

ENZA LAMBERTI

Il dibattito sul teatro romantico: Shakespeare, Schiller e Alfieri nella «Biblioteca italiana»

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ENZA LAMBERTI

Il dibattito sul teatro romantico: Shakespeare, Schiller e Alfieri nella «Biblioteca italiana»

Nel dibattito italiano tra classicisti e romantici una maggiore eco ebbero la «Biblioteca italiana», fautrice di idee conservatrici, e il «Conciliatore», in cui confluirono i romantici liberali. È con la «Biblioteca», però, che nasce un'idea di teatro di ampio respiro europeo, con precisi riferimenti al sistema drammaturgico inglese e tedesco, rispettivamente di Shakespeare e di Schiller, non applicabile a quello italiano, rappresentato dalle tragedie alfieriane. Nel contributo si proporranno uno studio articolato sulla ricezione in Italia delle diverse realtà culturali europee e un'indagine sull'estetica teatrale nel primo decennio dell'Ottocento.

Nel primo Ottocento, alcune riviste, come la «Biblioteca italiana»¹ e il «Conciliatore»², protagoniste attive della *querelle* fra romantici e classicisti, si rivelano attendibili testimoni per comprendere lo stato della tragedia e del romanzo agli inizi del XIX secolo. Durante l'età risorgimentale, in effetti, non si registrano testi teatrali in grado di affermarsi sulla scena, in quanto si stava sperimentando una “nuova” tragedia, di carattere storico, attenta a rappresentare non solo i costumi e gli eventi storici, ma anche le sofferenze di una nazione o di un popolo. Anche se – com'è ravvisato dal Foscolo nella *Nuova scuola drammatica*³ – il dramma storico non è una conquista dell'Ottocento, perché già nell'antica Grecia e nel teatro elisabettiano esisteva la tragedia storica, i romantici ne annunciano l'avvento in epoca moderna, ben lontana dal sistema tragico alfieriano e dalle regole imposte nell'età del dispotismo illuminato: gli eventi scenici si devono fondare, per loro, sulla verità storica, non essere più romanzati e adattati sentimenti amorosi o titanici; il tempo della tragedia è, inoltre, un *hic et nunc* (un presente assoluto). L'esempio da imitare è Shakespeare, tanto che lo stesso Manzoni sostiene la modifica della struttura tragica e una maggiore concentrazione sull'azione. Nel *Conte di Carmagnola*, infatti, per evidenziare la lotta tra il bene e il male, affida a una seppur lenta azione le sorti e l'effetto della *pièce*, o, ancora, nell'*Adelchi*, il principe longobardo ed Ermengarda rappresentano l'evoluzione psicologica dei personaggi manzoniani. Negli altri paesi, come in Inghilterra, Percy Bysshe Shelley, John Keats e Lord Byron rivisitano i classici: Shakespeare, Marlowe e Ben Johnson, o in Germania con Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller,

¹ Tutte le citazioni dalla «Biblioteca italiana» sono tratte dalla «Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti compilato da varj letterati», tomi I-C, Milano, Imperiale Regia Stamperia, 1816-1840. Su alcuni studi generali: R. BIZZOCCHI, *La «Biblioteca italiana» e la cultura della restaurazione. 1816-1825*, Milano, Angeli, 1979; F. VAZZOLER, *Acerbi, il teatro e la «Biblioteca italiana»*, in *Giuseppe Acerbi tra classicismo e restaurazione*. Atti del convegno 31/5-2/6 1996 di Seili, Finlandia, Università di Turku, Turku, 1997, 61-77; G. SANTANGELO, *Il dramma romantico in Italia*, Palermo, Manfredi, 1971; S. Costa, *Storia e «fictio» nelle pagine della «Biblioteca italiana»*, in *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, a cura di R. Brusca e R. Turchi, Roma, Bulzoni, 1991, 41-67.

² Tutte le citazioni da Il «Conciliatore» sono tratte dall'edizione curata da V. Branca, voll.3, Firenze, Le Monnier, 1983. Cfr. anche B. SANVISENTI, *L'atto di nascita del Conciliatore*, in «Rassegna storica del Risorgimento», XXIV, 1937. Per uno studio generale sul «Conciliatore» cfr. G. PIERGILI, *Il foglio* (estr. dagli Annali della R. Scuola Normale, XVII). Cfr. anche E. BELLORINI, *Il Conciliatore*, in «Nuova Antologia», 1904; *Il Conciliatore e la censura austriaca*, in «Miscellanea Renier», Torino, 1912; G. Barbarisi e A. Cadioli (a cura di), *Idee e figure del «Conciliatore»*, Milano, Cisalpino, 2004; G. A. CAMERINO, *Il «Conciliatore» e la cultura letteraria tedesca*, in *Dall'Arcadia al «Conciliatore»*, Napoli, Liguori, 2006; L. BOTTONI, *Drammaturgia e sistemi letterari nel «Conciliatore»*, in «Lettere Italiane», 1, 1983.

³ B. ALFONZETTI, *Dramma e storia. Da Trissino a Pellico*, Edizioni Storia e Letteratura, Roma 2012, pp. XXX, 262 (Coll. Temi e Testi). Per la *Nuova scuola drammatica* cfr. U. FOSCOLO, *Saggi di letteratura italiana*, XI/II, edizione critica a cura di C. Foligno, Le Monnier, Firenze 1958, 558-618. Cfr. anche E. LAMBERTI, *Dagli archivi “inglesi” di Foscolo: i manoscritti XXVIII e XXIX della «Scuola drammatica italiana»*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD, 7-10 giugno 2011, a cura di Clara Borrelli, Elena Candela, Angelo R. Pupino, Edizioni ETS, Pisa, 2013, 687-696.

seguaci dei fratelli Schlegel, che nel 1978 avevano iniziato la pubblicazione della rivista *Athenaeum*, con l'intento di attuare una drastica rottura con il passato.

Proprio con l'articolo di Madame de Staël, pubblicato nel 1816 sul primo numero della «Biblioteca italiana», *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*⁴, inizia la polemica tra classicisti e romantici. In realtà, la scrittrice francese raccomandava agli Italiani di cogliere i fermenti innovativi delle letterature delle nazioni europee, sempre però nel rispetto della cultura italiana, ma il suo messaggio fu frainteso tanto che Pietro Giordani, dopo aver tradotto l'articolo della Staël, con l'anonimo intervento, *Un italiano risponde al discorso della Staël*, esprime la necessità di ritrovare nel passato, e, quindi, nei classici greci e latini, una nuova forza creativa⁵. Sul fronte opposto, Ludovico di Breme, una delle figure più significative del «Conciliatore», dimostra come la proposta della Staël non infici la nostra tradizione letteraria e invita i letterati italiani a partecipare al “commercio” di pensiero con il resto d'Europa⁶. Entrando nel merito delle due riviste, si nota una particolare attenzione al teatro del tempo, con una serie di articoli su Alfieri e pochi, ma rilevanti, su Shakespeare e Schiller. È necessario, a tal proposito, capire il giudizio che l'astigiano aveva ottenuto sulle due riviste più rinomate del tempo; indagine interessante, se si pensa che proprio nei primi dell'Ottocento il teatro italiano voleva adeguarsi ai sistemi teatrali europei. Perché proprio Alfieri diventa esemplare nelle due riviste? Perché si era impegnato nella creazione di un teatro tragico nazionale, la cui assenza rappresentava un elemento mancante per il prestigio della nostra letteratura, e per il cui obiettivo si erano già battuti Gravina, Maffei e Varano⁷.

Il primo articolo ad occuparsi dell'Alfieri appare sulla «Biblioteca italiana» nel 1817⁸: nella sua accorata difesa l'avvocato Gaetano Marrè, professore di diritto commerciale all'Università di Genova, dimostra che il teatro drammatico non è una nuova creazione, un mondo fantastico, in cui tutto dev'essere creato, ma l'imitazione di fatti simili a quelli accaduti nella realtà. Non è vero che la tragedia dell'Ottocento aveva perduto quell'illusione che la contraddistingueva nei tempi antichi, perché il pubblico distribuito a semicerchio, la figura degli istrioni, la maschera, la bocca artificiale, il suono della lira, erano tutti elementi che nuocevano all'illusione. I tragediografi moderni, primo fra tutti l'Alfieri, pur avendo a disposizione nuovi mezzi per poter illudere o produrre il meraviglioso, decisero di trasportare questi artifici nel dramma musicale: così facendo sgomberarono la tragedia da quegli intoppi che si frapponivano all'illusione tragica, attenendosi alla semplicità dell'antica tragedia greca⁹. Alfieri, infatti, predilige una forma di tragedia più semplice, e proprio per questo sarà accusato di presentare un personaggio sempre nella stessa situazione: è come se il filo della tragedia non si interrompesse mai, concatenandosi con nuove vicende e nuovi personaggi, che però sono sempre analoghi al soggetto e si generano naturalmente. Per mettere poi in risalto l'artificio con cui Alfieri forma con il dialogo la catena delle situazioni e degli intrecci, venne stabilito un confronto tra il suo *Oreste* e l'omonima tragedia di Voltaire¹⁰. Gli autori francesi, infatti, erano, in quel periodo, i migliori interpreti dell'antica tragedia greca. Marrè dimostra come Voltaire faccia degenerare le sue tragedie alterando l'opera, mentre Alfieri ne fece un vero e proprio capolavoro,

⁴ *Biblioteca italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti compilato da varj letterati*, vol. I, 9-19.

⁵ P. GIORDANI, *Opere*, pubblicate da Antonio Gussalli, Milano, Borroni e Scott, 1857, IX, 339-347.

⁶ Un gruppo di letterati milanesi, tra cui Giovanni Berchet e Ludovico di Breme, pubblica un manifesto: *Lettera semiseria di Grisostomo* (1816), che serviva a introdurre le traduzioni in prosa di due ballate tedesche popolari scritte nel 1773 e dove si rifiutano, per la prima volta, i tempi classici e le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione.

⁷ Cfr. G. GUCCINI, *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, 9-68. E. MATTIODA, *Tragedie del Settecento*, Modena, Mucchi, 1999, 49; ID., *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994, 150: 177-178.

⁸ «Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti compilato da varj letterati», cit., 41.

⁹ *Il Conciliatore*, vol. I, n.8, 27 settembre 1818, 130-131.

¹⁰ Ivi, 133-134. L'elaborazione moderna del mito di Oreste ha inizio con la tragedia *Oreste* (1525) di G. Rucellai, cui seguirono le omonime tragedie di Voltaire (1750) e di V. Alfieri (1783). Cfr. G. SANTATO, *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Olschki, 1988.

introducendo alcune novità e facendo accrescere l'interesse tragico in una sola azione. Altra difesa del Marrè riguarda la tragedia *Saul*, notevolmente criticata, mettendone in risalto alcune bellezze, che a molti critici inesperti erano sfuggite. Il personaggio Saul è, probabilmente, il più riuscito di tutto il teatro alfieriano: è umano e drammatico, orgoglioso e inconsolabile, e troverà la pace e la gloria perduta solo nel suicidio. È un personaggio completo e in lui è racchiusa tutta la totalità umana che può esserci in una persona, riuscendo a includere in un solo personaggio tutti i caratteri. Per Alfieri, la vita è un inevitabile precipitare nella morte; in essa la volontà di agire, combattere, affermare i propri ideali si converte nella volontà di morire: “*Gran tempo è già, che di morir sol bramo...*” (Filippo, atto V, scena II)¹¹.

La morte è considerata l'unica maniera per sottrarsi alle avversità degli uomini e delle circostanze, il solo scampo dalla legge del destino per poter riasserire il principio di libertà o la suairrinunciabile istanza ideale. L'astigiano – asserisce il Marrè – non ha introdotto cambiamenti o artifici, ma ha voluto alleggerire la tragedia da tutte quelle aggiunte che i moderni hanno usato per far fronte alle loro debolezze. L'intento è quello di indirizzare la nuova generazione di tragediografi verso lo stile alfieriano¹². Questa difesa non servì ad elogiare Alfieri, che già godeva di stima, ma ad esaltare la sua fama all'estero, in cui si affermava subito qualsiasi critica che screditasse la gloria letteraria italiana. Nel numero del 6 settembre 1818 del «Conciliatore»¹³, traendo spunto dalla confutazione da parte di Alessandro Carmignani delle novità “utili o pericolose” che Vittorio Alfieri avrebbe introdotto nella tragedia e nell'arte drammatica, il Pellico ritiene che, anche se prima delle alfieriane non vi furono tragedie, eccetto la *Merope* del Maffei, i critici non dovrebbero comparare le vecchie produzioni alle nuove, ma solo osservare se quelle produzioni siano efficaci, se entusiasmino i lettori e raggiungano lo scopo prefisso dall'autore. Il 18 luglio 1815 Pellico, aveva rappresentato con successo a Milano la *Francesca da Rimini*, dopo che Foscolo, con una lettera del 23 febbraio 1813, gli aveva comunicato un giudizio alquanto stroncatorio sulla *Laodamia*, l'opera teatrale in versi che inaugurava la sua scrittura tragica¹⁴. Il Carmignani, quindi, proponeva che si valutassero le produzioni dell'ingegno umano non dal maggior o minor accostarsi ad un'ideale perfezione di forma, ma unicamente dalla molta o poca impressione che facevano alle nazioni a cui erano destinate. Di conseguenza, non vi era dubbio che in Italia Alfieri fosse stato considerato un grandissimo scrittore, in quanto era riuscito con le sue tragedie a scuotere prepotentemente gli animi dei suoi cittadini, ad infondere nei teatri forti passioni, a trattare gli argomenti che più si confacevano ai gusti del suo secolo. Nell'articolo del 24 settembre 1818¹⁵ lo scrittore delle *Mie prigioni* afferma che la “forza tragica” è insita nell'Astigiano, e per tale motivo a lui andava attribuito il merito di aver deviato dal sistema dei maestri, Corneille, Racine e Voltaire e di aver proposto un tipo di tragedia semplice, con pochi episodi. È chiaro che da tali articoli si evince sia la difesa dell'Alfieri, sia il forte spirito patriottico delle due riviste, pronte a dimostrare non solo il prestigio di un connazionale, ma anche il prestigio della nostra letteratura e quindi dell'Italia. Un capovolgimento di giudizio si avverte nel «Conciliatore» (il 14 marzo 1819)¹⁶; Visconti, partendo da una recente rappresentazione dell'*Alceste seconda*, paragona l'omonimo componimento alfieriano con quello euripideo: Admeto alfieriano è male ideato, perché si lascia struggere dalla malinconia; anche il carattere di Alceste ha perduto la sua originaria bellezza.

Risulta evidente che i redattori del «Conciliatore» erano divisi tra la fedeltà al culto patriottico dello scrittore settecentesco e la consapevolezza di un nuovo pensare inconciliabile

¹¹ V. ALFIERI, *Tragedie e scritti scelti*, a cura di P. Cazzani, Brescia, Editrice La Scuola, 1975, 182.

¹² *Il Conciliatore*, vol. I, n.8, 27 settembre 1818, 135 (: il calore inoltre con cui il sig. Marrè si crede in dovere di difendere Alfieri non annunzia veruna gretta causticità letteraria, ma bensì un animo sommamente italiano, cioè ardente d'amor patrio e di zelo per la gloria della nostra nazione).

¹³ *Il «Conciliatore»: foglio scientifico letterario*, vol. I, n. 2, 6 settembre 1818, cit., 35-36.

¹⁴ Cfr. U. FOSCOLO, *Epistolario (1812-1813)*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1954, 214-26. Per uno studio sulla *Laodamia* di S. Pellico cfr. E. LAMBERTI, «*Siam regia polve, ma siam polve entrambi*»: la “*Laodamia*” di Silvio Pellico e il giudizio di Foscolo, in «Sinestesie», 2012, 392-399.

¹⁵ Cfr. «*Il Conciliatore*»: *foglio scientifico letterario*, vol. I, cit., 134.

¹⁶ Cfr. «*Il Conciliatore*»: *foglio scientifico letterario*, vol. II, 317-324.

con il rigido classicismo alfieriano. Nella sua *Dissertazione critica sulle tragedie di Vittorio Alfieri* (1806), il Carmignani afferma che “il paragonare tra loro Alfieri e Shakespeare è un avvicinare cose essenzialmente contrarie, un paragonare le opere dell’arte con quelle della natura”¹⁷. Lo Shakespeare è natura; nelle sue opere “tutto è greggio, ma tutto è naturalmente grande”, e il solo a poterlo superare è Voltaire, soprattutto per il buon gusto. Si tratta della tipica concezione settecentesca dell’arte opposta alla natura, ma è la prima volta che il nostro tragico viene contrapposto al Bardo della drammaturgia anglosassone. A farsi portavoce delle idee comuni a tutti i romantici intorno all’arte drammatica moderna fu però il Pellico. I romantici consideravano Shakespeare un vero e proprio maestro, tanto da credere che egli solo potesse essere paragonato ai tragici dell’antichità, del Rinascimento e del Settecento.

Il proposito di scrivere un articolo sulle tragedie shakespeariane nasce non solo dall’interesse di occuparsi dell’autore inglese per la fama che godeva nell’800, ma anche per il fatto che proprio tra il 1819-’21 la tipografia veronese aveva annunciato la ristampa delle tragedie e la pubblicazione di quelle inedite. Anche se nessun autore moderno può - secondo il collaboratore della «Biblioteca italiana»¹⁸ - eguagliare la bravura di Shakespeare, è altrettanto vero che il poeta non fu certamente aiutato dalla temperie culturale del suo secolo, essendo nato nel periodo in cui la letteratura britannica era agli albori e poteva contare solo sul proprio “squisito sentire” e sull’ “acutissimo lume di mente”. L’istituire un paragone tra Shakespeare e i tragici greci o moderni è uno sminuire l’uno e gli altri: i personaggi dello scrittore inglese sono esseri viventi lontani dal mondo di Eschilo, Racine o Alfieri, per cui totalmente diversa è la maniera di ragionare. Shakespeare è, più di tutti, il poeta della natura, l’unico che presentò con fedeltà ai lettori i costumi di un popolo. I suoi personaggi agiscono e parlano perché dominati dalle passioni, sono simbolo di una specie, mentre negli altri scrittori un personaggio è simbolo di un individuo. Egli ha avuto la capacità di eccitare il riso e il pianto in maniera non astratta ma concreta e quasi tutti i suoi drammi sono popolati sia da caratteri seri, sia divertenti, proprio per far scaturire ora il dolore e il rammarico ora la risata e la simpatia. Se il fine dello scrittore è istruire, e quello del poeta è istruire e divertire, il fine del dramma è quello seguito dal poeta con la differenza di attingere maggiormente dalla vita reale¹⁹. Tuttavia, anche Shakespeare commise qualche errore: antepose il divertimento all’istruzione e non fece una giusta distribuzione del bene e del male, condusse i suoi personaggi per la duplice via, retta e iniqua, e alla fine li congedò senza preoccuparsi di spiegarne le ragioni. Non ebbe riguardo di distinguere il tempo dal luogo, ma “conferì senza scrupolo a un secolo o ad un popolo i costumi, le discipline e le opinioni di un altro”, salvaguardando l’apparenza e andando contro la compatibilità²⁰.

Ad esempio, nel *Sogno di una notte di mezza estate* gli amori di Teseo e Ippolita sono descritti con la “gotica mitologia delle Fate”; né fu l’unico, visto che nello stesso secolo Sidney nell’*Arcadia* confuse i tempi pastorali con quelli feudali²¹. Shakespeare è prolisso nei racconti e usa un noioso apparato di circonlocuzioni esponendo con molte e imperfette parole ciò che poteva esprimere con poche e semplici. Al tempo della traduzione di Michele Leoni – informa il recensore della «Biblioteca» - erano stati pubblicati nove drammi²². Il primo volume contiene, oltre alla *Tempesta*, un avvertimento della società editrice, un altro del traduttore, la vita di Shakespeare scritta da Rowe, e la celebre analisi, premessa all’edizione, di Johnson²³. Ciascun dramma è preceduto da un giudizio dello Schlegel, espresso nel suo *Corso di letteratura drammatica*. Il Leoni preferì la Vita di Rowe e la prefazione di Johnson ad ogni altra pubblicazione su Shakespeare, distinguendosi dal Letourneur che, basandosi su numerose biografie, compose la *Traduction de Shakespeare* (1776-1782), in cui esalta il drammaturgo inglese, a scapito della tragedia classica

¹⁷ Cfr. S. A. NULLI, *Shakespeare in Italia*, Milano, Hoepli, 1918, 151-192. Cfr. anche A. GRAF, *L’anglomania e l’influsso inglese in Italia nel sec. XVIII*, Torino, Loescher, 1911, cap. XII.

¹⁸ *Biblioteca italiana*, vol. XXIV, 36-72; a tal proposito si veda la p.38.

¹⁹ Ivi, 42.

²⁰ Ivi, 43.

²¹ Ivi, 44.

²² Ivi, 48.

²³ S. JOHNSON, *The plays of William Shakespeare*, London 1778 (II edizione).

francese²⁴. La «Biblioteca» riproduce un passo del dramma *As you like it* (*Come vi piace*), tradotto in prosa, in cui si scrive che «Il mondo è un teatro, e gli uomini e le donne sono gli attori: vanno e vengono. Un uomo in vita sua fa più parti; e gli atti del dramma sono le sette età...»²⁵. Il secondo passo è tratto dal *Giulio Cesare* nel momento in cui Cassio, per la prima volta, esplora l'animo di Bruto, per ordire la congiura:

Quel che in tuo cor e in cor d'altrui si aggiri,
Bruto, non so: bensì, che sempre in tema
Viver d'uomo non posso a me simile,
Io so: la morte mi saria men dura²⁶.

Questo passo è in versi nel dramma; il Leoni vi inserisce qualche aggiunta, e con questo metodo traduce l'intera tragedia. È chiaro che l'effetto provocato dall'inglese non è lo stesso nella traduzione italiana. Il secondo volume contiene *Il re Giovanni*, uno dei principi più scellerati saliti sul trono d'Inghilterra: celebre è la scena in cui Uberto, entrato in prigione per ordine del re, nel momento in cui deve accecare il giovane con un ferro rovente, è mosso da pietà nel sentire le affettuose parole dell'innocente²⁷. Il terzo volume comprende il *Sogno di una notte di mezza estate* in cui il mondo fiabesco si mescola a quello realistico. Soave e leggera la scena tra Oberone e Titania, re e regina delle fate, con gli elfi che cantano leggiadre canzonette, ma che in italiano non producono lo stesso effetto dell'originale²⁸. Nel quarto tomo si trova l'*Otello*, in cui, secondo Schlegel, è racchiusa la natura selvaggia di Shakespeare: non vi è in lui, nel moro di Venezia, una «delicata gelosia» ma una «sensuale frenesia». La «Biblioteca» riporta il breve monologo di Otello, premesso alla terribile scena dell'uccisione dell'innocente Desdemona²⁹. All'*Otello* segue il *Macbeth*, in cui, sin dalla prima scena, si scorge la presenza di una potenza soprannaturale³⁰. La rivista riporta il celebre soliloquio del protagonista, dopo il quale Macbeth trucida Duncan, immerso nel sonno³¹. Del *Romeo e Giulietta* la rivista riporta la bizzarra descrizione che fa il gioviale Mercuzio della Fata de' Sogni³². È evidente che, proprio a partire dall'Ottocento, l'interesse per Shakespeare cresce, tanto che – come ha affermato Edoardo Sanguineti in un'intervista – «tutta la modernità, e quindi anche quella che è la nostra esperienza in

²⁴ P. LETOURNEUR, *Oeuvres de Shakespeare*, France, Brissot-Thivars, 1822. Cfr. Anche F. BALDENSPERGER, *Shakespeare en France*, in *Études d'histoire littéraire*, s. 2^a, Parigi, 1907. *Le théâtre de Shakespeare dans l'oeuvre de Pierre le Tourneur (1776-1783)*, Didier, 1971.

²⁵ *Biblioteca italiana*, vol. XXIV, 51.

²⁶ Ivi, 52. Per una panoramica sul teatro shakespeariano si consiglia W. SHAKESPEARE, *Tutto il teatro*, nota biografica e cronologia a cura di Agostino Lombardo, Roma, Newton Compton, 2010 (*Giulio Cesare*, 2056-2110).

²⁷ Ivi, 1600.

²⁸ Ivi, 475 (scena II, atto II: Oberon: Quel che aprendo gli occhi vedi, / sia l'amore in cui tu credi / Se anche è un mostro tutto orrore, / quello sia per te l'amore. / Se è leone, tigre o lupo, / se anche è un orso a pelo irsuto, / al tuo sguardo ancor sognante / sia per te il diletto amante).

²⁹ Ivi, 2400 (la *Biblioteca italiana*, vol. XXIV, 65).

³⁰ Ivi, 2113 (Tutte: Bello è il brutto, brutto il bello: / Sospese / Tra le nebbie e l'aria lercia).

³¹ *Biblioteca italiana*, vol. XXIV, 67 (W. SHAKESPEARE, *Tutto il teatro*, cit., 2129 (Macbeth: Ma è un pugnale che vedo qui davanti, / Con il manico offerto alla mia mano? Via, lascia che ti afferri. / Non posso prenderti, ma ti vedo ancora! / O visione fatale, non sei dunque / Concreta al tatto come alla mia vista? Sei soltanto / Un pugnale della mente, un'illusione / Del cervello gravato dalla febbre? / Ti vedo ancora, e mi sembri palpabile / Quanto questo vhe adesso sto sguainando. / Mi guidi per la strada che avevo già intrapreso, E tu sei l'orma che dovevo usare...).

³² *Biblioteca italiana*, vol. XXIV, p.69 (W. SHAKESPEARE, *Tutto il teatro*, cit., atto I, scena IV, 1949).

continuità con il mondo borghese e la cultura borghese, recupera un culto per la sua opera teatrale che è pressoché totalizzante”³³.

Un altro scrittore che suscitò l'interesse dei romantici fu Schiller, il quale nel 1795 aveva pubblicato il saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*³⁴, decisivo per l'elaborazione delle teorie romantiche in Germania, perché manifesto della distinzione tra “poesia ingenua”, propria degli antichi, e “poesia sentimentale”, espressione dei moderni. Se la «Biblioteca italiana» si occupa dell'ultima stagione teatrale dello Schiller (a partire dal 1826)³⁵, il «Conciliatore» ne recensisce i primi lavori, come la *Pulcella d'Orleans* e la *Maria Stuarda*, in occasione della loro traduzione in prosa ad opera di Pompeo Ferrario presso l'editore Pirrotta³⁶. Approfittando del fatto che il piano editoriale prevedeva la pubblicazione di altre quattro traduzioni in prosa dei drammi di Schiller (*Guglielmo Tell*, *La sposa di Messina*, *Fiesco* e *Don Carlos*), Ermes Visconti, collaboratore del «Conciliatore», su cui recensisce la *Pulcella d'Orleans*, offre ai lettori una panoramica della drammaturgia schilleriana. Secondo l'autore dell'articolo dell'8 aprile 1819, la *Pulcella d'Orleans*, *Maria Stuarda* e *Guglielmo Tell* sono i lavori tragici più meritevoli di lodi; con *La sposa di Messina*, invece, Schiller tenta, forse in maniera azzardata, di adattare i cori greci alla tragedia moderna³⁷. L'argomento inventato, l'infelice intarsio della religione cristiana con la mitologia greca e la superstizione moresca fanno di questa tragedia un lavoro non degno dell'autore. Nell'originale tedesco la tragedia è preceduta da una dissertazione in cui il poeta spiega i vantaggi che il coro, sulla scia di quello greco, potrebbe recare, ed esplicita il metodo da lui tenuto per giovarsene³⁸. L'errore di Schiller – asserisce il Visconti – fu quello di credere che negli avvenimenti più verisimili ed in quelli realmente accaduti sia un fondo di verità senza preoccuparsi di discernere il “possibile” dal “probabile”³⁹. Passato il fervore dei primi anni, Schiller trovò l'originalità nei personaggi tratti dalla storia: nel commiato di Maria Stuarda si nota la bellezza dei versi e la potenza dello stile schilleriano⁴⁰. Dopo aver tessuto le lodi del Maffei, traduttore della *Sposa di Messina*, nell'articolo del febbraio 1829 della «Biblioteca», si

³³ *Uno Shakespeare italiano (e postmoderno?)*, intervista ad Edoardo Sanguineti, «L'Unità», 1 settembre 2007.

³⁴ F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, traduzione di E. Franzini, W. Scotti, SE, 2005.

³⁵ «Biblioteca Italiana, ossia Giornale di Letteratura Scienze ed Arti» compilata da una Società di Letterati, tomo I, Anno I, Gennaio, Febbraio e Marzo 1810, Milano, presso Antonio Fortunato Stella, 4-5. Sulla fortuna di Schiller in Italia cfr. L. MAZZUCCHETTI, *Schiller in Italia*, Milano, Hoepli 1913; E. KOSTKA, *Schiller in Italy. Schiller's reception in Italy, 19th and 20th centuries*, New York-Washington-Paris, P. Lang, 1997; A. DI BENEDETTO, *Fra entusiasmi e riserve: Schiller nei giudizi dei primi romantici italiani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 184: 195-221; G. SPARACELLO, *Il teatro romantico nel «Conciliatore» e nella «Biblioteca italiana»*, in «Revue des études italiennes», 52, n.3-4, 2006, 163-180.

³⁶ E. VISCONTI, *La Pulcella d'Orléans. Tragedia romantica di Federigo Schiller, recata per la prima volta dal tedesco in italiano da Pompeo Ferrario*, Milano, Dalla Stamperia Pirrotta, 1819, in *Il Conciliatore*, cit., vol. II, anno II, 410-18 e 442-53. S. PELLICO, *Maria Stuarda. Tragedia di Schiller, recata per la prima volta dal tedesco in italiano da Pompeo Ferrario*. Milano, 1819, in *Il Conciliatore*, cit., vol. III, anno III, 41-45 e 105-118.

³⁷ *Il Conciliatore*, cit., vol. 63, 410.

³⁸ F. SCHILLER, *La sposa di Messina*, traduzione del cavaliere Andrea Maffei, Milano, Per Antonio Fontana, M.DCCC.XXVII. Si riportano i versi del coro dell'atto I: «Salve, o nobile reggia, o riverita / Culla de la possanza e del valore! / Il mio regal signore / Qui respirò le prime aure di vita!». Per le tragedie schilleriane cfr. anche F. SCHILLER, *Tutte le tragedie*, traduzione di Elisa Oberti e Irene Perini, Milano, Bietti, 1973.

³⁹ Tutte le opere di Friedrich Schiller in lingua tedesca sono state pubblicate online dal “Projekt Gutenberg. DE”, ma anche l'Einaudi ha pubblicato nella «Collezione di teatro» *I Masnadieri* (Torno, 1986). Cfr. *Teatro completo di F. Schiller*, op. cit.

⁴⁰ Cfr. F. SCHILLER, *Maria Stuarda*, traduzione del cavaliere Andrea Maffei, Milano, Per gli editori degli Annali universali, MDCCLXXXIX, 259 (Maria: Or della terra altro non chieggo; Mio conforto divin, mio Redentore / Come le braccia sulla croce apristi, / Aprile e teco mi ricevi!).

analizza anche la *Maria Stuarda*, tradotta sempre dal Maffei a Milano nel 1829. La morte di Maria Stuarda, che all'Alfieri non sembrò tragediabile, ispirò invece a Schiller un'opera altamente drammatica. Confrontando questa tragedia con gli eventi della storia, si nota che la rappresentazione del vero è fedelissima, perché il poeta inventa, o meglio, immagina solo i sentimenti dei personaggi. D'altronde, nel sistema dei drammi storici, è concessa al poeta l'introduzione di circostanze di sua creazione, purché non contraddicano gli eventi e i personaggi più importanti dell'azione rappresentata. È pur vero che lo scontro tra Elisabetta e Maria non appartiene alla verità storica, ma è altrettanto vero che il poeta non fece che mettere in atto i pensieri ed i sentimenti delle due regine, basandosi anche su alcuni accreditati documenti storici. Era difficile trovare un motivo per il colloquio e il poeta lo trovò nel sentimento di vanità di Elisabetta. Quando Maria le ricorda i suoi giovanili trascorsi e con eroica dignità aggiunge che il trono d'Inghilterra è stato profanato da un'adultera e ipocrita, si svela il vero motivo per cui Elisabetta perseguitava la Stuarda: ecco il grande vantaggio – scrive l'anonimo recensore – che il poeta traeva dall'invenzione del dialogo fra le due rivali⁴¹. Se Schlegel nel *Corso di letteratura drammatica* afferma che la poesia storica si trova tutta nel *Guglielmo Tell*⁴², nell'articolo si ritiene che questa tragedia sia un modello per il dramma storico. Lo stesso Schiller scrive: “La forza poetica dell'impressione che i caratteri o le azioni morali fanno sopra di noi dipende assai poco dalla loro storica verità...Ma la poetica verità non consiste punto nell'essere un qualche fatto realmente accaduto, bensì nell'aver esso potuto accadere; e quindi nell'intera possibilità della cosa...⁴³”. Il recensore crede che nel sistema dei drammi storici non è lecito al poeta esprimere il suo giudizio, perché il sistema storico non lo permette che l'unico modo rimasto ai poeti moderni per avvicinare la tragedia moderna all'antica è la rappresentazione dell'uomo in un'eroica lotta con il proprio destino. Se, dunque, il poeta avesse considerato innocente Maria, la materia della tragedia sarebbe scomparsa. Salendo al patibolo, convinta di essere condannata ingiustamente, la Stuarda prega affinché quella condanna possa cancellare il suo antico peccato, e un personaggio della tragedia, Melville, interprete del sentimento degli spettatori, le risponde:

Vanne e l'espia morendo. Mansueta
Vittima cadi sull'altar di morte.
Lava quel sangue col tuo sangue⁴⁴.

In una tragedia greca questi versi sarebbero stati affidati ad un coro.

Nell'articolo dell'ottobre 1830 della «Biblioteca», si prende in esame un'altra tragedia schilleriana. Si tratta, questa volta, della *Vergine d'Orleans*⁴⁵, la terza tragedia di Schiller, tradotta dal Maffei, meritevole di aver condotto la traduzione, restando fedele all'idea di fondo dell'autore e conservando l'armonia dei versi e l'eleganza dello stile, più di quanto avesse fatto con la *Sposa di Messina* e la *Maria Stuarda*. Per la composizione della tragedia, il poeta tedesco si era ispirato alla storia, ma anche alla sua immaginazione: se Schiller fosse vissuto ai tempi di Shakespeare, quando la tradizione delle streghe e dei

⁴¹ *Biblioteca italiana*, vol.52, 148.

⁴²A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische und literatur*, Heildelberg ,1809-1811, lezione XVII (Corso di letteratura drammatica, traduzione di G. Gherardini, Nuova edizione a cura di M. Puppo, Genova-S. Salvatore Monferrato, Il Melangolo, 1977 , lezione XVII).

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Biblioteca italiana*, vol. 52, 154.

⁴⁵ *Biblioteca italiana*, vol. 60, 3-23.

maghi era un vivo pregiudizio nel popolo, si sarebbe potuto affidare a questo *topos*, ma, scrivendo nel XVIII secolo, pensò che bisognasse abbandonare questo argomento e definire “romantica” la sua tragedia, in quanto a quei tempi l’accezione del termine significava un lavoro di fantasia e di immaginazione. Se, infatti, nella vicenda storica, Giovanna d’Arco, non aveva mai ricevuto il divieto di “non arder mai di terreno amore”, Schiller, invece, basandosi su questa restrizione, in cui a quei tempi dovevano sottostare le fanciulle illibate, con questo divieto produce due effetti: mantiene viva l’ansia per la protagonista che, essendo nel fiore della giovinezza, avrebbe potuto commettere questo errore e rappresenta le sue sofferenze per una colpa che non ha commesso. Così, nella creazione del poeta, una superstizione popolare si trasforma in fonte di sublime bellezza, che l’autore non avrebbe potuto mai raggiungere, se avesse creduto che un componimento “romantico” doveva necessariamente seguire l’ordine dei tempi: la storia.

In realtà, non solo Shakespeare con i suoi drammi storici, ma già Eschilo con una delle prime tragedie, *I Persiani*⁴⁶, avevano coniugato storia e invenzione. Di qui la mia tesi di fondo che in questi “manifesti” romantici, apparsi nelle forme di dichiarazioni e recensioni nei periodici presi in esame, più che a una “scoperta” si approda semplicemente a una “rivisitazione” della problematica drammaturgica, in cui i due poli dialettici si confrontano, ma con una novità autentica: il dibattito si svolge non in un contesto solo italiano, ma presenta un ampio respiro europeo.

⁴⁶ La tragedia fu rappresentata per la prima volta ad Atene nel 472 a. C. Cfr. *Il teatro greco. Tragedie*, a cura di Guido Paduano, Rizzoli, Milano 2006.