

Sonia Bellavia

LETTERATURA E TEATRO:

***GERMANIA E ITALIA NEL DIALOGO CON SHAKESPEARE,
DAL SECONDO SETTECENTO ALLA PRIMA METÀ DEL XIX SECOLO***

ABSTRACT. Nella Germania di Lessing e Herder, di Schiller e Schlegel, la riscoperta della drammaturgia shakespeareana diventa motore e banco di prova di un rinnovamento globale del teatro, del modo di concepire i suoi scopi e la sua funzione. In Italia il processo di assimilazione dell'opera di Shakespeare sarà invece assai più lento e parziale, in un contesto culturale "viziato", ancora al volgere della prima metà dell'Ottocento, dal retaggio del gusto classicista. A rivalutare e diffondere la conoscenza di Shakespeare saranno, da noi, non tanto i letterati e i pensatori, quanto gli attori. Questi i temi su cui si snoda l'articolo, nella comparazione continua fra i due contesti, quello tedesco e quello italiano.

PAROLE CHIAVE: Germania, Italia, Shakespeare, letteratura, teatro e attori.

ABSTRACT. In the Germany of Lessing and Herder, Schiller and Schlegel, the rediscovery of Shakespeare's dramaturgy became the engine and test-bed of a global renewal of theater, of the manner in which its aims and function were conceived. In Italy the process of assimilating Shakespeare's work was much slower and partial, in a cultural context, still at the onset of the early nineteenth century, "tainted" by the classical taste legacy. Those who actually re-evaluated and spread the knowledge of Shakespeare in Italy were not the literati and the intellectuals but, rather, the actors. These are the themes the present article deals with, in a continuous comparison between the two contexts, the German and Italian one.

KEYWORDS: Germany, Italy, Shakespeare, literature, theater and actors.

Premessa

Nel 1770, Strasburgo è la città che fa da sfondo all'incontro tra Johann Wolfgang von Goethe e Johann Gottfried Herder. Quell'evento rappresenterà, a posteriori, uno dei momenti-chiave nella storia dello *Sturm und Drang*: la corrente preromantica che la periodizzazione canonica colloca fra gli anni

sessanta e ottanta del XVIII secolo; la cui fine viene sancita, secondo la storiografia tradizionale, dal viaggio in Italia di Goethe del 1786, e dalla pubblicazione della poesia didattica *Die Künstler (Gli artisti)* da parte di Friedrich Schiller nel 1789¹.

È grazie a Herder, il quale tre anni dopo l'incontro di Strasburgo scriverà il suo famoso *Von deutscher Art und Kunst (Del carattere e dell'arte tedeschi)*, che Goethe fa la sua conoscenza con Shakespeare, che già Lessing, nelle *Briefe, die neueste Literatur betreffend* – apparse fra il 1759 e il 1765 – aveva innalzato a modello del genio *par excellence*, contrapposto ai poeti del classicismo francese, Corneille e Racine.

La distruzione dell'autorità del gusto francese, impostato al rispetto delle famose “regole aristoteliche” (le unità di tempo, luogo, azione e il criterio della verosimiglianza) e l'esaltazione dell'opera shakespeariana, del “più grande viandante dell'umanità” – come lo definisce Goethe nel suo *Zum Schakespears Tag* del 1772 – sono i capisaldi su cui poggerà il grande rinnovamento dell'arte

¹ Lo studioso tedesco Hans-Georg Kemper ha recentemente indicato tre fasi di sviluppo del movimento *stürmeriano*: una prima fase, compresa entro il decennio 1758-1768; una fase centrale, che va dal 1769 al 1776 e una fase tarda: quella degli anni fra il 1777 e il 1789, in cui si collocano gli ultimi scritti di Herder, la stesura dell'*Ur-Faust* di Goethe e i drammi *stürmeriani* di Friedrich Schiller. Cfr. H.-G. KEMPER, *Deutsche Lyrik der fruehen Neuzeit. Sturm und Drang: Genie-Religion*, De Gruyter, Berlin 2003.

e della cultura tedeschi di fine Settecento. Quella “rivoluzione” del pensiero che farà da preludio all’erompere della stagione romantica, lungo il primo Ottocento; in modi e tempi diversi nelle varie nazioni europee.

L’ultima a fare conoscenza con il nome di Shakespeare sarà l’Italia, il cui gusto e la cui cultura continueranno a risentire, ancora al volgere della prima metà del XIX secolo, del retaggio classicista. Benché punto di riferimento e ispirazione anche per le inclinazioni romantiche della cultura italiana, il nome del grande drammaturgo elisabettiano non giungerà, nel nostro paese, che con grande ritardo rispetto a quanto era avvenuto in area germanofona; solo dopo essersi imposto in suolo francese. E non sarà l’ambiente letterario, bensì quello teatrale, a dargli la dovuta risonanza e sarà grazie all’attività dei palcoscenici che i futuri cittadini della nuova Italia unita cominceranno a familiarizzarsi con gli *Amleto*, *Re Lear*, *Otello* e *Macbeth*, che forniranno anche – tra le altre cose – materia per i grandi capolavori del teatro in musica.

La comparazione delle due realtà culturali e teatrali: tedesca e italiana, nel loro rapporto con la drammaturgia shakespeariana, vuole essere oggetto del presente articolo.

I drammi di Shakespeare e il teatro tedesco fra Settecento e Ottocento

Mentre in Italia, a metà dell'Ottocento, il dialogo con Shakespeare – come vedremo – era ancora alle prime battute, in Germania, già alla fine del secolo precedente, aveva contribuito in modo determinante a mutare il volto del teatro tedesco. Il movimento *stürmeriano* aveva indicato in Shakespeare il modello a cui il teatro tedesco avrebbe dovuto rifarsi per poter acquisire la propria identità, liberandosi dall'autorità di leggi e convenzioni (quelle dettate dalla Francia, ancora detentrici dell'egemonia culturale in Europa) che sentiva estranee; e guardando al genio shakespeariano, che in quanto tale non aveva bisogno di regole poiché, per quanto riguarda il genio, le leggi – come esplicitava Schiller nel suo *Natur und Schule (Natura e scuola)* – sono insite nella sua stessa natura².

La riscoperta di Shakespeare in ambito letterario procedette dunque parallelamente al suo ingresso sui palcoscenici tedeschi. Ed è importante sottolineare proprio la contemporaneità con cui il “discorso Shakespeare” in Germania si svolse su entrambi i piani, quello teorico e quello pratico, poiché è su questo punto che viene a innestarsi la prima, sostanziale differenza rispetto

² Inizialmente intitolata *Natur und Schule (Natura e Scuola)*, la poesia di Schiller venne poi ribattezzata, dallo stesso autore, *Der Genius (Il genio)*. Fu pubblicata su «Die Horen» – il mensile che Schiller aveva fondato – nel 1795 (Stück 9, VII): l'anno in cui apparve il primo numero della rivista, che avrebbe continuato le sue pubblicazioni fino al 1797.

all'Italia. Già a suo tempo Guerrieri ha messo in relazione l'ingresso tardivo e stentato di Shakespeare nella cultura e nella tradizione teatrale italiana con il ritardo con cui egli entrò a far parte della nostra tradizione letteraria³. E se guardandola a posteriori la penetrazione di Shakespeare in Italia appare tutto sommato limitata – specie nel confronto con altri paesi europei, quali appunto la Germania – certamente una delle cause va ricercata proprio nel divario e nella mancata integrazione fra “pagina e palcoscenico”. In Germania, diversamente, fin dal momento in cui comincia la “riscoperta” di Shakespeare, “si moltiplicano i giovani che si interessano alla vita pratica, materiale del teatro [...], che scrivono per il teatro [e] sul teatro, dando il via a una nuova critica, a una nuova estetica e a una nuova storiografia teatrale⁴.”

A favorire l'apparizione della drammaturgia shakespeariana sui palcoscenici tedeschi fu l'evoluzione del pensiero estetico, che nel corso della prima parte della seconda metà del XVIII secolo, sotto l'influsso del sensismo inglese, procedeva verso la modifica sostanziale del concetto di Natura; e dunque delle modalità del teatro stesso, che all'imitazione della natura

³ Scrive testualmente Guerrieri: “L'apparizione di Shakespeare nella cultura e tradizione italiana fu tardiva, e il suo ingresso stentato. Non parliamo della tradizione letteraria”. G. GUERRIERI, *Sasper, Sachespar, Shakespeare*, in *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Carlo Bestetti, Firenze 1964, p. 69.

⁴ M. FAZIO [a cura di], *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Bulzoni, Roma 1993, p. 16.

continuava e tendere come suo fine. Il superamento dell'idea razionalistica di natura come ordine aprioristicamente dato – alla cui conoscenza si può dunque giungere solo con l'ausilio della ragione – e la sua sostituzione con un concetto empirico di natura – che viene considerata dunque come esperibile attraverso i sensi – fu alla base del superamento di ogni accademismo e dunque della presa di distanza dal modello tragico francese.

Si aprì così la strada al recupero dell'opera shakespeariana, un tempo bollata con l'accusa di disordine e inverosimiglianza⁵. Nel 1762 Cristoph Martin Wieland pubblicò il primo volume della sua traduzione del teatro di Shakespeare e solo quattro anni dopo apparve l'ottavo, che conteneva anche l'*Amleto*: la tragedia che aveva già segnato un primo, timido ingresso di Shakespeare sui palcoscenici tedeschi⁶.

⁵ Era stato Johann Cristoph Gottsched (1700-1766), il quale si era battuto per una riforma del repertorio teatrale tedesco attraverso l'inserimento di una drammaturgia regolare che prendesse a modello i grandi tragici francesi a pronunciare l'accusa di *Unordnung und Unwahrscheinlichkeit* (disordine e inverosimiglianza) nei confronti di Shakespeare.

⁶ Le prime notizie sulla rappresentazione di *Amleto* in Germania risalgono agli anni ventitrenta del XVII secolo. A partire dalla metà del Seicento, con il titolo *Der bestrafte Brudermord* (il fratricidio punito), la tragedia cominciò a essere inserita nel repertorio dei vari complessi attorici. Modificato, decurtato, rimaneggiato, il testo de *Il fratricidio punito* restò sempre in repertorio, fino alla ricomparsa dell'originale shakespeariano. Pare addirittura che ancora nel 1760, dunque solo quattro anni prima della comparsa della traduzione di Wieland, sia stato rappresentato in Altona (cfr. H. DAFFIS, *Hamlet auf der deutschen Bühnen bis zur Gegenwart*, Emil Felber, Berlin 1912, p. 7).

L'opera di Wieland non era certo esente da pecche, come una certa inclinazione al gusto francese nell'espressione, l'omissione di alcune scene del V atto, che gli apparvero superflue o intraducibili e la traduzione troppo libera o imprecisa di alcuni passaggi; ma Lessing la difese dalle critiche e la lodò, nonostante tutto. Le mancanze erano più che giustificabili alla luce della considerazione che il suo autore fosse, in quel campo, un vero pioniere. Sull'*Amleto* tradotto da Wieland, Franz von Heufeld⁷ costruì il proprio adattamento della tragedia shakespeariana, che debuttò al Burgtheater di Vienna il 16 gennaio 1773: lo stesso anno in cui compariva il saggio di Herder, *Shakespeare* – raccolto in *Von deutscher Art und Kunst* – dove il grande pensatore e letterato tedesco paventava il pericolo che l'opera di Shakespeare potesse cadere per sempre nell'oblio.

Così non fu: lo spettacolo, privo del finale tragico, piacque al pubblico del Burgtheater e l'adattamento di Heufeld, che nel frattempo era stato dato alle stampe, divenne oggetto di diverse messinscene. Fra tutte, quella clamorosa dello Stadttheater di Amburgo del 20 settembre 1776, allestita da Friedrich

⁷ Franz von Heufeld (1731-1795) autore di commedie, critico letterario e direttore teatrale austriaco.

Ludwig Schröder: il più grande attore tedesco dell'ultimo quarto del Settecento⁸. Il suo adattamento, poco alla volta, conquisterà le scene tedesche, entrando stabilmente nei repertori dei teatri, da Königsberg e Danzica, fino giù a Monaco e Mannheim.

Ad *Amleto*, Schröder avrebbe fatto seguire *Otello* nel novembre 1778 e poi, nel giro di soli tre anni, *Il Mercante di Venezia*, *Re Lear*, *Riccardo II*, *Macbeth*, *Falstaff*, *La Commedia degli Errori* e *Misura per Misura*. E sarebbero cominciate le tournée, che avrebbero costituito il fattore più importante per la propaganda e la diffusione di Shakespeare sulle scene. Fu grazie ai “viaggi” di Schröder lungo tutta la Germania, che Shakespeare venne conquistato alle scene tedesche e si preparò la strada alla penetrazione definitiva delle sue opere nel tessuto teatrale di area germanofona⁹; a quell’ “esplosione” che August Wilhelm Schlegel descrive appassionatamente nelle sue *Note su Shakespeare* del 1796 e il cui inizio egli data alla metà degli anni ottanta¹⁰:

⁸ Per ulteriori approfondimenti si cfr. S. BELLAVIA, *La lezione di Friedrich Ludwig Schröder. Lo sviluppo della recitazione realistica nella Germania del secondo Settecento*, Bonanno Editore, Roma-Catania 2012.

⁹ Cfr. E. DEVRIENT, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 3 voll., Langen Müller, Wien 1967, vol. I, p. 467.

¹⁰ Schlegel mette in relazione il fenomeno con l'uscita della revisione della traduzione di Wieland operata da Johann Joachim Eschenburg (1743-1820) nel 1778, a cui seguì cinque anni dopo l'uscita del volume contenente i saggi in cui Eschenburg sintetizza i risultati della critica inglese shakespeariana.

“Da allora in poi tutti i drammi di Shakespeare vennero elogiati pubblicamente. Essi conquistarono l’animo di attori e spettatori lasciando impressioni incancellabili. Shakespeare diveniva per noi sempre più familiare”¹¹.

La situazione italiana

Quando in Germania, al volgere del Settecento, Shakespeare si avviava a diventare un “patrimonio nazionale”, in Italia il suo nome era ancora pressoché sconosciuto. Solo nel 1726 si era avuta, per mano di Antonio Conti, notizia di “Sasper” nel nostro paese, mentre al 1728 risalgono le *Osservazioni in risposta al saggio di Voltaire sulla poesia epica* di Paolo Rolli, il cui ruolo, “non certo secondario, di tramite tra la cultura italiana e quella [...] europea della prima metà del Settecento”, è stato recentemente ribadito da Gabriele Bucchi¹².

Quasi precorrendo i tempi, Rolli accostava il nome di Shakespeare a quello di Dante – così come più tardi nelle riflessioni teoriche di romantici e preromantici – e prendeva posizione contro i giudizi di Voltaire; ma dovranno

¹¹ A. W. SCHLEGEL, *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meister*, in ID., *Sprache und Poetik*, Kohlhammer, Stuttgart 1962, p. 99. La traduzione del passaggio è in M. FAZIO [a cura di], *Il mito di Shakespeare...*, cit., p. 116.

¹² Cfr. G. BUCCHI, *L'italiano in Londra: Paolo Rolli editore dei classici italiani*, in «Versants», (2003), 43, pp. 229-265:265. Il poeta Paolo Rolli (1687-1765), conosciuto nell’ambiente dell’Arcadia con il nome di Eulibio Brentiatico soggiornò a lungo in Inghilterra, in qualità di precettore dei figli del re Giorgio II. L’incontro con la cultura e la letteratura britannica fu determinante: mentre diffondeva l’opera dei poeti italiani in suolo inglese, traduceva in italiano la poesia dei grandi, Milton e Shakespeare.

passare decenni prima che la sua voce venga ascoltata: a metà Settecento quella di Carlo Goldoni, per quanto “autorevole”, sembra ancora essere l’unica del nostro teatro a risuonare intorno a “Sachspar”, indicato come uno dei maestri più validi per chiunque intenda dedicarsi alla carriera di autore drammatico.

Paolo Rolli fu anche il primo, in Italia, a tentare delle traduzioni di alcuni passi dei testi shakespeariani, come il celeberrimo monologo di *Amleto*, nel 1739. Erano traduzioni notevoli per quell’epoca, e di sicuro migliori, secondo Praz, di quelle alterate e ingarbugliate che provenivano dalla Francia, in gran parte responsabili del ritardo con cui Shakespeare comincerà a essere apprezzato nel nostro paese¹³. Ma erano pur sempre traduzioni parziali. Ci vorranno ancora circa vent’anni, prima di avere in Italia la traduzione completa di un dramma shakespeariano; quella del *Giulio Cesare* di Domenico Valentini risale infatti al 1756. A essa seguirono poi nel 1767 le traduzioni di *Amleto* e *Otello*, che Alessandro Verri stese al suo ritorno da Londra dopo un soggiorno di due mesi, che non furono però mai pubblicate e restarono in forma manoscritta.

L’evento storicamente più interessante si colloca in chiusura di secolo, ed è senza dubbio la comparsa delle traduzioni di alcuni drammi shakespeariani a opera della veneziana Giustina Renier Michiel, il cui salone era frequentato

¹³ Cfr. M. PRAZ, *Shakespeare Translations in Italy*, in Id.: *Caleidoscopio glorioso*, Adriatica, Bari 1948, p. 156.

all'epoca dalla migliore società veneta e – non a caso – da molti stranieri, particolarmente inglesi e austriaci.

Qualche anno prima avevano però fatto la loro comparsa, sempre nella città lagunare, due rifacimenti shakespeariani del francese Ducis, tradotti da Francesco Gritti. Uno, quello pubblicato nel 1779, aveva per oggetto la tragedia di *Romeo e Giulietta*; mentre l'altro, di qualche anno prima, quella del Principe danese. Nel 1774 era infatti apparso l'*Amleto tragedia di M. Ducis ad imitazione della inglese di Shakespeare* – in cui, com'è facile intuire, dell'originale restava ben poco – che venne recitato durante il carnevale di quello stesso anno, nel teatro di S. Giovanni Grisostomo a Venezia. Era il primo dramma “shakespeariano” a essere recitato su uno dei nostri palcoscenici.

Amleto fu dunque, sia per la Germania, che per l'Italia, l'opera che segnò l'entrata di Shakespeare nelle rispettive realtà teatrali; ma le differenze che passano tra i due paesi – come già accennato – sono sostanziali.

È vero che anche in Germania gli adattamenti “tradiscono” l'originale, ma il tradimento viene compiuto in nome di una precisa concezione etica del teatro: se l'*Amleto* di Heufeld e Schröder resta in vita è per non contraddire il principio della *poetical justice*, nel cui nome i buoni devono trionfare e i malvagi essere puniti; e per soddisfare le esigenze della pratica scenica, non – come negli

adattamenti neoclassici francesi di cui l'Italia si serve – nel rispetto di convenzioni e regole accademiche. Inoltre, cosa forse ancor più rilevante, quegli adattamenti non sono importati, ma frutto di un dibattito interno alla cultura e alla vita teatrale tedesca.

In Italia invece la fortuna di Shakespeare comincia come riflesso della fortuna di Shakespeare in Francia, provocata dalle *Lettere filosofiche* di Voltaire (1733) e dai suoi giudizi. Essi, pienamente rispondenti al gusto classicista, pur non mancando di riconoscere alcuni meriti all'opera dell'elisabettiano, pongono l'accento soprattutto sulla sua irregolarità e sulla sua "rozzezza". D'altra parte, lo sdegno con cui Napoleone trattò la Renier Michiel quando seppe che invece di tradurre Racine traduceva dall'"inglese", è indicativo di quanta fortuna effettiva, ancora agli inizi dell'Ottocento, Shakespeare potesse godere in Francia¹⁴.

A Voltaire rispose il nostro Baretti, riecheggiando – e anzi, a detta di Baldini, parafrasando – le posizioni di John Dryden, capostipite della critica

¹⁴ L'aneddoto è riportato da Praz. Egli racconta che quando Napoleone visitò Venezia nel 1807, un gentiluomo veneziano gli segnalò la presenza della nobildonna fra coloro che assistevano alla parata. Napoleone le si avvicinò e le chiese cosa facesse di particolare. La Michiel disse di essere la traduttrice di alcune tragedie. "Racine, suppongo?". "Perdonate, Vostra Maestà, ma io ho tradotto dall'inglese". Dopodiché, Napoleone le voltò le spalle. Cfr. *ibid.*, p. 159.

romantica¹⁵. Fu Dryden che cominciò a vedere nella “rozzezza” lamentata in Shakespeare una dote magnifica e che indicò nell’equazione con la Natura il valore massimo della sua arte. E fu proprio sulla scia delle sue riflessioni, che Lessing in Germania si era opposto ai giudizi di Voltaire, gettando le basi su cui si sarebbe costruito il mito di Shakespeare nell’età romantica.

Quella del Baretti, comunque, come quella del Rolli, restarono voci isolate. E non avrebbe potuto essere altrimenti, mancando in Italia un dibattito critico in cui inserirsi e caricarsi di efficacia. Gli effetti di quest’assenza, complice una situazione teatrale alquanto sfavorevole allo sviluppo dell’arte drammatica, li subirono i nostri palcoscenici.

Se nel corso degli ultimi due decenni del Settecento il teatro tedesco si rinnova prendendo come banco di prova i testi shakespeariani e facendo del poeta inglese il suo vessillo la Germania procede verso la conquista della propria “unità” culturale, nell’Italia contesa fra l’Austria e la Francia la situazione è di assoluto ristagno. A percorrere il paese, diviso e frazionato – com’era anche il territorio tedesco – erano ancora e sempre le compagnie itineranti e l’unica vera “realtà” del nostro teatro erano l’Opera e il Balletto.

¹⁵ Cfr. G. BALDINI [a cura di], *La fortuna di Shakespeare (1593-1964)*, 2 voll., Il Saggiatore, Milano 1965, vol. I, p. XXXIV.

Furono questi i generi che costituirono, difatti, il terreno su cui Shakespeare – a parte sporadiche apparizioni nel teatro drammatico, come quella veneziana del 1774¹⁶ – mosse i primi passi. Il ruolo effettivo dell’elisabettiano era, da noi, quello di librettista, e come tale egli arrivò al pubblico italiano. Ancora a metà Ottocento, in Italia il suo nome sarà noto solo attraverso i libretti d’opera e i balletti; attraverso, cioè, riduzioni in stile classicista, il cui interesse era focalizzato essenzialmente sulla trama e il cui referente, oltretutto, spesso non era neanche Shakespeare. Talvolta l’autore veniva infatti scavalcato per rifarsi direttamente alle stesse fonti a cui egli aveva attinto, sebbene più frequentemente le riduzioni si basassero sui rifacimenti francesi di Jean-François Ducis e Louis-Sébastien Mercier.

Solo con l’erompere del Romanticismo, nel momento in cui “le idee romantiche in Europa acquistarono un tono e un denominatore comune che in

¹⁶ Fra quelle sporadiche apparizioni da ricordare *Romeo e Giulietta* tradotta e allestita dall’attore milanese Pietro Andolfati (1750-1728 [?]). Costui pare conoscesse l’originale shakespeariano e i principali rifacimenti inglesi e francesi del testo, ma preferì a essi l’opera dello scrittore tedesco Weiss, che del dramma “ha saputo spremere tutto il buono teatrale, e formarne una Tragedia Urbana, che mi fece spargere le più sensibili lacrime”. P. ANDOLFATI, *Giulietta e Romeo, tragedia urbana in cinque atti in prosa di M. Weiss del Teatro Tedesco, tradotta da Pietro Andolfati*, in Id.: *Rappresentazioni teatrali di Pietro Andolfati*, Pagnani, Firenze 1792, tomo II, p. 178. Per poterla rappresentare al pubblico italiano, Andolfati riscrisse l’ultima scena con il lieto fine e in questa veste la “tragedia” venne rappresentata per la prima volta a Napoli. Nell’edizione a stampa compaiono entrambi i finali, affinché “ognuno scelga a piacere” (ibidem).

Francia come in Italia è sempre più vicino al modello schlegeliano”¹⁷, si verificherà una svolta radicale nell’atteggiamento degli italiani verso Shakespeare; anche se la mancanza di un processo di assimilazione meditato, sia all’interno della cultura che in ambito teatrale, condizionerà comunque il confronto con la sua drammaturgia.

La Germania verso il culto di Shakespeare

Le linee portanti del Romanticismo europeo vengono tracciate dalla mano di Schlegel, che fra il 1799 e il 1801, animato dal desiderio di assicurare a Shakespeare un posto duraturo nell’ambito della cultura tedesca, dà alle stampe la sua traduzione in versi di diciassette drammi shakespeariani. Una traduzione che intende restituire non solo le parole del testo, ma anche lo spirito poetico da cui esso è animato, poiché la poesia, nell’idea di Schlegel, si può comprendere solo attraverso la poesia; e quella drammatica soltanto a teatro, tanto più se il suo autore si chiama William Shakespeare. Ciò che nei drammi shakespeariani può apparire oscuro e contorto alla lettura, si chiarifica e diletta nella

¹⁷ M. FAZIO [a cura di], *Il mito di Shakespeare...*, cit., p. 50.

rappresentazione, che completa il testo come il colore completa un disegno e l'esecuzione musicale un libretto d'opera¹⁸.

Mentre in Inghilterra Charles Lamb nel suo saggio *On the tragedies of Shakespeare* apparso su «The Reflector» (1811-1812) arriva a parlare addirittura di “irrappresentabilità” per alcune delle grandi opere shakespeariane, la critica tedesca mostra invece di aver capito quanto sembra sfuggire alla gran parte dei critici europei; e cioè che i drammi dell'elisabettiano erano stati scritti appositamente per il teatro, in vista e in funzione della rappresentazione. E nel corso del primo trentennio del secolo, sullo sfondo delle vicende dell'occupazione francese prima e della guerra di liberazione poi, fra il Congresso di Vienna e l'espansione prussiana, le pièce shakespeariane conquistano uno spazio sempre maggiore nei repertori dei teatri tedeschi, e insieme a esse – anche se lentamente e non senza difficoltà – le traduzioni schlegeliane¹⁹.

¹⁸ Cfr. E. DEVRIENT, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, cit., vol. I, p. 468.

¹⁹ A portare per la prima volta in scena un testo shakespeariano nella traduzione di Schlegel fu il grande attore August Wilhel Iffland (1759-1814), direttore dal 1797 del Berliner Nationaltheater. Su quel palcoscenico, il 15 ottobre 1799, ebbe luogo la prima rappresentazione tedesca di *Amleto*, per l'appunto nella traduzione schlegeliana.

Il pubblico aveva difficoltà ad accettare l'originale shakespeariano. Soprattutto, aveva difficoltà ad accettare il verso. Dal momento in cui Lessing si era espresso contro l'uso della metrica nel dramma, le scene tedesche erano diventate il dominio della prosa²⁰ e solo a partire dagli anni venti dell'Ottocento l'opera di traduzione di Schlegel comincerà a imporsi davvero sui palcoscenici germanofoni.

L'evento spartiacque fu l'occupazione napoleonica della Prussia, dal 1806 al 1809: tre anni durante i quali il teatro restò nelle mani dei francesi, amanti dell'opera e del ballo e che provocarono una sorta di contro-reazione: già nello stesso 1809, a Berlino comparve in repertorio il *Macbeth* nell'adattamento di Friedrich Schiller (allestito l'anno prima al Burgtheater di Vienna), poi il *Mercante di Venezia* (1810) nella traduzione di Schlegel e infine *Coriolano* (1811) nel libero adattamento di Johannes Daniel Falk, scrittore della cerchia di Goethe.

Proprio ispirato da Goethe, abbracciando il suo concetto della *Weltliteratur*, prese le mosse l'operato del viennese Joseph Schreyvogel, che giocò un ruolo decisivo nella penetrazione e nella definitiva affermazione dell'opera shakespeariana nei teatri di lingua tedesca. Drammaturgo, giornalista

²⁰ Cfr. M. FAZIO, *Il mito di Shakespeare...*, cit., pp. 32-33.

e direttore teatrale, Schreyvogel era convinto che Shakespeare costituisse la chiave di volta della drammaturgia europea e quando nel 1814 si insediò alla guida del Burgtheater di Vienna – carica che avrebbe tenuto fino al 1832, anno della sua morte – fece dell’opera dell’elisabettiano il perno attorno a cui far ruotare il repertorio del teatro²¹. Dal *Romeo e Giulietta* basato sulla traduzione di Schlegel e la riduzione di Goethe, si passò al successo straordinario del *Re Lear*, a cui si aggiunse quello di *Otello* e *Amleto*, nel 1825²², testimone della volontà di Schreyvogel di procedere sempre più in direzione del pieno recupero dell’originale shakespeariano. La stessa tensione che animava anche l’operato dello *stürmeriano* Ludwig Tieck al Teatro di Corte di Dresda²³, dove già nel 1824 aveva reintegrato – primo e unico a quei tempi – il finale tragico del *Re Lear*; di Karl Immermann a Düsseldorf, Karl Seydelmann a Stoccarda, Ernst August Friedrich Klingemann a Braunschweig, solo per citarne alcuni.

²¹ Va ricordato che oltre ai drammi di Shakespeare, Schreyvogel (1768-1832) mise in scena Lessing, Schiller, Goethe, Calderón, Molière e Corneille.

²² *Romeo e Giulietta* andò in scena al Burgtheater, sotto la direzione Schreyvogel, il 20 dicembre 1816. *Re Lear*, in un adattamento in cinque atti basato sulla traduzione di Johann Heinrich Voss (1751-1826), apparsa nel 1806, fu rappresentato il 28 marzo 1822.

²³ A Dresda, del cui Teatro di Corte era stato ufficialmente nominato *Dramaturg* nel 1825, (responsabile cioè del repertorio) Tieck allestì il suo *Amleto* nel 1832, basato sulla traduzione di Schlegel. Questa, in verità, aveva già fatto il suo primo ingresso su quel palcoscenico già dodici anni prima, ma in una versione fortemente mutilata. E fu proprio “contro lo scempio che era stato fatto del poeta”, che Tieck decise di dedicarsi alla stesura del suo adattamento. Cfr. H. DAFFIS, *Hamlet auf der deutschen Bühnen...*, cit. p. 83.

Parallelamente al processo di riacquisizione dello Shakespeare originale sulle scene tedesche, crebbe anche la cura per l'allestimento delle grandi opere dell'elisabettiano; cosicché nell'operato dei letterati e teatranti germanofoni di primo Ottocento, l'idea del rispetto dell'opera drammatica si conciliò con l'esigenza spettacolare del pubblico. Di una platea, la cui composizione cominciava a mutare in relazione allo sviluppo economico e sociale prodotto dal processo di industrializzazione che prese avvio nella Germania degli anni trenta. A frequentare i teatri, adesso, non erano più solo i rappresentanti dell'alta e media borghesia, ma anche quelli dei ceti più bassi. Erano loro a riempire i teatri privati – il cui numero aveva subito dagli inizi del secolo un incremento sostanziale – e a entusiasinarsi di fronte alle grandi interpretazioni degli attori che vestivano i panni di Amleto, Riccardo III e Macbeth, contribuendo in modo decisivo alla diffusione della conoscenza della drammaturgia shakespeariana, dilagante sulle scene dopo la cosiddetta “primavera dei popoli” del 1848.

A metà dell'Ottocento, grazie alla sinergia di letteratura e teatro, si era ormai imposto, in Germania, il “culto di Shakespeare”.

La penetrazione di Shakespeare nel tessuto culturale e teatrale italiano

Anche in Italia il passaggio tra la prima e la seconda metà dell'Ottocento, in coincidenza con importanti avvenimenti storici, segna eventi sostanziali nel dialogo fra la nostra cultura e la drammaturgia shakespeariana.

Dall'inizio del secolo, e fino all'avvento della stagione romantica, le grandi tragedie *Otello*, *Amleto*, *Romeo e Giulietta*, erano state già oggetto di importanti trasposizioni operistiche e coreografiche²⁴. Contemporaneamente cominciò ad avvertirsi l'esigenza di traduzioni più nuove e complete dei drammi di Shakespeare, così nel 1811 apparve quella in versi del *Giulio Cesare* di Michele Leoni, preludio alla sua pubblicazione, in quattordici volumi – fra il 1819 e il 1822 – delle *Tragedie di Shakespeare*, preceduta ciascuna dai commenti di Schlegel, il cui *Corso di letteratura drammatica* era stato tradotto e pubblicato a Milano nel 1817²⁵.

Sul versante teatrale, va invece ricordata nel 1826 la comparsa di *Giulietta e Romeo* dell'aristocratico partenopeo Cesare della Valle, Duca di Ventignano,

²⁴ Fra le prime, sono da ricordare l'*Otello* di Rossini su libretto di Berio nel 1816, *Amleto* musicato da Mercadante su libretto di Felice Romani e *Romeo e Giulietta*, sempre su libretto di Romani, musicato prima dal Vaccai e poi da Bellini, nell'edizione che andò in scena alla Scala di Milano nel 1830 con il titolo *I Capuleti ed i Montecchi*.

²⁵ Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Corso di Letteratura Drammatica*, traduzione italiana con note di Giovanni Gherardini, tre voll., tomo III, Emilio Giusti, Milano 1817.

che fu senz'altro il componimento più importante dell'epoca tra le numerose varianti dell'antica novella italiana. Il dramma in endecasillabi di Ventignano, in cui comparve per la prima volta la scena del balcone e che riproponeva il tragico finale, restò a lungo sulle scene italiane, fino a che – ben oltre la metà del secolo – venne sostituita con l'originale shakespeariano²⁶.

Ma al di là della sua fortuna teatrale, l'opera del Della Valle acquista importanza ai nostri occhi come testimone della lenta apertura della cultura italiana alle idee romantiche. Nel momento in cui queste ultime iniziarono a penetrare nel tessuto partenopeo, l'attività del Duca era ancora improntata ai modelli classicisti²⁷, ma successivamente crebbero le concessioni al gusto romantico. Gli argomenti delle sue tragedie si fecero principalmente storici e il rispetto delle regole aristoteliche sempre meno rigido, ritenendo Della Valle che

²⁶ Sarà uno dei più grandi attori italiani dell'Ottocento, il livornese Ernesto Rossi (1827-1896) a portare sul palcoscenico del Teatro Re di Milano, per la prima volta, *Romeo e Giulietta* secondo l'originale shakespeariano. Era il 2 luglio 1869. Sulle interpretazioni shakespeariane dell'attore e sul ruolo di connessione che egli ha giocato fra il teatro italiano e tedesco del secondo Ottocento si cfr. S. BELLAVIA, *La voce del gesto. Le rappresentazioni shakespeariane di Ernesto Rossi sulla scena tedesca*, Bulzoni, Roma 2000.

²⁷ Il Della Valle (1776-1860) era un autore drammatico e librettista. Aveva iniziato giovanissimo a scrivere poemetti, ma ben presto si volse alla drammaturgia, scrivendo tragedie, commedie e componendo nel 1820 un libretto per Gioacchino Rossini: *Maometto II*, tratto dalla tragedia omonima di Voltaire. Nel corso della sua vita, il Duca di Ventignano ricoprì numerose cariche pubbliche e fu più volte deputato alla Reale Soprintendenza dei teatri e degli spettacoli. Di sua competenza particolare era il Teatro dei Fiorentini, dove vennero rappresentate molte delle sue opere.

l'unica unità necessaria fosse quella dell'azione. E se l'azione era resa con piena verosimiglianza ogni opera, disse, fosse il *Saul* di Alfieri o *Otello* di Shakespeare (opere di "altissimi ingegni"), meritava la piena approvazione²⁸.

Rappresentata nel 1854 al Teatro del Cocomero di Firenze, *Giulietta e Romeo* del Della Valle – che era già nota e diffusa sulle scene – suscitò lo sdegno di un critico fiorentino, il quale apostrofò il Duca di Ventignano come un profanatore del genio del tragico inglese²⁹. La reazione era d'altronde giustificata alla luce del corso che aveva preso il dialogo fra Shakespeare e l'Italia da quando Della Valle aveva composto la sua tragedia. La (per quanto) timida penetrazione degli ideali romantici aveva portato i riflettori a puntarsi sul poeta inglese e accresciuto la conoscenza della sua opera presso i nostri critici e letterati. Già nel 1820, com'è noto, Manzoni vi aveva fatto cenno nella sua prefazione a *Il Conte di Carmagnola*, dove definiva le unità rifiutate dai tedeschi "per riflessione e seguite in Italia come leggi" concetti arbitrari, e sosteneva che

²⁸ Cfr. C. DELLA VALLE, *Tragedie*, Tramater, Napoli 1830, vol. I, p. 18.

²⁹ Cfr. DESGENAIS, *Recensione sul Teatro del Cocomero*, in «Lo Scaramuccia», Firenze, 22 settembre 1854. La rappresentazione di era avvalsa di due dei maggiori attori italiani dell'epoca: la grande attrice Adelaide Ristori nel ruolo di Giulietta e il già menzionato Ernesto Rossi in quello di Romeo. A loro, Desgenais riservò i suoi elogi, affermando che il valore dell'esecuzione aveva superato quello della "sbiadita" tragedia del Duca.

“le regole intrinseche alle arti del bello devono essere fondate sulla natura [...], indipendenti dalla volontà dei critici, trovate, non fatte”³⁰.

Lo scritto di Manzoni rivelava la conoscenza del pensiero critico di Schlegel e l’avallo delle sue concezioni estetiche, che impronteranno i giudizi dei romantici italiani sull’opera di Shakespeare. Non c’era però ancora traccia del sentimento d’ammirazione espresso nel 1828 nella lettera al primo traduttore inglese de *I Promessi Sposi*, in cui si sottolineava il talento dell’elisabettiano nel tratteggio dei caratteri e delle passioni umane³¹. Alessandro Manzoni, scrisse Muoni riferendosi alla missiva dello scrittore italiano, “ammira lo Shakespeare psicologo” e così facendo si potrebbe dire che abbia indirizzato la futura direzione dello sguardo dei letterati, e soprattutto dei teatranti italiani, verso la sua opera³².

³⁰ A. MANZONI, *Prefazione a Il Conte di Carmagnola*, Luigi Soffietti, Torino 1820, pp. 6-7.

³¹ E forse la destinazione della missiva ha giocato un ruolo nell’improntare d’entusiasmo il tono con cui Manzoni parla di Shakespeare: “Benché non conosca il gran poeta che per via di traduzioni, pure ne sono sì caldo ammiratore, che quasi ci patisco se altri pretende di esserlo più di me... non so dire quanta rabbia mi facessero le così rabbiose e così inconsiderate sentenze di Voltaire”. E prosegue: “La potenza si manifesta [...] nella pittura di tante e tanto varie passioni, nel linguaggio di tanti caratteri e di tante situazioni, così umano e così poetico, così inaspettato e così naturale, linguaggio cui non trova se non la natura, nei casi reali, e la poesia nelle sue più alte e profonde ispirazioni”. Le parole di Manzoni sono riportate in G. Muoni: *I drammi dello Shakespeare e la critica romantica italiana (1815-1845)*, Vestri, Prato 1912, pp. 8-9.

³² Cfr. *ibid.*, pp. 9-10. L’idea dello Shakespeare psicologo, peraltro, è riconducibile allo Schlegel del *Corso di Letteratura Drammatica*. Il pensatore e letterato tedesco fu il primo a

Perché Shakespeare entrasse però definitivamente nella cultura e nel teatro italiani sarebbe occorso ancora del tempo; né fu facile vedere sedata la “polemica shakespeariana”, che in Italia raggiunse l’apice proprio nella seconda metà degli anni venti dell’Ottocento e in cui a prevalere era la questione del reale valore dei drammi di Shakespeare. Il fine ultimo della diatriba era cioè ancora quello di accertare la validità letteraria e artistica dei suoi testi: un’esigenza che in Germania era stata superata già da tempo, permettendo allo sguardo dei critici e degli uomini di teatro di penetrare nelle profondità dei testi shakespeariani.

Della difficoltà di penetrazione dell’opera shakespeariana in Italia doveva d’altronde dare conferma la mancata risposta dei lettori alla pubblicazione delle numerose, nuove traduzioni – testimoni dell’interesse per Shakespeare che animava gli spiriti più innovativi del tempo – che apparvero in apertura del decennio successivo³³.

proporre l’idea che ogni dramma di Shakespeare dovesse essere considerato come un tassello nel grande mosaico della psiche umana, di cui l’intero *corpus* della sua opera restituiva l’immagine.

³³ Ricordiamo le traduzioni in versi di Giuseppe Nicolini (*Macbeth*, 1830) e in prosa di Virginio Soncini (*Macbeth* e *Otello*, 1830); l’opera di Gaetano Barbieri (*Romeo e Giulietta* in versi, 1831) e di Giunio Bazzoni e Giacomo Sormani (*Otello Macbeth Re Lear La Tempesta Sogno di una notte di mezza estate*, misto di prosa e versi, 1831).

Nel 1832 il critico Francesco Ambrosoli, sulle pagine di «Biblioteca Italiana» si interrogava sul perché di questo silenzio e sembrò individuarlo “nell’essenza morale scettica e negativa dello Shakespeare”³⁴. Alla generazione degli anni trenta, cioè, Shakespeare non sembrava rispondere al bisogno di ideali, all’esigenza di scopi pratici e concreti, e insieme di fede e fiducia, necessari a un popolo in lotta per un nuovo e migliore avvenire.

Sotto la bandiera di Shakespeare, la Germania preromantica che vagheggiava un’unione politica raggiunta solo nel 1870, conquistò la propria unità culturale. L’Italia pre-risorgimentale, riteneva invece che l’opera di Shakespeare non fosse consona allo spirito dei nuovi tempi.

Non saranno infatti i letterati, né gli studiosi, a diffondere la conoscenza dell’elisabettiano nel nostro paese. L’onore spetterà al teatro e ai grandi attori che ne costituivano il perno, i quali troveranno in Shakespeare da una parte il banco di prova per la rinascita del teatro drammatico italiano (schiacciato fino

³⁴ Il giudizio, che secondo Muoni è indiscutibilmente di Ambrosoli, benché espresso in un articolo comparso anonimo, è riportato in G. Muoni: *I drammi dello Shakespeare e la critica romantica italiana (1815-1845)*, cit., p. 16. Francesco Ambrosoli (1797-1868), milanese, era un assiduo collaboratore e critico letterario della rivista, sede della polemica shakespeariana cui si faceva cenno *supra* nel testo. Dal 1840 professore di estetica a Pavia, nel 1845 tenne una lezione su Shakespeare che fu edita solo postuma, insieme ad altri scritti letterari, nel 1871. La lezione, fa notare Muoni, ripete precisamente, anche nella forma, le conclusioni dell’articolo del 1832; e si insiste ancora sull’essenza psicologica dei drammi di Shakespeare.

alla metà dell'Ottocento dal predominio della lirica), dall'altra il passaporto con cui arrivare nei teatri stranieri, come quello tedesco. Non senza difficoltà.

Scrivendo Muoni in chiusura del suo saggio, *excursus* sul percorso della critica letteraria shakespeariana in Italia, dal 1815 al 1845:

*dello Shakespeare non pochi vedemmo intuirne, il più delle volte a frammenti, la grandezza, ma difficile assai ci sarebbe ritrovare fra costoro un'anima veramente shakespeariana. Malgrado le molte traduzioni, egli ci rimase sempre straniero, il suo linguaggio, anche fatto italiano, misterioso. Più che nel grandioso simbolo amletico – la più grande creazione romantica che informa e domina tutto il romanticismo germanico – piacque alle nostre folle latine là dove parla il linguaggio chiaro delle passioni elementari più comuni, l'amore di Romeo e la gelosia di Otello [...] da difensori e da avversari venne sfoderato o attaccato come un argomento nella lotta per questioni formali, mal poste e senza senso e nell'oziosa contesa l'anima solenne del suo genio rimase muto per tutti, vani pigmei chiacchieratori*³⁵.

La lotta per le questioni formali di cui parlava Muoni erano state alla base del fallimento del primo, importante tentativo di introdurre Shakespeare nel teatro drammatico italiano: la rappresentazione, nel 1842, dell'*Otello* dell'attore Gustavo Modena (tra l'altro un fervente repubblicano e seguace di Mazzini) al Teatro Re di Milano. Lo spettacolo fu bocciato senz'appello, non tanto per la prestazione degli interpreti, o per il modo in cui era stata allestita la messinscena, ma perché – così si espresse la gran parte della critica – l'arte di

³⁵ Ibid., p. 23.

Shakespeare non era adatta al teatro, visto che i suoi drammi sfidavano le regole e mancavano le possibilità di verosimiglianza³⁶. Una chiara dimostrazione del permanere in Italia del retaggio classicista.

Il vento però stava cambiando. Solo l'anno dopo la sfortunata recita di Modena, Giulio Carcano cominciava a voltare in italiano alcuni passi di *Re Lear*, preludio al *Teatro scelto di Shakespeare* (1843), che a sua volta annunciò l'edizione in tre volumi del 1857; fino a che, vent'anni dopo, apparirà a Milano la traduzione in versi dell'intero *corpus* dei drammi shakespeariani. Non era tutto: nella seconda metà degli anni quaranta (che appaiono come il momento di svolta nel rapporto fra l'Italia e la drammaturgia shakespeariana³⁷), si collocò un altro evento di importanza capitale: Francesco De Sanctis, autore del primo

³⁶ Cfr. S.N, s.t., in «Corriere delle Dame», 29 settembre 1842. La recensione apparve l'indomani della recita dell'*Otello* di Modena, il cui insuccesso avrebbe spinto l'attore, antesignano e maestro dei grandi attori della generazione successiva (oltre ai già menzionati Ristori e Rossi va citato Tommaso Salvini) a ritirarsi dalla vita teatrale. Nato nel 1803, Modena sarebbe morto nel 1861, senza riuscire a vedere la proclamazione dell'Unità del suo Paese, per la quale aveva anche combattuto, tra le fila della Giovane Italia. Per un approfondimento si cfr. A. PETRINI, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, ETS, Pisa 2013.

³⁷ Doveroso ricordare che il decennio si aprì con la rappresentazione, a Milano, dell'*Otello* tradotto da Alfred Vigny, che era andato in scena alla Comédie Française il 24 ottobre 1829. Quella fu la prima volta in cui, sulle scene del Théâtre Français, la tragedia shakespeariana non veniva proposta nell'adattamento di Ducis: «Per la prima volta *Otello* veniva accettato in una traduzione fedele e integrale [...] e oltre che alla vicenda voleva essere fedele allo spirito che l'animava. Lo spettacolo fu contestato, ma i romantici [lo] considerarono una loro vittoria. Una volta entrato il Moro, tutto diventava possibile» (M. FAZIO, *Il mito di Shakespeare...*, cit., pp. 80-83). In Italia, l'*Otello* di Vigny venne portato dalla compagnia Doligny-Ainé, divenendo anche per noi il primo Shakespeare originale. Evidente come il tentativo di Gustavo Modena, l'anno successivo, sia stato stimolato dall'evento.

importante studio critico sull'opera dell'elisabettiano, tenne a Napoli il suo ciclo di lezioni dedicato a Shakespeare³⁸, che egli aveva letto nella famosa traduzione in prosa di Carlo Rusconi del 1839.

De Sanctis non assolveva il poeta dalle vecchie accuse di rozzezza e ignoranza, finanche di “irregolarità”; ma guardava a tutto questo – sotto il chiaro influsso del pensiero che era stato degli *Stürmer* – come alla riprova del grande genio shakespeariano, che poteva trascendere le regole aristoteliche in nome di un'unità più alta, quella del carattere dei suoi personaggi.

De Sanctis segnò così un importante traguardo in ambito letterario, a cui le scene risposero con il *Macbeth* di Verdi, nel 1849: l'anno che precedette lo scoppio della prima guerra d'Indipendenza e che consacrò definitivamente Shakespeare sui palcoscenici della lirica. Qualche tempo dopo, finalmente, il poeta elisabettiano cominciò a conquistare anche il teatro drammatico, aprendosi così la strada alla definitiva penetrazione nel contesto italiano: non più “chicca” per un'élite intellettuale, ma nome conosciuto alle intere platee.

L'evento spartiacque fu la rappresentazione del 27 novembre 1855 al Teatro dei Fiorentini di Napoli – la città che aveva ospitato le lezioni di De Sanctis – dell'*Otello* allestito dall'attore Achille Majeroni. All'indomani della

³⁸ Cfr. F. DE SANCTIS, *Lezioni sullo Shakespeare (1846-1847)*, in B. Croce [a cura di]: *Teoria e storia della letteratura*, Laterza, Bari 1926, vol. II, pp. 201-231.

prima, il critico de «L'Arte» sottolineò come fino ad allora “in tutta questa Italia non era venuto in mente ad alcuno artista drammatico di rappresentare un dramma di Shakespeare”³⁹. E lodò l'attore per averlo fatto con tutta la cura e l'impegno possibili. Servendosi della traduzione di Gaetano Barbieri (cfr. *supra*, n. 33), Majeroni portò per primo, con successo, la tragedia del Moro sulle nostre scene; secondo modalità che sarebbero divenute consuete. L'attore, scrisse «L'Arte», fece “passare nell'animo degli ascoltatori, prima il sospetto che si insinua nel seno [di Otello], indi i sentimenti di gelosia che si sviluppano e gli lacerano l'anima. Così ha preparato l'ultima scena, in cui *Otello il selvaggio trionfa sull'uomo civile*, secondo l'espressione dello Schlegel, e che non può che destare raccapriccio quando è perfettamente rappresentata, come è avvenuto qui”⁴⁰.

Majeroni era riuscito, a Napoli, laddove a Milano Modena aveva fallito: nel portare Shakespeare sulle scene italiane, nel presentare agli spettatori una delle sue opere, che ancora alla metà dell'Ottocento venivano equiparate, dal recensore de «Lo Scaramuccia», a “ricchissime miniere dove è necessaria

³⁹ ARNALDO, s.t. [sull'*Otello* di Achille Majeroni], in «L'Arte», 28 novembre 1855.

⁴⁰ Ibidem.

l'opera della chimica per separare i metalli preziosi dagli ignobili e dalla terra⁴¹.

Nella recita dei Fiorentini, fra scenografie nuove, costumi appropriati e un valido contorno, l'interprete principale riuscì a catturare per sé l'attenzione e per Shakespeare i favori del pubblico. E così sarebbe stato da allora in avanti, quando alle prove di Majeroni sarebbero seguite quelle dei grandi Salvini e Rossi (cfr. *supra*, n. 36): l'attore, che trionfando sui palcoscenici tedeschi del secondo Ottocento, proprio nei ruoli shakespeariani, avrebbe cucito il ponte tra l'Italia romantica e la Germania *stürmeriana*.

⁴¹ S.N., *Teatro dei Fiorentini – Otello*, in: «Lo Scaramuccia», 29 dicembre 1855.