

A Warm Mind-Shake

Scritti in onore di Paolo Bertinetti

*a cura del Dipartimento
di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento
di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

© 2014 Edizioni Trauben
via Plana 1 - Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 66980483

L'IMMENSO LIBRO DEL DESTINO.
L'AMLETO
NEL *WILHELM MEISTER* DI GOETHE

Daniela Nelva

1. "Tutta la sua anima era in tumulto"

Com'è noto, la ricezione di Shakespeare e, più precisamente, del dramma *Hamlet* nel romanzo di Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Wilhelm Meister. Gli anni di apprendistato*, 1795-1796) ha avuto una significativa diffusione nella cultura tedesca dell'epoca, esercitando su di essa un'influenza determinante.

L'interesse di Goethe per il poeta inglese ha lontani natali. Già nel discorso *Zum Shakespeares-Tag* (Per l'onomastico di Shakespeare), risalente al 1771, dunque al suo periodo stürmeriano, Goethe descrive l'incontro con l'opera shakespeariana nei termini di una rivelazione: "Quando ebbi terminato di leggere il primo dramma, mi sentii come un cieco dalla nascita a cui una mano miracolosa avesse d'un tratto donato la vista"¹. All'artificiosità della tragedia classica francese ancora imperante in Germania Goethe contrappone la moderna autenticità creativa di Shakespeare, "genio" che paragona al mitico Prometeo, il creatore, secondo una versione del mito, del genere umano. A fronte di un teatro ancora improntato alle unità aristoteliche di luogo, tempo e azione Goethe propugna il "caleidoscopio" (*Raritätenkasten*) dell'autore inglese, in cui "la storia del mondo sobbolle di fronte ai nostri occhi sul filo invisibile del tempo"² e, come scriverà più tardi nel saggio *Shakespeare und kein Ende!* (Sha-

¹ J.W. Goethe, *Zum Shakespeares-Tag*, in Id., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 18, *Ästhetische Schriften 1771-1805*, hrsg. von F. Apel, Frankfurt am Main, Deutscher Klassischer Verlag, 1998, pp. 9-12, qui p. 10.

² *Ivi*, p. 11.

kespeare senza fine!, 1813-1816), “si anima il mondo di figure nella nostra immaginazione” (*Einbildungskraft*)³.

Il rapporto tra azione rappresentata sul palcoscenico e “parola spirituale” (*geistiges Wort*)⁴, ovvero parola che stimola l’immaginazione dello spettatore, è tra l’altro al centro del dibattito tra Wilhelm, Serlo – il direttore della compagnia di cui il protagonista dei *Lehrjahre* è entrato a far parte con alcuni compagni attori – e Aurelie, sorella di Serlo. Si tratta di una lunga disquisizione circa la forma e i contenuti dell’*Amleto*, disquisizione attraverso cui Goethe esplicita la sua interpretazione del testo, riflettendo sulle modalità della sua ricezione da parte del pubblico e, più in generale, sull’istituzione del teatro. I *Lehrjahre* si dilatano dunque a dimensione all’interno della quale – come nota Lucia Perrone Capano – non solo si discute, ma si “inscenano” le questioni relative all’opera drammatica, la si fa, per così dire, “rivivere”. Nel romanzo vengono così a intrecciarsi “esperienze di traduzione e di lettura a più livelli” che delineano lo spazio di uno “scenario dialogico intertestuale” al di là dei confini tra romanzo e dramma⁵. La stessa struttura dei *Lehrjahre*, organizzati in otto libri a loro volta suddivisi in brevi capitoli che scandiscono singole situazioni, crea l’effetto, come osserva Elena Agazzi, di un continuo cambio di scena⁶.

Certo, l’inclinazione di Wilhelm per il teatro, ovvero per l’arte (*Kunst*) – in netto contrasto con la tradizione familiare improntata agli affari (*Geschäft*) e dunque all’*ethos* borghese del lavoro –, costituisce nel romanzo solo una tappa del processo di apprendistato alla vita del protagonista, tappa però fondamentale, come vedremo, per la sua *Bildung*⁷. È Jarno, uno dei membri della “Società della Torre” – l’organizzazione filantropico-massonica che guida Wilhelm nel suo percorso di maturazione –, a suggerire a quest’ultimo la lettura di Shakespeare. Gli presta quindi alcuni scritti dell’autore inglese nella traduzione di Christoph Martin Wieland –

³ J.W. Goethe, *Shakespeare und kein Ende!*, in Id., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 19, *Ästhetische Schriften 1806-1815*, cit., pp. 637-650, qui p. 638.

⁴ *Ibid.*

⁵ L. Perrone Capano, *Traduzione e intertestualità nel “Wilhelm Meister”*, in AA. VV., *Contraddizioni del moderno nella letteratura tedesca da Goethe al Novecento*. Per Ida Cappelli Porena, a cura di G. Cermelli, Pisa, Edizioni ETS, 2001, pp. 25-30, qui pp. 28 e 25.

⁶ E. Agazzi, *Einbildung. Bild, Bildung. A proposito dei “Lehrjahre” di Goethe*, in “Cultura Tedesca” 19 (2002), *Il romanzo*, a cura di D. Mugnolo, pp. 85-108, qui p. 86.

⁷ L’esperienza teatrale di Wilhelm si sviluppa, significativamente, lungo i primi cinque libri del romanzo, ovvero all’interno di una struttura che rimanda a quella del dramma.

la prima apparsa in Germania, interamente in prosa e limitata a ventidue testi. In un primo momento scettico di fronte alle “strane mostruosità che paiono ignorare tutti i limiti della verosimiglianza e del decoro”⁸, Wilhelm presto si ricrede. Così dice a Jarno:

Non ricordo un libro, una persona o un avvenimento che abbiano prodotto in me un’impressione così potente come questi drammi meravigliosi [...]. Si direbbe l’opera di un genio divino, che si avvicina agli uomini per insegnar loro, nel modo più dolce, a conoscere se stessi. Non si tratta di poemi! Sembra di scorgere, aperti dinanzi a noi, gli immensi libri del destino, nei quali sibila furioso, sfogliandone rapido e con violenza le pagine, il vento della vita più turbinosa. Tutti i presentimenti sull’umanità e i suoi destini che io mai abbia avuto [...] li trovo avverati e sviluppati nel teatro di Shakespeare. [...] I suoi personaggi sembrano uomini reali e tuttavia non lo sono. Nei suoi drammi queste creazioni della natura, quanto mai misteriose e complesse, agiscono davanti a noi quasi fossero orologi con il quadrante e la cassa di cristallo: segnano secondo il loro compito il corso delle ore, ma al contempo se ne può distinguere il meccanismo di ruote e molle che li muove. I pochi sguardi che ho gettato nel mondo di Shakespeare m’incitano più di qualsiasi cosa ad avanzare a grandi passi nel mondo reale, a immergermi nel flutto dei destini che lo sovrastano; e un giorno, se la fortuna mi assisterà, potrò attingere qualche coppa dal grande mare della vera natura e offrirla dal palcoscenico all’assetato pubblico dei miei compatrioti⁹.

L’occasione per la messa in scena dell’*Amleto* si presenta con l’ingresso di Wilhelm nella compagnia guidata da Serlo. Tra il protagonista, Serlo e Aurelie si sviluppa, come si anticipava, un’accesa discussione circa le modalità della rappresentazione di Shakespeare nei teatri tedeschi e ognuno esprime le proprie impressioni. Nel suo confronto con l’*Amleto* Wilhelm realizza una sua traduzione della tragedia che, pur basandosi su quella fatta da Wieland, aspira però – come nota Friedrich Schlegel nella sua prima recensione dei *Lehrjahre* – a ricreare il senso del testo originale non attraverso una mera ripetizione ma riplasmando e rifunzionalizzan-

⁸ J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in Id., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 9, hrsg. von W. Voßkamp und H. Jaumann, Frankfurt am Main, Deutscher Klassischer Verlag, 1992, p. 539. Trad. it. di E. Castellani, *Wilhelm Meister. Gli anni di apprendistato*, Milano, Adelphi, 2006, p. 157.

⁹ *Ivi*, p. 552. Trad. it. *ivi*, p. 168.

do le sue componenti a fronte di una nuova totalità da realizzare¹⁰. Dopo una lunga frequentazione dell'opera shakespeariana, Wilhelm ammette infatti l'esigenza di un lavoro di riduzione dei "motivi esteriori" del dramma, ovvero degli eventi esterni, che andranno limitati a "un motivo unico", quello dei disordini in Norvegia scaturiti a seguito della morte del padre di Amleto. Il semplice e grandioso scorcio sulla flotta e sulla Norvegia è infatti giudicato più adatto "al genere d'immaginazione dei tedeschi"¹¹. Serlo si dimostra pienamente d'accordo:

La sua idea mi sembra molto giusta; perché, a parte le due immagini lontane, la Norvegia e la flotta, lo spettatore non ha altro da *pensare*; il resto lo *vede*, si svolge sotto i suoi occhi, mentre altrimenti la sua immaginazione [*Einbildungskraft*, D.N.] sarebbe costretta a vagabondare qua e là per il mondo¹².

Essenziale è d'altronde per Wilhelm la figurazione della morte di Amleto: "Senza i quattro cadaveri non posso concludere il dramma; nessuno deve sopravvivere. Il suffragio popolare viene ristabilito e Amleto, prima di morire, dà il suo voto a Orazio", afferma¹³. Torniamo così al rapporto tra azione rappresentata e "parola spirituale" che stimola l'immaginazione: secondo la concezione goethiana del teatro è essenziale che il pubblico veda e prenda parte a quanto accade sul palcoscenico.

La svolta decisiva nella *Bildung* del protagonista si verifica proprio con la messa in scena dell'*Amleto* (siamo nel libro quinto) nella quale, tra l'altro, il ruolo dello spettro del padre del principe danese è impersonato – all'insaputa dello stesso Wilhelm – dall'Abate, anch'egli membro della "Società della Torre", che da questo momento in avanti accompagnerà da vicino il protagonista. Nella preparazione della parte di Amleto – il principe dai "sentimenti puri", educato al senso della giustizia e del bene – Wilhelm si sofferma sulla "profonda malinconia"¹⁴ di un giovane che d'improvviso, con la morte del genitore e il secondo matrimonio della madre, "si sente straniero persino in ciò che sin dalla giovinezza poteva

¹⁰ Su quest'aspetto cfr. L. Perrone Capano, *Traduzione e intertestualità nel "Wilhelm Meister"*, cit., p. 29.

¹¹ J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, cit., p. 667. Trad. it. *Wilhelm Meister. Gli anni di apprendistato*, cit., p. 266.

¹² *Ivi*, p. 665. Trad. it. *ivi*, p. 264. Corsivo nel testo.

¹³ *Ibid.* Trad. it. *ivi*, p. 265.

¹⁴ *Ivi*, pp. 578-579. Trad. it. *ivi*, pp. 191-192.

considerare come sua proprietà” e di conseguenza cade vittima di un profondo senso di “nullità”¹⁵. Per Amleto “non triste né meditativo per natura, tristezza e meditazione divengono un grave fardello”¹⁶. Il cardine dell’opera risiede secondo Wilhelm in una battuta pronunciata dal principe dopo la scomparsa dello spettro del padre che gli ha chiesto vendetta. Vediamo il passo:

“Il tempo è uscito dai cardini; guai a me che nacqui per rimettervelo!”. In quelle parole, a mio giudizio, è la chiave di tutto il comportamento di Amleto, e mi sembra evidente che questo abbia voluto rappresentarci Shakespeare: una grande azione imposta a un’anima che non è all’altezza. Mi pare che tutta la tragedia sia scritta con questo intento. Un germoglio di quercia viene piantato in un vaso prezioso, destinato ad albergare nel suo grembo soltanto fiori delicati; le radici si allargano, il vaso va in pezzi¹⁷.

Amleto è dunque un essere nobile e morale, ma manca di quell’energia vitale che ne farebbe un eroe. Egli soccombe schiacciato da un peso che non è in grado di reggere. Proprio l’interpretazione del principe indeciso, ricco di pensiero e povero di azioni, acquisisce per Wilhelm un significato di segno opposto: l’immedesimazione in un personaggio che non è all’altezza del compito impostogli innesca in lui un meccanismo che sblocca la condizione di stallo e di insicurezza circa il proprio destino in cui si trova, e lo guida al superamento – complice la “Società della Torre” – di una prospettiva di esistenza esclusivamente in funzione dell’arte. Wilhelm si impegnerà dunque a far proprie le virtù di un cittadino maturo.

2. Verso un teatro nazionale

“La sua predestinazione al teatro era ormai evidente” annuncia il narratore onnisciente all’inizio dei *Lebrjahre*. E aggiunge: “Con compiaciuta modestia egli vedeva in sé l’eccellente attore, il creatore di un futuro teatro nazionale, che tanto aveva udito auspicare”¹⁸. L’esegesi dell’*Amleto*

¹⁵ *Ivi*, p. 607. Trad. it. *ivi*, p. 215.

¹⁶ *Ivi*, p. 608. Trad. it. *ivi*, p. 216.

¹⁷ *Ivi*, p. 609. Trad. it. *ibid.*

¹⁸ *Ivi*, p. 386. Trad. it. *ivi*, p. 28.

proposta nei *Lebrjahre* confluisce all'interno dell'ampio dibattito, sviluppatosi tra gli intellettuali tedeschi nel corso del secondo Settecento, relativo alla creazione di un "teatro nazionale" (*Nationaltheater*)¹⁹ in grado di raggiungere tutti i ceti sociali con opere di alto livello artistico sia autotone sia straniere in traduzione. Il progetto di fondare un'istituzione teatrale – intesa sia come luogo fisico di rappresentazione sia come patrimonio di testi drammatici – ha da un lato l'obiettivo di colmare la penuria di opere teatrali in lingua tedesca, contribuendo al contempo al miglioramento dell'arte della recitazione, dall'altro esso aspira, in un'ottica etico-pedagogica, a influire sul gusto e sui costumi del pubblico. In una Germania ancora frammentata e assolutista, retta da strutture feudali, il teatro nazionale vuole partecipare allo sviluppo di una comune identità d'appartenenza nonché di una matura coscienza borghese. In quanto tale, esso si propone come alternativa all'ancora grossolano teatro popolare delle compagnie ambulanti (*Wanderbühnen*) e al teatro di corte appannaggio dell'aristocrazia.

A proposito dell'importanza di una solida preparazione da parte dell'attore, sia nella gestualità e nell'espressione del viso, sia nella recitazione muta o sonora, si dice più volte nei *Lebrjahre* che l'esercizio è indispensabile per sostenere e potenziare le doti naturali. Il talento di Serlo viene infatti così descritto:

Appena entrava in scena, appena apriva la bocca, era impossibile non ammirare il suo allegro estro, la vivacità misurata, il sicuro senso dell'opportunità scenica, insieme al grande dono dell'imitazione. L'intima armonia della sua personalità sembrava diffondersi sull'intero uditorio, e lo spirito, la grazia, la scioltezza con cui esprimeva le più sottili sfumature della sua parte suscitavano un diletto reso più intenso dalla sua sapienza nel nascondere un'arte ch'era frutto di assidua applicazione²⁰.

Centrale per Goethe nell'"arte della rappresentazione" (*Darstellung*) è dunque il lavoro che l'attore deve compiere a partire dall'"idea" (*Vorstel-*

¹⁹ È bene ricordare che il termine tedesco *Nation* è usato nel corso del Settecento – nel solco del latino *natō (-onis)* da cui deriva – per indicare gli abitanti autoctoni di un territorio o di una regione che condividono un'origine e una lingua comuni e che costituiscono un singolo stato o sono distribuiti in stati diversi. Esso è all'epoca ancora svincolato dalla valenza nazionalistica che assumerà invece nel corso del secolo successivo.

²⁰ J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lebrjahre*, cit., p. 614. Trad. it. *Wilhelm Meister. Gli anni di apprendistato*, cit., pp. 220-221.

lung) maturata durante la lettura del testo drammatico attraverso la sua “forza d’immaginazione” (*Einbildungskraft*). È appunto ciò che fa Wilhelm nel momento in cui, studiando il ruolo di Amleto, cerca di “penetrare nello spirito dello scrittore”, invitando anche Serlo a “immaginare” il personaggio “come se fosse vivo”²¹. In questo modo la fantasia dell’artista può essere salvaguardata senza però incorrere nel rischio di un’improvvisazione che travisi il senso del testo²².

È dalla Francia che si deriva in terra tedesca il modello di un teatro nazionale: nel 1760 l’illuminista Gotthold Ephraim Lessing traduce il *Discours sur le poème dramatique* con cui Diderot, due anni prima, aveva propugnato l’importanza di costituire un teatro nazionale francese. Pochi anni dopo, nel 1767, lo stesso Lessing partecipa alla fondazione del teatro di Amburgo, di cui sarà direttore artistico (*Dramaturg*), esplicitando poi le linee conduttrici della nuova istituzione nella *Hamburgische Dramaturgie* (Drammaturgia di Amburgo, 1767-1769), raccolta di interventi critici che muovono dal cartellone teatrale per proporre una teoria e una pratica dell’arte drammatica che segua passo per passo poeti e attori nel loro cammino. Polemizzando contro la tragedia classica francese di Corneille e Racine, che interpreta come espressione di una realtà ancora profondamente feudale, Lessing le contrappone il modello greco e shakespeariano, così come al teatro di corte oppone il nascente teatro borghese²³.

Sebbene l’esperienza amburghese sia destinata al fallimento a causa della mancanza di sovvenzioni nonché per lo scarso interesse del pubblico, ancora impreparato a un teatro che lo rappresentasse, essa funge da indiscusso modello per la nascita – pur con tutte le necessarie distinzioni – dei teatri di Vienna (1776), Mannheim (1779), Berlino (1786) e Weimar (1791). A inaugurare nel 1784 l’apertura della stagione del teatro nazionale di Mannheim è il famoso discorso di Friedrich Schiller pubblicato

²¹ *Ivi*, pp. 580 e 608. Tr. it. *ivi*, pp. 193 e 216.

²² Su quest’aspetto cfr. E. Agazzi, *Einbildung, Bild, Bildung. A proposito dei “Lehrjahre” di Goethe*, cit., p. 103.

²³ Nella *Hamburgische Dramaturgie* Lessing conduce tra l’altro un’accesa polemica contro quella che egli ritiene essere un’errata interpretazione delle tre unità aristoteliche da parte dei francesi. Riconducendo le unità di tempo e di luogo a quella d’azione, egli sostiene come per Aristotele fosse centrale innanzitutto quest’ultima, di cui le altre due non sarebbero che conseguenti corollari. Oggetto di critica nell’opera di Corneille è infine il carattere di eccezionalità dei suoi personaggi, lontani dalla realtà del pubblico. Al contrario, Lessing insiste sulla creazione di un “dramma borghese” (*bürgerliches Trauerspiel*) dai caratteri tipici e verosimili, in cui l’elemento individuale è elevato all’universale.

l'anno successivo con l'emblematico titolo *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* (Il palcoscenico considerato come istituzione morale).

Mi è impossibile tralasciare in questo discorso il grande influsso che un buon teatro stabile avrebbe sullo spirito della nazione. Chiamo spirito nazionale di un popolo l'affinità e la coincidenza delle sue opinioni e delle sue inclinazioni riguardo a soggetti sui quali un'altra nazione pensa e sente in maniera diversa. Soltanto a teatro è possibile ottenere questa coincidenza di un grado superiore, in quanto il teatro percorre l'intero ambito della conoscenza umana, esaurisce tutte le situazioni della vita e porta la luce in fondo a ogni angolo del cuore; perché riunisce in sé tutte le condizioni e tutte le classi e possiede la via più spianata alla ragione e al cuore. Se in tutti i nostri drammi dominasse un tratto principale, se i nostri poeti fossero in accordo tra loro e volessero stabilire un legame saldo per raggiungere questo scopo, se una scelta rigorosa guidasse il loro lavoro, se il loro pennello si dedicasse solo a oggetti nazionali, in una sola parola, se assistessimo alla creazione di un teatro nazionale, allora saremmo anche una nazione²⁴.

Lo *Hoftheater* di Weimar – privo però della denominazione esplicita di *Nationaltheater* – è invece diretto da Goethe, che è giunto nel piccolo ducato nel 1775 come precettore del giovane Karl August. L'importanza che l'esempio di Amburgo ha avuto sull'esperienza weimariana dell'autore si evince tra l'altro dal suo primo romanzo – nucleo iniziale incompiuto dai tratti ancora stürmeriani e punto di partenza per i successivi *Lebrjahre* – dal titolo significativo *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (1777-1785), ovvero la “missione” o “vocazione” teatrale di Wilhelm Meister, qui intesa come dedizione assoluta al palcoscenico²⁵. Una delle tappe della compagnia di attori girovaghi a cui Wilhelm si unisce è indicata con l'abbreviazione *H**** – *Hamburg* appunto.

Tornando in conclusione all'*Amleto*, la tragedia fu recitata ad Amburgo nel 1776 sotto la direzione dell'attore e capocomico Friedrich Ludwig

²⁴ F. Schiller, *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet*, in Id., *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20, *Philosophische Schriften*, Erster Teil, unter Mitwirkung von H. Koopmann, hrsg. von B. von Wiese, Weimar, Hermann Böhlais Nachfolger, 1962, pp. 87-100, qui p. 99. Si cita da L. Zenobi, *Nationaltheater*, in AA. VV., *Atlante della letteratura tedesca*, a cura di F. Fiorentino e G. Sampaolo, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 523-532, qui p. 523.

²⁵ Di questa prima versione ci è giunta solo una copia manoscritta di Barbara Schulthess, amica di Goethe, ritrovata a Zurigo nel 1910.

Schröder e fu oggetto, insieme ad altre opere shakespeariane, di numerosi allestimenti nel teatro di Weimar.

Bibliografia

- AGAZZI, E. *Einbildung, Bild, Bildung. A proposito dei "Lehrjahre" di Goethe*, in AA. VV., "Cultura Tedesca" 19 (2002), *Il romanzo*, a cura di D. Mugnolo, pp. 85-108.
- CASES, C. *I tedeschi e lo spirito francese*, in ID., *Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 5-58.
- GIACOBAZZI, G. "Wilhelm Meisters Lehrjahre": *il dispiegamento e la negazione dei principi della modernità. La problematicità dell'esempio formativo*, in ID., *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza. La correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*, Modena, Guaraldi, 2001, pp. 49-77.
- PERRONE CAPANO, L. *Traduzione e intertestualità nel "Wilhelm Meister"*, in AA. VV., *Contraddizioni del moderno nella letteratura tedesca da Goethe al Novecento*. Per Ida Cappelli Porena, a cura di G. Cermelli, Pisa, Edizioni ETS, 2001, pp. 25-30.
- REICHERT, K. *Der fremde Shakespeare*, München/Wien, Carl Hanser, 1998.
- ZENOBI, L. *Nationaltheater*, in AA. VV., *Atlante della letteratura tedesca*, a cura di F. Fiorentino e G. Sampaolo, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 523-532.
- ZUMBRINK, V. *Metamorphosen des kranken Königssohns. Die Shakespeare-Rezeption in Goethes Romanen „Wilhelm Meisters Theatralische Sendung“ und „Wilhelm Meisters Lehrjahre“*, Berlin, Lit Verlag, 1997.