di Karl Ludwig Kannegießer data alle stampe nel 1809, ³¹ la seconda di Karl

24 Giambattista Vico, *La scienza nuova*, vol. 2, Roma-Bari, Laterza, p. 428.

25 Erich Auerbach, *art. cit.*, p. 173 («ingenuo, eroico e sublime»).

26 Peter Kuon, *Die kreativer Rezeption der Divina Commedia in Klassik und Romantik*, in «Italien in Germanien»: *deutsche Italienrezeption von 1750-1850*, Hrsg. Frank-Rutger Hausmann e.a., Tübingen, Narr, 1996, pp. 300-317: 301 («il primo esempio di ricezione creativa di Dante in Germania»).

27 Erich Auerbach, *art. cit.*, p. 175 («la loro ammirazione per Dante e le loro pregevoli traduzioni frammentarie hanno limitato l'interesse ad alcuni passi poetici del poema»).

28 *Ibid.* («un vero e proprio culto per Dante»).

29 *Ibid.* («accanto a Shakespeare e Goethe, qualche volta anche accanto a Shakespeare e Cervantes»).

30 *Ibid.* («triade della moderna poesia europea»).

31 *Die Göttliche Komödie des Dante*, Herausgegeben von Carl Ludwig Kannegießer,

Streckfuß, molto apprezzata da Goethe e pubblicata tra il 1824 e il 1826,³² e la terza, di Re Giovanni di Sassonia, uscita a partire dal 1828 e completata nel 1849 sotto lo pseudonimo di Filalete,³³ di cui però soltanto la prima e l'ultima si conformano all'approccio retrospettivo e straniante della teoria romantica della traduzione poetica.

Tuttavia, come sottolinea ancora Auerbach, né August Wilhelm Schlegel, il più geniale traduttore del Romanticismo tedesco, definito da suo fratello Friedrich come «Altmeister aller Danteschen Wissenschaft»,³⁴ né il filosofo idealista romantico Schelling hanno intrapreso, contro ogni ragionevole attesa, uno studio esaustivo sul nostro poeta. Schelling però, nel suo saggio su *Dante in philosophischer Beziehung* del 1803, considerato, sempre da Auerbach, «weitaus das Bedeutendste, was in der eigentlichen Romantik über Dante und die *Komödie* geschrieben wurde»,³⁵ prese in considerazione il testo nella sua interezza, interpretandolo come «Verbindung des Allegorischen mit dem Historischen»,³⁶ inserendo in un'ottica positiva la sua singolarità formale e tematica, laddove l'Illuminismo si era perso in uno sterile dibattito intorno alla definizione di genere, e riconoscendo, infine, nella «Trichotomie der *Komödie* [...] den sinnbildlichen Ausdruck des inneren Typus aller Wissenschaft und Poesie, in dem die Hölle das Reich der Natur, das *Purgatorio* das Reich der Geschichte, das *Paradiso* das Reich der Kunst darstelle».³⁷

Shakespeare

«In keinem anderen Land auf dem Kontinent», nota Günther Erken, «hat Shakespeare eine so paradigmatische Bedeutung erlangt wie in

Amsterdam im Kunst- und Industrie-Comptoir, 1809.

32 *Die Göttliche Komödie des Dante Alighieri*, übersetzt und erläutert von Karl Streckfuß, Halle, bei Hemmerde und Schwetschke, 1824-1826.

33 *Dante Alighieris Göttliche Komödie*. Metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philaletes. 3 Teile. Dresden, Leipzig, 1849.

34 Erich Auerbach, *art. cit.*, p. 176 («il grande maestro della critica dantesca»).

35 *Ibid.*, p. 177 («il testo di gran lunga più importante che il Romanticismo abbia scritto su Dante e la *Commedia*»).

36 *Ibid.* («combinazione tra allegoria e storia»).

37 *Ibid.* («tricotomia della *Commedia* [...] l'espressione simbolica del tipo interiore di ogni scienza e poesia, in cui l'*Inferno* rappresenterebbe il regno della natura, il *Purgatorio* il regno della storia, il *Paradiso* il regno dell'arte»).

Deutschland»,³⁸ dove fu considerato non solo come ispiratore e modello, ma quasi da subito, prima ancora che se ne conoscessero i testi, come un mito, per finire con l'essere collocato accanto a Goethe e Schiller come terzo poeta classico della letteratura tedesca, così come Amleto fu accostato a Faust in quanto rappresentante del carattere tedesco.

Rispetto a Dante, recepito, come si è potuto vedere, in modo prevalentemente selettivo, le opere teatrali di Shakespeare ebbero la fortuna di essere accolte, celebrate, studiate, tradotte e in molti casi messe in scena nella loro interezza. Inoltre, nel caso del drammaturgo elisabettiano, l'inserimento in un canone positivo avvenne già alcuni decenni prima dell'avvento del Romanticismo, i cui maggiori rappresentanti, tuttavia, integrarono e modificarono i criteri adottati da un certo Illuminismo nonché dallo *Sturm und Drang* per elevare a modello il poeta inglese.

Mentre nella prima metà del Settecento un autorevole rappresentante della poetica classicistica come Johann Christoph Gottsched motivava il rifiuto del teatro shakespeariano sulla base della sua violazione delle unità aristoteliche di azione, tempo e luogo, della mancata osservazione del principio di verosimiglianza, della combinazione di elementi tragici e comici e di uno stile, che con la sua ricchezza di immagini, i suoi giochi di parole e la sua rozzezza sconvolgeva i principi della retorica classica, già nel 1759 Gotthold Ephraim Lessing, nella famosa diciassettesima *Literaturbrief*, parte di una raccolta di critiche letterarie in forma epistolare pubblicata insieme a Friedrich Nicolai e Moses Mendelssohn, innalzò Shakespeare a modello del teatro tedesco contro Gottsched e il teatro classico francese: «Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden,» nota Lessing, «ist *Shakespear* in weit grösserer tragischer Dichter als *Corneille*; obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat. *Corneille* kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung, und *Shakespear* in dem Wesentlichen näher. [...] Nach dem *Oedipus* des *Sophokles*», aggiunge il drammaturgo tedesco, «muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als *Othello*, als *König Lear*, als *Hamlet* etc.».³⁹

38 Günther Erken, *Deutschland*, in *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*, Hrsg. Ina Schabert. Stuttgart, Kröner, 2000, pp. 635-650: 635 («In nessun altro paese del continente Shakespeare ebbe un significato altrettanto paradigmatico quanto in Germania»).

39 Friedrich Nicolai, Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, *Briefe die neueste Literatur betreffend*, Hildesheim, New York, Olms 1974, p. 101 («Anche rispetto agli

Il ruolo di avanguardia della Germania nella ricezione di Shakespeare risulta evidente se si pensa che il giudizio europeo sul drammaturgo elisabettiano fu condizionato, in qualche caso fino al Romanticismo, da critici come Pope e Dryden in Inghilterra e da Voltaire in Francia. Quest'ultimo, ancora nel 1761, pubblica due traduzioni del famoso monologo di Amleto, una bella infedele in versi alessandrini e l'altra semanticamente fedele, in prosa e quindi 'brutta', allo scopo, in quest'ultimo caso, di metterne in risalto lo stile barbarico.⁴⁰

Gli anni sessanta del Settecento vedono poi la pubblicazione di ventidue drammi shakespeariani in traduzione tedesca ad opera di Christoph Martin Wieland. Anche se non concepite per essere messe in scena, queste traduzioni in una prosa fedele, che avrà un impatto decisivo sul teatro dello *Sturm und Drang*, ebbero uno straordinario successo sulla scena, fino e anche oltre il Romanticismo.⁴¹

Da questo momento in poi Shakespeare è valutato come «Natur- und Originalgenie» nonché come profondo e ineguagliabile conoscitore dell'animo umano. Infatti, Johann Gottfried Herder, uno dei maggiori rappresentanti dello *Sturm und Drang*, in un suo famoso saggio del 1772, come prima di lui avevano già fatto Lessing e, successivamente, Gerstenberg, fa un paragone tra Shakespeare e Sofocle collocando ognuno, secondo il pensiero storico sviluppatosi intorno a metà secolo, nel proprio tempo. Come Sofocle aveva fatto con i greci, Shakespeare, il «Dollmetscher der Natur in all' ihren Zungen»,⁴² «lehrt, rührt und bildet [...] Nordische Menschen»⁴³, riunendo «[l]auter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter

antichi Shakespeare risulta un poeta drammatico molto più grande di Corneille, nonostante questi conoscesse gli antichi molto bene, mentre l'altro quasi per nulla. Corneille si avvicina ad essi nell'impianto meccanico, Shakespeare invece nella sostanza. [...] Dopo l'*Edipo* di Sofocle nessun testo teatrale deve avere un maggiore impatto sulle nostre passioni dell'*Otello*, del *Re Lear*, dell'*Amleto*, ecc.»).

⁴⁰ Cfr. Peter Kofler, *Übersetzung und Modellbildung: Klassizistische und anticlassizistische Paradigmen für die Entwicklung der deutschen Literatur im 18. Jh., in Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Hrsg. Harald Kittel e.a., vol. 2, Berlin-New York, de Gruyter, pp. 1723-1737: 1732.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 1732-1733.

⁴² Johann Gottfried Herder, *Shakespeare*, in Herder, Goethe, Frisi, Möser, *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hrsg. Hans Dietrich Irmscher, Stuttgart, Reclam, pp. 63-91: 77 («l'interprete della natura in tutti i suoi linguaggi»).

⁴³ *Ibid.*, pp. 77-78 («educa, commuove e forma [...] gli uomini del Nord»).

aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung, der Welt»⁴⁴ «zum Ganzen Eines theatralischen Bildes, Einer Grösse habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschauet».⁴⁵

Proprio su queste basi, i romantici tedeschi, a partire dagli anni novanta del XVIII secolo, inseriscono Shakespeare nel loro canone, e ciò non solo attraverso una traduzione, quella in versi di August Wilhelm Schlegel e Ludwig Tieck, pubblicata in nove volumi a Berlino tra il 1796 e il 1810 e ancora oggi considerata, a sua volta, come canonica, ma anche attraverso una ricerca di stampo storico-biografico nonché estetico-filologico.

In un saggio dal titolo *Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren* del 1796, Ludwig Tieck, ripercorrendo le tappe della ricezione shakespeariana nella Germania del XVIII secolo, scrive:

Man hat oft Shakespear's Genie bewundert, das in so vielen seiner Kunstwerke die gewöhnliche Bahn verläßt und neue Pfade sucht; bald Leidenschaften bis in ihre feinsten Schattirungen, bald bis zu ihren entferntesten Grenzen verfolgt; bald den Zuschauer in die Geheimnisse der Nacht einweihet und ihn in einen Kreis von Hexen und Gespenstern versetzt; ihn dann wieder mit Feen und Geistern umgibt, die jenen fürchterlichen Erscheinungen völlig unähnlich sind. Man hat zu oft über die Kühnheit, mit der Shakespeare die gewöhnlichen Regeln des Drama verletzt, die ungleich größere Kunst übersehen, mit der er den Mangel der Regel unbemerkt macht; denn eben darin besteht der Probestein des echten Genies, daß es für jede verwegene Fiction, für jede ungewöhnliche Vorstellungsart schon im voraus die Täuschung des Zuschauers zu gewinnen weiß; daß der Dichter nicht unsere Gutmüthigkeit in Anspruch nimmt, sondern die Phantasie, selbst wider unsern Willen, so spannt, daß wir die Regeln der Aesthetik, mit allen Begriffen unsers aufgeklärten Jahrhunderts vergessen, und uns ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters überlassen.⁴⁶

44 *Ibid.*, p. 78 («soltanto singoli fogli strappati dalla tempesta dei tempi dal libro degli eventi, della provvidenza, del mondo»).

45 *Ibid.* («in un unico quadro teatrale, in un unico sublime evento, che solo il poeta riesce a dominare»).

46 Ludwig Tieck, *Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*, in Id., *Kritische Schriften*. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Tieck. Erster Band. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1848, pp. 35-74 e 135-184: 37 («Spesso è stato ammirato il genio di Shakespeare, che in così tante delle sue opere abbandona la tradizione per cercare nuovi percorsi; che insegue le passioni ora fino nelle loro pieghe più nascoste, ora fino ai loro confini più remoti; ora introduce lo spettatore ai segreti della notte e lo colloca in una cerchia di streghe e fantasmi; lo cir-

E Tieck continua sostenendo che

Shakespeare war in seinem Zeitalter, mehr als jeder andere Schriftsteller, der Dichter seiner Nation; er schrieb nicht für den Pöbel, aber für sein Volk; und die dramatischen Meisterstücke der Alten, selbst wenn er sie gekannt hätte, waren daher nicht das Tribunal, vor das er seine Schauspiele zog, sondern durch ein aufmerksames Studium des Menschen hatte er gelernt, was auf die Gemüther wirkt, und nach seinem eigenen Gefühl und den Regeln, die er aus der Erfahrung abstrahirt hatte, dichtete er seine Kunstwerke.⁴⁷

Sempre nel 1796 esce sulla rivista «Die Horen» diretta da Friedrich Schiller un saggio di August Wilhelm Schlegel intitolato *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters*. Rivolgendosi direttamente al drammaturgo elisabettiano, Schlegel esclama: «Nie wurde ein Sterblicher mehr vergöttert als du, aber auch nie einer alberner und lästerlicher geschmäht».⁴⁸ Volgendo poi lo sguardo al modo in cui Goethe aveva espresso il proprio giudizio su Shakespeare in generale e sull'*Amleto* nello specifico, il critico romantico prosegue asserendo che nel romanzo goethiano

das Lob und die Auslegung des größten dramatischen Dichters ist auf die gefälligste Art dramatisiert. Es wird keine Standrede an seinem Grabe gehalten, noch

conda poi con fate e spiriti del tutto dissimili da quelle spaventose apparizioni. Troppo spesso ci si è concentrati sull'audacia con cui Shakespeare viola le regole convenzionali del dramma, dimenticando la maestria ancor maggiore con cui riesce a nascondere la mancanza di regole. La pietra di paragone del vero genio consiste nella capacità di saper ottenere fin dall'inizio l'illusione dello spettatore per ogni audace finzione, per ogni insolita rappresentazione; nel fatto che il poeta non si affida alla nostra bonomia, ma tende la nostra fantasia anche contro la nostra volontà, fino a farci dimenticare le regole dell'estetica insieme a tutti gli altri concetti del nostro secolo illuminato e farci abbandonare completamente alla splendida follia del poeta»).

47 *Ibid.*, p. 38 («Shakespeare fu nel suo tempo più di ogni altro scrittore il poeta della nazione. Non scriveva per la plebe, ma per il suo popolo; e i capolavori drammatici degli antichi, anche se li avesse conosciuti, non erano il tribunale davanti al quale presentare i suoi drammi. Fu piuttosto grazie a un attento studio dell'uomo che aveva appreso ciò che tocca gli animi e compose le sue opere seguendo il suo istinto e le regole tratte dall'esperienza»).

48 August Wilhelm Schlegel, *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters*, in ID., *Sprache und Poetik*, Stuttgart, Kohlhammer, 1962, pp. 88-122: 89 («Mai un mortale fu idolatrato più di te, ma mai nessuno fu anche più sciocamente ammirato e ingiuriosamente oltraggiato»).

weniger ergeht ein altägyptisches Totengericht über ihn. Er ist auferstanden und wandelt unter den Lebenden, nicht durch irgendeine peinliche Beschwörung, sondern willig und froh stellt er sich auf das Wort eines Freundes und Vertrauten in verjüngter Kraft und Schönheit dar.⁴⁹

Passando poi all'*Amleto*, Schlegel lo definisce come «von jeher das bewundertste und gewiß das mißverstandenste unter allen Stücken Shakespeares».⁵⁰ Dell'eroe eponimo, poi, Schlegel, sempre sulla scorta di Goethe, in cui, conviene ricordarlo, i romantici, in questo momento storico, vedevano uno di loro, dice:

Taten werden von ihm gefordert, und er gibt nur Gefühle und Gedanken. Allein wenngleich wenig getan wird, so geschieht doch viel, und viel wird zu denken aufgegeben. Grausen, Erstaunen und Mitleid ketten den großen Haufen an die Bühne, die von den wundervollen und furchtbaren Schlägen des Schicksals gleichsam in ihren Grundfesten wankt, während den weiseren Hörer die unaufgelösten Rätsel seines Daseins, welche er in Hamlets Seele ließ, in sein eigenes Innere versenken.⁵¹

Sempre nello stesso saggio, verso la fine, Schlegel si esprime su un progetto che vedrà la luce a partire dall'anno successivo e grazie al quale, più di ogni speculazione estetico-filosofica, si concretizzerà l'inserimento di Shakespeare nel canone dei romantici, ma non solo:

Eine poetische Übersetzung, welche keinen von den charakteristischen Unterschieden der Form auslöschte, und 'seine' Schönheiten, so viel möglich, bewahre, ohne die Anmaßung ihm jemals andere zu leihen; welche auch die mißfallenden

49 *Ibid.*, p. 88 («l'elogio e l'interpretazione del sommo poeta drammatico è drammatizzata in modo altamente piacevole. Non si tiene un discorso funebre sulla sua tomba, né tanto meno si celebra un giudizio universale in stile egiziano. Egli è risorto e cammina tra i vivi, non costretto da una patetica evocazione, bensì pronto e lieto risponde con rinnovata forza e bellezza alla chiamata di un amico»).

50 *Ibid.*, p. 91 («tra tutte le opere teatrali di Shakespeare, quella forse da sempre più ammirata, ma certamente anche maggiormente fraintesa»).

51 *Ibid.* («Ciò che ci si attende da lui sono azioni, mentre egli offre soltanto sentimenti e riflessioni. Tuttavia, anche se c'è poca azione, ciò che succede è molto e molto dà a pensare. Orrore, stupore e compassione incatenano le masse alla scena, scossa nelle sue fondamenta dai meravigliosi e tremendi rovesci della fortuna, mentre l'ascoltatore più saggio contempla i misteri irrisolti dell'esistenza inserite nell'animo di Amleto»).

Eigenheiten seines Stils, was oft nicht weniger Mühe machen dürfte, mitübertrüge, würde zwar gewiß ein Unternehmen von großen, aber in unserer Sprache nicht übersteiglichen Schwierigkeiten sein.⁵²

52 *Ibid.*, p. 116 («Una traduzione poetica che non cancelli nessuna delle caratteristiche differenze formali e ne conservi più possibile le bellezze, senza mai attribuirne altre, che trasferisca anche le particolarità stilistiche sgradite, cosa che spesso dovrebbe risultare non meno faticosa, sarebbe certamente un'impresa di grande, ma nella nostra lingua di non insuperabile difficoltà»).